



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA FUNCIÓN PERMANENTE: CURADURÍA AUDIOVISUAL EN MÉXICO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA:
DANIEL VALDEZ PUERTOS

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DAVID J. WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DRA. ITZIA FERNÁNDEZ
UAM CUAJIMALPA
DRA. KARLA JASSO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F.

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice	
Introducción	3
Capítulo I. La curaduría de cine en México: de la exhibición, programación y preservación en el cineclubismo y los archivos fílmicos	8
El curador como conservador en los archivos fílmicos	10
Origen de Filmoteca UNAM	12
Origen de la Cineteca Nacional	13
¿Cómo aparece la figura del curador en Filmoteca y Cineteca?	15
Capítulo II. La curaduría de imagen en movimiento y el videoarte en el museo	19
Capítulo III. La curaduría en los Festivales de Cine: de la organización, selección y programación	26
El boom de los festivales en México:	
GIFF, FICM, FICCO y FICUNAM	30
Capítulo IV. La curaduría audiovisual desde los ejes del poder	38
Ética de la profesión	40
Capítulo V. La curaduría y el mercado de lo audiovisual en la era de la hiperreproductibilidad técnica	45
Conclusiones	50
Bibliografía	57

Agradecimientos

Al Dr. David Wood, quien sin su brillante orientación esta investigación no hubiera podido realizarse.

A la Dra. Itzia Fernández y a la Dra. Karla Jasso, quienes gracias a sus puntuales observaciones y recomendaciones dieron forma a esta inquietud temática.

A la Coordinación de Posgrado de Historia del Arte de la UNAM por facilitarme una beca para mis estudios de maestría.

A mi padre, quien sin su apoyo, cariño y aliento es sobre todo a quien dedico esta investigación.

La función permanente: curaduría audiovisual en México

Introducción

El objetivo principal del presente trabajo es generar una visión aproximativa al desarrollo del concepto de la curaduría que se especializa en la imagen en movimiento (cine, video y otros formatos) en el contexto mexicano. Con ello se busca anudar una serie de discusiones en torno a un campo que hasta el momento ha sido poco abordado, pues si bien existen valiosas disertaciones sobre la exhibición del videoarte en México, se ha dejado fuera el oficio del curador que opera desde los archivos filmicos, en los festivales e incluso en el ámbito de los cineclubes.

Es muy probable que el lector note ciertos argumentos que indistintamente son aplicados a la curaduría como tal, pero que aquí se ocupan para la curaduría de la imagen en movimiento. Este es quizá el mayor desafío metodológico del ensayo, pues se desprende de una investigación inexistente. Hasta el momento no hay un trabajo dedicado a la historia de la curaduría, en general, y cómo es que se ha definido su praxis en México.

Asimismo, es necesario adelantar lo que por principio se entiende aquí por curaduría audiovisual, a reserva de que en el momento conclusivo se deba redefinir el concepto. Para ello la definición propuesta por Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michel Loebenstein, en su libro coral *Film Curatorship: Museums, Curatorship and Moving Image*,¹ puede servir como ejemplo de arranque. La definición consensada por este grupo de curadores es “The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations.”² A lo que habría que agregar toda una serie de funciones específicas que se derivan de las actividades anteriores, como lo es la programación, divulgación, negociación con otras instituciones, adecuación del espacio e incluso recaudación de fondos, pero también una función muy importante: la de proporcionar una oferta cultural alterna a los circuitos comerciales de exhibición de imagen en movimiento. Esta variedad de tareas no es exclusiva de los archivos fílmicos, sino también en los museos, festivales, cineclubes o cualquier otro espacio.

Es necesario mencionar que, a lo largo del texto, se empleará en general el término “audiovisual” como estrategia no excluyente, cuando sea necesario englobar todo tipo de formatos, sin privilegiar ninguno sobre otro, pero que en cada uno de sus capítulos se harán acotaciones pertinentes de acuerdo a los ámbitos en los que el oficio de curador se desempeña. Pues la preocupación inicial que detonó esta investigación es entender dónde,

¹ Paolo Cherchi Usai *et al.*, *Film Curatorship: Museums, Curatorship and Moving Image*, Osterreichisches Filmmuseum, Vienna, 2008, 237 pp.

² “El arte de interpretar la estética, la historia y la tecnología del cine a través de una selectiva colección preservación y documentación de filmes para la exhibición en los archivos”, *Ibid.* p. 231.

cómo y por qué el término “curador” ha venido a cobrar una llamativa relevancia en el desarrollo de los procesos artísticos a nivel global.

En particular, es en el ámbito del arte contemporáneo donde el curador se ha distinguido por ser la mente maestra que dota de sentido a la totalidad de una exposición determinada. Su trabajo se ha de advertir desde la disposición del espacio, la selección de las obras y el desarrollo de un discurso que por lo regular se podrá apreciar en el cedulario de la sala. Esto es, en líneas muy generales, la función de un curador.

Pero examinar el campo de la curaduría necesariamente conlleva a plantear una serie de reflexiones sobre el sistema laboral. Pues por principio de cuentas se trata de un oficio que tiene la singularidad de ser relativamente nuevo. No existe dentro del marco jurídico, ni por consenso tradicional, leyes que delineen su deontología. No así como en tantas otras profesiones, inclusive provenientes del área humanística y artística, que por el propio título comunica una idea aproximada sobre su praxis. El sociólogo estudia a la sociedad, el psicólogo la psicología, el economista la economía; así como el artista hace arte, pero también el pintor hace pintura, el escultor escultura y el cineasta cine. La construcción semántica del término no enuncia el quehacer del curador. Además de que, por lo regular, lleva a cabo una larga lista de tareas que no consigue precisar cuál es estrictamente su labor; y en ocasiones, puede realizar simplemente una de ellas. Por estas circunstancias, es que la curaduría permanece en una zona de indefinición.

De principio, atender la etimología de la palabra ayuda a esclarecer un poco el concepto. La palabra *curator*, de origen latino, se refería a una serie de oficios de carácter

público, que en general tenían que ver con el cuidado de algo o de alguien.³ Moreno de

Alba explica la acepción de la palabra en el contexto hispanoamericano:

En México y en otros países americanos suele llamarse *curador(a)* al especialista que tiene bajo su responsabilidad las colecciones y los catálogos de determinadas instituciones culturales, como archivos, galerías, bibliotecas, museos, jardines botánicos [...] El curador, tradicionalmente, se ha venido haciendo cargo de obras de arte, piezas históricas o colecciones científicas. Desde hace algunos años, sin embargo, hay un nuevo tipo de curadores, los que atienden las bases de datos digitales y, también, las de carácter biológico. Parece que el término, por una parte, es una traducción o adaptación al español del inglés (*curator*) y, por otra, que en el español europeo no tiene el sentido explicado, donde para ello se prefiere o bien *conservador* (de una colección, por ejemplo), o bien *comisario* (de una exposición, sea por caso), vocablos que en América tienen otros significados y no los muy específicos que posee la voz *curador*. [...] Hay que señalar que tampoco *conservador* y *comisario*, en ese lexicón, tienen definiciones precisas que aludan a las especialidades del *curator*. Es necesario aclarar que en el *Diccionario esencial de la lengua española* de la Real Academia Española, revisado por las demás academias de la lengua (Espasa, Madrid, 2006), la acepción del artículo *curador* ('que tiene cuidado de algo') va seguida del siguiente ejemplo: *Curador de museos*. Como se ve, la acepción es la misma que estaba consignada ya en el DRAE. La novedad es el ejemplo.⁴

Como se puede observar, debido a la influencia del inglés, el español mexicano adopta el término *curator* del latín. La palabra "curador" sirve ahora para designar dos funciones que en el español europeo se tenían por diferenciadas: las de conservador y de comisario. Pero así como De Alba menciona, estas profesiones no cuentan con definiciones precisas en la Real Academia de la Lengua. Por lo mismo sigue siendo complicado, desde la lexicografía, tratar de comprender a cabalidad el concepto de curador. Se trata de un vocablo polisémico

³ "Curatela. Al igual que la tutela, fue una institución de protección y representación de incapaces. Tenían curador, para auxiliarlos en la realización de actos jurídicos, los locos, los menores de 25 años y los pródigos. El curador debía administrar los bienes del pupilo o, en su caso, prestar su consentimiento a aquellos actos que él mismo celebraba. También se les nombró curador a los impúberes que estuvieran sujetos a tutela, cuando existiera algún problema con el tutor." Marta Morineau Iduarte, *Diccionario de Derecho Romano*, Oxford University Press, México, 2006, p. 38.

⁴ Moreno de Alba, en Minucias del lenguaje, disponible en: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp?starts=C>. Consultado el día 5 de marzo del 2015.

que corre el riesgo de perder su sentido en la multiplicidad de sus acepciones. Y es que, como se ha dicho, el oficio de curador implica muchas funciones:

Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez, es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional. En tanto el universo conceptual de crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-*connaisseur*, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y la plurifuncionalidad de la noción de curador nos lanza de lleno en el *mélange* posmoderno de la confusión disciplinaria.⁵

La curaduría es un crisol de tareas. Una palabra sintética que refiere una serie de acciones en la gestión cultural. Pero que se ha granjeado la peculiaridad de tener un halo autorial. La palabra ha devenido en fetiche cuyo valor es generado por la ideología y las relaciones sociales que se dan en el marco laboral del arte contemporáneo⁶. En el contexto mexicano, el origen del curador, su desarrollo y su amplio campo de acción se vinculan de manera importante con las transformaciones en la infraestructura económica y política que sufrió el país en las décadas de 1980 y 1990.

Incluso, el curador en México aparece como una figura que reemplaza parcialmente al académico e investigador tradicional, y también al crítico, al permitir una movilidad en la investigación (ya no se investiga el arte del pasado sino los fenómenos artísticos recientes) y en las teorías críticas. Por eso no es casual que el

⁵ Citado por Daniel Montero en *El Cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex, México, 2013, p.190. Ponencia leída en el ciclo de conferencias *Ambulancia* organizado por el Museo de Arte Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, jueves 18 de octubre de 2001. Inédita, Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*.

⁶ Marx, al hablar sobre el producto del trabajo que asume forma de mercancía fetiche, expone que: “Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil.” Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, libro primero, Siglo XXI, edición y traducción de Pero Scaron, vigesimotava reimpresión, México, 2008, p. 88.

curador haya nacido como figura independiente (el caso de Santamarina es paradigmático) pero que también podría relacionarse con diferentes tipos de instituciones, ya sean académicos o de tipo comercial (el caso de María Guerra y más recientemente de Cuauhtémoc Medina y Patrick Charpenel son ilustrativos). Y tampoco es casual que la curaduría empezara en México previa firma del TLCAN y después de su implementación, debido al intercambio de valores simbólicos que acompañaron a los capitales económicos desde 1986 con el GATT.⁷

Es decir, tras la apertura hacia el mercado global, el arte contemporáneo mexicano pudo encontrar un nicho de exportación, que en términos políticos funcionaba también como estandarte del progreso y legitimación del nuevo modelo económico adoptado en el TLCAN. Mediante esta dinámica de intercambio se incorporó también todo el aparato del arte contemporáneo mundial. Entre ellos, por supuesto, la figura del curador como un agente clave, detentor de conocimientos sobre historia, historia del arte, literatura y filosofía; un compendio de saberes necesarios para una efectiva asimilación cultural en términos de inversión bursátil hacia el exterior e interior del país. El concepto de curador tendrá así connotaciones de poder político, económico y cultural que como efecto colateral tenderá en lo sucesivo a una “fetichización”. Así surgirá la profusión del vocablo en otros contextos, produciendo también una necesaria especificación técnica, en la que el oficio se define conforme a los materiales con los que el curador trabaja. Por ende ahora es posible hablar de curador de acervo, curador editorial, curador de biblioteca, curador pedagógico o curador de cine.

Esto es lo que ocurre en el campo de los archivos filmicos y audiovisuales. En la actualidad suele hablarse de “curaduría de cine” o de “curaduría audiovisual”, función que comprende una serie de tareas que se han llevado a cabo mucho antes de la circulación de

⁷ Daniel Montero, *op.cit.*, p. 194.

la palabra en distintos ámbitos. Se trata de una verbalización que se construye en las escena del arte contemporáneo que comenzó a consagrarse en la década de los noventa en México.

Capítulo I. La curaduría de cine en México: de la preservación, programación y exhibición en el cineclubismo y los archivos fílmicos

El antecedente más antiguo en la historia de lo que hoy entendemos por curaduría de cine en México coincide con el surgimiento de la práctica cineclubista en el país durante la primera década del siglo XX. Es el Cinematógrafo Cine-Club el primer espacio que ostentó el mote de “cine-club” del que se tiene registro. El organizador y propietario fue el señor Jorge Alcalde, cuya labor se distinguió por generar un lugar dedicado a la exhibición cinematográfica de ambiente sofisticado, preocupado por elaborar una experiencia integral para las proyecciones, a la vez de experimentación. Tal es como lo verifica la investigación de Gabriel Rodríguez Álvarez al rescatar una serie de puntuales documentos hemerográficos sobre el tema:

El principal aliciente del salón de 5 de mayo era su patio con su servicio de café y refrescos, cuya parte superior estaba literalmente cubierta por una parra frondosa en donde brillaban racimos de uvas doradas, que desprendían luz suficiente para alumbrar el cuadro andaluz. En un templete, pegado al salón de proyecciones

cuádruples, el salón tenía dos pantallas y las graderías se elevaban en sentido inverso, para que todo mundo viera cómodamente; la proyección por transparencia hacía que todos los títulos se vieran a veces al revés, se había combinado que los títulos fueran dobles y pegados unos al derecho y otros al revés, para que ambos públicos pudieran enterarse de las leyendas de las cintas; en el templete de que hablamos antes, se instalaba la orquesta típica de Miguel Lerdo de Tejada; fue su agrupación musical, la primera de verdadera significación artística que se prestó a colaborar en el espectáculo serio de cine.⁸

Por el conjunto de elementos que se describen en la cita anterior, como el decorado y los servicios que se ofrecían, se infiere que el concepto propuesto por este primer cine club mexicano tenía el propósito de brindar un sitio de élite donde confluyera la *socialité* de la época, pero en el que también existía una conciencia de expansión de las posibilidades de la proyección con el espacio. De acuerdo a lo descrito por las crónicas, se deja ver también que existía una conciencia de inclusión de públicos:

[...] y además, hizo una reforma radical en el sistema de explotación: estableció la permanencia voluntaria en el cine mexicano y por la módica suma de treinta y cinco centavos, el visitante tenía oportunidad de ver buenas películas bien proyectadas [...] contaba el local con un buen servicio de café y refrescos y si el espectador no quería gastar, igualmente tenía el derecho de disfrutar el bello patio del emparrado, sin que nadie fuera a reclamarle porque no gastara. Las damas tenían un espacio local, en donde podían reunirse a conversar, a charlar de esto o aquello, mientras se arreglaban los desperfectos de sus tualetas.⁹

Asimismo Gabriel Rodríguez hace mención de otros detalles sobre la labor de Jorge Alcalde; como el que recurrió a la publicidad impresa para difundir las actividades de su cine-club, así como un interés por la exhibición de producciones hechas en México:

Participando del proceso internacional en el cual se organizaba en ese momento el mercado euroamericano de materiales y materias primas para el desarrollo de la industria filmica, Jorge Alcalde se apartó en cierta medida de la empresa Pathé, buscando su lugar

⁸ Rafael Bermúdez Zatarain, “Lo que fue el Cine club en su tiempo”, *Rotográfico* del 7 de septiembre de 1927. Citado por Carlos Gabriel Rodríguez en *Contemporáneos y el cineclub mexicano: revistas y cine clubes; la experiencia mexicana*, tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, UNAM, México, 2002, p. 45.

