



SEGUNDO INFORME IPFA

**Economía Global
de los Festivales
de Fotografía**

JULIO DE 2026





Índice

1. **Introducción**
2. **Metodología**
 - a) Diseño del cuestionario
 - b) Muestra y participantes
 - c) Criterios de análisis y limitaciones
3. **Perfil de los festivales y ferias participantes**
 - a) Distribución geográfica
 - b) Año de la primera edición
 - c) Meses de celebración
 - d) Duración
4. **Escala de actividad y alcance público**
 - a) Cantidad de actividades realizadas: 31.000 al año
 - b) Número de visitantes presenciales: 8,9 millones al año
 - c) Comunidades en línea: 6,6 millones de personas
 - d) Relación entre presupuesto, duración, programación y público
5. **Estructura presupuestaria y dimensión económica**
 - a) Presupuesto total: 79 millones de euros al año
 - b) Presupuesto y antigüedad
 - c) Presupuesto y escala operativa
 - d) Concentración presupuestaria
 - e) Dimensión económica según continente
 - f) Lecturas comparativas y conclusiones
6. **Fuentes de financiación y modelos de ingreso**
 - a) Principales fuentes de financiación y su peso relativo
 - b) Fuentes de financiación según continente
 - c) Dependencia respecto a una única fuente de financiación
 - d) Financiación plurianual confirmada
 - e) Generación de ingresos propios de manera regular
 - f) Principales dificultades de financiación
 - g) Conclusiones: vulnerabilidad, autonomía y sostenibilidad financiera
7. **Gastos y estructura de costes**
 - a) Principales partidas de gasto
 - b) Áreas de tensión presupuestaria
 - c) Conclusiones: dónde se concentra el esfuerzo económico
8. **Recursos humanos y profesionalización**
 - a) Tamaño del equipo principal
 - b) Modelos de contratación predominantes

- c) Voluntariado: presencia, funciones y grado de centralidad
 - d) Nivel de profesionalización de los equipos
 - e) Conclusiones: entre la sostenibilidad humana y la precariedad estructural
9. **Situación económica actual y perspectivas de futuro**
- a) Situación económica general durante el último año
 - b) Existencia de reservas económicas
 - c) Perspectivas de crecimiento y posibles fuentes del incremento presupuestario
 - d) Conclusiones: estabilidad, riesgo e incertidumbre
10. **Impacto económico en el contexto local: entre 69 y 98 millones de euros anuales**
- a) Impacto económico percibido
 - b) Ámbitos en los que se manifiesta dicho impacto
 - c) Estimación económica del impacto local
 - d) Conclusiones: los festivales como agentes de dinamización territorial
11. **Lecturas transversales**
- a) Comparación entre regiones y países
 - b) Comparación según antigüedad
 - c) Comparación según escala presupuestaria
 - d) Comparación según grado de profesionalización
 - e) Tipologías de festivales y ferias según su estructura económica
12. **Conclusiones generales: Un sector estimado en 163 millones de euros.**
13. **16 Recomendaciones para Fortalecer la Sostenibilidad Económica de los Festivales de Fotografía**
14. **Plan de investigación IPFA 2027-2033**
15. **Anexo I. Festivales y ferias participantes en este informe**
16. **Anexo II. Cuestionario de investigación**

1. Introducción

Este informe es una iniciativa de la **International Photography Festivals Association (IPFA)** y da continuidad a la línea de **investigación internacional** iniciada con el Primer Informe Global sobre Festivales de Fotografía de 2025. Si aquel primer informe ofrecía una panorámica amplia del ecosistema a escala mundial, este segundo volumen se concentra de manera específica en su **dimensión económica**. Su propósito es comprender cómo se sostienen los festivales, qué estructuras financieras los hacen posibles, qué niveles de vulnerabilidad o estabilidad presentan y de qué manera sus modelos de organización económica condicionan su presente y su futuro. Desde esta perspectiva, el informe constituye una contribución pionera: una **investigación comparativa internacional** centrada en la economía de los festivales de fotografía en los cinco continentes.

La investigación se basa en los datos proporcionados por **119 festivales de 49 países de los cinco continentes** (73 de Europa, 29 de América, 7 de África, 9 de Asia y 1 de Oceanía), lo que permite **construir una muestra diversa y metodológicamente significativa** de realidades geográficas, escalas de trabajo y modelos de gestión muy distintos entre sí. A partir de sus respuestas, este informe analiza aspectos fundamentales como la duración y el tamaño de los festivales, el volumen de actividades, los públicos presenciales y la dimensión digital de sus comunidades, los presupuestos de las últimas ediciones, las principales fuentes de financiación, los niveles de dependencia económica, la existencia o no de ingresos propios, la estructura de costes, el papel del voluntariado, el grado de profesionalización de los equipos, la existencia de reservas económicas y las perspectivas de sostenibilidad para los próximos años. Asimismo, incorpora una aproximación al **impacto económico local** que los festivales perciben generar en sus contextos más próximos.

El informe se organiza en varios **bloques temáticos** que permiten examinar la economía de los festivales de fotografía desde una perspectiva **amplia y estructurada**. Tras la introducción y la explicación metodológica, se presenta un perfil general de los festivales participantes, atendiendo a su distribución geográfica, antigüedad, calendarios y duración. A continuación, se analizan la escala de actividad y el alcance de públicos, para pasar después al estudio de los presupuestos y de las principales fuentes de ingresos. El informe profundiza igualmente en la dependencia respecto a determinadas vías de ingreso, en la financiación plurianual, en la generación de recursos propios y en las dificultades que enfrentan los festivales para garantizar su continuidad. Posteriormente, se examinan sus principales partidas de gasto, la estructura de sus equipos, los modelos de contratación, el papel del voluntariado y el nivel de profesionalización existente. Finalmente, se abordan la **situación económica general**, las **perspectivas de futuro** y el retorno económico territorial generado por los festivales,

antes de ofrecer una lectura transversal de los resultados, unas conclusiones generales y una serie de recomendaciones.

Más que una simple recopilación de datos, este informe busca convertirse en una **herramienta de análisis, reflexión y proyección** para quienes trabajan en el ámbito de la fotografía y de la cultura contemporánea: directores y directoras de festivales, artistas, curadores, gestores culturales, investigadores, responsables institucionales y organizaciones comprometidas con el **fortalecimiento de este campo cultural**. Al mismo tiempo, este trabajo quiere contribuir a situar a los festivales de fotografía dentro de debates más amplios sobre **sostenibilidad económica**, condiciones estructurales del trabajo cultural, autonomía financiera, impacto territorial y cooperación internacional. Asimismo, el informe es también una invitación al mundo académico y a las instituciones culturales para investigar con mayor profundidad un fenómeno global que sigue estando insuficientemente estudiado, pese a su relevancia creciente en la circulación de imágenes, la mediación cultural y la construcción de comunidades.

Este informe nace en un contexto marcado por **fuertes tensiones económicas, transformaciones institucionales y cambios sociales** que afectan de manera directa a la cultura contemporánea. En muchos lugares del mundo, los festivales operan en condiciones de **inestabilidad estructural**, con presupuestos limitados, alta dependencia de subvenciones públicas, dificultades para consolidar equipos de trabajo estables y escasa capacidad de generar reservas o planificar a medio plazo. A ello se suman el aumento generalizado de los costes de producción, comunicación, movilidad y contratación, así como la necesidad de responder a nuevos retos vinculados a la accesibilidad, la sostenibilidad ecológica, la digitalización y la diversificación de públicos. También deben considerarse factores externos de alta inestabilidad, como cambios políticos, transformaciones en las prioridades de las administraciones públicas, crisis económicas, conflictos internacionales o situaciones excepcionales como la pandemia de la COVID-19, que **han demostrado hasta qué punto los festivales pueden verse afectados por contextos adversos que escapan a su control directo**.

Analizar la economía de los festivales no significa reducirlos a cifras, sino comprender las **condiciones materiales** que hacen posible su existencia y que determinan, en gran medida, su capacidad para desarrollar programas sólidos, cuidar a sus equipos, remunerar dignamente a artistas y profesionales y mantener una relación significativa con sus territorios y comunidades.

En este escenario, pensar el futuro de los festivales de fotografía exige ir más allá de la celebración de sus logros simbólicos o culturales y atender también a las **bases concretas** que sostienen su funcionamiento. La **sostenibilidad del sector** no depende únicamente del entusiasmo, de la vocación o del esfuerzo extraordinario de quienes lo hacen posible, sino de la existencia de estructuras más justas, estables y resilientes. Este informe parte de la convicción de que comprender mejor la realidad económica de los

festivales es **una condición imprescindible para imaginar políticas culturales más adecuadas, modelos de gestión más sostenibles y formas de colaboración internacional más eficaces.** En otras palabras, conocer de qué viven los festivales, cómo distribuyen sus recursos y dónde se concentran sus fragilidades es un paso necesario para fortalecer su **capacidad de permanencia y transformación.**

En definitiva, este segundo informe de IPFA no solo pretende ofrecer una **radiografía del presente,** sino también abrir una **conversación colectiva** sobre las condiciones necesarias para construir un ecosistema más sólido, equilibrado y sostenible. **Nos invita a preguntarnos no solo cómo sobreviven hoy, sino también qué estructuras económicas necesitan para seguir siendo relevantes en el futuro.** Aspiramos a que este trabajo contribuya a fortalecer la **cooperación internacional,** a generar conocimiento compartido y a impulsar un campo profesional más consciente de sus desafíos, más preparado para afrontarlos y más capaz de imaginar respuestas comunes. Porque solo a partir del análisis, la colaboración y la reflexión colectiva podremos construir un futuro más justo, sostenible y significativo para los festivales de fotografía.

Finalmente, queremos **reconocer** que este informe ha sido posible gracias a la participación generosa de 119 festivales que compartieron información fundamental para comprender con mayor profundidad las condiciones económicas que atraviesan hoy los festivales en distintas regiones del mundo. Queremos expresar un agradecimiento especial a todas las personas y organizaciones que respondieron el cuestionario y contribuyeron a esta investigación con tiempo, confianza y compromiso. Asimismo, reconocemos la labor de **Laura Ligari, Pablo Giori, Emiliano Covello y Pedro Pereira,** cuyo trabajo de coordinación, seguimiento, sistematización y análisis ha sido esencial en cada etapa del proceso. Este equipo desarrolla su labor en el marco de la **Asociación Experimentalphotofestival** (Barcelona, España), organización impulsora de la **International Photography Festivals Association (IPFA).** Agradecemos también el apoyo institucional del **Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya,** del **Ajuntament de Barcelona** y de la **Subdirección de Artes Visuales y Creación Contemporánea del Ministerio de Cultura de España,** cuya cofinanciación ha contribuido a hacer posible esta investigación y a consolidar una línea de trabajo orientada al fortalecimiento internacional del ecosistema de festivales de fotografía.

2. Metodología

a) Diseño del cuestionario

Con el objetivo de obtener una visión comparativa y estructurada sobre la economía de los festivales de fotografía a escala internacional, se diseñó un cuestionario centrado específicamente en las condiciones materiales, organizativas y financieras que sostienen estos eventos culturales. A diferencia del primer informe, de carácter más panorámico y general, este segundo estudio se concentró en dimensiones económicas concretas, con el propósito de comprender **de qué manera se financian los festivales, cómo distribuyen sus recursos, qué niveles de estabilidad o vulnerabilidad presentan y cuáles son sus principales desafíos de sostenibilidad.**

La formulación del cuestionario respondió a un **doble criterio**. Por un lado, se buscó construir un instrumento suficientemente **claro y accesible** para que pudiera ser respondido por festivales de escalas, contextos y modelos organizativos muy diversos. Por otro lado, se procuró recoger **información precisa y comparable** que permitiera identificar patrones globales, diferencias regionales y tendencias estructurales dentro del ecosistema internacional de festivales de fotografía. Para ello, se combinaron preguntas de identificación general con bloques temáticos dedicados a la escala de actividad, presupuestos, fuentes de financiación, estructura de costes, recursos humanos, profesionalización, sostenibilidad económica e impacto local.

El cuestionario incluyó principalmente **preguntas cerradas**, organizadas a partir de escalas, rangos presupuestarios, opciones múltiples y categorías comparables, lo que facilita el análisis cuantitativo de los resultados. Al mismo tiempo, se incorporaron campos complementarios de autorización, consentimiento y comentarios finales, con el fin de contextualizar mejor algunas respuestas y permitir **una lectura más matizada** de ciertos aspectos cualitativos. En conjunto, el diseño del cuestionario buscó generar **una base de datos sólida, útil y operativa** para comprender la economía de los festivales de fotografía desde una perspectiva internacional.

b) Muestra y participantes

La investigación se basa en las respuestas proporcionadas por **119 festivales de 49 países**, lo que constituye una muestra amplia, diversa y geográficamente significativa para el análisis del sector. Dentro de este conjunto, **98 festivales autorizaron expresamente la difusión pública de sus nombres** como participantes del informe, mientras que el resto optó por colaborar de forma anónima. Esta distinción es importante desde el punto de vista metodológico, ya que permite combinar la visibilización pública de una parte de la muestra con el respeto a los criterios de confidencialidad solicitados por determinados festivales.

La muestra reúne iniciativas de distintas regiones del mundo, con trayectorias históricas, escalas presupuestarias, estructuras organizativas y grados de profesionalización muy diversos. **Esta heterogeneidad constituye uno de los principales valores del estudio**, ya que permite examinar su economía no desde un único modelo institucional o regional, sino desde una pluralidad de realidades que enriquecen la comparación y permiten identificar tanto tendencias compartidas como diferencias estructurales.

Después de un año de investigación continuada, **la base de datos global de IPFA ha identificado 1.020 festivales y ferias de fotografía en todo el mundo**. Esta cifra refleja el trabajo sostenido realizado por el equipo de IPFA para mapear de manera más completa el ecosistema internacional, incorporando festivales de distintas regiones, lenguas, escalas y modelos organizativos. Sin embargo, este número no debe entenderse como un censo fijo ni definitivo. El sector de los festivales de fotografía es altamente dinámico: **cada año surgen nuevas iniciativas, mientras otras desaparecen, interrumpen su actividad, cambian de formato, se fusionan o dejan de ser rastreables públicamente**. Por esta razón, y con el objetivo de evitar una falsa precisión, este informe utiliza como base de proyección un **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos en todo el mundo**. Esta cifra ofrece una base clara, prudente y operativa para estimar la escala global del sector.

Aunque este informe se basa en una muestra específica y no en la totalidad del universo existente, su amplitud, diversidad geográfica y variedad de perfiles permiten construir una aproximación sólida a esa escala global, identificando dinámicas que ayudan a comprender el funcionamiento general de los festivales. Aunque la investigación no pretende agotar la totalidad del universo de festivales existentes, sí ofrece una base suficientemente amplia para **observar patrones relevantes dentro del sector**. En este sentido, la muestra no debe entenderse únicamente en términos numéricos, sino también por su capacidad para representar una diversidad de contextos culturales, económicos y organizativos que contribuyen a construir una imagen compleja y matizada de su ecosistema contemporáneo.

c) Criterios de análisis y limitaciones

Los datos obtenidos fueron sistematizados y analizados principalmente mediante herramientas de **estadística descriptiva**, lo que permitió identificar distribuciones, proporciones, tendencias generales y relaciones comparativas entre distintas variables. Este enfoque resultó especialmente adecuado para el tratamiento de preguntas cerradas vinculadas a presupuestos, fuentes de ingresos, equipos de trabajo, gastos, reservas económicas o perspectivas de futuro. En paralelo, los comentarios abiertos aportados por algunos festivales fueron considerados como **material cualitativo complementario**, útil para contextualizar ciertos resultados y matizar determinadas interpretaciones.

El análisis se desarrolló atendiendo a **varios criterios comparativos**: la distribución geográfica de los festivales, su antigüedad, su escala de actividad, el tamaño de sus equipos, sus modelos de financiación y sus niveles de profesionalización. Este enfoque permitió no solo describir el comportamiento agregado de la muestra, sino también construir lecturas transversales sobre distintos perfiles de festivales, atendiendo a sus semejanzas, diferencias y grados de vulnerabilidad o estabilidad económica.

Las lecturas comparativas por **continente** deben interpretarse con cautela, especialmente en los casos de Asia, África y Oceanía, donde el tamaño de muestra es más reducido y pequeñas variaciones en la clasificación geográfica o en la respuesta a determinadas preguntas pueden producir diferencias porcentuales relativamente visibles sin alterar las tendencias generales del informe. En cualquier caso, estas variaciones **no afectan de forma significativa a las conclusiones globales del estudio**, que se mantienen estables en sus principales tendencias económicas, organizativas y territoriales.

Este estudio internacional, basado en una investigación realizada mediante cuestionarios en línea, presenta determinadas limitaciones que resulta pertinente considerar. En primer lugar, los datos han sido **autodeclarados por los propios festivales**, por lo que dependen de la disponibilidad de la información, del grado de precisión de cada organización y de sus propios criterios de interpretación al responder. A ello se suma que los **datos económicos** no suelen compartirse de manera habitual en el sector, a menudo resultan difíciles de cuantificar con exactitud y, en muchos casos, requieren ser convertidos a una moneda común, el euro, utilizado aquí como referencia comparativa, lo que introduce necesariamente cierto margen de aproximación. En segundo lugar, varias preguntas se formularon **mediante rangos o escalas aproximadas**, una decisión metodológica que facilita la comparación entre festivales muy distintos, aunque también reduce el nivel de detalle de algunas respuestas. En tercer lugar, la diversidad de contextos nacionales, institucionales y monetarios implica que ciertas categorías no siempre sean plenamente equivalentes entre sí, especialmente en lo relativo a presupuestos, estructuras laborales y fuentes de financiación. Finalmente, aunque la base de datos global de IPFA ha identificado **1.020 festivales y ferias de fotografía en todo el mundo**, la muestra analizada no representa la totalidad de ese universo. Además, dado que el sector es cambiante y muchas iniciativas nacen, desaparecen, se transforman o interrumpen su actividad cada año, las proyecciones del informe se realizan sobre un **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias activos**. Por ello, las conclusiones deben leerse como una **aproximación sólida y orientativa** al sector, más que como una representación exhaustiva de su totalidad.

A pesar de estas limitaciones, el estudio ofrece una base rigurosa y novedosa para comprender mejor sus condiciones económicas a escala global. Más que un retrato cerrado, esta investigación debe entenderse como **una herramienta de conocimiento colectivo, abierta a futuras ampliaciones, contrastes y desarrollos comparativos**.

3. Perfil de los festivales y ferias participantes

a) Distribución geográfica

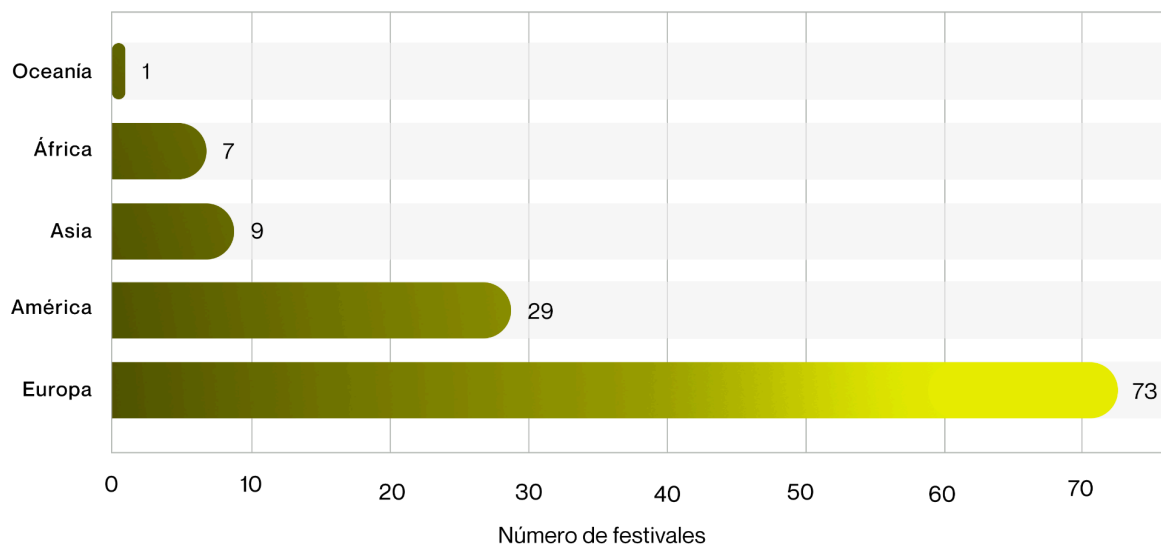
La muestra de este segundo informe está compuesta por **119 festivales de fotografía procedentes de 49 países**, distribuidos en los **cinco continentes**, lo que permite construir una perspectiva internacional amplia y comparativa sobre la economía del sector. Para el análisis de la distribución geográfica se realizó una normalización básica de la base de datos, unificando distintas formas de escritura de un mismo país, por ejemplo, variantes idiomáticas, abreviaturas o referencias territoriales, con el fin de garantizar una lectura coherente del conjunto.

En términos continentales, **Europa concentra la mayor parte de los festivales participantes, con 73 casos**, seguida de **América, con 29 festivales**. A continuación se sitúan **Asia, con 9 festivales**, y **África, con 7**, mientras que **Oceanía** está representada por **1 festival**. Esta distribución confirma el peso especialmente fuerte que siguen teniendo los festivales europeos dentro del ecosistema internacional de la fotografía, al tiempo que evidencia la presencia creciente de iniciativas en América Latina y la progresiva consolidación de redes y plataformas en Asia y África.

Si observamos la muestra por países, destacan especialmente **Italia, con 12 festivales**, y **España, con 10**, seguidas por **Francia, con 8**, así como **Alemania y Reino Unido, con 6 festivales cada uno**. También presentan una presencia relevante **Portugal y México, con 5 festivales**, mientras que **Argentina, Brasil y Estados Unidos reúnen 4 festivales cada uno**. Este reparto permite constatar que, aunque la muestra mantiene una fuerte concentración europea, **incorpora también una diversidad geográfica suficiente** para identificar contrastes entre contextos nacionales, escalas regionales y modelos de desarrollo de festivales muy distintos.

Más allá de la concentración desigual entre continentes, esta distribución geográfica pone de relieve que los festivales de fotografía constituyen hoy un **fenómeno verdaderamente global**, aunque con niveles de consolidación, visibilidad e institucionalización muy diferentes según el territorio. La amplitud de la muestra permite, por tanto, no solo trazar una cartografía general del sector, sino también sentar las bases para futuras comparaciones entre regiones, contextos culturales y estructuras económicas diversas.

Distribución de los festivales participantes por continentes



b) Año de la primera edición

El análisis de los festivales participantes muestra que la mayoría de las iniciativas incluidas en la muestra son **de creación reciente o relativamente reciente**, lo que confirma que el ecosistema internacional de festivales de fotografía sigue siendo un campo en expansión. La mayor concentración se sitúa en las **dos últimas décadas**: 50 festivales celebraron su primera edición entre 2010 y 2019, y 47 lo hicieron entre 2020 y 2026. Esto significa que 97 de los 119 festivales analizados (**81,5 %**) **comenzaron su trayectoria a partir de 2010**, un dato que refleja el fuerte dinamismo del sector y la aparición continuada de nuevas plataformas dedicadas a la fotografía en distintos contextos del mundo.

La década de los **2000** también mantiene una presencia significativa, con 14 festivales fundados entre 2000 y 2009, mientras que las iniciativas anteriores al año 2000 representan una parte mucho menor de la muestra. En este grupo aparecen 4 festivales surgidos en la década de **1990**, 2 en la de **1980** y 2 casos con fechas anteriores a 1980. En términos generales, la cronología de la muestra sugiere que los festivales de fotografía son, en su mayoría, **estructuras culturales jóvenes, muchas de ellas todavía en proceso de consolidación**. Si se observa la distribución por periodos, los datos

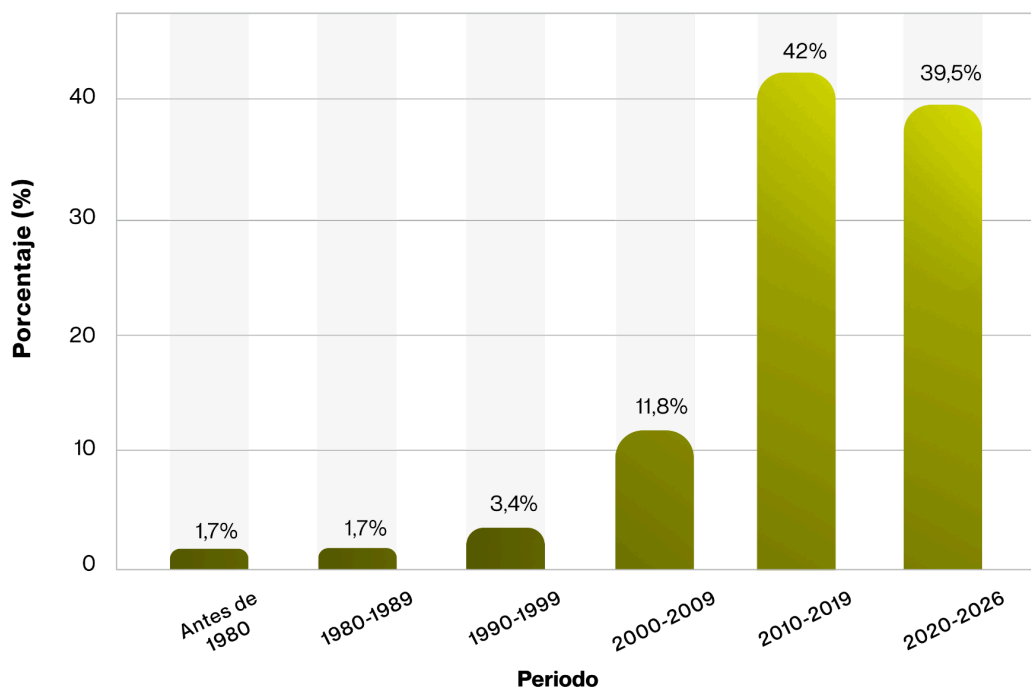
muestran con claridad este desplazamiento cronológico hacia las iniciativas más recientes: 2 festivales tuvieron su primera edición antes de 1980, otros 2 comenzaron entre 1980 y 1989, 4 entre 1990 y 1999, 14 entre 2000 y 2009, 50 entre 2010 y 2019, y 47 entre 2020 y 2026. Esta concentración en las franjas más recientes refuerza la idea de que una parte importante del **crecimiento del sector se ha producido en los últimos quince años.**

La lectura de estos resultados se refuerza al compararlos con la base de datos global de festivales y ferias de fotografía elaborada por IPFA. Esta base reúne actualmente **1.020 festivales y ferias de fotografía identificados en todo el mundo**, de los cuales **871 cuentan con año de primera edición identificado**. Dentro de este grupo, **687 festivales, es decir, el 78,9 %, comenzaron su trayectoria a partir de 2010**, una proporción muy cercana a la observada en la muestra del informe, donde la cifra equivalente es del **81,5 %**. Asimismo, **369 festivales, el 42,4 %, iniciaron su recorrido entre 2020 y 2026**, frente al **39,5 %** registrado en la muestra analizada. Esta coincidencia entre la muestra del informe y la base de datos global de IPFA permite afirmar con mayor solidez que la fuerte presencia de festivales jóvenes **no constituye una anomalía de la muestra**, sino una **característica estructural del ecosistema contemporáneo de festivales de fotografía a escala internacional.**

La comparación entre ambas escalas refuerza, por tanto, una misma conclusión: el campo de los festivales de fotografía está marcado por una expansión reciente y sostenida. Aunque siguen existiendo festivales históricos de referencia, el crecimiento más intenso se concentra en las últimas dos décadas. De hecho, si se toma como referencia la base global de IPFA, **la edad promedio de los festivales registrados es de 10,9 años y la mediana se sitúa en 8 años, lo que confirma que, en términos generales, se trata de un mundo relativamente joven.** En este sentido, la muestra del informe no aparece como una excepción, sino como una expresión coherente de **una transformación más amplia del sector a nivel mundial.**

Esta juventud no constituye solo una característica cronológica, sino también una clave interpretativa para comprender muchas de las fragilidades económicas observadas en este informe, como veremos posteriormente en los datos. Los datos sobre presupuesto y antigüedad muestran que **los festivales más recientes se concentran con mucha mayor frecuencia en las franjas presupuestarias bajas**, mientras que los presupuestos medios y altos aparecen más habitualmente entre las iniciativas con una trayectoria más extensa. En este sentido, el predominio de festivales fundados en los últimos años **ayuda a explicar por qué tantas organizaciones del sector siguen operando con estructuras económicas frágiles**: muchas de ellas todavía no han tenido tiempo suficiente para consolidar apoyos institucionales estables, diversificar fuentes de ingresos, profesionalizar sus equipos o acumular reservas. La expansión reciente es, al mismo tiempo, **un signo de vitalidad y una de las razones por las que persisten importantes dificultades de sostenibilidad.**

Año de la primera edición de los festivales participantes en la encuesta



c) Meses de celebración

El calendario de un festival de fotografía no es solo una cuestión organizativa: también expresa sus **condiciones de existencia, su relación con el clima, los ritmos institucionales y las dinámicas culturales de cada territorio**. Elegir en qué momento del año celebrar un festival implica negociar con múltiples factores (económicos, sociales, turísticos, climáticos y simbólicos) que afectan tanto su viabilidad como su visibilidad. Analizar los **meses de celebración** permite, por tanto, comprender no solo cómo se distribuyen los festivales a lo largo del año, sino también qué estrategias de programación, sostenibilidad y relación con los públicos atraviesan el sector.

Los datos de esta muestra confirman una clara concentración en los meses de **otoño del hemisferio norte**, especialmente en **octubre**, que se consolida como el principal mes de celebración, con **43 festivales**. Le siguen **septiembre**, con **29 festivales**, y después **agosto** y **noviembre**, con **19 festivales** cada uno. También presentan una presencia significativa en **junio (18 festivales)**, **mayo (16)** y **julio (15)**, mientras que los meses con menor actividad vuelven a situarse en el invierno: **enero** y **diciembre** registran **6 festivales** cada uno, **febrero** apenas **4**, y **marzo 8**. En términos

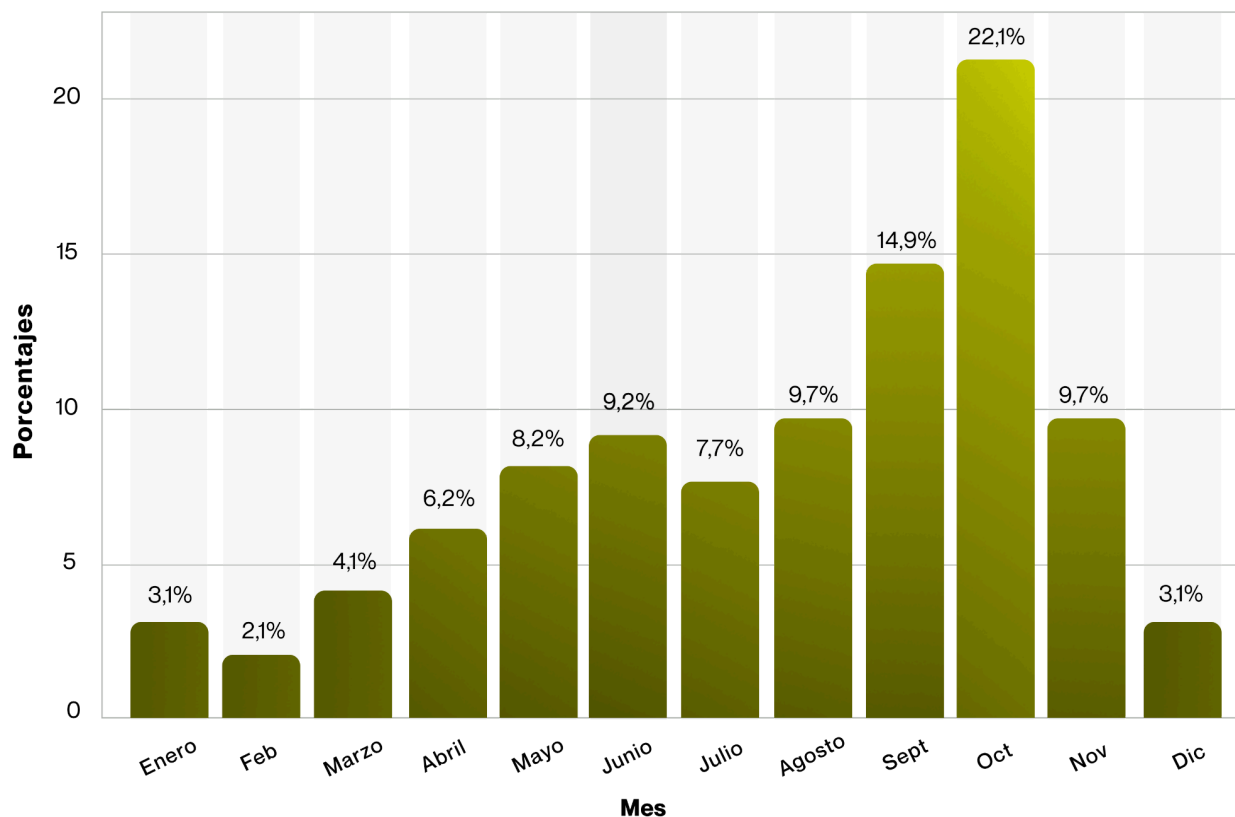
generales, la distribución muestra una fuerte preferencia por los momentos del año con mejores condiciones climáticas, mayor movilidad de públicos y una posición más favorable dentro de los calendarios culturales e institucionales.

Esta concentración en otoño responde, en buena medida, a factores estructurales ya observados en el primer informe. En muchos países, especialmente en Europa, **septiembre y octubre** coinciden con el inicio del curso académico y con un momento de alta activación institucional, lo que facilita colaboraciones con universidades, centros culturales y administraciones públicas. A ello se suman **condiciones meteorológicas** más favorables que las del invierno o del verano extremo, así como una mayor disponibilidad de públicos tras el periodo vacacional. El **calendario de subvenciones y convocatorias también influye en esta lógica**, ya que muchos festivales adaptan su organización a los ritmos administrativos de aprobación, ejecución y justificación presupuestaria.

Si comparamos estos resultados con los del **primer informe de IPFA de 2025**, la tendencia general se mantiene con bastante claridad. **Octubre** continúa ocupando el primer lugar y conserva exactamente el mismo peso relativo dentro del conjunto de menciones mensuales: **22,1 %**. Sin embargo, en la muestra actual **septiembre pierde algo de peso** respecto al informe anterior, mientras que **julio, agosto y noviembre** ganan presencia, lo que sugiere una distribución algo más extendida entre el final del verano y el otoño. En cambio, en el primer informe **mayo y junio** tenían un peso relativamente mayor. Aun así, la imagen general sigue siendo clara: **el ecosistema internacional de festivales de fotografía continúa concentrándose en unos pocos meses, especialmente entre septiembre y noviembre.**

Esta información resulta útil no solo para describir el calendario actual, sino también para pensar **sus posibles transformaciones futuras**. La fuerte densidad de festivales en otoño puede generar mayor repercusión colectiva, pero también una competencia más intensa por públicos, artistas, recursos y atención institucional. Al mismo tiempo, **los meses menos saturados podrían representar una oportunidad para nuevas iniciativas** o para una redistribución más equilibrada del trabajo cultural a lo largo del año. En este sentido, repensar el **cuándo** de los festivales es también una forma de repensar su **sostenibilidad**, su relación con las comunidades y las condiciones concretas en las que se produce la cultura

Festivales por mes



d) Duración

La duración de los festivales constituye un indicador relevante para comprender su escala operativa, su capacidad de producción y el tipo de relación que establecen con sus públicos y territorios. No todos los festivales funcionan bajo la misma lógica temporal: algunos concentran su programación en pocos días, mientras que otros se extienden durante varias semanas o incluso más de un mes, combinando exposiciones, actividades públicas, encuentros profesionales y acciones educativas. Analizar esta variable permite **observar distintos modelos de organización** dentro del ecosistema internacional de festivales de fotografía.

Los datos de esta muestra presentan una distribución bastante diversa, aunque con una ligera concentración en los festivales de mayor duración. La categoría más numerosa es la de **30 días o más**, con **43 festivales**, lo que representa el **36,1 %** de la muestra. Le siguen los festivales de **1 a 4 días**, con **35 casos (29,4 %)**, los de **5 a 15 días**, con **24 festivales (20,2 %)**, y finalmente los de **16 a 29 días**, con **17 casos (14,3 %)**. Esta distribución sugiere que conviven dos modelos principales: por un lado, festivales de

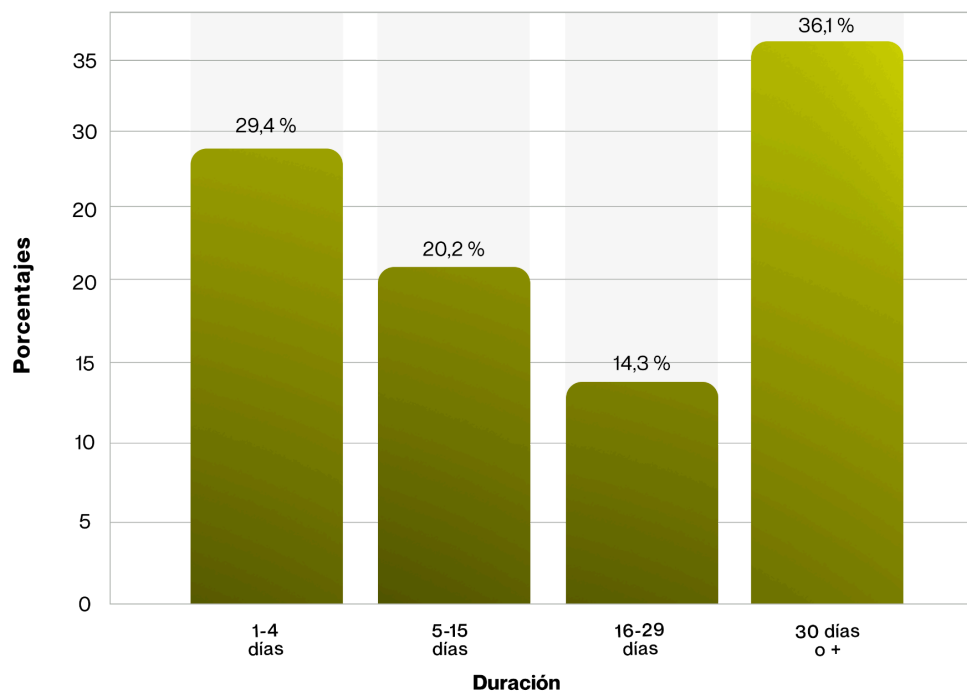
corta duración, más concentrados e intensivos; por otro, festivales de larga duración, con una oferta extendida en el tiempo.

La presencia destacada de festivales de **30 días o más** puede interpretarse de distintas maneras. En algunos casos, responde a estructuras más consolidadas, con capacidad para sostener exposiciones y actividades durante varias semanas; en otros, puede ser una estrategia para ampliar la visibilidad pública del festival, distribuir mejor el programa o adaptarse a dinámicas institucionales y territoriales específicas. Al mismo tiempo, los festivales de corta duración (especialmente los de **1 a 4 días**) muestran que también existen formatos más breves, capaces de concentrar recursos, atención y participación en un periodo breve, probablemente con menores costes operativos, pero también con una intensidad programática mayor.

Desde una perspectiva económica, esta variable resulta especialmente significativa, ya que la duración incide directamente en aspectos como los **costes de producción**, la disponibilidad de equipos, el uso de infraestructuras, la planificación presupuestaria y la capacidad de mantener la atención del público a lo largo del tiempo. **Aunque una mayor duración no implica necesariamente una estructura más sólida, sí suele exigir un grado distinto de organización, sostenibilidad y coordinación.** En este sentido, la coexistencia de festivales muy breves y festivales muy prolongados refleja la diversidad de escalas, recursos y estrategias que caracteriza hoy al sector a nivel internacional.

Este capítulo permite dibujar un perfil bastante claro de la muestra analizada: se trata de **un ecosistema internacional amplio pero geográficamente concentrado en Europa**, formado mayoritariamente por **festivales jóvenes**, con una fuerte presencia en el calendario cultural del **otoño** y con modelos temporales muy diversos, desde **formatos breves e intensivos** hasta festivales de larga duración. Estos rasgos no son solo descriptivos, sino que ayudan a contextualizar los resultados de los capítulos siguientes, ya que influyen de manera directa en la escala operativa, la estructura presupuestaria, las formas de organización y las condiciones de sostenibilidad económica del sector.

Duración de los festivales participantes



4. Escala de actividad y alcance público

a) Cantidad de actividades realizadas: 31.000 al año

La cantidad de actividades realizadas en la última edición ofrece una primera aproximación a la **escala programática** de los festivales y a su capacidad de producción. En este informe, el término actividades se utiliza en **un sentido amplio para referirse al conjunto de acciones programadas** en el marco de su edición más reciente, incluyendo exposiciones, talleres, conferencias, visionados de portafolios, encuentros profesionales, proyecciones, actividades educativas y otras propuestas públicas o especializadas. Aunque el número de actividades no agota por sí solo la complejidad de un festival, sí permite observar diferencias significativas entre **iniciativas más concentradas y otras con una programación más extensa y diversificada**. Los datos analizados en este informe se basan en la información proporcionada por los festivales sobre su edición más reciente y permiten construir una imagen comparativa del volumen de actividad que sostiene actualmente el sector.

