

Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos**

Francisca García¹ y Daniela Berger-Prado²

Resumen

A partir de la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (Centro Cultural Matta, Buenos Aires, 2024), el presente artículo transita por los procesos y preguntas en torno a la investigación curatorial llevada a cabo con los archivos de las instalaciones históricas del cineasta chileno Raúl Ruiz que fueron presentadas a

* La investigación que hizo posible la escritura de este artículo fue financiada por "ANID, Fondecyt de Iniciación n° 11220246".

¹ Departamento de Artes Visuales, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Chile. mfranciscagarcia@gmail.com

² Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile / Departamento Historia y Teoría del Arte, Universidad Alberto Hurtado, Chile. daniela.berger@mssa.cl

Francisca García es investigadora, profesora y curadora en cultura visual, con foco en archivos, arte contemporáneo y prácticas artísticas del exilio. Doctora por la Universidad de Potsdam y académica del Departamento de Artes Visuales de la UMCE, autora de los libros *Archivo Guillermo Deisler: textos e imágenes en acción* (2014) y *La expansión de la academia. Perspectivas, problemas y prácticas en la investigación artística local* (2021), además de múltiples ensayos publicados en revistas como *La Fuga*, *Revista 180*, *Comunicación y Medios*, o *Artishock*. Durante 2024 realizó junto a Daniela Berger la exposición y el seminario internacional *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta, Buenos Aires.

Daniela Berger Prado (Santiago, Chile) es madre, curadora, historiadora del arte y gestora cultural. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, con un máster en Curaduría de Arte por el Royal College of Art de Londres. Docente de la Universidad Alberto Hurtado en las cátedras de Curaduría, Prácticas de exhibición y Arte contemporáneo desde 2015. Curadora y coordinadora de exposiciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende desde 2016. Fue coordinadora de investigación del catálogo de obra razonada de Ximena Cristi, del MINCAP (2020-22). Anteriormente, coordinó exposiciones del Centro Cultural La Moneda. Su trabajo cruza diferentes aspectos de investigación, práctica curatorial y gestión en el arte contemporáneo. Algunos de sus últimos proyectos expositivos y editoriales son: *Instituto Nacional del Futuro Incierto* (2018), exposición y publicación de artistas mujeres chilenas en el Instituto Cervantes de Moscú, Rusia; *No Containment. MSSA, the museum as spore*, parte de Southern Constellations, con exhibiciones y publicaciones en Eslovenia, Corea y Macedonia del Norte (2019-24); *ROJO y Cuerpoescultura*, Colección MSSA (2020 y 2023) junto a Caroll Yasky; *Restos Rojos de la tarde* de Consuelo Lewin en el MAC QN (2023), y recientemente la curaduría de las muestras internacionales *Raúl Ruiz, fantasmas arabescos* junto a Francisca García en el CC Matta de Buenos Aires y *¿Qué sueñan los cocodrilos?*, en la Moderna Galerija de Liubliana, Eslovenia, junto a Bojana Piskur, Shada Safadi y Riksa Afiaty y artistas de los Altos del Golán, Papúa Occidental, Palestina, Chile y Wallmapu.

Fecha de recepción: 30/09/2024 — Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: Francisca GARCÍA-BARRIGA, Daniela BERGER-PRADO (2024). "Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos*", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 81-94.

inicios de la década de los 90, en relevantes espacios de arte como el IVAM de Valencia, el Jeu de Paume en París, o el ICA de Boston. Se propone que estas instalaciones son un tipo de película que ha perdido su materialidad audiovisual y que se construyen a partir de objetos y de la interacción con los públicos del espacio expositivo. Para ello, la primera parte del artículo, de carácter teórico, enlaza una reflexión sobre la práctica curatorial, los archivos y los afectos; en la segunda, se analizan dos instalaciones recuperadas de Ruiz, *La alegoría de los mártires* y el *Cementerio parlante*, a través de su visualidad y los procesos de trabajo que han permitido su evocación en el presente actual. A modo de cierre se proyecta una breve reflexión en torno a las prácticas curatoriales de carácter efímero y su potencia en relación con los necesarios rituales del hacer memoria.

Palabras claves: curaduría con archivos, afectos, cine performativo, archivos fílmicos, cine de exilio, rituales de la memoria.