⁹ *Ibidem*.

entre los exhibidores mexicanos; de entre todos ellos diseñó cierto tipo de exhibición – como inspiración personal o idea afrancesada que le garantizó la explotación de sus productos en su propio espacio [...] Lo que sucedió en esos años, puede tomarse como otra expresión del grado de evolución alcanzado por las fuerzas productivas y comerciales de la “industria” del cine en México, que padeció la estrechez y límites del monopolio francés, con la sombra estadounidense que apenas aparecía en el horizonte, al tiempo en que asistió al nacimiento de una escasa y vaga producción nacional.¹⁰

Las estrategias que caracterizaron al primer proyecto cineclubista en México como: el interés por fabricar un espacio adecuado, particular y sofisticado, para la exhibición de películas, la exploración de formas de mostrarlas, la búsqueda de una autonomía al mercado monopolístico, y la inclusión de públicos diversos, conforman una significativa parte de las funciones correspondientes. Todo lo anterior hoy se designa como “curaduría”, y específicamente a las tareas de un curador audiovisual. Una serie de menesteres que se irán profesionalizando en las áreas especializadas de la industria cultural de lo audiovisual, en lo sucesivo.

Después del Cinematógrafo Cine-Club de Jorge Alcalde, el cineclubismo se constituirá como un movimiento adoptado por intelectuales, estudiantes y gente comprometida con el estudio del cine. Como fue el Cine Club Mexicano (1931), Cine Club México del Instituto Francés para América Latina (IFAL) en 1948, y la radicalización de esta práctica en el entorno universitario con el Cine-Club Progreso (1952) de la Facultad de Medicina, reafirmando el movimiento cineclubista como una práctica cultural, de apreciación estética e incidencia educativa, al servicio de una comunidad, erigiéndose como una significativa alternativa al cine hegemónico. Por esta vocación, el cineclubismo en México viene a ser un precedente de actividad curatorial de la imagen en movimiento, que se sincroniza con el

¹⁰ Gabriel Rodríguez Álvarez, *Op.cit.* p. 55

concepto contemporáneo de la curaduría.

El curador como conservador en los archivos fílmicos

Una visionaria locución se da cita durante una cena entre cineclubistas en 1925, cuando el conservador del museo Galliera de París, Henri Clouzot, declara al crítico de cine León Moussinac lo siguiente:

He cometido el gran error de clasificar al cine entre la producción de segundo orden. De vez en cuando abría la puerta de los cines. La mala suerte quiso que siempre cayese entre bandidos de Nueva York y decía: ¡qué triste! Pero, después de sus conferencias, he comprendido, querido Moussinac [...] que la belleza de los plásticos en movimiento destronaría un día u otro a las artes estáticas. Me ha hecho usted reflexionar, pues soy conservador de museo. Entonces, si la pintura, la escultura, los grabados desapareciesen a causa del cine, si el señor Le Corbusier, con sus muebles *standard*, hiciese desaparecer el mobiliario, ¿qué conservaría yo? Me he hecho la reflexión de que quizá tenga todavía tiempo de remediarlo y he pensado que podría hacerme conservador de un museo del cine y de un archivo cinematográfico. He aquí por qué he realizado una campaña que espero que usted secundará por todos los medios, tendente a fundar un museo del cine que no existe en Francia y que solamente puede tener su puesto en París.¹¹

Es cierto que la idea de realizar un archivo especializado de cine nace casi a la par del cinematógrafo.¹² Pero sería hasta la década de los 1930 que se consolidan instituciones dedicadas exclusivamente a la recolección, conservación, restauración y exhibición de materiales cinematográficos. En 1933 nace el British Film Institut cuya figura destacada

¹¹ Documento encontrado por Claude Lafaye, según Raymond Borde, en *Los archivos cinematográficos*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, p. 41.

¹² Se considera en general que es Boleslaw Matuszewski, un cinefotógrafo que trabajaba para los Lumières, el primero en hablar sobre la importancia de la preservación de los filmes en su artículo *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, [s.n.], 1898, 12 pp. Sin embargo algunos cronistas mexicanos de la época ya adelantaban la misma inquietud con una diferencia de tiempo mínima, como lo expone el doctor David M. J. Wood en “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos.” En *XXXVI Coloquio Internacional de historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México, UNAM, 2014, p. 365.

sería el archivista Ernest Lindgren. En Nueva York, gracias a la figura de Iris Barry, el Museo de Arte Moderno (MoMA) conviene en generar un acervo especializado para filmes, así como un programa de exhibición dentro del mismo museo en 1935. En el mismo año en Berlín, se constituye el Reichsfilmarchiv.

En 1936 se crea la Cinemateca Francesa fundada por Georges Franju, Jean Mitry, Paul Auguste Harlé y Henri Langlois. Con la asociación de estas cuatro instituciones se originará la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), en 1938. De acuerdo a su propia descripción, su función es: “Recuperar, coleccionar, preservar y proyectar imágenes en movimiento, consideradas como obras de arte y de expresión cultural y como documentos históricos.”¹³ Es así que el discurso de la preservación de los archivos fílmicos se institucionaliza a nivel global, principalmente tras el evento de la primera guerra mundial, pues se adquiere una toma de conciencia sobre la importancia del material fílmico como documento cultural, de la memoria nacional y como patrimonio.¹⁴

Origen de Filmoteca UNAM

En el contexto mexicano, la Filmoteca de la UNAM¹⁵ tuvo como telón de fondo más inmediato el furor cineclubista, y como se ha mencionado, se concentraría en los ámbitos

¹³ ¿Qué es la FIAF? En <http://www.fiafnet.org/es/whatis.html> . Consultado el día 1 de abril del 2015.

¹⁴ Cfr. Caroline Frick, *Saving Cinema: The politics of preservation*, New York, Oxford University, 2011

¹⁵ Aunque México contaba con una filmoteca mucho antes que la Filmoteca de la UNAM:

“Nosotros tendríamos uno de los archivos mas antiguos del mundo si no fuera por nuestras actitudes burocráticas para con las instituciones. En 1936, el mismo año en que Henri Langlois fundó la Cinemateca Francesa de París, Elena Sánchez Valenzuela fundó la Filmoteca nacional de México en la Secretaría de Educación Pública [...] no obstante a la salida de la institución empezó la desaparición sistemática de esa filmoteca, y cuando yo tuve contacto con ella, hacia 1953 o 1954, quedaban tres películas solamente de lo que sabemos fue un archivo de importancia” Hector J. Rivera en “Del árbol caído todos hacen leña. Narra González Casanova su experiencia de 27 años en el cine universitario” Revista *Proceso*, núm.0550-26, 18 de mayo. No obstante, la vocación de la preservación fílmica es practicada por don Salvador Toscano desde la primera década.

de las facultades universitarias, fomentando la aparición de la Federación Mexicana de Cine Clubes cuyo objetivo era mantener alianzas con los cineclubes de otras instancias y generar conjuntamente un posible acervo filmográfico. Se generó una Sección de Actividades Cinematográficas como parte de Difusión Cultural de la UNAM, y el Mtro. Manuel González Casanova sería el encargado de dirigirla. Es a merced de esta pequeña dependencia, más la unión de funcionarios y estudiantes, que la Filmoteca de la UNAM se inauguraría el 8 de julio de 1960.¹⁶ Para construir su acervo, se hizo un comunicado a todas aquellas instituciones y coleccionistas privados que gozaran de tal patrimonio. En cuanto a esta vicisitud González Casanova declara:

Formar un archivo filmico, rescatando primordialmente el material existente en la localidad, dentro de un país donde nadie jamás se había preocupado sistemáticamente por hacerlo, es una labor tan tenaz como apasionada y excitante. Los coleccionistas particulares van aceptando deshacerse de sus fetiches de celuloide, pero ni ellos mismos saben qué tienen, en qué estado se encuentran sus tesoros, cuál es el valor (acaso obras únicas en el mundo) de sus posesiones. La tarea de darles caza cobra presas siempre sorpresivas después de sesiones de convencimiento que pueden escalonarse por años enteros.¹⁷

Tras estos logros, Manuel González Casanova quedaría en la historia como uno de los más importantes y visibles promotores culturales del cine en el país. Tres años después de la fundación de la Filmoteca lograría consolidar la primera escuela de cine en México y de toda Latinoamérica: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Por ello es posible afirmar que su trayectoria corresponde a una gestión cultura de amplio

¹⁶ “El día 8 del mes en curso el doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad de México, recibió de manos del señor Manuel Barbachano Ponce los rollos correspondientes a las películas *Raíces* y *Torero*, que el mencionado productor donó generosamente a la Universidad. Este donativo funda prácticamente a la filmoteca oficial de la UNAM [...] El cine, como sabemos muy bien, ha alcanzado en el mundo un prestigio que excede al de su simple valor como instrumento difusor e informador. El cine ha conquistado la consideración académica y ha ocupado un sitio en las aulas universitarias porque, pese a su relativa juventud, ha dado ya muestras de su poder creador en los campos de la cultura y el arte” *Gaceta de la Universidad*, “Filmoteca de la Universidad”. Vol. VII, núm. 29, 18 de julio, 1960.

¹⁷ Manuel González Casanova en *25 años Filmoteca de la UNAM 1960-1985*, Filmoteca de la UNAM, UNAM, México, 1986, p. 13

espectro, que nos ayuda a dimensionar los horizontes del campo de la curaduría de cine, como la sistematización de los procesos para la conservación para los archivos cinematográficos y la sensibilización del poder de la institución sobre el tema de la memoria filmica.

Origen de la Cineteca Nacional

La creación de la Cineteca Nacional tiene su origen por mandato legal, según lo estipulado en el Diario Oficial de la Nación de 1949, en el Artículo 2º, fracción XIV¹⁸, pero no es hasta 1974 que el proyecto de la Cineteca se materializa. Para nutrir su acervo se contó con el apoyo del cine Regis, sala de arte, creado por el licenciado Mario Moya Palencia, quien fungía como Director General de Cinematografía y eventual Secretario de Gobernación del sexenio de Luis Echeverría. De acuerdo a lo establecido por Moya Palencia, toda película exhibida en el cine Regis debía entregarse gratuitamente en copia a la dirección de su cargo.¹⁹ Sobre esta disposición se dijo:

Indudablemente el sistema resultaba novedoso al medio, ya que por primera vez en México en una sala pública se propugnaba la calidad constante en la programación. Se dispone además que la publicidad se efectúe de manera selecta y limitada y que al iniciar cada función pase por el sistema local de sonido una breve introducción respecto a la película que ha de proyectarse, en la que se informa al público sobre las características generales del filme y sobre su significación en la historia del cine.²⁰

¹⁸ “XIV.- Formar la cineteca nacional, para cuyo fin los productores entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país, al solicitar la autorización para la exhibición pública de las mismas”. Ley de la Industria Cinematográfica, en Diario Oficial de la Nación, 1949. http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=196431&pagina=3&seccion=2 Consultado en abril, 2015.

¹⁹ Dirección General de Cinematografía, *Cineteca Nacional, México 1974*

²⁰ *Ibid.* p. 17

Lo que en lo sucesivo entenderemos como funciones de orden curatorial, fueron puestas en práctica desde una temprana etapa de la exhibición filmica en México. El conjunto de labores como la conservación, preservación, catalogación, programación, proyección, adecuación del espacio y difusión comenzaron a llevarse a cabo desde el inicio del cineclubismo, luego en el ámbito institucional con la Filmoteca UNAM y la Cineteca Nacional. Esto orilla a preguntar ¿cuál es entonces la función de la persona que opera, hoy en día, bajo el nombre de curador en el ámbito de los archivos filmicos? ¿cómo se interioriza en el orden institucional este título, cargo, o término? Quienes ya realizaban estas labores, al ser introducido este concepto ¿comprometió alguna modificación en su trabajo? Éstas cuestiones son la puerta de entrada hacia el debate sobre una profesión que nació bajo otros nombres, mucho antes que una tendencia léxica actual de reveses semánticos singulares.

¿Cómo aparece la figura del curador en Filmoteca y Cineteca?

Los dos archivos filmicos más importantes del país, Filmoteca y Cineteca Nacional, contaban con sus curadores respectivamente hasta el año 2014. En la Filmoteca de la UNAM fue Francisco Gaytán quien comenzó a emplear el término “curador” para describir las numerosas funciones que desempeñaba, aunque su cargo oficial era la de subdirector del Departamento de Rescate y Restauración:

Primero entré a la Filmoteca con la plaza de “secretaria”, así en femenino, por cuestiones administrativas que correspondían a un sueldo, y luego fui “jefe de departamento” pero ya encargándome de todas las cuestiones técnicas de preservación. Después se otorgaron las plazas de subdirectores. Pero desde entonces yo tenía el nombramiento de “curador” que no correspondía a un cargo burocrático. Yo lo empecé a usar para mí por ahí de los años 90, y luego fue aceptado en toda la institución y nadie me dijo que no. Porque yo veía que otras personas en otros

archivos del mundo realizaban las mismas funciones que yo bajo ese nombre [...] Y es que el curador de cualquier museo o archivo es el responsable técnico del buen manejo y preservación de ese acervo, cuidando que se conserve, se restaure, vigilando que en la proyección no se lastime el material. Lo veo como un comisario político soviético que cuida de todo, o como un *régisseur* de ballet.²¹

Su testimonio es revelador, pues al ser una iniciativa personal emplear el término para su oficio, pese a no ser una denominación de cargo institucional, se puede pensar que es un acto de legitimación y reconocimiento acorde a una tendencia de escala global. Adopta un término que sabe que “en otros archivos del mundo” lo utilizan. Comenta que fue en los informes para la FIAF que comenzó a firmar bajo el cargo de curador.²²

En el caso de la Cineteca Nacional, ocurrió que en 1997 la institución se había desprendido del organigrama de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), por lo que ahora formaría parte de la Secretaría de Educación Pública y CONACULTA. Esto produjo una serie de cambios en todo el organigrama. Toma el cargo de director el Dr. Alejandro Pelayo e incluye al Mtro. Fernando Osorio en su equipo como director general de acervos para llevar a cabo el proyecto *Los primeros cien años*, que consistía en revisar las escuelas y los autores más importantes de la historia del cine mundial. Con ello la Cineteca no sólo le inyectaría vida al acervo, sino mostraría obras que desde su adquisición permanecieron enlatadas. Para ello, se invita al Mtro. Roberto Ortiz con la misión de internarse en el archivo, ser el experto de ese extenso patrimonio y llevar bajo su tutela el Departamento de Curaduría. Pero la Cineteca experimentará un nuevo cambio de dirección general. El proyecto *Los primeros Cien Años* consigue sacar

²¹ Francisco Gaytan en entrevista personal realizada el día 2 de julio del 2014.

²² Francisco Gaytán se jubiló en 2014, sin embargo, la lealtad a su oficio lo ha llevado a seguir participando en decisiones y seguimientos en proyectos de la Filmoteca.

adelante sólo doce emisiones y Roberto Ortiz es desplazado de esa función tras el cambio de dirección, aunque seguirá ostentando el título de curador. Sobre su labor, Ortiz comenta:

Mis denominaciones laborales se centran en dos aspectos principales y están relacionadas con el laboratorio de restauración y digitalización. En primera lo que tiene que ver con una selección de copiado, es decir, cuando se solicita un préstamo de algún material en 35mm o 16 mm para el exterior, y si de éste solo tenemos una copia debemos hacer un respaldo, pero hay veces que las solicitudes son demasiadas y el presupuesto para hacer ese copiado no es suficiente, entonces debo analizar prioridades, como el hecho de para quién es ese préstamo, qué institución es y cuál es el material que se está solicitando. En segundo tenemos lo informativo, la parte de la investigación, que es intentar recabar la mayor cantidad de datos alrededor de las películas que se podrían estar exhibiendo, digamos, en una retrospectiva o de algún director no contemporáneo.²³

Se puede interpretar que su trabajo en Cineteca se relaciona con la curaduría en dos aspectos particulares. Por un lado, el de la “dictaminación”, el ejercicio que consiste en examinar si una obra está en las condiciones óptimas para tramitar su préstamo. El otro, y fundamental, es la mediación que realiza entre la institución solicitante y los recursos de la Cineteca para efectuar ese préstamo, ejerciendo así un criterio de selección.