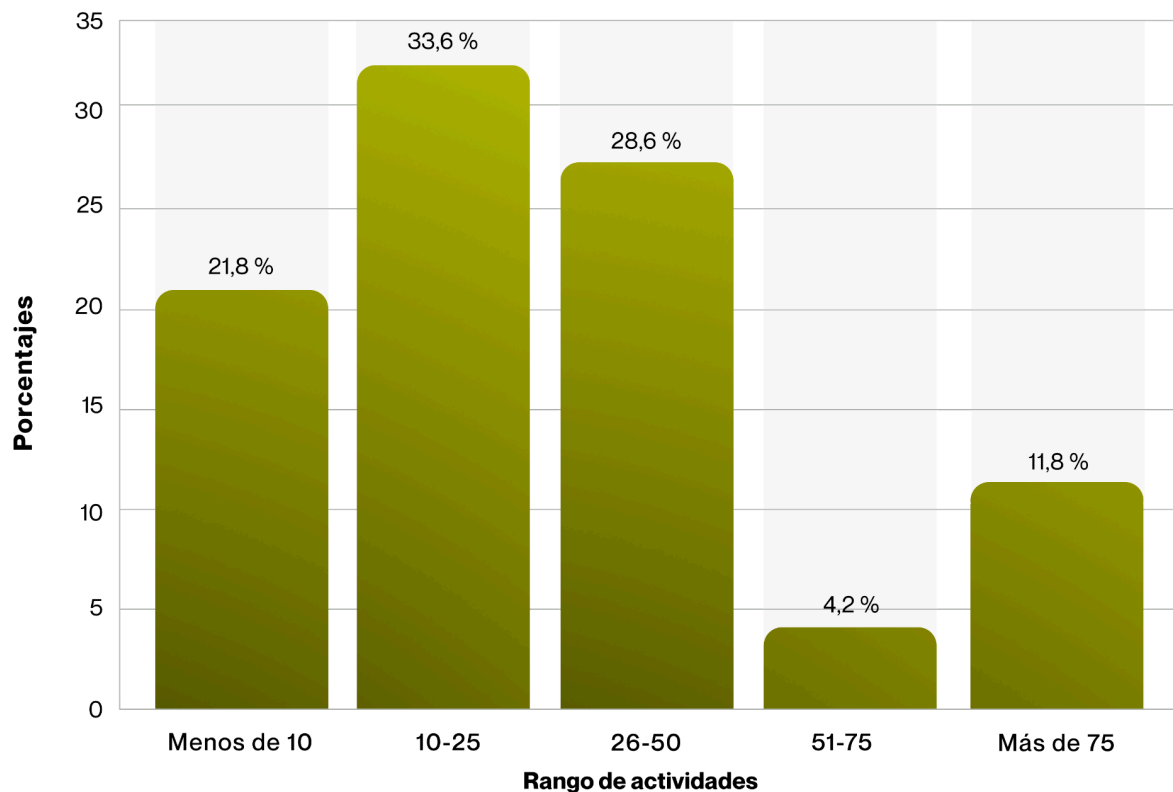
En la muestra analizada, la categoría más frecuente es la de **10 a 25 actividades**, con **40 festivales (33,6 %)**, seguida por la franja de **26 a 50 actividades**, con **34 festivales (28,6 %)**. A continuación se sitúan los festivales con **menos de 10 actividades**, que suman **26 casos (21,8 %)**. En los extremos superiores, **14 festivales (11,8 %)** declararon haber realizado **más de 75 actividades**, mientras que solo **5 festivales (4,2 %)** se ubican en la franja de **51 a 75 actividades**. Esta distribución sugiere que la mayor parte de los festivales se concentra en una **escala media**, con entre 10 y 50 actividades por edición. En términos medios, equivale a **unas 31 actividades por festival al año**, aunque la distribución real es muy desigual entre iniciativas de distinta escala.

Este dato resulta relevante porque muestra que, aunque existen festivales de gran tamaño, el ecosistema está compuesto sobre todo por **iniciativas que combinan una oferta suficiente para generar repercusión, diversidad y continuidad**, sin alcanzar necesariamente volúmenes masivos de actividades. Al mismo tiempo, la presencia de un número significativo de **festivales con menos de 10 actividades** recuerda que también forman parte del sector estructuras más pequeñas, probablemente con recursos más limitados, modelos más especializados o una vocación más concentrada. Desde una perspectiva económica y organizativa, la cantidad de actividades influye de manera directa en la **carga de producción**, las necesidades de personal, la gestión de espacios, la comunicación y la estructura presupuestaria del festival. No obstante, un programa más amplio no implica necesariamente una mayor solidez, del mismo modo que uno más reducida no debe interpretarse automáticamente como debilidad. En este sentido, la cantidad de actividades debe leerse ante todo como **un indicador de escala operativa y de densidad programática**, más que como una medida automática de calidad, impacto o consolidación institucional. Su verdadero significado aparece con mayor claridad

cuando se pone en relación, como veremos posteriormente, con otras variables, como la duración, el presupuesto y la capacidad de convocatoria.

Proyectados al **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos en el mundo**, utilizado en este informe para las estimaciones globales, estos resultados permiten calcular que el sector realiza actualmente alrededor de **31.000 actividades al año**. Esta cifra pone de relieve la enorme capacidad productiva de los festivales y refuerza la idea de que no se trata de un fenómeno cultural marginal, sino de una infraestructura capaz de movilizar anualmente decenas de miles de exposiciones, talleres, charlas, visionados, encuentros profesionales y acciones educativas. En comparación con la información del **primer informe de IPFA (2025)**, que proyectaba **18.000 actividades anuales**, el aumento es muy significativo. Esta diferencia no debe interpretarse como un crecimiento lineal del sector en un solo año, sino como el resultado de una muestra distinta, una mejor aproximación metodológica y una posible mayor presencia de festivales activos o en expansión dentro de la encuesta actual. Aun así, la comparación confirma una idea fundamental: **los festivales movilizan una cantidad de actividad cultural mucho mayor de lo que habitualmente se reconoce.**

Cantidad de actividades realizadas en la última edición



b) Número de visitantes presenciales: 8,9 millones al año

El número aproximado de visitantes presenciales en la última edición permite observar el **alcance público** de los festivales y aproximarse a su capacidad de convocatoria. Aunque se trata de una variable estimativa y no todos los festivales cuentan con sistemas de medición homogéneos, esta información ofrece una referencia útil para distinguir entre iniciativas de escala más reducida, festivales de alcance medio y eventos con una mayor capacidad de atracción de públicos. Los datos analizados en este informe se basan en la información proporcionada por los festivales sobre su edición más reciente y permiten construir una imagen comparativa de la dimensión pública que alcanza hoy el sector.

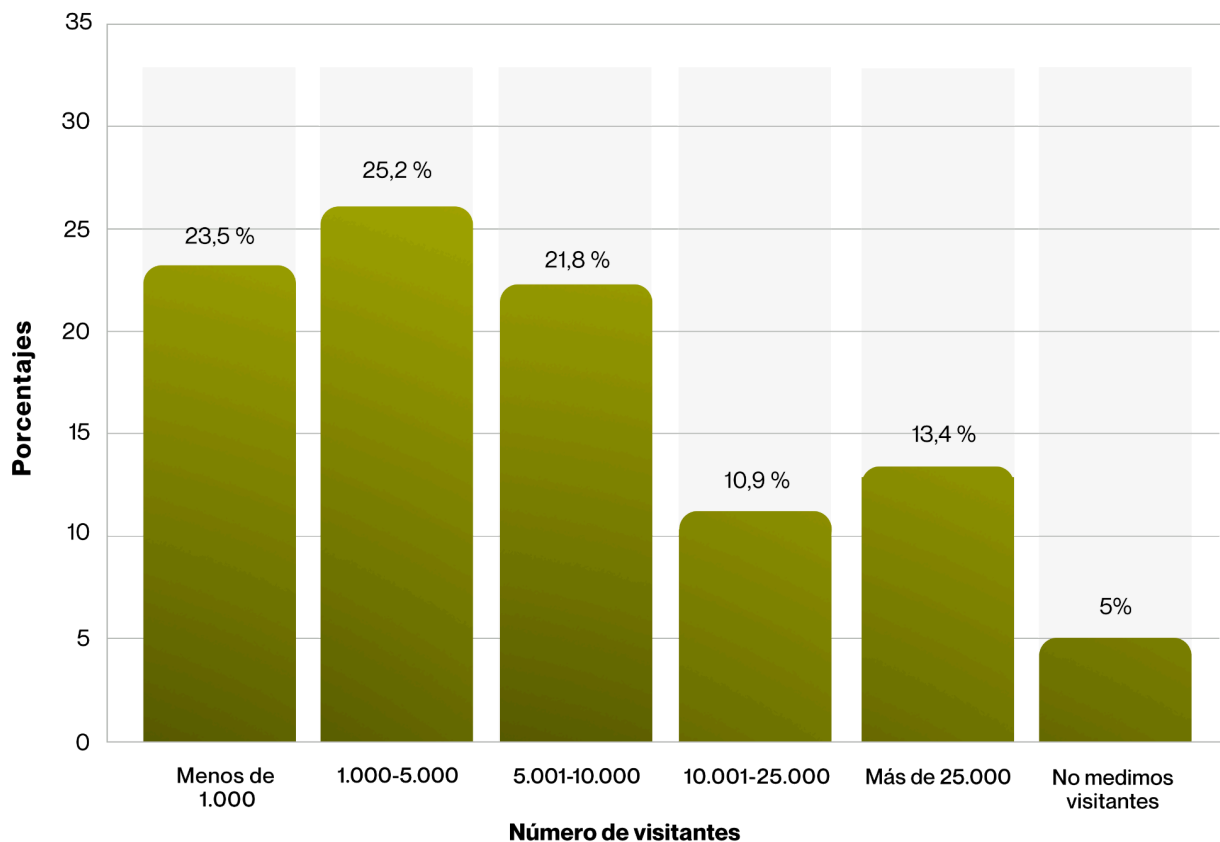
En la muestra analizada, la categoría más frecuente es la de **1.000 a 5.000 visitantes**, con **30 festivales (25,2 %)**, seguida muy de cerca por los festivales con **menos de 1.000 visitantes**, que suman **28 casos (23,5 %)**, y por la franja de **5.001 a 10.000 visitantes**, con **26 festivales (21,8 %)**. En los niveles superiores, **16 festivales (13,4 %)** declararon haber superado los **25.000 visitantes**, mientras que **13 festivales (10,9 %)** se sitúan entre **10.001 y 25.000 visitantes**. Por último, **6 festivales (5 %)** indicaron que **no miden a sus visitantes**. Esta distribución muestra que el ecosistema está compuesto mayoritariamente por festivales de **escala pequeña y media**, ya que **más de dos tercios de la muestra (70,5 %)** se concentran por debajo de los **10.000 visitantes presenciales**.

Este dato resulta relevante porque permite matizar la imagen del sector: aunque la mayoría de los festivales opera en escalas moderadas, existe también un grupo significativo de eventos con una capacidad de convocatoria muy amplia, probablemente vinculada a trayectorias más consolidadas, una mayor implantación territorial o estructuras organizativas y presupuestarias más robustas. Desde una perspectiva metodológica, resulta igualmente importante que una parte de los festivales declare no medir la asistencia presencial. Esto pone de relieve que, en muchos casos, **la evaluación de públicos no forma todavía parte de las prácticas consolidadas de gestión**, ya sea por falta de recursos, por la gratuidad y dispersión de las actividades o por la ausencia de herramientas sistemáticas de seguimiento. En este sentido, el alcance público debe leerse no solo como un indicador de tamaño, sino también **como una señal del grado de profesionalización**, de disponibilidad de datos y de capacidad de autoevaluación de cada festival.

Proyectados al **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos en el mundo**, utilizado en este informe para las estimaciones globales, estos resultados permiten calcular que el sector recibe actualmente **alrededor de 8,9 millones de visitantes presenciales al año**. Esta cifra confirma su gran dimensión pública y territorial y refuerza la idea de que no se trata únicamente de espacios especializados o dirigidos a círculos reducidos, sino de plataformas culturales con una

capacidad real de convocatoria masiva. En comparación con el **primer informe de IPFA de 2025**, que estimaba **5 millones de participantes presenciales anuales**, la nueva proyección muestra un incremento muy considerable. Como ocurre con otras variables del informe, esta diferencia debe leerse con cautela, ya que responde también a cambios en la muestra y a la dificultad de medir de forma homogénea la asistencia en todos los festivales. Sin embargo, incluso teniendo en cuenta ese margen de aproximación, la comparación refuerza una conclusión central: **su impacto público es mucho más amplio de lo que tradicionalmente se ha visibilizado**. Si se pone esta cifra en relación con el volumen anual estimado de actividades, el ecosistema estaría movilizando, en términos agregados, alrededor de **287 visitantes presenciales por actividad**. Aunque se trata de una estimación general y no de una tasa exacta aplicable, este dato ayuda a dimensionar la intensidad pública media del sector.

Número aproximado de visitantes presenciales en la última edición



c) Comunidades en línea: 6,6 millones de personas

La presencia digital se ha consolidado como uno de los principales indicadores de visibilidad, prestigio y capacidad de influencia internacional de los festivales contemporáneos. En el caso de la fotografía, esta dimensión resulta especialmente relevante, ya que una parte muy importante de **la circulación de imágenes, convocatorias, exposiciones, actividades educativas y comunidades profesionales se produce hoy en redes sociales**. Si proyectamos la información disponible al universo redondeado de referencia de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos en el mundo, el análisis muestra que los festivales han desarrollado una presencia digital amplia y estratégicamente decisiva para su posicionamiento dentro del ecosistema cultural, aunque persisten diferencias significativas en la manera en que esa presencia es aprovechada y convertida en repercusión, alcance y capacidad de influencia.

La distribución de seguidores muestra, como ya ocurría en el informe anterior de 2025, **una fuerte concentración en los tramos bajos y medios**. Proyectado a 1.000 eventos, puede estimarse que **210 festivales** cuentan con **menos de 1.000 seguidores**, mientras que **380** se sitúan entre **1.000 y 5.000**. Esto significa que **590 festivales (59 %)** operarían por debajo de los **5.000 seguidores**, lo que sugiere que la mayor parte trabaja con comunidades digitales reducidas, **probablemente locales, cercanas y activas, pero sin un alcance masivo**. Por encima de ese umbral, la proyección sitúa a **147 festivales** entre **5.000 y 10.000 seguidores**, **105** entre **10.000 y 20.000**, y solo una minoría alcanza cifras más altas: **60 festivales** entre **20.000 y 50.000**, **17** entre **50.000 y 100.000**, y **12** entre **100.000 y 500.000**. Además, **69 festivales** no cuentan con un dato localizable en la información disponible.

Este panorama confirma que la visibilidad digital sigue estando desigualmente distribuida. Solo un número muy reducido de festivales concentra comunidades en línea realmente masivas, mientras que la mayoría opera en escalas moderadas. Sin embargo, esa desigualdad no invalida la importancia estratégica del entorno digital para el conjunto del sector. Al contrario, los datos muestran que **incluso los festivales pequeños o medianos han asumido que las redes son hoy una herramienta fundamental para construir identidad, difundir actividades, fortalecer convocatorias, atraer públicos y consolidar legitimidad frente a instituciones, patrocinadores y agentes culturales**. En este sentido, la esfera digital se ha convertido en una vía paralela de posicionamiento, capaz de ampliar el alcance de los festivales mucho más allá de su territorio físico.

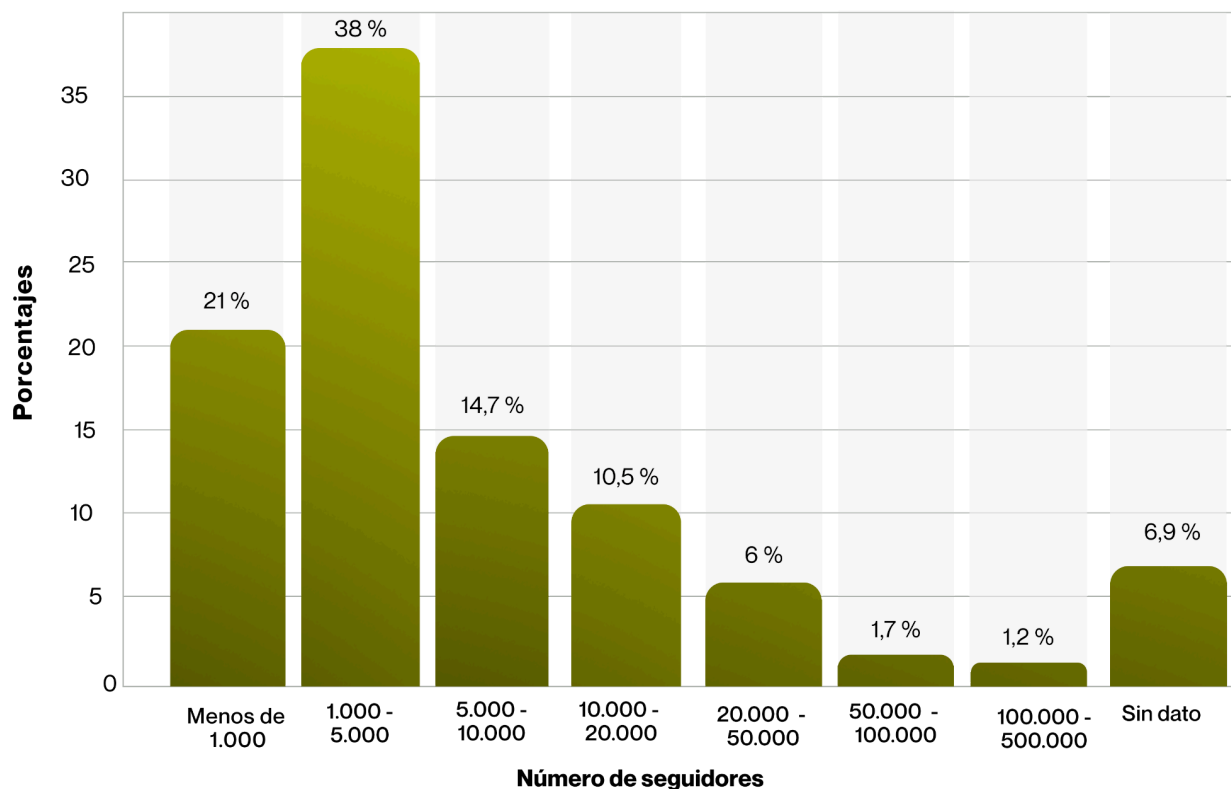
En términos agregados, la proyección para el universo de **1.000 eventos** sitúa la comunidad digital bruta del sector en torno a **8,8 millones de seguidores**. Como ya señalaba el informe anterior, esta cifra no equivale a la audiencia única real, ya que **una parte importante de las comunidades se solapa**: muchas personas siguen a varios festivales al mismo tiempo, especialmente dentro de un campo cultural tan interconectado como la fotografía contemporánea. Aplicando una estimación prudente de

solapamiento, puede situarse la comunidad digital efectiva en torno a **6,6 millones de personas**, que es la cifra más razonable para aproximarse al público global.

La comparación con el año anterior muestra **un aumento significativo**. En el primer informe, la estimación situaba la comunidad digital efectiva en una horquilla de entre **4,5 y 5,5 millones de personas**, con una referencia central cercana a los **5 millones**. En esta nueva edición, la estimación asciende a **6,6 millones**, lo que confirma una dimensión en línea aún mayor de la que se había podido cuantificar previamente. Esta diferencia no debe interpretarse únicamente como un crecimiento lineal del sector en un solo año, sino también como el resultado de una base de análisis más amplia y más precisa.

Estos datos muestran que la comunidad digital de los festivales de fotografía es ya una infraestructura cultural de gran valor estratégico. No se trata solo de seguidores acumulados, sino de **una capacidad real de difusión, movilización, circulación de contenidos, convocatoria de públicos y construcción de legitimidad simbólica**. Además, **esta escala digital no coincide necesariamente con la escala presencial del festival**: existen iniciativas con una fuerte implantación territorial y comunidades físicas muy activas, pero con presencia en línea limitada, del mismo modo que algunos festivales logran una presencia digital destacada sin que ello se traduzca automáticamente en una convocatoria presencial equivalente. Por ello, el alcance contemporáneo de un festival debe leerse cada vez más en dos planos complementarios: **el territorial-presencial y el digital-transnacional**. En un contexto en el que la presencia digital forma parte central de la vida cultural, estas comunidades amplían el alcance de los festivales más allá de su territorio físico y refuerzan su papel como agentes culturales activos, visibles y conectados a escala global. Comparada con la estimación de 8,9 millones de visitantes presenciales anuales, **la comunidad digital efectiva del sector equivale aproximadamente al 74 % de su alcance físico agregado**, una proporción que muestra hasta qué punto la dimensión digital ha dejado de ser complementaria para convertirse en una segunda escala estratégica de presencia pública.

Cantidad de seguidores en redes sociales: proyección sobre 1.000 festivales y ferias



d) Relación entre presupuesto, duración, programación y público

La lectura conjunta de la **duración**, la **cantidad de actividades**, el **número de visitantes presenciales** y, en segundo plano, el **presupuesto** permite perfilar con mayor precisión la escala real de los festivales de fotografía. Consideradas en conjunto, estas variables muestran que el sector **no está dominado por festivales masivos**, sino por una amplia mayoría de iniciativas de **escala pequeña y media**, capaces de sostener un volumen de actividades continuadas y atraer públicos relevantes sin alcanzar necesariamente dimensiones gigantescas. En términos medios, la muestra equivale a **unas 31 actividades por festival al año** y a una asistencia aproximada de **8.900 visitantes por edición**, aunque la distribución real es muy desigual entre iniciativas de distinta escala.

La relación más clara se observa entre **programación y público**. Los cruces muestran que los festivales con **menos de 25 actividades** se concentran mayoritariamente en escalas de público reducidas o medias, mientras que a partir de **26**

50 actividades se desplazan con mayor frecuencia hacia franjas superiores de asistencia. Entre los festivales con **más de 75 actividades**, la mayoría supera los **10.000 visitantes** y **más de la mitad rebasa los 25.000**. Esto sugiere que la **densidad programática** tiene una relación especialmente fuerte con la capacidad de convocatoria y que la ampliación del número de actividades no funciona solo como un indicador de oferta, sino también como un factor asociado al crecimiento del alcance público.

La **duración** también influye, aunque de una manera distinta. Los festivales de **30 días o más** presentan, en promedio, más actividades y más visitantes que los festivales con una oferta breve, pero no necesariamente una mayor intensidad diaria. De hecho, la comparación muestra la coexistencia de **dos modelos temporales** bastante diferenciados. Por un lado, los de **1-4 días** funcionan con una lógica de **alta intensidad**, concentrando en pocos días cerca de **7,9 actividades diarias** y alrededor de **1.165 visitantes por día**. Por otro lado, los festivales con una programación prolongada operan como **plataformas extendidas**, con más volumen total de actividades y público, pero con una densidad mucho menor por jornada, en torno a **0,9 actividades diarias** y **323 visitantes por día**. Esto indica que la escala del festival no depende solo de cuánto programa o cuánto dura, sino también del modo en que distribuye la experiencia cultural en el tiempo.

Este contraste entre formatos breves e intensivos y formatos largos y extendidos resulta especialmente revelador porque muestra que **no existe una única forma de crecer**. Un festival puede aumentar su escala concentrando programación y público en pocos días, o puede hacerlo desplegando una presencia más sostenida en el tiempo, con exposiciones, actividades públicas y acciones paralelas distribuidas a lo largo de varias semanas. En el primer caso, el festival actúa como un **momento de máxima concentración cultural**; en el segundo, como una **infraestructura temporal de activación prolongada del territorio**. Ambos modelos pueden ser eficaces, pero responden a estrategias distintas de relación con los públicos, con los espacios y con la propia organización del trabajo.

Si se incorpora el **presupuesto** a esta lectura, la relación entre las variables se vuelve aún más nítida. Los festivales con presupuestos de hasta **15.000 €** presentan una duración media estimada de **14,6 días**, unas **19,2 actividades** y alrededor de **3.656 visitantes**. En cambio, los festivales con más de **100.000 €** alcanzan una media de **33 días**, **57,8 actividades** y **19.905 visitantes**. Esto confirma que **duración, programación, público y recursos forman una misma lógica de escala operativa**. Aun así, la relación no es estrictamente automática. La base también muestra excepciones, con festivales de bajo presupuesto que movilizan públicos amplios y festivales extensos que operan con una cantidad de actividades relativamente reducida. La **ubicación territorial**, la **trayectoria**, la **gratuidad de las actividades**, la **calidad de la comunicación**, las **alianzas institucionales** y la **implantación local** siguen siendo variables decisivas.

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la variable que más claramente se relaciona con el alcance público no es simplemente la duración, sino la **combinación entre programación y recursos disponibles**. La duración amplía el tiempo de exposición y de circulación, pero es la densidad de actividades, junto con la capacidad organizativa y presupuestaria, la que parece influir más directamente en la ampliación del público. Dicho de otro modo, **durar más no garantiza automáticamente llegar a más personas**, mientras que un programa más intensa y sostenida sí muestra una relación más clara con el crecimiento de la convocatoria.

Este análisis permite además identificar **tres grandes tipologías operativas** dentro del ecosistema. En primer lugar, el **festival breve e intensivo**, de pocos días, con una alta concentración de actividades y de público por jornada. En segundo lugar, el **festival extendido**, que distribuye su programación en el tiempo y construye una presencia más continuada, a menudo apoyada en exposiciones de larga duración y en una activación territorial más gradual. En tercer lugar, el **festival tractor o de gran escala**, menos frecuente dentro de la muestra, caracterizado por presupuestos más altos, volúmenes de actividades muy amplios y una capacidad de convocatoria significativamente superior.

Los datos permiten concluir que la escala de un festival de fotografía **no debe medirse únicamente por el número total de actividades o por su duración**, sino por la relación entre **recursos disponibles, densidad programática, capacidad de convocatoria e inserción territorial**. Más que un único modelo de crecimiento, lo que aparece es una pluralidad de formas de escala cultural, donde la sostenibilidad no depende solo del tamaño, sino también de la **proporción entre ambición programática, medios disponibles y capacidad real de activar públicos de manera significativa**. Visto en conjunto, este bloque permite afirmar que la escala de los festivales de fotografía no se define por una sola variable dominante, sino por **la articulación entre recursos, tiempo, programación, públicos presenciales y alcance digital**. Precisamente por eso, comprender el sector exige analizar estas dimensiones de forma relacional y no como indicadores aislados.

5. Estructura presupuestaria y dimensión económica

a) Presupuesto total: 79 millones de euros al año

El presupuesto total aproximado de la última edición constituye uno de los indicadores más directos para comprender la **dimensión económica** de los festivales de fotografía. Aunque se trata de una variable construida a partir de rangos y, por tanto, no ofrece cifras exactas por festival, sí permite observar con claridad la diversidad de escalas económicas que conviven en el sector. Los datos analizados en este informe se basan en la información proporcionada por los festivales sobre su edición más reciente y permiten construir una imagen comparativa de los recursos financieros que sostienen hoy su actividad.

En la muestra analizada, la categoría más frecuente es la de **5.001 a 15.000 €**, con **25 festivales (21 %)**, seguida por la franja de **50.001 a 100.000 €**, con **21 (17,6 %)**, y por la de **15.001 a 30.000 €**, con **15 (12,6 %)**. También aparecen **13 (10,9 %)** con presupuestos de **0 a 2.000 €**, **12 (10,1 %)** en la franja de **100.001 a 250.000 €**, y **9 (7,6 %)** tanto en **2.001 a 5.000 €** como en **30.001 a 50.000 €**. En los niveles más altos, **5 (4,2 %)** declararon presupuestos de **250.001 a 500.000 €** y otros **5 (4,2 %)** señalaron **500.000 € o más**, mientras que **5 (4,2 %)** prefirieron no responder. Esta distribución muestra que el ecosistema está compuesto mayoritariamente por **festivales con presupuestos modestos o intermedios**, aunque convive con una franja minoritaria de eventos de escala económica mucho más alta.

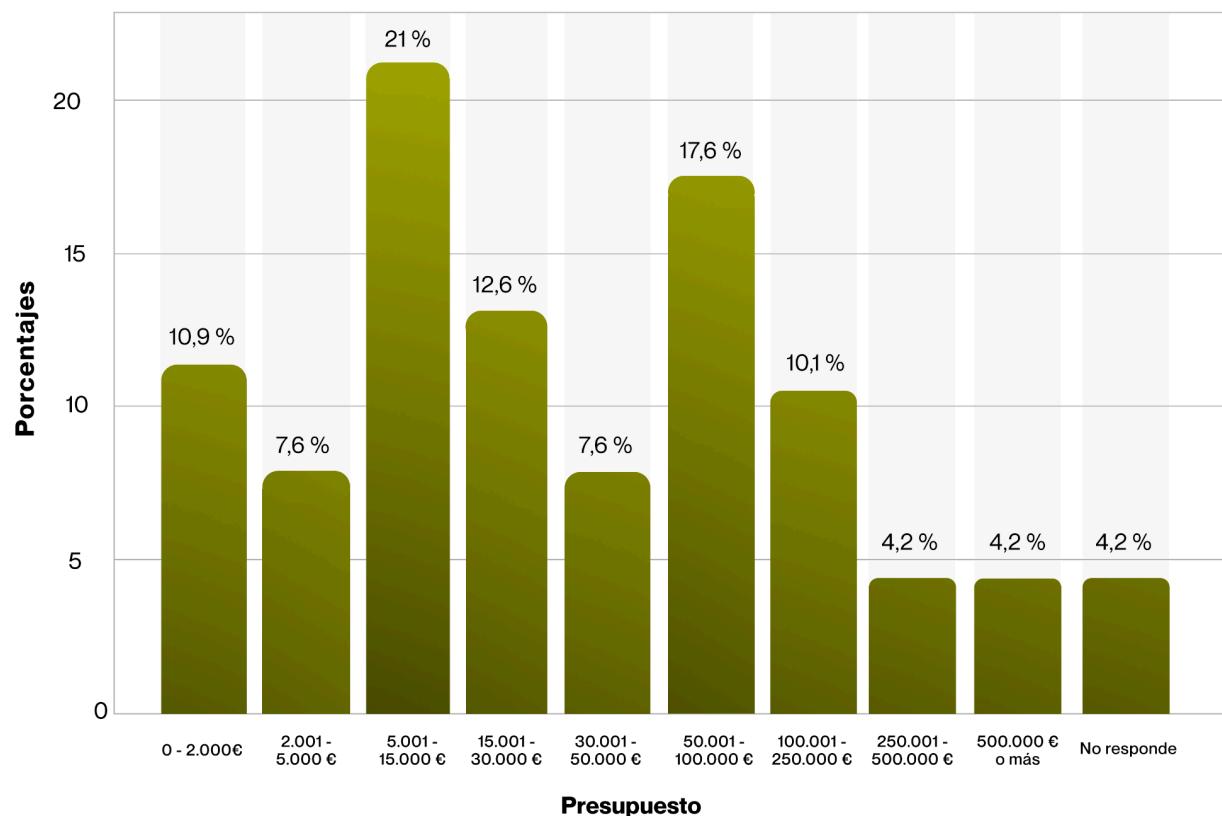
Este reparto permite extraer varias conclusiones. Por un lado, **más de la mitad de la muestra se sitúa en los 30.000 € o menos**, lo que confirma que una parte muy importante del sector opera con **recursos limitados** y probablemente bajo condiciones de alta fragilidad estructural. Por otro lado, la presencia de un grupo no menor de festivales en las franjas de **50.001 a 250.000 €** sugiere la existencia de estructuras medianamente consolidadas, con mayor capacidad de producción, contratación y proyección pública. Finalmente, aunque los presupuestos superiores a **250.000 €** representan una minoría, su peso resulta significativo porque indica que conviven realidades muy desiguales, desde festivales casi autogestionados hasta plataformas de gran escala con recursos considerablemente mayores. Más que un campo homogéneo, lo que emerge es una economía profundamente heterogénea, marcada por diferencias de contexto, trayectoria, inserción institucional y capacidad de acceso a financiación.

Proyectados al **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos en el mundo**, estos resultados permiten calcular que el sector moviliza actualmente **al menos 79 millones de euros al año**. La estimación se ha

realizado a partir del valor central de cada rango presupuestario y aplicando un criterio conservador para la categoría abierta de **500.000 € o más**, además de excluir las respuestas que prefirieron no declarar su presupuesto. Expresado en términos medios, esta proyección equivale a **unos 79.000 € por festival al año**. Sin embargo, esta media no refleja el presupuesto más habitual del sector. Si se atiende a la distribución de la muestra, la mediana presupuestaria estimada se sitúa en torno a los 22.500 €, lo que confirma que el festival “típico” opera en una escala económica bastante más baja que la que sugiere la media agregada.

Estas cifras refuerzan la idea de que constituyen una infraestructura económica mucho más relevante de lo que habitualmente se percibe. En comparación con el **primer informe de IPFA de 2025**, que proyectaba **63,5 millones de euros anuales**, la nueva estimación muestra un incremento de aproximadamente **15,8 millones de euros**, es decir, cerca de un **25 % más**. Esta diferencia no debe interpretarse como un crecimiento lineal del sector en un solo año, sino también como el resultado de una muestra distinta, una mejor aproximación metodológica y una mayor precisión en la observación de las escalas presupuestarias.

Presupuesto total aproximado de la última edición



b) Presupuesto y antigüedad

La relación entre antigüedad y presupuesto permite observar hasta qué punto **la consolidación económica de un festival está vinculada a su trayectoria en el tiempo**. Los datos sugieren que, en términos generales, aquellos con más años de recorrido tienen más probabilidades de operar en escalas presupuestarias medias o altas. Esta tendencia no debe entenderse como una regla automática, pero sí como un indicio claro de que la estabilidad financiera suele construirse de forma acumulativa, a medida que el festival afianza su identidad, fortalece sus alianzas, consolida su reconocimiento público y gana capacidad de gestión.

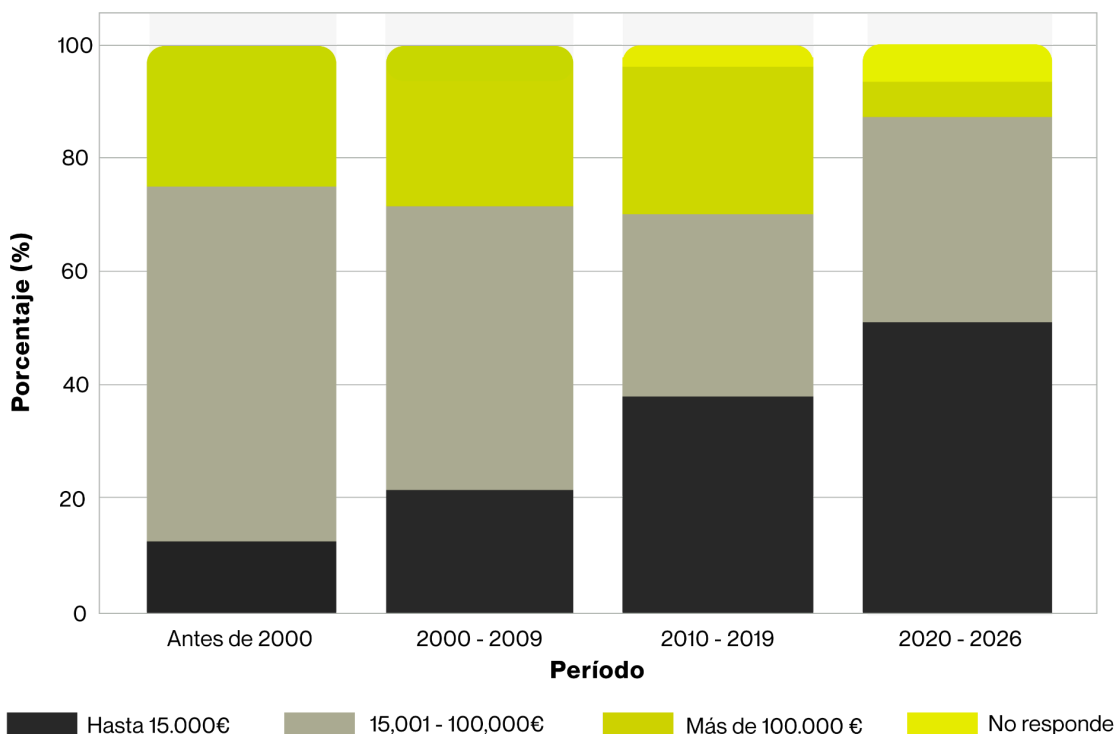
Si se comparan los festivales por periodos de fundación, el patrón resulta bastante nítido. Entre aquellos surgidos entre **2020 y 2026**, más de la mitad de quienes declararon presupuesto, **24 de 44**, se sitúa en la franja de **hasta 15.000 €**, y solo **3 festivales** superan los **100.000 €**. En este grupo más reciente, la **mediana presupuestaria**

estimada se sitúa en torno a los **10.000 €**, lo que sugiere que muchas de estas iniciativas se encuentran todavía en una fase inicial de consolidación económica. En cambio, entre los festivales fundados entre **2010 y 2019** la distribución es más equilibrada: **19** se sitúan hasta los **15.000 €**, **16** entre **15.001 y 100.000 €** y **13** por encima de los **100.000 €**, con una mediana estimada de **31.250 €**. La diferencia se hace aún más visible en los nacidos entre **2000 y 2009**, donde **4 de 14** superan los **100.000 €** y la mediana estimada asciende a **75.000 €**.

Este patrón sugiere que la consolidación económica de un festival suele requerir tiempo. No solo porque los apoyos financieros se construyen gradualmente, sino porque la legitimidad cultural, la confianza institucional, la profesionalización de los equipos y la fidelización de públicos son procesos que tienden a acumularse edición tras edición. Un festival necesita a menudo varios años para traducir su valor simbólico en estructuras de apoyo más consistentes, especialmente cuando depende de subvenciones, patrocinios o redes de colaboración que exigen continuidad y credibilidad. Desde esta perspectiva, la antigüedad no es una garantía de estabilidad, pero sí un factor que aumenta las posibilidades de alcanzarla.

Al mismo tiempo, los datos muestran que la cronología no determina por completo el resultado económico. Existen festivales recientes que ya operan en escalas altas, lo que indica que también es posible alcanzar una rápida consolidación cuando confluyen una fuerte capacidad de gestión, redes institucionales sólidas o una inserción estratégica en el territorio. En sentido inverso, algunos con larga trayectoria continúan en franjas bajas o medias, recordando que la antigüedad por sí sola no resuelve las limitaciones estructurales. **Más que una progresión lineal, lo que emerge es una relación de probabilidad y tendencia:** el tiempo favorece la consolidación, pero no la asegura, y la juventud dificulta el acceso a recursos, aunque no lo impide.

Presupuesto según periodo de fundación del festival



Por otro lado, si observamos la relación entre antigüedad y presupuesto desde la perspectiva del **ciclo de vida de un festival, aparece una trayectoria bastante clara de crecimiento gradual, aunque no lineal**. Tomando como referencia el valor central estimado de cada rango presupuestario y contando el año de la primera edición como **año 1**, el **presupuesto mediano estimado**, es decir, el presupuesto más habitual dentro de cada tramo de antigüedad, pasa de **10.000 €** en los de **1 a 3 años** a **16.250 €** entre los **4 y 6 años**, y alcanza los **22.500 €** en la franja de **7 a 10 años**. A partir de ahí se produce un salto más visible: entre los **11 y 15 años** la mediana asciende a **40.000 €**, y en los de **16 a 20 años** esa cifra se mantiene. Esto sugiere que la consolidación presupuestaria no suele darse en las primeras ediciones, sino que comienza a hacerse más reconocible a partir de la segunda década del ciclo de vida del festival.

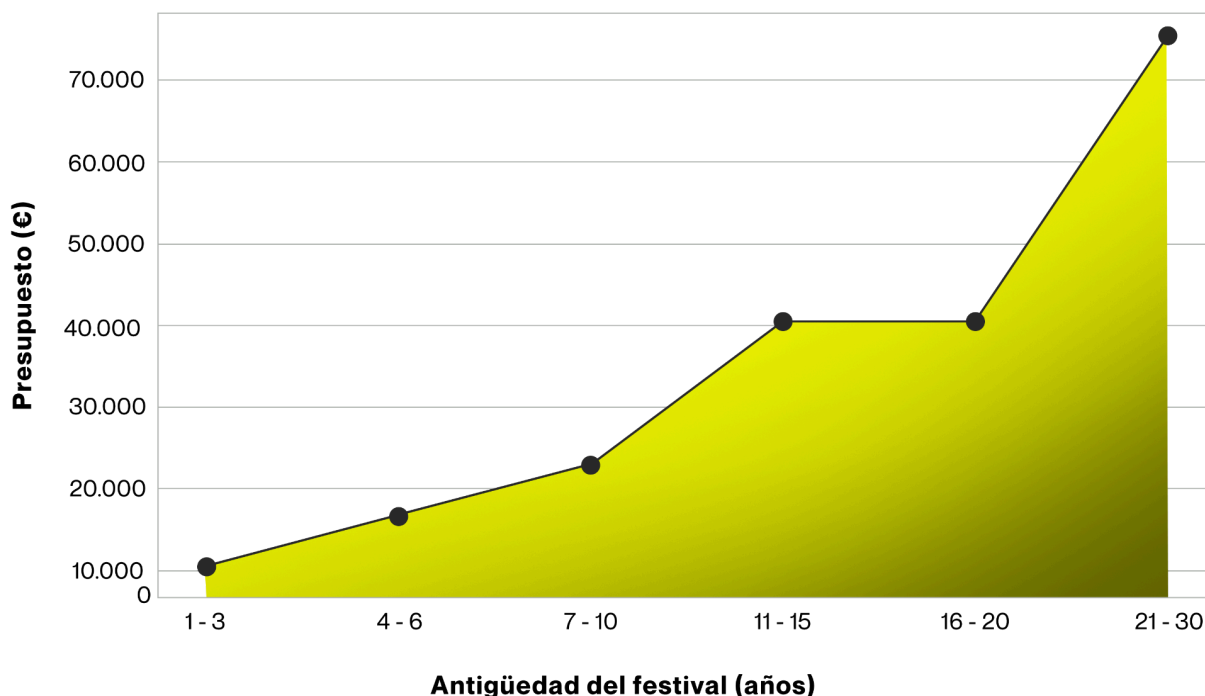
Esta evolución permite formular una hipótesis útil para el sector: **los festivales no suelen alcanzar una base económica relativamente estable de forma inmediata**, sino después de un proceso prolongado de acumulación institucional, aprendizaje organizativo y construcción de legitimidad. En la muestra analizada, la primera fase de crecimiento

parece situarse entre los **7 y 10 años**, cuando **aumenta claramente el presupuesto habitual** y empiezan a aparecer con más frecuencia festivales en franjas medias y medias-altas. Sin embargo, el punto en el que la arquitectura económica parece volverse más consistente se sitúa sobre todo entre los **11 y 15 años**, cuando el presupuesto mediano estimado se consolida en torno a los **40.000 €**. Los datos permiten hablar de un **umbral de consolidación económica** que suele requerir, en promedio, **una década o más de trabajo continuado**.

Esto no significa, sin embargo, que exista una trayectoria única ni que todos los festivales sigan el mismo ritmo de crecimiento. Los datos muestran que la consolidación económica no depende solo del paso del tiempo, sino también del contexto nacional, del acceso a financiación pública o privada, de la capacidad de gestión, de la inserción territorial y de las redes institucionales que cada uno logra construir. **Existen festivales recientes que ya operan en escalas altas, mientras que otros con más años de recorrido continúan funcionando con presupuestos modestos**. Por ello, la antigüedad debe entenderse como un factor que **favorece** la consolidación, pero no como una garantía automática de estabilidad.

