

Anna Wendorff, Carlos Dimeo

La extracción de la piedra de la locura (instalaciones de Javier Téllez)

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 2, 181-213

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

La extracción de la piedra de la locura (instalaciones de Javier Téllez)

AnnaWendorff
Universidad de Łódź (UŁ)
Carlos Dimeo
Universidad Maria Curie-Skłodowska (UMCS)

MEDIALIDAD INTERIOR EN LA OBRA DE JAVIER TÉLLEZ

En 1996 Javier Téllez escogió como lema de su exposición, el precioso cuadro de Hieronymus Bosch intitulado «La extracción de la piedra de la locura» con el objeto de que éste fuera parte interior de lo que se convertiría definitivamente en una de las grandes líneas discursivas y casi por excelencia en el dominio estético de Téllez: «la locura»¹. A partir de allí, operó con la presentación de una exposición que como ya hemos afirmado lleva el mismo título del cuadro de Bosch. Sin embargo no usó este cuadro sólo como modelo, sino que como propio de las artes de la vanguardia, lo transformó en pleno.

No solamente en este cuadro de Hieronymus Bosch se ve representada la locura a través de una piedra. Otras representaciones pictóricas de artistas de la época también significaban la mismas representaciones y contenidos temáticos. Por ejemplo el cuadro de las Jan Sanders Van Hemessen (1500–1566) «El

¹ Hieronymus Bosch, 'Extracción De La Piedra De La Locura', en Museo Nacional Del Prado (ed.), (48,5 cm x 34,5 cm; Madrid – España: Museo Nacional del Prado, circa 1490).

cirujano»² en el que podemos observar la exposición del mismo tema y la misma imagen.



[Fig. 1. Hieronymus Bosch (circa 1490), 'Extracción de la piedra de la locura', en Museo Nacional del Prado (48,5 cm x 34,5 cm; Madrid – España).]

Sin embargo la importancia de la obra «La extracción de la piedra de la locura»³ viene marcada por la diatriba que históricamente se ha planteado sobre el cuadro de Bosch, y que resulta por demás elocuente; el artista medieval nos habla en realidad de ¿la locura o de la estupidez?

Además según Bosch, la locura o la estupidez en sus cuadros adquieren la forma de «piedra» (pero tal como la vemos también en la pintura de Van Hemessen) y en las dos representaciones esta 'diminuta' piedra deberá ser tratada como tal. Lo que ambos artistas parecen estarnos mostrando es que la recuperación de la normalidad sólo puede ocurrir a través de su extirpación, la cual será practicada con una intervención quirúrgica. Por lo que en consecuencia se le otorga a la locura un orden plenamente físico y no psíquico. Pero el planteamiento de Bosch va mucho más allá del de Van Hemessen. Mientras el segundo simplemente muestra la operación como tal; Bosch agrega al hecho en sí,

² Jan Sanders Van Hemessen, 'El Cirujano', óleo sobre tela (100 x 141 cm; Museo del Prado (Madrid, España), 1555).

³ Bosch, 'Extracción De La Piedra De La Locura'.

una carga simbólica, compleja pero muy precisa a la vez. «La extracción de la piedra de la locura» de Bosch se debate de esta manera entre ironía y pecado, virtud y condición humana, contraveniencia y resignación a los infortunios que pueda sufrir el espíritu.



[Fig. 2. Jan Sanders Van Hemessen, 'El cirujano', óleo sobre tela. (100 x 141 cm; Museo del Prado (Madrid, España), 1555).]

Si nos remitimos al estudio de la locura hecho por Roy Porter, lo que estaría representando Bosch en el cuadro, sería en realidad los adelantos en los estudios de la psiquiatría y neurología de la época, «[E]ntre el Siglo XVI y el XVII ocurren grandes adelantos en la neurología, fisiología, anatomía y en las ciencias médicas que dan inicio a teorías de que la locura es causada por: [...] desbalances humorales (de los líquidos secretados por órganos corporales [...])»⁴. Pero en la inscripción analítica que posee y se expone en el Museo del Prado en Madrid la referencia se desplaza hacia una entronizada ironía, lo que permite abonar una larga discusión que ha llevado el cuadro desde siempre. En la nota del Prado, se escribe lo siguiente:

El Bosco pretende satirizar el intento del personaje central por curarse de su locura, entendida como estupidez o ignorancia, argumento muy común en diversos proverbios flamencos. El embudo invertido que porta el cirujano parece aludir a que es él el verdadero loco, mientras que la mujer con el libro en la cabeza que con-

⁴ PORTER 2008: 9–10.

templa asombrada la escena quizá simbolice la verdadera ciencia. El tulipán sobre la mesa hace referencia al dinero de la operación, símbolo del beneficio que percibirá el cirujano, aludiéndose a su condición de estafador⁵.

Sin embargo, el misterioso motivo de Bosch que trasciende a la indefinición del significado de la piedra, queda suspendida por otra muy distinta en la presentación que nos hace Téllez. Aquí, ya no se trata de la locura entendida en un único sentido referida a lo anormal, o aquello que se halla fuera de su lugar adecuado, tampoco tomado desde la perspectiva de que la ciencia médica sea capaz de curar inclusive los males del pensamiento o la personalidad. Ni siquiera puede ser vista desde la perspectiva de concebir al arte como un instrumento que intenta normalizar lo que se considera 'anormal'. Sino más bien y al contrario de todo ello, que el cuadro de Bosch parece que quisiera plantearnos la expresión concreta de algunas constantes que se han ido relacionando entre los conceptos de arte y 'anormalidad' o de arte y 'normalidad-normalización'; y de esta manera buscar a través del lenguaje de la creación plástica lo que se produce en medio de una frontera. En cambio Téllez le ha agregado a su obra un ingrediente que nos lleva a partir de un dilema distinto; esto es, la suspensión intermedial entre un estado y otro, superpuesto por la prescripción médica. La locura ha dejado de ser un objeto físico, ha traspasado la frontera de lo visible, se ha convertido así en un estado mental.

En la exposición de 1996 «La extracción de la piedra de la locura»⁶; «[e]l artista quiere rescatar para la locura su antigua condición de elemento desestabilizador, misterioso y cósmico»⁷. De esta manera indaga sobre la subjetividad humana dividida, escindida constantemente por lo ético y lo moral. La motivación inicial de Téllez sobre este cuadro no es la resultante única de la exposición del artista. Téllez ha aprovechado también el merecido retorno que el tema tuvo en la época medieval para sacarlo a flote con su propia relación. Siempre suponemos la frontera como una línea divisoria entre un lugar y otro sin que nada medie dentro de ella, pero Téllez se mete en el centro de esa línea y contrapone los lenguajes, usando y valiéndose de cualquier ámbito u espacio con el objeto de afrontar un lugar más oscuro aún, o como mínimo poco menos indagado que la psique humana. Nos referimos a la subjetividad más profunda de

⁵ Bosch, 'Extracción De La Piedra De La Locura'.

⁶ Ateneo De Valencia Museo De Bellas Artes, 'La Extracción De La Piedra De La Locura (Una Instalación De Javier Téllez)', Exposición Instalación Individual de Javier Téllez (Venezuela, 1996).

⁷ HERNÁNDEZ 1996: 20.

esta psique que se halla posicionada en el lugar más plenamente subjetivo de la psique humana, el «entre»⁸:

[t]ratar siempre de incluir ese otro lenguaje, de lo excluido, que es la enfermedad mental o la experiencia de la locura [...] trabajar en un lenguaje periférico que no se adapta al lenguaje del centro aun cuando yo viva en el centro. [...] una especie de espacio “entre” con el cual puedes articular comunicaciones con diferentes países⁹.



[Fig. 3. Javier Téllez, ‘La extracción de la piedra de la locura’, Intervención fotográfica sobre la obra de Hieronymus Bosch «La extracción de la piedra de la locura» (53 x 48 cm; Caracas–Venezuela: Museo de Bellas Artes, 1996).]

Tal como leemos de primera mano en este caso el artista está en la búsqueda de ciertas metáforas que abordadas de algunos campos de acción fenomenológicos van constituyendo paulatina y progresivamente lenguajes y meta-lenguajes. Y así de esta manera definir cada vez más a través de lo expresivo, no un tema y sus diferentes maneras de leerle, sino la reposición motivacional e inconsciente de un universo.

⁸ Tal como el mismo Javier Téllez lo define. Hallar lo oculto del «entre».

⁹ PRADAS 2007: 11.

Sin embargo yendo hacia un lugar más profundo, la doble subjetividad presentada frente a frente de lo sano a la enfermedad se transforma en un ‘salón de espejos’ donde todos de una u otra forma nos vemos reflejados, o en los cuales el reflejo de nuestra memoria y prioridades subjetivas, nos ponen en un terreno muy movedizo o difícil de aprehender. Está claro que nos referimos nuevamente a la frontera (en la que el proyecto plástico de Téllez explora) entre locura y normalidad. Entendido de esta manera, podríamos de primera mano llegar a pensar que se trata pues de un ‘arte componedor’, de un ‘arte terapéutico’, pero efectivamente quien se adentre en la obra de Téllez, daría cuenta rápidamente que nada de eso es lo que aparece dentro de su proyecto creador. Al contrario, mientras más indaga sobre el tema de la locura, más se aleja del sentido de orden que históricamente la psiquiatría tradicional le ha dado al campo de estudio o haya tratado de imponerle, aún y cuando los nuevos tiempos vayan cambiando.