Pero es en otro departamento de los archivos filmicos donde es posible afirmar que la práctica curatorial se efectúa desde su más recurrente concepción en el arte contemporáneo: la selección de las obras a exhibir, pero que en su caso se denomina programación. En la Cineteca, el programador actual es Nelson Carro. Al preguntar sobre la postura que tiene frente al término curador, comenta:

No empleo el término “curador” ni lo empleamos regularmente, sin embargo creo que sí es el adecuado porque de alguna manera “programador”, en el sentido más convencional, es aquel que tiene una hoja de Excel y va llenando huequitos. El asunto, considero, es que en México no hay un espacio –aunque ahora ha estado resurgiendo- que es el de los llamados “cine de arte”. Existe el cine comercial y la Cineteca, ahora ese espacio es el que ha estado cubriendo la Cineteca misma, porque

²³ Roberto Ortiz Escobar en entrevista personal realizada el 18 de diciembre del 2013.

existe también ese trabajo propiamente curatorial, de revisar los archivos, hacer ciclos sobre historia del cine, retrospectivas, etc.²⁴

El programador, como selector que articula un discurso a partir de las obras, como generador de experiencias en tiempo real o inmediato, se asimila como un curador de exhibiciones que, a diferencia del curador de acervo filmográfico que opera desde la bodega y cuyo trabajo a menudo permanece en el anonimato, tiene la oportunidad de imprimir una huella subjetiva, y por ende autoral, en su trabajo. Debe ser a merced de su trayectoria y conocimiento en la materia las razones por las que ocupa el cargo. Es importante señalar que la formación de Carro comienza como cineclubista, archivista, y después como crítico cinematográfico, escribiendo por cerca de tres décadas en varios diarios y suplementos nacionales. Una ruta de profesionalización parecida a la que compartieron los fundadores de la Cinemateca Francesa. Se trata pues de una secuencia de oficios que incluye el trabajo sistemático con el objeto de estudio desde diversas aproximaciones, legitimando así un tipo de especialización y un estatuto de conocedor.

Por su lado, la Filmoteca de la UNAM, en el Centro Cultural Universitario, se puede verificar una constante línea de programación que se articula en gran medida en forma de ciclos e intercambio con los festivales de cine del país. También funciona como un dispositivo de exhibición para películas nacionales que no encuentran distribución en la corrida comercial. Asimismo, resulta interesante atender el concepto que Ximena Perujo, Directora de Programación de la Filmoteca, tiene de curaduría:

²⁴ Habría que añadir que también existen los festivales de cine y otros espacios alternativos donde sí se ocupa el término y la función; esto se comentará más adelante. Nelson Carro en entrevista personal realizada el 7 de julio del 2014.

Para mí la curaduría es una selección de materiales, pero se ha difundido este término. Yo en lo personal no lo uso. Tengo veintiséis años trabajando en la Filmoteca y no he necesitado emplear esa palabra, y la verdad para mí esos términos son *bluff*. Pues por un lado no creo que sea un trabajo creativo, porque los que trabajamos en estas instituciones sabemos por dónde van las líneas, es decir, seleccionar un cine de calidad, un cine alternativo e independiente, y quizá ya después, podrías incluir tus propios gustos.²⁵

Es bien cierto que la palabra puede despertar sospechas debido a la carga protagónica que se ha desplegado en el espacio de los museos. Sobre todo para archivistas y conservadores que han ejercido la función de conservador durante mucho tiempo atrás pero permaneciendo en el anonimato. Más aún cuando suele reducirse a la curaduría como un gesto de selección desde la subjetividad de quien la ejerce. No obstante, cuando se habla de una institución pública de gran envergadura, como la Filmoteca y la Cineteca, la carga de responsabilidad convierte el gesto de la selección, o programación, en un asunto que va más allá de la subjetivo y el gusto propio. Por ello, el programador/curador, en los archivos fílmicos, debe tener una conciencia de la historia del cine y cómo ésta se reactiva a propósito de las implicaciones políticas y sociales del espacio, en consonancia con las tendencias vigentes de la oferta cinematográfica comercial. Pero esta conciencia es compartida con el archivista/curador, pues en el panorama actual de la conservación fílmica se presenta la problemática de la capacidad espacial del acervo, donde esta figura también ejerce el mecanismo de selectividad en otro orden:

It's up to the curator whether they use the photochemical laboratory or digital server to preserve the material [...] it's putting much more responsibility on the role of a curator in an archive, which is what I think we all believe is vital if archives arte tobe taken as seriously as national museums and national art galleries. So really, I think I would like to accept that certain material is only preserved digitally in the future, but that's after very careful

²⁵ Entrevista personal a Ximena Perujo, realizada el día 29 de julio del 2014.

consideration of that material in relation to your collection and the collections of other people.²⁶

Conforme a la cita anterior, es que en nuestros días, una buena cantidad de filmes sólo existe en formato de video. Es así que el curador de archivo filmico entra al terreno de la videoteca, espacio de trabajo en el que coexisten obras hechas en cine pero ahora digitalizadas, obras hechas en cine digital pero llevadas a celuloide y dispuestas en formato digital, pero así también obras hechas exclusivamente en video. En la videoteca de archivo filmico, como el de la Cineteca o como la de algún museo, se reúnen materiales de distinta naturaleza, en el que la gran pregunta ontológica “¿Qué es el cine?” queda en suspenso, pues es aquí, donde las fronteras entre videoarte y cine se difuminan.

Capítulo II. La curaduría de imagen en movimiento y el videoarte en el museo

Para comenzar, en México, la función de curador que maneja material audiovisual en el museo tiene como antecedente la figura de Fernando Gamboa. Curador que desempeñó esta función como museógrafo, promotor cultural, artista y coleccionista, principalmente; pues el término de curaduría aún no estaba en marcha para entonces en el país. Gamboa registró cinematográficamente algunas de sus exposiciones más destacadas así como el arte

²⁶ “Depende del curador si utiliza el laboratorio fotoquímico o el servidor digital para preservar el material [...] esto es poner muchas más responsabilidades en el rol del curador en un archivo, cuestión que creemos todos, resulta vital para que los archivos sean tomados tan en serio como los museos nacionales y las galerías. Así que realmente me gustaría comenzar por aceptar que cierto material solamente se conserve digitalmente en el futuro, pero eso después de un examen muy cuidadoso, de qué material en relación con la propia colección y las colecciones de otras personas” en *Film Curatorship: Museums, Curatorship and Moving Image*, Österreichisches Filmmuseum, Vienna, 2008, p.77.

mexicano prehispánico. Esto es lo que se puede observar con *La pintura mural mexicana*, *Carnaval de Huejotzingo* (1954) y *Tierra del chicle* (1953) los tres realizados por Gamboa.

Pero estos documentos audiovisuales funcionan como registro y difusión al servicio del arte y las exposiciones. Es decir, aún no figura como pieza de arte la imagen audiovisual en el museo. Será en el ámbito del arte contemporáneo que surge a través del videoarte la noción del medio como expresión artística. Los videoartistas pioneros a nivel internacional tuvieron visibilidad desde el comienzo de su trayectoria en el contexto mexicano. En el año de 1977, el Museo Carrillo Gil celebró el IX Encuentro Internacional y I Nacional de Videoarte, donde se exhibieron obras de Miguel Erhenberg, Jorge Glusberg, Nam June Paik y Pola Weiss, considerada como la primera en incursionar en el videoarte en México.²⁷ Eventualmente, se realizarán muestras de videoarte en pequeños espacios, como en Casa de Lago, con *Intervalo Ritual* (1978) dirigido por Andrea Di Castro, Humberto Jardón y Cecilio Balthazar; y en El Ágora, la *Primera Muestra de Videofilme* en 1986, organizada por el cineasta Rafael Corkidi. Sería hasta el año de 1990 que se organiza la Primera Bienal de Video apoyado por el Consejo para la Cultura y las Artes en las instalaciones de TV UNAM y la Cineteca. Sobre la relevancia de este evento, Fernando Llanos comenta:

En 1990 Rafael Corkidi es impulsor de la Primera Bienal de Video en México. Se inaugura con su videoinstalación de tres proyecciones en monitores de gran formato *Forjadores de video* (1990). En este homenaje póstumo a Pola Weiss, utiliza una manera novedosa para hacer una narrativa sobre los precursores del video. Incluye también a Sarah Minter, Gregorio Rocha, Andrea di Castro, entre otros. Ese mismo año se hace el Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas México-Estados Unidos, y Sarah Minter da el primer taller de videoarte en la Casa del Lago, con alumnos como Sergio Hernández, Doménico Capello, etc.²⁸

²⁷ Cfr. Dante Hernández, *Pola Weiss: pionera del videoarte en México*, Comunidad Morelos de C.V, Orizaba, Veracruz, 2000.

²⁸ Fernando Llanos, *ibid.* p.6.

La Primera Bienal de Video es la confirmación de las prácticas videoartísticas en el país. Así como de curadurías especializadas en lo audiovisual. No sólo las dos instituciones educativas y culturales de mayor relevancia apoyarán este evento, CONACULTA y la UNAM, sino que también surge en una perfecta coyuntura; a la par de una serie de momentos de consagración en las prácticas artísticas contemporáneas, se da una importante participación de capital privado, con patrocinios de empresas como Televisa, Skytel, Multivisión entre otras. La bienal de video tendrá continuidad hasta llegar a una cuarta edición en 1996. Se puede inferir que la intención de lo curatorial, entendida la práctica como organización, exhibición y difusión del video de las bienales, tenía por principal vocación dar cause a un medio de expresión artístico innovador en la escena, o cuando menos bastante desconocido por parte del público en general, e inclusive, por el mismo sector artístico. Había que accionar espacios, adecuarlos, reconocer las vicisitudes que el medio implicaba. Experimentar cómo es que la imagen en movimiento, a través de un formato que no era el cine, era presentada en el lugar en que esculturas y pinturas residían; y que al hacerlo exigían verse bajo el mismo estatuto de obras de arte.

En 1992, Andrea di Castro funda el Centro Multimedia en el CNART. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) da el primer apoyo (beca) para un creador en vídeo y Silvia Gruner es la beneficiada; también se da la primera Beca Rockefeller-MacArthur y Sarah Minter la gana. Ese mismo año, Gregorio Rocha junto con Sarah Minter funda PIVAC (Productores Independientes de Vídeo) y se dan a la tarea de difundir, programar y curar muestras de vídeo en La Sala del Deseo del Centro de la Imagen.²⁹

Es así que durante toda la década de los noventa se organizaron varias actividades dedicadas exclusivamente a la producción videoartística. Es el periodo en que se puede hablar de un floreciente auge del videoarte. Un fértil terreno de exploración discursiva,

²⁹ Llanos, *ibid.* p. 8.

pues se trata de una herramienta que representa, en varios sentidos, considerables ventajas frente al cine: es un medio tecnológico que posibilita la inmediatez de su producción y reproducción, siendo además de fácil traslado y susceptible de adaptarse a diversas condiciones de exhibición, pero sobre todo, económicamente más accesible para los realizadores.

Tendrían que pasar cerca de tres décadas después de que la compañía Sony lanzara la primera cámara portátil utilizada por Nam June Paik en 1965³⁰ para que en México este tipo de tecnología fuera más asequible y la comunidad artística tomara al video como su instrumento creador. Por ello es que resulta necesario remarcar el contexto determinante de la apertura del mercado – la firma del TLC- al generar múltiples cambios socioculturales; y uno de ellos es que la sociedad se vea posibilitada a consumirlas y apropiárselas, algo que impacta sensiblemente en el mundo del arte contemporáneo. Como parte del cisma neoliberal, la proyección internacional del videoarte mexicano, de igual manera, experimentará repercusiones importantes:

Es también en 1995 cuando se da la “Exposición de Video Independiente Mexicano” la cual se lleva a la Galería Oboro en Montreal, Canadá, por primera vez se sabe que hay 44 videoartistas en México (Díaz Infante y Levín). El éxito fundamental del trabajo de estos artistas se posiciona gracias a que el video viaja fácil, sólo, en un paquete de DHL, sin gran infraestructura, embalaje o de un seguro para que llegue a los museos, galerías y espacios alternativos del extranjero, por otro lado, el video es su propio registro cuando siempre ha sido un problema el editar un catálogo impreso de las exposiciones. Es en esa exposición que surgen nombres como Ximena Cuevas, Andrea di Castro, Lilian Haugen, Eduardo Vélez, Domenico Capelo, Leticia Venzor, Omar Gasca, Raymundo Sesma, entre otros.³¹

³⁰ Cfr. Laura Rosseti, *Videoarte: Del cine experimental al arte total*, UAM, México, 2011, p.104.

³¹ Juan José Díaz Infante, “Todavía, la magia: □□ Los nuevos soportes, el arte, México, los independientes” en *Escáner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo*, julio 2009, disponible en <http://revista.escaner.cl/node/1441>, Consultado el 28 de julio del 2014.

En 1998 surge el proyecto *Cine Mexperimental: 60 años de cine de vanguardia en México*, curado por Jesse Lerner y Rita González, con el apoyo del Fideicomiso para la cultura México/USA (La Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer, y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). Un punto a resaltar de *Mexperimental*³² es que tuvo a bien realizar una revisión histórica de obras cinematográficas, junto con obras videoartísticas mexicanas, piezas que proponían modos narrativos no convencionales, o más específicamente y como su nombre lo indica, experimentales. Para el año de 1999, la vocación innovadora que sentó la Bienal de Video en México se mantendrá con el proyecto Vid@rte en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes (CNART), organizado por el curador Priamo Lozada. Vid@rte no tuvo continuidad. Sin embargo, para el año 2000, nace el Laboratorio Arte Alameda como escaparate de continuidad de las prácticas que en el CNART se venían fraguando, como es el énfasis en el estudio y exhibición del vínculo entre arte y tecnología. Será el mismo Priamo Lozada quien llevará la batuta de Arte Alameda, coordinando diversas exposiciones dedicadas al video. Priamo Lozada fue uno de los organizadores, exhibidores y gestores más destacados que se especializaran en videoarte en el país.³³ □ La base que sentó con Vid@rte en el CNART daría frutos años posteriores, pues en 2005 arranca el Festival de Artes Electrónicas y Video, *Transitio_MX*, proyecto que sigue manteniéndose en marcha hasta el 2015 con su sexta emisión.

³² La primera presentación de *Mexperimental* tuvo ocasión en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego en abril de 1998. Posteriormente, haría una extensa gira por los Estados Unidos pasando por las principales ciudades de ese país en distintos foros, como en el Pacific Film Archives de California, Henri Art Gallery de Washington y el Guggenheim de Nueva York y de Bilbao. En México tuvo lugar en la Cineteca de Nuevo León, Monterrey y una pequeña parte en Filmoteca de la UNAM.

³³ En Arte Alameda curó a diversos artistas como Antoni Muntadas, Thomas Glassford, Mona Hatoum, Claudia Fernández, Gerardo Suter, Melanie Smith, Teresa Serrano, Daniel Buren y Rafael Lozano-Hemmer, entre muchos otros. Cfr. “Priamo Lozada, comisario del pabellón de México en el festival de Venecia” http://elpais.com/diario/2007/06/18/agenda/1182117606_850215.html. Consultado en marzo, 2015.

Es a partir de estos eventos que se generó un ambiente propicio para la producción de videoarte en México, y una actitud autorreflexiva deviene como un paso inevitable, pues comienzan a surgir debates sobre el origen de estas prácticas, sus múltiples direcciones, cómo se pueden caracterizar, archivar, documentar; hasta dónde sus alcances y limitaciones. Como consecuencia, aparece el proyecto *Ready (Media): Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* en 2010. Proyecto en el que se abordan los entrecruces de arte, ciencia y tecnología y cuya práctica se ha estilado llamar “nuevos medios” o “medios alternativos”, donde la presencia del videoarte es importante. Con una óptica que se inclina más hacia la investigación académica se generó una cuidada publicación que se complementa con una serie de 6 DVD. El proyecto iba de la mano con una programación compuesta por diversas curadurías que ofrecían un amplio espectro sobre obras audiovisuales. La exposición comprendía seis programas que iban desde el cine experimental hasta el videoarte animado, pasando por el documental independiente y la experimentación sonora. De acuerdo a la ficha introductoria, la intención de (Ready) Media es:

(Ready)Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México nació como un primer acercamiento, una primera acción de inscripción en una tarea que se revela mucho mayor y cada vez más necesaria: articular un programa constante para la investigación arqueológica de los medios que no solo abarque el siglo XX, sino que llegue a cuestionar la relación arte-técnica desde el imaginario novohispano hasta la época contemporánea. El eje principal de *(Ready)Media* está centrado en la práctica artística relacionada con medios y tecnología, así como las preguntas estético-políticas que dicha práctica ha provocado en el país desde inicios del siglo XX. La parte a resaltar en el mismo, es justamente, su proceso. Invitamos a diversos especialistas para que propusieran ejercicios de interpretación (a manera de curadurías) en diálogo constante con los contenidos del centro de documentación,

bajo la premisa de que esas miradas lograrían cuestionar dichos contenidos, hacer evidentes los huecos y proponer estrategias para mejorarlo³⁴.