Esta lectura, no obstante, debe interpretarse con cautela. Los datos no provienen de un seguimiento longitudinal de los mismos festivales a lo largo del tiempo, sino de una comparación transversal entre festivales con distintas trayectorias observados en un mismo momento. En consecuencia, no permiten establecer de forma determinante cuál será el presupuesto de un festival en cada etapa de su desarrollo, pero sí **identificar una tendencia recurrente dentro de la muestra analizada**. En términos generales, los festivales tienden a concentrarse en franjas presupuestarias bajas durante sus primeros años de actividad, comienzan a mostrar indicios de consolidación entre los **7 y los 10 años** y alcanzan una mayor estabilidad presupuestaria a partir de los **11 a 15 años de trayectoria**. Aunque esta evolución no debe interpretarse como una secuencia fija ni universal, sí constituye una referencia analítica útil para comprender las dinámicas más habituales de crecimiento y consolidación en este tipo de iniciativas.

Evolución presupuestaria estimada según antigüedad del festival



c) Presupuesto y escala operativa

El cruce entre **presupuesto**, **duración**, **cantidad de actividades** y **número de visitantes presenciales** permite observar de forma concreta qué hace posible cada escala presupuestaria. Aquí el presupuesto deja de ser una cifra abstracta y se convierte en un indicador de **capacidad operativa**: tiempo de programación, densidad de actividades y alcance de públicos. Los datos muestran una tendencia clara: a medida que aumenta el presupuesto, crecen también la duración del festival, el volumen de actividades programadas y la capacidad de convocatoria.

Si agrupamos la muestra en tres grandes escalas presupuestarias, esta progresión se vuelve especialmente visible. Los festivales con presupuestos de **hasta 15.000 €**, **47 casos**, presentan una **duración media estimada de 14,6 días**, realizan en promedio **19,2 actividades** y reciben alrededor de **3.656 visitantes presenciales**. Los festivales situados entre **15.001 y 100.000 €**, **45 casos**, alcanzan una **duración media de 25,7 días**, una media de **30,2 actividades** y aproximadamente **9.125 visitantes**. Por su parte, aquellos con presupuestos superiores a **100.000 €**, **22 casos**, llegan a una **duración media de 33 días**, desarrollan en promedio **56,8 actividades** y reúnen cerca de **19.905**

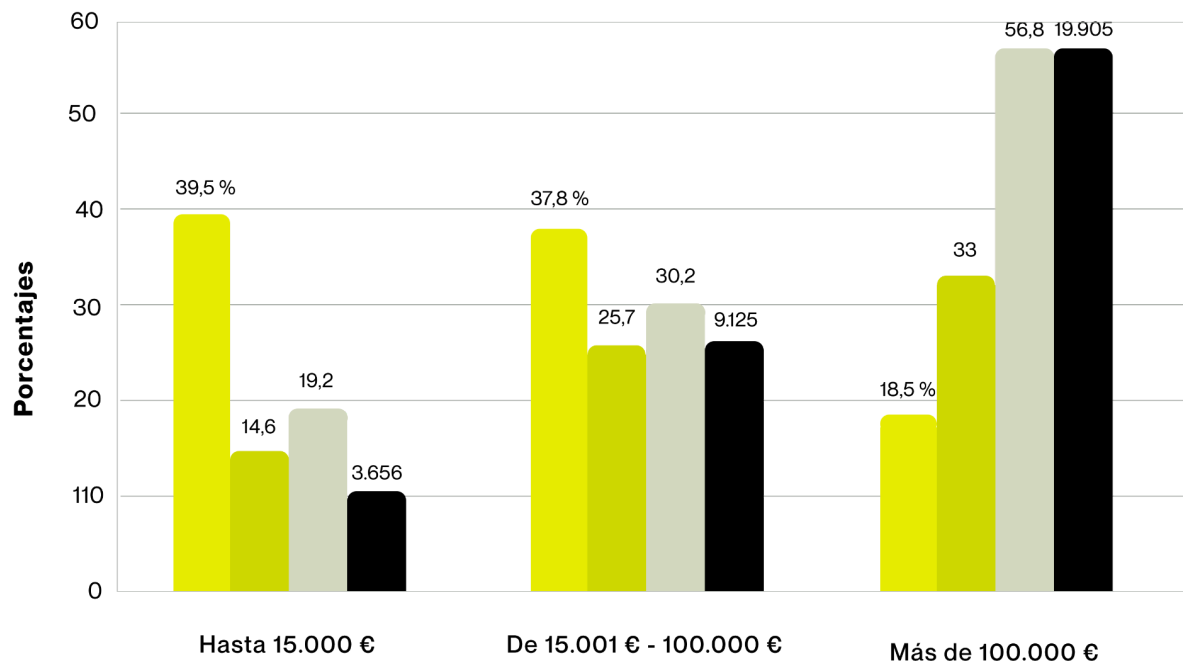
visitantes presenciales. Como se puede ver, los datos sugieren que un mayor presupuesto no solo amplía el número de recursos disponibles, sino también el tiempo, la densidad programática y la capacidad de convocatoria del festival.

Esta relación se aprecia también en la estructura interna de cada grupo. Entre los festivales con presupuestos de **hasta 15.000 €**, casi la mitad se concentra en formatos de **1 a 4 días**, cerca del **79 %** realiza **25 actividades o menos** y más del **82 %** se sitúa por debajo de los **5.000 visitantes presenciales**. En cambio, entre los festivales con presupuestos superiores a **100.000 €**, casi el **60 %** dura **30 días o más**, el **41 %** declara **más de 75 actividades** y alrededor del **64 %** supera los **10.000 visitantes**. Esto permite afirmar que el presupuesto no solo influye en su magnitud, sino también en su posibilidad de sostener una presencia más larga en el tiempo, diversificar su programación y ampliar su radio de acción pública.

Ahora bien, esta tendencia general no debe ocultar **la existencia de trayectorias menos previsibles**. Hay festivales con presupuestos modestos que logran generar un programa intenso o una convocatoria notable, probablemente gracias a una fuerte implantación local, al uso de espacios públicos, a modelos de gestión muy flexibles o a la gratuidad de sus actividades. Del mismo modo, algunos con presupuestos más altos pueden operar en escalas más contenidas de público o de programación, ya sea por decisiones curatoriales, por su especialización o por el tipo de experiencia que buscan construir. Por ello, **el presupuesto debe entenderse como una condición de posibilidad más que como una garantía automática de impacto**. Aun así, el patrón general es claro: los recursos económicos amplían de manera significativa el margen de acción de los festivales y condicionan profundamente su capacidad de duración, producción y convocatoria.

En términos de análisis sectorial, esta relación resulta especialmente relevante porque permite pasar de una lectura puramente financiera a una comprensión más concreta de lo que el dinero hace posible dentro del festival. Más que una cifra abstracta, el presupuesto aparece aquí como un indicador de **tiempo disponible, volumen de actividades, capacidad de acogida y posibilidades de crecimiento**. En este sentido, su escala operativa no depende únicamente de su ambición cultural o de su calidad artística, sino también de las condiciones materiales que hacen viable esa ambición y le permiten durar en el tiempo.

Escala presupuestaria y escala operativa media de los festivales



■ % de festivales ■ Duración media (días) ■ Actividades medias ■ Visitantes medios

d) Concentración presupuestaria

La comparación de los presupuestos muestra que el ecosistema internacional de festivales de fotografía está atravesado por una **fuerte concentración de recursos**. Aunque la mayoría se sitúa en franjas bajas y medias, el volumen económico agregado se concentra de forma muy marcada en un grupo reducido de eventos con presupuestos altos. Aplicando una estimación conservadora a partir del valor central de cada rango, los **22** que superan los **100.000 €** representan menos de una quinta parte de la muestra, pero concentran **alrededor del 72 % del volumen económico estimado** del conjunto de festivales que declararon su presupuesto. Más aún, los **10** con presupuestos superiores a **250.000 €**, apenas el **8,4 %** de la muestra total, reúnen por sí solos **casi la mitad del volumen económico estimado**.

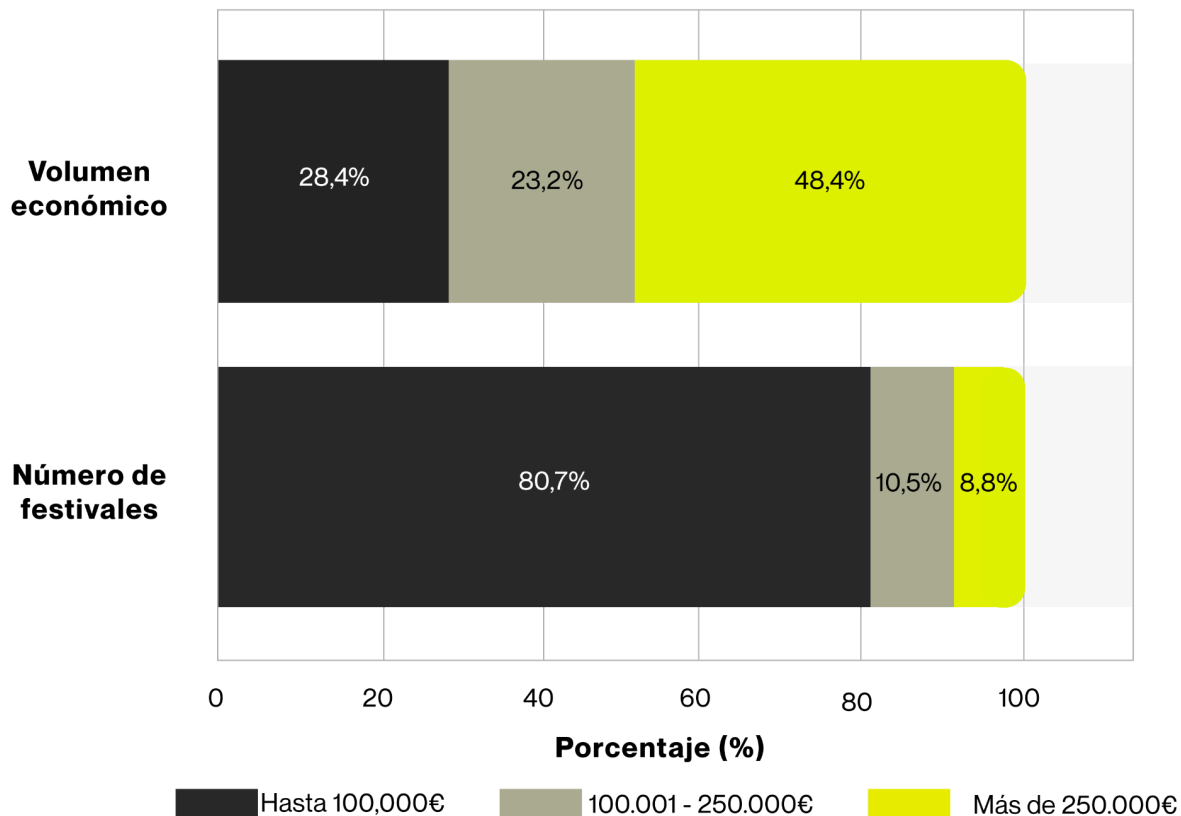
Este dato resulta especialmente importante porque permite matizar la imagen general del sector. Si se observa únicamente el número de festivales por tramo, podría parecer que predominan los presupuestos modestos o intermedios y esto es cierto en

términos de frecuencia. Sin embargo, cuando se analiza el volumen económico agregado, la fotografía cambia: **una minoría concentra una parte muy significativa de los recursos disponibles**. Esto significa que la desigualdad no se expresa solo en la coexistencia de escalas distintas, sino también en el peso desproporcionado que tienen unos pocos actores dentro de la economía total del sector.

Esta concentración tiene implicaciones estructurales. Un presupuesto más alto no garantiza por sí mismo una mayor calidad cultural, pero sí ofrece más margen de maniobra para contratar personal, remunerar dignamente a artistas y profesionales, producir exposiciones complejas, invertir en comunicación, desarrollar actividades educativas y sostener estructuras más estables en el tiempo. En cambio, los festivales que operan con presupuestos muy bajos suelen depender en mayor medida de la sobrecarga de trabajo, la precariedad o el compromiso extraordinario de sus equipos. La concentración presupuestaria se traduce así en una concentración de **capacidad organizativa, visibilidad pública, resiliencia institucional y posibilidad de planificar a medio plazo**.

En este sentido, la economía de los festivales de fotografía no aparece como un campo homogéneo, sino como **un sistema profundamente desigual**, en el que coexisten iniciativas casi autogestionadas con plataformas de gran escala y alta capacidad de movilización de recursos. Comprender esta concentración es fundamental para no confundir el número de festivales con el peso real de cada uno dentro del ecosistema económico. También obliga a preguntarse hasta qué punto la sostenibilidad general del sector depende de estructuras muy frágiles en su base y muy concentradas en su parte alta.

Concentración del volumen económico estimado



e) Dimensión económica según continente

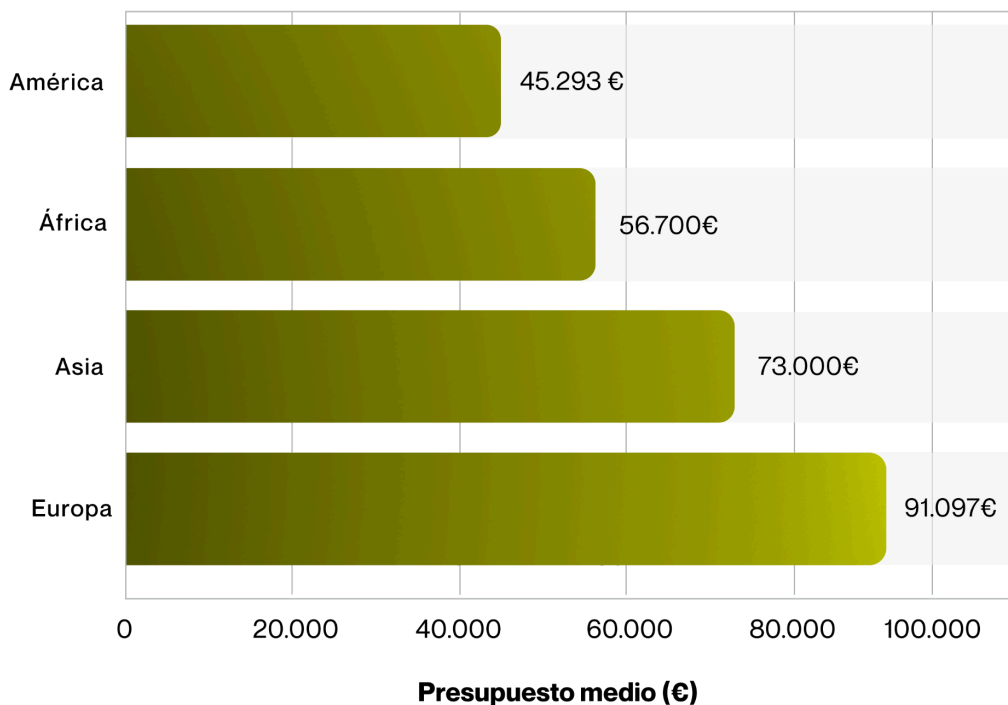
Si observamos la distribución de los presupuestos por continente entre los festivales que sí declararon esta información, las desigualdades económicas adquieren también una dimensión geográfica muy clara. **Europa**, con **72** que respondieron a esta pregunta, concentra aproximadamente **el 72,5 % del volumen económico estimado**, una proporción superior a su ya elevado peso numérico dentro de la muestra. **América**, en cambio, reúne **29 festivales** con presupuesto declarado, pero representa solo **el 14,5 % del volumen económico estimado**, lo que sugiere una presencia mucho más fuerte de festivales con presupuestos bajos o medios. **Asia**, aunque con una muestra reducida, concentra **el 5,7 % del volumen económico estimado**, mientras que **África** alcanza **el 3,1 %** y **Oceanía**, representada por un solo festival, **el 4,1 %**.

Esta distribución permite afirmar que la dimensión económica del sector no solo está desigualmente repartida entre festivales, sino también entre regiones del mundo. En **Europa** se concentra la **mayoría de los presupuestos altos y muy altos**, lo que sugiere la existencia de sistemas culturales más institucionalizados, con mayores niveles de apoyo público, mayor continuidad de las políticas culturales y una tradición más consolidada de financiación de festivales. En **América**, en cambio, aunque la presencia numérica es relevante, **su peso económico agregado es bastante menor**, lo que indica una mayor concentración en franjas presupuestarias bajas o intermedias. En **Asia** y **África** aparecen realidades más heterogéneas, con festivales de escala media o media-alta, pero sin una densidad comparable de grandes presupuestos.

Los presupuestos superiores a **250.000 €** se concentran casi por completo en **Europa**, con casos puntuales en **América** y **Oceanía**, lo que refuerza la idea de que el acceso a recursos sigue estando fuertemente territorializado. Esta situación no debe interpretarse de manera simplista como una oposición entre festivales “fuertes” y “débiles”, sino como el resultado de contextos institucionales, trayectorias históricas, estructuras de financiación y políticas culturales muy distintas. Allí donde existen redes profesionales más estables, mayor continuidad institucional y mecanismos de apoyo más consolidados, los festivales parecen tener más posibilidades de alcanzar presupuestos altos.

Al mismo tiempo, esta lectura invita a no reducir la comparación entre continentes a una mera jerarquía económica. En contextos con menos recursos, muchos festivales desarrollan estrategias de cooperación, adaptación e invención que les permiten consolidar proyectos culturalmente relevantes con presupuestos mucho más ajustados. Precisamente por eso, el análisis continental no debe limitarse a registrar diferencias, sino que abre una pregunta más amplia sobre las condiciones materiales que hacen posible la sostenibilidad del sector y sobre qué formas de apoyo podrían contribuir a construir una red internacional **más equilibrada, más justa y menos dependiente de concentraciones territoriales tan marcadas.**

Presupuesto medio estimado por continente



Nota: Oceanía se ha excluido de esta tabla por estar representada por un único festival con presupuesto declarado, lo que impide considerar ese valor como representativo del continente.

f) Lecturas comparativas y conclusiones

El conjunto de datos analizados permite afirmar que la economía de los festivales de fotografía se caracteriza, ante todo, por una combinación de **amplitud agregada** y **desigualdad interna**. Proyectado al **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos**, el sector moviliza al menos **79 millones de euros al año**, una cifra que confirma su relevancia como **infraestructura cultural internacional**. Sin embargo, esta magnitud global no debe ocultar una cuestión central: **el volumen total del sector es considerable, pero su estructura económica más habitual sigue siendo modesta**. En términos medios, la proyección equivale a unos **79.000 € por festival al año**, pero esa cifra no describe al festival típico, sino el promedio de un ecosistema muy desigual. Lo que emerge, por tanto, no es un campo homogéneo, sino un sistema en el que una minoría concentra una parte sustancial de los recursos, mientras la mayoría opera en franjas presupuestarias bajas o intermedias.

Esta diferencia entre **media agregada y estructura típica** es una de las claves analíticas del informe. El sector es **económicamente relevante en su volumen total, pero su configuración más frecuente sigue siendo frágil**: la mayoría de los festivales opera con presupuestos reducidos o medios y con márgenes limitados para planificar, contratar y crecer.

La comparación entre **presupuesto, antigüedad y escala operativa** refuerza esta lectura. En términos generales, los festivales con más años de trayectoria tienen más probabilidades de alcanzar presupuestos medios o altos, lo que sugiere que la consolidación económica suele construirse de forma acumulativa, a través del tiempo, la legitimidad institucional y la continuidad organizativa. A su vez, un mayor presupuesto se traduce, en la mayoría de los casos, en una mayor capacidad operativa: **más días de programación, más actividades y una mayor convocatoria pública**. Esto indica que el presupuesto no es solo un dato financiero, sino un **indicador directo de las condiciones materiales** que permiten sostener, ampliar o estabilizar un festival en el tiempo. La consolidación institucional y la escala operativa aparecen así estrechamente vinculadas.

Al mismo tiempo, los datos muestran que esta relación no debe interpretarse de forma mecánica ni determinista. Existen festivales recientes que ya operan en franjas presupuestarias altas y también otros con larga trayectoria que continúan funcionando con recursos reducidos. Del mismo modo, aunque la tendencia general muestra que a mayor presupuesto suele corresponder una mayor escala operativa, **no todos los festivales convierten sus recursos en crecimiento cuantitativo del mismo modo**. Esto sugiere que las diferencias económicas no responden únicamente a la antigüedad o al tamaño, sino también a factores como el **contexto nacional**, el **tipo de inserción institucional**, las **estrategias de gestión**, el **modelo curatorial** y la capacidad de construir **redes de apoyo duraderas**. Así, su economía debe leerse como una combinación de **estructura y agencia**, de condicionamientos materiales y decisiones estratégicas.

La lectura del capítulo permite además formular una idea de gran importancia para el conjunto del informe: **la sostenibilidad económica suele construirse a lo largo del tiempo**. Los datos muestran que los festivales más jóvenes se concentran con mucha mayor frecuencia en las franjas presupuestarias bajas, mientras que la presencia de presupuestos medios y altos aumenta entre las iniciativas con más recorrido. Esto refuerza la hipótesis de que la consolidación presupuestaria no suele ser inmediata, sino el resultado de **un proceso prolongado de aprendizaje** organizativo, construcción de legitimidad, estabilización de alianzas y mejora progresiva de la capacidad de gestión. En este sentido, el tiempo no garantiza el éxito, pero sí aumenta las probabilidades de alcanzarlo.

La comparación por continentes añade una dimensión decisiva a esta lectura. La fuerte concentración de recursos en **Europa** pone de manifiesto que las desigualdades entre festivales son también **desigualdades geográficas**, ligadas a la historia de las políticas culturales, a la estabilidad institucional y a la distribución global de oportunidades de financiación. Mientras algunos contextos permiten la consolidación de festivales de gran escala, otros obligan a trabajar desde la precariedad, la flexibilidad y la invención constante. La desigualdad presupuestaria no se expresa solo entre eventos, sino también entre territorios que ofrecen condiciones muy distintas para consolidar proyectos culturales en el tiempo. **Las diferencias económicas del sector son, por tanto, también diferencias de ecosistema.**

Esta dimensión territorial obliga a evitar lecturas simplistas. El acceso a presupuestos altos depende en gran medida de **estructuras institucionales previas, apoyos públicos estables, densidad de redes profesionales y capacidad del entorno** para reconocer el festival como agente cultural estratégico. Allí donde estos factores existen, la consolidación económica resulta más probable; **allí donde faltan, la sostenibilidad depende más intensamente del esfuerzo extraordinario de equipos pequeños** y de fórmulas organizativas inestables.

Estas lecturas abren, además, una reflexión **política e institucional** de fondo. Si la consolidación económica de un festival de fotografía suele requerir, en promedio, **entre una y dos décadas de trabajo continuado**, resulta necesario preguntarse si el sector puede seguir dependiendo exclusivamente de trayectorias lentas, desiguales y sostenidas casi siempre por un esfuerzo extraordinario de sus equipos. Los datos sugieren que una parte importante alcanza su estabilidad solo después de muchos años de **aprendizaje acumulado, ensayo organizativo, construcción de legitimidad y acceso progresivo a redes de apoyo**. En este contexto, fortalecer la sostenibilidad no debería depender únicamente del tiempo, sino también de la existencia de **políticas, programas y estructuras de acompañamiento** que permitan acelerar esos procesos.

Desde esta perspectiva, se vuelve especialmente **relevante impulsar redes de aprendizaje compartido, espacios de formación, mentoría, intercambio profesional y cooperación internacional** que ayuden a los festivales a no recorrer de forma aislada un camino lleno de errores repetidos. La sostenibilidad no es solo una cuestión de recursos económicos, sino también de **acceso al conocimiento**, de capacidad para aprender de otras experiencias y de posibilidad de construir herramientas comunes para la gestión, la financiación y la planificación a medio plazo. De este modo, el informe no solo pone de relieve una cronología de consolidación, sino también una necesidad estructural del sector: **crear marcos institucionales que favorezcan la transmisión de saberes y reduzcan el coste humano, económico y organizativo de empezar siempre desde cero.**

La principal conclusión de este capítulo no es solo que los festivales de fotografía movilizan una economía considerable, sino que esa economía está **profundamente concentrada, territorialmente desigual y temporalmente lenta en su consolidación**. El sector dispone de una base económica agregada relevante, pero esa base descansa sobre una mayoría de festivales que operan con recursos modestos, que necesitan largos periodos para estabilizarse y que trabajan en contextos muy desiguales en términos de apoyo institucional. Comprender esta tensión entre **volumen total, concentración de recursos, trayectorias largas de consolidación y disparidad territorial** es fundamental para pensar políticas, redes y estrategias capaces de fortalecer un ecosistema internacional más **sostenible, equilibrado y justo**. **¿Qué papel deberían asumir las administraciones públicas, las redes internacionales y las asociaciones sectoriales para acortar esos tiempos de fragilidad? ¿Cuántos podrían alcanzar antes una base económica más estable si existieran más dispositivos colectivos de apoyo, formación y cooperación?**

6. Fuentes de financiación y modelos de ingreso

a) Principales fuentes de financiación y su peso relativo

La lectura de conjunto muestra que los festivales de fotografía funcionan, en su mayoría, a partir de **modelos híbridos de financiación**: solo **8 de los 119 festivales** se sostienen a partir de una única gran familia de ingresos, mientras que **94 combinan tres o cuatro tipos de financiación** entre apoyo público, recursos privados, ingresos autogenerados y otras fuentes. Más que un sector apoyado en una sola vía, lo que emerge es **un ecosistema que necesita articular ingresos diversos para sostenerse**. Sin embargo, esta diversificación aparente no debe confundirse con equilibrio financiero: en muchos casos, la coexistencia de varias fuentes **no elimina la dependencia estructural respecto a una de ellas**.

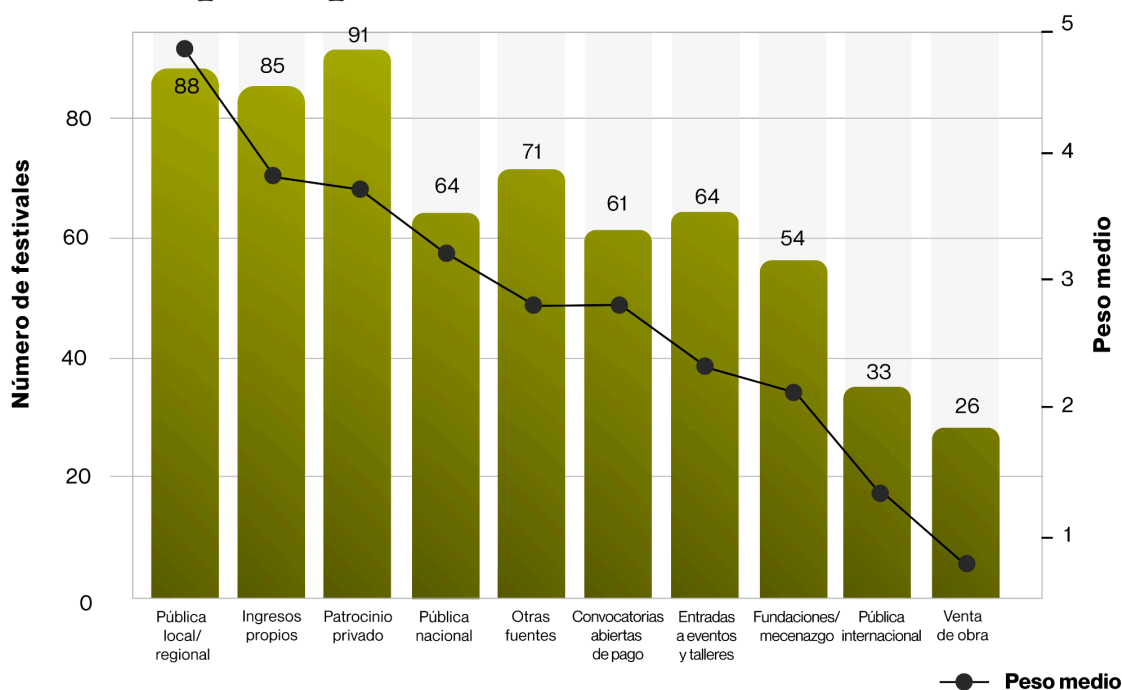
Si observamos cada fuente por separado, la **financiación pública local o regional** aparece como la más importante del conjunto. Es utilizada por **88 festivales** y presenta el **peso medio más alto** de todas las fuentes analizadas (**4,8 sobre 10**). Además, es la fuente que con mayor frecuencia aparece como **clave o principal** dentro del presupuesto, con **41** situándola en niveles altos (**8 o 10**) y **22** señalándola explícitamente como **fuerza principal**. A continuación se sitúan los **ingresos propios**, utilizados por **85** y con un peso medio de **3,8**, y el **patrocinio privado**, presente en **91** con un peso medio de **3,7**. La **financiación pública nacional** también ocupa un lugar relevante: aunque es menos extendida (**64**), su peso medio alcanza **3,2** y aparece como fuente principal en **13 casos**. En cambio, la **financiación pública internacional** tiene una presencia mucho más limitada, tanto en uso (**33**) como en peso relativo (**1,3 de media**).

Esta distribución permite extraer una conclusión importante: **el sector no depende exclusivamente de la financiación pública, pero sí mantiene una fuerte centralidad del apoyo institucional**, especialmente en su escala local y regional. Al mismo tiempo, los datos muestran que la **autofinanciación** ocupa un lugar muy significativo. Si sumamos las cuatro fuentes vinculadas a generación propia de ingresos (**ingresos propios, entradas, venta de obra y convocatorias abiertas de pago**), observamos que este conjunto está presente en **109 festivales** y constituye una parte fundamental de su economía. Sin embargo, dentro de esta familia también existen diferencias muy marcadas: **los ingresos propios y las convocatorias abiertas de pago tienen un peso relativamente alto**, mientras que **la venta de obra aparece como una fuente claramente minoritaria**, utilizada por solo **26**, y con el **peso medio más bajo de toda la tabla (0,7)**. Esto sugiere que, aunque muchos festivales buscan diversificar sus ingresos, no todas las estrategias de autofinanciación tienen la misma capacidad de sostén estructural.

También resulta significativo que el **patrocinio privado** sea la fuente más extendida en términos de uso, presente en **91 festivales, aunque no siempre con un peso dominante**. Esto indica que el patrocinio funciona a menudo como una vía complementaria, importante pero no necesariamente estructural. Algo similar ocurre con **fundaciones y mecenazgo**, que aparecen en **54**, pero solo en **10 casos** alcanzan niveles altos de peso presupuestario. Por su parte, la categoría de **otras fuentes** mantiene una presencia considerable (**71**) y es la fuente principal en **10 casos**, lo que refleja la diversidad de soluciones económicas que muchos activan fuera de las categorías clásicas. Los datos muestran que **los festivales de fotografía se sostienen a partir de una combinación compleja de apoyos públicos, ingresos autogenerados, financiación privada y fórmulas complementarias**, configurando un modelo económico mixto, flexible y a menudo inestable.

En términos generales, este análisis confirma que no existe un único modelo de financiación dominante para el conjunto del sector, pero sí una arquitectura relativamente clara: la **financiación pública local/regional** ocupa el lugar más estructural, los **ingresos propios** y el **patrocinio privado** funcionan como pilares muy extendidos, la **financiación pública nacional** sigue siendo decisiva en un número importante de casos y la **venta de obra** o la **financiación internacional** tienen un papel comparativamente menor. Esta combinación refuerza la idea de que la sostenibilidad económica de los festivales no suele descansar en una sola fuente, sino en la capacidad de **articular recursos diversos** y mantener un equilibrio dinámico entre apoyo institucional, generación de ingresos y cooperación externa.

Peso medio estimado y uso de las principales fuentes de financiación



b) Fuentes de financiación según continente

La lectura por continentes muestra que las **fuentes de ingresos**, su **peso relativo**, el nivel de **dependencia respecto a una sola fuente** y la existencia de **financiación plurianual** no se distribuyen de manera homogénea en el ecosistema internacional de festivales de fotografía. Más allá de un modelo general mixto, en el que conviven apoyos públicos, ingresos autogenerados, financiación privada y otras fórmulas complementarias, cada región parece articular estas combinaciones de forma distinta. Esto confirma que las economías de los festivales no dependen solo de decisiones individuales de gestión, sino también de los **contextos institucionales, políticos y culturales** en los que se insertan.

En **Europa**, la financiación aparece más claramente apoyada en una combinación de **fondos públicos locales o regionales, fondos públicos nacionales e ingresos complementarios**. La tabla muestra con frecuencia valores altos en la financiación pública local/regional y nacional, especialmente en festivales de España, Portugal, Francia, Bélgica, Alemania, Italia, Suecia, Eslovaquia o Reino Unido. También se observan casos de financiación internacional, aunque menos extendidos, y una presencia

relativamente constante de ingresos propios, convocatorias abiertas o entradas como fuentes secundarias. Este patrón sugiere un modelo más **institucionalizado y diversificado**, donde la dependencia respecto a una sola fuente existe, pero suele estar amortiguada por una mayor densidad de apoyos complementarios. En coherencia con ello, los casos de **financiación plurianual confirmada** parecen concentrarse sobre todo en este continente, lo que refuerza la impresión de que **Europa ofrece, en promedio, las condiciones más favorables para la planificación a medio plazo** y para una estabilidad financiera relativamente mayor.

En **América**, en cambio, el panorama aparece **más heterogéneo y más polarizado**. Conviven festivales muy pequeños, sostenidos casi exclusivamente por **ingresos propios, convocatorias abiertas de pago** u otras fórmulas de autofinanciación, con algunos casos más robustos apoyados en financiación pública o en modelos mixtos. México, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Cuba o Panamá muestran combinaciones muy diversas, pero en conjunto parece haber una mayor presencia de festivales que deben construir su sostenibilidad a partir de **estrategias híbridas y muy activas de generación de recursos**, en ocasiones con menor respaldo institucional estable que en Europa. Esto sugiere un escenario en el que la diversificación existe, pero no siempre se traduce en una menor vulnerabilidad, porque muchas de esas fuentes tienen un peso bajo o complementario. En este continente, la **dependencia de una fuente principal** parece mantenerse alta en un número importante de casos y la **financiación plurianual confirmada aparece de forma más escasa**, lo que obliga a negociar gran parte de los apoyos edición tras edición.

En **África** y **Asia**, aunque la muestra es más reducida, se perciben rasgos diferenciados que merecen atención. En varios festivales **africanos**, la financiación parece construirse a partir de combinaciones en las que tienen un papel importante la **financiación internacional**, el **patrocinio privado**, los **ingresos propios** y la categoría de **otras fuentes**, lo que puede reflejar tanto redes de cooperación internacional como la necesidad de buscar soluciones fuera de los esquemas clásicos de apoyo público. En **Asia**, por su parte, se observa una fuerte heterogeneidad: algunos muestran perfiles muy apoyados en **ingresos propios** o **patrocinio privado**, mientras otros combinan estos recursos con financiación pública o internacional. En ambos continentes, la tabla sugiere una situación en la que los modelos de financiación son más **fragmentados, experimentales o dependientes de alianzas específicas** y donde la financiación plurianual parece ser menos frecuente. Esto no implica menor relevancia cultural, pero sí indica un entorno económico con menos estabilidad estructural y, a menudo, con una exposición mayor a cambios de contexto. Finalmente, **Oceanía**, representada en la muestra por un número muy reducido de casos, no permite extraer conclusiones generales y cualquier observación debe considerarse únicamente indicativa.

Esta lectura conecta **tres dimensiones inseparables**: el peso relativo de las fuentes, el grado de dependencia respecto a una de ellas y la posibilidad, todavía excepcional, de contar con financiación plurianual. La sostenibilidad de los festivales no depende solo de cuánto dinero movilizan, sino de **qué arquitectura financiera hace posible ese dinero y del tipo de entorno institucional que la sostiene.**

c) Dependencia respecto a una única fuente de financiación

El nivel de dependencia respecto a una única fuente de financiación permite medir hasta qué punto los festivales sostienen su actividad sobre una base económica diversificada o, por el contrario, sobre una estructura más frágil y concentrada. En este caso, los datos muestran un resultado especialmente relevante: **la dependencia es, en términos generales, alta.** En la escala utilizada, la muestra alcanza una **media de 6,7 sobre 10** y una **mediana de 7**, lo que indica que el festival “típico” se sitúa ya en un nivel de dependencia medio-alto respecto a una sola fuente de ingresos.

Si agrupamos los resultados en tres grandes niveles, la tendencia se vuelve aún más clara. Solo **17 festivales (14,3 %)** presentan una **dependencia baja (1-3)**, mientras que **46 (38,7 %)** se sitúan en un nivel **medio (4-7)** y **56 (47,1 %)** muestran una **dependencia alta (8-10)**. Dentro de este último grupo, además, **37 (31,1 %)** alcanzan niveles de **9 o 10** y **22 (18,5 %)** señalan directamente el valor máximo de **10**, lo que sugiere una concentración extrema del equilibrio financiero en una sola fuente. Estos datos indican que **casi la mitad del sector opera con una dependencia muy marcada y que solo una minoría ha logrado construir un modelo claramente diversificado.**

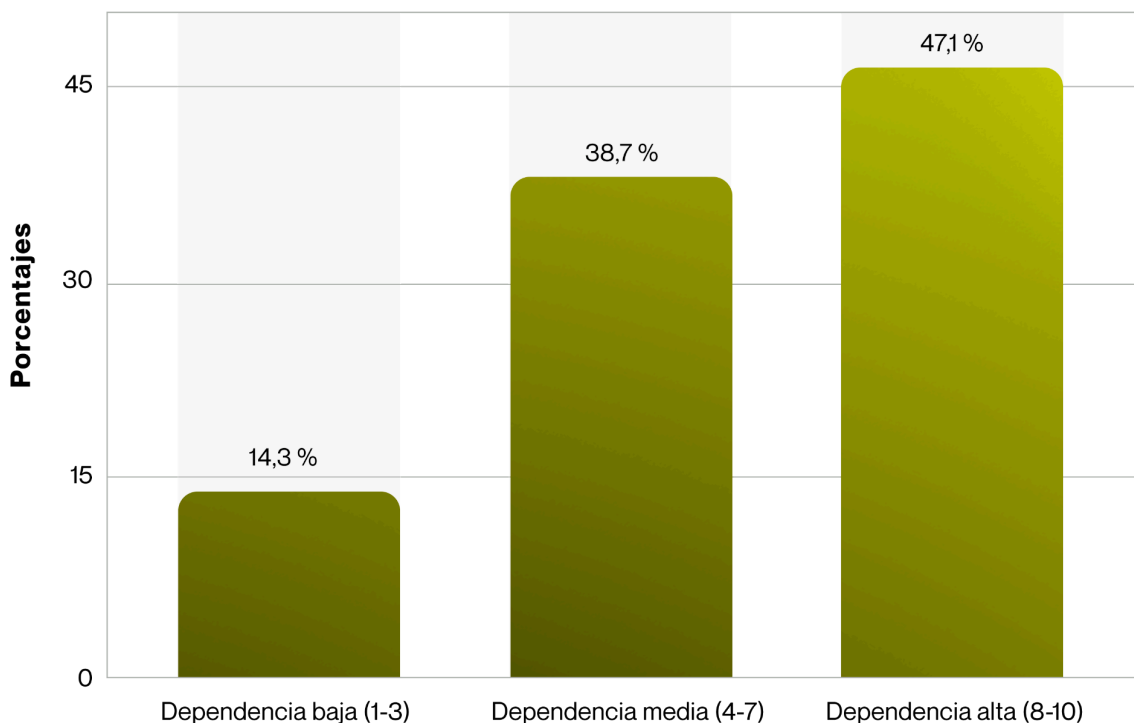
Este resultado es coherente con lo observado en el apartado anterior sobre **fuentes de financiación y peso relativo.** Aunque muchos festivales combinan varias vías de ingreso, en la práctica una **sola fuente suele ocupar una posición dominante** dentro del presupuesto general. Esto significa que **la diversidad aparente de fuentes no siempre se traduce en una verdadera distribución equilibrada del riesgo económico.** Un festival puede contar con subvenciones, patrocinios, ingresos propios y otras fórmulas complementarias, pero sigue dependiendo de manera decisiva de un único pilar financiero, **cuya retirada o reducción podría comprometer gravemente su continuidad.**

Desde una perspectiva estructural, esta alta dependencia constituye **uno de los principales factores de vulnerabilidad del sector.** Cuanto más se concentra el presupuesto en una sola fuente, mayor es la exposición del festival a cambios institucionales, retrasos administrativos, crisis económicas, transformaciones políticas o fluctuaciones del mercado. En este sentido, la cuestión no es solo cuánto dinero recibe, sino **cómo está repartido ese dinero** entre distintas fuentes y hasta qué punto esa arquitectura financiera le permite resistir imprevistos y planificar a medio plazo. **La**

sostenibilidad económica no depende únicamente del volumen de recursos, sino también de su grado de diversificación.