Inicialmente como enlace para la configuración teórica de la exposición que inspiró a Téllez en este año, fue como primera medida intervenir la obra del Bosco en todas sus dimensiones constructivas y conceptuales. Puesto que el artista ha relacionado ya desde siempre ambos elementos, resulta elocuente la narración hecha por Carlos Yusti (ensayista y escritor) que nos permite a partir de allí ir definiendo los conceptos plásticos y estéticos desde los cuales el propio Téllez desarrolló en toda la extensión de su obra y no solamente para esta exposición-instalación. Tal como lo describe Yusti, el dibujo que Javier Téllez le mostraría en ocasión de un encuentro que ambos tuvieron, intitulado «Toman té y juegan polo sobre las cabezas cortadas del pueblo»¹⁰, revelaría a nuestros «ojos» que ora intuitivamente ora inconscientemente, Téllez modelaba desde entonces su cosmovisión particular del arte. El arte no únicamente como representación prodigiosa o exposición para la belleza, no sólo como recurrente o referente de lo necesariamente «bello», sino el arte entendido como un hallazgo en la forma y transformación de la representación, entendiendo a éste en el mismo sentido que nos lo aclara Arthur Danto al explicar la visión que tuvo Marcel Duchamp a través de sus «readymades»; donde Danto asegura que:

“Todo nuestro siglo es absolutamente retinal salvo en el caso de los surrealistas [...] él [Duchamp] había sido el único en reconocer la profunda desconexión conceptual entre arte y estética en sus ‘readymades’ de 1913–1915 [...]”¹¹.

¹⁰ Según el artículo escrito por Carlos Yusti, véase en: YUSTI 2001.

¹¹ DANTO 2005: 69–70.

En vista de este nuevo universo al que nos acerca Téllez, descubrimos que éste nos llama la atención sobre la persistente y locuaz idea de la cultura occidental de que lo necesariamente «bello» debe pasar sólo por el óculo de lo razonable y la concordancia que atraviesa a su receptor. Y aquél que no sea capaz de ‘ver’ lo bello puede llegar a ser considerado como un ‘lunático’, como un fuera de lugar, como aquél que está fuera de orden.

El sentido moral de la belleza del arte, atañía a la ruptura del sentido como un acto injurioso, por lo tanto fuera de toda expresión de cordura. En ese mismo año (1996) un poco antes de la instalación a que estamos haciendo referencia, puesta en el Museo de Bellas Artes y posteriormente en el Ateneo de Valencia, Javier Téllez participó en la muestra colectiva «January Show» de Silverstein Gallery llevada a cabo precisamente en el mes de enero de ese año. En esta exposición colectiva presenta su trabajo «The Lunatic»¹² (1996) el cual efectivamente ya nos traía una reminiscencia de su expresión estética. En este caso no se acerca a los elementos de la obra de Hieronymus Bosch, sino de Francisco de Goya, y en especial entre muchos otros, el dibujo en lápiz blando, intitulado como: «Loco furioso»¹³ (1824–1828). Téllez aborda aquí (como en la mayor parte de sus trabajos también) que este sentido de ‘ver’ para el arte, no es muestra de la responsabilidad que traen nuestros pensamientos, por lo tanto tampoco es garantía de tener reservada una conducta intachable. Y entonces pone sobre el tapete una vez más temas como la iniquidad, lo injurioso, lo inmoral, entre algunos otros, lo cual no son o no representan expresiones de la cordura, sino básicamente de los límites que existen en el ‘entre’ (ya lo hemos afirmado antes) esa locura y esa cordura.

Si lo observamos detenidamente de primera mano no se tiene conocimiento del porqué el personaje en el cuadro de Goya está tras los barrotes. Suponemos que está atacado, afectado por algo que resulta más poderoso que su cuerpo, y que vive en él o dentro de su cuerpo. Es un «Daimon», un hombre poseído, o que como mínimo está fuera de sus cabales (veamos la imagen que sigue a continuación).

¹² Javier Téllez, ‘The Lunatic’, Técnica Mixta: Instalación y performance contentiva de dos ‘artefactos’: jaula y casa de gallinas (New York: Silverstein Gallery, 1996).

¹³ Francisco De Goya, ‘Loco Furioso’, Soporte: papel verjurado, puntizones de 25–26 mm. (Técnica: lápiz blando) (19.3 cm x 14.5 cm; España, 1824–1828).



[Fig. 4. Francisco de Goya, 'Loco furioso', Soporte: papel verjurado, puntizones de 25–26 mm. (Técnica: lápiz blando) (19.3 cm x 14.5 cm; España, 1824–1828).]

Aún y cuando la locura de este personaje ya no sea visible como en los cuadros de Bosch o Hemessen, existe alguna razón (creemos) por lo que se hace necesario que éste se encuentre allí prisionero. Sin embargo, el encierro del 'loco furioso' se remite a una condición 'visible', a aquello que el ojo puede detectar; en este caso: la furia. Lo suponemos porque la corporalidad y su actitud así parecieran representárnoslo. Además la 'escena' está codificada no como alguien que se halla preso por haber cometido algún delito, sino porque sus 'ojos' muestran a alguien que está fuera de sí, sus ojos están 'desorbitados', extrañados, enajenados. A pesar de ello su locura le molesta, le duele, le causa angustia, por lo que suponemos que el personaje expresa los deseos de querer salir, querer escapar de este universo donde se encuentra.

En la obra «The Lunatic», Téllez nuevamente intenta acercarnos al tema pero ahora estableciendo similitud con la obra de Goya. Sin embargo en este intento nos revela algo totalmente distinto. Este hombre en «The Lunatic» (imagen posterior a la de Goya) está también encerrado, pero ya no como en el motivo propio del pintor español, sino en lo que suponemos puede ser una jaula de palomas, o en todo caso un palomar, también este espacio se asemeja a un pequeño corral de gallinas. Lo alegórico al lugar común de la paloma como símbo-

lo de la libertad, obviamente no resulta ser aquí inherente a la obra. En sentido contrario a Goya, este hombre, este personaje está atrapado en su propia cárcel, jaula o corral. Y no desea escapar de éste o de ésta porque su universo se encuentra fijado allí dentro. Su cuerpo parece estar condenado a su propio mundo interior. De manera que el confinamiento en este caso no es una petición de libertad. Pareciera como si Téllez inicialmente nos revelara que el personaje del cuadro «loco furioso» ha sido encarcelado y por lo tanto él piensa que no merece estar allí. El personaje de Goya, está penalizado y el lugar adecuado para ‘curar’ aquella penalización es confinarlo al sanatorio, al hospicio. Goya también ha pintado los lugares propios para aquéllos que han perdido ‘cordura’, tal como en su cuadro «Corral de locos»¹⁴ conocido también como «Casa de los locos», y retrata lo perversos que podrían resultar estos sitios. La imagen de la locura es la imagen de la perdición y/o del despojo.

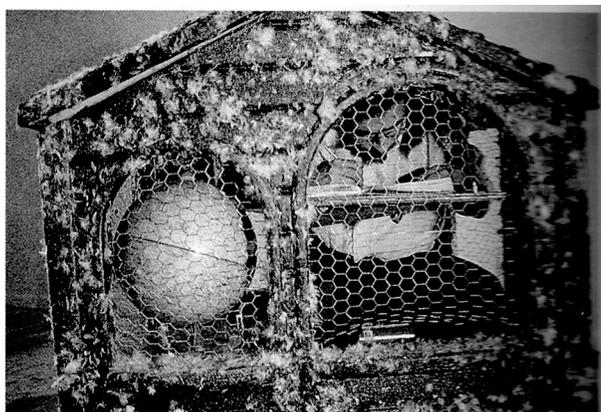
Sin embargo, es de hacer notar que el trabajo de Téllez no nos habla de la institución o del aparato psiquiátrico, como aparato represor. Téllez, tal como él mismo afirma, no intenta penalizar a la institución o demostrar la incapacidad que conlleva en sí ésta para ‘curar’, puesto que en realidad, no la considera del todo responsable (aún y cuando contenga en sí su propia parte). Para Téllez, la institución psiquiátrica representa una parte más de la construcción modélica que traen aparejadas según la concepción foucaultiana¹⁵ (cárcel, escuela, psiquiátrico, hospital, etc.) y en general las instituciones en la época clásica y moderna que marcan el encierro o el confinamiento como modos de ‘normalización’ y de orden de los sujetos. En referencia a la valoración de la institución psiquiátrica y la influencia de ésta en su obra, Téllez nos afirma:

[m]i trabajo no confronta una crítica a la institución psiquiátrica, primero que nada porque mi discurso está hecho, de varios discursos, es decir está hecho de los discursos de los pacientes que critican muchas veces [...] o tienen críticas específicas a la institución psiquiátrica donde han estado hospitalizados. Esa presencia está allí [...] lo que creo es que al final la crítica a la institución psiquiátrica no es solamente una crítica a ella; sino una crítica a una serie de aparatos [...] es una serie de aparatos. Es decir, el aparato psiquiátrico no existe per se, o sea... depende de otra serie de aparatos... o sea responde a otra serie de aparatos. La institución psiquiátrica precisamente hace lo que puede dentro de la cadena de aparatos que de alguna manera excluyen al paciente psiquiátrico¹⁶.

¹⁴ Francisco De Goya, ‘Corral De Locos’, Soporte: hojalata (Técnica: óleo) (43,8 x 32,7 cm; España: Dallas, Meadows Museo, 1794).

¹⁵ FOUCAULT 1991; Véase también: FOUCAULT 1976.

¹⁶ METRÓPOLIS 2011 – Javier Téllez (2011) (video, rtve.es) 29,06’.

