

# Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz

*Movies that watch us.*

*The performative cinema of Raúl Ruiz*

**Francisca García-Barriga**

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile

m\_francisca.garcia@umce.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

## Resumen

El artículo revisa la noción de “cine performativo” a partir de las instalaciones artísticas que el cineasta chileno Raúl Ruiz presentó en la década de 1990 en centros de arte contemporáneo. Se propone que estas instalaciones funcionaron como un tipo de película realizada por medios no tradicionales, que investigaban la crisis del cine y su transformación definitiva durante esos años. Específicamente a través de la instalación *139 Usted está aquí* (1992), el texto reflexiona sobre la intermedialidad, la convergencia de lenguajes artísticos, los tránsitos ficción-documental y la historia del cine. Entre las conclusiones, se proyecta el trabajo instalativo de Ruiz a ciertas prácticas locales del arte contemporáneo, ya sea procesos artísticos que experimentan con tecnologías, como proyectos curatoriales que han propuesto recorridos experienciales. En términos metodológicos, la investigación utiliza literatura secundaria para la revisión de un concepto y el cuerpo de obra que se analiza es reconstruido a partir de un trabajo de archivo y entrevistas.

**Palabras clave:** Cine performativo, archivos de arte, instalaciones artísticas, exilio chileno.

## Abstract

The article reviews the notion of “performative cinema” based on the artistic installations that the Chilean filmmaker Raúl Ruiz presented in the 90s in contemporary art centers. It is proposed that these installations functioned as a type of film made by non-traditional media, which investigated the crisis of cinema and its definitive transformation during those years. Specifically through the installation *139 Usted está aquí* (1992), the paper works on intermediality, the convergence of artistic languages, fiction-documentary transitions and the history of cinema. Among the conclusions, Ruiz’s installation legacy is projected to local practices of contemporary art, whether artistic processes that experiment with technologies, or curatorial projects that have proposed experiential wanderings. Methodologically, the research employs secondary literature to review a concept, and documents and interviews to reconstruct the artistic piece.

**Keywords:** Performative Cinema, Art Archive, Artistic Installations, Chilean Exile.

*Lo que llamamos muerte es solamente el umbral de una metamorfosis.*  
Emanuele Coccia (2021), *Metamorfosis*, p. 98.

*Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.*

Georges Didi-Huberman (2011), La exposición como máquina de guerra, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 16, p. 25

## 1. Introducción

“Étant un exilé, j’ai été en quelque sorte expulsé” (“Siendo exiliado, he estado de alguna manera expulsado”), escribe el cineasta chileno Raúl Ruiz (Puerto Montt 1940 - París 2011) en el folleto de *La expulsión de los moriscos*, su primera exposición en Francia, en la Galería Jeu de Paume de París en 1991. La cita se refiere en primera instancia a su condición política de exiliado tras el golpe militar de 1973, pero también a su condición latinoamericana postcolonial. “La historia de España y su séquito de horrores y absurdidades constituye una parte de mi herencia. La famosa autenticidad española es un crimen porque se ha opuesto a las pasarelas entre religiones contradictorias”, continúa el documento<sup>1</sup>. Pero Ruiz no fue solo un expulsado político, fue también un artista y un pensador exiliado. Aunque trabajó toda su vida en y con las instituciones de la cultura tanto en Chile como en países europeos, los parámetros o formas de su trabajo artístico rehuyeron de las clasificaciones de la crítica de cine o de la historia del arte. Ruiz parecía expandir con cada entrega cualquier casillero conocido de la cultura. No sólo como cineasta: es posible constatar que su quehacer político e intelectual fueron también experimentales.

Su trabajo se desplegó por múltiples campos. En sus cincuenta años de trayectoria, Ruiz filmó en distintos continentes e idiomas y trabajó con equipos de diversas nacionalidades. Realizó películas en todos los formatos (largos, medios y cortometrajes), en 35 mm, 16 mm, video y cine digital

traspasando las fronteras entre el documental y la ficción. También realizó episodios de televisión para estaciones de países europeos, como la DW, RAI, BBC<sup>2</sup> y canales franceses, así como también documentales de exposiciones y espectáculos para museos como el Centro Pompidou y centros culturales en Le Havre y Grenoble. Utilizando la imagen audiovisual de un modo experimental, diseñó puestas en escena para teatro, ópera y danza en teatros chilenos, italianos y franceses. Además, dictó charlas, talleres y conferencias en espacios independientes como el Exit Art de Nueva York y en universidades como la de Harvard, en Boston, y Duke, en Carolina del Norte. Escribió poesía, teatro, novelas y textos ensayísticos, textos que han sido publicados en francés, castellano, inglés e italiano. También montó instalaciones en museos y espacios de arte contemporáneo en un brevísimo momento de su trayectoria, entre los años 1990 y 1993 (con reposiciones posteriores), en Francia, España y Estados Unidos. De esta práctica específica se ocupa el presente artículo.