Al mismo tiempo, esta dependencia no debe interpretarse únicamente como un problema de gestión interna. En muchos casos, responde a contextos en los que las alternativas reales de financiación son limitadas, especialmente para festivales pequeños o medianos que operan en ecosistemas culturales con escaso apoyo privado, baja capacidad de generación de ingresos propios o acceso restringido a fondos internacionales. Por ello, reducir la dependencia de una sola fuente no es solo una cuestión de estrategia individual, sino también de condiciones estructurales del entorno. Aun así, los datos permiten una conclusión clara: **el sector necesita avanzar hacia modelos financieros más equilibrados si quiere reforzar su resiliencia y disminuir su exposición a crisis puntuales.**

Dependencia respecto a una única fuente de financiación



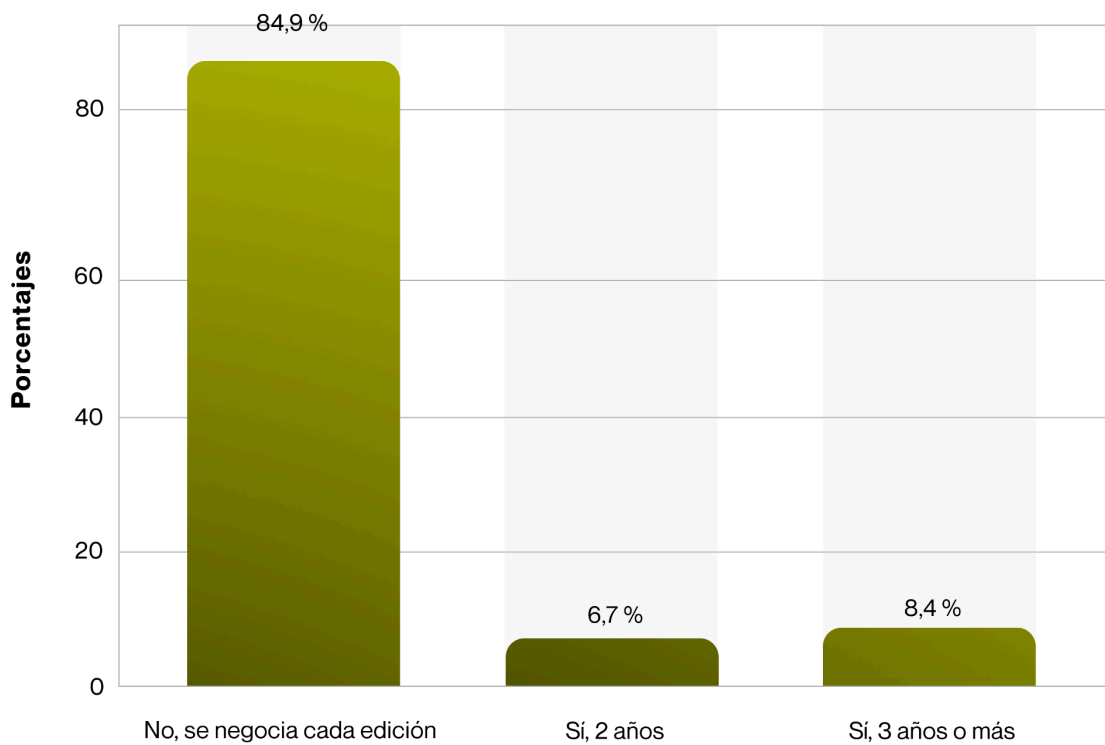
d) Existencia de financiación plurianual confirmada

La existencia de **financiación plurianual confirmada** constituye un indicador especialmente relevante para evaluar el grado de estabilidad estructural de los festivales. Más allá del volumen total de recursos disponibles, contar con financiación asegurada para más de una edición permite **planificar con mayor antelación, consolidar equipos, asumir compromisos con artistas y proveedores y reducir la incertidumbre** que atraviesa buena parte de la gestión cultural. En este sentido, la financiación plurianual no debe entenderse solo como una ventaja administrativa, sino como una condición que influye directamente en la capacidad del festival para sostenerse, crecer y profesionalizarse en el tiempo.

Los datos muestran una situación de **alta fragilidad** en este aspecto. De los **119 festivales** analizados, **101 (84,9 %)** declararon que **no cuentan con financiación plurianual confirmada** y que deben **negociar los recursos en cada edición**. Solo **8 (6,7 %)** afirmaron tener financiación asegurada para **2 años** y **10 (8,4 %)** para **3 años o más**. Esto significa que apenas **18 (15,1 %)** disponen de algún tipo de horizonte financiero plurianual. La conclusión es clara: en la gran mayoría de los casos, **los festivales trabajan sin garantías de continuidad presupuestaria más allá del corto plazo**, lo que limita su capacidad de planificación y refuerza su vulnerabilidad frente a retrasos, cambios institucionales o interrupciones del apoyo económico.

Esta dependencia del ciclo anual de negociación ayuda a explicar muchas de las tensiones observadas: **la dificultad para consolidar estructuras estables, la alta exposición a una sola fuente de financiación, la precariedad de algunos equipos y la imposibilidad de proyectar a medio plazo modelos de crecimiento más sostenibles**. En otras palabras, la falta de financiación plurianual no es un problema secundario, sino uno de los rasgos estructurales que mejor explican la inestabilidad del sector. Si el objetivo es fortalecer el ecosistema internacional de festivales de fotografía, **avanzar hacia mecanismos de apoyo plurianual aparece como una de las condiciones más importantes para reducir la fragilidad y aumentar la resiliencia del campo**.

¿Cuenta el festival con financiación plurianual confirmada?



e) Generación de ingresos propios de manera regular

La generación de **ingresos propios** constituye un indicador fundamental para evaluar el grado de **autonomía económica** de los festivales. A diferencia de las subvenciones públicas o del patrocinio externo, estos ingresos dependen de la capacidad del festival para activar recursos directamente vinculados a su propia comunidad y actividades (**entradas, talleres, open calls, venta de obra o publicaciones**) y, por tanto, ofrecen una medida especialmente útil para entender hasta qué punto el proyecto puede consolidar una parte de su presupuesto desde dentro. En este sentido, no solo importa si genera ingresos propios, sino también el peso real que estos tienen dentro de su economía general.

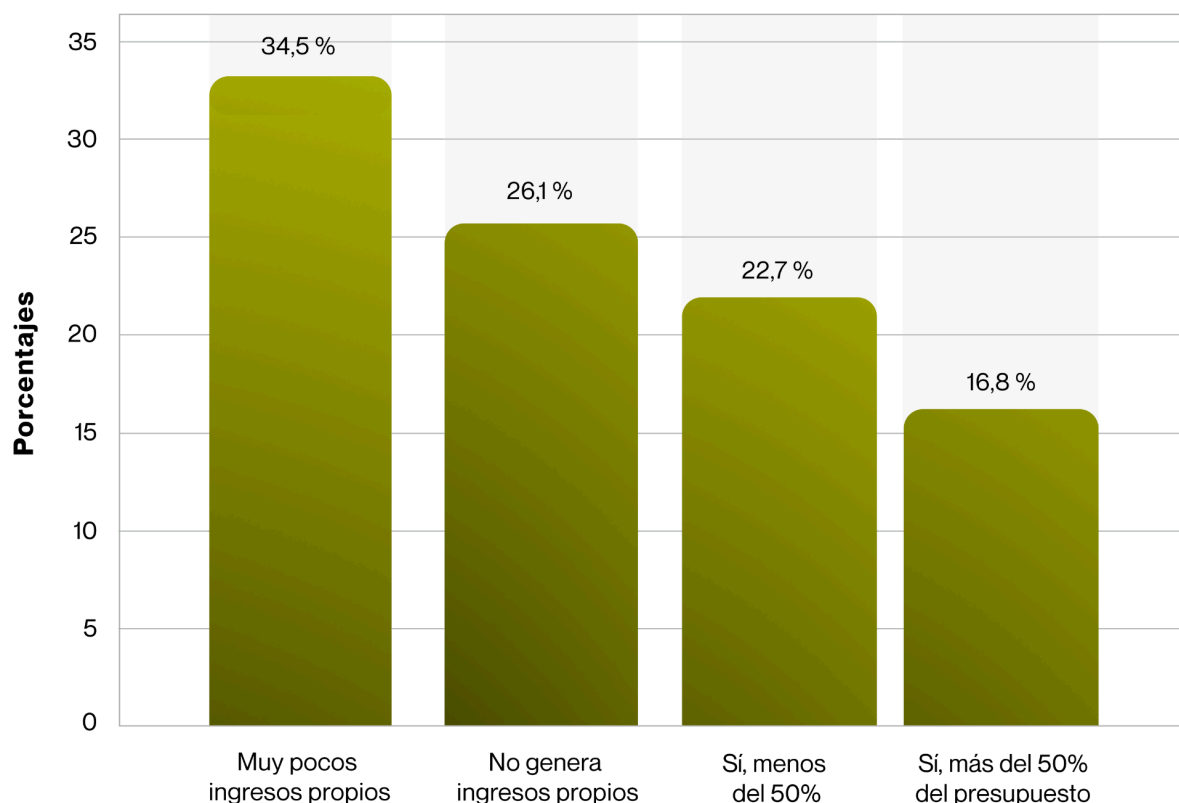
Los datos dibujan un panorama claramente frágil en términos de autofinanciación. La categoría más frecuente es la de “**muy pocos ingresos propios**”, con 41 (**34,5 %**), seguida por aquellos que **no generan ingresos propios**, que suman 31 casos (**26,1 %**). A continuación se sitúan aquellos que sí generan ingresos propios, pero en una proporción inferior al 50 % del presupuesto, con 27 (**22,7 %**). Finalmente, solo 20

(16,8 %) declararon que los ingresos propios representan más del 50 % de su presupuesto total. **Esto significa que seis de cada diez festivales se mueven entre la ausencia de ingresos propios y una capacidad de autofinanciación muy limitada, mientras que solo una minoría ha logrado convertir esta vía en un soporte realmente estructural de su sostenibilidad.** Más que un sector con autonomía económica consolidada, lo que aparece es un sector que, en la mayoría de los casos, sigue dependiendo de apoyos externos para garantizar su funcionamiento básico. En este sentido, generar ingresos propios no equivale necesariamente a disponer de autonomía financiera: la cuestión decisiva no es solo si existen, sino **si alcanzan un volumen suficiente y una regularidad capaz de modificar de forma estable la estructura general del presupuesto.**

Este resultado sugiere que, aunque la mayoría de los festivales intenta activar algún tipo de recurso propio, **en muchos casos estos ingresos siguen teniendo un peso reducido dentro del presupuesto general.** Esto puede deberse a distintos factores: **la gratuidad de buena parte de las actividades, la dificultad para monetizar ciertas propuestas culturales, la limitada capacidad de venta de obra, la dimensión local de algunos o la falta de estructuras específicas para desarrollar líneas de ingreso más estables.** También puede reflejar una decisión política o curatorial, en aquellos casos en que se prioriza la accesibilidad pública frente a la generación directa de ingresos. En cualquier caso, los datos muestran que **la autofinanciación plena sigue siendo excepcional dentro del sector.**

Al mismo tiempo, la existencia de **20 festivales** en los que los ingresos propios representan más de la mitad del presupuesto demuestra que **sí existen modelos capaces de sostenerse** en mayor medida a través de recursos generados desde el propio festival. Estos casos resultan especialmente relevantes porque apuntan hacia **formas de autonomía económica más desarrolladas**, aunque probablemente también exijan estructuras organizativas más complejas, estrategias de monetización más activas o una fuerte implantación en el mercado cultural. En este sentido, la cuestión no es simplemente si un festival genera ingresos propios, sino **qué tipo de festival puede hacerlo, en qué contexto y con qué consecuencias para su programación, su accesibilidad y su relación con los públicos.**

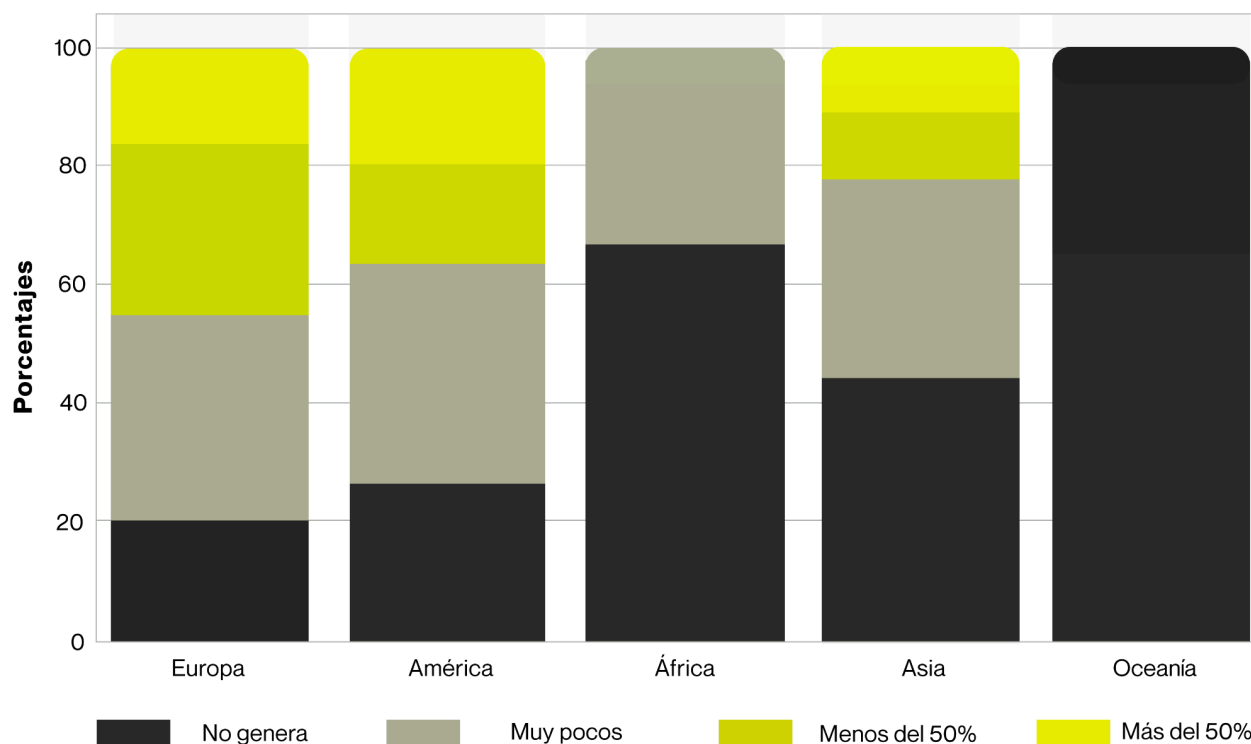
¿El festival genera ingresos propios?



La comparación por continentes muestra que la **generación de ingresos propios** adopta perfiles bastante distintos según el contexto geográfico. En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, predomina una situación **intermedia**: **25 festivales** declaran tener **muy pocos ingresos propios**, **21** generan ingresos propios por **menos del 50 %** de su presupuesto, **15** no generan ingresos propios y **12** superan el **50 %**. En **América**, la distribución aparece más polarizada: **11** tienen **muy pocos ingresos propios**, **8** no generan **ninguno**, **5** se sitúan por debajo del 50 % y **6** superan ese umbral, lo que sugiere una **coexistencia más marcada** entre aquellos con fuerte autofinanciación y otros con escasa capacidad de generar recursos propios. En **África** y **Asia**, aunque la muestra es más reducida, predominan claramente los festivales con **ausencia** o **muy baja generación de ingresos propios**, mientras que **Oceanía**, representada por un solo caso, se sitúa en la categoría de **más del 50 %**.

Esta lectura sugiere que la capacidad de autofinanciación no depende solo del modelo de festival, sino también del ecosistema económico y cultural en el que se inserta: **allí donde existen más posibilidades de mercado, monetización o profesionalización, los ingresos propios parecen tener un peso más relevante**; en otros contextos, siguen siendo una vía limitada o complementaria.

Presupuesto según periodo de fundación del festival



f) Principales dificultades de financiación

Las respuestas a esta pregunta confirman que las dificultades de financiación no son marginales ni puntuales, sino **un rasgo estructural del ecosistema internacional de festivales de fotografía**. Al tratarse de una **pregunta de selección múltiple**, cada uno podía señalar varios problemas a la vez, lo que permite observar no solo cuál es la dificultad más frecuente, sino también cómo tienden a **acumularse distintas formas de vulnerabilidad**. Las dificultades más mencionadas son la **falta de patrocinio privado (70 festivales; 58,8 %)**, la **dificultad para acceder a nuevas fuentes de financiación (67; 56,3 %)**, la **dependencia excesiva de una o pocas fuentes de ingresos (66; 55,5 %)** y la **inestabilidad anual (60; 50,4 %)**. A continuación aparecen el **aumento de costes generales (47; 39,5 %)**, los **retrasos en los pagos (24; 20,2 %)** y, en menor medida, los **costes elevados de personal y/o artistas (17; 14,3 %)**. Solo **4 (3,4 %)** declararon no tener dificultades relevantes.

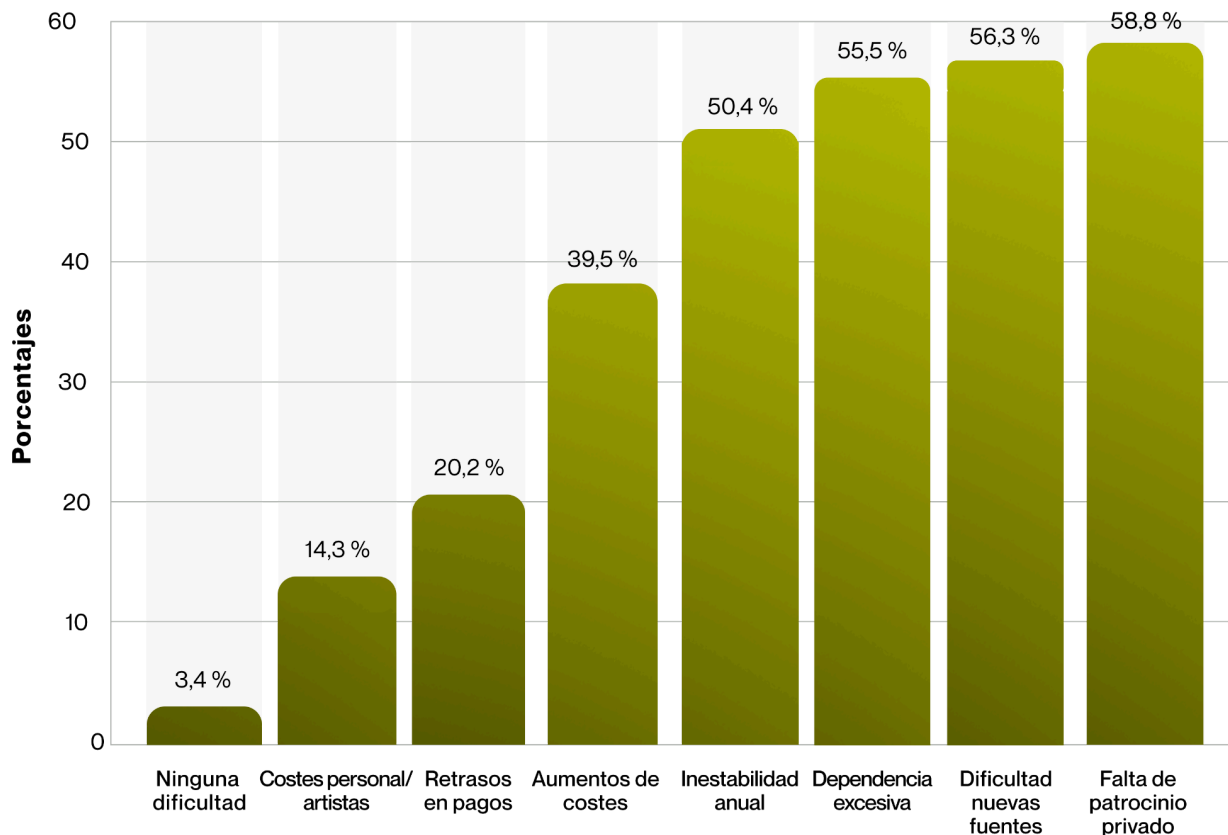
Más que obstáculos aislados, lo que aparece es **una acumulación de vulnerabilidades que tienden a reforzarse entre sí**: dependencia, inestabilidad, dificultad para diversificar, falta de patrocinio y presión creciente de costes forman parte de una misma problemática. Este reparto muestra que el principal problema del sector no es únicamente la escasez de recursos, sino **la fragilidad de la arquitectura financiera que los sostiene**. A esta fragilidad estructural se suman además **factores externos** que pueden agravar de forma repentina la situación económica de los festivales: cambios de gobierno, modificaciones en las políticas culturales, recortes presupuestarios, crisis económicas generales, inflación, encarecimiento de servicios y transportes o situaciones extraordinarias como la pandemia de la COVID-19. Todos estos elementos muestran que la vulnerabilidad del sector no depende solo de sus modelos internos de gestión, sino también de su exposición a contextos políticos y económicos inestables. La combinación entre **dependencia, inestabilidad y dificultad para abrir nuevas vías de ingreso** sugiere que muchos no operan desde una base diversificada, sino desde un equilibrio precario, en el que una sola fuente, un retraso administrativo o la pérdida de un apoyo concreto puede afectar de manera decisiva a su continuidad. Al mismo tiempo, la fuerte presencia de la **falta de patrocinio privado** indica que, para una gran parte de los festivales, el problema no consiste solo en conservar lo que ya tienen, sino en la dificultad de ampliar su red de apoyos fuera de la financiación pública o de los recursos autogenerados. En este sentido, las dificultades aparecen menos como obstáculos aislados que como síntomas de una **economía festivalera estructuralmente vulnerable**.

En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, el patrón dominante combina cuatro dificultades casi al mismo nivel: **dependencia excesiva, inestabilidad anual, falta de patrocinio privado y dificultad para acceder a nuevas fuentes de financiación**, todas ellas mencionadas por alrededor de **42 o 43 festivales**. Esto sugiere que, incluso en el contexto con mayor densidad institucional, la sostenibilidad económica sigue siendo frágil y muy dependiente de equilibrios inestables. En **América**, el patrón es parecido, aunque con una presencia algo más marcada de la **dependencia excesiva** y de la **falta de patrocinio privado**, lo que puede relacionarse con modelos de financiación más polarizados y con una menor estabilidad estructural de los apoyos. En ambos continentes, por tanto, el problema no parece ser únicamente cuánto dinero se consigue, sino cómo se distribuye, cuán estable es y qué capacidad existe para diversificarlo.

En **África** y **Asia**, aunque la muestra es más reducida, aparecen tendencias significativas. En ambos casos destaca con mucha fuerza la **falta de patrocinio privado**, mencionada por **5 de 7 festivales africanos** y por **6 de 7 asiáticos**, lo que la convierte en la principal dificultad relativa de estas regiones. También es muy alta la **dificultad para acceder a nuevas fuentes de ingresos**, especialmente en Asia. La **inestabilidad anual** también aparece, aunque de forma algo menos dominante que en Europa, mientras que en **África** el **aumento de costes generales** mantiene un peso comparativamente alto. En **Oceanía**, representada por un solo caso, no es posible extraer conclusiones generales, aunque ese caso también declara **dependencia, inestabilidad y aumento de costes**.

Este apartado refuerza la conclusión de que la viabilidad económica de los festivales no depende únicamente del volumen de recursos, sino de la **calidad y estabilidad de su estructura financiera**. La dificultad para diversificar ingresos, asegurar apoyos estables, acceder a nuevas fuentes y afrontar el aumento de costes aparece como una experiencia ampliamente compartida, aunque con intensidades distintas según el contexto geográfico. Esto significa que los problemas de financiación no pueden abordarse solo desde la escala individual de cada festival, sino también desde **una reflexión más amplia sobre las condiciones institucionales, los modelos de apoyo y las políticas culturales necesarias para hacer el sector más resiliente**.

Principales dificultades de financiación



g) Conclusiones: vulnerabilidad, autonomía y sostenibilidad financiera

La lectura comparada de este capítulo muestra que el principal rasgo financiero del sector no es la falta absoluta de fuentes, sino **la dificultad para convertir esa diversidad en estabilidad**. La combinación de financiación pública, patrocinio privado, ingresos propios y otras fuentes complementarias muestra que **el sector ha desarrollado una cierta capacidad de diversificación, pero esa diversidad no se traduce automáticamente en estabilidad**. La **financiación pública local y regional** sigue ocupando una posición central dentro del ecosistema, mientras que el patrocinio privado, aunque muy extendido, no siempre tiene un peso estructural. Al mismo tiempo, los **ingresos propios** aparecen como un componente relevante, pero todavía insuficiente en la mayoría de los casos para garantizar una autonomía financiera sólida. En otras palabras, los festivales rara vez dependen de una única lógica de ingreso, pero con frecuencia siguen dependiendo de un **único pilar dominante** dentro de esa combinación.

Esta tensión entre **diversidad aparente y dependencia real** queda especialmente clara en dos resultados: **el alto nivel de dependencia respecto a una sola fuente de financiación y la escasa presencia de financiación plurianual confirmada**. Casi la mitad de los festivales presenta una dependencia alta respecto a una sola fuente y la gran mayoría debe renegociar sus apoyos en cada edición. La vulnerabilidad del sector no reside solo en la cantidad de recursos disponibles, sino en su inestabilidad temporal y en **la dificultad para distribuir el riesgo entre varias fuentes con peso significativo**.

La cuestión de la autonomía económica aparece así como **uno de los grandes límites del sector**. Aunque existen festivales capaces de generar **más del 50 % de su presupuesto a través de ingresos propios**, estos casos siguen siendo **minoritarios**. La situación más habitual es otra: festivales con muy pocos ingresos autogenerados o con niveles de autofinanciación insuficientes para sostener por sí solos la estructura general del proyecto. Esto **no implica necesariamente un fracaso de gestión**; en muchos casos responde a **decisiones curatoriales**, a la **defensa de la gratuidad**, a la **escala del festival** o a **contextos culturales en los que la monetización de la actividad sigue siendo limitada**. Sin embargo, sí indica que **la autonomía financiera plena continúa siendo excepcional** y que **buena parte del sector depende todavía de apoyos externos para sostener su funcionamiento**.

Desde esta perspectiva, los datos invitan a **una reflexión más amplia**: a diferencia de **otros sectores culturales**, como el cine, el teatro o la música en vivo, los festivales de fotografía **no han desarrollado todavía de forma suficientemente extendida modelos capaces de convertir sus comunidades, públicos y redes en una base estable de ingresos propios**. Incluso dentro del propio campo de las **artes visuales**, su situación resulta **más frágil que la de otros formatos**, como las ferias de arte, ciertas bienales o algunos programas expositivos. Estos suelen contar con **mayores posibilidades de activar ingresos** mediante **venta, patrocinio, alianzas institucionales, ticketing o servicios asociados**. Esto no significa que los festivales de fotografía deban sustituir el apoyo público o privado, sino que **existe un margen todavía poco explorado para**

fortalecer su autonomía económica a través de **actividades, servicios y productos** que permitan **sostener mejor la organización más allá de la edición anual**.

Las diferencias entre **continentes** refuerzan esta lectura y muestran que la sostenibilidad financiera de los festivales no puede analizarse al margen de sus **contextos institucionales y territoriales**. En **Europa** se observa una mayor densidad de apoyos públicos y una mayor presencia de financiación plurianual, lo que sugiere condiciones relativamente más favorables para la estabilidad, aunque no elimina la dependencia ni la fragilidad. En **América**, la financiación se presenta más polarizada y más apoyada en combinaciones inestables entre recursos propios, convocatorias y apoyos parciales. En **África y Asia**, las dificultades para acceder a nuevas fuentes y la falta de patrocinio privado resultan especialmente marcadas, lo que indica un contexto en el que la diversificación financiera es aún más compleja. Estas diferencias muestran que la vulnerabilidad no es solo una característica de los festivales en sí, sino también del entorno económico y político en el que intentan desarrollarse.

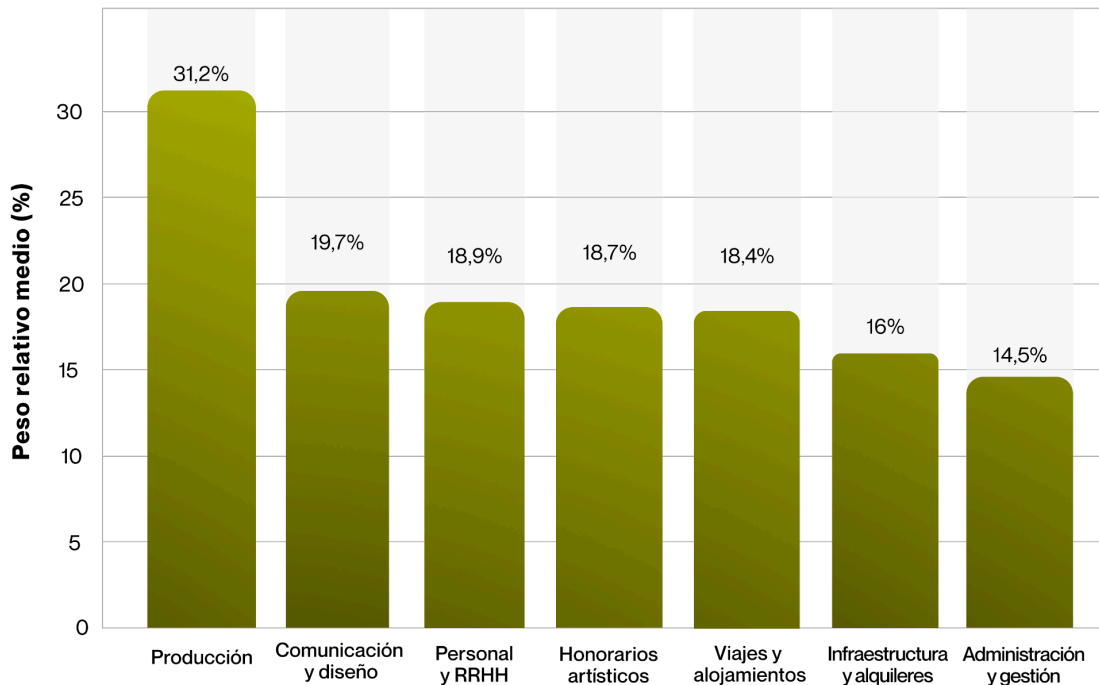
El capítulo permite extraer una conclusión central: **la sostenibilidad financiera de los festivales de fotografía no depende únicamente de cuánto dinero logran movilizar, sino de cómo se compone, se reparte y se estabiliza ese dinero en el tiempo**. La vulnerabilidad del sector no debe entenderse como una excepción, sino como una condición ampliamente compartida, aunque distribuida de forma desigual. Al mismo tiempo, los datos muestran que han desarrollado estrategias de adaptación, combinación de ingresos y búsqueda de autonomía que revelan una gran capacidad de resistencia. **El verdadero desafío hacia el futuro no parece ser solo aumentar los recursos, sino construir modelos financieros más equilibrados, menos dependientes, más plurianuales y más resilientes**, capaces de consolidar no solo la continuidad de los festivales, sino también unas condiciones de trabajo y de producción cultural más justas y estables.

7. Gastos y estructura de costes

a) Principales partidas de gasto

Principales partidas de gasto

(peso relativo medio estimado por partida)



El análisis de las principales partidas de gasto permite observar con mayor precisión en qué se concentra **el esfuerzo económico de los festivales de fotografía**. Aunque las respuestas se formularon mediante rangos aproximados y no siempre deben interpretarse como una contabilidad exacta cerrada, sí ofrecen una imagen suficientemente consistente de la estructura de costes del sector. Dado que las respuestas se formularon mediante rangos, estas cifras deben leerse como indicadores comparativos del peso relativo atribuido a cada área de gasto, y no como una distribución contable cerrada que suma exactamente el 100 % del presupuesto. Los datos muestran que **la partida que más peso concentra es la producción, con un peso medio estimado del 31,2 % del presupuesto y una mediana del 20 %**. Muy por detrás, aunque en **un segundo bloque relativamente próximo entre sí**, aparecen **comunicación y diseño (19,7 %)**, **personal y recursos humanos (18,9 %)**, **honorarios artísticos (18,7 %)** y **viajes y alojamiento (18,4 %)**. Por último, las partidas con menor peso medio son **infraestructura y alquileres (16 %)** y **administración y gestión (14,5 %)**.

Esta jerarquía resulta significativa porque muestra que, en la práctica, los festivales destinan **una parte muy importante de sus recursos a hacer posible la programación**: producir exposiciones, montar actividades, activar espacios y consolidar la dimensión material del evento. La producción no solo es la partida con mayor peso medio, sino también **la que aparece con más frecuencia como gasto principal** o compartidamente principal dentro de cada uno, situándose en la franja más alta en 63 casos. Esto confirma que el núcleo económico de muchos festivales sigue estando en la materialización concreta de su evento. Leída en conjunto, la jerarquía es clara: primero, hacer posible el evento; después, sostener las estructuras que permiten organizarlo. El resto de partidas, comunicación, personal, honorarios artísticos y viajes, conforman un segundo nivel de gasto, necesario para su funcionamiento, pero claramente subordinado al peso de la producción.

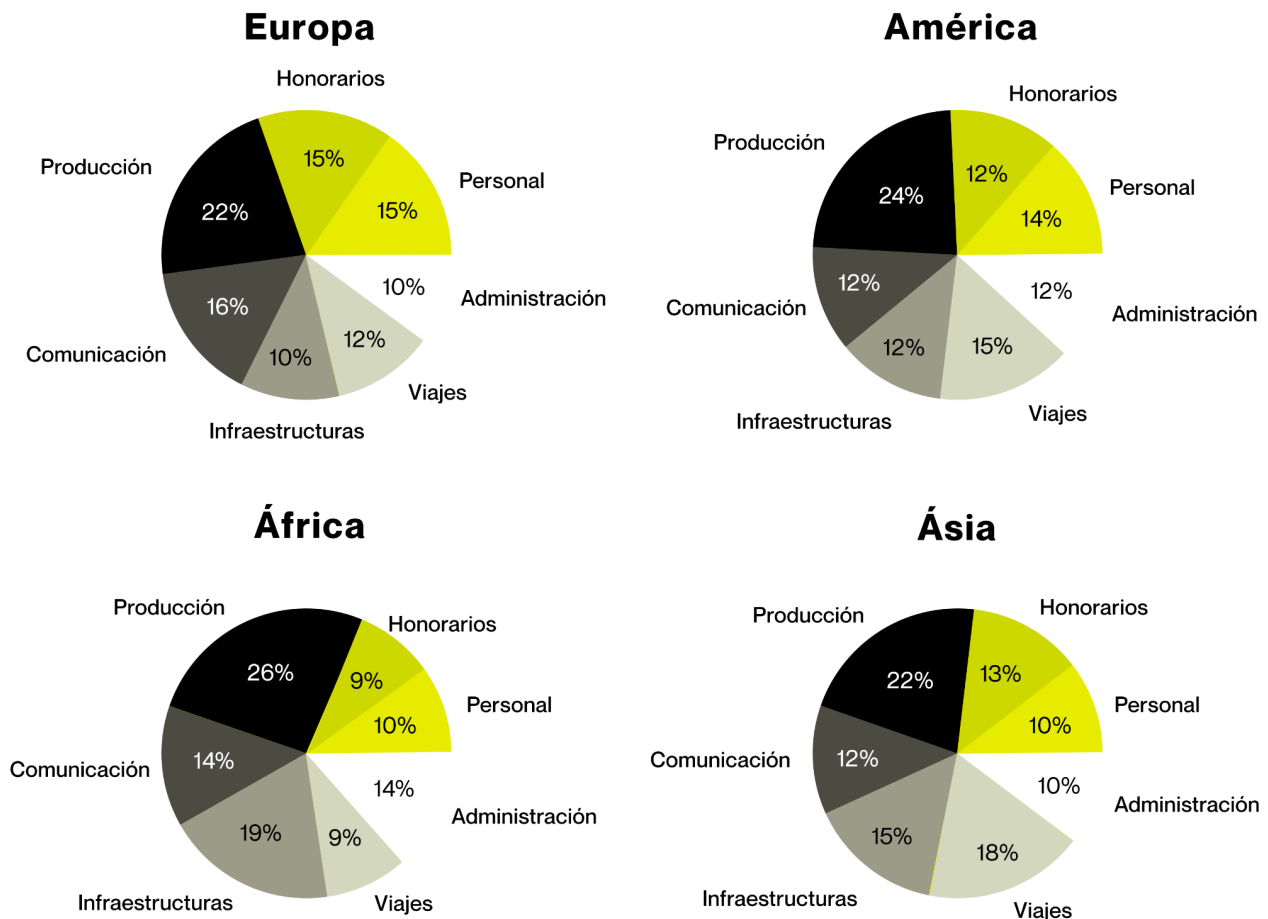
La lectura de conjunto muestra, por tanto, **una tensión importante entre producción visible y estructura organizativa**. Mientras la producción concentra el esfuerzo económico principal, áreas como personal, honorarios artísticos o administración ocupan posiciones más secundarias dentro del presupuesto medio. Esto puede interpretarse de varias maneras: en algunos casos, como una señal de estructuras ligeras o externalizadas; en otros, como un indicio de que una parte del sector sostiene la visibilidad pública del evento con estructuras administrativas y organizativas débiles o insuficientemente financiadas. Algo parecido ocurre con los honorarios artísticos: aunque presentan un peso medio relevante, no alcanzan los niveles de la producción, lo que sugiere que una parte importante del sector sigue priorizando los costes de realización por encima de la remuneración directa de artistas y agentes culturales. En este sentido, la estructura de gasto no solo describe en qué se va el dinero, sino también **qué dimensiones del trabajo cultural resultan más visibles, más urgentes o más sacrificables dentro de economías presupuestariamente tensas**.

La comparación por continentes permite matizar esta lectura general. En **Europa**, que concentra la mayor parte de la muestra, el gasto aparece relativamente **más equilibrado**, aunque la **producción** sigue ocupando el primer lugar (**26,8 %** de media), seguida por comunicación, honorarios artísticos y personal en cifras bastante próximas. En **América**, la producción **adquiere un peso aún mayor (34,3 %)** y se combina con una carga comparativamente alta en **viajes y alojamiento (21,7 %)**, lo que podría relacionarse con mayores distancias territoriales, circulación regional y necesidad de desplazar equipos o invitados. En **África** y **Asia**, aunque la muestra es más reducida y conviene interpretar los datos con cautela, se observa una concentración más marcada en **producción, 50 %** de media en África y **46,1 %** en Asia, así como un peso relativamente elevado de **infraestructura y alquileres** y, en Asia, de **viajes y alojamiento**. Esto sugiere que, en estos contextos, poner en marcha el festival puede implicar un esfuerzo material y logístico especialmente alto. **Oceanía**, al estar representada por un solo caso, no permite generalizaciones.

Este apartado confirma que la configuración de costes de los festivales de fotografía está fuertemente orientada a la **producción de contenidos y a la activación material del evento**, mientras que otras dimensiones fundamentales (como la gestión, la administración, los recursos humanos o incluso parte del trabajo artístico) **tienden a ocupar un lugar relativamente menor**. Esta distribución no debe leerse únicamente como una decisión de gestión, sino también como el reflejo de prioridades impuestas por presupuestos limitados, por la **necesidad de concentrar recursos en aquello que les hace visible y por la dificultad de financiar de forma suficiente todas las capas del trabajo cultural**. En otras palabras, la economía del festival parece seguir organizada, en muchos casos, alrededor de una tensión permanente entre **hacer posible el evento y sostener de forma justa las estructuras que lo hacen posible**.

Principales partidas de gasto por continente

(peso relativo medio estimado por partida)



b) Áreas de tensión presupuestaria

Si el apartado anterior mostraba dónde se concentra el gasto, este segundo bloque permite observar **la otra cara del mismo problema**: no qué absorbe más recursos, sino **qué áreas siguen quedando insuficientemente cubiertas** incluso cuando el festival consigue realizarse. La pregunta sobre las áreas en las que el presupuesto resulta más insuficiente permite identificar no tanto en qué se gasta más, sino dónde los festivales perciben con mayor claridad los límites de su capacidad financiera. A diferencia del apartado anterior, centrado en la estructura de costes, este bloque se refiere a **la percepción de una necesidad**: aquellos ámbitos en los que los recursos disponibles no alcanzan para cubrir adecuadamente las necesidades reales del festival. Al tratarse de una pregunta de selección múltiple, las respuestas no deben leerse como categorías excluyentes, sino como una cartografía de tensiones acumuladas dentro de la economía cotidiana de los festivales.

En la muestra analizada, el área mencionada con mayor frecuencia es **Personal**, señalada por **52 festivales (43,7 %)**, seguida muy de cerca por **Honorarios**, con **50 (42 %)**, y **Producción**, con **48 (40,3 %)**. A mayor distancia aparecen **Comunicación**, con **31 (26,1 %)**, e **Infraestructura**, con **21 (17,6 %)**. Resulta especialmente significativo que **26 (21,8 %)** hayan marcado la opción **Todas**, lo que indica que, **para más de uno de cada cinco festivales, el problema no se localiza en una sola partida, sino en el equilibrio general del presupuesto**. Estos datos sugieren que las principales tensiones económicas del sector se concentran en las dimensiones más directamente vinculadas al trabajo humano, la remuneración artística y la materialización de sus actividades, pero también revelan que una parte importante del ecosistema percibe **una insuficiencia estructural más amplia**.

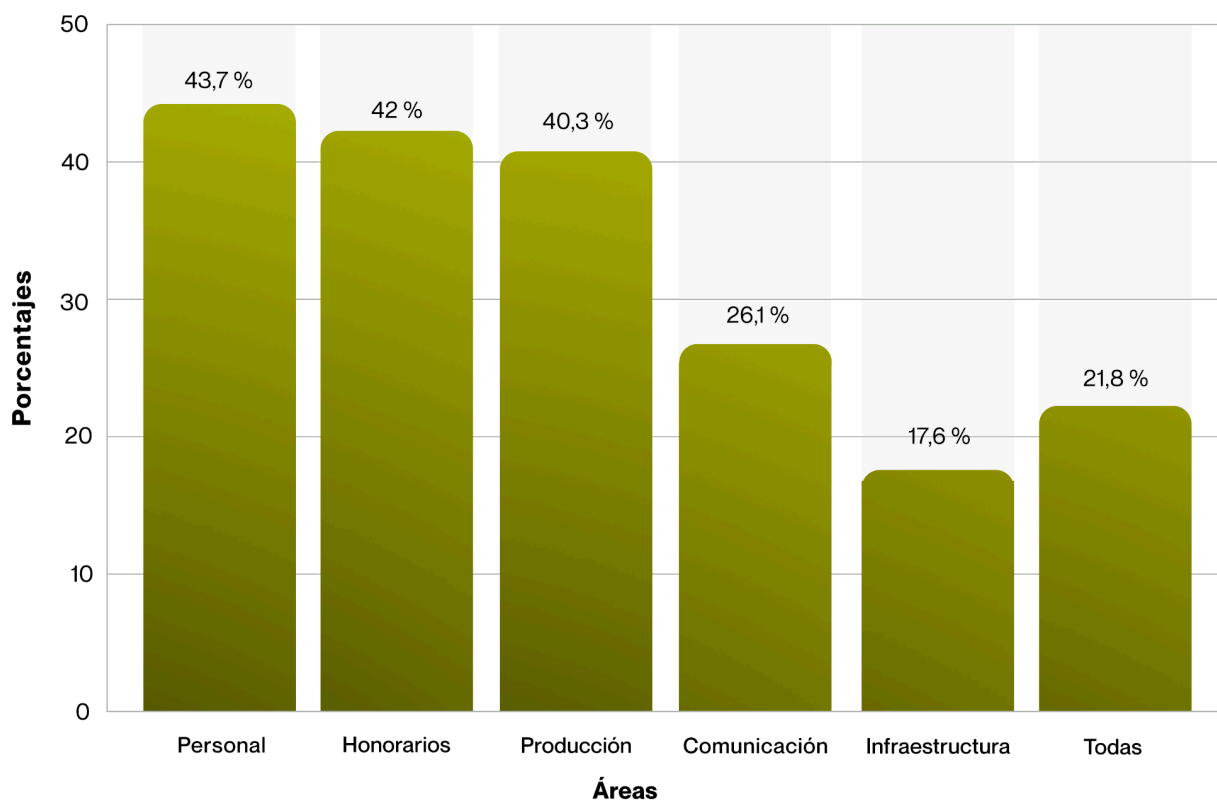
Este resultado dialoga de forma directa con el apartado anterior sobre estructura de costes. Aunque la **producción** aparecía como la principal partida de gasto en términos medios, cuando se pregunta dónde resulta más insuficiente el presupuesto emergen con más fuerza **personal** y **honorarios**. El hallazgo central no es menor: la principal concentración del gasto y la principal percepción de carencia no coinciden plenamente. Esto sugiere que **muchos festivales logran sostener la producción visible del evento, pero a costa de mantener en condiciones más frágiles o insuficientes las capas humanas que lo hacen posible**. La tensión no se sitúa solo en montar exposiciones o programar actividades, sino en pagar adecuadamente el trabajo, estabilizar equipos y remunerar con justicia a artistas y colaboradores. En este sentido, la economía del festival parece seguir organizada alrededor de **una contradicción persistente: hacer posible el evento suele ser prioritario, pero no siempre en condiciones presupuestarias que permitan cuidar de forma suficiente a quienes lo producen**.