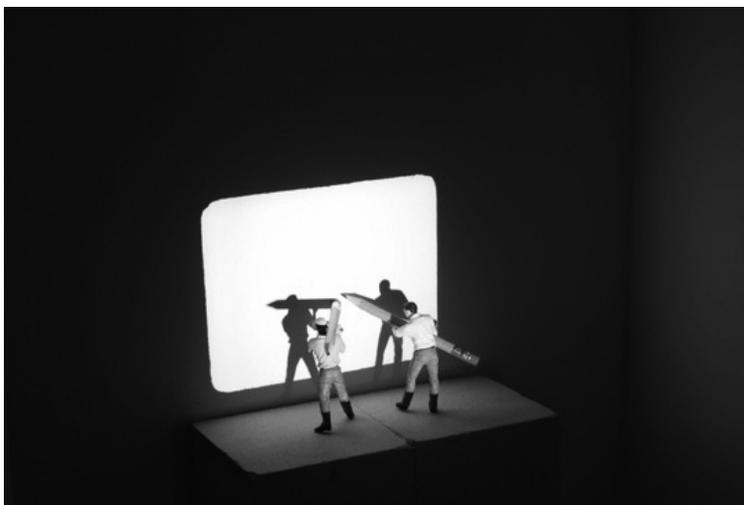


[Fig. 5. Javier Téllez, 'The Lunatic', Técnica Mixta: Instalación y performance contentiva de dos 'artefactos' jaula y casa de gallinas (New York: Silverstein Gallery, 1996).]

La metáfora de Téllez quizá en este sentido apunte a una mirada más universal frente al mundo que nos rodea o a las diferentes 'personas' que nos hallamos en éste. A partir de la perspicaz idea que de una forma u otra todos estamos 'cuasi-encerrados' en una vida impermeable y frágil; y que en consecuencia sería un contrasentido abordar la cuestión simplemente desde la frontera divisoria entre la locura y la cordura, o a través del tamiz de la institución psiquiátrica como estructura de ordenamiento interior y exterior del sujeto. Precisamente escapar a la cura, que en la medicina psiquiátrica se trata primeramente con los fármacos pues resulta una solución «paliativa» al orden, atacar como primera medida una zona neuronal del cerebro, puesto que es una zona física que podemos reconocer (aunque no podamos observar físicamente) desde fuera. El fármaco ha reemplazado evidentemente al motivo 'boschiano'. El fármaco se digiere, pero la locura se extrae. Este análisis es pertinente, ya lo hemos dicho, no entendido desde la perspectiva terapéutica. Téllez no toma la idea como vía de búsqueda con el objetivo de transformar tampoco al sujeto, porque ello significaría para el artista un contrasentido levisiano. «Soy totalmente solo; así, pues, el ser en mí, el hecho de que existo, mi existir, es lo que constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad ni relación. Todo se puede intercambiar entre los seres, salvo el existir...»¹⁷ en este sentido abordar la 'psique' del otro es una manera de abordar mi propia 'psique' que es la representación del existir. El otro tiene un sentido, la sinrazón no es de él, sino de mi indiferencia que resulta incapaz de entender al otro. Téllez aborda así el discurso

¹⁷ LEVINAS 2008: 53-54.

de la tolerancia. Por lo tanto el sello artístico, es el sello bioético, biopolítico agambiano que no intenta de ninguna forma recubrir la esfera estética a la que aspira el arte moderno, sino al contrario prefigurar aquello que Walter Benjamin ya habría categorizado como la «imagen dialéctica»¹⁸, es decir; huellas que dejan las imágenes del ‘pasado’ y que se reafirman en la memoria con el objeto de construir lo histórico como totalidad y como representación interior psíquico del sujeto, sólo con un ‘pasar sucesivo’ de imagen que fijan no sólo el reflejo sino el tránsito, la imagen-movimiento deleuziana. Ésta es la semblanza que utilizará Giorgio Agamben, para dar cuenta de la «persistencia de la imagen retiniana»¹⁹, para dar cuenta del sentido no fortuito de la repetición; y que desde el punto de vista estético es la misma apuesta que nos plantea Téllez. En la sucesión de imágenes (no es casual que sus últimos trabajos están vinculados al cine) trae a colación este sentido discursivo de (entonces ya no imagen-movimiento) sino mente-en-movimiento.



[Fig. 6. Javier Téllez, “Screenwriters” en 16mm projector, figurine, brick, pencil. New York: Figge von Rosen Galerie, 2009.]

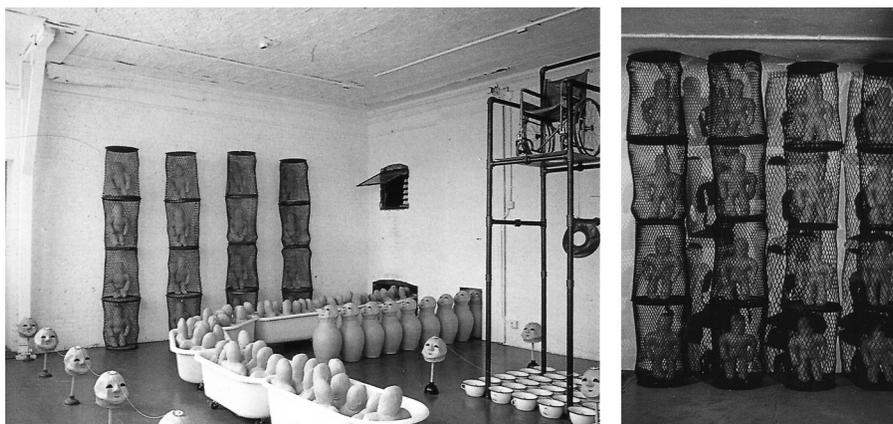
El tema del hombre ‘encerrado en su propia jaula’ se habría vuelto de carácter recursivo, así que en 1994 en exposición colectiva presenta su trabajo «Insane Asylum»²⁰ realizada por «National and International Studio Program» 1993–1994, presentada en P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art,

¹⁸ BENJAMIN 1972: 190.

¹⁹ AGAMBEN 2010: 53.

²⁰ Javier Téllez, ‘Insane Asylum’, Instalación Performance (Medidas Variables; Nueva York: The Institute of Contemporary Art, 1993–1994), Fotografía Elena Andrés.

en Nueva York. Allí podemos observar también a unos hombres que se encuentran encerrados, en una especie de torres de jaulas. Nuevamente se nos pone ante una afrenta contra la moral, un acta de escrutinio a ésta y una repregunta que remite una y otra vez a la dicotomía ética-moral tal como lo ha planteado Levinas. Puesto que el artista tiene un compromiso ético, que hace ineludible el carácter político de la obra en sí. Lo ético como responsabilidad y lo moral como forma de construcción de esa ética. Lo ético como actitud frente 'a'; lo moral como valor y como juicio, pero ya no en el sentido puramente kantiano, sino más bien en un contrapuesto a éste como el «sentido extramoral»²¹ nietzscheano. Hemos trasmutado, franqueado una pared que ha ido y venido, de Benjamin a Nietzsche o viceversa. Es un juego simbólico de espejos.



[Fig. 7. Javier Téllez, 'Insane Asylum', Instalación Performance (Medidas Variables; Nueva York: The Institute of Contemporary Art, 1993–1994), Fotografía Elena Andrés.]

MEDIOS EXPRESIVOS DE JAVIER TÉLLEZ

Nos parece necesario volver a citar aquí a Arthur Coleman Danto cuando escribe sobre la fuerte disputa que surge entre el sentido moral y digámoslo «extramoral» del arte. Danto resume la idea de la siguiente forma:

En 1905, meditando sobre el pleito un tanto absurdo entre Whistler y Ruskin que había sido la comidilla del público londinense en 1879, Proust escribió que mientras Whistler estaba en lo cierto

²¹ NIETZSCHE 2009.

al decir que existe una distinción entre arte y moralidad, en distinto plano Ruskin también tenía razón al afirmar que todo gran arte es moralidad. Ya hemos visto que en 1903 Moore argumentó, sin pestañear, que la conciencia de la belleza estaba entre los bienes morales supremos. Creo que, sin temor a equivocarnos, podemos hablar de una atmósfera en el incipiente siglo XX en la que la imagen rimbaudiana de injuria a la belleza aún habría sido vista como un ataque a la moralidad²².

Lo que trata de exponer Danto es que no existe relación alguna entre arte y belleza. Según nos relata, desde Duchamp éstas representan dos definiciones distintas y muy separadas o inclusive aisladas una de la otra, puesto que «se abrió definitivamente una brecha lógica entre el arte y la belleza [...] “[T]odo arte profundamente original [...] inicialmente se percibe como feo”. «La más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza” [...]»²³.

Otro aspecto que atañe de manera consustancial a la obra de Téllez está relacionado directamente con su inicial concepción figurativista primero en sus cuadros de tiza pastel e intercaladamente pintando con óleos, o inclusive experimentando con otro tipo de pigmentos²⁴, así como también combinándolos; y segundo, ubicando y transformando los soportes y superficies usadas, tales como: cartón, cartulina, papel, madera, etc., los cuales fueron posteriormente trasladadas en su totalidad al uso de las formas escultóricas o dibujos que fueron objeto de reproducción tanto en las instalaciones, como en los filmes. De manera que como se puede observar lo figurativo fue uno de los rasgos expresivos con que se definía la obra del artista pero que inclusive hoy aparecen rasgos que insinúan la influencia figurativa. Como se puede ir viendo y aún y cuando Téllez haya cambiado el uso de estos medios expresivos o haya cambiado las técnicas sigue perteneciendo a ese universo estético con el que se inició.

Una gran parte del discurso plástico de Téllez pues se hallaba así dominado desde sus inicios con una fuerte carga de símbolos, alegorías y otros elementos atendiendo a las formas que han sido definidas por Mijail Bajtín como lo carnavalesco, demostrando en ellas una alta capacidad para lo lúdico y lo fantástico (que abría campos hacia otros dominios en este sentido borgianos

²² DANTO 2005: 77.