Es evidente en este planteamiento curatorial la urgencia por pensar nuevos soportes, lenguajes y visiones; nuevas expresiones que hasta hace no mucho tiempo se habían legitimado como obras artísticas, y que por ello resulta inevitable desencadenar una serie de reflexiones de orden metacuratorial; es decir, proponer más preguntas autocríticas sobre los procesos implicados en vez de formular afirmaciones sobre el objeto en sí (video) y la función curatorial de lo audiovisual. En ese sentido, es que el proyecto (*Ready*) *Media* comparte con *Mexperimental* una labor educativa en la semejanza de su búsqueda genealógica.

Por su lado, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) ha contemplado exposiciones que en su eje se encuentra la imagen en movimiento desde el inicio de sus operaciones. La primera de ellas fue *El reino del Coloso* (2008), curada por José Luis Barrios, que partía de la premisa de mostrar “La relación entre lo que la imagen apenas deja ver y lo que siempre se le escapa en torno a hechos de violencia, considerando que la realidad de sucesos como la guerra y el terrorismo supera la representación visual que de éstos pueda hacerse.”³⁵ La noción curatorial establecía concordancias con mecanismos del lenguaje cinematográfico; nociones como montaje, desmontaje y travelling se asimilaban en el discurso museológico. En 2011, el museo exhibe *Blockbuster: Cine para exhibiciones*, con el curador invitado Jens Hoffman. La exposición consistió en invitar a veintiún artistas que

³⁴ Karla Jasso y Tania Aedo, (*Ready*) *Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. [http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/\(READY\)_MEDIA:_Hacia_una_arqueolog%C3%ADa_de_los_medios_y_la_invenci3n_en_M3xico](http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/(READY)_MEDIA:_Hacia_una_arqueolog%C3%ADa_de_los_medios_y_la_invenci3n_en_M3xico) consultado el 20 de diciembre del 2013.

³⁵ En http://muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=5 Consultado el 29 de julio del 2014.

trabajaran con medios audiovisuales para que cada uno eligiera un filme representativo para ellos, ya sea como influencia para su proceso creador, ya sea que se relacionara directamente con alguna obra de su autoría. El mismo año se realiza la primera colaboración entre el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) y MUAC con una exposición sobre el cineasta y artista contemporáneo Apichatpong Weerasethakul, titulada *Primitive*. En 2013 el museo vuelve a colaborar con FICUNAM ahora sobre la trayectoria del cineasta Jonas Mekas, y en 2014 sobre Harun Farocki; en ese mismo año se exhibe *La Tv te ve*, una exposición en torno a la videoartista pionera Pola Weiss, y en 2015 se inaugura *Ojo en rotación: Sarah Minter*, una retrospectiva sobre el trabajo de la documentalista, curadora, artista y videoasta mexicana.

Es un hecho que, hoy en día, la imagen en movimiento en el espacio del museo del arte contemporáneo conforma una presencia recurrente. Sea como un referente *ad hoc* para la exposición o como una pieza central. La tendencia proviene, como se ha mencionado, a causa de una tendencia global que se adopta en México tras una modificación a nivel económico.

In something of a paradigm shift, since 1990 there has been a marked emergence of moving image art very much under the sign of cinema. If video art had aligned itself for decades with other media such as sculpture, performance, or even the democratic impulse of television in an effort to distance itself from cinema, since □□□□ one witnesses a marked cultivation of cinematic tropes and conventions, such as mise-en-scène, montage, spectacle, narrative, illusionism, and projection.³⁶

³⁶ “En algo como un cambio de paradigma, es que desde 1990 ha habido un destacado surgimiento de arte de imagen en movimiento, en gran medida, entendido como cine. Si el videoarte se ha relacionado por décadas con otros medios como la escultura, el performance, o incluso con el democrático impulso de la televisión, en un esfuerzo por distanciarse del cine, desde 1990 se advierte un marcado culto por los tropos y las convenciones cinematográficas, así como la puesta en escena, el montaje, lo espectacular, lo narrativo, lo ilusionista y la proyección” Erika Balsom, *Exhibiting cinema in contemporary art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, p.12.

La imagen en movimiento, a partir de los noventa, viene a ser *curable*, con toda la acepción y extensión del término, junto a las implicaciones técnicas que implica, en el ámbito del museo del arte contemporáneo. No sólo en México sino a nivel global. Sin embargo, hoy en día, no existe un departamento de curaduría audiovisual en ninguno de estos espacios museísticos en México, que bien podría hacerse cargo de la conservación ideal de estos materiales (copias filmicas en diversos formatos, Betacam, Beta, VHS, VTR, Hi8 mm, DVD, y etc); una figura especializada sobre las circunstancias apropiadas para la preservación, catalogación y exhibición de estos materiales.

Capítulo III. La curaduría en los Festivales de Cine: de la organización, selección y programación

Los festivales de cine en el mundo surgen como un modelo de exposición análogo a las muestras monumentales de arte que se instauraron en Europa desde el siglo XIX, principalmente con la Bienal de Venecia. El carácter central de esta exhibición tenía que ver, desde un principio, con nociones de reafirmación patrimonial ante la creciente competencia de orden geopolítico. Los festivales de cine también comprenden esta misma noción:

No resulta escandaloso, por tanto, que el más antiguo de todos, el Festival Internacional de Cine de Venecia –la conocida Mostra que entrega anualmente el León de Oro- nacida en 1932- haya sido prohijada desde el régimen fascista, que entregó la Copa Mussolini, entre 1934 y 1942, como una herramienta para validar el régimen italiano –así como los juegos Olímpicos habían servido a la Alemania nazi- que ya cernía su amenaza expansionista y militar – a través del Eje Berlín-Roma-Tokio sobre Europa, Asia y África. La combinación de estrenos impactantes, estrellas rutilantes y una comunidad festiva, concentrada fervientemente en cocteles,

recepciones, cenas y otras galas de forzosa etiqueta, resultaba una combinación apabullante que ocupaba la atención de los medios internacionales y sirve lo mismo a los gobernantes que al empresariado. La respuesta francesa fue casi inmediata. En 1939 –como respuesta a que Jean Renoir había perdido en Venecia frente a los filmes de Leni Riefenstahl y Goffredo Alessandrini-, se buscó una ciudad balnearia tanto en las costas mediterráneas como en las atlánticas para dar respuesta al encuentro filmico del *Duce*. Cannes, en la Costa Azul, fue elegida sobre Biarritz para albergar al que hoy en día es el más importante de los festivales de cine en la actualidad.³⁷

Es posible hablar de curaduría como el conjunto de tareas que involucra la organización de un festival. Es llevar al límite de lo exuberante las intenciones cineclubistas, no obstante con motivos políticos y económicos más comprometedores, como se ha mencionado en la cita anterior.

En México, el primer modelo *ad hoc* de festival de cine surge en el año de 1957 bajo el gobierno de Miguel Alemán. Es la Reseña Mundial de Festivales, un acopio de lo más representativo de los festivales a escala internacional, entre ellos Cannes, Berlín, Bruselas, Karlovy–Vary (Checoslovaquia), Mar del Plata, Moscú, San Sebastián (España) y Venecia. Tuvo como primer sede el Auditorio Nacional de la Ciudad de México para luego establecerse en el puerto de Acapulco al segundo año. Durante su existencia se contó con presencias invitadas como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor y Roman Polanski.³⁸ El festival estaría vigente solo una década, siendo cancelado por motivos políticos en el agitado año de 1968, como una respuesta represora más hacia a las movilizaciones estudiantiles por parte del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, “pues pensaba que la ciudadanía no merecía el regalo de tener un festival de grandes dimensiones y trascendencia en la cultura cinematográfica.”³⁹

³⁷ Sergio Raúl López, “El inagotable festín filmico”, en *Cine Toma*, núm. 25, Noviembre-Diciembre, 2012, p. 5.

³⁸ Cfr. Octavio Maya, “Un ajedrez complejo” en *Cine Toma*, *ibid*, p. 13.

³⁹ Fabián de la Cruz, “La reseña de Acapulco fue cancelada tras el 68” en *Cine Toma*, *ibid*, p. 31.

Después del año de 1968, la oferta universitaria de cine, desde la Fimoteca y sus múltiples cineclubes, figurará como el asidero preferente para la exhibición de obras cinematográficas no industriales y no comerciales. En este periodo se dará cauce a una serie de inquietudes expresivas de corte independiente en formato Super 8,⁴⁰ en los que se crearon encuentros, aunque locales, pero con vena festivalera, que en estricto sentido se trataban de concursos y que para la década de los ochenta se conformaron como festivales gracias al apoyo institucional de la Fimoteca de la UNAM y de la labor de Rafael Rebollar:

Durante un tiempo, los superocheros crearon una red activa de foros para su trabajo, tanto dentro como fuera de la Ciudad de México. A partir de 1972, la Secretaría de Cultura y Deportes de la Asociación Nacional de Actores (ANAA, el sindicato de actores) organizó un total de nueve concursos experimentales de super-8. Hubo otros cinco concursos en la Universidad Iberoamericana. Víctor Fosado, Juan José Gurrola y Óscar Menéndez, de manera colectiva, como el Centro de Arte Independiente Las Musas fueron algunos de los que organizaron los cinco concursos de cine experimental de 8 mm. En cada uno de esos eventos se distribuían cinco premios Luis Buñuel, firmados por el maestro. Otros eventos super-8 tuvieron una vida más corta, tales como el Concurso de Cine Amateur del PECIME o el Festival de Cine Erótico. A menudo estos eventos tenían cobertura extensiva, y generalmente positiva, de la prensa, sobre todo de los (entonces) periódicos de tendencia izquierdista tales como *Excelsior*. Los superocheros también publicaron ataques muy visibles al cine comercial como “Ocho millones contra ocho milímetros”, su diatriba sobre el *Emiliano Zapata* (1970) de Felipe Cazals, que contó con un presupuesto de ocho millones. No obstante, para 1980 los superocheros se estaban quedando sin fuerza. Rafael Rebollar organizó dos festivales internacionales en la UNAM, en 1980 y en 1981, así como festivales nacionales en San Luis Potosí, Xalapa y Guadalajara, pero éstos marcaron el principio del fin de la viabilidad del formato como una alternativa.⁴¹

Las crisis financieras que asolaron al país, en concreto durante la segunda mitad de los años setenta y toda la década de los ochenta,⁴² impactaron el ámbito cultural de manera

⁴⁰ Cfr. Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México, Fimoteca UNAM, 2012, 337 pp.

⁴¹ Jesse Lerner, *Mexperimental*, en <http://www.geocities.ws/mexperimental/ssuper8.html>, consultado en diciembre del 2014

⁴² Cfr. Alejandro Rogelio Pelayo, *El cine mexicano de los ochenta: La generación de la crisis*, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, México D.F., 2005, 178 pp.

significativa. Pero en 1986 nace la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, impulsada por el cineasta Jaime Humberto Hermosillo. Fue hasta la edición número XX, en 2005, que la muestra cambiaría el nombre a Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Esto derivado de una competencia interna a nivel nacional, ya que por un lado surge en 2003 la primera edición del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), invitando a realizadores destacados de talla internacional, como Werner Herzog y Barbet Schroeder, mientras que el Festival de Cine Expresión en Corto de Guanajuato, vigente desde 1997, comienza a tener relevancia en los circuitos de distribución. En la actualidad el FICG figura como uno de los tres festivales de mayor envergadura del país, con la exhibición de más de 200 títulos y una serie de múltiples actividades en relación al cine.

En general, no es frecuente que se emplee el término de curaduría en la lógica organizacional de los festivales de cine en México. En lo que respecta al FICG ocurre algo particular, pues en últimas ediciones es común que se invite a algún experto para realizar una selección específica:

No hay un curador responsable de la programación. Hay una dirección de Programación que especialmente para los filmes en competencia se apoya en tres comisiones (Largo Ficción, Largo documental y Cortometrajes) conformados por personalidades conocedoras del audiovisual en Guadalajara. No obstante sí hemos recurrido a personalidades específicas para que hagan la curaduría de determinada sección. Hace cuatro años Guillermo del Toro hizo la curaduría de un ciclo sobre vampiros, en una sección que se titulaba "El género a lo largo del tiempo y a lo ancho del Mundo". Un año después Jorge Fons hizo algo similar con el melodrama. La sección resultaba muy interesante pero especialmente las películas más antiguas atraían a pocos espectadores, por lo que fue sustituida por una sección Lésbico-Gay que se ha consolidado como el premio Maguey. Cuando el invitado de honor fue el Reino Unido se le pidió a Ignacio Durán Loera (especialista en cine inglés) que él hiciera la curaduría de ese ciclo. De alguna manera la Sección Europa Nuevas Tendencias, es una curaduría realizada por la Dirección del Festival de San Sebastián cada año, pero empezó a llevarse a cabo a mitad de la gestión de Jorge Sánchez.⁴³

⁴³ Entrevista personal con Iván Trujillo, realizada el 25 de junio del 2014.

La curaduría entendida en el FICG se maneja como un ciclo especial que tiene la impronta de ser el comentario de algún especialista o de alguien reconocido en el medio. En la edición 28 del festival, se invitó a la cantautora Carla Morrison y al músico Eeiro Heinonen, guitarrista de la banda The Rasmus, a realizar la curaduría de la sección “Son de Cine”, sobre películas de corte musical. Este aspecto demuestra cómo es que el concepto de curaduría, en ocasiones, es entendida únicamente desde la función del mecanismo de selección, y de cómo el término se fetichiza para dar estatus y exclusividad.

Del boom de los festivales en México a los espacios autogestivos

Durante la década de los noventa el menoscabo de la industria cinematográfica nacional continuará de forma progresiva tras la firma del TLC y la modificación a la Ley Federal de Cinematografía de 1992. El acuerdo comercial comprendía que México entregaría el 70% del tiempo anual en pantalla a las producciones extranjeras, esto quería decir, a la oferta hollywoodense principalmente. El 30% restante sería destinado a las películas mexicanas o hechas por mexicanos en el extranjero.⁴⁴ Ante esta inequitativa situación no lucía un negocio atractivo producir películas nacionales. En tanto la Ley Federal de Cinematografía, para 1997 acordaba que el tiempo anual en pantalla para las producciones mexicanas se reducía a un 10%, porcentaje que sigue manteniéndose en la actualidad.⁴⁵ Pero la capacidad de respuesta de agentes comprometidos con la cultura hace frente a la adversidad de manera

⁴⁴ Cfr. *Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)*, Texto Oficial, México, Porrúa, 1993, p.815.