La presencia tan alta de **personal, honorarios y producción** como áreas insuficientemente financiadas refuerza la idea de que las dificultades económicas del sector no se limitan a la falta abstracta de dinero, sino que se expresan de forma muy concreta en la **calidad de las condiciones de trabajo y en la capacidad real de mantener la programación sin sobrecargar estructuras ya frágiles**. Al mismo tiempo, el hecho de que **uno de cada cinco festivales haya señalado Todas** confirma que, en un número importante de casos, la insuficiencia presupuestaria no afecta solo a una partida específica, sino al equilibrio general del proyecto. Más que déficits aislados, lo que emerge es **una sensación extendida de insuficiencia estructural**.

Una iniciativa que recomendamos para ayudar a abordar la falta de recursos financieros para contratar personal permanente es el uso de **programas financiados de prácticas y becas**, que pueden permitir que estudiantes o recién graduados apoyen al equipo del festival a tiempo completo durante periodos de entre seis y doce meses. Tanto a nivel nacional como internacional, existen varios programas que lo hacen posible. En el caso de los festivales con sede en países de la UE, recomendamos especialmente el programa de prácticas **Erasmus+** y el programa **Erasmus para Jóvenes Emprendedores**, ya que pueden ayudar a reforzar los equipos de los festivales y **apoyar áreas clave en las que el personal permanente puede no disponer de tiempo, capacidad o conocimientos específicos**. Las personas que vengan con estos programas pueden **reducir también la cantidad de personal voluntario**, centrándonos en la formación de un equipo a mediano plazo y que no cambie cada año.

La lectura de este apartado permite, por tanto, afinar la comprensión de la vulnerabilidad económica de los festivales. Allí donde los presupuestos son más limitados, **no solo se reduce el margen de crecimiento o innovación, sino también la posibilidad de consolidar de manera justa y duradera las bases humanas y materiales del festival**. En este contexto, hablar de sostenibilidad financiera implica también preguntarse qué aspectos quedan sistemáticamente infrafinanciados y qué consecuencias tiene eso para la profesionalización, la continuidad y la calidad del ecosistema cultural.

Áreas en las que el presupuesto resulta más insuficiente



c) Conclusiones: dónde se concentra el esfuerzo económico

La lectura conjunta de este capítulo permite identificar con claridad una primera conclusión: **la economía de los festivales de fotografía está organizada, ante todo, para hacer posible el acontecimiento**. La producción concentra el mayor peso relativo del gasto y aparece como la partida central dentro de la configuración de costes. Esto significa que una parte sustancial de los medios disponibles se orienta a resolver aquello que le vuelve visible: exposiciones, montaje, activación de espacios, logística y programación pública. Desde este punto de vista, el sector muestra una **gran capacidad para convertir presupuestos a menudo limitados en actividad cultural real**. Sin embargo, los datos también muestran que esa capacidad de producir no equivale necesariamente a una capacidad equivalente de **sostener de forma estable las condiciones humanas y organizativas** que permiten producir.

La segunda conclusión, y probablemente la más importante del capítulo, surge del cruce entre **estructura de gasto** y **áreas de insuficiencia presupuestaria**. Allí donde más dinero se concentra no coincide plenamente con aquello que aparece peor cubierto. Mientras la producción ocupa el primer lugar como esfuerzo económico, las tensiones más señaladas se localizan en **personal, honorarios y también producción** y uno de cada cinco festivales afirma que la insuficiencia afecta a **todas** las áreas al mismo tiempo. Esto obliga a una lectura más precisa: el problema del sector no es solo cuánto gasta, sino **cómo llega a gastar** y **qué deja desprotegido para que el festival pueda suceder**. En muchos casos, el evento se realiza porque **se prioriza lo visible**, mientras las capas menos visibles, gestión, administración, estabilidad de equipos, remuneración artística, quedan parcial o sistemáticamente infrafinanciadas.

Esta tensión revela que una parte importante sigue funcionando bajo una lógica de **resolución anual de la edición**, más que bajo una lógica de consolidación organizativa a medio plazo. Los festivales consiguen activar actividades, atraer públicos y mantener una presencia cultural relevante, pero con frecuencia lo hacen sin reforzar suficientemente la base estructural que debería consolidar esa actividad en el tiempo. En términos económicos, esto significa que el sector tiende a financiar mejor su **aparición pública** que su **continuidad institucional**. En términos políticos, significa algo aún más importante: que muchas veces se está apoyando el resultado visible de la cultura, pero no las condiciones materiales que hacen posible **producirla de forma justa, estable y profesional**.

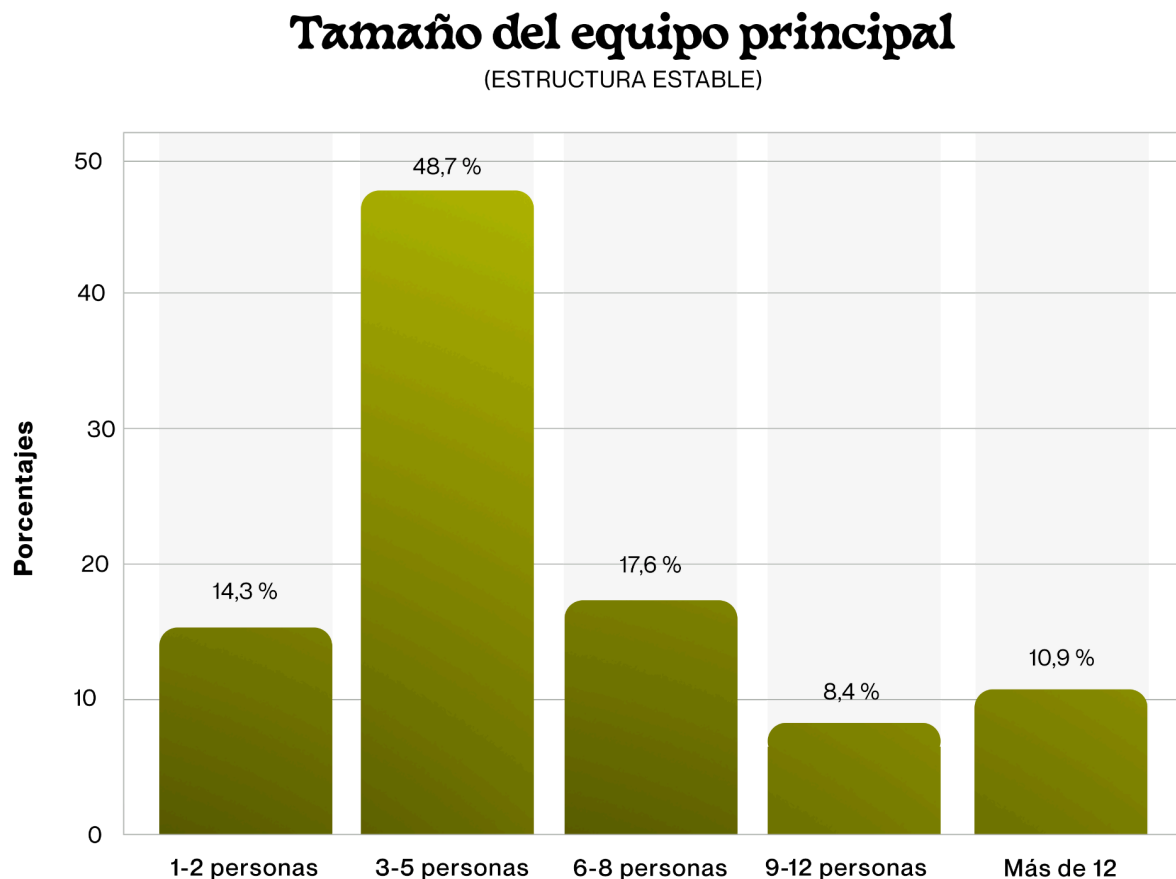
La comparación entre continentes matiza esta lectura, pero no la altera en lo esencial. Aunque en algunos contextos pesan más los viajes, la infraestructura o la comunicación, el patrón general se mantiene: **la producción ocupa el centro del gasto**, mientras que las insuficiencias más persistentes se concentran en el trabajo humano, la remuneración y la sostenibilidad organizativa. Las diferencias geográficas muestran que estas tensiones adoptan formas diversas según el contexto, pero no eliminan el diagnóstico de fondo. El problema no parece ser únicamente la falta de recursos, sino también el hecho de que **los recursos disponibles suelen llegar tarde, ser insuficientes, fragmentarse en exceso o quedar demasiado vinculados a la ejecución inmediata del evento**. Por eso, la fragilidad del sector no debe interpretarse como una suma de debilidades individuales, sino como el efecto de un marco estructural que todavía favorece más la producción puntual que la consolidación duradera.

En este sentido, el capítulo permite extraer una conclusión central para el conjunto del informe: **la sostenibilidad económica de los festivales no depende solo de aumentar ingresos, sino de reequilibrar la estructura del gasto**. Allí donde personal, honorarios, administración o gestión siguen apareciendo como áreas insuficientemente cubiertas, no solo hay una tensión presupuestaria; hay también **un límite para la profesionalización, la continuidad y el cuidado del ecosistema**. Si se quiere construir un sector más resiliente, no bastará con producir más ni con ampliar programación, sino

con avanzar hacia modelos capaces de **proteger la estructura antes que sobredimensionar edición**, de distinguir entre gastos de visibilidad y gastos de continuidad, y de planificar con mayor claridad qué partes del festival generan valor público sin deteriorar a quienes lo hacen posible. **Entender cómo se distribuye el gasto es, por tanto, una condición imprescindible para diseñar políticas, herramientas de gestión y estrategias colectivas que permitan pasar de una economía de supervivencia a una economía de organización.**

8. Recursos humanos y profesionalización

a) Tamaño del equipo principal



Conocer el tamaño del **equipo principal estable** ofrece una primera aproximación a la capacidad organizativa de los festivales y al grado de consolidación de su estructura humana. Aunque esta variable no permite medir la calidad del trabajo, sí resulta útil para observar la escala interna en la que operan los festivales y distinguir entre iniciativas sostenidas por núcleos muy reducidos, equipos de tamaño medio o estructuras más amplias. En este sentido, el dato no solo habla de cuántas personas sostienen el festival, sino también del tipo de organización que lo hace posible.

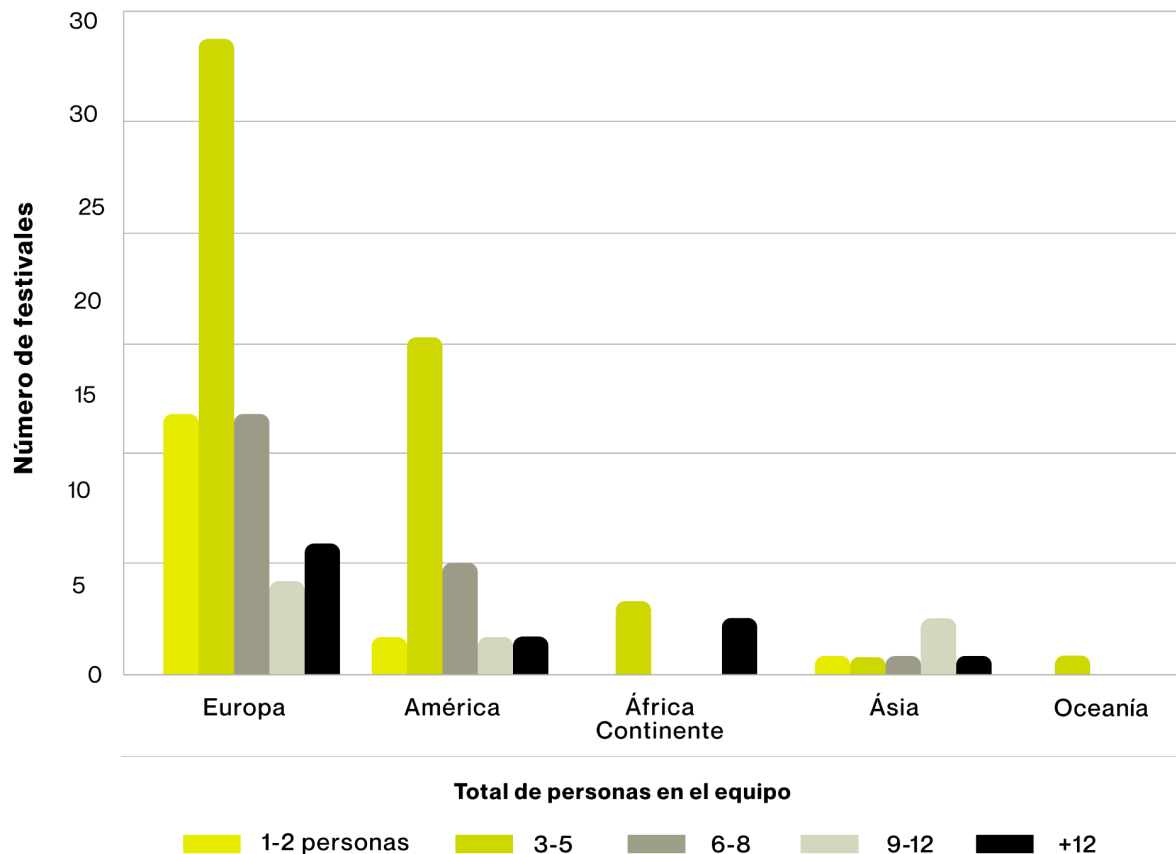
La categoría más frecuente en la muestra es la de **3 a 5 personas**, con **58 festivales (48,7 %)**, seguida por los equipos de **6 a 8 personas**, con **21 (17,6 %)**, y por los festivales que funcionan con **1 o 2 personas**, que suman **17 casos (14,3 %)**. En los niveles superiores aparecen **10 (8,4 %)** con equipos de **9 a 12 personas** y **13 (10,9 %)** con estructuras de **más de 12 personas**. Esto significa que **75 de los 119 analizados (63 %) operan con equipos estables de hasta 5 personas**, lo que confirma que el sector está compuesto mayoritariamente por **estructuras pequeñas o medianas**, muchas de ellas probablemente obligadas a trabajar con una alta concentración de tareas y responsabilidades.

Este resultado es especialmente relevante si se pone en relación con otros apartados del informe, ya que ayuda a explicar **por qué tantas tensiones económicas se traducen en problemas de sostenibilidad humana**, dependencia de unas pocas personas o dificultad para profesionalizar determinadas áreas del festival. Un ecosistema compuesto principalmente por **equipos reducidos tiende a ser más flexible, pero también más vulnerable frente a la sobrecarga, la discontinuidad o la imposibilidad de repartir funciones** de manera equilibrada. En este sentido, el tamaño del equipo no debe leerse únicamente como una cuestión cuantitativa, sino como un indicador de la **capacidad interna real** del festival para sostener programación, comunicación, producción, mediación, gestión y relaciones institucionales.

En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, predomina claramente el modelo de **3 a 5 personas (34 festivales)**, aunque también aparece un número significativo de equipos muy pequeños (**14 con 1-2 personas**) y una minoría de estructuras amplias. En **América** se repite un patrón similar, con **18** en la franja de **3 a 5 personas**, mientras que en **África** y **Asia** la distribución aparece más polarizada: junto a algunos de tamaño medio, se observan varios casos de equipos de **más de 12 personas** o de **9 a 12**, lo que eleva el tamaño medio estimado del continente dentro de la muestra. Esto sugiere que, aunque el patrón dominante a escala global sigue siendo el de estructuras reducidas, existen diferencias regionales en la forma en que se organiza el trabajo.

Este apartado confirma que **la mayor parte de los festivales de fotografía no cuenta con grandes equipos estables, sino con estructuras contenidas**, a menudo obligadas a generar un programa complejo con recursos humanos limitados. Este dato ayuda a comprender mejor las tensiones que aparecerán en los siguientes apartados sobre contratación, voluntariado y profesionalización: **antes que instituciones altamente burocratizadas, muchos festivales siguen funcionando como organizaciones pequeñas, intensivas en trabajo y muy dependientes de la capacidad de coordinación de un núcleo reducido de personas.**

Tamaño del equipo principal según continente



b) Modelos de contratación predominantes

El modelo de contratación predominante permite observar de qué manera los festivales **organizan su estructura laboral** y hasta qué punto esa organización se apoya en formas **estables, temporales, mixtas o voluntarias**. Esta variable resulta especialmente significativa porque no solo habla de cómo se distribuye el trabajo, sino también del grado de **profesionalización, de la solidez institucional y de su capacidad para sostener equipos de forma continuada durante todo el año**. En este sentido, el modelo de contratación no debe leerse únicamente como una decisión administrativa, sino como **un reflejo directo de las condiciones materiales en las que opera cada proyecto**. Conviene señalar que el tamaño del equipo principal estable y el modelo de contratación predominante no describen exactamente la misma realidad: el primero se refiere al núcleo organizador que sostiene el festival, mientras que el segundo alude a la forma laboral más habitual con la que se articula el conjunto del trabajo.

Los datos muestran con claridad que el modelo más frecuente es el de **mayoritariamente voluntariado**, presente en **53 festivales (44,5 %)**. Le siguen los que funcionan principalmente mediante **freelance o autónomos temporales**, con **37 casos (31,1 %)**, y los modelos **mixtos**, con **22 (18,5 %)**. En cambio, los **contratos laborales indefinidos** aparecen solo en **7 (5,9 %)**, lo que confirma que las estructuras laborales plenamente estables siguen siendo muy minoritarias dentro del sector. Los datos sugieren que la mayor parte de los festivales se sostiene a partir de formas de trabajo **flexibles, temporales o voluntarias, más que mediante plantillas consolidadas**.

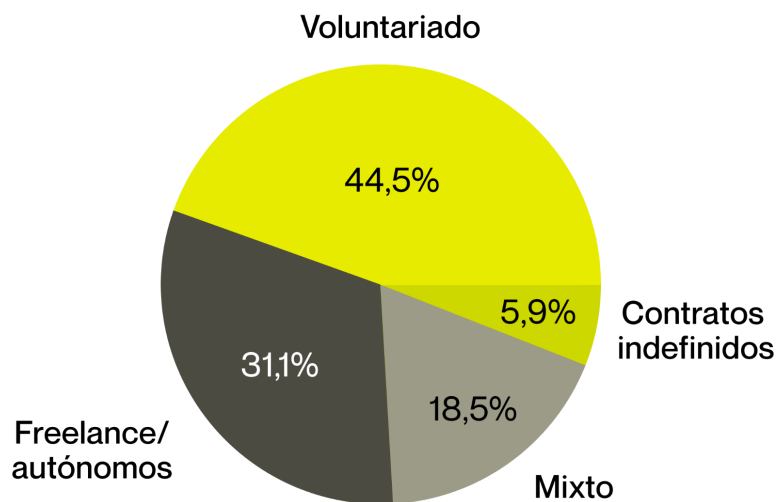
Esta distribución refuerza varias de las conclusiones ya apuntadas en apartados anteriores. Si la mayoría de los festivales opera con equipos estables de tamaño reducido y con una fuerte fragilidad presupuestaria, resulta coherente que los modelos de contratación más extendidos sean precisamente aquellos que permiten **una mayor adaptabilidad, aunque muchas veces a costa de una menor estabilidad laboral**. El predominio del voluntariado y del trabajo freelance sugiere que, en una gran parte del sector, la continuidad del festival depende menos de estructuras institucionalizadas que de la capacidad de articular colaboraciones temporales, compromisos personales y formas de trabajo intensivas, muchas veces sostenidas en condiciones precarias o poco consolidadas. En este sentido, **la flexibilidad que hace posible el festival puede ser también uno de los principales límites para su profesionalización**.

En **Europa**, aunque el modelo de **mayoritariamente voluntariado** sigue siendo el más frecuente (**31 festivales**), la distribución es relativamente más diversa, con una presencia también muy significativa de **freelance o autónomos temporales (28)** y con **6 de los 7 casos de contratos indefinidos** concentrados en este continente. Esto sugiere un mundo más heterogéneo, en el que conviven estructuras muy frágiles con algunas formas más institucionalizadas. En **América**, en cambio, predomina con más claridad el modelo **voluntario (15)**, seguido por los modelos **mixtos (8)** y por una menor presencia de **freelance (6)**, mientras que los contratos indefinidos son prácticamente inexistentes. En **África y Asia**, aunque la muestra es más reducida, vuelve a imponerse el modelo basado en el **voluntariado**, acompañado en algunos casos por estructuras mixtas o temporales. Esta comparación sugiere que, aunque la precariedad laboral atraviesa el conjunto del sector, **las posibilidades de consolidar modelos más estables siguen estando más concentradas en los contextos europeos**.

Este apartado confirma que **la profesionalización de los festivales de fotografía no puede medirse solo por la calidad de su programación o por su presencia pública, sino también por la forma en que organizan y sostienen el trabajo**. El predominio de estructuras basadas en voluntariado o contratación temporal muestra que una parte muy importante del sector sigue funcionando con una base laboral frágil, flexible y, en muchos casos, intensamente dependiente del compromiso personal de

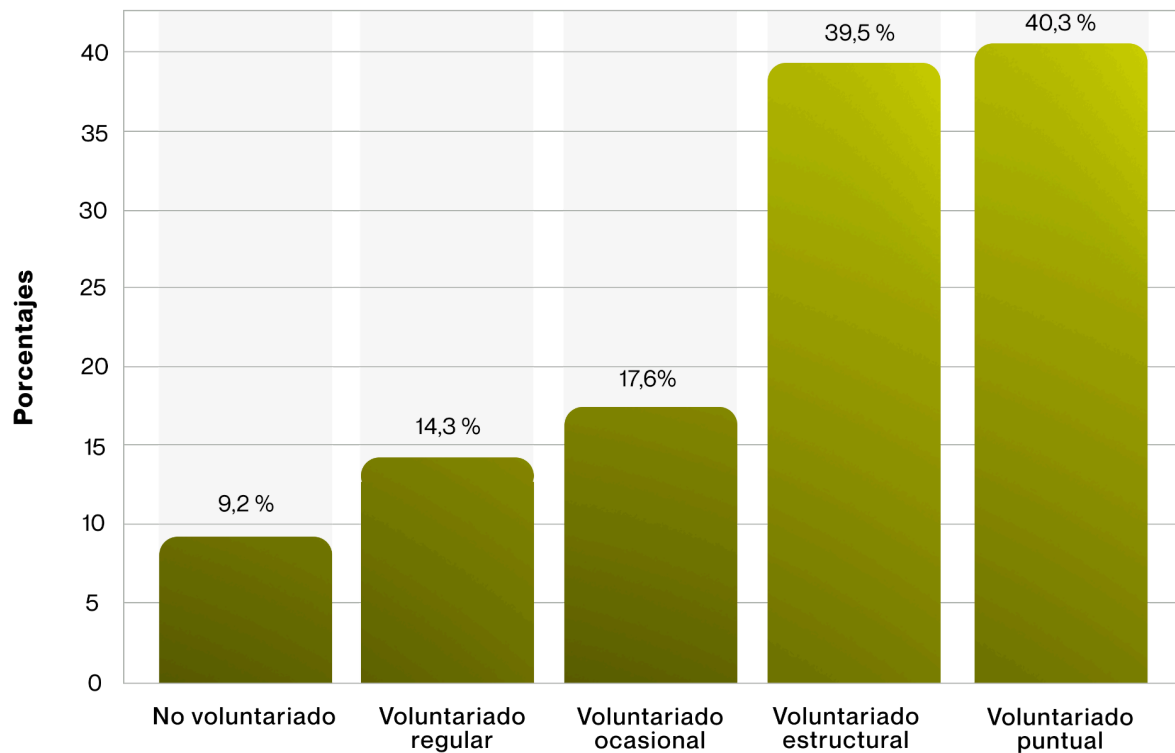
quienes lo hacen posible. Esto no invalida su capacidad cultural, pero sí plantea una pregunta central para el futuro: **hasta qué punto puede construirse un ecosistema verdaderamente sostenible sin avanzar hacia modelos laborales más estables, justos y profesionalizados.**

Modelo de contratación predominante



c) Voluntariado: presencia, funciones y grado de centralidad

Papel del voluntariado en el festival



Nota: Como en esta pregunta se podía marcar más de una opción, los porcentajes no suman 100 %.

El análisis del **voluntariado** permite observar hasta qué punto **los festivales de fotografía se apoyan en trabajo no remunerado para mantener su funcionamiento** y qué tipo de tareas depositan en él. En este bloque conviene tener en cuenta una cuestión metodológica importante: tanto en la pregunta sobre el **papel del voluntariado** como en la relativa a sus funciones concretas, varios festivales marcaron más de una opción. Esto indica que el voluntariado no ocupa un único lugar fijo dentro de la organización, sino que puede combinar funciones **estructurales, regulares y puntuales** según el momento del festival y el tipo de tarea. Por ello, los datos deben leerse como una cartografía de **presencias y grados de centralidad**, más que como una clasificación rígida y excluyente.

En la muestra analizada, las dos situaciones más frecuentes son, por un lado, el voluntariado **puntual y limitado a los días del festival**, mencionado por **48 festivales**, y, por otro, el voluntariado **estructural e imprescindible para el funcionamiento del festival**, señalado por **47**. A cierta distancia aparecen el voluntariado **ocasional para tareas muy específicas (21)** y el voluntariado **regular, como complemento del equipo profesional (17)**. Solo **11 indicaron no utilizar voluntariado**, aunque en dos de esos casos la respuesta aparece combinada con otras opciones, lo que sugiere cierta ambigüedad en la interpretación de la pregunta. En términos generales, el dato más relevante es que **el voluntariado no ocupa un lugar meramente marginal: en un número muy alto de festivales aparece bien como apoyo indispensable, bien como un recurso operativo clave durante los días de actividad pública.**

La lectura de las **tareas realizadas principalmente por el voluntariado** refuerza esta idea. Las funciones más mencionadas son la **logística durante el festival (56)** y la **información al público / recepción (54)**, seguidas por **producción e instalación (44)** y **tareas de gestión ordinaria (39)**. A mayor distancia aparecen la **mediación y las actividades educativas (25)** y la **comunicación (25)**, mientras que las tareas claramente residuales o específicas son excepcionales. Esto sugiere que el voluntariado se concentra sobre todo en el **soporte operativo y relacional**: acompañar el funcionamiento cotidiano y la experiencia del público, apoyar el montaje y garantizar que la programación pueda desarrollarse de manera efectiva. En otras palabras, **los festivales no solo recurren al voluntariado para funciones secundarias o simbólicas, sino para tareas muy concretas que inciden directamente en la viabilidad del evento.**

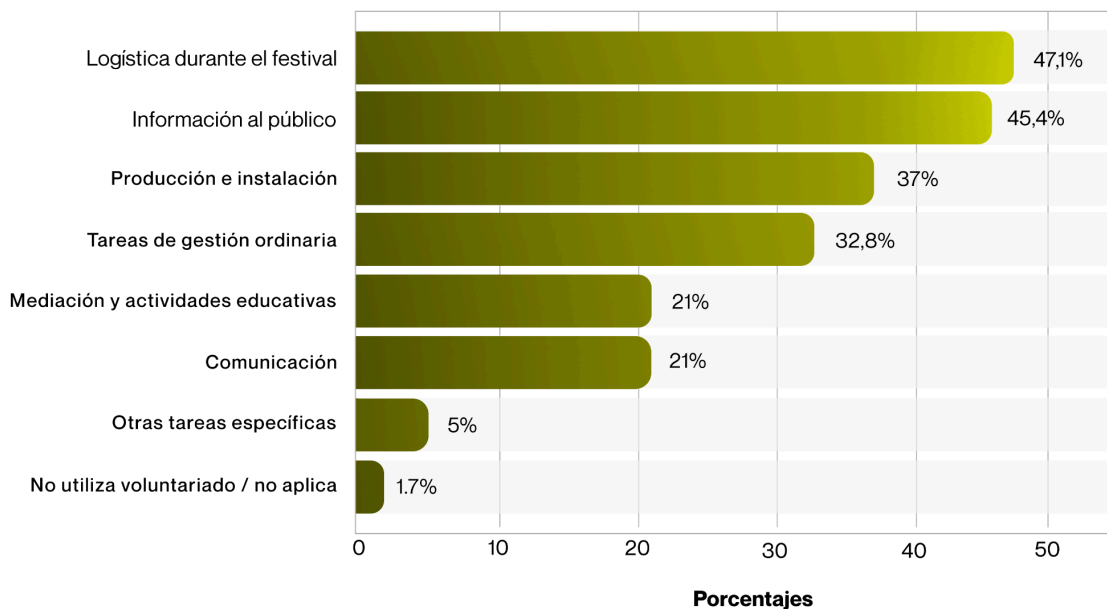
Si se leen conjuntamente ambas preguntas, emerge una conclusión importante: **allí donde el voluntariado es más central, también tiende a asumir tareas más amplias y decisivas.** Los casos en que el voluntariado se define como **estructural e imprescindible** suelen ir acompañados de una participación en **logística, atención al público, producción** e incluso en **tareas de gestión ordinaria**. Esto revela que, en una parte significativa del sector, el voluntariado no se limita a “ayudar”, sino que forma parte de la **infraestructura humana básica** del festival. Incluso en aquellos donde su presencia es puntual, las tareas asignadas muestran que el evento depende a menudo de este trabajo para sostener momentos críticos de alta intensidad organizativa. Así, **el voluntariado aparece menos como un complemento decorativo que como un mecanismo de absorción de carga de trabajo en contextos de recursos humanos limitados.**

En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, conviven con fuerza dos modelos: el voluntariado **estructural (30 festivales)** y el voluntariado **puntual en los días del festival (27)**. Además, es el continente donde más claramente se observa una diversificación de funciones, especialmente en **recepción, logística y producción**. En **América**, aunque también hay varios casos de voluntariado estructural (**9**), predominan más las formas **puntuales o ligadas a la operación concreta** y las tareas principales se

concentran sobre todo en **producción, logística y atención al público**. En **África**, pese al tamaño reducido de la muestra, el voluntariado aparece con una centralidad alta, tanto en el plano estructural como en tareas ligadas a la **logística**. En **Asia**, en cambio, predominan más las formas **puntuales** o vinculadas a funciones específicas de atención y gestión, mientras que **Oceanía**, con un solo caso, no permite generalizaciones. Esta comparación sugiere que **el voluntariado es una realidad transversal al sector**, aunque su grado de centralidad y la amplitud de funciones que asume varían según el contexto.

Este bloque confirma, en definitiva, que la profesionalización de los festivales no puede entenderse solo a partir de contratos, presupuestos o tamaño de los equipos estables. También debe leerse a través del lugar que ocupa el voluntariado dentro de la estructura organizativa. Cuando el voluntariado es ocasional y acotado, puede funcionar como un apoyo razonable en momentos de mayor intensidad. Pero cuando se vuelve **estructural e imprescindible, el dato revela una dependencia mucho más profunda: la de festivales que solo pueden sostenerse gracias a una reserva de trabajo no remunerado o semivoluntario**. Esta constatación no invalida el valor comunitario o formativo del voluntariado, pero sí plantea una pregunta central para el futuro del sector: **hasta qué punto puede hablarse de sostenibilidad y profesionalización si una parte tan relevante del funcionamiento cotidiano sigue descansando sobre trabajo no remunerado**.

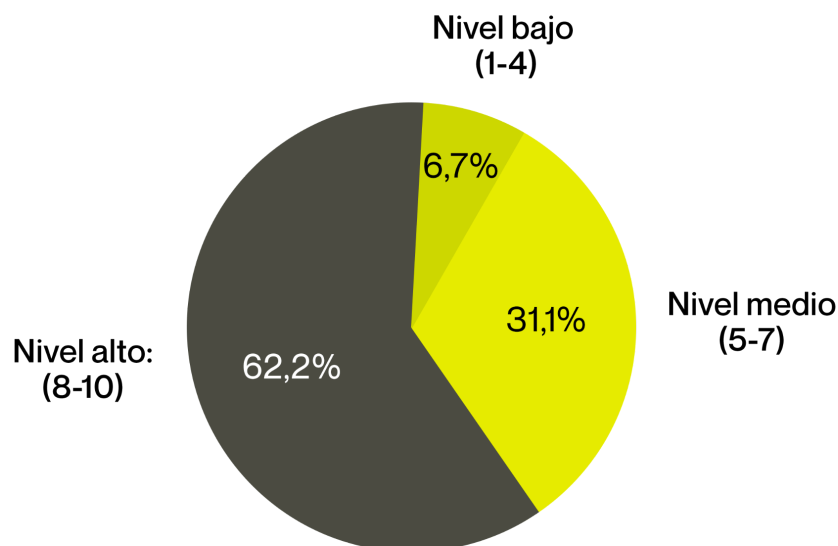
Tareas realizadas principalmente por el voluntariado



Nota: Como en esta pregunta se podía marcar más de una opción, los porcentajes no suman 100 %.

d) Nivel de profesionalización de los equipos

Nivel de profesionalización del equipo



El **nivel de profesionalización de los equipos** introduce una dimensión distinta respecto a los apartados anteriores, ya que no describe una realidad objetiva, sino una **autopercepción** de cada festival sobre la calidad y solidez de su propio equipo. Precisamente por eso, este indicador resulta especialmente interesante cuando se compara con los datos ya analizados sobre **tamaño del equipo**, **modelo de contratación** y **centralidad del voluntariado**. Mientras esos apartados mostraban un ecosistema compuesto en su mayoría por **equipos pequeños**, con fuerte presencia de **voluntariado** y de **formas temporales o flexibles de contratación**, aquí aparece una imagen mucho más positiva: **la autovaloración del sector es, en términos generales, alta.**

La muestra alcanza una **media de 7,6 sobre 10** y una **mediana de 8**, lo que indica que **el festival “típico” se percibe a sí mismo como relativamente profesionalizado.** De hecho, **74 (62,2 %)** se sitúan en niveles **altos de profesionalización (8-10)**, mientras que **37 (31,1 %)** se ubican en niveles **medios (5-7)** y solo **8 (6,7 %)** se sitúan en niveles **bajos (1-4)**. Los valores más frecuentes son precisamente **8 y 10**, con **27** en cada caso. Este resultado sugiere que, incluso en contextos de fuerte fragilidad estructural, muchos **consideran que sus equipos cuentan con experiencia, continuidad, capacidad de**

organización y especialización suficiente como para sostener un funcionamiento profesional.

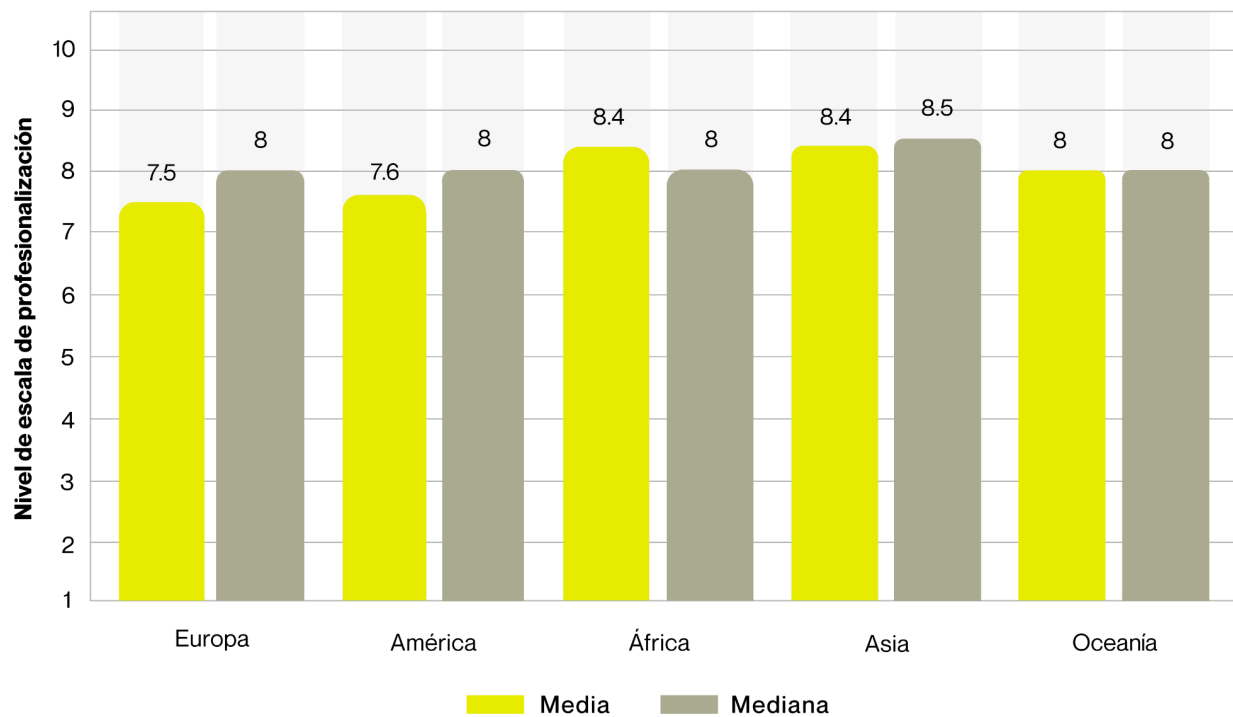
La comparación con los datos objetivos analizados anteriormente hace que este resultado sea revelador. Por un lado, hemos visto que la mayoría de los festivales opera con **equipos estables de hasta cinco personas**, que predominan modelos basados en **voluntariado o freelance**, y que solo una minoría muy pequeña cuenta con **contratos indefinidos**. Por otro lado, la autovaloración de la profesionalización es claramente elevada. Esto sugiere que, dentro del sector, **la idea de “profesionalización” no se asocia únicamente a la estabilidad contractual o al tamaño del equipo**, sino también a elementos como la **experiencia acumulada**, la **capacidad de resolver problemas con recursos limitados**, la **continuidad entre ediciones** y la **especialización informal de los roles**, incluso cuando esa estructura se sostiene en condiciones precarias o flexibles. En otras palabras, los festivales parecen **reivindicar una profesionalidad construida muchas veces a pesar de la fragilidad económica**, no necesariamente gracias a unas condiciones laborales estables.

Esta aparente paradoja no invalida los datos anteriores, sino que los complementa. Más bien muestra que existe una diferencia importante entre la **profesionalización vivida** y la **profesionalización estructural**. Un equipo puede percibirse como altamente profesional porque trabaja con compromiso, experiencia y especialización, aunque al mismo tiempo dependa del voluntariado, de contratos temporales o de estructuras humanas muy reducidas. En este sentido, la autopercepción elevada puede leerse de dos maneras complementarias: como expresión de una **fuerte autoexigencia profesional** dentro del sector, pero también como indicio de que muchos festivales han tenido que construir su profesionalidad en condiciones institucionales y laborales menos estables de lo deseable. **La calidad del trabajo existe, pero no siempre acompañada por una infraestructura laboral equivalente.**

La comparación por continentes complejiza esta interpretación, aunque sin alterar su tendencia general. En **Europa y América**, que concentran la mayor parte de la muestra, la **mediana** se sitúa en **8**, con medias muy similares (**7,5** y **7,6** respectivamente). En **África y Asia**, aunque la muestra es más reducida, la autovaloración aparece incluso algo más alta, con medias de **8,4** y **8,4** y medianas de **8** y **8,5**. Esto no significa necesariamente que sus condiciones objetivas sean mejores, sino que puede reflejar una percepción especialmente fuerte de compromiso, capacidad organizativa y resiliencia de los equipos en contextos más exigentes. **Oceanía**, representada por un solo caso, no permite generalizaciones. El dato continental confirma que **la profesionalización es una aspiración y una identidad fuertemente asumida por los festivales, aunque sus bases materiales sigan siendo desiguales.**

En definitiva, este apartado muestra que **el sector se percibe a sí mismo como más profesionalizado de lo que podrían sugerir algunos indicadores estructurales.** Lejos de ser una contradicción, esta diferencia permite comprender mejor la complejidad del campo: los festivales de fotografía no son necesariamente instituciones grandes, estables o fuertemente contratadas, pero sí espacios donde muchas personas desarrollan competencias profesionales reales y sostienen proyectos de alta exigencia cultural con estructuras reducidas. La cuestión central hacia el futuro no parece ser demostrar que existe profesionalización, sino **reconocer que esa profesionalización ya existe y que el verdadero problema radica en la debilidad de las condiciones laborales, humanas e institucionales que deberían hacerla posible.** El desafío, por tanto, no es producir profesionalización desde cero, sino dotarla de una base estructural más sólida, estable y sostenible.

Nivel de profesionalización según continente



e) Conclusiones: entre la sostenibilidad humana y la precariedad estructural

La lectura comparada de este capítulo permite afirmar que los festivales de fotografía se sostienen, en gran medida, sobre una base humana **pequeña, flexible y altamente exigente**. La mayoría funciona con **equipos estables reducidos**, de entre **3 y 5 personas**, y solo una minoría cuenta con estructuras amplias o con plantillas consolidadas. A esto se suma el predominio de modelos de contratación basados en **voluntariado** o en **freelance/autónomos temporales**, mientras que **los contratos indefinidos siguen siendo excepcionales**. En términos estructurales, el sector aparece así lejos de un modelo laboral estable e institucionalizado: más que grandes organizaciones con departamentos consolidados, lo que predomina son equipos pequeños que deben sostener tareas múltiples en condiciones de fuerte flexibilidad.