²³ Citando primeramente a Clement Greenberg, y a continuación a John Cage (según Danto «en la llamada Conferencia Julliard de 1952, citando el ‘Haiku’ de W. H. Blythe»). Véase en: DANTO 2005: 77.

²⁴ Aunque es de hacer notar que a Téllez no le gustaba usar el acrílico por la textura que ofrece y la poca durabilidad de la obra.

y por ende entramándose con mundos y construcciones laberínticas). Mucho antes de construir todo este modelo y armado teórico, Téllez desencadena una gran parte de los criterios y conceptos que formarían parte de todas sus obras, en 1988 lleva a cabo dos exposiciones individuales: «Pasteles y dibujos»²⁵ (Galería Gabriel Bracho, Caracas) y «De animalibus»²⁶ (en «Los Espacios Cálidos» del Ateneo de Caracas), donde expondrá imágenes de animales con un fuerte acento expresionista, en las cuales predominaban las imágenes de tigres²⁷. Desde esta época se percibe en su obra un interés por representar actividades que confrontan la libertad del hombre contemporáneo, el destino, la violencia, el circo y la locura. O en exposiciones como «Trobar-clus»²⁸ (1992) donde se hallan presentes una vez más, el juego y el azar, lo mágico del mundo de los naipes; que son capaces de prever en el sentido de ‘alucinar’, de ver el modo de lo invisible tanto pasado, presente, como futuro.

Pero también estas resignificaciones presentadas a través del juego de naipes, no fueron sólo un cambio de discurso temático, implicaron para Téllez una transición en el modo de implementación de las técnicas, los soportes y los materiales, que necesitaban ir acordes con una redefinición conceptual e intelectual de la obra y sus planteamientos. En relación con esta exposición y sus presentaciones veamos lo que nos aclara Carlos Yusti a su vez, sobre lo que Téllez ha afirmado en relación con el cambio de posición, su presentación y el contenido conceptual que le ofreció «Trobar-clus». Yusti expone lo siguiente:

En el año 1992 efectúa su exposición individual “Trobar-Clus” en la Sala RG y que puede considerarse como el preámbulo a una nueva etapa de instalaciones y performances. Téllez aclara en una entrevista, realizada por Carmen Hernández en la revista “Estilo”, lo siguiente: “Personalmente, creo que a partir de mi instalación ‘Trobar-clus’ en el Celarg, realicé un cambio fundamental en mi obra, que consistió no en el paso a lo bidimensional sino más bien en el traslado de las coordenadas verticales de mis pinturas a un espacio ‘otro’ que es el de la horizontalidad. A partir de allí trabajo en un campo en el cual las definiciones tradicionales de pintura

²⁵ Javier Téllez, ‘Pasteles Y Dibujos’, Exposición Individual. Técnica: Mixta (Pastel, Tiza pastel y Lápiz) (Caracas – Venezuela: Galería Gabriel Bracho, 1988).

²⁶ Javier Téllez, ‘De Animalibus’, Exposición Individual. Técnica: Tiza Pastel (Espacios Cálidos Ateneo de Caracas: Ateneo de Caracas, 1988).

²⁷ Recordamos a Téllez habernos hecho notar una cierta semantización, resignificación a partir de la obra borgiana, en: BORGES 1986: 72.

²⁸ Javier Téllez, ‘Trobar-Clus’, Exposición Individual. Instalación, medidas variables (Caracas – Venezuela: Sala RG, 1992).

y escultura pierden sentido (...) En ‘Trobar-clus’ escogí 40 camas de camping como superficie pictórica. (...) Los cuadros-cama desplazaban el eje elevado del muro al más cercano y terrenal del suelo. Por otra parte la escogencia de la baraja como motivo, disolvía el problema de la relación figura fondo, fundamental en la pintura occidental”. Estas consideraciones de Javier nos lleva a deducir que es un artista preocupado por dotar a su trabajo estético de una reflexión intelectual, de un porqué ilustrado que le permita a la obra dejar ser sólo un objeto decorativo. La obra crítica razonada y no como producto de las modas o el azar²⁹.



[Fig. 8. Javier Téllez, ‘Trobar-clus’, Exposición Individual. Instalación, medidas variables (Caracas – Venezuela: Sala RG, 1992).]

El cambio de elementos (de pinturas pasteles, óleos sobre cartón, etc., por objetos transformados primeramente en macro-instalaciones y posteriormente incorporando el uso del cine) fue lo que constituyó según Carmen Hernández «no sólo un desplazamiento en la definición de los formatos [...] sino también el interés por profundizar en los aspectos del acto enunciativo»³⁰. Es destacable precisamente que desde esta nueva perspectiva la obra adquiere una mayor

²⁹ Carlos Yusti, ‘Javier Téllez, Un Trikster De Cuidado’, Escaner Cultural (12/06/2001 al 12/07/2001 ed., escaner.cl, 3; Santiago de Chile (Chile): Escaner Cultural, 2001).

³⁰ Hernández, ‘La Extracción De La Piedra De La Locura (Una Instalación De Javier Téllez)’.

significación al implicar técnica y formato en una dimensión diferente y que paulatinamente se fuera transformando dentro del propio proceso creador. Lo que ha hecho Téllez en realidad, es sacar sus historias y personajes (presentados inicialmente en sus cuadros y dibujos) y trasladarlos a la forma tridimensional, medio que le ofrece la escultura. Entendiendo a las formas escultóricas, no en el sentido moderno del concepto de escultura, sino en las formas de instalación y/u objetos. En otros casos también utilizando la imagen fílmica que, como ya hemos afirmado en el apartado anterior, representaría en el sentido de Gilles Deleuze la «imagen en movimiento»³¹, con la única diferencia que aquí lo estamos analizando desde la perspectiva del sentido de técnica y formato expresivo. La imagen fílmica le otorgó a Téllez una nueva cualidad que le otorga mayores posibilidades al desarrollo temático de su obra. Tal como él mismo lo explica en una entrevista a la Televisión Española; donde asegura que:

[...] para mí es importante la cita de ciertas películas ... ya que refieren a la historia, ya Godard ha dicho en su maravillosa película “Histoire(s) du cinéma”³² la historia del siglo XX es la historia del cine, la historia del cine es la historia del siglo XX [...] porque es un género nuevo, es la imagen en movimiento [...] para mi ‘Caligari’³³ [...] la cita ‘Caligari’ no solamente refiere a la película, no solamente refiere a que es una de las primeras películas que se realizan sobre un hospital psiquiátrico, también refiere a la historia de Alemania y es una pieza hecha específicamente para Berlín [...] también refiere a la República de Weimar, refiere a la pesadilla nazi, tiene muchas referencias históricas, que para mí son importantes para entender en que mundo vivimos hoy en día [...].³⁴

Sin embargo siendo siempre la figura el objeto principal de su mirada; puesto que el objeto en la imagen o en la presentación fílmica está persistentemente detallado por dos elementos característicos, por un lado los rostros, las caras, y por otro lado las líneas demarcadoras de los objetos presentados en la imagen; la línea se transforma en el resultado fundamental de todo dibujante y del dibujo, y en el ejemplo mostrado más arriba de su versión del Dr. Caligari, nos expone una línea que se obtiene como frontera de especulación estética.

³¹ En el sentido que lo define Gilles Deleuze en: DELEUZE 1991: 318.

³² Jean Luc Godard, Histoire(S) Du Cinéma Videograbación: 20 X 50 Años De Cine Francés ([Barcelona]: Intermedio, 2006) 4 videodiscos (DVD) (318 min.).

³³ El Gabinete Del Doctor Caligari (2003) (DVD, Divisa) 1 videodisco (DVD).

³⁴ Metrópolis – Javier Téllez.



[Fig. 9. Caligari and the Sleepwalker Film stills from the film project “Caligari and the Sleepwalker” by Javier Téllez in cooperation with the House of World Cultures copyright: Promo, House of World Cultures, 2008.]

Además de ello aparece también a ‘nuestra vista’ una fuerte y marcada influencia expresionista. Por supuesto en algunos filmes mucho más que en otros, pero donde el rostro fundido con los claroscuros era uno de los elementos más visuales del cine expresionista alemán y el trazado de la línea para remarcar la expresión y la forma, con un altísimo contenido subjetivista o tratando de reflejar el mundo inconsciente, la angustia interior del personaje, que son particularmente poderosos elementos en la poética y la estética de Téllez. Puesto que el trazo tanto en el cine, como en sus cuadros, es de marca fuerte, y obviamente adquieren el carácter que el expresionismo quiso darle a la obra de arte, esta será una constante en toda la obra pictórica y filmica del artista. No resulta casual como podemos ver en su trabajo «Caligari and the Sleepwalker»³⁵ que Téllez haya partido de la base del film «El Gabinete del Dr. Caligari» (1919) de Robert Wiene, una de las grandes imágenes del expresionismo alemán en el cine, o que toda la imaginaria del artista esté repleta y a rebosar de contenidos filmicos, historias, personajes como: «El Golem» (1920) Dir. Paul Wegener y Henrik Galeen; «Las tres luces» (1921) Dir. Fritz Lang o «Nosferatu» (1922) Dir. F. W. Murnau. En todos estos filmes así como en los de Téllez resaltará la imagen del rostro, de las caras, como elementos fundamentales.

³⁵ Javier Téllez, ‘Caligari and the Sleepwalker’, in Galerie Peter Kilchmann (ed.), (Installation with single channel projection, black box with black boards and video on monitor, Blu-ray and DVD ed.; Berlín 2008), 27.07 and 2 min.