Propongo trabajar con la noción de cine performativo para leer su trabajo con instalaciones. Comprendo dichas instalaciones como un tipo de película realizada por medios no tradicionales del cine, que juegan con la invención de escenografías en espacios expositivos del arte contemporáneo. Es posible especular que esta operación artística le habría permitido al cineasta investigar la crisis del cine y su transformación definitiva en la década de 1990. ¿Es la instalación un tipo de película en vivo o una *película performativa*? ¿Pueden ser acaso las películas del cineasta el registro de instalaciones anteriores? ¿Son los espectadores del museo actores de una película por filmarse? Variadas preguntas surgen al cruzar los archivos de las instalaciones y las perspectivas teóricas disponibles sobre los desplazamientos del cine en museos y galerías de arte. La perspectiva de lo performativo que plantea este artículo me permitirá incorporar reflexiones sobre el medio cinematográfico, la convergencia entre tecnologías y lenguajes artísticos, los tránsitos posibles entre la ficción y el documental, y además enfatizar en la transformación del rol del espectador.

El artículo se organiza en cuatro apartados. El primer apartado es la introducción. El segundo apartado corresponde al marco teórico, donde reviso algunas referencias latinoamericanas y francesas

en relación al cine performativo. Establezco que, si bien históricamente la clave del “cine expandido” ha sido productiva para estudiar los desplazamientos del cine en el espacio del museo, en la actualidad hay también perspectivas que vinculan a otros medios distintos del audiovisual que pueden resultar más adecuadas para aproximarse al legado de Raúl Ruiz y vincularlo con el arte contemporáneo. En la tercera parte analizo la instalación *139 Usted está aquí* (1992), en la cual describo y analizo las decisiones artísticas tomadas respecto del uso de ciertos objetos, imágenes y dispositivos tecnológicos que agencian la mirada. El espectador, en este caso, asume un rol activo a partir de ciertas interacciones con el dispositivo, que lo ponen como actor de una película potencial. Finalmente, en la conclusión propongo una proyección del trabajo instalativo de Ruiz en ciertas prácticas locales del arte contemporáneo: ya sea procesos artísticos que combinan tecnologías (y desmienten la historia lineal de la tecnología y la cultura del descarte), como proyectos curatoriales que han propuesto hoy recorridos experienciales.

En términos metodológicos el trabajo compila referencias teóricas y artísticas internacionales que indagan en los desplazamientos del cine, principalmente en la década de los noventa, que es el contexto de Ruiz; también se reúnen otras referencias teóricas más actuales que abordan los desplazamientos del cine desde una perspectiva desmaterializada, más allá de la imagen audiovisual, incorporando otros vínculos mediales y artísticas. Por su parte, las obras artísticas analizadas han sido reconstruidas a partir de un trabajo de archivo realizado en Francia y Chile (folletería, fotografía, cuadernos, registro audiovisual y prensa) y a partir de entrevistas a testigos de modo presencial y en formato telemático.

## 2. Cine performativo

Una convicción que orbitó el cine de Raúl Ruiz a lo largo de su trayectoria fue que la imagen es aquello que determina la narración de una película y no al revés. La frase del título de este ensayo, “películas que nos miran”, dialoga con esa premisa. Esta corresponde a una intuición o “sensación” que trabaja el cineasta en los ensayos de su segunda “poética” (2013), cuando argumenta la necesidad

Figura 1: Diapositiva de la instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz, montada en el centro de arte contemporáneo en Le Crédac, Ivry, en 1992. La imagen muestra al fondo la exhibición de un filme.



Fuente: Fotografías gentileza de Érik Bulloz.

Figura 2: Diapositivas de la instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz, montada en el centro de arte contemporáneo en Le Crédac, Ivry, en 1992. La imagen muestra al fondo una pintura hecha directamente en el telón de proyección que queda a la vista cuando el filme se apaga.



Fuente: Fotografías gentileza de Érik Bulloz.

de abrir acercamientos más poéticos para la lectura del cine: “una película solo tiene valor —en el sentido estético de la palabra— si mira al espectador tanto como es mirada por él” (Ruiz, 2013, p.153).

La clave de lo “performativo” no ha sido exclusiva al campo del cine ni a las artes. No se refiere solo a una práctica artística que utiliza el cuerpo, como la *performance* o el arte-acción. Los enfoques feministas y posthumanistas (Braidotti, 2016;

Butler, 1999; Coccia, 2021) que dan cuenta de este paradigma, han intentado durante los últimos años abrir un entendimiento vivo o dinámico de la cultura y las prácticas artísticas. En este nuevo contexto, la posición del autor o del artista cambia, pasando del “genio” o creador moderno, a un agente facilitador de procesos o, bien, gatillante de experiencias sensibles. En este ejercicio teórico y práctico de descentramiento, los objetos, los materiales y las imágenes asumen un rol activo y guían el proceso creativo. En el campo de las artes esta perspectiva ha permitido valorar procesos que escapan a la función representacional. Así pues, ¿qué sería un “cine performativo”? ¿Cómo identificar los elementos activos o vivos de una película?

En la década de 1990 son variadas las exploraciones que realizan cineastas en espacios de arte contemporáneo, las cuales transforman el cine (entendido como materialidad, tiempo, hábito cultural o institución). Una primera exposición paradigmática es *Passages de l'image (Pasajes de la imagen)* en el Centro Pompidou en 1990, a la que le sigue *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945* (Salón de espejos: arte y cine desde 1945) en el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Los Ángeles en 1996. Las múltiples exploraciones incluidas en estas grandes exposiciones colectivas abren debates y despliegan preguntas desde una perspectiva ontológica en ambos campos, tanto en el cine como en las artes visuales, interrogando la convergencia de medios. La tecnología opera hibridando los lenguajes artísticos y genera un tipo de arte impuro, como señala el curador argentino Rodrigo Alonso (2007).