Esta fragilidad estructural se hace aún más visible cuando se observa el lugar que ocupa el **voluntariado**. En un número muy alto de festivales, el voluntariado no funciona solo como apoyo complementario, sino como un componente **estructural o decisivo** para el funcionamiento cotidiano del evento. Las tareas que asume (logística, atención al público, producción, gestión ordinaria) muestran que **no se trata de una ayuda simbólica o periférica, sino de una parte central de la infraestructura operativa**. Esto permite comprender mejor hasta qué punto **una parte relevante del ecosistema cultural se sostiene gracias a formas de trabajo no remunerado o semivoluntario**. En otras palabras, muchos festivales logran existir no porque cuenten con estructuras laborales sólidas, sino porque compensan su debilidad organizativa mediante una alta movilización de compromiso, colaboración y sobrecarga humana.

Al mismo tiempo, la **autopercepción de profesionalización** introduce un matiz decisivo. Pese a operar con equipos pequeños, modelos de contratación frágiles y una fuerte dependencia del voluntariado, la mayoría se valora a sí misma en niveles altos de profesionalización. Esta diferencia entre los datos estructurales y la percepción subjetiva no debe leerse como una contradicción, sino como una clave interpretativa del sector: **los festivales se sienten profesionalizados porque han desarrollado experiencia, continuidad, especialización y capacidad de gestión, aunque muchas veces lo hagan sin el respaldo de condiciones laborales plenamente estables**. La profesionalización existe, pero a menudo se construye **a pesar de la precariedad**, no gracias a una infraestructura institucional robusta.

A escala analítica, la principal conclusión de este capítulo es que el ecosistema internacional de festivales de fotografía **se mueve en una tensión permanente entre alta capacidad profesional y baja estabilidad estructural**. Los festivales demuestran una enorme competencia para producir cultura, organizar equipos, activar comunidades y mantener proyectos complejos con recursos humanos limitados. Pero esa capacidad descansa con demasiada frecuencia sobre bases frágiles: plantillas reducidas, contratación temporal, dependencia del voluntariado y dificultades para consolidar

condiciones laborales más justas y duraderas. **La cuestión central para el futuro no parece ser si existe profesionalización, porque los datos muestran que sí, sino cómo traducir esa profesionalidad en sostenibilidad humana:** equipos menos sobrecargados, estructuras más estables y formas de trabajo que permitan sostener el valor cultural del sector sin reproducir permanentemente su precariedad.

Desde una perspectiva más amplia, estos datos también sugieren que uno de los límites estructurales del sector es que, en muchos casos, **un festival por sí solo no genera las condiciones suficientes para consolidar económicamente de forma estable a quienes lo organizan.** Esto obliga a una gran parte de los equipos a **combinar el festival con otras actividades o empleos y reduce el tiempo disponible para consolidar la estructura, innovar, planificar y hacer crecer el proyecto.** Por ello, fortalecer el sector implica también pensar el festival como una plataforma cultural con actividad **durante todo el año.**

Sostener a los equipos no significa solo conservar puestos de trabajo, sino también **preservar conocimiento acumulado, experiencia organizativa y capacidad de innovación.** Cuando esa continuidad no existe, cada edición obliga a volver a explicar lo básico, reconstruir dinámicas y empezar de nuevo, lo que **limita tanto la profesionalización como la capacidad de crecimiento económico del sector.** Fortalecer equipos más estables no es, por tanto, una cuestión secundaria, sino una condición para que los festivales puedan **hacer más y mejor, ampliar su impacto y avanzar hacia una verdadera economía cultural de la que se pueda vivir,** como sucede en otros ámbitos más consolidados de la producción cultural, como el teatro, el cine o la música en vivo.

9. Situación económica actual y perspectivas de futuro

a) Situación económica general durante el último año

La valoración de la **situación económica general** ofrece una síntesis especialmente útil del estado actual del sector, ya que condensa en una sola respuesta **la percepción que cada festival tiene de su propia estabilidad, vulnerabilidad y margen de continuidad**. Aunque se trata de una **autoevaluación**, y no de un indicador estrictamente contable, esta variable resulta muy valiosa porque permite **reunir en una misma lectura los efectos acumulados de factores ya analizados en capítulos anteriores**: nivel de dependencia respecto a una sola fuente, ausencia de financiación plurianual, dificultades para acceder a nuevos apoyos, fragilidad presupuestaria y presión sobre los equipos humanos.

En la muestra analizada, la categoría más frecuente es **“funciona con dificultades”**, con **51 festivales (42,9 %)**. Le siguen aquellos que se consideran **“sostenibles y estables”**, con **33 casos (27,7 %)**, mientras que **18 (15,1 %)** se definen como **“muy vulnerables”** y **11 (9,2 %)** afirman estar **“en riesgo de continuidad”**. Además, **6 (5 %)** prefirieron no responder. Si agrupamos las tres categorías problemáticas, **funciona con dificultades, muy vulnerable y en riesgo de continuidad**, el resultado es especialmente revelador: **80 de 119 (67,2 %) expresan algún grado de fragilidad económica**, frente a solo **33 que describen su situación como estable**. Esto confirma que la estabilidad es más bien la excepción que la norma dentro del ecosistema internacional de festivales de fotografía.

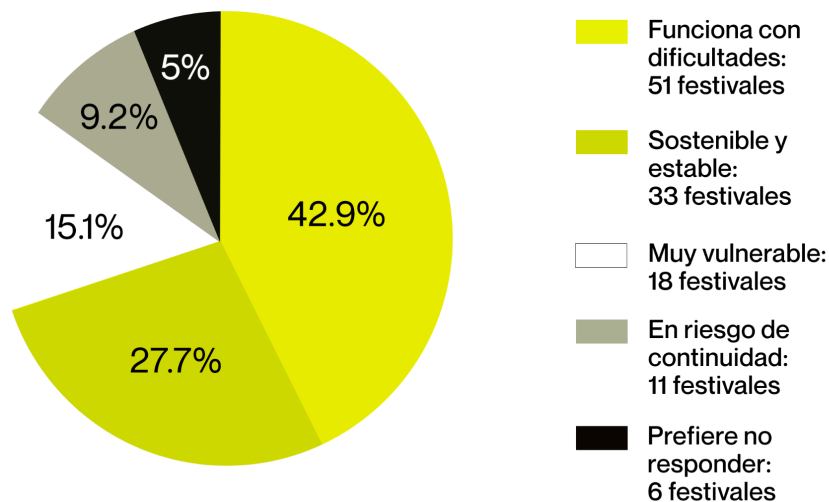
Este resultado dialoga de forma muy coherente con los apartados anteriores sobre **fuentes de financiación, dependencia, financiación plurianual y dificultades de financiación**. La elevada proporción de festivales que afirman funcionar con dificultades o en condiciones de vulnerabilidad refuerza la idea de que **el principal problema del sector no es únicamente la falta de recursos, sino la inestabilidad estructural de su modelo económico**. Muchos festivales logran sostenerse, pero lo hacen desde un equilibrio frágil, con fuerte dependencia de unas pocas fuentes, sin garantías plurianuales y con una exposición constante a cambios de contexto, retrasos administrativos o incrementos de costes. En este sentido, **la percepción subjetiva de la situación económica confirma, desde otro ángulo, lo que ya mostraban los datos objetivos**.

En **Europa**, que concentra la mayor parte de la muestra, la situación aparece relativamente más equilibrada: **22 festivales** se consideran **sostenibles y estables**, pero aun así predominan los **27 que funcionan con dificultades** y, además, se registran **11 casos de alta vulnerabilidad** y **8 en riesgo de continuidad**. En **América**, el patrón es

parecido, aunque algo más polarizado: **14** afirman **funcionar con dificultades**, **9** se consideran **estables** y los restantes se reparten entre **muy vulnerables** y **en riesgo**. En **África**, pese a la muestra reducida, la distribución aparece muy tensionada, con **3 funcionando con dificultades**, **2 muy vulnerables** y solo **2 estables**. En **Asia**, la fragilidad es aún más marcada: no aparece ningún caso que se defina como **sostenible y estable**, mientras que **6** indican que **funcionan con dificultades**, **1** se considera **muy vulnerable** y **1** está **en riesgo de continuidad**. **Oceanía**, representada por un único caso, no permite generalizaciones.

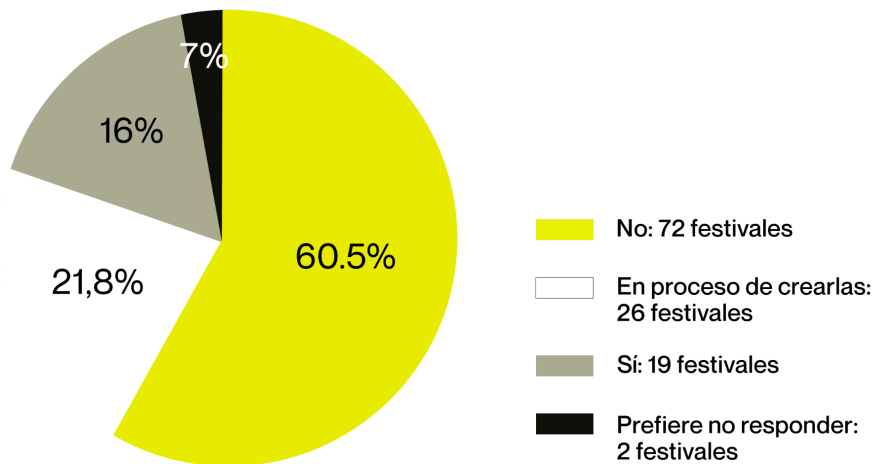
Este apartado confirma que la situación económica actual de los festivales de fotografía está atravesada por una **fragilidad amplia y persistente**, aunque distribuida de manera desigual según los contextos geográficos. **Más de dos tercios de la muestra expresan algún tipo de dificultad o vulnerabilidad**, lo que refuerza la conclusión central: el sector sigue demostrando una gran capacidad de supervivencia y adaptación, pero esa capacidad se ejerce a menudo desde condiciones de inestabilidad estructural. La pregunta de fondo ya no es solo cuántos festivales logran seguir adelante, sino **en qué condiciones económicas y humanas lo hacen** y cuánto tiempo puede sostenerse esa continuidad sin transformaciones más profundas en sus modelos de apoyo y financiación.

Situación económica general del festival en el último año



b) Existencia de reservas económicas

¿Cuenta el festival con reservas económicas?



La existencia de **reservas económicas** constituye uno de los indicadores más relevantes de **sostenibilidad financiera** a medio plazo, porque permite evaluar si un festival **cuenta con algún margen de protección frente a años difíciles, retrasos en los pagos, caídas de financiación o aumentos imprevistos de costes**. A diferencia de otras variables más ligadas al volumen presupuestario del último ejercicio, esta pregunta apunta directamente a la **capacidad de resistencia** del festival: no cuánto dinero moviliza en un año, sino si dispone o no de **una base acumulada que le permita absorber tensiones futuras sin comprometer de inmediato su continuidad**.

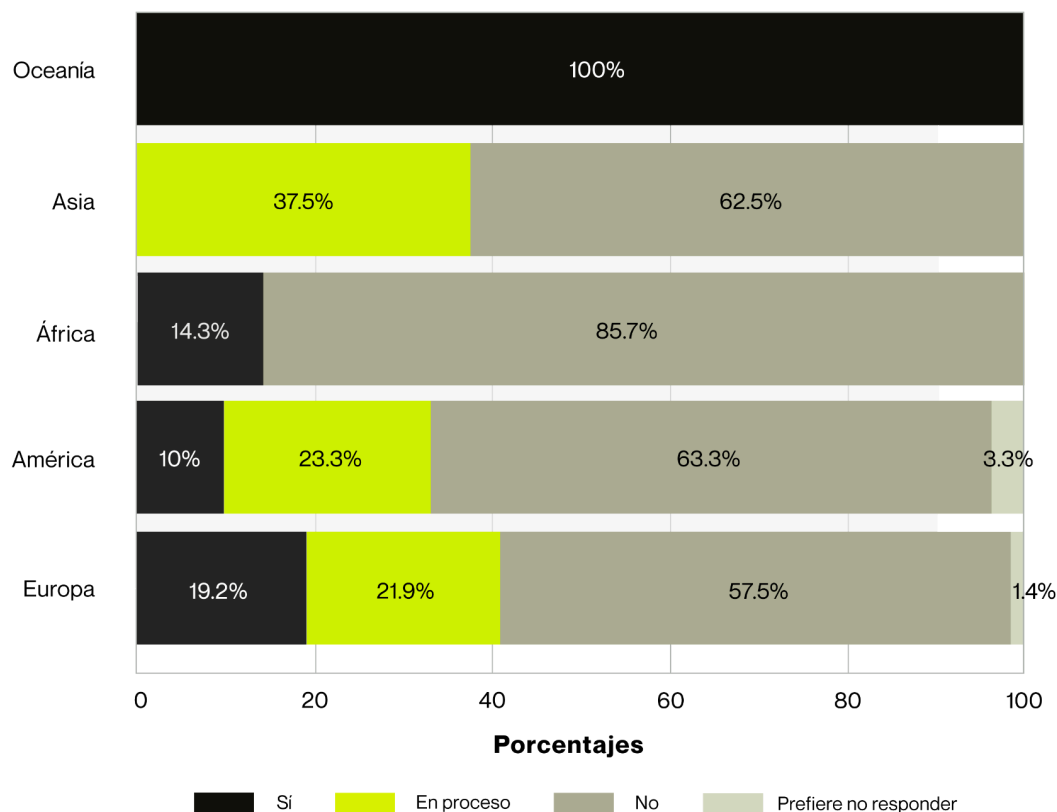
Los resultados muestran una situación de alta fragilidad. De los **119 festivales** analizados, solo **19 (16 %)** afirmaron contar efectivamente con **reservas económicas**, mientras que **72 (60,5 %)** declararon **no tenerlas** y **26 (21,8 %)** indicaron que están **en proceso de crearlas**. Además, **2 (1,7 %)** prefirieron no responder. Si se agrupan los festivales que no tienen reservas con aquellos que todavía están intentando constituir las, el resultado es especialmente significativo: **98 (82,4 %)** **no cuentan aún con una base de ahorro consolidada**. Esto confirma que, para la gran mayoría del sector, la sostenibilidad económica sigue dependiendo más de la capacidad de consolidar el flujo de ingresos edición tras edición que de la existencia de colchones financieros acumulados.

Este dato resulta especialmente importante cuando se pone en relación con los apartados anteriores sobre **dependencia respecto a una única fuente de financiación, ausencia de financiación plurianual y dificultades económicas recurrentes**. La falta de reservas no es un problema aislado, sino un síntoma de una estructura financiera en la que **muchos festivales apenas logran cubrir sus necesidades inmediatas, sin margen suficiente para ahorrar, estabilizarse o prepararse para escenarios adversos**. En este sentido, las reservas económicas no deben entenderse como un lujo o una meta secundaria, sino como una condición central de **resiliencia institucional**. Allí donde no existen, cualquier interrupción, retraso o contratiempo puede transformarse rápidamente en una amenaza para la continuidad del proyecto.

La comparación por continentes refuerza esta lectura. En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, **14 festivales** declaran contar con reservas y **16** están en proceso de crearlas, lo que sugiere **un escenario algo más favorable**, aunque todavía dominado por los **42 casos sin reservas**. En **América**, la situación es **más frágil**: solo **3** afirman tener reservas, frente a **19** que no las tienen y **7** que intentan constituir las. En **África**, solo **1** declara disponer de reservas y los otros **6** no cuentan con ellas. En **Asia**, ninguno afirma tener reservas ya constituidas, aunque **3 de 8** señalan estar en proceso de crearlas, lo que podría interpretarse como una voluntad de fortalecimiento aún no consolidada. **Oceanía**, con un único caso, no permite generalizaciones. La comparación muestra que la capacidad de acumulación financiera sigue siendo limitada en todas las regiones, aunque con **una situación relativamente menos precaria en Europa**.

En definitiva, este apartado confirma que uno de los principales límites de la viabilidad económica de los festivales no es solo la dificultad de conseguir recursos, sino la dificultad de **retenerlos y transformarlos en estabilidad futura**. La gran mayoría funciona sin reservas o apenas comienza a construir las, lo que les deja especialmente expuestos a contextos adversos. Si la financiación plurianual representa una forma de estabilidad externa, las reservas económicas representan una forma de **estabilidad interna**; y los datos muestran que ambas siguen siendo escasas. Esto refuerza la idea de que **la vulnerabilidad del sector no se explica únicamente por la insuficiencia presupuestaria, sino también por la ausencia de mecanismos duraderos de protección y continuidad**.

Existencia de reservas económicas por continente



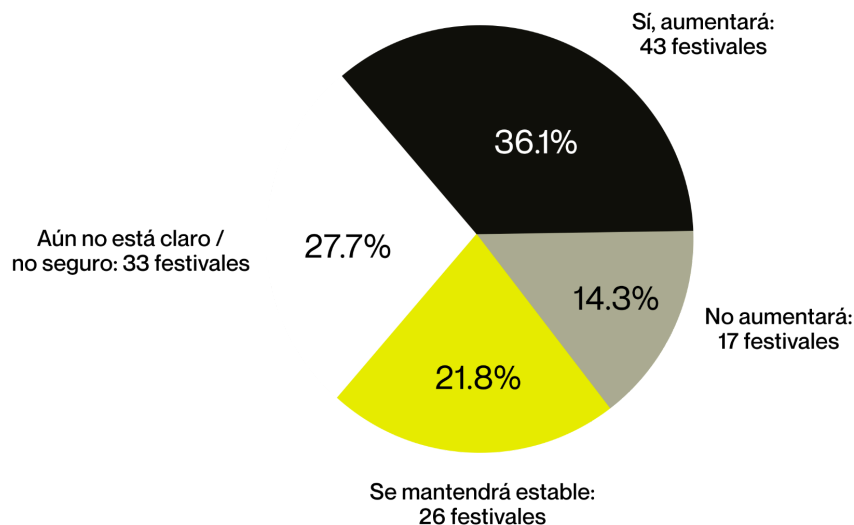
c) Perspectivas de crecimiento y posibles fuentes del incremento presupuestario

El cruce entre **las perspectivas económicas para los próximos 2-3 años** y las **posibles fuentes de un eventual aumento presupuestario** permite introducir una lectura más dinámica del sector. Hasta ahora, el capítulo ha mostrado sobre todo la fragilidad estructural del presente; este apartado, en cambio, permite **observar cómo imaginan los festivales su futuro inmediato y qué vías consideran más plausibles para fortalecer su sostenibilidad**. Para homogeneizar la información, seis respuestas no estandarizadas de la pregunta sobre perspectivas de crecimiento se han interpretado como una posición de **expectativa aún no definida**.

En términos generales, el panorama aparece **marcado más por la prudencia que por el optimismo**. **43 festivales (36,1 %)** prevén que su presupuesto **aumente** en los próximos 2-3 años, mientras que **26 (21,8 %)** consideran que **se mantendrá estable** y **17 (14,3 %)** creen que **no aumentará**. Además, **33 (27,7 %)** afirman que **aún no lo saben con certeza**. Esto significa que **solo algo más de un tercio de la muestra anticipa**

crecimiento claro, mientras que casi dos tercios se reparten entre la estabilidad, la incertidumbre o una expectativa negativa. En otras palabras, el sector no aparece dominado por una expectativa expansiva, sino por un horizonte más bien **contenido e incierto**, coherente con la fragilidad ya observada en los apartados anteriores sobre dependencia, financiación plurianual, reservas y situación económica general.

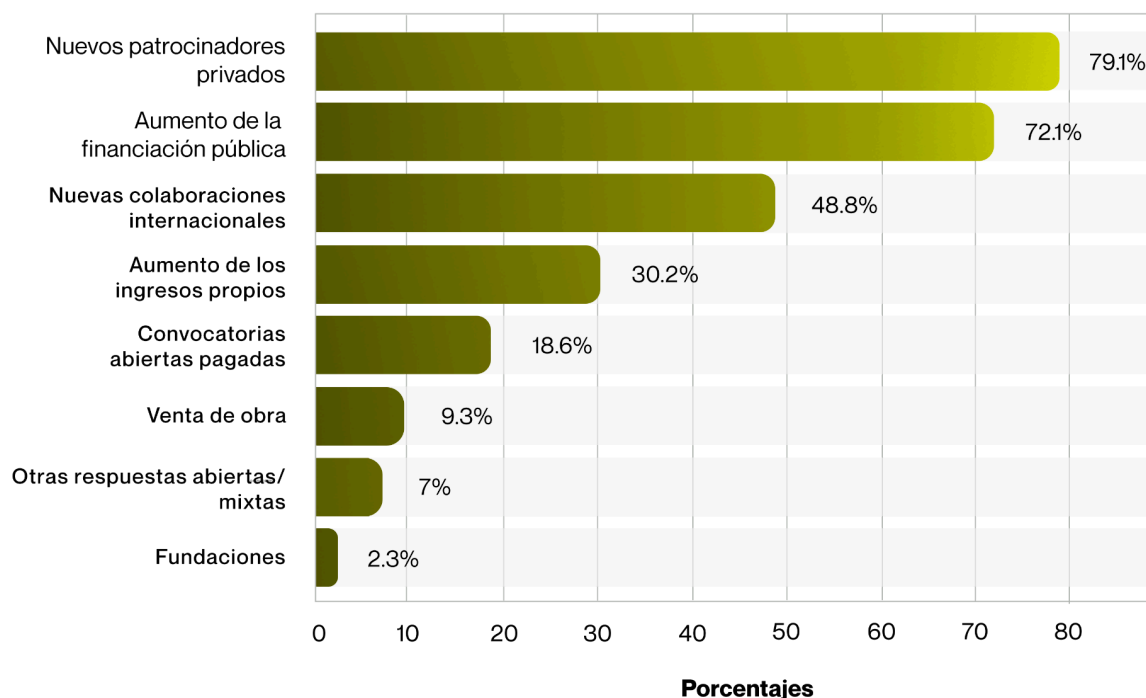
Perspectivas económicas para los próximos 2-3 años



En **Europa**, que concentra la mayor parte de la muestra, **el grupo más numeroso es el de los festivales que sí esperan crecer (24 casos)**, pero esta posición convive con un volumen también muy alto de festivales que **no están seguros (22)** o que prevén una **estabilidad sin crecimiento (15)**. En **América**, la distribución es relativamente parecida, aunque algo más contenida: **10** prevén crecimiento, **8** estabilidad, **7** no están seguros y **5** creen que no crecerán. En **África**, pese al tamaño reducido de la muestra, predomina **una expectativa relativamente más expansiva**, con **4 de 7** anticipando un aumento presupuestario. En **Asia**, la mitad de la muestra espera crecimiento (**4 de 9**), aunque persisten también posiciones de estabilidad e incertidumbre. Esta lectura sugiere que la expectativa de crecimiento existe, pero no se presenta como una convicción generalizada, sino como una posibilidad condicionada y desigual según el contexto.

Si el presupuesto aumenta, ¿de dónde podría provenir este incremento?

(ENTRE LOS FESTIVALES QUE PREVEN CRECIMIENTO)

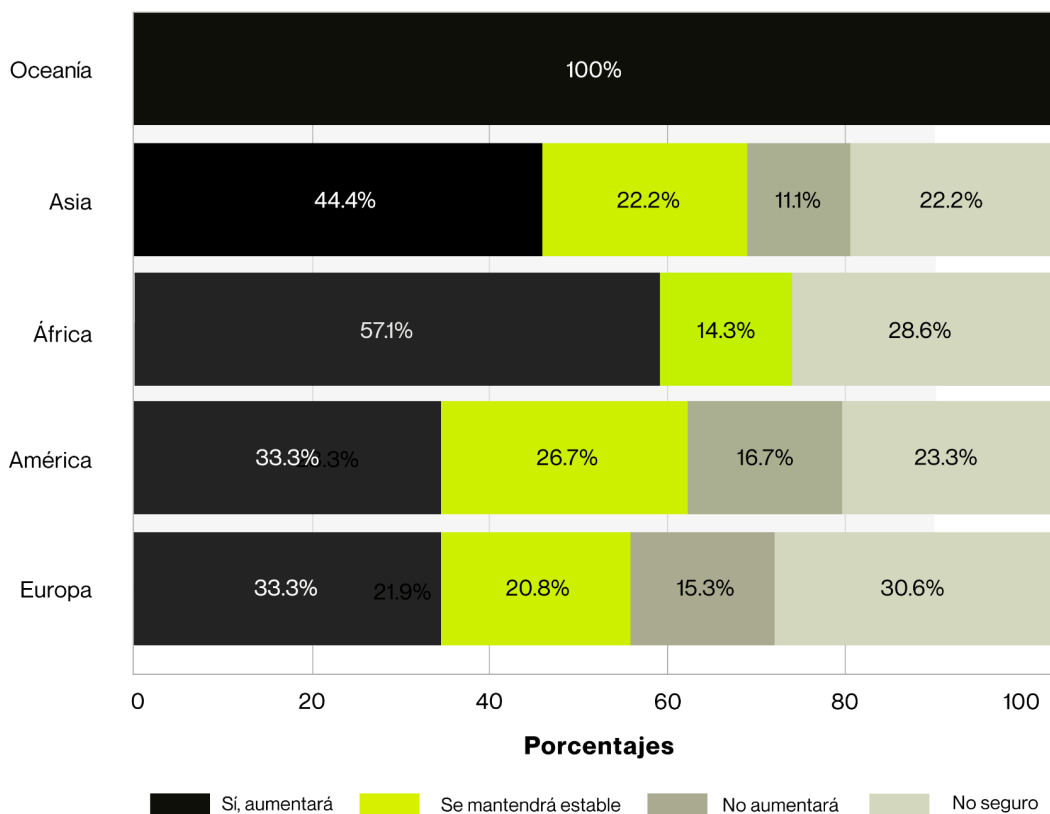


Si se observan las respuestas de los festivales que **sí prevén un aumento presupuestario**, la fuente de crecimiento más citada es **la incorporación de nuevos patrocinadores privados**, mencionada por **34 de los 43 (79,1 %)**. Muy cerca aparece el **aumento de la financiación pública**, señalado por **31 (72,1 %)**. A bastante distancia se sitúan las **nuevas colaboraciones internacionales**, con **21 menciones (48,8 %)**, y el **aumento de los ingresos propios**, con **13 (30,2 %)**. Las **convocatorias abiertas de pago** aparecen en **8 casos (18,6 %)** y la **venta de obra** solo en **4 (9,3 %)**. Esta jerarquía es particularmente reveladora: **incluso cuando los festivales imaginan crecimiento, lo hacen sobre todo a partir de recursos externos, públicos o privados, más que mediante una expansión fuerte de su capacidad de autofinanciación.**

Este dato conecta de forma directa con los apartados anteriores sobre **ingresos propios y dependencia de una sola fuente**. Aunque algunos festivales identifican en la autofinanciación una posible vía de crecimiento, la expectativa dominante sigue apoyándose en el acceso a **más financiación pública** y a **nuevos patrocinadores privados**. Esto indica que **la autonomía económica plena continúa siendo una aspiración minoritaria** y que, incluso en un escenario de mejora, **el sector sigue imaginando su fortalecimiento principalmente a partir de una ampliación de apoyos**

externos. Las **colaboraciones internacionales** aparecen además como una tercera vía relevante, especialmente interesante porque no remite solo a una fuente económica concreta, sino a una forma de expansión basada en redes, alianzas y circulación internacional de proyectos. En términos estructurales, esto sugiere que una parte importante del sector **intenta crecer sin haber consolidado todavía una base interna suficiente de acumulación, reserva o generación regular de ingresos propios**, lo que vuelve ese crecimiento especialmente dependiente de oportunidades externas.

Perspectivas de crecimiento por continente



La comparación continental de estas expectativas añade matices importantes. En **Europa**, entre los festivales que prevén crecer, las dos vías más citadas son la **financiación pública (20 menciones de 24)** y los **nuevos patrocinadores privados (19 de 24)**, seguidas de **colaboraciones internacionales** e **ingresos propios**. Esto sugiere un modelo de crecimiento apoyado en la ampliación de recursos ya conocidos dentro de un ecosistema relativamente institucionalizado. En **América**, la principal expectativa

también pasa por los **nuevos patrocinadores privados (7 de 10)**, seguida por la **financiación pública (5)** y las **colaboraciones internacionales (4)**, aunque con una presencia algo mayor de respuestas abiertas o mixtas que muestran una búsqueda más flexible de oportunidades. En **África**, todos los festivales que esperan crecimiento mencionan **nuevos patrocinadores privados** y la mayoría también señala **colaboraciones internacionales**, lo que sugiere una expectativa especialmente orientada hacia alianzas externas. En **Asia**, en cambio, los que prevén crecer se apoyan sobre todo en la **financiación pública (4 de 4)** y, en segundo término, en **patrocinio privado** y **colaboraciones internacionales**. En conjunto, estas diferencias muestran que el crecimiento se imagina de forma distinta según el continente, pero **casi nunca como resultado exclusivo de una expansión autónoma de los ingresos propios**.

En este punto conviene abrir una reflexión más amplia sobre los límites históricos de la autofinanciación en el campo de los festivales de fotografía y, en términos más generales, dentro del sector de las artes visuales. **A diferencia de lo que ocurre en otros sectores culturales** más consolidados, como el cine, el teatro o la música en vivo, donde existe una cultura más asentada de pago por entradas, acreditaciones, membresías, contenidos exclusivos, actividades paralelas y productos asociados, **no han logrado todavía convertir de manera generalizada sus comunidades en una base económica suficientemente activa. Esto puede deberse a varias razones:** la fuerte tradición de gratuidad en muchas exposiciones y actividades fotográficas, inscrita a su vez en una cultura más amplia de acceso libre propia de buena parte de las artes visuales; la dificultad de monetizar formatos cuya recepción pública ha estado históricamente más vinculada a la visita libre que al consumo de entradas; la debilidad de los mercados locales de obra o publicación en muchos contextos; y también una cierta falta de desarrollo estratégico de productos y servicios adaptados a los públicos reales del sector. Sin embargo, los datos del informe sugieren que **aquí existe una de las principales reservas de crecimiento futuro**.

La cuestión no parece ser si los festivales deben renunciar al apoyo público o al patrocinio privado, que seguirán siendo fundamentales, sino cómo pueden construir **una capa complementaria de ingresos propios más sólida, estable y coherente con su identidad**. Esto implica pensarlo no solo como un evento expositivo, sino como una plataforma cultural capaz de activar formación, visionados de portafolios, programas profesionales, publicaciones, contenidos digitales, membresías, experiencias, comunidades de apoyo, actividades para escuelas, universidades o empresas, e incluso formatos híbridos que permitan monetizar parte de su valor sin perder accesibilidad pública. La hipótesis de fondo sería que muchos festivales no carecen de comunidad, legitimidad o valor cultural, sino de modelos suficientemente desarrollados para traducir ese capital simbólico y relacional en ingresos recurrentes. Avanzar en esa dirección podría no solo **ampliar la autonomía económica del sector, sino también reducir su dependencia estructural, sostener mejor a los equipos y acercar a los festivales de fotografía a una economía cultural** más madura, capaz de generar continuidad durante

todo el año y no únicamente durante los días de celebración de la edición anual. En otras palabras, una parte del problema no parece residir en la ausencia de públicos o de valor cultural, sino en la todavía limitada **capacidad del sector para convertir esos activos en una base económica propia, estable y acumulativa.**

En definitiva, este apartado muestra que el futuro económico de los festivales se percibe con una mezcla de **ambición moderada e incertidumbre estructural.** Existe una parte significativa del sector que espera crecer, pero ese crecimiento no aparece como una trayectoria asegurada ni homogénea, sino como una posibilidad condicionada por la capacidad de **conseguir más apoyo público, atraer nuevos patrocinadores y activar colaboraciones internacionales.** La sostenibilidad futura, por tanto, no se imagina tanto como una simple prolongación de las tendencias actuales, sino como la necesidad de abrir nuevas vías de financiación dentro de un entorno todavía frágil. Esto refuerza una conclusión importante del capítulo: el sector no solo necesita recursos, sino también **horizontes de crecimiento más claros, diversificados y estables.**

d) Conclusiones: estabilidad, riesgo e incertidumbre

La lectura conjunta de este capítulo permite afirmar que el ecosistema internacional de festivales de fotografía **no atraviesa simplemente una etapa de dificultades coyunturales, sino una situación más profunda de inestabilidad estructural.** Los datos no muestran un sector claramente dividido entre aquellos sólidos y aquellos frágiles, sino una realidad en la que la estabilidad plena sigue siendo minoritaria y donde la mayor parte de las organizaciones opera en un espacio de equilibrio precario. Que **80 de los 119 analizados (67,2 %)** afirmen funcionar con dificultades, declararse muy vulnerables o situarse en riesgo de continuidad no debe leerse como una anomalía pasajera, sino como la expresión de **un modelo de funcionamiento ampliamente expuesto a la incertidumbre.**

Esta fragilidad se vuelve aún más evidente cuando se observa la cuestión de las **reservas económicas.** La gran mayoría no dispone de un colchón financiero consolidado y, en muchos casos, ni siquiera se encuentra todavía en condiciones de construirlo. Esto significa que una parte muy importante del sector no solo depende de sostener cada edición con dificultad, sino que además carece de capacidad interna para absorber retrasos, recortes, aumentos de costes o cambios de contexto. En otras palabras, **la resiliencia de muchos festivales descansa más en la adaptación permanente de sus equipos que en mecanismos económicos reales de protección.** La sostenibilidad aparece así, con demasiada frecuencia, como una forma de resistencia de corto plazo y no como una base institucional verdaderamente consolidada.

Las perspectivas de futuro refuerzan esta lectura. Aunque existe una parte significativa del sector que espera crecer, ese crecimiento no aparece como una trayectoria asegurada ni como el resultado de una autonomía económica más fuerte. Solo **43 festivales (36,1 %)** prevén un aumento presupuestario en los próximos 2-3 años y aun entre ellos la expectativa dominante sigue apoyándose sobre todo en **más financiación pública, nuevos patrocinadores privados y colaboraciones internacionales**. El dato es especialmente revelador porque sugiere que el crecimiento continúa imaginándose principalmente desde fuera. Incluso cuando los festivales piensan en mejorar su situación, **lo hacen sobre todo a partir de recursos externos y mucho menos desde una expansión robusta de los ingresos propios**, de la acumulación de reservas o de una mayor capacidad de autofinanciación sostenida.

Aquí aparece una de las cuestiones más estratégicas del capítulo. Los datos sugieren que el sector no solo necesita más recursos, sino también **otra arquitectura de estabilidad**. No basta con que un festival logre sobrevivir una edición más, atraer un nuevo patrocinador o conseguir una ayuda adicional. Mientras la mayor parte del sector siga funcionando sin reservas, sin horizontes financieros plurianuales suficientemente sólidos y sin modelos más desarrollados de ingresos propios, la mejora seguirá siendo frágil y altamente dependiente de factores externos. En este sentido, **el problema no es únicamente cuánto dinero entra, sino desde qué condiciones de previsión, continuidad y protección se organiza ese dinero**.

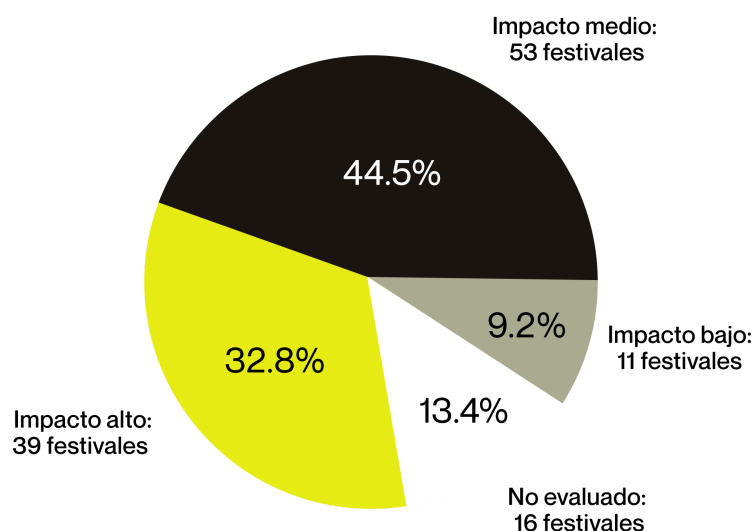
Desde una perspectiva más amplia, este capítulo sugiere que el futuro de los festivales no puede pensarse solo en términos de crecimiento eventual, sino de **capacidad estructural para sostenerse en contextos adversos**. Subidas de precios, retrasos administrativos, cambios políticos o retirada de apoyos muestran hasta qué punto el sector necesita algo más que recursos puntuales: necesita margen de maniobra, estabilidad acumulada y herramientas para reducir su exposición permanente a la incertidumbre. La cuestión de fondo, por tanto, no es solo cuántos festivales consiguen seguir adelante, sino **en qué condiciones materiales y humanas lo hacen y cuánto tiempo puede mantenerse esa continuidad si la adaptación reemplaza continuamente la estabilidad**.

En este sentido, la principal conclusión política del capítulo es clara: **fortalecer su ecosistema internacional exige dejar de normalizar la fragilidad como si fuera una condición inevitable del sector cultural**. La supervivencia de los festivales no debería depender de manera tan intensa de la sobrecarga de sus equipos, de la renegociación constante de apoyos o de la expectativa incierta de oportunidades externas. Si el sector quiere construir un futuro más sólido, necesitará no solo más financiación, sino **condiciones más estables de continuidad, previsión, acumulación y autonomía relativa. Solo así será posible pasar de una cultura de resistencia permanente a una cultura de sostenibilidad real**.

10. Impacto económico en el contexto local: entre 69 y 98 millones de euros anuales

a) Impacto económico percibido

Impacto económico percibido en el contexto local



El **impacto económico percibido en el contexto local** introduce una dimensión particularmente interesante del informe, porque desplaza la mirada desde la sostenibilidad interna del festival hacia su capacidad de **incidir en el territorio**. A diferencia de otras variables más objetivables como presupuesto, equipo o estructura de ingresos, aquí se trata de una **autopercepción: cómo valoran los propios festivales su efecto sobre la atracción de público, la actividad económica local, el empleo temporal, la colaboración con agentes del territorio y la visibilidad del lugar donde se insertan**.

Este dato no debe leerse como una medición exacta del impacto, sino como un indicador de cómo el sector entiende su propia relevancia económica más allá de la programación cultural. Conviene subrayar, además, que esta variable **no equivale a una**

estimación económica cuantificada. Mientras que en este apartado se recoge una percepción cualitativa de los propios festivales sobre su incidencia en el territorio, más adelante se presentará una aproximación distinta, basada en las estimaciones económicas declaradas por una parte de la muestra. **Ambas dimensiones son complementarias, pero no deben confundirse:** una expresa cómo los festivales perciben su impacto y la otra intenta aproximarse, con las limitaciones metodológicas ya señaladas, a su posible magnitud económica.