[Audio]Visual Curatorial Practices: Archives and Affects in the Exhibition Raúl Ruiz: Arabesque Phantoms

Abstract

Based on the exhibition *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (Centro Cultural Matta, Buenos Aires, 2024), this article revises the processes and questions surrounding its curatorial research, carried out with the archives of the historical installations of Chilean filmmaker Raúl Ruiz that were presented at the beginning of the 1990s, in relevant art spaces such as the IVAM in Valencia, the Jeu de Paume in Paris, or the ICA in Boston. It is proposed that these installations are a type of film that has lost its audiovisual materiality and are constructed on the basis of objects and interaction with the public within the exhibition space. To this end, the first part of the article, of a theoretical nature, links a reflection on curatorial practices, archives and affects; in the second, two installations recovered from Ruiz, *La alegoría de los mártires* and *Cementerio parlante*, are analysed through their visuality and the working processes that have allowed them to be evoked in the present day. As closure, a brief reflection is projected on curatorial practices of an ephemeral nature and their potential in relation to the necessary rituals of making memory.

Keywords: curating archives, affects, performative cinema, film archives, exile cinema, rituals of memory.

Raúl Ruiz: cineasta, archivista, fantasma

Luego del golpe civil-militar de 1973, el cineasta chileno Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1940 - París, 2011) se instala en el barrio multicultural de Belleville, en París, junto a su esposa, la también cineasta Valeria Sarmiento. Desde ese momento ambos inician un estilo de vida nómada que los lleva a trabajar en distintas ciudades del mundo y en diversos formatos con equipos de producción extranjeros. En el caso de Ruiz, las formas del exilio, los viajes y el encuentro intercultural le permiten desarrollar una concepción móvil de la identidad y las culturas, lejos de los estereotipos, con una mirada siempre política. A partir de estos antecedentes propusimos la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos*, en exhibición entre el 11 de julio y el 31 de agosto de 2024 en el Centro Cultural Matta (CCM) de Buenos Aires. Este ejercicio reunió a un colectivo interdisciplinario e internacional para generar una exposición efímera y experiencial por medio de una serie de “puestas en escena” que agenciaban al espectador.

La propuesta curatorial reunió los trabajos artísticos en que el cineasta exploró el mundo árabe y el fenómeno de la iconoclasia en el islam, específicamente entre los años 1990 y 1995. Este énfasis nos permitió además desplegar en la exhibición su pensamiento teórico en torno a la imagen cinematográfica que implicó el uso de distintos medios además del audiovisual tradicional. La exposición es parte de una investigación curatorial más amplia en torno a las instalaciones que realizó históricamente Raúl Ruiz, que se inicia con la exposición *Raúl Ruiz: el ojo que miente* en el Museo de la Solidaridad en Santiago de Chile (MSSA, 2023). Estas instalaciones son prácticamente desconocidas, se mantuvieron en silencio por más de treinta años.

En los años 90 varias exploraciones de cineastas llegan a las instituciones de arte contemporáneo mediante exposiciones colectivas, por ejemplo *Passages de l'image [Pasajes de la imagen]* en el Centro Pompidou en 1990, curada por Raymond Bellour, Catherine David y Christine van Assche; o *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. Tales eventos abren debates y despliegan preguntas sobre la ontología del cine en los espacios expositivos de las artes visuales, en un momento de crisis y transformación profunda de su estatuto material producto de las tecnologías digitales. Raúl Ruiz participó de este contexto a partir de 1990, con la presentación de instalaciones en relevantes espacios de arte contemporáneo internacional como el ICA de Boston, el IVAM de Valencia, el Jeu de Paume de París o el ya referido MOCA de Los Ángeles. Es posible afirmar que su trabajo instalativo es parte de las indagaciones cinematográficas y mediales que abren sus films y textos de la misma época: se puede pensar que sus instalaciones funcionaron como un tipo de película “objetual” y “performativa”, realizada por medios no estrictamente cinematográficos, y que, a través de la construcción de decorados o utilería, plantean nuevas

formas de habitar el espacio expositivo, de poner en circulación el cine y de agenciar al espectador.