⁴⁵ *Ley Federal de Cinematografía*, Última reforma publicada el 28/04/2010. Consultado el día 28 de agosto del 2014.

expedita. Se acoge aquello que el mercado desdeña o no encuentra rentable. Es luego que el cortometraje se consolida como un género alternativo y reclama su lugar:

Entre 1998 y 2001, Daniela Michel y Enrique Ortega, entre otros, celebran las Jornadas del Cortometraje Mexicano, que se complementan con El Encuentro de Realizadores Mexicanos, el proyecto adquiere un rápido reconocimiento. También en 1998 arranca, en San Miguel de Allende, *Expresión en Corto*, proyecto gestionado por Sara Hoch, cuyas novedades eran la sede y la buena organización le permitió extenderse a Guanajuato.⁴⁶

El Festival de Cine Expresión en Corto se rebautizó como el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (GIFF, por sus siglas en inglés y para diferenciarse del FICG) en 2011. Ha transitado con la misma fortuna que el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, en tanto que ha expandido sus criterios de selección, sus alianzas y actividades. Dejando a un lado su postura de festival dedicado exclusivamente al cortometraje en México ahora la programación incluye largometrajes, documentales y cortometrajes internacionales. Sobre el GIFF hay que destacar que es el único festival mexicano que tiene una sección de competencia dedicada al cortometraje de animación, así como otra dedicada al cortometraje experimental, donde las piezas de videoarte pueden tener aforo. Por su lado, el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) en 2003, organizado por Daniela Michel, entró por la puerta grande debido a que cruzó alianza con la cadena de cine comercial Cinépolis desde el inicio. Este factor contribuyó a posicionar el FICM como uno de los eventos cinematográficos con más prestigio internacional. El Festival Internacional de Cine de Morelia es un caso exitoso de alianza, pues cuando el capital privado y la apertura estatal se concilian con la sensibilidad cultural se generan beneficios importantes para cada una de las partes; y dotando al público de una oferta audiovisual al margen de los criterios comerciales

⁴⁶ Gerardo Salcedo, “La utilidad como seguro de vida”, en *Cine Toma*, núm 25, p.10.

de exhibición. Esta labor es posible inscribirla dentro de la funcionalidad curatorial de amplio rango, donde las tareas cineclubistas, las prácticas museísticas y archivísticas se ordenan bajo un evento que se puede considerar masivo.

Es así que la tendencia hacia la organización de festivales de cine se incrementa hacia mediados de la década del 2000, a la par del fortalecimiento del FICG, GIFF y el nacimiento del FICM; se desata una fiebre por los festivales que circulará a lo ancho de la república y hacia el centro de la capital. En Monterrey se crea el Festival Internacional de Cine y Video Voladero, que en 2005 se constituiría como el FIC Monterrey; el puerto de Acapulco echará a andar el FICA en el mismo año. En la Ciudad de México se genera el Festival Internacional de Cine Judío y el Festival Internacional de Cine Universitario Kinoki, de la Universidad Iberoamericana; surge también la gira de documentales, Ambulante, que si bien no es un festival, pues no existe una sección de competencia, su aparición es importante al ofrecer una amplia muestra de documentales internacionales en diversos espacios de la Ciudad de México y de la república.

En este panorama de festivales, parecía no haber espacio para un festival representativo de la Ciudad de México y que tuviera que competir contra la abundante oferta de muestras, Cineteca, Filmoteca, cineclubes universitarios y festivales de videoarte. Sin embargo en 2004, Paula Astorga consiguió materializar el Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (FICCO), que despunta por su arrojo en la programación, su preocupación por exhibir filmes que no habían sido proyectados en otros festivales. En entrevista Paula Astorga describe la directriz curatorial de su selección:

El FICCO ha encontrado su lugar de manera autónoma y casi sin darse cuenta. Sin mayor ánimo que el de lograr una programación genuina y pensada cuidadosamente para el público de la Ciudad de México, el FICCO se ha posicionado natural y

rápidamente en el ámbito internacional. Considero que parte importante de su éxito es que no es un festival que se está construyendo a partir de otros festivales. Nuestras referencias están en lo que nosotros creemos firmemente y hemos tratado de ser muy congruentes con la línea que hemos elegido, que es la del cine independiente. Por otra parte, en México, el FICCO se distingue de los otros festivales pues su vocación está totalmente dirigida al público, no hacia la industria, y de momento no cuenta con mercados ni actividades similares.⁴⁷

Lo declarado por Astorga nos hace pensar en una postura ideológica, y no ya de una mera mecanización de labores. Aunque respaldado por el apoyo de capital privado, Astorga menciona el interés por la autonomía de su proyecto, así como el de ofrecer, desde la marca de la subjetividad, lo que ella y su equipo consideran que debe ser digno de apreciar en la oferta cultural cinematográfica. Esto se acerca más a la complejidad de la función curatorial, cuando el concepto comprende un sustento político-cultural.

En sus cinco primeras ediciones, el FICCO logró mantener un crecimiento sostenido de espectadores, desde la primera edición, que contó con un número de asistencia estimado de 55 mil hasta su quinta edición llegando a la cifra de 88 mil espectadores.⁴⁸ Para el 2008, Paula Astorga y su equipo de programación, entre los que se encontraban Maximiliano Cruz, Michel Lipkes y Eva Sangiorgi, dejarán de operar en el festival; en su lugar quedará como directora general Raquel Cajiga, quien sólo logrará realizar una sexta y última edición del FICCO. Este festival, al igual que el Festival Internacional de Cine de Morelia, contaba con el apoyo de una cadena de exhibición comercial, en este caso Cinemex, la competencia directa de Cinépolis que apoya al festival de Morelia. Es posible advertir que el proyecto FICCO tuvo su origen como una estrategia de *branding* para la cadena que

⁴⁷ Entrevista realizada para la revista Latam Cinema. Consultado en <http://www.latamcinema.com/entrevista.php?id=3>, el 28 de agosto del 2014

⁴⁸ Entrevista realizada a Paula Astorga por Roberto Ortiz, disponible en audio en: <http://hablemosdecine.com/2008/02/cinemanet-paula-astorga/>

recientemente había sido adquirida por el grupo financiero de Bain Capital, The Carlyle Group y Spectrum Equity.⁴⁹ En 2009, la empresa Cinemex sería revendida al consorcio empresarial Grupo México, y su filial Entretenimiento GM de México, retirando el apoyo para el festival.⁵⁰

Uno de los mayores logros del FICCO fue la conquista de orden espacial, más que de la oferta de su cartelera. Pues consiguió llevar el cine no comercial, el cine de propuesta alternativa, en suma, estéticamente desafiante a los modos representativos industriales, hacia el ámbito de las pantallas comerciales. Intentando alterar el consumo regular de un público asistente a los espacios enmarcados por el *mall*. Apremiar el cine de Glauber Rocha, Pasolini y Dreyer, en el contexto del centro comercial capitalino implicaba una agencia del territorio que invertía una lógica pragmática y superficial en una experiencia

⁴⁹ ‘Grupo Cinemex anunció ayer que sus accionistas Onex Corporation y Oaktree Capital Management (LLC, por sus siglas en inglés) llegaron a un acuerdo para vender la totalidad de las acciones de Grupo Cinemex, S.A. de C.V. y Loews Cineplex Entertainment Corporation a un grupo de inversionistas de capital privado formado por Bain Capital, The Carlyle Group y Spectrum Equity, por la cantidad de mil 500 millones de dólares. Onex y Oaktree mantendrán los intereses que Loews Cineplex tiene en Cineplex Galaxy, que opera el negocio de cines de Loews en Canadá y que cotiza en la Bolsa de Toronto bajo el símbolo CGX. UN.’ “Cinemex, totalmente en manos de una multinacional” en *La Jornada*, martes 22 de junio del 2004. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/22/09an2esp.php?printver=1&fly=2>. Consultado en mayo, 2015.

⁵⁰ En un artículo para el periódico *Política de Xalapa*, Roberto Ortiz, quien fuera el curador de la Cineteca Nacional, asume que la clausura terminal del FICCO recae en la figura de la nueva directora: “Funciones al aire libre, actividades académicas de análisis, homenajes a personalidades cinematográficas, exposiciones y un sinfín de actividades más complementaban el FICCO, que de manera oronda Paula llevaba sobre sus espaldas. Cosa que jamás podría decirse de la señora Raquel Cajiga, la directora del sexto festival, la cual dio un certero golpe de estado, dobló su sueldo y el de su grupo, sirvió la mesa de la sexta edición con una programación prácticamente condimentada por el anterior equipo, y fue incapaz de lidiar con los nuevos dueños de Cinemex y conseguir los patrocinios que exigía un evento de tal magnitud. Mientras Astorga aumentaba el público en varias decenas de miles espectadores cada año, la señora Cajiga nunca se dio cuenta de la dimensión que había cobrado el festival en el entorno nacional e internacional. Su incultura, irresponsabilidad y tal vez afán de notoriedad, la llevaron a desorganizar y finiquitar compromisos ya adquiridos con gente de cine, distribuidores, instituciones, embajadas y tantos elementos que son parte nodal de una estructura tan vasta y cara como lo era el FICCO. Su mediocridad no deparó que al despedirse Paula Astorga, el 80% del festival se costeara con patrocinio y lo demás lo asumía la compañía exhibidora” No obstante, yo me inclino a pensar que el factor determinante fue el cambio de dueños de la cadena, quienes muy probablemente, al dismantelar a todo el equipo original del festival, y realizar una última edición con el mínimo interés, lograrían desvanecer la asociación Cinemex/FICCO de manera paulatina.

transformadora y formativa para el espectador promedio. Un proyecto de esta naturaleza debía necesariamente tener efectos secundarios por su propia fuerza. Es así que en 2011, el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) se organiza bajo la misma vocación que su antecesor, encabezado por el equipo que había conformado Astorga, ahora dirigido por Eva Sangiorgi, Maximiliano Cruz y Roger Koza como directores de programación. El FICUNAM, desde la primera edición, se convirtió en un centro de reunión necesario para la academia, la crítica periodística comprometida y el cine independiente. En su primera edición, el crítico cinematográfico estadounidense Jonathan Rosenbaum, reconocido por su postura radical antihollywoodense, presidió el jurado de la competencia internacional. Se dedicó una sección especial a la revisión de autores prácticamente inéditos en el país, como Ken Jacobs, Artavazd Peleshyan, Jean Eustache y Fj Ossang. En cada una de las cuatro ediciones, FICUNAM se ha distinguido por tener una línea curatorial autoconsciente del lugar que ocupa en la cartelera de los festivales del país. Es decir, más que presentarse como el festival de cine de una institución académica, se define como un festival comprometido con un pensamiento crítico sobre las imágenes en movimiento. Existe una postura ideológica desde donde parte, así es como Roger Koza comenta:

Un festival siempre tiene un diseño artístico, una agenda, una propuesta estética que, como tal, es indirectamente política, si se entiende y asume que hoy una de las batallas secretas en toda confrontación ideológica se da en las formas de composición y velocidad de las imágenes. Una política de la forma cinematográfica denota una forma indirecta de hacer política[...] Para nosotros, también la selección de los miembros del jurado implica una línea editorial. Haber tenido críticos como Jonathan Rosenbaum y Emmanuel Burdeau, el año pasado; y en esta segunda edición gente como Adrian Martin y el cineasta y también crítico Denis Côté, es una declaración de principios. Que el presidente del jurado sea Hans Hurch, que, además de haber trabajado con los míticos Straub, dirige la Viennale, no es un dato insulso. Nuestros jurados no son

ilustraciones y miembros de un *star system* o símbolos del *status quo*, que también incluye la comunidad cinematográfica mundial.⁵¹

La noción politizada de diseñar un festival de cine es un rasgo inusual, poco compartido con los festivales mexicanos que abiertamente tienen su interés en la mercantilización de las obras que exhiben y en el *branding* del espacio. Por lo dicho de Koza, es de esta forma que FICUNAM comprende desde su organización un esfuerzo curatorial en el que se asume que la proyección de este tipo de filmes puede ser la ocasión única de ser visto por el público, anclado en una de las universidades de más prestigio en el país.

Sin embargo la labor curatorial que responde a la organización de un cineclub, un archivo filmico, una exposición o un festival de cine se cristalizan también en otros espacios. Por ejemplo, de forma más institucional y con numerosos patrocinios, como es Ambulante, que ya he mencionado. Una muestra de documentales que también emplea el concepto de curaduría. Una de las programadoras de base, Mara Fortes, da su opinión sobre su labor y el concepto de curaduría:

En Ambulante trabajo como programadora, pero también he hecho curadurías para secciones específicas (retrospectivas o la sección de *injerto*). Para mi, describe la manera de aproximarse al material. Yo prefiero la palabra cine a la palabra "audiovisual", porque es una manera de destacar que distintas configuraciones de la imagen en movimiento, ya sean instalaciones, proyectos interactivos, performances multi-media también caben dentro de la idea de cine [...] Para mi existe una diferencia fundamental entre la labor de curaduría y la de programación, y creo que es importante tenerla presente. La curaduría implica partir de una idea, una visión, y a partir de esa visión, reunir material, y contextualizarlo para un público. Inevitablemente tiene un aspecto auto-referencial: cómo transmitir lo que pienso de este material, por qué creo que es importante enmarcarlo en este concepto, por qué siento que es importante compartirlo con este público, etc. La programación, en ciertos aspectos, es una labor inversa: revisar mucho material, filtrarlo de acuerdo a los criterios (del festival, de la sede, del perfil del público), acomodarlo de acuerdo a las distintas secciones (En el caso de los festivales) y deducir un concepto que pueda generar conversaciones, ideas, a partir

⁵¹ "FICUNAM aterriza, entrevista con Roger Koza", para F.I.L.M.E. 17 de febrero del 2012. Consultado en: http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=141, septiembre del 2014.

del material. En ambos casos, el gesto tiene que ser generoso, porque el cine es un medio generoso y un medio destinado a que lo vea mucha gente.⁵²

Volvemos a la problemática del vocabulario. Existe la idea de que hacer curaduría y selección (programación) son actividades distintas; que la primera tiene por principio motivos autorales, de una visión propia y contextualizarla bajo una temática. La programación es seleccionar el material que *está dado*. Las películas que llegaron a través de la convocatoria. ¿Pero entonces Ambulante no parte de una línea editorial en donde se configura ya las decisiones curatoriales? O en el caso de la misma Mara Fortes, quien también trabaja en el Centro de Cultura Digital revitalizando el área audiovisual, ¿No es el acto de filtrar los materiales a exhibir que ya responde a una labor curatorial? Estas problemáticas tienen su raíz en el término difuso de “curaduría” mismo, algo compartido por cada uno de los agentes entrevistados a lo largo de este ensayo.

Para ir a las antípodas de las muestras de cine y/o video que van más allá de los circuitos comerciales o de propuesta alternativa como Cineteca, Filmoteca o festivales, se han configurado otro tipo de espacios al margen de todo apoyo financiero privado o estatal, y si lo han obtenido, incluso es mínimo. Uno de ellos es Jornadas de Reapropiación, organizado por Michael Ramos-Araizaga, un evento anual llevado a cabo en el Distrito Federal en distintas sedes, el cual está destinado a exhibir piezas tanto de video como en formato filmico que tienen el común denominador de ser obras de reemplazo o *found footage*. Jornadas de Reapropiación tiene el mérito de ser el espacio pionero en el país de considerar la naturaleza de este tipo de materiales que difícilmente encuentran espacio en los festivales de cine y en los archivos filmicos; además de realizarse al margen de todo

⁵² Mara Fortes en entrevista personal realizada el 14 de julio del 2014

patrocinio. Otro ejemplo puede ser el festival CODEC/ Festival de video y creaciones sonoras, organizado por Erick Tapia.

Hablamos aquí de algunos ejemplos de curadurías autogestivas de lo audiovisual, tal y como ocurre con los cineclubes, donde una tendencia hacia la definición más cercana sobre el concepto de “curaduría”, que comenzó en los noventa antes de institucionalizarse, es que se asemeja. El espíritu del “*do it your self*” y una pasión por dar difusión a expresiones audiovisuales experimentales de vanguardia es lo que convoca a estos proyectos. Así es como la actividad curatorial, entre festivales, archivos, museos y espacios alternativos comienza a delinear su propia ética, entre la tensión de la demanda cultural hegemónica y el mercado.