Una parte importante de la bibliografía disponible sobre los desplazamientos del cine desde la década de 1990, se ha enfocado en analizar los comportamientos de la imagen en movimiento y el audiovisual en su arribo al espacio del museo o la galería de arte (Bellour, 2009; Balsom, 2013). Estos estudios se fundan en la noción internacional de *expanded cinema* propuesta por el artista Gene Youngblood, quien publica en 1970 un primer volumen que considera al video como un formato artístico. La aparición de los equipos portátiles de video, con sus procesamientos electrónicos ligados a computadoras, transforma los parámetros clásicos del audiovisual, hasta entonces ligados al cine, y abre nuevas posibilidades de la imagen en movimiento en el espacio del museo y la galería.

Desde entonces, la noción “cine expandido” ha gozado de cierta popularidad en los circuitos metropolitanos internacionales. Emergen posteriormente otras etiquetas críticas para nombrar estas prácticas del audiovisual, tales como “post-cine”, “cine de exposición” o “tercer cine”, como ha reconocido el crítico argentino Jorge La Ferla (2013), que escribe: “Ya desde las primeras décadas de su existencia, el cinematógrafo estableció lazos con el arte, y entre ambos se fue tejiendo una historia de cruces y fronteras” (p.6).

Raymond Bellour fue uno de los curadores de la citada exposición *Passages de l'image*, junto a Catherine David y Christine van Assche. Esta exposición fue pionera por abrir el museo a los cineastas. En su libro *Entre imágenes*, Bellour (2009), en la línea de Youngblood, insiste en la imposibilidad de pensar desde este momento los medios de forma independiente y la necesidad de buscar nuevas estrategias críticas para dar cuenta de estos modos de producción que ligan las tecnologías: “se trató de formular una experiencia, tal como se fue construyendo, poco a poco, a partir del momento en que se hizo evidente que habíamos entrado, a través del video y de todo lo que este conlleva, en un nuevo tiempo de la imagen” (p.15).

La noción de “cine performativo” puede relacionarse más estrechamente a otra perspectiva más abierta y más especulativa que piensa el cine sin su materialidad audiovisual y que, por lo tanto, puede ser realizado por otros medios (Bullot 2019; Collado, 2012; David, 1992). En su manifiesto “La película performativa” (2019), Érik Bullot se pregunta: ¿Una película sigue siendo película cuando la cinta está ausente? Una película performativa es, por ejemplo, aquella que produce un cineasta o un artista cuando hace una conferencia o presentación en vivo con láminas proyectadas ante un público. O, también, una película que es contada o escrita por alguien en una narración verbal, en una conversación privada o una charla pública. Se trata de relevar aquellas imágenes hechas de palabras o de la *performance* de un cuerpo, como un conjunto de películas en potencia. El manifiesto de Bullot supone una respuesta posible al amplio debate que se abre a partir del modelo realista de André Bazin, quien propone en 1966 que el cine es el registro inmortalizado de una imagen en una cinta plástica. “Al migrar de la sala de proyección hacia el museo o el ordenador, el cine transforma

su propio marco teórico. ¿Cuál es la razón de este desplazamiento? ¿Se trata de un final [del cine] o de una metamorfosis?" (Bulot, 2020, p.14). Se trata de una interrogante epistémica. Otra hipótesis de su ensayo *Salir del cine...* es que el cine de autor es un proyecto inconcluso que se retoma en el arte contemporáneo, un campo en el que se diluyen los parámetros elementales del cine (la sala de teatro, el proyector, las butacas, la pantalla única). La performatividad del medio hace también mutable o performativa la experiencia del espectador.

Si tomamos como referencia las instalaciones que presentó Raúl Ruiz durante la década de 1990 en distintos espacios del arte contemporáneo, también es posible relacionar el cine performativo con los tránsitos e hibridaciones ficción-documental (Bruzzi, 2006; Donoso & De los Ríos, 2019). Por ejemplo, su primera exposición titulada *La expulsión de los moriscos* (1990), presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston, cuenta la historia de España por medio de objetos encontrados. Al año siguiente, la instalación *139 Usted está aquí* propone una historia del cine pasando por la pintura flamenca. Para Stella Bruzzi (2006), "un documental nunca será una realidad ni borrará o invalidará esa realidad por ser representacional. Además, el espectador no necesita señales ni comillas para comprender que un documental es una negociación entre la realidad, por un lado, y la imagen, la interpretación y el sesgo, por el otro" (p.6). En su trabajo, Ruiz dio importancia a la memoria material y a las historias secretas que cuentan los objetos en escena, ellos ocuparon una función narrativa en su cine y en las instalaciones.