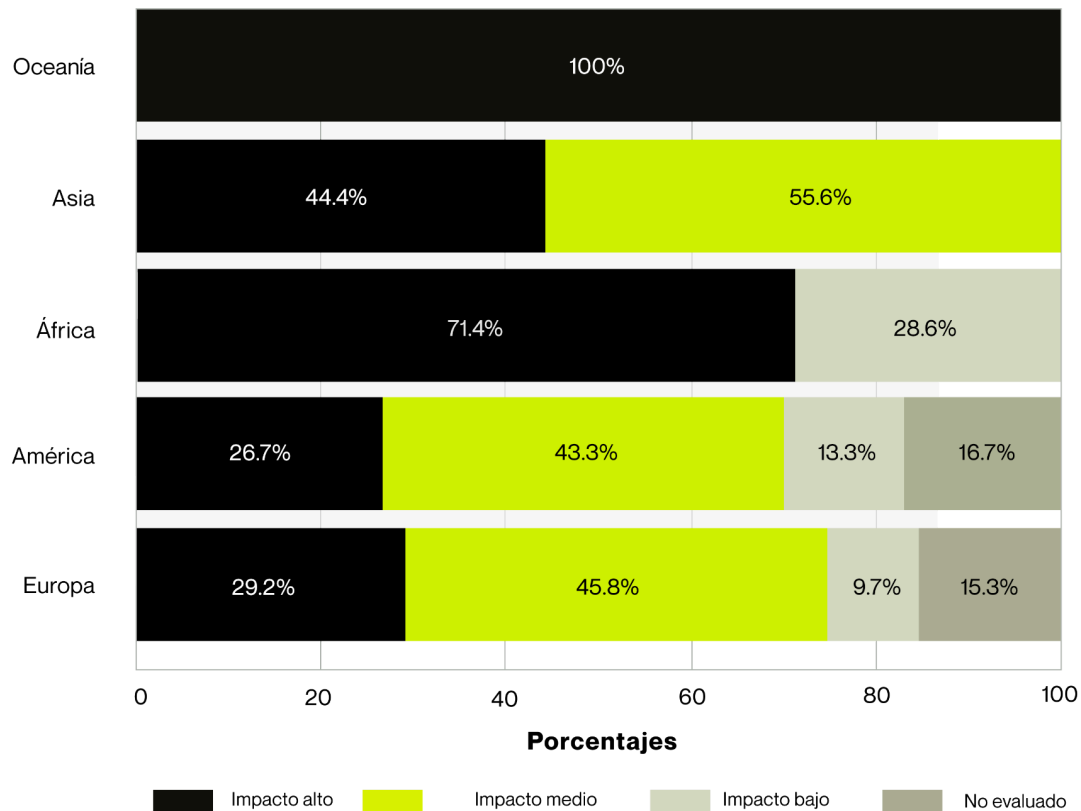
En la muestra analizada, la categoría más frecuente es **impacto medio**, con **53 festivales (44,5 %)**, seguida por **impacto alto**, con **39 (32,8 %)**. A mayor distancia aparecen aquellos que consideran que su impacto **no es evaluado**, con **16 casos (13,4 %)**, y aquellos que lo sitúan en un nivel **bajo**, con **11 (9,2 %)**. Si se suman los niveles **medio** y **alto**, el resultado es muy significativo: **92 de 119 (77,3 %)** perciben que generan al menos un impacto económico relevante en su contexto local. Esto sugiere que, incluso dentro de un ecosistema marcado por fragilidad presupuestaria e incertidumbre estructural, **la mayoría considera que su actividad no solo tiene valor cultural, sino también una capacidad real de dinamización territorial y económica.**

Este resultado es especialmente interesante cuando se pone en relación con los capítulos anteriores. Muchos festivales declaran funcionar con dificultades, carecer de reservas, depender de pocas fuentes de financiación o sostenerse sobre equipos humanos pequeños y frágiles. Sin embargo, **esa vulnerabilidad interna no impide que perciban su presencia como económicamente significativa para el territorio.** En otras palabras, **el festival puede ser estructuralmente frágil y, al mismo tiempo, económicamente valioso para su entorno.** Esta tensión es central para el informe: **una parte importante del sector siente que genera beneficios locales, visibilidad, movimiento económico y colaboración con agentes del contexto, pero no siempre encuentra un retorno proporcional en términos de estabilidad financiera o institucional.**

La comparación por continentes ayuda a matizar esta lectura. En **Europa** predomina claramente la percepción de **impacto medio (33 festivales)** y, en segundo lugar, de **impacto alto (21)**, mientras que los casos de **impacto bajo** o **no evaluado** son relativamente menores. En **América**, el patrón es parecido, aunque algo más polarizado: **13** declaran un impacto **medio**, **8** lo consideran **alto**, y aparecen también **4 casos de impacto bajo** y **5 no evaluados**. En **África**, la percepción es especialmente **positiva: 5 de los 7 consideran que su impacto es alto** y los 2 restantes lo sitúan en un nivel medio. En **Asia**, la distribución se reparte entre **impacto medio (5)** e **impacto alto (4)**, sin casos de impacto bajo o no evaluados. **Oceanía**, con un solo caso, no permite generalizaciones, aunque también se sitúa en la categoría de **impacto alto**. Esta distribución sugiere que, aunque el impacto económico percibido es una variable subjetiva, **su valoración tiende a ser relativamente elevada en todas las regiones y especialmente fuerte en África y Asia dentro de la muestra.**

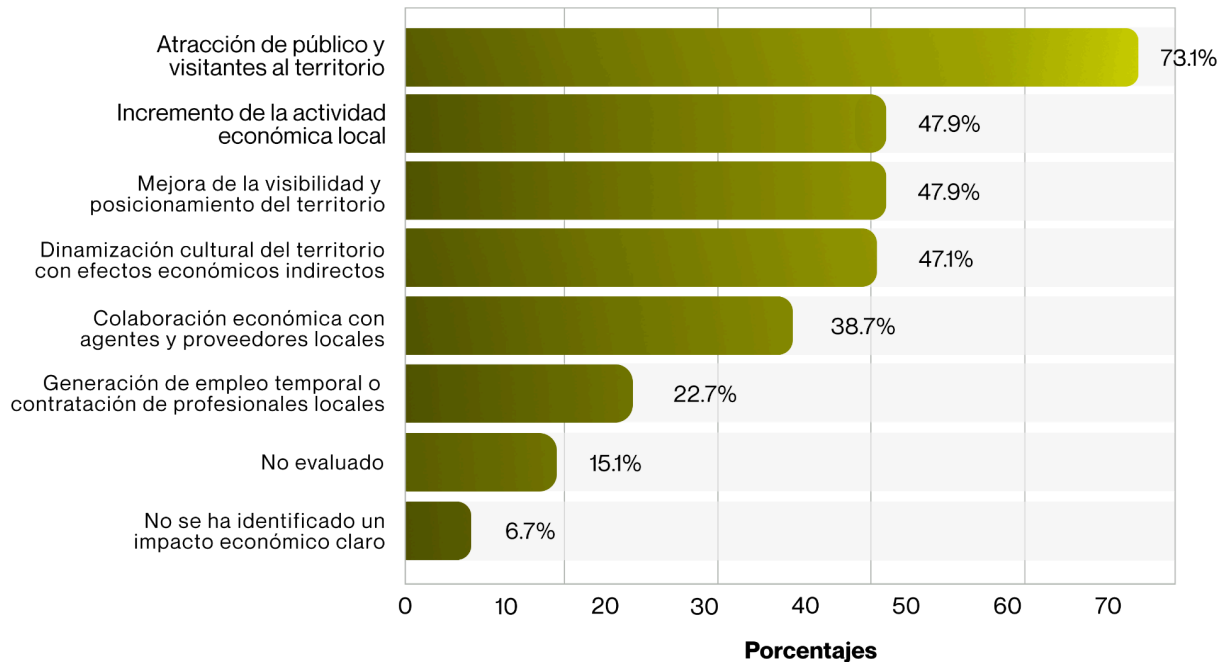
Este apartado muestra que los festivales de fotografía no se perciben únicamente como dispositivos culturales, sino también como **agentes económicos territoriales**. Esto no significa que el impacto esté medido con precisión ni que sus beneficios sean siempre visibles en términos contables, pero sí indica que **los festivales entienden su papel como algo más amplio que la mera exhibición o programación artística**. En este sentido, la **percepción de impacto económico local aparece como un argumento importante para pensar futuras políticas de apoyo**: si activan públicos, colaboraciones y economías locales, su sostenibilidad no debería evaluarse solo desde su fragilidad interna, sino también desde el valor que devuelven al territorio.

Perspectivas de crecimiento por continente



b) Ámbitos en los que se manifiesta dicho impacto

Ámbitos en los que se manifiesta principalmente el impacto económico



La pregunta sobre los **ámbitos en los que se manifiesta principalmente el impacto económico** permite profundizar en la respuesta anterior y observar **cómo** entienden los festivales su incidencia en el territorio. Al tratarse de una **pregunta de selección múltiple**, los resultados no describen un único efecto dominante por festival, sino una constelación de impactos que pueden acumularse: atracción de visitantes, actividad económica local, empleo temporal, colaboración con agentes del territorio, dinamización cultural y mejora de la presencia del lugar. Esta dimensión es especialmente relevante porque ayuda a distinguir entre impactos **directos**, como el gasto o la contratación, e impactos más **indirectos o difusos**, ligados a la proyección y activación cultural del territorio.

En el conjunto de la muestra, el ámbito más citado es con claridad la **atracción de público y visitantes al territorio**, mencionada por **87 festivales (73,1 %)**. A bastante distancia, pero con un peso también muy significativo, aparecen tres dimensiones relativamente próximas entre sí: el **incremento de la actividad económica local (57; 47,9 %)**, la **mejora de la repercusión y posicionamiento del territorio (57; 47,9 %)** y la **dinamización cultural del territorio con efectos económicos indirectos (56; 47,1 %)**.

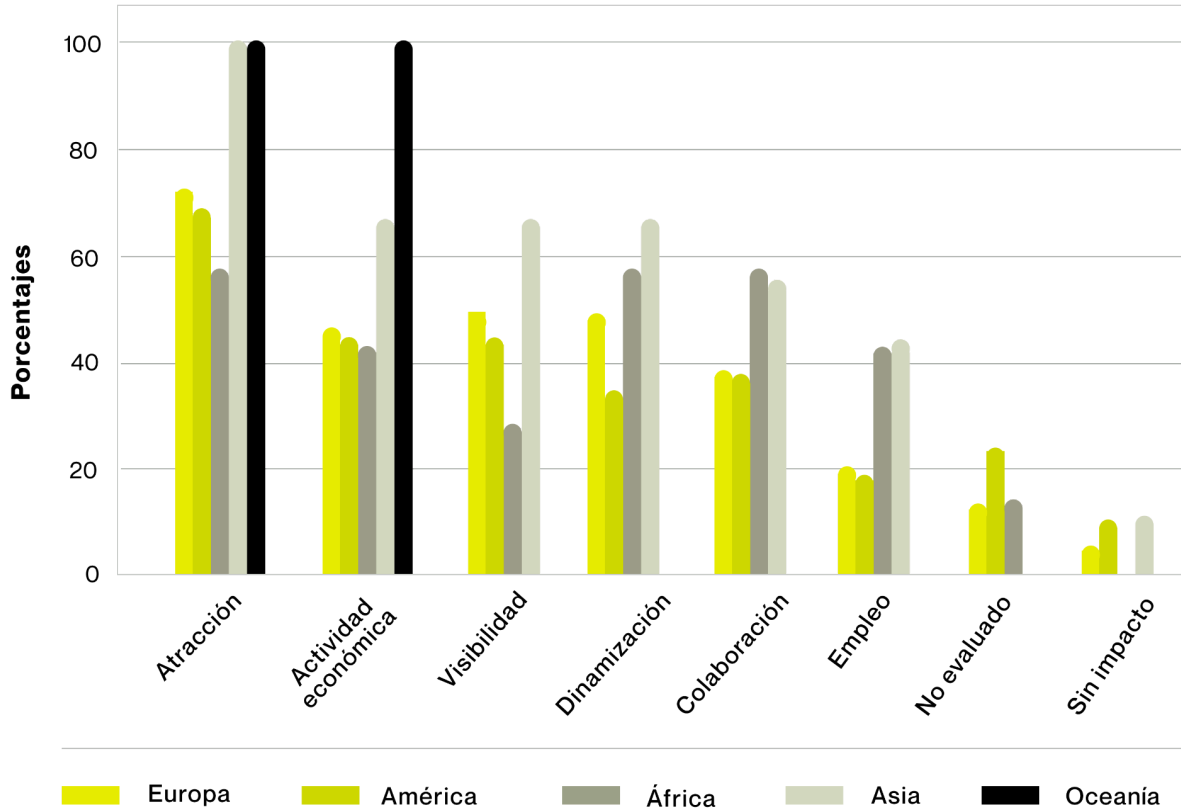
Les sigue la **colaboración económica con agentes y proveedores locales**, señalada por **46 (38,7 %)**, mientras que la **generación de empleo temporal o contratación de profesionales locales** aparece en **27 casos (22,7 %)**. Por último, **18 (15,1 %)** indican que este impacto **no ha sido evaluado** y **8 (6,7 %)** afirman que **no se ha identificado un impacto económico claro**.

Esta distribución permite extraer una conclusión importante: **los festivales perciben su impacto económico sobre todo como un fenómeno de atracción, activación y visibilidad territorial, más que como un efecto directo e inmediato en términos de empleo**. La llegada de visitantes, el aumento del consumo local, la mejora del posicionamiento del territorio y la dinamización cultural aparecen como las formas principales en que el festival cree intervenir en su contexto. En cambio, la creación de empleo temporal, aunque presente, ocupa un lugar más secundario. Esto sugiere que el impacto económico se entiende principalmente en una escala territorial y ecosistémica, vinculada a la circulación de públicos, la activación del tejido local y la proyección simbólica del lugar, más que en una lógica estrictamente laboral o industrial.

La comparación por continentes profundiza en esta lectura general. En **Europa**, el patrón dominante combina **atracción de público (53)**, **dinamización cultural (36)** y **visibilidad del territorio (36)**, seguidos por el **incremento de la actividad económica local (34)**. Esto sugiere una percepción del impacto bastante equilibrada entre dimensiones económicas **directas e indirectas**. En **América**, aunque también predomina la **atracción de visitantes (20)**, aparecen con más fuerza relativa la **presencia del territorio** y la **colaboración con agentes locales**, junto con una presencia mayor de festivales que declaran **no haber evaluado** su impacto. En **África** y **Asia**, pese al tamaño más reducido de la muestra, la percepción es especialmente fuerte en torno a la atracción de público y a la dinamización cultural, y en **Asia** también destacan con claridad la actividad económica local y la mejora de la visibilidad y posicionamiento del territorio. Esto sugiere que, en estas regiones, los festivales se entienden no solo como eventos culturales, sino como herramientas de posicionamiento y activación del contexto local. **Oceanía**, con un solo caso, no permite generalizaciones.

Este apartado confirma que el impacto económico atribuido a los festivales de fotografía no se limita a la circulación de dinero en sentido estricto, sino que se expresa también en la capacidad de **atraer públicos, activar redes locales, movilizar servicios, visibilizar territorios y generar efectos culturales que se traducen indirectamente en valor económico**. Esta lectura es particularmente importante para el informe, porque permite pensar el festival no solo como una estructura que necesita recursos, sino también como **un agente que devuelve valor al territorio de formas diversas y complementarias**. Precisamente por eso, la ausencia de evaluaciones sistemáticas en una parte de la muestra aparece como una limitación importante: **si este impacto no se mide mejor, parte de su relevancia puede seguir siendo percibida, pero no plenamente demostrada**.

Ámbitos del impacto económico por continente



Nota: Como en esta pregunta se podía marcar más de una opción, los porcentajes no suman 100 %.

c) Estimación económica del impacto local

La pregunta sobre la estimación económica del impacto local generado permite avanzar un paso más respecto a los dos apartados anteriores, ya que no se refiere solo a una percepción cualitativa del impacto, sino a un intento de **traducirlo en una magnitud económica aproximada**. Al mismo tiempo, este bloque revela una limitación metodológica importante del sector: **una parte considerable de los festivales todavía no mide ni cuantifica de forma sistemática ese impacto**. Por ello, esta variable debe leerse en dos niveles complementarios: por un lado, como indicador del volumen económico que algunos festivales consideran capaz de generar en su territorio; por otro,

como señal del desarrollo todavía desigual de herramientas de evaluación económica dentro del ecosistema.

En la muestra analizada, **35 festivales (29,4 %)** declararon no contar con una estimación disponible del impacto económico local generado por su última edición. Entre los **84 que sí ofrecieron una estimación**, la franja más frecuente es la de **menos de 10.000 €**, con **28 casos (23,5 % del total de la muestra)**, seguida por la de **10.001-25.000 €**, con **19 (16 %)**. A continuación aparecen las franjas de **50.001-100.000 € (11; 9,2 %)**, **25.001-50.000 € (9; 7,6 %)**, **más de 500.000 € (8; 6,7 %)**, **250.001-500.000 € (5; 4,2 %)** y **100.001-250.000 € (4; 3,4 %)**. **Esta distribución muestra una estructura muy desigual**: conviven numerosos que estiman impactos modestos con una minoría de casos de impacto económico muy alto, capaces de superar ampliamente los **100.000 €** o incluso los **500.000 €**. De hecho, entre los **84 festivales que sí realizaron una estimación**, más de la mitad (**56 %**) **se sitúa por debajo de los 25.000 €**, mientras que **17 (20,2 %)** superan los **100.000 €**. Conviene interpretar estas diferencias con cautela ya que probablemente responden no solo a la diversidad real de escalas e impactos entre festivales, sino también a la **heterogeneidad de los criterios, métodos y niveles de precisión** utilizados para realizar estas estimaciones.

Metodológicamente, para convertir estas respuestas por tramos en una estimación agregada, se asignó a cada intervalo **un valor prudente y homogéneo**, evitando sobredimensionar las franjas abiertas. A partir de este criterio, los 84 festivales que sí aportaron una estimación sumarían al menos **8,21 millones de euros de impacto económico local** generado por sus últimas ediciones. Para proyectar esta cifra al **universo de referencia redondeado de 1.000 festivales y ferias de fotografía activos**, se han construido dos escenarios. El primero, de carácter prudente, aplica un criterio conservador y sitúa el retorno económico territorial agregado en torno a los 69 millones de euros anuales. El segundo, de carácter ampliado, extrapola de forma proporcional las estimaciones disponibles de los festivales que sí aportaron datos y permite situar esa magnitud en torno a los 98 millones de euros anuales. La horquilla entre ambos valores no pretende ofrecer una cifra cerrada, sino un intervalo razonable de estimación que refleja tanto la heterogeneidad de la muestra como las limitaciones metodológicas ya señaladas. En este marco, **el impacto económico local agregado** del sector puede situarse razonablemente en **una horquilla aproximada de entre 69 y 98 millones de euros anuales**. La estimación debe interpretarse con cautela, pero apunta con claridad a que no solo movilizan presupuesto para su propio funcionamiento, sino que también **activan un impacto económico relevante en los territorios donde se desarrollan**.

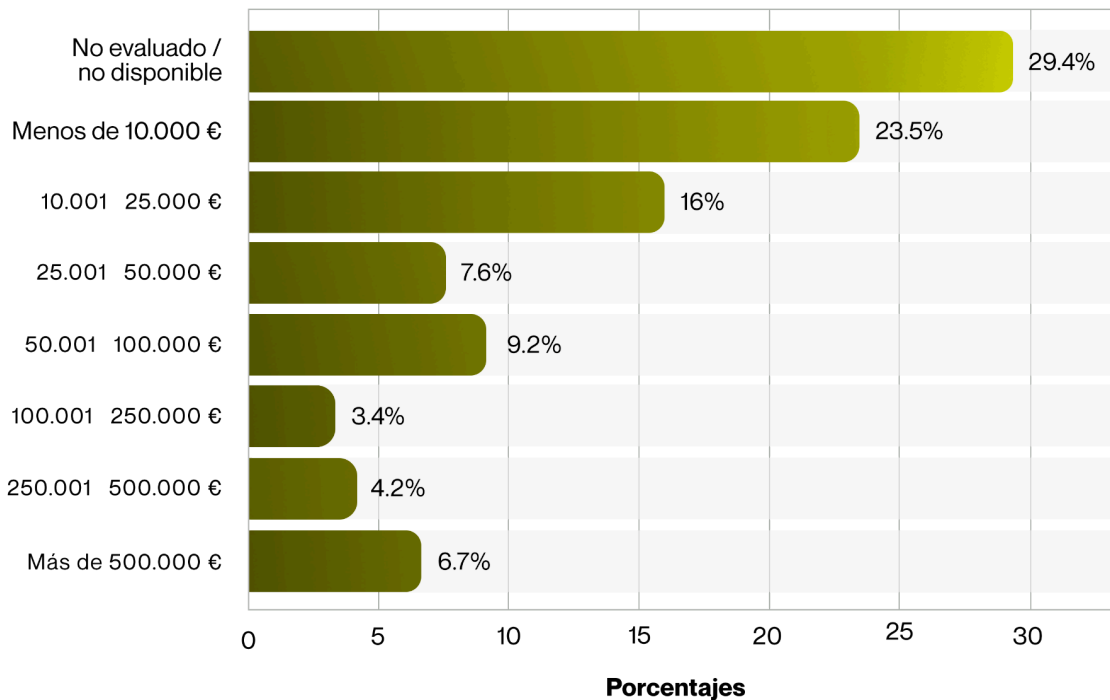
Desde esta perspectiva, puede plantearse una primera aproximación al **retorno económico territorial estimado** de los festivales de fotografía. Si se compara esta proyección de impacto local agregado con la estimación previa de **79 millones de euros de presupuesto total anual** para el conjunto del sector, el ecosistema estaría generando **entre 0,87 y 1,24 euros de retorno económico territorial por cada euro de**

presupuesto movilizado. Esta relación no debe interpretarse como un indicador definitivo ni plenamente homologable, ya que se basa en estimaciones autodeclaradas y todavía poco sistematizadas, pero sí ofrece una referencia valiosa para pensar el festival no solo como una estructura que consume recursos, sino también como un agente capaz de **devolver valor económico al territorio.** Este resultado sugiere que los festivales **generan un retorno económico territorial relevante**, en una magnitud cercana o incluso ligeramente superior al volumen de recursos que movilizan directamente. Más que una medida cerrada, este dato debe entenderse como un **primer indicador de capacidad de dinamización económica local**, todavía parcial, pero ya suficientemente significativo como para reforzar la idea de que los festivales no son solo espacios de gasto cultural, sino también **agentes que devuelven valor al territorio.**

La comparación por continentes permite matizar esta lectura general. En **Europa**, donde se concentra la mayor parte de la muestra, destaca tanto la elevada presencia de festivales que no han evaluado su impacto (**23 casos**) como la coexistencia de varios tramos distintos, desde impactos inferiores a **10.000 €** hasta casos de **más de 500.000 €**. Esto sugiere un mundo muy diverso, donde conviven tanto pequeños festivales locales como grandes plataformas con una fuerte incidencia territorial. En **América**, la distribución se inclina más claramente hacia los tramos bajos: **11 festivales** se sitúan por debajo de los **10.000 €**, aunque también aparecen algunos casos en las franjas de **100.001-250.000 €**, **250.001-500.000 €** y **más de 500.000 €**. En **África**, la muestra es reducida pero significativa: **tres** no han evaluado su impacto, mientras que los restantes se reparten entre **menos de 10.000 €**, **10.001-25.000 €** y **50.001-100.000 €**. En **Asia**, en cambio, aunque también hay pocos casos, aparecen proporcionalmente más festivales en franjas medias-altas y altas, incluidos **dos casos de más de 500.000 €**. **Oceanía**, representada por uno solo, se sitúa también en la franja de **más de 500.000 €**, aunque no permite generalizaciones.

Este apartado confirma dos ideas simultáneas. La primera es que los festivales de fotografía pueden generar un **impacto económico territorial muy relevante**, aunque distribuido de forma muy desigual. La segunda, no menos importante, es que **una parte considerable del sector todavía no dispone de herramientas para medirlo con precisión.** Esta falta de evaluación sistemática limita la capacidad de demostrar con datos concretos el valor económico que los festivales atribuyen a su actividad. En este sentido, **mejorar la medición del impacto local no sería solo una cuestión metodológica, sino también una herramienta estratégica** para fortalecer el reconocimiento institucional del sector y defender con más solidez su importancia dentro de las economías culturales locales.

Estimación económica del impacto local del festival



d) Conclusiones: los festivales como agentes de dinamización territorial

La lectura conjunta de este apartado permite afirmar que los festivales de fotografía deben entenderse no solo como plataformas culturales, sino como **infraestructuras territoriales capaces de activar circulación, visibilidad, consumo y colaboración**. La mayoría percibe que su impacto económico en el contexto local es al menos medio y una proporción importante lo valora como alto. Esta percepción se concreta, sobre todo, en su capacidad para **atraer visitantes, incrementar la actividad económica local, mejorar la visibilidad y el posicionamiento en línea del territorio y dinamizar culturalmente el entorno con efectos económicos indirectos**. En cambio, la generación de empleo temporal, aunque presente, ocupa un lugar menos central, lo que sugiere que el valor económico del festival se entiende menos como una fuente directa de empleo y más como una **capacidad amplia de activación territorial**.

Este resultado adquiere una importancia especial cuando se pone en relación con los capítulos anteriores. A pesar de la fragilidad interna que muestran muchos festivales, presupuestos limitados, dependencia financiera, ausencia de reservas, equipos pequeños y condiciones laborales precarias, una parte muy importante del sector considera que

devuelve a su entorno un valor económico y simbólico significativo. **Aquí aparece una de las tensiones más reveladoras del informe: los festivales pueden ser estructuralmente frágiles en su funcionamiento interno y, al mismo tiempo, territorialmente valiosos en sus efectos externos.** Dicho de otro modo, el sector genera beneficios para sus contextos locales que no siempre se corresponden con el grado de estabilidad, reconocimiento o apoyo que recibe.

La información sobre la **estimación económica del impacto local** refuerza esta lectura, aunque también obliga a introducir cautela metodológica. Allí donde los festivales sí cuantifican su impacto, aparecen tanto escalas reducidas como casos de incidencia muy alta, lo que confirma la gran heterogeneidad del ecosistema. Al mismo tiempo, una parte considerable de la muestra todavía no dispone de mediciones concretas, lo que limita la posibilidad de demostrar con datos comparables la magnitud de ese valor territorial. Aun así, a partir de las estimaciones disponibles pueden construirse dos escenarios de proyección para el conjunto del sector: uno prudente, que sitúa el impacto económico local agregado en torno a los **69 millones de euros anuales**, y otro ampliado, que lo eleva hasta aproximadamente **98 millones**. Esta horquilla no debe leerse como una cifra exacta, sino como un intervalo razonable de estimación basado en los datos aportados por los festivales que sí realizaron una cuantificación de su impacto.

Leído con cautela, este dato sugiere que los festivales no solo consumen recursos para su propia organización, sino que **devuelven al territorio una magnitud económica relevante, cercana o incluso ligeramente superior al volumen de recursos que movilizan de forma directa.** No se trata de una medida cerrada ni plenamente homologable, sino de un primer indicador de la capacidad del sector para activar economías locales, atraer públicos, proyectar territorios y reforzar entornos culturales. En este sentido, el festival no debe entenderse solo como un evento que produce un impacto inmediato, sino como una **infraestructura cultural capaz de generar valor acumulativo** en el mundo local.

Si se consideran tanto el presupuesto directo movilizad, estimado en **79 millones de euros anuales** para el universo de 1.000 festivales y ferias activas, como el impacto económico local directo e indirecto que estos generan en sus territorios, proyectado entre **69 y 98 millones de euros anuales**, puede situarse el volumen económico total activado por el sector en una horquilla aproximada de entre **148 y 177 millones de euros al año**, con una estimación media cercana a los **163 millones**. Esta cifra no debe interpretarse como una suma contable cerrada de magnitudes completamente independientes, sino como una aproximación amplia al volumen económico que los festivales ponen en movimiento a escala internacional, tanto en su funcionamiento interno como en sus efectos territoriales. Si esta estimación media se pone en relación con las aproximadamente 31.000 actividades anuales y los 8,9 millones de visitantes presenciales proyectados para el conjunto del sector, el resultado equivale a unos **5.258 euros por**

actividad y a 18,3 euros por visitante presencial, una referencia útil para dimensionar la intensidad económica media de su actividad cultural.

A esta magnitud económica debe añadirse **una dimensión de alcance, visibilidad y proyección igualmente estratégica**. Proyectado al universo redondeado de 1.000 festivales y ferias activas, se reúne una comunidad digital efectiva de aproximadamente **6,6 millones de personas**. Esta cifra les sitúa no solo como una infraestructura cultural con peso económico y territorial, sino también como una de las redes de comunicación, movilización y circulación simbólica más activas del ámbito visual contemporáneo. El sector no solo mueve dinero, actividades y visitantes; también **moviliza atención, comunidad, legitimidad e influencia**. En este sentido, la dimensión digital amplifica su valor territorial: no solo atraen públicos y activan economías locales durante su celebración, sino que también proyectan de forma continua la imagen y el posicionamiento de sus territorios en el espacio digital. El festival actúa así **simultáneamente como dinamizador local y como plataforma internacional de proyección territorial**.

Desde esta perspectiva, el impacto territorial de los festivales debe leerse de forma más amplia que el simple gasto directo en alojamiento, restauración, comercio o contratación puntual. Su valor incluye también dimensiones menos visibles pero estratégicas: **fidelización de públicos, creación de capital social local, fortalecimiento de redes entre agentes culturales, mejora de la imagen del territorio y construcción de entornos más atractivos para futuras colaboraciones e iniciativas culturales**. Precisamente por eso, el festival aparece aquí no solo como un acontecimiento cultural, sino como un dispositivo de articulación territorial con capacidad de producir valor económico, relacional y simbólico de forma simultánea.

Estos planteamientos permiten extraer una conclusión política clara: **los festivales de fotografía generan más valor territorial del que habitualmente se reconoce y, sin embargo, siguen operando muchas veces desde condiciones internas de gran fragilidad**. Esta asimetría entre valor producido y estabilidad recibida debería ocupar un lugar central en las futuras políticas de apoyo al sector. Fortalecer la evaluación del impacto económico local no aparece, por tanto, solo como una mejora metodológica, sino como una herramienta estratégica para defender con mayor solidez, frente a instituciones y financiadores, el papel de los festivales como **infraestructuras culturales capaces de dinamizar territorios, activar economías locales y generar valor público**.

11. Lecturas transversales

a) Comparación entre regiones y países

La primera gran lectura del informe es geográfica. La muestra de **119 festivales de 49 países** confirma que el ecosistema internacional está presente en los **cinco continentes**, pero no lo hace de manera equilibrada. **Europa concentra 73 festivales**, seguida por **América con 29**, **Asia con 9**, **África con 7** y **Oceanía con 1**. Este peso europeo se refleja también en la presencia destacada de países como **Italia (12)**, **España (10)**, **Francia (8)**, **Alemania (6)** y **Reino Unido (6)**. Esta distribución no significa en ningún caso que la innovación o la vitalidad se concentren exclusivamente en Europa, pero sí muestra con claridad **dónde existe hoy una mayor densidad de infraestructuras, redes, circuitos y trayectorias consolidadas**.

A nivel económico, esta concentración geográfica se traduce también en una desigualdad de recursos. **Europa concentra la mayor parte del volumen económico estimado del sector** y es la región donde aparecen con más claridad estructuras presupuestarias medias y altas, mayor presencia de apoyo público local y nacional, y una proporción algo superior de financiación plurianual y reservas económicas. En términos relativos, **es el continente donde se observan más posibilidades de diversificación y consolidación**, aunque también allí predominan las dificultades, la dependencia de unas pocas fuentes de ingreso y la ausencia de colchones financieros en una parte importante de los casos.

América presenta un continente más heterogéneo y polarizado. Junto a festivales de impacto alto y fuerte capacidad de movilización local, aparecen muchas iniciativas con presupuestos bajos o medios, gran dependencia del trabajo intensivo de equipos pequeños y una combinación inestable de autofinanciación, apoyos públicos parciales, patrocinio privado y convocatorias abiertas. **América Latina destaca por el dinamismo de sus proyectos**, por su **fuerte potencial de crecimiento** y por la centralidad que otorga a la visibilidad territorial, pero también por una mayor vulnerabilidad financiera y por una mayor dificultad para estabilizar modelos de financiación a medio plazo.

África y Asia, pese a contar con muestras más reducidas, **resultan particularmente reveladoras**. En ambos continentes aparecen festivales con una **fuerte autopercepción de profesionalización y con una valoración muy positiva de su impacto territorial**, pero a la vez con estructuras financieras más fragmentadas, menor presencia de financiación plurianual y mayores dificultades para acceder a nuevas fuentes de apoyo. En **África, la falta de patrocinio privado y la dependencia de alianzas o colaboraciones externas aparecen como problemas especialmente marcados**. En **Asia**, aunque algunos alcanzan impactos altos y presupuestos relevantes, también se

observa una fuerte concentración del esfuerzo económico en producción, infraestructura y viajes. En ambos casos, el informe sugiere la existencia de **una gran energía organizativa y cultural, pero inserta en contextos institucionales menos estables.**

Lo decisivo, en cualquier caso, es que **ninguna región queda fuera de la fragilidad estructural. Lo que cambia entre continentes no es la existencia o no de vulnerabilidad, sino su forma específica:** en unos casos adopta la forma de dependencia del apoyo institucional, en otros la de autofinanciación insuficiente, en otros la de falta de patrocinio o ausencia de reservas. El mapa global del sector **no muestra un centro plenamente estable y unas periferias inestables,** sino una red internacional de festivales marcada por desigualdades de escala, contexto y recursos, pero **atravesada en todas partes por la necesidad de construir sostenibilidad.** Estas diferencias no solo afectan al volumen de recursos disponibles, sino también a la velocidad con la que los festivales pueden consolidar equipos, acumular aprendizaje institucional y reducir su exposición a la fragilidad estructural.

b) Comparación según antigüedad

La segunda lectura transversal tiene que ver con la **edad del sector.** Uno de los hallazgos más claros del informe es que los festivales de fotografía son, en su mayoría, **estructuras jóvenes. 97 de los 119 analizados (81,5 %) iniciaron su trayectoria a partir de 2010** y, dentro de ese grupo, **47 nacieron entre 2020 y 2026.** Este dato confirma que sigue siendo un campo en expansión, en constante transformación y con una fuerte entrada de nuevas iniciativas en los últimos años. También sugiere que **una parte importante de las fragilidades detectadas no responde solo a fallos de gestión, sino al hecho de que muchos festivales todavía se encuentran en fases tempranas o intermedias de consolidación.**

La comparación entre antigüedad y presupuesto permite ver con más claridad esta dinámica. El **presupuesto mediano estimado** se sitúa en torno a **10.000 €** para los festivales de **1 a 3 años**, asciende a **16.250 €** entre los **4 y 6 años**, pasa a **22.500 €** entre los **7 y 10 años**, y alcanza los **40.000 €** entre los **11 y 15 años**, manteniéndose en esa franja entre los **16 y 20 años**. En los de **21 a 30 años**, la mediana estimada sube a **75.000 €**. Esto sugiere que la consolidación económica no suele ser inmediata y que, en términos generales, los primeros signos de fortalecimiento **aparecen entre los 7 y 10 años**, mientras que una base más estable comienza a hacerse visible sobre todo a partir de la franja de **11 a 15 años** y tiende a reforzarse en la segunda década de vida del festival.

Ahora bien, esta relación no es lineal. Existen festivales jóvenes que ya operan en escalas presupuestarias medias-altas o altas, del mismo modo que algunos con larga trayectoria continúan funcionando con recursos modestos. **La antigüedad aumenta la probabilidad de consolidación, pero no la garantiza.** Influyen también el contexto nacional, la existencia de redes institucionales, la capacidad de gestión, el tipo de modelo

organizativo y la posibilidad de convertir el reconocimiento simbólico en estabilidad financiera. Aun así, el patrón general se mantiene: el tiempo favorece la maduración económica del festival.

Lejos de apuntar únicamente a un posible sesgo de participación, esta fuerte presencia de festivales creados después de 2010 parece responder a **una característica estructural de los festivales de fotografía**. La comparación con la base de datos global elaborada por IPFA, que muestra una distribución cronológica muy similar, refuerza la idea de que el predominio de festivales jóvenes no es una anomalía de la muestra, sino un rasgo general del sector. Más que un efecto de quién respondió la encuesta, los datos sugieren que el crecimiento reciente constituye una tendencia amplia y consistente a escala internacional.

c) Comparación según escala presupuestaria

La tercera lectura transversal muestra que el ecosistema internacional está atravesado por una **desigualdad económica muy marcada**. Aunque la categoría más frecuente en la muestra es la de **5.001 a 15.000 €**, **más de la mitad de los festivales** se sitúa por debajo de los **30.000 €** de presupuesto anual. Al mismo tiempo, una minoría opera en franjas superiores a **100.000 €**, y un grupo todavía más pequeño supera los **250.000 €** o incluso los **500.000 €**. Esta estructura revela que no existe una “escala media” única del sector, sino una convivencia entre festivales **pequeños, medianos y grandes** cuyas capacidades operativas son profundamente desiguales.

Esa desigualdad presupuestaria se traduce directamente en la escala de actividad. Los festivales con presupuestos de hasta **15.000 €** tienen una **duración media estimada de 14,6 días**, realizan unas **19,2 actividades** por edición y reciben alrededor de **3.656 visitantes**. Aquellos situados entre **15.001 y 100.000 €** alcanzan una duración media de **25,7 días**, organizan unas **30,2 actividades** y reúnen alrededor de **9.125 visitantes**. Por su parte, los festivales con presupuestos superiores a 100.000 € llegan a los 33 días de duración media, desarrollan 56,8 actividades y movilizan cerca de 19.905 visitantes. La distancia entre escalas no es marginal: **los festivales de más de 100.000 € prácticamente triplican en actividades a los de hasta 15.000 € y multiplican varias veces su capacidad de convocatoria**. No se trata de una relación mecánica o perfecta, pero sí de una pauta clara: **a mayor presupuesto, mayor capacidad de duración, programación y convocatoria**.

Sin embargo, el informe muestra que **la relación entre presupuesto e impacto no debe simplificarse**. Existen festivales relativamente modestos que logran impactos territoriales significativos gracias a una fuerte implantación local, a su inserción en economías turísticas o a estrategias muy eficaces de visibilidad y colaboración. Del mismo modo, algunos con presupuestos más altos pueden operar en escalas más contenidas si priorizan experiencias especializadas, formatos no masivos o modelos

curatoriales muy focalizados. **El presupuesto amplía el margen de acción, pero no determina por sí solo la calidad, la identidad ni el valor territorial del festival.**

La clave de esta lectura es que la escala presupuestaria condiciona no solo cuánto hace un festival, sino también **cómo puede existir**: cuánto tiempo puede durar, cuántas personas puede contratar, cuánto puede invertir en producción, honorarios, comunicación o viajes y hasta qué punto puede asumir riesgos o construir reservas. En este sentido, la desigualdad económica no es una cuestión abstracta, sino una diferencia muy concreta de posibilidades operativas, organizativas y simbólicas. **También es una desigualdad de futuro**: no todos los festivales disponen del mismo margen para aprender, innovar, estabilizar equipos, construir reservas y planificar a medio plazo. Por eso la cifra agregada de **79 millones de euros** de presupuesto anual del sector debe leerse siempre junto a la distribución interna de ese volumen: **el sector es económicamente relevante en su conjunto, pero profundamente desigual en su interior.**

d) Comparación según grado de profesionalización

Uno de los contrastes más llamativos del informe aparece al comparar los datos **objetivos** sobre equipos y contratación con la **autopercepción** del grado de profesionalización. Por un lado, la mayoría de los festivales funcionan con **equipos estables pequeños**, generalmente de **3 a 5 personas** y se apoyan en modelos de contratación basados en **voluntariado, freelance** o fórmulas mixtas y solo una minoría cuenta con **contratos indefinidos**. Además, el voluntariado ocupa una gran centralidad en la logística, la atención al público, la producción e incluso tareas de gestión ordinaria. Desde un punto de vista estructural, el sector parece más cercano a **una economía cultural intensiva en compromiso humano que a un modelo institucional plenamente consolidado.**

Por otro lado, la valoración subjetiva del **nivel de profesionalización es sorprendentemente alta**. La muestra alcanza una **media de 7,6 sobre 10** y una **mediana de 8**, con **74 festivales** situados en niveles altos de profesionalización. Esta aparente paradoja sugiere que, dentro del sector, **la profesionalización no se identifica únicamente con estabilidad contractual o gran tamaño organizativo, sino con experiencia, continuidad, capacidad de gestión, especialización funcional y resolución de problemas en contextos de medios limitados**. Es decir, muchos festivales se perciben como altamente profesionales incluso cuando funcionan desde estructuras laborales frágiles.

Lejos de invalidar los datos objetivos, esta tensión los enriquece. Lo que muestra el informe es la diferencia entre una **profesionalización estructural** y una **profesionalización efectiva o vivida**. Los equipos de los festivales poseen competencias reales, desarrollan saberes específicos y sostienen proyectos complejos con alto nivel de

exigencia, pero muchas veces lo hacen sin el respaldo de condiciones laborales estables, con plantillas pequeñas y dependiendo de trabajo voluntario o temporal. En este sentido, **la profesionalización del sector existe, pero no siempre está acompañada por la institucionalización o la protección laboral que cabría esperar.**

Esta lectura tiene una implicación importante para el futuro del campo. El problema ya no es demostrar que los festivales son espacios profesionales, porque los datos muestran que lo son en términos de capacidades, experiencia y resultados. **El verdadero desafío es lograr que esa profesionalidad pueda traducirse en sostenibilidad humana:** equipos menos sobrecargados, mayor estabilidad, remuneración más justa y estructuras más sólidas para consolidar el conocimiento acumulado. Dicho de otro modo, el informe no señala un déficit de profesionalidad, sino **una brecha persistente entre el valor profesional del trabajo realizado y las condiciones materiales en que ese trabajo se sostiene.**

Precisamente por eso, **traducir la profesionalización en sostenibilidad humana exige también intervenir en la estructura económica que sostiene el trabajo.** En muchos casos, esto implicará **avanzar hacia modelos económicos más diversificados,** con mayor capacidad de generar ingresos propios y de **generar actividad cultural durante todo el año,** más allá de la edición puntual del festival. Fortalecer equipos, estabilizar funciones y conservar el conocimiento acumulado requiere una estructura económica **menos dependiente y menos intermitente.** Desde esta perspectiva, la sostenibilidad humana del sector no puede separarse de una agenda más amplia de **profesionalización económica, diversificación de ingresos y construcción de organizaciones culturales capaces de operar con continuidad.**

e) Tipologías de festivales y ferias según su estructura económica

A partir del conjunto del informe pueden identificarse varias **tipologías de festivales y ferias** según su estructura económica. No se trata de categorías rígidas ni mutuamente excluyentes, sino de **modelos que ayudan a ordenar la diversidad del sector** y a comprender mejor las combinaciones de presupuesto, financiación, equipo, profesionalización e impacto territorial que hoy conviven en el ecosistema global.

Una primera tipología es la del **festival institucionalizado y relativamente consolidado.** Se trata de festivales con presupuestos medios o altos, mayor presencia de financiación pública local o nacional, una estructura de ingresos algo más diversificada, cierta capacidad de medición del impacto y, en algunos casos, reservas o procesos de estabilización financiera. **Suelen concentrarse más en Europa,** tienen mayor probabilidad de operar con equipos mixtos o parcialmente contratados y presentan una relación más consistente entre presupuesto, escala operativa e impacto territorial. Son aquellos que, dentro del sector, **se aproximan más a un modelo de continuidad institucional.**

Una segunda tipología es la del **festival mixto en proceso de consolidación**, la más frecuente en la muestra. Se trata de proyectos que combinan financiación pública, patrocinio privado e ingresos propios, pero que **siguen mostrando una alta dependencia de una fuente principal**, escasa financiación plurianual y **ausencia de reservas**. Suelen operar con presupuestos bajos o medios, equipos pequeños, contratación temporal y cierto apoyo del voluntariado. Aquellos **capaces de producir actividad cultural de manera constante y profesional**, pero todavía insertos en una economía inestable y con horizontes de crecimiento inciertos.

Una tercera tipología es la del **festival autogestionado**, sostenido a partir de una combinación frágil de pequeños ingresos propios, apoyos parciales, trabajo voluntario y un esfuerzo intensivo de un núcleo organizador muy reducido. Estos festivales suelen moverse en presupuestos reducidos, tienen menor capacidad de formalización laboral y muestran más dificultades para generar reservas o medir su impacto económico. Aun así, no deben ser entendidos como experiencias menores: en muchos casos **cumplen funciones importantes de innovación, arraigo comunitario, experimentación o activación cultural local. Su fragilidad económica no implica necesariamente baja relevancia cultural.**

Puede identificarse también una tipología específica del **festival tractor territorial**, es decir, aquel que logra generar un impacto económico y simbólico particularmente fuerte en su contexto local. No siempre coincide con los festivales de mayor presupuesto, aunque con frecuencia se acerca a ellos. Su rasgo distintivo es la capacidad de atraer visitantes, activar economías locales, mejorar el posicionamiento del territorio y consolidar colaboraciones con agentes del entorno. Son aquellos en los que resulta más visible la capacidad de traducir la actividad cultural en **dinamización territorial, presencia en línea y efectos económicos locales**, ya que no solo movilizan presupuesto para sí mismos, sino que también devuelven valor económico y reputacional al territorio.

Finalmente, el informe permite identificar una tipología transversal que atraviesa varias de las anteriores: la del **festival profesionalizado en condiciones precarias**. Se trata de iniciativas que se autoperceben con niveles altos de profesionalización, desarrollan programación compleja y generan valor territorial, pero lo hacen con estructuras laborales frágiles, dependencia del voluntariado, escasas reservas y modelos de financiación inestables. **En cierto sentido, esta es la figura más representativa:** festivales con un alto nivel de conocimiento, compromiso y capacidad de acción, pero sostenidos sobre bases económicas y humanas todavía insuficientemente consolidadas. Estas tipologías no deben entenderse como compartimentos cerrados, sino también como **posiciones móviles dentro de una trayectoria posible**. Muchos intentan pasar de formas precarias y de baja escala a modelos más diversificados, estables y territorialmente reconocidos. En este sentido, la cuestión no es solo describir qué tipos existen, sino qué condiciones permiten a unos evolucionar y qué bloquea a otros en situaciones persistentes de fragilidad.