[Fig. 10. Javier Téllez, «La Passion de Jeanne d'Arc» (Rozelle Hospital, Sydney), 2004 two channel projection video, stills from *Twelve and a Marionette* and *La Passion de Jeanne d'Arc*.]

En las imágenes que continúan más abajo, tanto la de sus cuadros de su arte figurativo primero, como de sus posteriores instalaciones, podremos observar el fuerte predominio que implica el uso de la línea (la línea fuerte, gruesa, marcada), que se establece como un delineador del objeto y de sus límites interiores y exteriores; los cuales no sólo plantean una especie de linderos de las fronteras y que tendrían por objeto definir el contorno de la figura, sino también que se erigen como delimitadores imaginarios presentes entre los ámbitos de la locura y la cordura. Las imágenes (en ambas representaciones) recuerdan a toda la exposición que elaboran los pacientes cuando usan al arte para mostrar sus construcciones psíquicas e imaginarias. En este sentido los límites que nos diferencian entre locura y cordura están borrados, han desaparecido; pues el arte no funciona como contención de esos desbordamientos (involuntarios), sino más bien como expansión de las funciones psíquicas borrando todo enlace o puente establecido por los mecanismos de la racionalidad ética que impera desde la modernidad. Veamos entonces dos proyectos que apuntaron en esa dirección; 1.- El cuadro intitulado «José Gregorio Hernández» (1991) y 2.- «Doppelgänger Peepshow»³⁶ (1994).

³⁶ Javier Téllez, 'Doppelgänger Peepshow', 17-9-1994 / 22-10-1994, Vídeo Instalación (Nueva York: Exit Art NY, 1994), Exposición Colectiva «Let the artists live!».



[Fig. 11. Arriba, imagen del film: «El Gabinete del Dr. Caligari» (1920) de Robert Wiene. Abajo, imagen del film «Caligari and the Sleepwalker | Caligaria y el sonámbulo» (2008) de Javier Téllez³⁷.]

En el cuadro intitolado «José Gregorio Hernández»³⁸ (1991), Téllez retrata un personaje de la mixtificación religiosa venezolana multiplicándolo por sus manos y pies, transformado así en una especie de ‘pulpo’ que sitúa la capacidad de ‘atraparlo’ todo, de ‘verlo’ todo a través de su cuerpo. Pero a la vez a este «José Gregorio Hernández» se lo puede percibir como enajenado en una ‘fuerza extraña’ que controla y domina tanto la totalidad del mundo de afuera, como la que pervive dentro de su propia ‘existencia’ dentro del mundo que le domina. Pareciera evidente que el personaje del cuadro intentaría bordear con su investidura las evidencias más letales de la psicogénesis del ‘borderline’, de aquel que se halla en una línea concomitante interviniendo zonas geográficamente locales y extrañas o extranjeras a su universo, deslimitando zonas de la realidad y la imaginación. Este «José Gregorio Hernández» yace ya pues, en una zona

³⁷ Detállese en la imagen de Téllez, la predominancia en el uso de la línea como una marcada tendencia en su trabajo y como reminiscencia de las influencias del expresionismo alemán.

³⁸ Javier Téllez, ‘José Gregorio Hernández’, (Valencia – Venezuela, 1991), Óleo sobre tela.

fronteriza. Y el uso de la línea empieza a convertirse en una fuerte presencia de contenido, o de desborde de ese contenido, de expresión consciente, o de expresión inconsciente. La línea es una totalidad, apercibida en los cuadros, en las imágenes filmicas, en cada una de las partes del cuerpo y de la obra de Téllez.

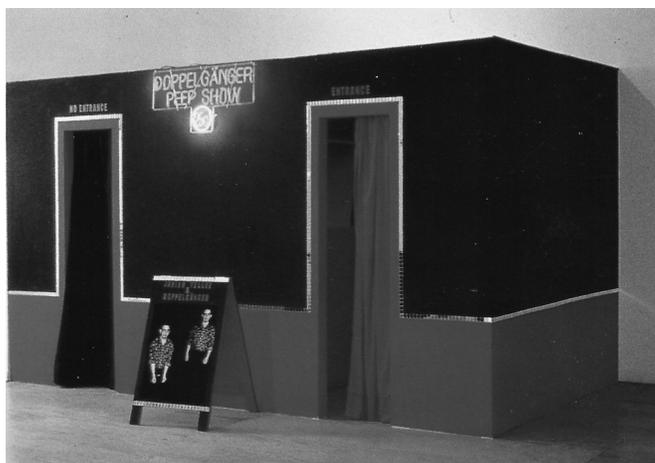


[Fig. 12. Javier Téllez, 'José Gregorio Hernández', Soporte: Cartón. Técnica: Óleo sobre cartón (100.5 x 70.4 cms; Valencia – Venezuela, 1991).]

El cuadro en cuestión (refiriéndonos a «José Gregorio Hernández») pareciera así ser una muestra palpable que Téllez abordó desde ese momento la búsqueda de un tema basado en una estética de la mente, o como Gaston Bachelard creó y definió, una estética de la imaginación y también de los desplazamientos psicológicos que la imaginación implanta. Así que el manejo de ciertos medios expresivos, no está solamente relacionado con las técnicas, sino también con las formas y sus marcaciones. Digamos que la representación de la 'locura' no es tal en el cuadro al óleo sobre cartón, o en el 'cuadro' filmico, sino que expone localización del desbordamiento semántico, un desplazamiento de significaciones. En este sentido podemos afirmarlo junto a lo que expone Ángel Enrique Carretero Pasín:

Algo bastante similar a Morin sostiene Cornelius Castoriadis (3), quien, polemizando con una, a su juicio, simplificadora interpretación de la radicalidad de lo imaginario llevada a cabo por el mar-

xismo y el psicoanálisis, afirma la existencia de una originaria creatividad inscrita en la imaginación que está indisociablemente ligada a la potencialidad del deseo. Según Castoriadis, Marx y Freud han tratado de derivar la naturaleza de lo imaginario de un déficit o carencia previa que es sublimada bajo una figuración compensatoria que la suple y encubre. A su juicio, por el contrario, lo imaginario es el resultado del despliegue de una fantasía que intenta restaurar una identidad originaria del sujeto, un núcleo monádico caracterizado por una originaria indistinción de sujeto y mundo, que había sido fracturada como consecuencia de las pautas institucionalizadas de socialización que le habían conferido una identidad racional. Así pues, la fantasía sería ese elemento genuinamente constitutivo de la psique en el que se expresaría una imaginación radical que nos remitiría a aquel estado de locura primigenia en el cual el sujeto estaba poseído por una completud de sentido. El contexto racionalista y positivista en el que se enmarca el pensamiento freudiano es el factor que, para Castoriadis, lo imposibilitaría para descifrar toda la fecundidad psico-social de lo imaginario, es su notorio énfasis en reducir la naturaleza de lo imaginario a causas explicativas materiales lo que le impediría reconocer que la imaginación radical preexiste y preside a la actividad específicamente pulsional³⁹.



[Fig. 13. Javier Téllez, 'Doppelgänger Peepshow', 17-9-1994 / 22-10-1994, Vídeo Instalación (Nueva York: Exit Art NY, 1994), Exposición Colectiva «Let the artists live!».]

³⁹ Carretero Pasin, 2004: 3-10.

Visto así es necesario reafirmar que Téllez nos lo cuenta como este sentido de lo pulsional por vía del arte y no de la psiquiatría o la escritura literaria⁴⁰, sino tratando de auscultar cuál es la imagen primigenia en la ‘mente humana’ una especie de confrontación con ciertos cuerpos éticos y morales que confunden la realidad, con la misión de lo real, la vida con el sentido de la vida.

En orden de ideas, ya hemos afirmado que Téllez ha abordado la obra de arte como una cosmogonía moral nietzscheana y una ética levisiana. Nos hemos referido a un modo de ética en donde es prevaleciente lo que Nietzsche ha declarado en «Humano demasiado humano»⁴¹, y desde la cual se pone de manifiesto el sentido del arte acumulado, acaudalado en la experiencia estética cuando se aborda el tema de la conducta; es decir que la locura solo prevalece cuando hay o se piensa en conducta, pero no en términos de religación humana. Por ello es necesario para Téllez trascender a la forma tridimensional del dibujo es decir, construir, modelar la obra escultórica.

La escultura se la considera como la forma tridimensional que el dibujo de pronto ha adquirido. Visto así podemos acceder a que el manifiesto de Téllez se ve revestido por una desformalización de los valores de la conducta; y seguidamente una ruptura de los valores tradicionales de la imagen o la representación pictórica. En «Doppelgänger Peepshow»⁴² (1994) la vídeo-instalación presentada dentro de la colectiva «Let the Artists Live!»⁴³ (1994), el delineamiento de las formas de vernos o representarnos a través de los elementos que están en el marco del cuadro plástico, llevado a través de la línea, se asocia aquí tanto a todo lo que está vinculado a la manera como al fondo del cuerpo textual en el que se desenvuelven ambas presentaciones.

«Doppelgänger Peepshow» es una obra compuesta por dos espacios que por un lado jugando con la memoria circense, nos retrotrae a aquellos lugares o espacios de pequeños salones donde se presenta una atracción por lo general monstruosa, un circo del horror: el hombre lobo, mujer barbuda, el enano de dos cabezas, etc. El ‘Peep Show’, también conocido como ‘Peep Box’ (caja de sorpresas) o ‘Raree Show’ (espectáculo raro) y que por lo general hoy día se asocian con el sexo, o la proyección de vídeos pornográficos. En la cual el público podía observarlo todo a través de un lente o un orificio en el que se proyectaban algunas imágenes.