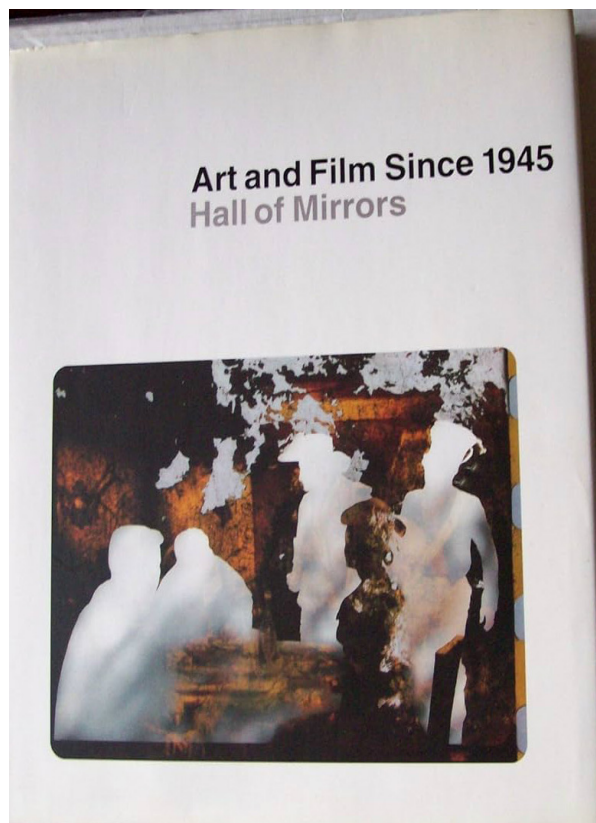
La curadora Catherine David, quien trabaja con Ruiz montando la mencionada versión de *La expulsión de los moriscos* en la Galería Jeu de Paume de París, reconoció tempranamente que sus instalaciones retornan a la materialidad del teatro, al "cartón piedra", al cine de Méliès, donde las costuras están a la vista. Las exploraciones implicaron un posicionamiento, de la mano del pasado, frente a las instalaciones contemporáneas más espectaculares que utilizan las tecnologías sofisticadas de su época:

creo que en el mundo contemporáneo donde muchas imágenes son imágenes planas, imágenes vacías, y donde se trabaja mucho para vaciar las imágenes de su sentido, tanto Raúl Ruiz como Jeff Wall

—podríamos encontrar otros ejemplos, pero me parece que los dos son a la vez muy antitéticos y muy cercanos— trabajan con esta complejidad infinita de las imágenes y la profundizan. Jeff Wall lo hace mediante este cruce de la imagen fílmica, fotográfica, y de su relación con la tradición de la gran pintura histórica, mientras Raúl Ruiz intenta retrabajar la imagen del cine a través de la imagen teatral, intenta devolverle profundidad, profundidad material y profundidad espiritual<sup>3</sup>.

Incluso en el cine temprano de Ruiz es posible detectar algunas hibridaciones claras entre la ficción y el documental. En la década de 1960 y durante la Unidad Popular, Ruiz trabaja un método cinematográfico de corte fenomenológico que llamó "cine de indagación" que funcionaba para abordar situaciones conflictivas. Con este método, su cine de la época escapaba de la ideología y revelaba las paradojas que sustentan la cultura chilena.

**Figura 3:** Portada del catálogo de la exposición colectiva *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, Museo de Arte Contemporáneo (MOCA), Los Ángeles (CA), 1996. En esta exposición Raúl Ruiz presenta su instalación *All the Evil in Men*, que consiste en una primera reposición de la instalación *139 Vous êtes ici (139 Usted está aquí)* montada en Francia en 1992 (Figura 1).



Fuente: Colección personal.

### 3. 139 *Usted está aquí:* ejercicios de la mirada

La instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz fue montada por primera vez en 1992 en el centro de arte Le Crédac, en Francia. Esta ha tenido al menos tres reposiciones posteriores con distintos títulos y curadores, lo que ha tornado difícil su investigación en el presente y la reconstrucción de sus distintos elementos. Una segunda versión fue incluida en la ya mencionada exposición *Hall of Mirrors. Art and Film since 1945* (Figura 3), aunque con otro título, *All the Evil in Men*, que Ruiz tradujo en sus cuadernos como “Todos los males del mundo”<sup>4</sup>. Fue posible constatar que se trataba de la misma exposición solo por la fotografía incluida en el catálogo del MOCA. Las dos versiones posteriores son póstumas y, por lo tanto, más especulativas: trabajan a partir de los archivos. Ambas se titularon *Todos los males del mundo* y tuvieron lugar en Santiago de Chile: en 2021, bajo la forma de una completa reposición en el Museo Nacional de Bellas Artes utilizando una sala y una rotonda en el primer piso, en el marco de la Bienal de Artes Mediales; y en 2023, se hace una evocación libre y fragmentaria en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, como parte de la exposición Raúl Ruiz: el ojo que miente, curada por Francisca García y Érik Bullo.