Ruiz fue a lo largo de su vida un pensador de la imagen y las tecnologías de la visión, que articuló un pensamiento teórico y situado a través de su obra: más de cien películas filmadas en todos los formatos, además de textos teóricos, poesía, talleres con estudiantes, puestas en escena de teatro y ópera, e instalaciones artísticas. Fue consciente, desde muy temprano, de cómo la industria del cine funcionaba homogeneizando los modos de ver y de filmar, relegando al espectador a un lugar pasivo de consumidor. Sus referencias artísticas, teóricas y literarias son heterogéneas y provenientes de distintas épocas, de la cultura popular y la academia, de oriente y occidente. Con ello, se propuso reformular los esquemas narrativos de la industria de Hollywood y reparar la separación histórica de la teoría y la ficción. La mayoría de sus películas son presentadas como “adaptaciones” de piezas del teatro, la literatura, la pintura: de *Palomita blanca* a *La isla del tesoro*, pasando por ejercicios más abiertamente híbridos como *La lechuza ciega* o *Memoria de apariencias*, y por adaptaciones apenas nominales como *Tres tristes tigres*, *La colonia penal* o incluso *Diálogo de exiliados*. También la instalación titulada *La expulsión de los moros*, que consiste en un tipo de reconstrucción abierta y especulativa sobre una pintura de Velázquez. En este sentido, –así como nuestra propuesta curatorial actual– Ruiz conoció y exploró en vida la potencia de los archivos artísticos como punto de partida de su pensamiento creativo y sus imágenes, y su legado es asimismo un espacio de memoria o una Historia del Arte expandida, en donde conviven referencias heterogéneas, tiempos históricos, lenguas, disciplinas artísticas y tradiciones como el barroco español, el teatro veneciano, la pintura china o la poesía popular del Valle Central de Chile.

Respecto de su recepción crítica existen ya publicaciones y exposiciones que se proponen recuperar el sentido multiforme, inter y transmedial de su legado, sobre todo relacionando los trabajos para la televisión, instalaciones artísticas, la pintura y la literatura (Pérez Villalón, 2016; Goddard, 2017; García, 2021; García, 2023). Estas publicaciones se integran a una literatura mucho más amplia que es la que refiere a su cine, por ejemplo, los libros colectivos *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios* (De los Ríos y Pinto, 2010) y *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry* (López-Vicuña y Marinescu, 2017).

¿Es posible realizar una película en un museo utilizando objetos? ¿Cómo reactivar hoy una memoria cinematográfica –que siempre es histórica– en un espacio institucional, cuidando su potencial crítico y transformador para el presente? El trabajo curatorial con estos archivos abre problemas teóricos en la intersección de la curaduría y el cine, del cine y las artes visuales, de la instalación y el teatro, además de los diálogos culturales Sur-Sur, si se consideran las investigaciones de Ruiz, chileno y exiliado, sobre la cultura árabe en los bordes de la cultura magrebí en París. En un artículo anterior titulado “Películas que nos miran. El cine

performativo de Raúl Ruiz” (2023), Francisca García trabaja sobre los cruces entre cine e instalación en la trayectoria del cineasta y en relación con la década de los 90, con las discusiones teóricas pertinentes (Bellour, 2009; Balsom, 2013; Bullot, 2020). Considerando este antecedente, nuestra propuesta en el presente ensayo enfatiza la relación curatorial con los archivos de este “cine performativo” y la relación socioafectiva con los públicos.

En términos metodológicos, la investigación reconoce una metodología mixta que alterna la práctica con la teoría y el uso especulativo de archivos de diversos orígenes internacionales. En primer lugar, la práctica curatorial se transforma en un dispositivo de trabajo creativo y sagaz, capaz de formular preguntas –diferentes en cada versión de las exhibiciones–, seleccionar materiales y activar a la vez las memorias del pasado. En segundo lugar, la documentación presentada aquí y exhibida en el CCM es rica en medios: audiovisual, fotografías, relatos orales, escrituras personales, folletería, notas de prensa, dibujos y guiones. Esta ha sido recopilada en colecciones privadas, como la de Florence Evrard en París, e institucionales, como el Archivo Ruiz-Sarmiento en Viña del Mar, donde se conservan copias de los films. Los archivos han sido activados con diversas entrevistas a testigos, narraciones que fueron muy relevantes en el proceso curatorial y que se integran en las exhibiciones, proporcionando información de primera fuente sobre la experimentación artística de Raúl Ruiz. Asimismo, las propias películas, sobre todo del período de los años 90, fueron utilizadas como guiones referenciales para resolver ciertos recursos de las puestas en escena de las exposiciones cuando –frecuentemente– la documentación de las instalaciones era incompleta o ambigua.