Capítulo V. La curaduría audiovisual y el mercado en la era de la hipereproductibilidad técnica

Sin embargo, la función política de la praxis curatorial también debe asumir principios que provienen directamente de la lógica del mercado. Sobre esta línea, la programación en los festivales de cine funciona como *boutique* para distribuidores del mercado alternativo del cine, que buscan espacio comercial en Cineteca Nacional, Filmoteca, Cinépolis Sala de Arte e incluso para otros festivales de cine de la república, cuyo fin es, a fin de cuentas, la venta de la taquilla, sin perder estatus. En la escena museística, la práctica curatorial podría inclinarse hacia un movilizador, o un *bróker* del coleccionista, y es por ello que su mecanismo de selección se caracterice por ser hermética, extremadamente arriesgada y alejada de la aprehensión popular de la mayor forma posible. Esta posición es expuesta por Yves Michaud de la siguiente forma:

Entonces, estas instituciones (los museos), en nombre de la democratización de la cultura, otorgan respetabilidad a algunos representantes del arte contemporáneo. Esto somete a todos los actores a un *double bind* terrible porque, si cumplieran con su misión, estas instituciones terminarían con el procedimiento de volatilización del arte, ya que los *ready-made* estarían realmente al alcance de todo el mundo y la vanguardia de hoy lo estaría invadiendo todo. Pero, al fracasar, contribuyen de manera positiva y generosa al encerramiento en un *ghetto* de un arte que de esta manera se salva y sobrevive. Que el centro de arte se quede sin visitantes es la última forma de proclamar su carácter sagrado y de iniciación, lo cual bien merece una subvención.⁵³

Los museos de arte contemporáneo en la Ciudad de México, como el Carrillo Gil, Museo Tamayo, MUAC, Museo Jumex, Ex Teresa Arte Actual y Laboratorio Arte Alameda, en el que comúnmente se exhiben piezas de videoarte, cuentan con subsidios gubernamentales así como de capital privado. El que los objetos exhibidos permanezcan inaccesibles a nivel intelectual, material, y de consulta, por parte del grueso de la sociedad se trata de un razonamiento que entra en dialéctica con los valores agregados de la obra de arte y de fundamentos mercadológicos. Es en este contexto donde el curador juega un rol comprometedor, a lo que Camitze comenta:

Lo que es cierto es que de una u otra manera los curadores se preocupan por mantener o mejorar el canon. Cuidan y extienden a la historia, y esto se considera un asunto muy serio. Luego los educadores se preocupan por diseminar ese canon y su historia entre un público lo más amplio posible. Si esa preocupación se mezclara con la museografía, las exposiciones se convertirían en espectáculos didácticos. Y la didáctica se considera como algo malo porque aparentemente diluye el canon. El truco entonces está en que educación y arte se complementen pero que no se mezclen demasiado para así mantener simultáneamente a las multitudes por un lado y a la calidad por otro.⁵⁴

Es decir, si se ejercitara una real democratización del arte, la especulación sobre los objetos perdería su valor de culto y de prestigio, valores simbólicos que deben resguardar las inversiones del financiamiento privado. Entre las acepciones del arte contemporáneo

⁵³ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2007, p. 51.

⁵⁴ Luis Camnitzer, *Las fronteras de la curaduría*, ponencia presentada para el 11º Encuentro Internacional de Medellín (MDE11), 2011.

también se encuentra que es una industria del fetichismo, donde el valor cultural queda en un segundo plano cuando la obra se trata como mercancía coleccionable, en tanto única, extraña y aurática. Al hablar en concreto de videoarte, piezas audiovisuales que son cotizadas y adquiridas en las colecciones privadas y de los museos con subvención estatal, la propiedad de la unicidad del objeto fetiche de la pieza se somete a un diagnóstico complejo al tratarse de un producto reproducible mediante procedimientos industriales. Walter Benjamin, al proclamar la destrucción del áurea de la obra de arte mecanizada, como el cine y la fotografía, suponía el advenimiento de una nueva experiencia estética que tuviera como fin la transformación política de las masas, pues al escapar de la trama ceremonial del museo, pierde su dimensión tradicional y se hace accesible para todos “ Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una cavilación que tiene que habérselas con la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual ”⁵⁵ Sin alejarse de la postura de Benjamin, es posible afirmar que existen piezas de imagen en movimiento que cuestiona las condiciones de la realidad y denuncia la ideología de los sistemas de opresión de las sociedades y los individuos, que tienen o tuvieron un despliegue de exhibición masivo, y que su consulta al público es asequible de diversos modos. No obstante, al hablar de piezas exhibidas únicamente en el museo, la reproductibilidad técnica no posibilita la emancipación de la obra de arte, como él apunta. La exhibición de piezas audiovisuales en el recinto museístico tiene como destino continuar con la dinámica contemplativa de lo

⁵⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p.5

ritual.

Esto atañe directamente al tema del coleccionismo de obras audiovisuales, pues la autenticidad de la obra artística aparece como un problema al tratarse de un objeto reproducible:

Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad.⁵⁶

Hoy en día, en esta era, de la “hiper-reproductibilidad técnica”, evitar la duplicación de imágenes es una tarea irrealizable. Es la primera amenaza de la industria cinematográfica actual. Antes, tanto el mercado del videoarte como el industrial, podía confiar en el *master*, una copia original cuyo formato resultaba, si no imposible, muy complicado de reproducir en óptima calidad. A medida que las técnicas de copiado y los mismos formatos se han perfeccionado, duplicar un video o un filme ya no representa desafío alguno. La solución del mercado radica únicamente en extender un certificado de autenticidad, es decir un papel con una firma, donde se estipule que el propietario participa de los derechos parciales o totales de la reproducción de la obra. Junto con estas medidas, los videoartistas han decidido realizar un número reducido de copias, entre tres y cuatro, que resguardan con cautela para posibles adquirentes.⁵⁷ Por estas cuestiones, gran parte de la producción

⁵⁶ Benjamin, *op.cit.* p.3.

⁵⁷ “The distribution history of *The Clock* exemplifies the above process. Marclay restricted Access to his work by editioning six copies. He sold five to institutional buyers; the edition bought by LACMA changed hands for \$467,000 – presumably the others went for a similar sum. The sixth edition apparently exists on a

creativa en videoarte permanece en estado de clandestinidad. Descansan como esculturas, durmiendo el sueño de los justos en las colecciones de particulares y de los museos, que de forma muy esporádica verán luz, ya sea por motivos de exposición o que por convenio se soliciten en calidad de préstamo para alguna institución, televisiva o educativa. Por ello las exposiciones de videoarte, o donde se exhiben piezas audiovisuales únicas, se convierten en eventos de suma exclusividad, pues es ahí donde las obras reclaman su unicidad, autenticidad y dimensión áurica, pese a su naturaleza reproducible; y donde han ganado su territorio por derecho propio para exhalar con desahogo su valor tanto estético como de mercancía coleccionable.

Pero los inconvenientes económicos de la movilidad digital impactan en todos los ámbitos audiovisuales, aunque beneficiando al espectador. Tanto directores, productores y distribuidores de la industria audiovisual se han visto afectados por el consumo de la piratería o plataformas de *streaming*. En ese sentido, el cine que permanecía desconocido por gran parte del sector de la sociedad, se hace visible, compartible y reproducible al antojo de las necesidades de los usuarios; sin necesidad de ajustarse a horarios, prender la televisión, asistir a los recintos filmicos, ni trasladarse a algún festival estatal. De cierto modo, en la era digital, la prédica benjaminiana de un arte reproducible para las masas reclama su absoluta victoria. Hoy en día el usuario tiene el poder de realizar su propia colección, su selección, hasta el punto de hacer su versión autoral de la obra.⁵⁸ Por lo que la

stockbroker's desktop in the form of a screensaver" Richard Misek, "Trespassing Hollywood: Property, Space, and the 'Appropriation Film'", en *October*, núm. 153, Massachusetts Institute of Technology, 2015.

⁵⁸ Esta práctica, que en su nomenclatura puede ser llamada cine de *found footage*, cine de reemplazo, de reapropiación o de metraje encontrado, ha figurado en la escena audiovisual mexicana de los últimos años como una postura estética/política refrescante. En este proceso las divisiones entre conservador, realizador, archivista, académico y curador se aproximan y trastocan en un ambiente fértil de meditación sobre la imagen.

industria de la exhibición de películas por internet *on demand*, ya ha encontrado un nicho fértil, donde el concepto de curaduría, en tanto selección y programación, se pone en práctica, contando cada vez con más suscriptores.⁵⁹ Por lo que no es de extrañar que durante la Primera Conferencia Mundial sobre Cineclubismo, en 2008, Daniel Toca haya adelantado como alternativa la siguiente conclusión:

Para finalizar, a manera de una esperanzada conclusión pienso que para que el cineclub siga existiendo, para que siga siendo pertinente, éste debe de madurar, [...] crear cineclubes índice, cineclubes latentes que se activen al tiempo en que el espectador lo requiera (digo “tiempo en que el espectador lo requiera” pensando en que se ajuste al tiempo del espectador, es decir que no interfiera con sus otras actividades, pero también que se ajuste al tiempo cinematográfico, intelectual, vivencial o emotivo de cada espectador), pienso en el cineclub como una serie de listas, como un compilado de compilados al que acude un posible espectador para activarlos; cuando pienso en cineclub, pienso más en un proyecto que en un evento, digo esto siguiendo los postulados del arte conceptual de Sol Lewitt: “una obra de arte no necesita construirse para existir”, así mismo, tampoco un cineclub necesita realizarse para que exista.⁶⁰

Sobre esta línea de ideas es que la curaduría audiovisual virtual ya es un fenómeno vigente. Por lo que no es casual que el Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE) ha lanzado ya su sitio oficial de *streaming*, “filminlatino.com”, donde se pone a disposición una colección de más de 500 títulos, tanto nacionales como internacionales. Así como la Filmoteca de la UNAM cuenta también con una pequeña sección para ver películas en línea. El surgimiento de este tipo de plataformas pueden provocar una especialización del

⁵⁹ “Desde la segunda década del 2000 se ofrece en México el servicio de vídeo por descarga. La compañía estadounidense Netflix empezó a operar en México en el 2011; y desde el 2013 Telmex, a través de su compañía Clarovideo, también ofrece series y películas vía Internet. Estas dos son las compañías líderes. Las otras empresas que ofrecen dicho servicio en México son Veo (Televisa), Crackle (Sony), Vudu (Walmart), Yuzu, iTunes y Klic (Cinépolis), así como MUBI México. A mediados del 2014 Netflix México contaba con alrededor de 1,3 millones de abonados, los cuales pagan por dicho servicio distintas tarifas, que van desde los 89 pesos, siete dólares, hasta los 149 pesos al mes, 11,5 dólares.” Rodrigo Gómez, “Apuntes sobre la industria audiovisual mexicana en el contexto de la re-regulación y digitalización” en *iMex. México Interdisciplinario*, año 4, núm 7, junio 2015, p. 53.

⁶⁰ Daniel Toca, “Primera conferencia mundial de cineclubismo” Consultado en <http://www.danieltoca.org/index.php/obra-work/2008/conferencia-sobre-cineclubismo>, mayo, 2015.

curador audiovisual, ampliando y/o modificando el campo de su ejercicio y su papel en la era digital.

Capítulo IV. La curaduría audiovisual desde los ejes del poder

Conforme a lo que se ha demostrado, la praxis de la curaduría audiovisual comprende una serie de actividades en distinto orden de niveles, que van desde las más complejas y perdurables, como la fundación de una institución dedicada a la preservación del patrimonio fílmico; las más representativas, como la organización de un festival internacional de cine o el diseño de exposiciones en el museo; hasta los gestos más modestos, como la programación de un ciclo para un cineclub. Lo que es cierto, es que dentro de este amplio abanico de funciones, siempre se ejecutará una dimensión de poder, mediante el cual el curador puede afirmar una postura ideológica. Al regresar a las declaraciones de Francisco Gaytán, de la Filmoteca UNAM, resulta ilustrativa la analogía que establece cuando habla sobre su oficio: la de un “comisario político soviético” o “régisseur de ballet”, pues denota el poder que entraña la figura del archivista fílmico, como un agente que corrige, controla, vigila, clasifica y descalifica. Es tradicionalmente el archivo una instancia política mandataria, como lo desarrolla Derrida:

El sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del arkheion griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. [...] No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. [...] Ni siquiera en su

custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia. Así es como los archivos tienen lugar: en esta domiciliación, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto.⁶¹

Derrida describe muy bien la función archivística del curador, como el cuidador de ese patrimonio, pero que al mismo tiempo, está calificado de dotar una interpretación hermenéutica, tal y como usualmente el curador del museo lo ejerce. Coincide también que la acción de poder de la curaduría radica en la unidad mínima del ejercicio curatorial, que es la selección. Sin duda resulta más visible en la programación de festivales, cineclubes y archivos, así como en las exhibiciones museísticas, el determinar qué es visible, de qué forma y bajo qué criterio. Tras este mecanismo de selección, la participación curatorial adquiere su facultad más notoria al trascender hacia una dimensión autoral, en particular, desde el ámbito del museo contemporáneo. Existe una analogía interesante entre el curador del museo contemporáneo y el director de cine de autor que desarrolla Heinrich y Pollak:

The cinema would seem to be particularly suited for such a comparison since, on the one hand, the notion of *auteur* has developed with a particular profile and, on the other, the economic characteristics of film production have several points in common with those governing the production of exhibitions. In both cases we are, in effect, dealing with what could be called an economy of temporary cultural products, for mass distribution [...] Both cases require the conjunction of a team working under a director whose identity can (and this above all is what interests us here) undergo major variations: producer, script writer, director, in-house curator, specialized guest curator, creator or architect.⁶²

⁶¹ Jaques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p.10.

⁶² “El cine parece ser particularmente adecuado para una comparación de este tipo, ya que, por un lado, la noción de autor se ha desarrollado con un perfil particular y, por el otro, las características económicas de producción de la película tienen varios puntos en común con las que rigen la producción de exposiciones. En ambos casos estamos, efectivamente, lidiando con lo que podría llamarse una economía de los productos culturales de carácter temporal para la distribución de masas [...] En ambos casos se requiere la conjunción de un equipo que trabaja bajo un director cuya identidad puede (y esto sobre todo es lo nos interesa aquí) someterse a las principales variaciones: productor, guionista, director, “curador de planta”, curador invitado, creador o arquitecto” Nathalie Heinrich and Michael Pollak, “From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position”, en: Greenberg, Reesa, et. al. *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.p. 241.

Puesto así, son claras las similitudes compartidas entre los procesos de realización de una película y el diseño de una exposición, ya que en ambos existe la participación de un personal para fines específicos bajo la figura directriz de una persona en la que se centra la elección del conjunto de decisiones para un producto final, misma que firmará con su nombre como marca de distinción. Con esta comparación, se da a entender que los aciertos y desatinos de una película, o en el caso de una exhibición, no son producto de una sola persona, sino tanto del desempeño del editor o del museógrafo; de la capacidad actoral del elenco o de la eficaz labor del personal de montaje del museo; inclusive, y más en concreto, que el éxito de un filme o de una exhibición, podría descansar más bien en la pericia del fotógrafo o de la excelencia de una pieza, que en la dirección del autor o la argumentación del curador.