Le Crédac, ubicado al sur de París, fue un centro de arte que ocupaba un edificio antiguo que anteriormente había sido una sala de cine. Este antecedente se transforma en el punto de partida de esta pieza que escenifica la nave de una iglesia que se confunde con una sala de cine. La sala incorpora filas de bancas de iglesia que miran hacia el fondo de la sala, en donde en lugar de un altar se proyecta una película. Originalmente se trató de un film en 16mm —hoy extraviado—, protagonizado por un sacerdote cuya mirada esquiva la cámara (Figura 1). En la instalación a intervalos, el film central se apaga para dejar ver una pintura directamente dibujada en la tela de la pantalla, con el posible autorretrato del pintor renacentista Rogier Van der Weyden, quien se propuso representar(se) con la mirada de Dios (Figura 2). A los costados de la sala, una serie de celdas o pequeñas habitaciones recuerdan a los confesionarios de una iglesia y, también, a la arquitectura carcelaria del panóptico. En ellas se escenifican alternadamente dormitorios y salas de

trabajo que incluyen camas y máquinas de escribir, botellas, televisores, ropa, mobiliario, cuadros, perchas, tazas de café, entre muchos otros objetos. En esta parte de la instalación, el espectador solo puede mirar el interior de las celdas a través de las rendijas en forma de cruz que se recortan en sus muros, situación que transforma al espectador en un voyeur, que ve (y vigila) sin ser visto (Figura 4). La oscuridad de la sala central se interrumpe sólo por la proyección intermitente del film central y por la iluminación interior de las celdas que se cuele por las rendijas en forma de cruces, ya sea de una ampolleta o de un televisor encendido que ha perdido la señal (Figura 6).

Ruiz había escrito un texto teórico muy especulativo titulado “La relación de los objetos en el cine”, publicado en francés en los *Cahiers du cinéma* en 1978. El uso narrativo de los objetos propone la puesta en teatro del cine y un ejercicio documental. Por medio de los objetos es posible relacionar las instalaciones con las películas, por ejemplo, con *Tres tristes tigres* (1968) o en *The golden boat* (1990), ambas películas muy distintas pero en las que se escenifican hileras de botellas vacías con una función narrativa. También, *Las tres coronas del marinero* (1983), cuya cámara mira desde puntos de vista inverosímiles mostrando colecciones de muñecas. Los objetos utilizados en *139 Usted está aquí* eran adquiridos en los mercados del barrio del centro cultural o recolectados entre el equipo de producción; por lo tanto, asumían una función documental del contexto, dialogan con él y sitúan la exposición. Como un ejemplo de ello, las camas utilizadas en Le Crédac provenían del viejo hospital del mismo barrio que estaba en proceso de modernización.

Durante ese mismo año 1992, Ruiz realizó al menos cinco trabajos cinematográficos: el cortometraje *Las soledades*, que toma su nombre del famoso poema de Góngora del barroco español; el largometraje *El ojo que miente*, que recorre las bizarras aventuras de un detective de milagros que es acosado por pesadillas del infierno; la serie de televisión *TV Dante* para la BBC, específicamente la parte dedicada al infierno que fue filmada con actores chilenos; la ficción inacabada *Basta la palabra*, a la que no se ha tenido aún acceso; y también, el cortometraje *Visiones y maravillas de la religión cristiana*, donde personajes están purgando sus culpas como si estuvieran en el in-

fierno. El film central de la instalación fue grabado probablemente en el momento del rodaje de este último. Si bien en ese cortometraje no aparecen las secuencias incluidas en la instalación de Le Crédac (pues conocemos un registro audiovisual de esta exposición histórica)<sup>5</sup>, coincide la locación y la actuación de Jean Badin. Esta constelación de trabajos permite confirmar que en el proyecto de Raúl Ruiz sus instalaciones, sus filmes y los textos consisten en entregas que convergen, se contaminan, trasponen y afectan entre sí y que son parte de una misma investigación intermedial, en este caso, sobre la cultura cristiana.

Madeleine van Doren, curadora de la exposición histórica en Le Crédac, explica que la instalación pone en escena el pensamiento 139 del filósofo Pascal titulado “Divertimento”, del cual toma en parte su título: “Todos los males del hombre provienen de una sola cosa: no ser capaces de estar quietos en una pieza”. El título *139 Usted está aquí* interpela directamente al espectador que se ubica aquí y ahora, para realizar una serie de acciones en esta escenografía que puede ser también un set de rodaje. La instalación es un filme por venir y el espectador se convierte involuntariamente en un actor de esta película. Las rendijas o mirillas en las celdas hacen que el espectador nunca pueda ver la imagen total, en el sentido de la imagen divina, que es la que aparece retratada en la pintura de Van der Wyden. Al mismo tiempo, el espectador debe forzar poses específicas con su cuerpo (agacharse, estirarse, apretarse al cuerpo de otro espectador vecino) para mirar por los agujeros que dejan ver de forma parcelada los objetos (**Figuras 4, 5, 6 y 7**). El pensamiento de Pascal —la incapacidad humana de mantenerse quietos— puede leerse como un intento de extender una crítica al sistema de control social (impuesto y autoimpuesto), que imprime presión sobre el cuerpo de los trabajadores, que están confinados o que a lo largo de toda la vida trabajan y descansan para volver a trabajar. Esta correspondencia no es arbitraria si se recuerda que cuando Ruiz escribe su famosa “Teoría del conflicto central” ofrece su crítica a la cultura de la productividad y la defensa del aburrimiento como una dimensión esencial para la creatividad (Ruiz, 2013, p.20).