⁴⁰ Tal como lo hiciera primero su padre el Dr. Pedro Téllez Carrasco en la escritura y la psiquiatría; y paralelo a Javier Téllez, su hermano Pedro Téllez de la misma manera en la escritura y la psiquiatría.

⁴¹ Véase la siguiente edición: Nietzsche 1996.

⁴² Téllez, ‘Doppelgänger Peepshow’.

⁴³ Javier Téllez, ‘Doppelgänger Peep Show’, (Nueva York: Exit Art NY, 1994), Exposición Colectiva «Let the artists live!».



[Fig. 14. Peep Show (Ego Film Arts, 1981), EGOYAN, ATOM (dir.).]



[Fig.15. Rockin' Jelly Bean, 'Poster Peepshow: The Art of the Pin UP',
Soporte: papel Velvet Fine Art (Digital). Técnica: Silkscreen
(46.99 x 90.17 cms; Alhambra-EUA: Nucleus Gallery, 2011).]

En la instalación de Téllez estamos ante dos espacios a través de los cuales somos invitados a pasar y participar. En el primer espacio encontramos al artista viendo estas películas pornográficas, después de depositar algunas monedas en una máquina; en el segundo espacio el público también estaba siendo observado por un circuito cerrado de televisión. Apreciamos así este sentido de

doble, del otro pero a la vez yo (que mira y soy mirado). En este sentido Téllez está jugando con una metáfora doble puesto que la idea de ‘doppeldänger’ nos retrotrae al concepto de doble, de fantasma de la otredad, de duplicación, etc., recordemos el concepto básico que asume la duplicidad del término alemán:

El doble evoca la soledad esencial del ser humano y nos advierte contra la certeza de nuestra identidad. El tema de El Doble, del sosias, del Doppelgänger es tan antiguo como la literatura. La palabra Doppelgänger, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, quiere decir “el que camina al lado” o “el compañero de ruta”. Una traducción más literal es el doble caminante ya que la palabra alemana gänger significa caminar y Doppel significa doble.⁴⁴

Así que «Doppelgänger Peep show» puede empezar a pensarse como una casa del ‘horror’, pero a la vez como un lugar para el juego, o bien para lo pornográfico, el entretenimiento, la diversión y al mismo tiempo un lugar donde podemos encontrarnos con nuestro otro yo.



[Fig.16. Imágenes Sobre, ‘Doppelgänger Peep Show’, (Nueva York: Exit Art NY, 1994), Exposición Colectiva «Let the artists live!».]

Esto quiere decir que Téllez finalmente ha atentado⁴⁵ contra formato y obra, lo que nos induce a pensar en el acercamiento simbólico de los elemen-

⁴⁴ ESTAÑOL 2011: 267.

⁴⁵ Entiéndase correctamente que la idea de «atentado» no apunta en nuestro discurso con un sentido negativo, ni tampoco entendiendo que Téllez se comporte de manera ‘iconoclasta’ frente

tos básicos del dibujo (ya lo hemos dicho, la línea) y aquéllos que estimulan el problema central de su temática: la razón y la cordura. Rompiendo el orden establecido y definido por el principio básico que permea constantemente al dibujo, se introduce un pensamiento en el campo de la definición del arte que podemos afirmar como «no calculado»; se refiere a la reflexión ética de todo artista que no sólo actúa sobre la obra de arte y su productor, sino también de quien la «contempla» o actúa participando activa o pasivamente dentro de ella. Téllez se refiere al abordaje de la locura como un lugar otro al que debemos enfrentarnos no partiendo de su trama impuesta por lo correccional, sino visitando sus lugares propios y ocultos (que aún la misma psiquiatría no ha podido develar). Es esto lo que refiere a una conducta ética que se implementa en una frontal perspectiva del otro y/o con el otro. «Doppelgänger Peepshow» está representando a esa gran máquina del doble y de la duplicidad, de la otredad. Téllez ya habría citado en diferentes oportunidades la definición que nos pone Levinas⁴⁶ sobre el cómo conceder un espacio al otro, desinvisibleándolo, tornándolo como tal sujeto. En este sentido afirmará:

“Yo debo olvidarme de mi mismo para acceder al otro” era para el filósofo Emmanuel Levinas una de las mejores definiciones de la conducta ética, creando un concepto paradigmático para todo artista o productor cultural. Este modelo de compromiso puede describir las bases de una estética alimentada por el respeto a la diferencia y por la intención de incorporar al ‘otro’ dentro de la articulación del discurso artístico.⁴⁷

Téllez abordó inicialmente su trabajo a través del dibujo⁴⁸ y no propiamente de la plástica, tal como él mismo lo declara. Fue así en el dibujo donde halló el tema de compartir el principio básico, los elementos esenciales para ahondar en el mundo de la locura frente a los que con éste les permite expresar sus particularidades. Estableciendo desde el principio una debida y estrecha relación que se plantea entre la institución psiquiátrica y el museo, convirtió todos sus objetos de arte en una reflexión combinada y múltiple que se desplegaron de diferentes formas y maneras. Por supuesto los psiquiátricos y los museos

al arte. El arte será para el artista el medio básico para representar sus modelos de pensamiento, su concepción, expandir ese sentido metafísico del que nos ha hablado Heidegger.

⁴⁶ Para referirnos a este concepto del «otro» y la ética en Levinas, véase: LEVINAS 1993: 139.

⁴⁷ Javier Téllez, ‘Bienal De Venecia: Carta Abierta De Javier Téllez’, (Caracas – Venezuela: Revista Analítica), 1.

⁴⁸ Pradas, ‘Javier Téllez: Venezuela Es Un País Invertebrado’.

son lugares que conservan similitudes de honda recepción; y que a la vez también pertenecen a su origen familiar. Téllez afirma:

Debido a mi experiencia como hijo de padres psiquiatras, encuentro que el hospital psiquiátrico es la imagen especular más adecuada al museo. Desde mi infancia he visitado estos lugares, los cuales poseen más de una afinidad arquitectónica: salas blancas e impecables, luces neutras, proliferación de archivos (vivos o muertos) y silenciosos pasillos por los que deambulan sus visitantes⁴⁹.

En relación con este tema de locura y creación (definición de un modelo) Yusti también ha ido construyendo los puntos a partir de los cuales la obra plástica del artista fue encontrando sus primeros pasos o exponentes. Nos afirma lo siguiente:

El primer dibujo que Javier se atrevió a mostrarme (por otra parte un pésimo dibujo realizado a lápiz) era una serie de cuellos cortados, aunque a mí me parecieron troncos cortados de árboles. Sobre estos troncos/cuellos había, en primer plano, una mesita redonda con algunas tazas humeantes y al fondo galopaba un jugador de polo. Era un dibujo de líneas simples, con una perspectiva caprichosa. El título revelaba toda la rareza del dibujo: “Toman té y juegan polo sobre las cabezas cortadas del pueblo”. Visto así el dibujo, con el título incorporado, este se transformó. Y hubiera quedado como un pedestre panfleto a no ser por la figura del Jinete que tenía la cabeza del caballo y este tenía la cabeza del jinete. El dibujo prefiguraba ya una estética a la que Javier ha seguido fiel: el arte como revelación inusitada, ironía crítica y juego lúcido⁵⁰.

Javier Téllez desde siempre, desde sus primeros cuadros y pinturas se mostró así como un ‘enfant terrible’ porque además se vinculó con el arte estableciendo puntos de conexión con una perspectiva igualmente ‘juguetona’ o de ‘niño travieso’, pero un tipo de juego que trasciende lo ‘inocente’ o la visión, punto de vista que conlleva en sí toda experimentación que se halle ligada a la ‘sinrazón’, a la ‘stultitia’⁵¹. El juego de niños, se expone como la muestra más

⁴⁹ Javier Téllez, ‘De Un Hospital Dentro Del Museo’, *La Extracción De La Piedra De La Locura (Una Instalación De Javier Téllez)* (Valencia, Venezuela: Ateneo de Valencia, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1996), 40–44., pág. 40.

⁵⁰ YUSTI 2001.

⁵¹ Tal como lo define Erasmo de Rotterdam en: ERASMO 2003: 25.

fehaciente, más palpable a la ruptura con el orden; y precisamente de lo que se trata aquí no es la forma en que se intenta normalizar este orden, sino al revés: colocarlo en el sentido de que la locura se modela como una imagen especular, una apuesta en negativo, una especie de retícula que se forma a partir de un deslinde. El niño explora, ahonda en las zonas de lo inconsciente, pero también de lo ridículo, de lo propiamente infantil, puesto que la ‘infancia’ es la etapa, según Téllez, en que se están elaborando una serie de construcciones de diversa índole. En «La extracción de la piedra de la locura» (1996) el artista realizó, al momento de la inauguración de la misma, una fiesta infantil en el que se incluyó toda una serie de piezas ‘escultóricas’ hechas por los pacientes remitidos al hospital psiquiátrico de Bárbula⁵² (tal como lo afirma el mismo Téllez) con el objeto de transformar la escena de la fiesta y del juego de niños en ese límite que se plantea la diferencia, y el acercamiento de lo festivo a lo patológico, a lo carnavalesco, al discurso trastocado. En este sentido el artista escribe:

Los dormitorios de Bárbula en el Museo de Bellas Artes constituirán la ‘mise en scène’ para la realización de una fiesta infantil, fomentando así el “intercambio dramático de la locura” (Foucault). Las piñatas realizadas por los enfermos mentales como representaciones de psicofármacos en uso, serán parcialmente destruidas por el público que acuda a la inauguración; dislocando así la condición escultórica que éstas habían adquirido dentro del contexto expositivo⁵³.