Figuras 1 y 2. Exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires, 2024. Curaduría de Francisca García y Daniela Berger. Vistas de la inauguración y montaje de la instalación *Cementerio parlante*. Gentileza: Romina Santarelli / CCMatta.

Curaduría desde el potencial afectivo de los archivos

Una curaduría es siempre un hilo del que se tira suavemente, desde el cual van apareciendo cosas insospechadas. El caso de *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* no es una excepción. Se basó en una rigurosa pesquisa de archivos y relatos, combinada con una suerte de serendipia curatorial para elaborar ciertos criterios museográficos que dieran cabida a un ejercicio expositivo creativo y especulativo, que pudiera completarse con el tránsito de los cuerpos de los públicos y la consiguiente cocreación de nuevas imágenes, como una experiencia en flujo (Alderoqui y Pedersoli, 2011).

“Para hacer una revolución se necesita mucha memoria”, señala Georges Didi-Huberman (Balcázar, 2018) y una de las posibles alternativas es a través del trabajo curatorial con archivos y relatos orales. Desde los aportes de Foucault y Derrida, sabemos que la práctica de archivar constituye la principal estrategia para dotar de vida y existencia histórica a aquellas experiencias del pasado que, por su fragilidad ante las relaciones de poder vigentes, no logran inscribirse en un campo cultural o en la historia. Si la memoria está sujeta al ámbito de lo frágil, de lo ritual e imperecedero, la Historia –así, problemáticamente en singular y con mayúscula–, por su parte, se ha vinculado a la razón y lo permanente. A partir de estas distinciones es posible, sin embargo, establecer cruces entre Memoria e Historia a través del arte, de su relación con los públicos y el diseño de exposiciones que levantan preguntas al espectador y lo interpelan, mostrando también las discontinuidades y poéticas que escapan al historicismo (Didi-Huberman, 2018).

El curar puede entenderse, y por cierto desarrollarse, como una práctica afectiva. La palabra “curaduría” viene del latín *curare* y significa cuidar. Quien “cura” es el que tiene cuidado de algo, quien se preocupa por algo que, por su fragilidad y su valor, tiene la posibilidad de desaparecer, o cuya desaparición marcaría indeleblemente a la sociedad en que se inscribe y a sus venideras. Lo que se cuida es aquello importante de no perder. Si la memoria es frágil y lo frágil carece de duración, y si la curaduría proviene de la palabra cuidar, surge la pregunta de cómo cuidamos esta memoria. La curaduría puede incidir en las vidas y memorias de las personas y en la construcción conjunta de lo sensible, lo que estaría en línea con lo que Marie-José Mondzain entiende como “lo político” (Soto-Calderón, 2023).

Desde la publicación del influyente ensayo *Archive Fever [Mal de archivo]* de Jacques Derrida en 1995, el auge del trabajo con archivos ha poblado la programación de los centros metropolitanos de arte contemporáneo a escala global; asimismo, de museos y centros comunitarios y espacios culturales (Enwezor, 2007). Las exposiciones con y desde archivos pueden curar y restaurar relaciones. Sin embargo, estas también pueden extinguir las potencias sensibles de la memoria (Derrida, 1995), en la medida de ejercicios institucionales de recuperación o patrimonio que operan fijando contenidos, o que no consideran las historias mismas de los documentos, sus borraduras, extravíos o censuras.