Ética de la profesión

En el libro *Dentro del cubo blanco*, Brian O'Doherty ejecuta un análisis sobre el espacio del museo moderno para desentrañar el acondicionamiento ideológico que permite el que una obra de arte pueda ser apreciada como tal:

A lo largo de los años cincuenta y setenta se observa cómo se codifica una nueva cuestión que va haciéndose consciente: ¿cuánto espacio debe tener un obra de arte para que (como se solía decir) respire? Si los cuadros definen implícitamente sus propias condiciones de ocupación del espacio, resulta ahora más difícil ignorar los agravios latentes que se percibe entre ellos. ¿Qué puede ir junto y qué no? La estética del montaje se va desarrollando según sus propios hábitos, que primero se convierten en convenciones y después en leyes. Entramos en la época en la que las obras de arte conciben la pared como una tierra de nadie en la que proyectar su concepto de ocupación territorial. Y no estamos lejos del tipo de conflicto fronterizo que, con frecuencia, banaliza las exposiciones colectivas de los museos. Produce una singular incomodidad ver cómo las obras de arte tratan de conquistar

un territorio, pero no un lugar, en el contexto de no-lugar que representa la galería moderna.⁶³

La conquista por un territorio de lo audiovisual en el museo es una de las tareas que convocan una respuesta de orden curatorial, donde el conocimiento técnico sobre variedad de soportes tecnológicos, software, formatos de archivos, dispositivos de proyección, calibración de la imagen y sonido, forman parte de una competencia básica para el curador audiovisual. Por lo que la decisión, su mecanismo de selección, deberá estar fundamentada por el conocimiento, sensibilidad y creatividad para idear formas convenientes para la exhibición. Existe un problema latente con las obras audiovisuales expuestas en el museo y que es la demanda temporal que exigen. Mark Weber, curador independiente y programador del BFI London Film Festival comenta desde su experiencia esta problemática:

One of the things artists sometimes say to us (who have traditionally been in galleries), is that their work is installed and people walk in and they stay thirty seconds, maybe they stay two minutes, maybe they stay for the duration, but most people do not. Then artists say: "I am tired of having people walk in and see a minute of my film and walk out. I want to have them to have a cinema experience, come in and sit down and the room goes dark; they see the work and leave at the end". Watching a film as a communal experience. Some filmmakers really love this. It was, if you are a filmmaker you are in the cinema, if you are a film artist you are in the gallery. I think that is blurring for the artists and then it is blurring also for the curators. It is a very exciting time to be a film curator.⁶⁴

⁶³Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. CENDEAC, Murcia, España, 2011, p. 34.

⁶⁴ "Una de las cosas que a veces los artistas nos dicen (por lo común en las galerías), es que su trabajo se ha instalado y la gente camina y se quedan treinta segundos, tal vez se quedan dos minutos, tal vez se quedan toda la duración, pero la mayoría de la gente no lo hace. Entonces nos comentan: "Estoy cansado de que la gente entre y vea solamente un minuto de mi película. Me gustaría que tuvieran una experiencia cinematográfica, que entren, se sienten y vean el trabajo hasta al final ". La cuestión es que si tú eres un director de cine, estarás exhibido en la sala de cine, en cambio, si eres un *film artist* te encontrarás en la galería. Creo que esta diferencia no es muy clara para los artistas y tampoco para algunos curadores. Precisamente por eso creo que es un momento muy emocionante para ser curador de cine". Entrevista con Mark Weber, Obsessed with cinema en Oncurating.org ... http://www.oncurating.org/documents/oncurating_issue_0310.pdf consultado el día 10 de diciembre del 2014.

En el ámbito de la creación artística contemporánea hay la consigna de libertad plena del artista, asumida por la comunidad de todos los agentes como parte de un credo. En la cita anterior, el artista expresa estar angustiado por la poca tolerancia del espectador que tiene para apreciar su arte. Por lo que, probablemente, las críticas negativas sobre la exposición recaigan en la entidad del museo, y/o en el curador. Pero por lo común el público en general no va a juzgar al artista, ni al curador, ni al museo, sino a la obra que tiene frente a sus ojos. En este juego de libertades del arte contemporáneo el público puede pasarse de largo frente a cualquier objeto en el museo. Más aún cuando la circunstancia le exige permanecer atento durante un periodo de tiempo para entender lo que la pieza quiere comunicar. Se puede aducir que prima la responsabilidad del artista por contar con el andamiaje teórico suficiente para elaborar un lenguaje comunicativo, a partir de cualquier estrategia, con el público no especializado si es que en realidad esa preocupación está en su agenda; pero también es responsabilidad del curador audiovisual justificar la elección de esta obra. En ese sentido, Laura U. Marks comenta la importancia de argumentar a la programación del curador bajo una temática específica:

Think of an important venue like the Toronto International Film Festival or the Museum of Modern Art. At such venues one of the programmers' responsibilities to the artists—the filmmakers and video makers who submit their work—is to select from it by fair criteria. Another is to make their work accessible to an audience, particularly to powerful people like distributors, broadcasters, and newspaper columnists who can advance artists' careers. In the case of a big museum program, the recognition leads to other rewards. In either case, recognition translates into money and other gigs. Each of these responsibilities rests on an argument, though it might not be framed as such. It might be “This is the best work according to my criteria of . . . ,” so that artists can rest assured that their work has been chosen fairly and that they are on a level playing field to compete for the attention of the career-making powers. However, I doubt that programmers often explicitly propose such arguments. Scott MacDonald, as I described, advocates conceptual restraint in the presence of the work: “Let the work breathe.” Undertaken without sincerity, such

restraint can obstruct critical thought and provide a cover for political agendas. This is B. Ruby Rich's critique. She argues that, in certain influential festival programs, "the magical and utterly unsubstantiated notion of 'quality' protects a curatorial agenda from critique."⁶⁵

Así como Harald Szeeman⁶⁶ veía la importancia de conceptualizar bajo un tema el diseño de sus exposiciones, es que la selección de las piezas audiovisuales enmarcadas en un discurso curatorial tendría por objetivo develar significados no evidentes de las piezas y así justificar el por qué de su pertinencia en la exposición; el por qué estas obras, y no otras, ilustran lo que el curador quiere comunicar:

Since curating has relatively little power, curators are under less obligation to be objective. Instead, they need to defend the legitimacy of their subjective choices; they (we) need to make arguments. Thus curating, although less influential than programming, is able to make a more aggressive intervention in the field. Here the responsibility to artists and the to audiences are almost the same.⁶⁷

⁶⁵ "Piénsese en un lugar importante como el Festival Internacional de Cine de Toronto o el Museo de Arte Moderno. En esos lugares, una de las responsabilidades de los programadores para los artistas -los cineastas y videoastas que presentan su trabajo-es seleccionar mediante criterios justos. Otra es la de hacer su trabajo accesible a un público, en especial a la gente de gran alcance como distribuidores, especialistas, y columnistas de periódicos que pueden promover las carreras de los artistas. En el caso de la programación en los grandes museos, el reconocimiento implica otras recompensas. En cualquier caso, el reconocimiento se traduce en dinero y proyección. Cada una de estas responsabilidades se apoya en un argumento, aunque no puede ser enmarcado como tal. Puede ser que sea 'Este es el mejor trabajo según mis criterios de...', por lo que los artistas pueden estar seguros de que su trabajo ha sido elegido de manera justa y que están en igualdad de condiciones para competir por la atención de agentes influyentes. Sin embargo, dudo que los programadores a menudo propongan explícitamente tales argumentos. Scott MacDonald, como he descrito, aboga por la restricción conceptual de la obra: "Dejar que el trabajo respire." Realizado sin sinceridad, tal restricción puede obstruir el pensamiento crítico y proporcionar una cubierta para las agendas políticas. Esta es la crítica de B. Ruby Rich. Ella sostiene que, en ciertos programas de influyentes festival "la noción mágica y totalmente infundada de 'calidad' protege una agenda curatorial para la crítica." Laura U. Marks, "The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner, en *The Moving Image*, Vol. 4, núm. 1, 2004, p. 38.

⁶⁶ Aunque cabe mencionar que Szeeman no era partidario de las exposiciones sobre cine "El museo es, o podría ser, el lugar central en donde exponer lo frágil y/o experimentar nuevas conexiones, analogías y relaciones en tanto que obra. Justamente, la exposición ofrece libertades que no poseen otros lugares mediáticos, como las salas de cine o los teatros con sus instalaciones destinadas a la representación. Y en esta situación, me permito confesar mi escepticismo en lo que respecta a las exposiciones de video puro, embruteciendo al espectador, que deviene sordo e indolente." Harald Szeeman, "Oh dulce, oh santa exposición temática" en *Fotocopioteca*, Núm. 14, 2009, p. 4.

⁶⁷ "Desde que la curaduría tiene un poco de poder, los curadores se sienten con menos obligación de ser objetivos. En lugar de eso, deberían defender la legitimidad de sus decisiones subjetivas; ellos (nosotros) necesitan argumentar. Así la curaduría, aunque menos influyente que la programación, es capaz de hacer una intervención más decisiva en el campo. Aquí la responsabilidad para los artistas y para el público son casi las mismas." Laura U. Marks, *ibíd.*

Toda profesión se rige bajo una ética. Por ello, al hablar sobre una deontología del curador audiovisual se incluye también la consideración hacia el público. Con frecuencia, en el marco del arte contemporáneo, las piezas de video son herméticas. Se tratan de propuestas que apelan más al concepto que a la imagen misma. Al hablar de imagen en movimiento como un arte de temporalidad, se remarca la diferencia con la instalación, el cuadro o la escultura, pues frente a ellos el público está posibilitado de detenerse en su contemplación el tiempo que a él le parezca conveniente. Por ello, en el quehacer del curador audiovisual, la función intermediaria entre el artista y el público adquiere una importancia especial. Un instrumento para ello es una eficaz argumentación temática, con la que el público logre comprender las conexiones entre las demás obras, la propuesta conceptual de la exhibición, y con ello, la apuesta del curador. Al hablar sobre la comunicación con el público como parte de la preocupación curatorial, Graciela Schmilchuck propone el siguiente cuestionamiento:

Si al intervenir en espacios transitados, curadores y artistas pretendemos ampliar el espectro de públicos de arte, habremos de considerar elementos que permitan entrar en el juego, sea para disfrutar o para rechazar la obra en cuestión, y esos elementos pueden ser los referentes, pero además, en algún momento de la conceptualización, la elección del emplazamiento, el encuadre, la información, la difusión específica y adecuada, todo lo que se refiere a facilitar el encuentro. Si no pretendemos llegar a otros sectores de población, posibilidad válida, el cambio de ubicación, la salida del museo o la galería implican solamente una extensión de ellos y eventualmente una intrusión.⁶⁸

¿Cuál es la importancia de generar públicos en relación a obras audiovisuales? Las estrategias de formación de públicos deberían estar dentro del programa de acción

⁶⁸ Graciela Schmilchuck, en “Acerca de la mirada excluida”, consultado en <http://discursovisual.net/dvweb10/aportes/apograciela.htm>, marzo del 2015

curatorial de las imágenes en movimiento, tanto en el museo o en cualquier otro ámbito, principalmente por oposición a la oferta audiovisual de un país como México, donde se privilegia el consumo de mercancías audiovisuales de Estados Unidos por sobre un 85% de la oferta total,⁶⁹ y donde también la televisión funciona como instrumento de manipulación ideológica para incidir en las decisiones políticas de la sociedad.⁷⁰ Ante tal situación, el museo, los archivos filmicos, los festivales de cine, y todo espacio alternativo que tenga por convicción acercar productos audiovisuales al margen de los discursos hegemónicos, no le resta más que brindar y/o afianzar herramientas de apreciación estética para los iniciados y para aquéllos que se encuentran al margen de estas experiencias, que es la gran mayoría. De ahí que se encuentre entre las prioridades éticas de la función curatorial establecer dinámicas de mediación con el público, con la intención de tener un impacto significativo. Con ello es que se consigue delinear la función política del curador audiovisual en la realidad mexicana, y su importancia como difusor de materiales que compiten en un campo donde el factor audiovisual ha sido vital para las direcciones políticas del país.

⁶⁹ “Copias de películas exhibidas por país de origen, 2006” en *Estadísticas básicas de la cultura en México*, Conaculta, 2006. p.46. Consultado en http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/ebcmV2.pdf, marzo, 2015.

⁷⁰ “La principal herramienta que utilizan los concesionarios es la difusión de información en la pantalla para favorecer o desprestigiar la clase política. Con base en la premisa de ‘para existir en la política, hay que salir bien en la televisión’, han logrado la imposición de sus intereses.” Cfr. Jaime Hernández Gómez, *Estado democrático vs. televisión : el comportamiento de Televisa y TV Azteca en la aplicación del nuevo modelo de comunicación política en las elecciones de 2009*, tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Políticos y Sociales, UNAM, 2011, p. 34

Conclusiones

Es complejo hablar sobre curaduría en México. Como se ha expuesto, se trata de un ejercicio que implica diversas funciones. El “curador” ha devenido en un término para designar el oficio de alguien que desempeña una, varias o todas las funciones que implican una exhibición. Desde la conservación de un acervo, el diseño de una exposición, la selección de obras, hasta la recaudación de fondos y divulgación para la misma. Depende del ámbito en el que se desenvuelva, es que la curaduría puede ser un departamento completo, producto de un conjunto de voluntades de diversos agentes, o bien, la gestión de una sola persona.

Conforme a lo anterior, pareciera que al hablar estrictamente sobre curaduría audiovisual se consigue definir como una labor más precisa, pues ésta se concreta en un campo específico; pero en la realidad no lo es así. Pues el curador audiovisual también comparte el rasgo de realizar múltiples tareas, así como el hecho de que ejerce en distintos ámbitos, desde los más autogestivos e independientes, hasta los más institucionales.

Para poder estudiar la curaduría audiovisual en México, se requirió explorar el uso del término “curador” o “curaduría” en las distintas áreas donde se exhiben imágenes en movimiento y cómo es que se ponía en práctica. Estas fueron los archivos filmicos, el museo, espacios alternativos y festivales de cine. Para ello se eligieron las instancias más representativas de cada área o espacio, conforme a los criterios demográficos y oferta cultural del país.

Es importante enfatizar que el término “curador” y “curaduría” comienza a utilizarse en el ámbito del museo y a través de las exposiciones de arte contemporáneo de la región.⁷¹ Es en ese sentido que el espacio del museo es un punto crucial, pues se convierte en un referente que impacta en otros ámbitos, incluso con más antigüedad, reconocimiento popular y afluencia, como los archivos filmicos de Filmoteca UNAM y Cineteca Nacional, pero con connotaciones distintas, *ad hoc* a los objetivos de cada instancia.

Así es como vemos que en el museo de arte contemporáneo se empiezan a exhibir obras de imagen en movimiento en diversos formatos y cada vez con más frecuencia, a partir del año de 1990 en México. Esto convoca a una serie de preguntas sobre el oficio. ¿Cómo se trata, se conserva, se presenta un material de esta naturaleza? Es principalmente gracias al videoarte que se realizan exposiciones dedicadas exclusivamente a la imagen en movimiento dentro del museo, sin el predominio de otro medio artístico, mas que lo audiovisual. Videos de diversa factura, lenguaje y discurso se incrustan como nueva posibilidad creativa y de exhibición en el orden curatorial.⁷²

Debido a este medio, la pieza videoartística, o la pieza registrada en video (performance),⁷³ tras el respaldo del término “curaduría” es que comienza a legitimarse. Los eventos consagrados a éste registro comienzan a emerger; así como la figura del curador especializado en el campo con este nombre – ya no como programador-, comienzan

⁷¹ Cfr. pág. 6 de este documento

⁷² De próxima publicación, el libro de Tarek Elhaik, *The incurable-image: Curating post-Mexican film and Media Arts*, examina gran parte del estudio que realizo en este momento, no obstante, debido a que aún no ha sido dispuesto para su adquisición, es imposible detallar lo expuesto en esta obra, pero que sin duda será importante revisar en lo sucesivo.

⁷³ Pensemos en la obra de Francis Alÿs donde la acción del performance elimina su dimensión efímera en algo que el registro audiovisual le aporta como un hecho trascendental en el tiempo, por mencionar de lo más representativo en el mercado del arte del país.

a emerger de forma institucional. Se realizan muestras, donde la tarea de conservación, cuidado de la obra, registro, no tienen que ver en esencia con los materiales adquiridos. Se trata de exhibir imagen en movimiento en cierto orden de aparición y disposición en el espacio, conforme al criterio del curador.