Lo que asocia la infancia a la locura, y la condición del artista como niño travieso es que durante este periodo de juego/sinrazón, también se definen, y se establecen campos bien diferenciados que se manifiestan como un tipo muy concreto de construcciones. Téllez ha dicho: «son construcciones que se producen precisamente en el momento de la infancia. Al igual que construcciones raciales o étnicas, o las construcciones de la diferencia»⁵⁴. Lo normal o lo patológico es una construcción inmersa en el orden discursivo que produce efectos de acuerdo a ciertas modelizaciones y valoraciones de las prácticas.

⁵² El Hospital Psiquiátrico “Dr. José Ortega Durán”, desde su fundación en el año 1951, creado como una Colonia Psiquiátrica, con una estructura física de veinte (20) pabellones, y capacidad de 1.800 camas, contaba con todas las características propias para funcionar como tal. Véase en: *Hospitalpsiquiatrico* 2013.

⁵³ TÉLLEZ 1996a: 43–44.

⁵⁴ METRÓPOLIS 2011 – Javier Téllez.



[Fig. 17. Fotos de la fiesta realizada con los pacientes del hospital psiquiátrico de Bárbula durante la inauguración de la exposición-instalación de Javier Téllez «La extracción de la piedra de la locura (Una instalación de Javier Téllez)». (Museo de Bellas Artes, Caracas – 1996).]

El ‘loco’ en cierto momento torna a lo infantil, a una apuesta por el juego, así como el ‘niño travieso’ juega a las rupturas frente al orden, pero a diferencia del ‘loco’, el niño nunca es un «sujeto a corregir»⁵⁵, por lo menos no en términos jurídicos, y por supuesto dependiendo del nivel de juegos en el que se desenvuelva. Por ello no es casual que en «La extracción de la piedra de la locura» de Téllez haya intentado redefinir el concepto de espacio museístico considerado como aquel espacio ‘sagrado’ que no se puede profanar, que debe estar habida cuenta de su objetivo, todo el tiempo vigilado, y que deberá manifestar su propia zona de control. Afirma el propio Javier Téllez que la relación entre los espacios de museos y los psiquiátricos (que son espacios higiénicos, espacios de control, espacios silenciosos⁵⁶) remiten directamente a, según él, y como lo indicaba Theodor Adorno cuando «señaló como no gratuita la semejanza fonética entre las palabras ‘museo’ y ‘mausoleo’, develando así las connotaciones

⁵⁵ FOUCAULT 2001: 63.

⁵⁶ METRÓPOLIS 2011 – Javier Téllez.

necrológicas de la instalación paradigma de la preservación del legado cultural»⁵⁷. Espacios donde «se trataba de entender la entropía. Por un lado la entropía del objeto artístico y por otro la objetivización del paciente. Y la intención de entender la entropía de un sistema»⁵⁸, de manera que el juego es algo que no está permitido dentro del museo. Desde el momento que intenta asociar ambos espacios (museo – hospital psiquiátrico) comienza por restablecer los emolumentos de la vida cotidiana que se enmarcan en cierto patrón de ‘normalidad’; pero a la vez, también la implementación de experiencias y objetos que se van diseminando por otros lugares y que por extensión se asimilan unos con otros, «al trasladar el espacio marginal por excelencia de la ‘casa de locos’ al Templo de la Razón, que es el museo [...]»⁵⁹.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGAMBEN 2010 – G. Agamben, *Ninfas*, Pre-Textos; Valencia 2010.
- BENJAMIN 1972 – W. Benjamin, *Iluminaciones II: Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid 1972.
- BORGES 1986 – J. L. Borges, *La rosa de Paracelso: Tigres azules*, Madrid 1986.
- CARRETERO PASÍN 2004 – A. E. Carretero Pasín, *La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual* [texto en línea], Red Nómadas (2004). <<http://site.ebrary.com/lib/redcsic/Doc?id=10125799>>.
- DANTO 2005 – A. C. Danto, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, trad. Carles Roche, Barcelona 2005.
- DELEUZE 1991 – G. Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona 1991.
- ERASMO 2003 – Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Madrid 2003.
- ESTAÑOL 2011 – B. Estañol, “*El que camina a mi lado*”: el tema de *El Doble e la psiquiatría y en la cultura*, XXVI Reunión Anual de Investigación del Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente, “*Revista Salud Mental*”, 35 (2011), Tlaplan – Mexico, pp.267–271.
- FOUCAULT 1976 – M. Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México 1976.
- FOUCAULT 1991 – M. Foucault, *Historia de la locura de la época clásica*, Madrid 1991.
- FOUCAULT 2001 – M. Foucault, *Los anormales: curso del Collège de France (1974–1975)*, trad. Horacio Pons, Madrid 2001.

⁵⁷ TÉLLEZ 1996a: 40.

⁵⁸ METRÓPOLIS 2011 – Javier Téllez.

⁵⁹ TÉLLEZ 1996a: 43.

- GODARD 2006 – J.L. Godard, *Histoire(s) du cinéma Videograbación: 20 x 50 años de cine francés* ([Barcelona]: Intermedio, 2006) 4 videodiscos (DVD) (318 min.).
- HERNÁNDEZ 1996 – C. Hernández, *‘La extracción de la piedra de la locura (Una instalación de Javier Téllez)’*. En: *La extracción de la piedra de la locura (Una instalación de Javier Téllez)*, Valencia – Venezuela 1996, pp.17–39.
- Hospitalpsiquiatrico* 2013 – ‘Reseña histórica del Hospital Psiquiátrico “Dr. José Ortega Durán”’, (Valencia – Venezuela, 2007), 2013.
- LEVINAS 1993 – E. Levinas, *El tiempo y el otro*, trad. Félix Duque, Barcelona 1993.
- LEVINAS 2008 – E. Levinas, *Ética e infinito*, Madrid 2008.
- METRÓPOLIS 2011 – Javier Téllez (2011) (video, rtve.es) 29,06’.
- NIETZSCHE 1996 – F.W. Nietzsche, *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid 1996.
- NIETZSCHE 2009 – F.W. Nietzsche, *De mi vida; El nacimiento de la tragedia; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid 2009.
- PORTER 2008 – R. Porter, *Breve historia de la locura*, Madrid 2008.
- PRADAS 2007 – M. Pradas, *‘Javier Téllez: Venezuela es un país invertebrado’*, “Diario Notitarde”, 27.01.2007, sec. Confabulario, pp. 10–12.
- TÉLLEZ sf. – J. Téllez, *‘Bienal de Venecia: carta abierta de Javier Téllez’*, “Revista Analítica”, Caracas – Venezuela.
- TÉLLEZ 1988. – J. Téllez, *‘De Animalibus’*, *Exposición Individual. Técnica: Tiza Pastel* (Espacios Cálidos Ateneo de Caracas: Ateneo de Caracas, 1988).
- TÉLLEZ 1988 – J. Téllez, *‘Pasteles y dibujos’*, *Exposición Individual. Técnica: Mixta (Pastel, Tiza pastel y Lápiz)* (Caracas – Venezuela: Galería Gabriel Bracho, 1988).
- TÉLLEZ 1991 – J. Téllez, *‘José Gregorio Hernández’*, (Valencia – Venezuela, 1991), Óleo sobre tela.
- TÉLLEZ 1992 – J. Téllez, *‘Trobar-clus’*, *Exposición Individual. Instalación, medidas variables* (Caracas – Venezuela: Sala RG, 1992).
- TÉLLEZ 1993–1994 – J. Téllez, *‘Insane Asylum’*, *Instalación y Performance (Medidas Variables; Nueva York: The Institute of Contemporary Art, 1993–1994)*, Fotografía Elena Andrés.
- TÉLLEZ 1994a – J. Téllez, *‘Doppelgänger Peep Show’*, (Nueva York: Exit Art NY, 1994), *Exposición Colectiva «Let the artists live!»*.
- TÉLLEZ 1994b – J. Téllez, *‘Doppelgänger Peepshow’*, 17-9-1994 / 22-10-1994, *Vídeo Instalación (Nueva York: Exit Art NY, 1994)*, *Exposición Colectiva «Let the artists live!»*.

- TÉLLEZ 1996a – J. Téllez, ‘*De un hospital dentro del museo*’, en: Ateneo de Valencia Museo de Bellas Artes (ed.), *La extracción de la piedra de la locura* (Una instalación de Javier Téllez (Valencia, Venezuela: Ateneo de Valencia, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1996), pp. 40–44.
- TÉLLEZ 1996b – J. Téllez, ‘*The Lunatic*’, *Técnica Mixta: Instalación y performance contentiva de dos ‘artefactos’: jaula y casa de gallinas* (New York: Silverstein Gallery, 1996).
- TÉLLEZ 2001. – J. Téllez, ‘*Javier Téllez, un trikster de cuidado*’, *Escaner Cultural* 3:31 (2001); [Ensayo] <<http://www.escaner.cl/escaner31/yusti.htm>>.
- TÉLLEZ 2008 – J. Téllez, ‘*Caligari and the Sleepwalker*’, en Galerie Peter Kilchmann (ed.), (Installation with single channel projection, black box with black boards and video on monitor, Blu-ray and DVD ed.; Berlín 2008), 27.07 and 2 min.
- TÉLLEZ 2009 – J. Téllez, ‘*Screenwriters*’, 16mm projector, figurine, brick, pencil (Medidas variables; New York: Figge von Rosen Galerie, 2009).
- THE CONQUEST OF MEXICO 2012 – *The Conquest of Mexico* (16:9, color, sound Video still, dOCUMENTA [13]).
- EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI 2003 – *El Gabinete del doctor Caligari*, (DVD, Divisa) 1 videodisco (DVD).
- YUSTI 2001 – C. Yusti, ‘*Javier Téllez invitado a la Bienal de Arte de Venecia*’ *Analítica* (2001); [Ensayo] <<http://www.analitica.com/va/arte/dossier/2186078.asp>>.