El uso de archivos en el espacio expositivo también puede desmontar por completo la idea clásica que tenemos por “exposición de arte”. Un caso es usar el espacio expositivo como centro de documentación o espacio de consulta destinado a los espectadores. Así, el imperativo sería activar los archivos o que las exposiciones puedan ser útiles para poner los “archivos en uso”. Surgen diversos ejemplos como *Todavía somos el tiempo: Arte y resistencia a 50 años del Golpe* (Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, CNAC, 2023), con curaduría de Florencia San Martín y Claudia del Fierro, que revitaliza la pregunta por la memoria traumática del postgolpe en Chile. En *Un kilómetro de conocimientos invisibles* (Centro Cultural M100, 2019), la artista chilena Ingrid Wildi incluye en sala una biblioteca decolonial para uso de los públicos con títulos ignorados por las academias occidentales. En una línea semejante, en la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía de Madrid, 2012), los curadores de la Red Conceptualismos del Sur interrogaron la noción de “activismo artístico” e incluyeron estaciones de trabajo con computadoras para consultar documentación digital, tales como los videos del noticiero alternativo chileno Telenálisis, o los archivos del Colectivo Acciones de Arte, CADA.

Otra modalidad curatorial puede considerar la performatividad del archivo en relación con sus usos artísticos, visuales y materiales en el espacio expositivo. Por ejemplo, la artista chilena Voluspa Jarpa ha construido una serie de instalaciones, tal como *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016), que utilizan los archivos desclasificados de la CIA que revelan las implicancias del gobierno norteamericano en los regímenes militares y golpes de Estado en catorce países de América Latina. A través de la reproducción de esta documentación, la artista propone recorridos e interacciones con el espectador, considerando sobre todo la paradoja de esta desclasificación histórica, que se realiza por medio de materiales que se encuentran censurados o tachados como secretos de Estado, por lo que no dejan ver la verdad histórica.

La operación visual y material de Jarpa con los documentos oficiales puede ser puesta en relación con la exposición *Past Disquiet (Pasado inquieto, 2018)*, montada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) bajo la curaduría de las libanesas Kristine Khouri y Rasha Salti. La exposición genera diversos recorridos e instalaciones directamente con archivos en diferentes formatos, que documentan una exposición de 1978 realizada en apoyo a la liberación de Palestina en Beirut. A partir del encuentro fortuito de un libro, en *Past Disquiet* la materialidad misma del documento se convirtió en un agente que modulaba los movimientos y los saberes en el espacio expositivo, deviniendo así en un intersticio punzante entre centro documental y una comunidad de oralidad espacial viva. Aquí el ejercicio intuitivo de lo curatorial se materializa como objeto colgante. Cuando las páginas de este libro se abren, se abre también todo un mundo de conexiones, redes afectivas de solidaridad, relatos de amistad y compromiso ar-

tístico-político que unen la histórica exposición del Líbano con el modelo museológico solidario del MSSA. El libro colgante abre también otras conexiones con escenas y dispositivos solidarios como el de Nicaragua, gestionado por Ernesto Cardenal y Carmen Waugh; o posteriormente Sudáfrica, con la exposición realizada a mediados de los años 80 en su Parlamento, para denunciar activamente el apartheid brutal que sufría la mayoría del pueblo africano.

Teniendo en vista estos referentes internacionales, la curaduría puede ser considerada un rito y una metodología que formula, espacial, material y visualmente, preguntas críticas, pero también plasma posibilidades creadoras. La capacidad que tiene una exposición de construir una “recordación”, en su materialidad y experiencia espacial, contraviene el precepto de la supuesta fugacidad de las imágenes del cine y el video que, según la filósofa chilena Andrea Soto Calderón, son en sí mismos medios ineludibles de pensar críticamente la imagen (2023). En una experiencia expositiva, emerge el encuentro entre los objetos/obras y los cuerpos que las recorren, el timing de ellas y el timing del otro, que entra y sale de la espacialidad, creando a su vez la experiencia de un recorrido. En este contexto, la interacción entre cuerpos de los espectadores y los “cuerpos expositivos” genera afectos, ya que las exposiciones, a partir de Giuliana Bruno (2018), son “superficies afectivas” que en su materialidad pueden transformar la percepción de lo real:

La profundidad de las superficies se inscribe en lo que hoy llamamos “nuevos materialismos”. Se trata de una perspectiva atenta a la dimensión material de los procesos sociales, culturales y políticos, pero cuya novedad reside en pensar la materia como algo dotado de agencia y sentido, lo cual, hasta el momento, parecía una prerrogativa puramente humana. (Robles de la Pava y Tomasini, 2023, p. 50)