Por su lado, en los festivales de cine no resulta frecuente que se emplee el término o concepto “curaduría” o “curador” en esta área, como se ha comentado. Sin embargo, al atender el ejercicio de gestor cultural, tal y como lo hicieron los primeros cineclubistas, el origen de los archivistas fílmicos e incluso, atender al origen de los festivales de cine, sí es que se emparenta la dirección de un festival, y cada departamento, con lo que se entiende como curaduría audiovisual según la definición de Cherchi Usai *et al.*, que referimos al inicio.⁷⁴

En los festivales de cine se atiende a una selección, una programación y, en cierta medida, a un cuidado de los materiales (que no caigan en piratería, por ejemplo, puede ser una responsabilidad también curatorial que no se ha esgrimido como tal). Pero sí se han empleado los términos, tal es el caso de *Injerto* en *Ambulante*, donde Mara Fortes y Garbiñe Ortega han tenido créditos como curadoras. Asimismo en FICUNAM se habla de manera interna sobre curaduría aunque no de forma manifiesta. Roger Koza, uno de sus tres programadores se debate al respecto sobre este dilema que aqueja su oficio:

La vanidad profesional acecha y es así que habrá muchos colegas que sentirán cierta satisfacción si en vez de cómo programadores se los convoca y describe como curadores. Palabra no menos problemática y no menos equívoca que programador, ciertamente. Para los cultos, el término curador indicará cierta capacidad de un sujeto

⁷⁴ “The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations.” *Op. cit.* Paolo Cherchi Usai.

con conocimientos suficientes que puede combinar dichos saberes y por tanto reconocer la expresión más acabada y de excelencia en una expresión artística. Para una gran mayoría, que no participa de las comunidades relativamente elitistas de la cultura de las artes y su consumo, la palabra curaduría tiene resonancias médicas o incluso chamánicas, aunque posiblemente en esta yuxtaposición semántica se intuya una función secreta que se establece entre una película, un libro, un cuadro y el espectador, lector u observador: el arte es medicina.⁷⁵

La cita de Koza refleja de manera nítida la problemática que existe entre el oficio de programador y curador audiovisual, misma que puede ser compartida, no sólo en el país, sino en el resto de América Latina –Koza es argentino y reside allá- y otros lados del mundo. Se advierte que existe un resquemor “vanidoso” por el término, pues comunica ideas de elitismo y erudición. Sin embargo, en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara pareciera no existir ningún conflicto, pues se asume que la curaduría en este festival consiste en la participación de alguna persona exterior para realizar la programación de una sección especial.⁷⁶

Así también las declaraciones de Nelson Carro,⁷⁷ programador de la Cineteca Nacional, nos ayuda a redondear hasta dónde el término tiene influencia en los archivos filmicos más importantes del país, y que se concibe el acto del curador más en términos ideológicos que profesionales. La declaración de Carro se conjuga, en ese mismo sentido, con lo expresado por Francisco Gaytán de Fimoteca UNAM, al referir que su cargo no figuró con el término de curador, aunque, se le ha reconocido de manera interna como tal. Para los archivos filmicos el término no se ha instalado del todo, pues sufre de una tensa sensación entre ser un oficio, una función, y un concepto derivado de intenciones diferenciadoras. Esto puede

⁷⁵ Roger Koza, “El oficio sin nombre”, en *Ojos abiertos*, blog del autor. <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2015-21-el-oficio-sin-nombre/> consultado el 15 de febrero, 2016.

⁷⁶ *Cfr.* p. 29 de este documento

⁷⁷ *Cfr.* p. 16 de este documento

explicarse debido a un grave desconocimiento sobre el concepto de curaduría y su praxis que asola las instancias superiores de las que dependen los archivos filmicos. Como lo expresó Gaytán, su denominación oficial nunca fue curador, sino una secretaria, y después una subdirección dentro del organigrama, pues para efectos jurídicos y de nómina de la institución no se maneja el cargo de “curador”.

Por tanto, resulta apremiante que para la profesionalización de la curaduría audiovisual se lleve a cabo, exista una eventual legislación laboral que incluya la denominación de curador desde los archivos filmicos, pues son estos los espacios más importantes, con mayor acervo y sistematización de los archivos de imagen en movimiento del país. Desde luego, esta propuesta es materia de analistas laborales sobre el sector cultural que tendrán que acercarse al campo.

Por otro lado, aunque la curaduría especializada en lo audiovisual no ha sido asimilada del todo en los espacios más representativos dedicados a la imagen en movimiento, hoy en día es que el término se emplea, de manera común, en los espacios alternativos e independientes. Es desde estos ámbitos que la curaduría audiovisual ha adquirido la connotación de exhibir materiales de propuestas radicales, de excepción, de difícil acceso y poca difusión. Piezas que no sólo se encuentran descartadas de los circuitos predominantes de la exhibición audiovisual desde el inicio, sino incluso al margen del sistema del arte contemporáneo en el país, es decir, en recintos como el MUAC, Museo Jumex o Museo Carrillo Gil. Son estos pequeños, íntimos espacios, más parecidos a los cineclubes de principio de siglo anterior, que la curaduría se ejerce con toda la complejidad de su significado. En ellos la actividad curatorial de lo audiovisual también ha adquirido la cualidad de ser detonante de un discurso reflexivo sobre la imagen en movimiento, sus

implicaciones, límites y posibilidades. Como derivado, la curaduría audiovisual que se practica en estos espacios más autónomos, han podido afianzar una postura política. La imagen en movimiento no sólo es el cine. Tampoco no sólo el cine que históricamente se cataloga como experimental. También un cine que se hace a mano, a pie, y directo a una conciencia sobre la creación misma de su origen, como los materiales que se exhiben en Jornadas de Reapropiación, así como lo que ocurre en Ex Teresa Arte Actual o en el festival *Transitio_MX*; entre éstos también es importante mencionar los proyectos curatoriales como *Mexperimental* y *(Ready) Media*, antecedentes absolutos para el surgimiento de dichos espacios.

Más es en la zona digital donde la curaduría se integra como un término profesional. Basta con ver la descripción de la plataforma MUBI.com que dice: “Cada día nuestros expertos presentan una gran película y tienes un mes completo para verla. Eso significa 365 extraordinarios títulos por año, curados por MUBI.”⁷⁸ Donde se prefiere utilizar el verbo *curar* que el de seleccionar o programar. Pues es que la selección de películas con el propósito de estar dispuesta *on demand*, elegidas por “expertos” conforme a criterios diferentes a la industria hegemónica, como lo es MUBI, debe plantearse, como una alternativa distinta de lo que hay en el resto de plataformas de *streaming*, es decir un acto curatorial.

Pero si entendemos que el campo de la curaduría audiovisual es solo mostrar videoarte, cine experimental o clásico, asumiríamos que se reduce al acto de adquirir derechos de exhibición y programar, y entonces olvidaríamos que también la curaduría es la actividad que se realiza en los archivos filmicos, por origen, desde el rescate, preservación, catalogación, e incluso restauración de los materiales.

⁷⁸ <https://mubi.com/about> Consultado el 11 de febrero, 2016.

Por su lado, en el museo dedicado al arte contemporáneo en el país no parece existir aún la necesidad de hacer un departamento especializado en la actividad de conservación y programación de materiales audiovisuales, como ocurre en la Tate Gallery de Londres o en el MoMA. El volumen de acervo sobre estos materiales en aquellas instancias, pareciera que no demanda la pertinencia de esta figura en la actualidad.

Y aunque es probable decir que un término no cambiará de manera sustancial el *modus operandi*, lo que sí es cierto, conforme lo expuesto a lo largo del ensayo, es que brindará un reconocimiento de estatus laboral para los que offician bajo este rubro, a medida que se defina de manera más concreta el término y su concepto; pero lo que es más importante es que será posible hablar de una ética profesional.

Para concluir, lo que se ha querido demostrar es que la curaduría audiovisual en el país es producto de un término, emanado del ámbito del museo, para designar una gama amplia de actividades, a veces, y otras, una tarea, lo cual no ayuda a definir el concepto preciso del quehacer del curador en sí mismo. Es desde el cineclubismo, pasando por los archivos filmicos, los festivales de cine, las muestras de videoarte y el museo, que estas funciones se han llevado a cabo. El cine es dentro del arte, el medio de expresión que más cambios tecnológicos y con más rapidez ha sufrido desde su nacimiento. Así los agentes que participan de ello han tenido que adaptarse a estos cambios de fortuna. Un ejemplo de ello es la democratización de los medios de registro y manipulación audiovisual. YouTube, en la actualidad, es el archivo audiovisual masivo más grande de la Historia, simplemente “Durante el 2010, se colgaron más de 13 millones de horas de video y cada minuto se cuelgan 48

horas más. Es decir, YouTube almacena 8 años de contenido cada día.”⁷⁹ El archivo se alimenta por los propios usuarios. Con ello, podemos decir que cada usuario es autosuficientemente curado en la era digital, es su propio curador audiovisual en lo que el teórico y futurólogo Alvin Toffler tuvo a tino llamar “prosumidor”.⁸⁰ Todo aquel con la posibilidad de entrar a una plataforma de exhibición audiovisual digital puede realizar su curaduría audiovisual deliberadamente, tal y como le convenga para satisfacer sus necesidades de contenido en imagen en movimiento, sin tener que adentrarse en la caja negra dentro del cubo blanco u otro dispositivo museístico o a la misma sala de cine. Frente a esto, ¿cómo hacer valer el oficio, pertinencia, y función, del curador audiovisual? ¿Es su campo laboral más inmediato las plataformas digitales? Por eso es posible decir que en un país como México, donde la situación laboral y educativa es un tema sensible en la agenda política y social de forma predominante, al hablar de gestores culturales, en específico curador o curaduría, es hablar de una función que siempre ha permanecido y está desbordando sus límites. Si es que asumimos que las nuevas denominaciones en el quehacer cultural del país deban estar a la altura global para poder difundir, exhibir e impactar nuevas posturas e ideas sobre la realidad, es que el ser un curador audiovisual es una función real, de responsabilidades mayoritariamente políticas, encausadas y conscientes; una función social donde el término nominal se presenta como una categoría prudente, necesaria, y benéfica para el estudio,

⁷⁹ Blai Marsé, *YouTube: Las claves para aprovechar todas sus potencialidades*, Profit Editorial 2011, España, p. 25

⁸⁰ “Por encima de todo, como veremos, la civilización de la tercera ola comienza a cerrar la brecha histórica abierta entre productor y consumidor, dando origen a la economía del “prosumidor” del mañana. Por esta razón, entre muchas otras, podría resultar —con un poco de ayuda inteligente por nuestra parte— la primera civilización verdaderamente humana de toda la Historia conocida”. Alvin Toffler, *La tercera ola*, Edivisión, México, 1987, p. 10

exhibición y consumo orientado, de mensajes, lenguajes y estéticas mediante la imagen en movimiento en diversos espacios. Lo cual no es poca cosa.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Borde, Raymond, *Los archivos cinematográficos*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

Cherchi Usai, Paolo, et al, *Film Curatorship: Museums, Curatorship and Moving Image*, Osterreichisches Filmmuseum, Vienna, 2008.

Derrida, Jaques, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.

Dirección General de Cinematografía, *Cineteca Nacional*, México, 1974.

Frick, Caroline, *Saving Cinema: The politics of preservation*, New York, Oxford University, 2011.

Heinich y Pollak, “From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position”, en: Greenberg, Reesa, et. al. *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996

Hernández, Dante, *Pola Weiss: pionera del videoarte en México*, Comunidad Morelos de C.V, Orizaba, Veracruz, 2000.

Hernández Gómez, Jaime, *Estado democrático vs. televisión : el comportamiento de Televisa y TV Azteca en la aplicación del nuevo modelo de comunicación política en las elecciones de 2009*, tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Políticos y Sociales, UNAM, 2011.

Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, libro primero, Siglo XXI, Edición y Traducción de Pero Scaron, vigesimoctava reimpression, México, 2008.

Marsé, Blai, *YouTube: Las claves para aprovechar todas sus potencialidades*, Profit Editorial, 2011.

- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2007.
- Montero, Daniel, *El Cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex, México, 2013.
- Morineau Iduarte, Marta, *Diccionario de Derecho Romano*, Oxford University Press, México, 2006.
- O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. CENDEAC, Murcia, España, 2011.
- Pelayo, Alejandro Rogelio, *El cine mexicano de los ochenta: La generación de la crisis*, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, México D.F., 2005.
- Rodríguez, Carlos Gabriel, *Contemporáneos y el cineclub mexicano: revistas y cine clubes; la experiencia mexicana*, tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, UNAM, México, 2002.
- Rosseti, Laura, *Videoarte: Del cine experimental al arte total*, UAM, México, 2011.
- Toffler, Alvin, *La tercera ola*, Edivisión, México, 1987.
- Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)*, Texto Oficial, México, Porrúa, 1993.
- UNAM, *25 años Filmoteca de la UNAM 1960-1985*, Filmoteca de la UNAM, UNAM, México, 1986
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México, Filmoteca UNAM, 2012.

Hemerografía

- Camnitzer, Luis, *Las fronteras de la curaduría*, ponencia presentada para el 11º Encuentro Internacional de Medellín (MDE11), 2011.
- Conaculta “Copias de películas exhibidas por país de origen, 2006” en *Estadísticas básicas de la cultura en México*, Conaculta, 2006. p.46. Consultado en http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/ebcmV2.pdf.
- De la Cruz, Fabián, “La reseña de Acapulco fue cancelada tras el 68” en *Cine Toma*, 25, Noviembre-Diciembre, 2012, p. 31.

Díaz Infante, Juan José, “Todavía, la magia: □□ Los nuevos soportes, el arte, México, los independientes” en *Escáner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo*, julio 2009, disponible en <http://revista.escaner.cl/node/1441>, Consultado el 28 de julio del 2014.

F.I.L.M.E. “FICUNAM aterriza, entrevista con Roger Koza”, e F.I.L.M.E. 17 de febrero del 2012. consultado en: http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=141, septiembre del 2014.

Gómez, Rodrigo, “Apuntes sobre la industria audiovisual mexicana en el contexto de la regulación y digitalización” en *iMex. México Interdisciplinario*, año 4, núm 7, junio 2015.

Jasso y Aedo, (*Ready*) *Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*.
[http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/\(READY\)_MEDIA : Hacia una arqueolog%C3%ADa de los medios y la invención en México](http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/(READY)_MEDIA:_Hacia_una_arqueolog%C3%ADa_de_los_medios_y_la_invenci%C3%B3n_en_M%C3%A9xico)
consultado el 20 de diciembre del 2013.

Jornada, La, “Cinemex, totalmente en manos de una multinacional”, martes 22 de junio del 2004. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/22/09an2esp.php?printver=1&fly=2>

Koza, Roger, “El oficio sin nombre”, en *Ojos abiertos*, blog del autor.
<http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2015-21-el-oficio-sin-nombre/> consultado el 15 de febrero, 2016.

Lerner, Jesse, *Mexperimental*, en <http://www.geocities.ws/mexperimental/ssuper8.html>, consultado en diciembre del 2014.

López, Sergio Raúl, “El inagotable festín filmico”, en *Cine Toma*, núm. 25, Noviembre-Diciembre, 2012, p. 5.

Marks, Laura, “The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner, en *The Moving Image*, Vol. 4, núm. 1, 2004.

Maya, Octavio, “Un ajedrez complejo” en *Cine Toma*, *ibid*, p. 13.

Misek, Richard, “Trespassing Hollywood: Property, Space , and the `Appropriation Film”, *October*, núm. 153, Massachusetts Institute of Technology, 2015.

Rivera, Héctor, en “Del árbol caído todos hacen leña. Narra González Casanova su experiencia de 27 años en el cine universitario” Revista *Proceso*, núm.0550-26, 18 de mayo, 1986.

Schmilchuck, Graciela, en “Acerca de la mirada excluida”, consultado en <http://discursovisual.net/dvweb10/aportes/apograciela.htm>, marzo del 2015.

Szeeman, Harald, “Oh dulce, oh santa exposición temática” en *Fotocopioteca*, Núm. 14, 2009.

Toca, Daniel, “Primera conferencia mundial de cineclubismo” Consultado en <http://www.danieltoaca.org/index.php/obra-work/2008/conferencia-sobre-cineclubismo>, mayo, 2015.

UNAM, *Gaceta de la Universidad*, “Filmoteca de la Universidad” Vol. VII , núm. 29, 18 de julio, 1960.

Weber,Mark, “Obsessed with cinema” Oncurating.org, consultado en http://www.oncurating.org/documents/oncurating_issue_0310.pdf, marzo, 2015.

Wood, David, “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos filmicos.” en *XXXVI Coloquio Internacional de historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México, UNAM, 2014, p. 365.