Summary

“THE CURE OF MADNESS” (INSTALLATION ART OF JAVIER TÉLLEZ)

In 1996 Javier Téllez exhibited his art installation titled “The Cure of Madness” in the Museum of Contemporary Art of Caracas. Its aesthetics and ideological contents comprises an analytical study of the border area and the complex mutual relation that exists between the two seemingly contradictory phenomena: sanity and madness. In the above-mentioned work of art, Téllez gives emphasis to a confusion between a psychiatric hospital space and the one of a museum, assuming that there are significant similarities between them. The installation is therefore an attempt to search for forms through which art appropriates the exhibition’s space in order to face the norm violation, however not for therapeutic reasons, but to come to terms with the space of “the other” as well as with his or her “otherness” in the complex polyphony of voices. Téllez finds a theoretical starting point in the thought of Michel Foucault and various psychiatric concepts along with their interpretations throughout history, passing succes-

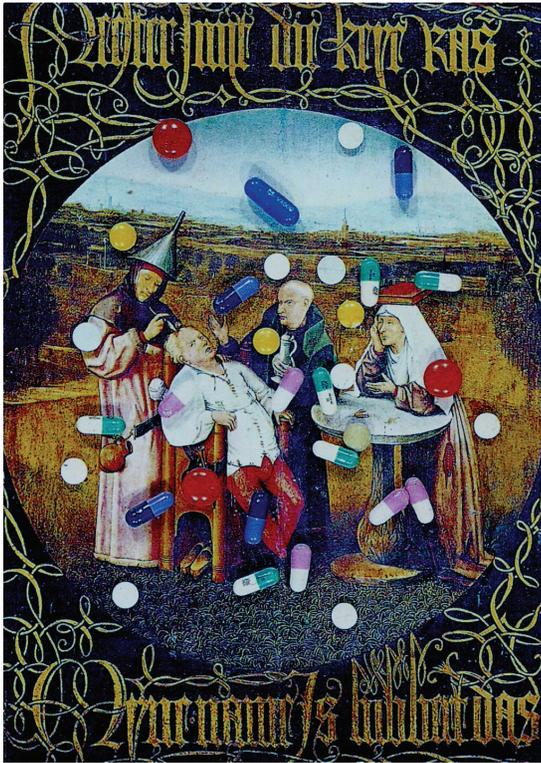
sively from the materialistic world view (insanity embodied by a stone), through the purely spiritual discourses/concepts (madness as an individual inner experience) to finally transform the notion of madness into a real aesthetic awareness and a discursive phenomenon. In other words, the progressive materialization of certain poetics reveals itself in this process in its dialogic, polyphonic and carnival forms. It has however nothing to do with any therapeutic catharsis, for Téllez seems not to pursue such a goal. To enter this universe, one is inevitably obliged to respect its logic, and so is one's artistic creation. Hence, the exhibition of Téllez finds itself among the most relevant modern art discourses in Venezuela. This masterpiece full of expressionist influences and based on various drawing forms and techniques, should primarily be studied in terms of an insightful analysis of the above-mentioned art installation as a specific subversive search within the scope of various forms of conceptual art, undertaken by the art that itself does not aspire to be recognized as conceptual but pursues elaboration of new theoretical models and concepts. Due to his cinematography connections, Téllez considers his proposition from a film-maker point of view and this way he is able to introduce certain camera perspective to the installation. In the following writings (essay), the film motifs appear in the preliminary part, which however turns out to be enough for the artist to carry out the deconstruction of the sculptural profoundness, thanks to which he can elaborate his work perfectly. The attitude of Téllez towards art is definitely not the contemplative one, but the participative one. In such an approach, art is believed to be a great human experience which does not need to flatter itself excessively. On the contrary, it enables us to gain a deep insight into ourselves as well as to create new goals and space for dialogue within our discourses. According to Téllez, art helps to live the good life and to understand the attitudes of people that we meet on our way.

Streszczenie

„LECZENIE GŁUPOTY” (INSTALACJE JAVIERA TÉLLEZA)

W 1996 r. Javier Téllez zaprezentował w Muzeum Sztuk Pięknych w Caracas wystawę-instalację zatytułowaną „Leczenie głupoty”. Tematyka i koncepcja estetyczna wystawy obejmują analityczne studium granicy i zależności pomiędzy dwoma pozornie wykluczającymi się światami: światem poczytalności i światem szaleństwa. We wspomnianej instalacji Téllez dokonuje symbolicznej zamiany przestrzeni szpitala psychiatrycznego i muzeum, wychodząc z przeświadczenia, że istnieją między nimi istotne podobieństwa. Jednocześnie instalacja jest próbą poszukiwania form, przez które sztuka „zawłaszcza” przestrzeń wystawy, aby z perspektywy różnych dyskursów stawić czoła wykroczeniu przeciwko przyjętej normie nie z zamysłem terapeutycznym, ale z zamiarem zmierzenia się z przestrzenią „innego” i jego innością w złożonej grze poli-

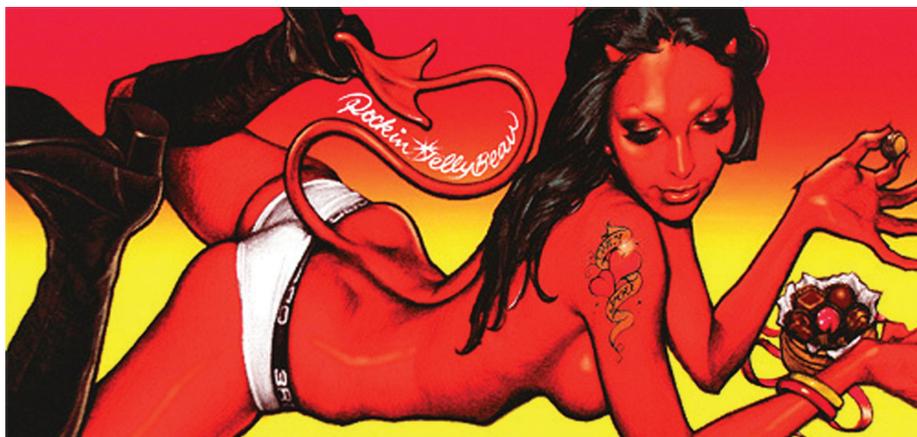
fonii. Przyjmując za punkt wyjścia rozważania Foucaulta na temat szaleństwa i różnych koncepcji psychiatrycznych oraz ich interpretacji na przestrzeni wieków, Téllez przechodzi kolejno od światopoglądu materialistycznego (szaleństwo ucieleśnione przez kamień), sprowadzając następnie dyskurs do wymiaru czysto duchowego (szaleństwo jako wewnętrzne doświadczenie jednostki), by wreszcie przekształcić go w rzeczywistą świadomość estetyczną, to jest pojęcie szaleństwa jako fenomenu dyskursywnego. Innymi słowy, ujawnia się w tym stopniowa materializacja pewnej poetyki (niemająca wszak nic wspólnego z terapeutycznym oczyszczeniem, nie jest to bowiem celem Télleza) w jej formie polifonicznej, dialogicznej i karnawałowej. Wejść do tego uniwersum, oznacza przyjąć jego logikę, której muszą podporządkować się również sztuka i twórczość artystyczna. Wystawa Télleza to jeden z najważniejszych głosów w dyskursie o sztuce współczesnej w Wenezueli. Dzieło to, o wyraźnych wpływach ekspresjonistycznych, korzystające z form rysunkowych za pomocą rozmaitych środków i technik proponujemy przestudiować w szczególności poprzez analizę wspomnianej instalacji, będącej swoistym wyrotowym poszukiwaniem artystycznym w poszczególnych formach sztuki konceptualnej podejmowanym przez sztukę, która sama nie pretenduje do tego miana, a stawia sobie za cel wypracowanie nowych modeli i propozycji. Dzięki związkom z kinem Téllez traktuje swoją propozycję plastyczną przez pryzmat kinematografii i włącza perspektywę filmowca do instalacji. W prezentowanej pracy motyw kina pojawia się w jej pierwszym etapie, ale zdoła dokonać dekonstrukcji głębi plastycznej, dzięki czemu artysta może oszlifować swoje dzieło. Téllez przyjmuje wobec sztuki postawę nie kontemplacyjną, lecz partycypacyjną. Sztuka jest doświadczeniem ludzkim, które nie potrzebuje wynosić się ponad inne, ale umożliwia nam spojrzenie na siebie samych i wyznaczenie nowych obszarów i celów dialogu w ramach naszych dyskursów. Według Télleza sztuka pomaga żyć i zrozumieć postawy ludzi, których spotykamy na naszej drodze.



[09] Javier Téllez,
 'La extracción de la piedra
 de la locura', Intervención
 fotográfica sobre la obra
 de Hieronymus Bosch
 «La extracción de la piedra
 de la locura» (53 x 48 cm;
 Caracas-Venezuela:
 Museo de Bellas Artes, 1996)



[10] Javier Téllez, 'Doppelgänger Peepshow', 17-9-1994 / 22-10-1994, Video Instalación (Nueva York: Exit Art NY, 1994), Exposición Colectiva «Let the artists live!».



[11] Rockin' Jelly Bean, 'Poster Peepshow: The Art of the Pin UP',
Soporte: papel Velvet Fine Art (Digital). Técnica: Silkscreen
(46.99 x 90.17 cms; Alhambra-EUA: Nucleus Gallery, 2011)



[12] Los personajes figurativos parecidos a los del cómic, hechos por Os Gémeos.