A propósito del autorretrato de Van der Wyden pintado en la tela de pantalla, Ruiz escribió: “sus ojos parecían posarse en cualquiera. Ahora mira

en una sola dirección y no parece ver a nadie” (Ruiz, 2013, p.60). Este autorretrato consiste en la copia de un detalle del tapiz *Justicias de Trajano y Herkenbald* de los años 1450s, que se conserva actualmente en el Museo Histórico de Berna. Este tapiz, a su vez, copia el autorretrato original de Van der Weyden incluido como detalle en los murales del Ayuntamiento de Bruselas destruidos en 1695<sup>6</sup>. La complejidad de la imagen de Van der Weyden ha sido objeto de abundantes estudios. La reflexión ya citada de Ruiz es parte de su ensayo “Imágenes de imágenes”, incluido en las *Poéticas del cine* (2013). La mención a la historia y traducción de esta imagen en distintos soportes (tela de pantalla, tapiz y mural) da cuenta del interés del cineasta por la historia de las imágenes, pero específicamente por aquellas imágenes que en sí mismas cuentan historias de imágenes, es decir, imágenes que tienen distintas versiones o traducciones de un soporte y otro. Al plasmar esta imagen en el lienzo de la pantalla de cine en la instalación, puede que el cineasta haya querido intencionar al menos dos reflexiones: la primera, la pulsión escópica de Van der Weyden, quien se retrata con la mirada de Dios, que todo lo ve, desde la distancia, en los muros del Ayuntamiento, posición privilegiada para mirar y controlar la ciudad con el comportamiento de sus habitantes. En segundo lugar, sobre el estatuto profano de la copia, o bien sobre la paradoja que portan las imágenes que en el proceso de la reproducción han perdido su aura, pero que, al mismo tiempo, se han enriquecido producto de esa transformación. En el mismo ensayo “Imágenes de imágenes” Ruiz señala al respecto: “[U]na imagen original que genera otras imágenes que a su vez se vuelven un fragmento de ella, reflejándola y perfeccionándola” (Ruiz, 2013, p.56).

El uso de imágenes pictóricas no es en ningún caso aislado en la trayectoria del cineasta. Él genera variados diálogos entre cine y pintura en películas como *Sotelo* (1976), *La hipótesis del cuadro robado* (1978), *Dalí: páginas de un catálogo* (1980), *Paya et Talla* (1988), *Viento agua* (1996), *Miotte* (2002) o *Klimt* (2006). A través de ellas, desarrolla reflexiones teóricas sobre la imagen y la mirada, considerando también las posibilidades del ojo-cámara y su utilización a modo de brocha (sobre todo en *Miotte*). Además, el texto “Acerca de los cuadros vivientes en la pintura de Balthus” del escritor francés Pierre Klossowski, fue tremendamente influyente para Ruiz y lo lleva a desarrollar una se-

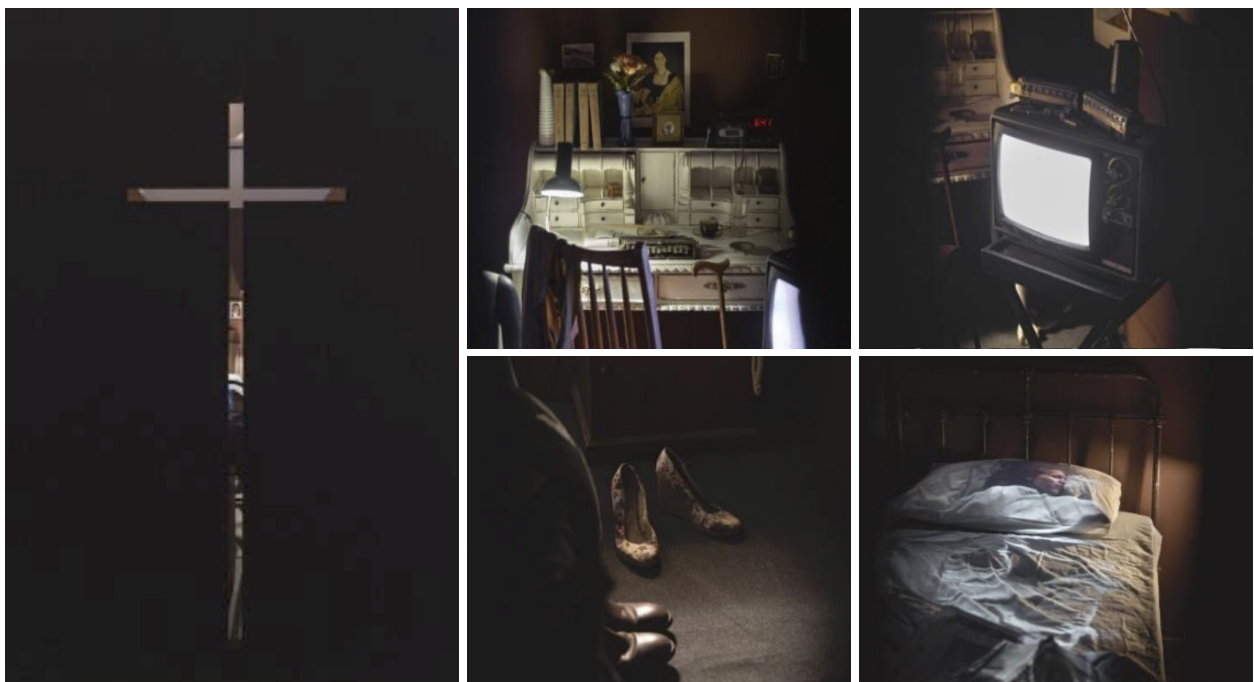
rie de ejercicios cinematográficos e instalativos a partir del dispositivo del *tableau vivant* o “cuadro viviente”. Este consiste en una práctica que utiliza a actores para recrear pinturas históricas, de un modo tridimensional y, con ello, develar el drama interno de las escenas pictóricas. En la instalación *La expulsión de los moros*, por ejemplo, trabajó a partir de un cuadro desaparecido de Velázquez, del cual no hay ningún registro. En la instalación, el cineasta se propuso reponer con la participación de los espectadores en escena, la imagen perdida del cuadro, que se sabe por las crónicas de época, representaba el drama migratorio de la expulsión mora de la Península.