Estas tipologías permiten entender que el ecosistema internacional de festivales de fotografía **no responde a un único modelo**. Lo que existe es una pluralidad de configuraciones económicas, institucionales y humanas que comparten problemas estructurales, pero los viven de formas distintas según su escala, su antigüedad, su territorio y su grado de inserción en redes de apoyo. Precisamente por eso, **cualquier estrategia de fortalecimiento del sector** deberá ser sensible a esa diversidad: **no todos los festivales necesitan lo mismo, pero casi todos necesitan mejores condiciones para transformar su enorme capacidad cultural en una sostenibilidad más estable y duradera**. La lectura transversal del informe muestra así que la principal desigualdad del sector no es solo económica, sino también temporal e institucional: no todos los festivales disponen del mismo margen para aprender, estabilizarse, conservar equipos, construir legitimidad y transformar valor cultural en continuidad duradera.

12. Conclusiones generales: Un sector estimado en 163 millones de euros.

Este informe confirma que los festivales de fotografía constituyen hoy un ecosistema cultural internacional amplio, dinámico y económicamente relevante, pero todavía atravesado por importantes vulnerabilidades estructurales. A partir de una muestra de **119 festivales de 49 países**, el estudio permite proyectar un universo de más de **1.000 festivales y ferias activas en el mundo** y ofrecer una lectura comparativa inédita por su alcance sobre su funcionamiento económico, organizativo y territorial internacional. En conjunto, si se suman el **presupuesto directo anual** del sector, estimado en **79 millones de euros**, y el **impacto económico local directo e indirecto** que los festivales generan en sus territorios, proyectado entre **69 y 98 millones de euros**, puede afirmarse que **mueven globalmente entre 148 y 177 millones de euros al año, con una estimación media aproximada de 163 millones de euros**. Esta cifra resume con claridad una de las ideas principales del informe: **los festivales no son fenómenos marginales, sino infraestructuras culturales con un peso económico, social y territorial significativo**. Expresado en términos relativos, este volumen económico agregado equivale aproximadamente **a 5.258 euros por actividad y a 18,3 euros por visitante presencial**, lo que permite dimensionar de forma más concreta el peso del sector en relación con su escala real de programación y públicos.

Al mismo tiempo, el estudio muestra que se trata de un sector **joven y en expansión**. **97 de los 119 festivales analizados (81,5 %) iniciaron su trayectoria a partir de 2010**, lo que sugiere que buena parte se encuentra todavía en procesos relativamente recientes de consolidación. Esta juventud explica, en parte, **tanto su vitalidad como sus fragilidades**: el campo sigue creciendo, aparecen nuevas iniciativas en distintas regiones y se diversifican las formas de organización, pero también persisten dificultades para estabilizar presupuestos, construir equipos sólidos y consolidar apoyos duraderos. Desde el punto de vista geográfico, la muestra confirma una fuerte concentración en **Europa**, seguida por **América**, con una presencia menor pero significativa en **Asia, África y Oceanía**. Esta distribución no implica que la innovación o la relevancia cultural se concentren en un solo continente, pero sí revela una clara desigualdad en términos de densidad institucional, recursos y oportunidades de consolidación.

Esta desigualdad también se expresa en el plano digital. Si se proyecta la información disponible al universo redondeado de **1.000 eventos activos en el mundo**, el ecosistema reuniría alrededor de **8,8 millones de seguidores en redes sociales**, equivalentes a una comunidad efectiva de aproximadamente **6,6 millones de personas** una vez corregido el solapamiento de audiencias. Esta cifra confirma que la dimensión digital constituye hoy **una segunda geografía del sector**: junto a las diferencias

territoriales de presupuesto, consolidación o escala institucional, los festivales compiten también por atención, reconocimiento y capacidad de fidelizar audiencias en un espacio globalizado donde la centralidad ya no depende únicamente del lugar físico en el que se celebra el evento. Sin embargo, esta expansión digital no elimina las desigualdades preexistentes, sino que tiende a **reconfigurarlas en otro plano**, donde la capacidad de comunicar, fidelizar audiencias y sostener comunidades también se convierte en un recurso estratégico.

El informe también muestra que los festivales producen una **actividad cultural intensa y sostenida**. Proyectados al conjunto del sector, se estima que los festivales de fotografía realizan alrededor de **31.000 actividades al año** y reciben en torno a **8,9 millones de visitantes presenciales**, generando un impacto económico agregado estimado de **163 millones de euros**. En términos relativos, esta proyección equivale a un impacto medio aproximado de **5.258 euros por actividad y de 18,3 euros por visitante presencial**, lo que ofrece una referencia útil para dimensionar el peso económico del sector en relación con su escala de actividades y de públicos. Estas cifras confirman que el sector tiene **una capacidad de movilización mucho mayor de la que habitualmente se visibiliza**. Sin embargo, la relación entre duración, cantidad de actividades, público y presupuesto no responde a una lógica lineal simple. Existen festivales breves pero intensivos y otros de larga duración que construyen una presencia más extendida en el tiempo. Del mismo modo, **una mayor programación no garantiza automáticamente más público, ni un mayor presupuesto asegura por sí solo un mayor impacto**. Lo que emerge es un panorama muy heterogéneo, donde se combinan de maneras distintas tiempo, escala, recursos y territorialidad.

En el plano económico, el informe identifica con claridad una estructura basada en **modelos mixtos de financiación**, pero no necesariamente equilibrados. La **financiación pública local y regional** aparece como la fuente más importante del conjunto, seguida por los **ingresos propios** y el **patrocinio privado**. Sin embargo, esta diversidad aparente no se traduce automáticamente en estabilidad: la mayoría de los festivales sigue mostrando una **alta dependencia respecto a una única fuente de financiación** y solo una minoría cuenta con **financiación plurianual confirmada** o con **reservas económicas** capaces de proteger el proyecto en años difíciles. En términos concretos, solo **19 festivales** declaran disponer de reservas y apenas **18** cuentan con algún tipo de horizonte de financiación plurianual. Esto significa que **98 festivales (82,4 %) no cuentan con reservas consolidadas (o están en proceso de crearlas)**, lo que pone de manifiesto la escasa capacidad de protección financiera existente en una parte mayoritaria del sector. La consecuencia es un ecosistema que, **aunque moviliza recursos, sigue dependiendo en gran medida de la renegociación constante, de la incertidumbre anual y de la capacidad de resolver cada edición sin garantías sólidas de continuidad**.

Esta fragilidad económica se refleja también en la estructura de costes. La principal partida de gasto corresponde a **producción**, seguida por **comunicación y diseño**,

personal, honorarios artísticos y viajes y alojamiento. Pero cuando se pregunta en qué ámbitos **el presupuesto resulta más insuficiente, emergen sobre todo personal, honorarios y producción.** Este contraste es especialmente revelador: los festivales logran hacer visible el evento, activar la programación y acompañar la producción, pero muchas veces lo hacen sin poder remunerar suficientemente el trabajo que lo hace posible o sin estabilizar adecuadamente sus equipos. En consecuencia, su economía aparece organizada alrededor de una tensión persistente entre **hacer posible el evento y cuidar de forma justa las estructuras humanas que lo sostienen.**

Uno de los hallazgos más fuertes del informe tiene que ver precisamente con los **recursos humanos.** La mayoría de los festivales funciona con **equipos principales de entre 3 y 5 personas** y los modelos de contratación más frecuentes son el **voluntariado** y el trabajo mediante **freelance o autónomos temporales. Los contratos indefinidos son claramente minoritarios. A esto se suma que el voluntariado no ocupa un lugar marginal:** en una parte muy importante de la muestra aparece como **estructural o imprescindible** y sus tareas se concentran en logística, atención al público, producción, gestión ordinaria, mediación y comunicación. Sin embargo, cuando se pregunta por **el nivel de profesionalización del equipo, la autovaloración es alta:** la mayoría de los festivales se sitúa entre **8 y 10** sobre 10. Esta **paradoja** resume muy bien la situación del sector: existe una profesionalización real en términos de experiencia, especialización y capacidad organizativa, pero muchas veces sostenida sobre condiciones laborales precarias o poco estables, no gracias a condiciones laborales estables.

A ello se suma un límite estructural de fondo: en muchos casos, **una sola edición anual no basta para sostener económicamente de forma estable a los equipos que hacen posible el festival.** Esto obliga a combinar el proyecto con otras actividades o trabajos en otras áreas y reduce el tiempo disponible y la capacidad de **consolidar conocimiento, innovar y crecer.** Desde esta perspectiva, fortalecer el sector no implica solo mejorar la financiación de cada edición, sino **favorecer modelos de actividad continuada durante todo el año** que permitan consolidar equipos, aprovechar mejor los públicos ya creados y convertir la profesionalización existente en una base económica más sólida y duradera.

La percepción sobre la **situación económica actual** refuerza esta lectura. Solo **33** festivales describen la situación económica de su última edición como **sostenible y estable,** mientras que **51** afirman que **funcionan con dificultades, 18** se consideran **muy vulnerables** y **11** dicen estar **en riesgo de continuidad.** Es decir, más de dos tercios de la muestra expresa algún grado de fragilidad económica. Las perspectivas a futuro tampoco dibujan un escenario claramente expansivo: **solo 43 festivales prevén que su presupuesto aumente en los próximos 2-3 años, mientras que el resto se reparte entre estabilidad, incertidumbre o expectativa de no crecer.** Incluso entre quienes esperan crecer, las principales vías imaginadas siguen siendo el **aumento de la financiación pública, la incorporación de nuevos patrocinadores privados y las**

colaboraciones internacionales, mucho más que una expansión sostenida de los ingresos propios. Esto sugiere que la consolidación del sector continúa pensándose, en gran medida, desde recursos externos y no internos.

Sin embargo, los datos sobre comunidades en línea sugieren que **existe un activo todavía insuficientemente aprovechado.** Si los festivales **movilizan una comunidad digital efectiva en torno a 6,6 millones de personas,** esa base puede convertirse en una herramienta más estratégica para diversificar ingresos, reforzar patrocinios, aumentar la participación en open calls, talleres o visionados, y consolidar modelos de membresía, publicaciones o programas formativos. Por ello, lo digital no debería entenderse solo como comunicación, sino también como **infraestructura económica potencial.** Esta cuestión remite a un desafío más amplio del sector: **avanzar hacia modelos capaces de transformar comunidad, visibilidad y valor cultural en ingresos más regulares y sostenibles.** Frente a otros ámbitos como el cine, el teatro o la música en vivo, donde la relación económica con los públicos está más desarrollada, los festivales de fotografía siguen dependiendo en gran medida de apoyos externos y han explorado todavía de forma limitada las posibilidades de generar actividad, servicios y productos propios durante todo el año. Fortalecer esa dimensión **no implica mercantilizar el festival, sino ampliar su autonomía y su capacidad de consolidar equipos, conocimiento y crecimiento organizativo en el tiempo.**

A pesar de todo ello, el informe muestra con claridad que los festivales de fotografía no solo consumen recursos, sino que también **devuelven valor al territorio.** La mayoría percibe que su retorno económico territorial es **medio o alto** y este impacto se manifiesta sobre todo en la **atracción de visitantes, el incremento de la actividad económica local, la mejora de la visibilidad del territorio, la dinamización cultural con efectos económicos indirectos** y la **colaboración con agentes y proveedores locales.** Allí donde los festivales sí han intentado cuantificar este impacto, aparecen tanto casos modestos como otros capaces de generar retornos territoriales muy elevados. Esto permite incorporar la idea de un **retorno de la inversión cultural:** los festivales producen no solo gasto directo, sino también valor relacional, simbólico y económico acumulativo en sus contextos. De este modo, se configuran como **plataformas culturales con efectos territoriales concretos,** y esa dimensión debería tener un mayor peso tanto en su **reconocimiento institucional** como en el diseño de **políticas públicas y modelos de apoyo específicos** para el sector.

El informe permite afirmar que los festivales de fotografía constituyen un campo cultural internacional **vivo, productivo y territorialmente relevante,** pero sostenido en gran medida sobre una base económica y organizativa todavía poco consolidada. Son jóvenes, numerosos, activos, generadores de actividad, visitantes, presupuesto e impacto local; pero también son proyectos que funcionan con presupuestos a menudo modestos, alta dependencia financiera, escasas reservas, equipos reducidos y modelos laborales frágiles. La principal conclusión no es, por tanto, que el sector carezca de valor o

profesionalidad, sino que **existe una brecha persistente entre el valor que genera y las condiciones en que ese valor se produce**. El desafío hacia el futuro no parece ser demostrar que los festivales son importantes, los datos muestran que lo son, sino **construir las condiciones para que esa importancia pueda sostenerse con más estabilidad, más autonomía, más profesionalización estructural y mayor capacidad de protección frente a la incertidumbre**. En otras palabras, el reto no es solo reconocer la importancia cultural y económica de los festivales, sino **dotarlos de condiciones estructurales acordes con el valor público que producen**.

13.16 Recomendaciones para Fortalecer la Sostenibilidad Económica de los Festivales de Fotografía

A la luz de los resultados de este informe, la principal conclusión práctica es clara: **muchos festivales no necesitan crecer de forma indefinida, sino volverse más estables, más diversificados y mejor gestionados.** La estabilidad económica no depende solo de conseguir más recursos, sino de construir una estructura capaz de **prever, medir, diversificar y decidir con mayor claridad.** En un sector donde predominan los equipos pequeños, la dependencia de pocas fuentes, la ausencia de reservas y la dificultad para asegurar continuidad, fortalecer la economía del festival exige pasar de una lógica de supervivencia edición por edición a una lógica de **organización cultural con estrategias plurianuales.**

Las siguientes recomendaciones no proponen un único modelo. Al contrario, parten de la idea de que existen festivales muy distintos en tamaño, territorio y contexto. Pero sí sugieren una serie de **principios comunes de gestión, producción y comunicación** que pueden ayudar a mejorar la estabilidad económica del sector sin perder su diversidad.

1) Pasar de una economía de edición a una organización cultural activa todo el año

Uno de los principales problemas detectados es que **muchos festivales operan como si cada edición empezara desde cero.** Este modelo obliga a renegociar recursos, rehacer alianzas, reconstruir equipos y asumir la incertidumbre como norma. La primera recomendación es, por tanto, cambiar la unidad de planificación: **el festival no debe pensarse solo como un evento anual, sino como una organización cultural permanente con actividades durante todo el año.**

Esto implica trabajar con **una estructura mínima estable,** aunque sea pequeña, distinguir con claridad entre **gastos estructurales y gastos de edición y desarrollar líneas de actividad que mantengan el proyecto vivo entre ediciones.** Programas educativos, publicaciones impresas, visionados de portafolios, residencias, contenidos en redes sociales, convocatorias abiertas, actividades en línea o alianzas estables pueden ayudar a repartir mejor ingresos, visibilidad y trabajo a lo largo del año. Un festival económicamente más sólido no es necesariamente el que más factura, sino **el que logra sostener una base organizativa continua y acumular valor entre una edición y la siguiente.**

2) Diversificar los ingresos con objetivos concretos

La dependencia de una sola fuente de financiación es uno de los principales factores de vulnerabilidad. Por eso, la diversificación no debe formularse como un deseo genérico, sino como una **política con metas concretas**. Un modelo sano no significa tener muchas fuentes pequeñas sin peso, sino evitar que una sola explique el presupuesto.

Una recomendación útil es trabajar con una **matriz objetivo de ingresos**, adaptada a cada escala. Por ejemplo, **ninguno debería aspirar a que una sola fuente supere, idealmente, el 40 % del presupuesto total**. A partir de ahí, conviene equilibrar bloques: financiación pública, patrocinio privado, ingresos propios, colaboraciones internacionales y líneas complementarias. No todos los festivales podrán equilibrarlos del mismo modo, pero sí deberían saber con precisión **qué bloque falta**, cuál está sobredimensionado y **cuál puede crecer y cómo hacerlo a corto, mediano y largo plazo**.

3) Crear una política real de reservas económicas

La ausencia de reservas es una de las señales más claras de fragilidad estructural. Un festival sin reservas puede funcionar varios años, pero cualquier retraso en pagos, caída de ingresos o imprevisto de producción puede comprometer inmediatamente su continuidad. Por eso, no basta con “intentar ahorrar cuando se pueda”. Hace falta una **política explícita de reservas**.

La recomendación es establecer una regla sencilla y transparente: **destinar cada año entre un 3 y un 8 % del presupuesto neto** a un fondo de contingencia, incluso si el festival es pequeño. En los más jóvenes, esta reserva puede empezar siendo simbólica. Lo importante es institucionalizar el criterio. A medio plazo, el objetivo debería ser **disponer de un fondo equivalente a al menos tres meses de estructura básica o, como mínimo, a una parte significativa de la siguiente edición**. La reserva no es dinero inmovilizado sin función: es una herramienta de estabilidad, negociación y continuidad.

4) Implantar presupuestos plurianuales y escenarios de riesgo

Muchos festivales trabajan con presupuestos anuales cerrados, pero **sin escenarios alternativos**. Esto los vuelve muy vulnerables cuando una ayuda pública se retrasa, un patrocinador se cae o suben los costes. Un modelo más moderno de gestión requiere trabajar con **presupuestos plurianuales** y con **escenarios de riesgo**.

Lo recomendable es diseñar **tres versiones del presupuesto para cada edición**: un escenario **mínimo**, uno **realista** y uno **de crecimiento**. El escenario mínimo garantiza la viabilidad básica del festival; el realista organiza la edición prevista; el de crecimiento activa mejoras si se consiguen recursos extra. Este sistema permite tomar decisiones sin improvisación y evita comprometer gastos antes de tener ingresos asegurados. Finalmente, conviene contar con un **calendario de pagos** que permita saber en qué momento del proceso se encuentra el festival, en qué escenario presupuestario opera y qué previsión de gastos puede asumir. La planificación plurianual no elimina la incertidumbre, pero la vuelve **gestionable**.

5) Profesionalizar la gestión financiera con herramientas simples y transparentes

Una parte importante del sector trabaja con mucha capacidad cultural, pero con herramientas de gestión todavía débiles o demasiado informales. Para mejorar esto no hace falta una gran estructura, sino un sistema claro. Todo festival debería contar, como mínimo, con un **presupuesto por centros de coste**, un **flujo de caja mensual**, un **cuadro de mando básico** y un **protocolo de autorizaciones y pagos**.

Los centros de coste permiten saber con precisión cuánto se destina a producción, comunicación, honorarios, viajes, infraestructura y gestión. El flujo de caja evita confundir presupuesto aprobado con dinero efectivamente disponible. El cuadro de mando debería incluir pocos indicadores, pero esenciales: número de actividades, público presencial, ingresos por línea, peso de cada fuente, grado de dependencia, pagos pendientes, reservas acumuladas y evolución de patrocinadores o socios. **La transparencia mejora la capacidad de decisión y también fortalece la confianza externa.**

6) Reequilibrar la estructura de gasto para proteger a los trabajadores

El informe muestra una tensión muy clara: los festivales consiguen producir, pero muchas veces a costa de infrafinanciar **personal, honorarios y gestión**. **Esto es económicamente ineficiente a medio plazo. Un festival que no paga bien, no estabiliza funciones clave o sobrecarga continuamente a su equipo** puede parecer barato en el corto plazo, pero se vuelve más frágil, menos eficiente y más difícil de sostener.

La recomendación no es reducir la producción sin más, sino construir una **producción proporcional a la capacidad real del equipo y del presupuesto**. Un modelo sostenible prioriza primero las funciones estructurales críticas: coordinación, administración, producción, comunicación y remuneración básica de artistas y profesionales. Solo después escala el resto de la edición. **Producir menos, pero con una estructura más sana**, puede generar más continuidad que sobredimensionar el evento a costa de precarizar el trabajo.

7) Desarrollar líneas de ingresos propios que sean escalables y coherentes

Los ingresos propios seguirán siendo limitados en muchos festivales, pero eso no significa que no deban crecer. La clave es no depender de una sola línea, sino construir una **cartera de ingresos propios** coherente con su identidad. No todas las líneas sirven para todos los casos, pero sí hay modelos especialmente útiles para festivales de fotografía.

Entre las más viables están los **visionados de portafolios**, los **talleres**, las **masterclasses**, las **open calls de pago razonable**, la venta de **publicaciones**, las **ediciones limitadas**, los **pases profesionales**, los **programas de membresía**, las **visitas guiadas**, las actividades para **empresas** y las alianzas con **escuelas, universidades o destinos culturales**. La recomendación es distinguir entre líneas de ingreso escalables y líneas intensivas en trabajo. **No todo lo que genera ingresos conviene**. A menudo, más que multiplicar actividades nuevas, resulta más eficiente **profundizar la monetización de las ya existentes**, siempre que estén alineadas con la identidad del festival, tengan demanda real y puedan crecer sin disparar los costes de producción.

8) Convertir la comunidad digital en una línea real de ingresos

Los festivales cuentan hoy con una ventaja estratégica que muchas veces todavía no se traduce en sostenibilidad económica: **la posibilidad de crecer en el entorno digital con inversiones relativamente bajas y de generar ingresos más allá de su territorio inmediato**. Por eso, la comunidad digital no debería entenderse solo como una herramienta de comunicación, sino como una **base real para construir nuevas líneas de ingreso**.

Esto puede incluir clases, visionados de portafolios a distancia, programas o ciclos híbridos, membresías, publicaciones digitales, venta de obra o ediciones, contenidos exclusivos, grabaciones de conferencias, mentorías, talleres especializados y otros productos culturales accesibles desde cualquier lugar del mundo. La clave no es intentar monetizar todo, sino identificar qué servicios digitales son coherentes con la identidad del festival y pueden ofrecerse sin requerir grandes inversiones adicionales. Bien trabajado, **este camino permite generar ingresos fuera del territorio físico, ampliar públicos internacionales y construir una economía complementaria más estable y menos dependiente de la edición presencial**.

9) Implantar sistemas de evaluación de rentabilidad por línea de actividad

Una parte importante de la **sostenibilidad económica** no depende solo de **conseguir más ingresos**, sino de saber con claridad **qué partes del festival generan pérdidas sin retorno claro, cuáles generan retorno económico, cuáles aportan valor estratégico y cuáles conviene rediseñar o cerrar**. La recomendación es **analizar cada año las distintas líneas de actividad del festival** (exposiciones, talleres, visionados, open calls, publicaciones, actividades educativas, programas profesionales o acciones

paralelas) **como unidades diferenciadas**, con capacidad de ser evaluadas en términos de **coste, ingreso, impacto y utilidad estratégica**.

Esto permite **tomar decisiones más precisas** y evitar que la organización arrastre durante años **proyectos deficitarios económicamente y sin valor añadido suficiente**, sin revisarlos. En términos prácticos, un festival debería proponerse cada año **cerrar, reducir o reformular al menos una línea** que consume recursos **sin retorno claro** y, al mismo tiempo, **ensayar una línea nueva**, aunque sea pequeña, o **una reformulación de una ya existente**, con **potencial real de generar ingresos o fortalecer la sostenibilidad futura**. Esta lógica de **revisión continua** ayuda a **limpiar la estructura, abrir espacio para nuevas oportunidades y construir una organización más eficiente, flexible y consciente de dónde crea valor y dónde lo pierde**.

10) Impulsar modelos de coproducción y compras compartidas

Muchos festivales asumen solos costes que podrían reducirse si **trabajaran más en red**. Una vía concreta de mejora económica es desarrollar **modelos de coproducción, circulación y compra compartida**. Esto puede aplicarse a exposiciones itinerantes, diseño gráfico, seguros, transportes, impresión, traducciones, desarrollo web, plataformas de venta, campañas de comunicación, soportes expositivos, tecnología o contratación de determinados perfiles técnicos.

Los pequeños y medianos pueden beneficiarse especialmente de sistemas de **consorcio o acuerdos bilaterales para compartir recursos**. La cooperación no debe verse solo como un valor simbólico o político, sino como **una herramienta de eficiencia económica**. En un ecosistema internacional como este, la red puede convertirse en una forma de reducir costes unitarios, aumentar visibilidad y abrir ingresos sin multiplicar el esfuerzo de cada organización por separado.

11) Profesionalizar la relación con patrocinadores y socios privados

La falta de patrocinio privado aparece como **una de las grandes dificultades del sector**. En muchos casos, esto no se debe solo a la falta de interés empresarial, sino a que el festival se presenta todavía como un proyecto cultural que “pide apoyo”, y no como una plataforma que **ofrece valor medible**. Hace falta pasar de una lógica de mecenazgo difuso a una lógica de **alianza estratégica**.

Eso implica **preparar dossiers claros, segmentar tipos de patrocinador, definir paquetes realistas, medir retornos y traducir el festival a un lenguaje comprensible para empresas y fundaciones**. No se vende solo visibilidad de marca. También se puede ofrecer acceso a comunidades, posicionamiento territorial, reputación cultural, programas educativos, innovación, ESG, hospitalidad y activación de públicos. **Un patrocinio moderno necesita menos improvisación y más diseño de propuesta de valor**.

12) Medir mejor el impacto para negociar mejor

Uno de los hallazgos del informe es que muchos festivales perciben su impacto local como medio o alto, pero **una parte considerable no sabe cuantificarlo**. Esto limita mucho la capacidad de defender su valor ante instituciones, financiadores y territorios. **Medir mejor no es un lujo técnico: es una herramienta central de sostenibilidad económica.**

La recomendación es **implantar un sistema básico y común de medición de impacto con pocos indicadores comparables**: visitantes, noches de hotel asociadas, gasto medio estimado, empleo temporal generado, proveedores locales contratados, alcance mediático, retorno digital, satisfacción del público y colaboraciones locales activadas. A esto se puede añadir una lectura del **retorno económico territorial estimado**, que no solo mida beneficios directos, sino también visibilidad, capital social, fidelización de públicos y fortalecimiento del mundo local. **Cuanto mejor se mide el impacto, mejor se puede justificar la inversión pública o privada.**

13) Gobernanza clara, transparencia y confianza

La sostenibilidad económica no depende solo del dinero, sino también de la **confianza**. Los festivales que comunican con claridad sus cuentas, sus criterios de gasto, sus políticas de honorarios, sus decisiones de programación y sus resultados **generan mayor legitimidad frente a financiadores, equipos, artistas y socios**. La transparencia ya no debe entenderse como una obligación defensiva, sino como **una herramienta de fortalecimiento institucional**.

Un modelo moderno de gobernanza debería incluir, al menos, una página web con presupuesto resumido por grandes partidas, criterios públicos de remuneración cuando sea posible, procedimientos básicos de contratación, código ético, política de voluntariado, sistema de evaluación y memoria anual con resultados clave. Esto no burocratiza el festival. Bien diseñado, **lo ordena, lo protege y le da más capacidad de crecer sin perder coherencia**.

14) Revisar el papel del voluntariado con criterios éticos y funcionales

El voluntariado forma parte de la realidad de muchos festivales y puede cumplir funciones valiosas de aprendizaje, comunidad y participación. Pero cuando se vuelve estructural e imprescindible, el modelo entra en una zona de riesgo. La recomendación no es eliminar automáticamente el voluntariado, sino **redefinirlo con mayor claridad**.

Un festival económicamente más sano debería distinguir entre tareas **formativas o de apoyo puntual** y tareas **estructurales** que deberían estar progresivamente

profesionalizadas. El objetivo es **reducir la dependencia del voluntariado en las funciones críticas de coordinación, administración, producción central y continuidad institucional**. Un voluntariado bien diseñado puede complementar la organización; **un voluntariado que reemplaza sistemáticamente trabajo estructural debilita la sostenibilidad humana y la continuidad del proyecto**.

15) Diseñar crecimiento selectivo, no crecimiento automático

No todos los festivales deben crecer en tamaño, duración o número de actividades. De hecho, **uno de los riesgos más frecuentes del sector es confundir crecimiento con mejora**. En muchos casos, el crecimiento cuantitativo multiplica costes, sobrecarga equipos y aumenta la dependencia sin resolver la fragilidad de base. La recomendación es trabajar con una lógica de **crecimiento selectivo**.

Esto significa identificar **qué variable conviene mejorar en cada caso**: quizás no más actividades, sino mejores honorarios; no más días, sino más reservas; no más invitados, sino más ingresos propios; no más sedes, sino un equipo más estable. **El crecimiento económicamente inteligente no es el que más expande el festival, sino el que mejora su equilibrio estructural y asegura un futuro más estable**.

16) Tres prioridades para los próximos años

Si este capítulo tuviera que condensarse en tres prioridades prácticas para el sector, serían estas:

- **Diversificar los ingresos y reducir la dependencia crítica.** Ningún festival debería sostenerse sobre una sola fuente de financiación si aspira a ser más resiliente.
- **Fortalecer la estructura antes que ampliar las actividades.** Sin equipos mejor cuidados, reservas económicas y una gestión más clara, cualquier crecimiento seguirá siendo frágil.
- **Medir y demostrar mejor el valor que ya se genera.** Los festivales no solo producen cultura, sino que también movilizan territorio, economía, visibilidad y comunidad. Si ese valor se vuelve más visible, medible y comunicable, será mucho más fácil convertirlo en reconocimiento y apoyo estable.

En definitiva, la mejora económica de los festivales de fotografía **no pasa únicamente por conseguir más financiación, sino por construir modelos más inteligentes de gestión, producción y cooperación**. La sostenibilidad no es solo una cuestión de ingresos. Es una forma de organizar el tiempo, el trabajo, el riesgo, la transparencia y la relación con el territorio. **Ahí se juega el futuro del sector**.

14. Plan de investigación IPFA 2027-2033

Tras la elaboración de este segundo informe global sobre la economía de los festivales de fotografía, el IPFA (International Photography Festivals Association) asume el compromiso de **seguir investigando el sector de forma sistemática, rigurosa y colectiva**. La información recogida no solo ha permitido identificar tendencias, fortalezas y debilidades del ecosistema actual, sino también abrir nuevas preguntas que requieren estudios más específicos, continuados y orientados a la acción.

A la luz de los resultados de este informe y de los intercambios mantenidos con festivales miembros de la red, esta nueva etapa de investigación prioriza aquellos temas que pueden **ofrecer herramientas más inmediatas para fortalecer la supervivencia, la sostenibilidad económica, la profesionalización, la capacidad de crecimiento y la proyección pública de los festivales de fotografía**. No se trata solo de conocer mejor el sector, sino de generar conocimiento útil que ayude a transformarlo.

En esta sección se presenta una hoja de ruta para el período **2027-2033**, organizada en torno a siete líneas de investigación prioritarias. Cada una de ellas responde a una necesidad concreta detectada en el trabajo reciente del IPFA y busca aportar datos, análisis comparados, recomendaciones prácticas y modelos replicables que puedan ser útiles para festivales de distintos tamaños, contextos y territorios.

1) La continuidad de los festivales de fotografía: riesgos, desafíos y estrategias de sostenibilidad (2027)

Este estudio analizará las razones que explican la desaparición, interrupción temporal, transformación o pérdida de continuidad de festivales de fotografía en distintos contextos. Examinará factores económicos, institucionales, políticos, territoriales, organizativos y personales, prestando especial atención a los patrones que se repiten en proyectos que no logran consolidarse. El objetivo será identificar señales de riesgo, comprender mejor los factores que favorecen la continuidad y extraer aprendizajes útiles tanto para festivales emergentes como para iniciativas ya existentes. Se trata de una investigación especialmente relevante para fortalecer la resiliencia del sector y formular recomendaciones orientadas a prevenir cierres evitables.

2) Formación, saberes y profesionalización: qué necesitan aprender hoy quienes organizan festivales de fotografía (2028)

Este estudio investigará las trayectorias formativas y profesionales de quienes organizan festivales, así como las competencias que hoy resultan más necesarias para sostener y desarrollar estos proyectos. Más allá de distinguir entre formación académica, autodidacta o adquirida en la práctica, la investigación buscará identificar carencias concretas en ámbitos como gestión económica, producción, comunicación, captación de fondos, trabajo en red, mediación, aspectos legales y relaciones institucionales. El

objetivo será proponer nuevos modelos formativos más accesibles, útiles y contextualizados, capaces de responder a las necesidades reales del sector y de fortalecer a las generaciones presentes y futuras de organizadores.

3) Modelos de crecimiento sostenible: cómo fortalecer económicamente un festival sin perder su escala ni su identidad (2029)

Este estudio se centrará en analizar qué estrategias permiten a los festivales crecer, consolidarse o estabilizarse de forma sostenible. Examinará modelos de financiación, estructuras organizativas, líneas de ingresos propios, relación entre programación y recursos disponibles, mecanismos de diversificación y formas de convertir visibilidad, comunidad y actividad en una base económica más sólida. La investigación buscará responder a una pregunta central para el sector: cómo crecer sin sobredimensionarse, sin precarizar aún más los equipos y sin perder coherencia curatorial o arraigo territorial. Se tratará de un estudio especialmente orientado a producir herramientas prácticas para la toma de decisiones.

4) Horizonte 2040: escenarios posibles para los festivales de fotografía (2030)

Este estudio proyectará futuros posibles para el ecosistema de los festivales a partir de tendencias ya visibles en el presente, como la digitalización, la internacionalización, la crisis climática, las transformaciones en la movilidad global, los cambios en los hábitos culturales y las nuevas formas de circulación de imágenes. Su objetivo será funcionar como una herramienta de prospectiva capaz de anticipar desafíos, imaginar transformaciones y ayudar a los festivales a prepararse para seguir siendo relevantes en la próxima década. Más que ofrecer predicciones cerradas, esta investigación buscará abrir escenarios, identificar riesgos y oportunidades, y estimular una reflexión estratégica compartida a escala internacional.

5) Instituciones, financiación pública y políticas culturales para festivales de fotografía (2031)

Este estudio analizará cómo se relacionan los festivales con ayuntamientos, administraciones regionales, ministerios, universidades, centros culturales y otros organismos públicos, comparando modelos de apoyo, criterios de financiación, marcos legales y formas de colaboración en distintos países. El objetivo será identificar qué tipos de políticas públicas favorecen realmente la estabilidad, la profesionalización y el crecimiento de los festivales, así como detectar los principales obstáculos que enfrentan en su relación con la administración. Esta investigación permitirá formular recomendaciones no solo para los festivales, sino también para las instituciones, contribuyendo a construir marcos de apoyo más claros, estables y adaptados a la realidad del sector.

6) Festivales verdes: sostenibilidad ecológica y producción responsable en los festivales de fotografía (2032)

Este estudio examinará las prácticas actuales y las posibles estrategias para reducir el

impacto ambiental de los festivales de fotografía, abordando aspectos como los materiales expositivos, la movilidad, el transporte de obras, el consumo energético, la producción técnica, los residuos y la planificación general del evento. En un contexto marcado por la urgencia climática, la investigación buscará ofrecer pautas, herramientas y modelos replicables que permitan compatibilizar relevancia cultural y responsabilidad ambiental. Su finalidad será ayudar a que los festivales puedan incorporar criterios ecológicos de manera realista, progresiva y adaptada a sus distintas escalas de trabajo.

7) Comunidad, comunicación y audiencias: cómo ampliar el alcance de los festivales de fotografía (2033)

Este estudio se centrará en analizar cómo los festivales construyen comunidad, se comunican con sus públicos y logran ampliar su alcance local, nacional e internacional. Más que partir de una gran encuesta directa a públicos, la investigación se enfocará en las estrategias desarrolladas por los propios festivales: redes sociales, newsletters, mediación, programas educativos, actividades participativas, alianzas con escuelas y universidades, comunidades digitales y acciones de fidelización. El objetivo será identificar qué prácticas permiten no solo atraer a más personas, sino también construir vínculos más estables, aumentar la participación y convertir la visibilidad en una comunidad activa y sostenible.

Con esta agenda anual de investigación, el **IPFA se posiciona como un observatorio activo y comprometido con el presente y el futuro de los festivales de fotografía**. Cada uno de los estudios planificados busca generar conocimiento útil, libre y accionable, capaz no solo de acompañar las transformaciones del entorno, sino también de orientarlas con responsabilidad y visión estratégica. Esta hoja de ruta aspira a fortalecer el sector, mejorar su capacidad de anticipación y contribuir a la consolidación de una comunidad internacional más conectada, profesionalizada, sostenible y resiliente. En última instancia, se trata de **garantizar que los festivales sigan siendo espacios fundamentales para la creación, la circulación de imágenes y la construcción de sentido colectivo en un mundo en constante cambio**.

15. Anexo I. Festivales y ferias participantes en este informe

En esta investigación participaron 119 festivales de 49 países de los cinco continentes (73 de Europa, 29 de América, 7 de África, 9 de Asia y 1 de Oceanía). En orden alfabético se indican los nombres de aquellos que nos han dado permiso para difundir su identidad: Abuja Photo Festival (Nigeria), Accra Photo Festival (Ghana), Analog Art Affair (Alemania), Analogica (Portugal), Art Fair Foto Tallinn (Estonia), Bakashimika International Photography Festival (Zambia), Bandung Photography Month (Indonesia), Barrydale Analog Photo Festival (Sudáfrica), Belfast Photo Festival (Reino Unido), Bienal Argentina de Fotografía Documental (Argentina), Biennale della Fotografia Femminile (Italia), Boutographies (Francia), BredaPhoto (Países Bajos), BSPF - Brussels Street Photography Festival (Bélgica), Bucharest Photofest (Rumanía), BZH PHOTO (Francia), Cairo Photo Week (Egipto), Chennai Photo Biennale (India), Click! Photography Festival (Estados Unidos), Dark Peak Photo Festival (Reino Unido), Darmstädter Tage der Fotografie (Alemania), Edremit Photo Festival (Turquía), Enfoto (Chile), Estepa (Argentina), Experimental Photo Festival (España), Festival de Arte Analógica São Paulo (Brasil), Festival de Fotografía de Tiradentes (Brasil), Festival de Fotografía Internacional en León FFIEL (México), Festival de la Photo Urbaine de Fabrègues (Francia), Festival della Fotografia Italiana (Italia), Festival di Fotografia Sociale - Frame for Life (Italia), Festival Enfocats (España), Festival f/262 (Portugal), Festival Foto Arica (Chile), Festival Impulse (Francia), Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (Chile), Festival Internacional de Fotografía Manta (Ecuador), Festival Internazionale della Fotografia (Italia), Festival La Gacilly-Baden Photo (Austria), Festival Lumen (Argentina), Festival Mirades (España), Festival OFF Arles (Francia), FOCUS (Uruguay), FOKUS Award (Albania), FOTO Bali Festival (Indonesia), FOTOCANÍMAR: Festival y Coloquio Internacional de Fotografía Matanzas (Cuba), FotoFest Colombia (Colombia), FotoFest Poblenu (España), Fotografía Europea (Italia), FOTOTRAS (Guadalupe), Freezer Festival Internacional de Fotografía (Argentina), FUNZILLA - Rome Photozine Festival (Italia), Hull International Photography Festival (HIP Fest) (Reino Unido), Image Festival Amman (Jordania), Imago Lisboa (Portugal), InCadaqués Photo Festival (España), Indian Photo Festival (India), Internationaal Fotofestival Lens op de Mens (Bélgica), International Art Photography Festival FOTORAMA (Serbia), IPMA Festival (Lituania), ISO Photo Festival (Francia), Katharsis Festival (España), Kolga Tbilisi Photo Week (Georgia), Kranj Foto Fest (Eslovenia), Kuala Lumpur Photography Festival (Malasia), Lancashire Photography Festival (Reino Unido), Landskrona Foto Festival (Suecia), Le Vie delle Foto (Italia), Les Rencontres de la Photographie de Marrakech (Marruecos), Lisbon Photobook Fair (Portugal), Margenfest (México), MASTERCLASS - Festival Internacional de Fotografía de Bogotá (Colombia), México Street Photo Fest (México), MontPhoto Fest (España), NARNIMMAGINARIA (Italia), OFF//FOTO Festival (Alemania), On Photo Soria (España),

Paper Photo Festival (Polonia), PFotoherbst (Alemania), Photo Phnom Penh Festival (Camboya), Photo.Spectrum.Marburg (Alemania), Photoimagen (República Dominicana), Photolab Panama (Panamá), Photometria International Photography Festival (Grecia), Photopolis Festival (Grecia), Photo|Frome (Reino Unido), photoLKLEY (Reino Unido), Port Harcourt Photography Festival (Nigeria), Rotlicht Festival (Austria), Sanremo Photo Fest (Italia), Sarajevo Photography Festival (Bosnia y Herzegovina), The EYE International Photography Festival (Reino Unido), The Texas Photography Festival (Estados Unidos), Tirana Photo Festival (Albania), Tomar la Calle FotoFest (México), Vilnius Analogue Photography and Film Festival (Lituania) y Women's PhotoFestival (Grecia).

16. Anexo II. Cuestionario de investigación

Este cuestionario fue distribuido entre festivales internacionales de fotografía como parte del proceso de recopilación de datos para la elaboración del *Segundo Informe IPFA sobre la Economía Global de los Festivales de Fotografía*:

1. Nombre del festival.
2. País donde se realiza el festival.
3. Año de la primera edición del festival.
4. Mes o meses en que se celebra habitualmente el festival.
5. Duración del festival en términos de días de programación pública.
6. Cantidad aproximada de actividades realizadas en la última edición del festival.
7. Número aproximado de visitantes presenciales en la última edición.
8. Presupuesto total aproximado de la última edición del festival.
9. Principales fuentes de financiación del festival y su importancia relativa.
10. Nivel de dependencia del festival respecto de una única fuente de financiación.
11. Existencia de financiación plurianual confirmada para el festival.
12. Generación de ingresos propios de manera regular por parte del festival.
13. Principales dificultades encontradas en la financiación del festival.
14. Principales partidas de gasto del festival.
15. Área en la que el presupuesto del festival resulta más insuficiente.
16. Tamaño del equipo principal responsable de la organización del festival.
17. Modelo de contratación predominante dentro del equipo organizador.
18. Papel del voluntariado en la organización del festival.
19. Principales tareas realizadas por el voluntariado.
20. Nivel de profesionalización del equipo organizador.
21. Situación económica general del festival durante el último año.
22. Existencia de reservas económicas por parte del festival.
23. Perspectivas económicas del festival para los próximos 2-3 años.
24. Impacto económico percibido del festival en su contexto local.
25. Ámbitos en los que se manifiesta principalmente este impacto económico.
26. Estimación económica del impacto local generado por el festival.
27. Consentimiento para el tratamiento de los datos proporcionados.
28. Autorización para mencionar el nombre del festival como participante en el informe.
29. Comentarios adicionales (opcional).

Cofinanciado por