La capacidad afectiva de una exposición está relacionada directamente con su potencial creativo. En los mejores casos, la curaduría hoy ya no solo consiste en una práctica para el cuidado y el recuerdo sino que también es una práctica imaginativa de realización (Didi-Huberman 2018) y responsabilidad, a diferencia de las formas más conservadoras que han reducido este trabajo a una labor intelectual ligada únicamente a la producción de textos y relatos históricos, o al curador/a como mediador/a o autoridad que legitima un cierto trabajo artístico en relación con un canon hegemónico, unívoco. Estas posturas críticas del modelo tradicional, que abrieron ciertos campos de producción curatorial, se pueden hallar en prácticas de destacadas voces curatoriales en las últimas décadas, como Okwui Enwezor, Gustavo Buntinx, Chus Martínez o Andrea Giunta. Ya había establecido Harald Szeeman, décadas atrás, que el curador podría aparecer como un conjurador, el espacio expositivo como un espacio mágico donde todo es posible. Una labor que conlleva una precisión pero que sin embargo puede basarse en la intuición (Obrist, 2010, p. 80).



Figura 3. Fotografía de archivo del proceso de construcción del *Cementerio parlante* durante el Festival de Teatro de Aviñón, en 1993. Gentileza: Florence Evrard.



Figura 4. Documentos del *Cementerio parlante* que fueron parte de la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta, 2024. Fotografía: Romina Santarelli / CCMatta.

Fantasmas arabescos ayer y hoy

La exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (2024) se desplegó por seis salas especialmente construidas en el Centro Cultural Matta (CCM) de Buenos Aires, combinando películas, instalaciones y documentos. Realizamos evocaciones libres de las piezas instalativas *Cementerio parlante* (parte de *Beau geste*, 1993) y *Alegoría de los mártires* (1991), ejercicio que consideró además la proyección de la película *Espejos de Túnez* (1993) en el auditorio del centro cultural, el cortome-

traje *Agua-viento* (1995) en un monitor en sala, y una proyección en video del libro de artista de Ruiz, *Libro de las desapariciones / Libro de las tratativas* (1990), como si se tratara de una película muda.

Estos materiales, sumados a fotografías documentales y entrevistas filmadas, dieron forma a la clave del título “fantasmas arabescos”, que conectaba el pasado de las memorias artísticas de los años 90 con nuestro presente actual en alusión al genocidio que ocurre en Palestina. La amistad de Ruiz con el poeta y profesor tunecino-francés Abdelwahab Meddeb y sus intereses artísticos sobre la España colonial, la invasión de América y las formas de circulación de la cultura y el saber a escala global (Meddeb, 2003) empujan en Ruiz la producción de estas obras árabes y el deseo de ir “más allá del cine”, en un sentido intermedial (películas, libros, instalaciones). La noción de “fantasmas” también remite por supuesto a la historia del cine, a la religiosidad popular y en general a los eventos latentes o no resueltos que, como presencias-ausencias, interrumpen nuestra vida cotidiana y obstaculizan el progreso. Estas dimensiones son centrales en la poética ruiziana, especialmente en su programa cinematográfico, que el autor reconoce bajo el nombre de “cine chamánico” (Ruiz, 2013, p. 90).

Evocamos el *Cementerio parlante* en el gran espacio de acceso al CCM. Se trató de una instalación sonora que usó pequeños parlantes incrustados en cada una de las siete tumbas blancas construidas y repartidas por la sala, todas apuntando solemnemente en la misma dirección. Dejamos el sistema de audio abierto para que envolviera a los públicos y atravesara los distintos espacios del CCM, cuya arquitectura con paneles móviles permite diseñar el espacio a voluntad, conectando los distintos ambientes. Las prístinas tumbas eran lo primero que el público veía, debiendo atravesarlas para continuar el recorrido. En esta instalación los muertos hablaban unos con otros, a medida que las tumbas blancas alteraban el sonido. Estas tumbas se basaron en los cementerios árabes que Raúl Ruiz visitó cuando filmó su película *Espejos de Túnez* (1993), también en exhibición. La actriz francesa Florence Evrard, quien participó en la construcción de la instalación original en Aviñón, recuerda que Ruiz quería crear una situación dramática pero a la vez muy prosaica entre los muertos. Incluimos, además, en una sala aparte, la entrevista filmada que le hizo Érik Bullot a Evrard en 2022, además de documentos: fotografías, apuntes y dibujos que ella misma hizo en 1993.