El trabajo con archivos en el presente puede ser conflictivo y generar debates. Abordar los trabajos de artistas que ya no están presentes no es algo fácil. En este caso, las exposiciones actuales impulsan nuevos tránsitos entre la ficción y el documental. En la reposición de esta instalación que se realiza en 2021 en el Museo Nacional de Bellas Artes, el filme extraviado con la actuación de Badin es repuesto en sala gracias a una nueva producción de la Bienal con participación de un equipo chileno. Esta decisión posibilitó al público local conocer el funcionamiento histórico de la instalación.

Sin embargo, con ello también asumía el riesgo de la espectacularización o el simulacro respecto de una pieza artística que aparece de la noche a la mañana, sin contar que sus archivos están extraviados y no han sido cuidados históricamente. Esta ausencia se asume en la exposición de 2023 tomando otra decisión. Allí se recupera la escenificación de las celdas con sus objetos y rendijas, sin embargo, el filme central se reemplaza por una entrevista con la curadora Van Doren y se saca de escena la pintura de Van der Wyden.

En la evocación libre realizada de esta instalación en Santiago durante 2023, se incluyó en una de las celdas un elemento nuevo y que apoyaba el requerimiento del “usted está aquí”. Una proyección cenital sobre una cama, muestra a una mujer adulta durmiendo y dándose vueltas (**Figura 8**). El espectador ha entrado sin intención de hacerlo en un dormitorio privado y es sometido por el dispositivo a la presión de manejar su propia pulsión *voyeur* que le incita a permanecer mirando. La opción por este recurso audiovisual no fue del todo arbitraria, si se considera que la instalación original de 1992 incluía la proyección de un hombre moviéndose sobre una cama que se ubicaba antes del acceso a la sala principal con la iglesia-cine.

Figura 4, 5, 6, 7 y 8: Vistas de las celdas que integran la instalación *Todos los males del mundo*. Reposición presentada en la exposición Raúl Ruiz: El ojo que miente, curatoría de Francisca García y Érik Bullot, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Santiago de Chile, 2023.



Fuente: Fotografías gentileza de Benjamin Matte/MSSA.



## 4. Conclusiones

Los epígrafes que encabezan este artículo permiten proponer una reflexión en al menos dos direcciones que pueden vincularse. El filósofo italiano Emmanuel Coccia parece recordarnos que la vida nunca desaparece, sino que se transforma. Este principio es muy cercano al posicionamiento de artistas e investigadores (como los citados Érik Bullot o Esperanza Collado) respecto de la metamorfosis actual del cine y su resistencia a una sola definición o una práctica estable. Este principio también puede funcionar para pensar en general la historia de la tecnología o cuestionar la lógica del descarte o del desecho propio de la cultura de consumo. Históricamente el advenimiento de una tecnología nueva ha sembrado un tipo de pánico o la sensación del “fin” o muerte de algo. Fue lo que sucedió respecto de la pintura cuando aparece la fotografía, el cine o el video. Sin embargo, la pintura sigue existiendo. O bien, lo que sucedió con la fotografía análoga cuando aparece la cámara digital. O lo que sucede hoy ante la inteligencia artificial que amenaza con extinguir nuestra especie. Tal como recuerda la curadora argentina Jazmín Adler (2023), parece, más bien, que las tecnologías no mueren ni desaparecen, sino que éstas pueden colaborar entre sí y los artistas se adaptan a estos cambios y experimentan con ellos.

Un camino para aproximarnos a lo nuevo es considerando también lo antiguo, decía Raúl Ruiz en la revista francesa *Art Press* en 1992 (Lestocart, 1992, pp.13-14). El campo de las artes visuales, y preferentemente las artes mediales, parece un territorio de exploración fértil para el pensamiento y la experimentación con medios. También un espacio de convergencia y arqueología tecnológica. Este método ha sido considerado también por artistas actuales. Por ejemplo, las pinturas figurativas con acrílico y óleo de la artista chilena Mariana Najmanovich pasan por procesos de producción y composición de imágenes con inteligencia artificial previamente, un tránsito que condiciona las formas del resultado visible. Otro ejemplo es la artista boliviana Aruma, quien combina la práctica del textil andino con la tecnología digital y el arte sonoro. Al escanear ciertos códigos QR presentes en sus tejidos con mostacillas, podemos conocer el sentido de palabras en lengua quechua. Estos trabajos explicitan la complejidad tecnológica y

geopolítica del presente que nos atraviesa. En el caso de Najmanovich y Aruma, sus trabajos también tienen plena conciencia del momento de su socialización o dispositivo de montaje, una vez que son exhibidos al público. Es decir, se trata de investigaciones que no disocian el momento de la producción con el de la exposición.

Esta última reflexión vincula el ensayo de George Didi-Huberman citado en un comienzo. El filósofo francés, quien también ha diseñado varias exposiciones en Europa, enfatiza en la dimensión creativa —y pedagógica— de la propuesta curatorial. En el caso de Ruiz, es posible afirmar que con las instalaciones logra al fin romper la bidimensionalidad de la pantalla y alcanzar al espectador. Esta búsqueda no es explícita en la trayectoria. Sin embargo, es posible rastrearla en distintos momentos: sus puestas en escena de teatro y ópera, sus talleres de actuación con jóvenes de distintas profesiones, su investigación cinematográfica sobre las audiencias del cine y la televisión (muchas películas ponen en escena a actores actuando de espectadores), el uso de maquetas y dioramas en sus películas para abrir la historia, o, también, en el uso de objetos en general. Las instalaciones se convierten en un tipo de laboratorio. Los espectadores de museos o galerías de arte son relativamente heterogéneos —con sus distintas edades, clases sociales, identidades culturales o sexoafectivas—. O, al menos, no se seleccionan o controlan directamente de antemano, como se hace en el trabajo de *casting* de una película. Si las instalaciones son películas y Ruiz es su director, sus exposiciones pusieron en escena a los públicos anónimos, como un ejercicio de película en vivo, efímera, en tiempo real, de película performativa, que permitía investigar conflictos históricos o culturales de difícil solución.

Las escenografías o set de rodajes montados como instalaciones en los espacios de arte contemporáneo no solo implicaron para el cineasta un posicionamiento ante un debate abierto sobre las transformaciones del cine en contacto con las tecnologías electrónicas y digitales. La incursión de Ruiz también renovó o experimentó con el uso acostumbrado de este tipo de espacios de las artes visuales. Actualmente, su trabajo tiene una correspondencia directa en exposiciones contemporáneas que utilizan el dispositivo escenográfico para permitir recorridos inmersivos y experienciales. Entre ellas, la mencionada exposición de homenaje, *Raúl Ruiz*:

*El ojo que miente* en el Museo de la Solidaridad de Santiago, o también, *LUNA. Refugios de nocturnidad forzada* de Soledad García, Fernanda Aránguiz y Ana Corbalán en el Centro Cultural España de Santiago, ambas en 2023; *Los hiperbóreos* (2022) de los artistas León & Cociña, montada en el Centro Cultural M100 de Santiago; o, en un ámbito internacional, *Dreams Have No Titles (Los sueños no tienen título)* de la artista francesa-argelina Zineb Sediras, presentada en el pabellón de Francia en la versión 59 de la Bienal de Venecia.

## Notas

1. Folletería de exposición "L'Expulsion des Maures", Galería Jeu de Paume, París, 1991. Documento con-

servado en Archivo Ruiz-Sarmiento, PUCV, Chile, sin número de catalogación.

2. A través de la investigación de archivos y el testimonio de Valeria Sarmiento, se establece que ambos cineastas desarrollaron proyectos para la estación británica BBC, por ejemplo, *Las soledades* (1992), *TV Dante* (1993) y *Wind Water* (1995).
3. Entrevista a Catherine David, documento audiovisual (1992). Cortesía de Catherine David y Maren Köpp. Colección particular.
4. Cuaderno de Raúl Ruiz nº 26, 1996. Documento conservado en Archivo Ruiz-Sarmiento, PUCV, Chile.
5. El documento audiovisual de 1992 ha sido facilitado de forma privada por Catherine David.
6. Agradezco a la historiadora Ana María Risco (Universidad Alberto Hurtado) los antecedentes de esta pintura. Conversación sostenida en marzo de 2022.

## Referencias

- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Ediciones Colihue.
- Braidotti, R. (2016). *Lo posthumano*. Editorial Gedisa.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.
- Bullot, E. (2019). La película performativa. *Revista La Fuga*, 22. <http://2016.lafuga.cl/la-pelicula-performativa/930>
- Bullot, E. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Shangri-la Ediciones.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Editorial Cactus.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como dispositivo. *Minerva* 4(16), 24-28.

Donoso, C. & De los Ríos, V. (2019). Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo: fronteras y tránsitos. *Comunicación y Medios*, 28 (39), 9-10. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.53781>

La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE.

La Nación (2023). FuturIA: Cómo la inteligencia artificial está transformando el mundo del arte y la creatividad. *La Nación Tecnología*. <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/futura-como-la-inteligencia-artificial-esta-transformando-el-mundo-del-arte-y-la-creatividad-nid20102023/>

Lestocart, L. (1992). Raoul Ruiz l'homme qui regarde (entrevista). *Art Press*, 172. 10-16.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales.

## Agradecimientos

Proyecto de investigación ANID / Fondecyt / Iniciación 11220246.

### • Sobre la autora:

**Francisca García-Barriga** es doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Potsdam, Alemania (2017). Actualmente es Profesora Asociada del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Este artículo se desarrolla en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11220246 (Chile), del cual la autora es investigadora responsable.

---

### • ¿Cómo citar?

**García-Barriga, F.** (2023). Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz. *Comunicación y Medios*, 32(48), 48-58. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.71602>