El archivo de sonido en *loop*, con extensión de siete minutos, fue programado en diferentes pistas que sonaban en diferido desde las distintas tumbas. La pieza sonora constaba de diferentes elementos: fragmentos de las obras teatrales *Edipo en Colono* de Sófocles y *Los biombos* de Jean Genet, que fueron leídos y registrados en una producción previa en Santiago por un conjunto de colaboradores y actores junto a las curadoras. Es necesario señalar que ambos textos son especialmente críticos y significativos con relación al exilio y la invasión francesa de Argelia y que Ruiz mantuvo en su biblioteca estos ejemplares, siguiendo una reflexión constante sobre la idea de la migración y el exilio. El diálogo entre los

personajes de estas piezas de teatro se interrumpía por el sonido de un muecín que llamaba a la oración en la mezquita; cantos de pájaros enviados este año 2024 por la artista palestina Shada Safadi, quien reside en la zona ocupada de los Altos del Golán; ladridos de perros; y la canción “Pájaros” de la cantante inca Yma Sumac. Estos elementos sonoros y los fragmentos de las obras de teatro se detallan en los cuadernos de apuntes de Florence Evrard a los que tuvimos acceso en París por medio de las entrevistas de Érik Bulloz.

El *Cementerio parlante*, montada por primera vez en 1993 durante el Festival de Teatro de Aviñón, Francia, en el marco de un taller de actuación con jóvenes de diferentes nacionalidades, reflexionaba en torno al imaginario colonial. “Todos hemos participado más o menos en el sueño colonial: el extrañamiento, el deseo de exotismo, el comercio entre el centro del mundo y sus excentricidades disparatadas”, escribe Raúl Ruiz en el folleto de invitación. La instalación actual se reinventa, de manera situada, a partir del relato oral y afectivo, en un contexto cultural e histórico completamente diferente, más de treinta años después. Hoy un cementerio árabe parlante es un homenaje a las víctimas de un brutal conflicto en Medio Oriente que grita por medio de las imágenes que nos bombardean a diario y que parece no terminar.



Figuras 5 y 6. Evocación de la instalación *Cementerio parlante* de Raúl Ruiz en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires en 2024. Vista de la instalación y los documentos exhibidos. Gentileza: Romina Santarelli / CCMatta.

En segundo lugar, la instalación *Alegoría de los mártires* consistió en la escenificación de una serie de bultos negros y deformes colgados con gruesas sogas, que conmemora a los moros decapitados y expulsados de la península ibérica. En nuestra propuesta se trató de seis bultos de trapo y en diferentes dimensiones, colgados como una catacumba aérea o invertida, que el espectador atravesaba teniendo una relación espacial y matérica con los cuerpos asesinados, decapitados, colgados. La prensa de la primera exhibición en el IVAM de Valencia en 1991 también interpretó esta sala como un homenaje a los desaparecidos chilenos durante la dictadura de Pinochet. La puesta en escena actual se realizó a partir de fotografías de la prensa española, adaptándose al espacio del CCM.

La instalación *Alegoría de los mártires* fue parte de una exposición de Raúl Ruiz titulada *La expulsión de los moros* que tuvo distintas versiones y que relataba de un modo alegórico la historia de España. La primera vez se montó en 1990 en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston, bajo la curaduría de la estadounidense Kathy Rae Huffman, mientras Ruiz daba un taller en la Universidad de Harvard como profesor visitante. Ese mismo año se exhibió en el Contemporary Arts Forum (CAF) de Santa Bárbara y al año siguiente en el IVAM de Valencia y el Jeu de Paume de París. El nombre de la exposición *La expulsión de los moros* fue tomado de una pintura de Diego Velázquez, desaparecida en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 y de la cual no contamos con ningún registro. Y se convierte así en otro de los fantasmas. Ruiz se propuso con esta exposición generar una imagen del cuadro perdido.

Incluimos además una breve entrevista filmada con la curadora Kathy Rae Huffman de 1990 en un monitor lateral junto a las fotografías de *La expulsión de los moros* de Boston. En otra sala incluimos una proyección audiovisual del *Libro de las desapariciones / Libro de las tratativas* (1990), un libro de artista publicado a propósito de *La expulsión de los moros*. Se trata de una compilación de ficciones cortas sobre las historias de España y el islam, una suerte de diálogo que incluye simbología religiosa y una plantilla manipulable de espejo para leer el *Libro de las tratativas*, impreso al revés (en la página izquierda y con letras invertidas, en alusión a la escritura árabe). El último material asociado a esta instalación fue la exhibición del cortometraje de ficción *Agua-Viento* (o *Feng Shui, Wind-Water*), un video de cuatro minutos realizado por Ruiz en 1995 como episodio para la serie *Picture House* de la BBC (UK), que también es una cita de una pintura de Diego Velázquez. Aquí un pintor chino se queda dormido mirando las nubes y sueña con la pintura *Las meninas*, tratando de interpretar su propia cultura y dialogando con el viento que toma la voz del mundo árabe.



Figuras 7 y 8. Evocación de la instalación *Alegoría de los mártires* de Raúl Ruiz en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires en 2024. Vista de la instalación y los documentos exhibidos. Gentileza: Priscila Bevacqua / CC Matta.

Así como el cine de Raúl Ruiz valoró al espectador y lo puso al centro mediante diversos trucos de montaje o posiciones de cámara, estas evocaciones actuales de las instalaciones y la documentación del proceso pretenden generar una experiencia sensitiva e inducir un tipo de recepción “material” o táctil, al decir de Giuliana Bruno (2018), que puede transformar la percepción instalada de lo real. En este caso, las relaciones estrechas de la hispanidad y la cultura árabe en su precarización y exilio, las posibilidades de hacer cine en el museo, las estrategias curatoriales con relación al trabajo con archivos y sus potenciales afectivos. Más que presentar “obras”, la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* fue una serie de evocaciones especulativas. Mediante el uso de objetos, utilería y la reproducción con tecnologías, potenciamos el carácter efímero de nuestra práctica, de la cual ya no queda ningún vestigio. Desde esta perspectiva, la exposición reactiva los archivos en relación con los rituales del hacer memoria y sin el objetivo de fosilizar o fijar un patrimonio o autoría. Al contrario, nuestro objetivo también ha sido permitir que los *fantasmas* continúen su tránsito afectivo, creativo y emancipador más allá de estos ejercicios específicos.

Referencias bibliográficas

- ALDEROQUI, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- BALCÁZAR, M. (2018). Georges Didi-Huberman: Para hacer una revolución, se necesita mucha memoria. *Milenio. Más cultura*. <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria>
- BALSOM, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- BELLOUR, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BRUNO, G. (2018). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Londres/ Nueva York: Verso Books.
- BULLOT, É. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Santander: Shangrila.
- DE LOS RÍOS, V. y Pinto, I. (2010). *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Sublevaciones*. Barcelona: Editorial RM.
- ENWEZOR, O. (2007). *Archive Fever. Uses of the document in contemporary art*. Nueva York: Institute of Photography.
- GARCÍA, F. (2021). Arqueologías de la mirada: reactivación crítica de la video-instalación *La expulsión de los moros* (1990) de Raúl Ruiz. *Revista 180*, 48, 42-51. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.\(2021\).art-900](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.(2021).art-900)
- (2023). Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz. *Revista de Comunicación y Medios*, 48: 48-58. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.7160>

- GODDARD, M. (2017). Television, Tractactions, and Folklore. En López Vicuña y Andrea Marinescu (eds.), *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry* (pp. 49-68). Wayne State UP.
- LÓPEZ VICUÑA, I. y Marinescu, A. (Eds.) (2017). *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Wayne State UP.
- MEDDEB, A. (2003). *Visión del mundo árabe. Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- MSSA (2023). *Raúl Ruiz: el ojo que miente*. Catalogo digital. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://www.mssa.cl/exposicion/raul-ruiz-el-ojo-que-miente/>
- OBRIST, H. U. (2010). *A Brief History of Curating*. Ginebra/París: JRP Ringier & Les presses du réel.
- ROBLES DE LA PAVA, J. y Tomasini, C. (Comps.) (2002). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Buenos Aires: Ediciones ArtexArte.
- RUIZ, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- SOTO-CALDERÓN, A. (2023). Marie-José Mondzain. *La Fuga*, 27, <http://2016.lafuga.cl/marie-jose-mondzain/117>