

**JAVIER TÉLLEZ**

***Carta sobre el ciego, para uso de los que ven /***

***Letter on the Blind, For the Use of Those Who See, 2007***

Super 16mm film transferido a video de alta definición, Blanco y negro

Super 16mm film transferred to high-definition video, black and white

5.1 digital dolby surround, 27.36 min

Encargado por / Commissioned by Creative Time

Como parte de Seis Acciones para Nueva York /

as part of Six Actions for New York City

Coproducido por / Co-produced by Galerie Peter Kilchmann

Cortesía / Courtesy: el artista y / the artist and

Galerie Peter Kilchmann, Zurich

APUNTES SOBRE DOS  
FILMES DE JAVIER TÉLLEZ\*

EL REGRESO  
DEL MITO  
O EL DELIRIO  
ORGANIZADO

---

POR  
BY GABRIELA RANGEL M.

THE RETURN  
OF THE MYTH,  
OR ORGANISED  
DELIRIUM

NOTES ON TWO  
FILMS BY  
JAVIER TÉLLEZ\*

El vídeo que acompaña la instalación *El León de Caracas* (2002) de Javier Téllez hace evidente la imposibilidad de conjugar cualquier verbo que consagre la igualdad, la participación democrática y, en última instancia, el impulso modernizador en un país marcado por la separación absoluta entre el estado todopoderoso (el ogro filantrópico, diría Octavio Paz) y las aspiraciones de sus súbditos. En este sentido, la música eficazmente empalmada en el montaje del mismo, el *Popule Meus*, logra convocar y evocar las contradicciones inherentes a la fundación de la república emancipada, apelando a eso que Glauber Rocha, fundador del *Cinema Novo*, identificó como la nervadura de su propia sociedad o la fuente que nutriría una “estética del hambre”. El *Popule meus*, primera partitura litúrgica compuesta por un blanco criollo durante la colonia, es una obra de polifonía coral cantada en latín y pieza de culto que suele escucharse durante las ceremonias del viernes santo. Tradicionalmente identificada en sus versiones tempranas de la liturgia católica como improperios, esta pieza relata el clamor del héroe (Cristo) cuando es abandonado por su pueblo. El trabajo de Téllez, situado en un lugar inverso al de las vanguardias abstractas y cinéticas de los años 50 y 60, propone una visión polémica y negativa de la nación moderna al sugerir que ésta es no es homogénea sino informe y explosiva como el magma volcánico, pues aún no ha terminado de formarse.

Para entender las claves de este trabajo hermético y excéntrico, a la luz del mito o de la pulsión alegórica que lo

anima, es preciso recordar la rápida expansión económica experimentada por Venezuela, que no vino acompañada de un proceso educativo concomitante. Nuestra joven nación, apenas urbanizada y aún plagada de caudillajes, comenzó sentir en los años 60 los primeros estragos de la marginalidad que fueron minando las aspiraciones de movilidad y de progreso de la población para mostrar la cicatriz del proyecto modernizador promovido por el General Marcos Pérez Jiménez y continuado bajo los gobiernos correspondientes al Pacto de Punto Fijo. El incontenible flujo de desplazados del campo a la ciudad, en busca del bienestar económico rápido y seguro prometido por los beneficios y la economía de subsidios de la explotación petrolera, no sólo creó un enjambre de analfabetismo, pobreza, crimen organizado y caos urbanístico en Caracas, sino que irradió una crisis sostenida de gobernabilidad en todo el país. Esta situación llegó al punto de mayor crispación con el estallido de El Caracazo, donde miles de habitantes de los barrios marginales descendieron de las colinas, donde informalmente y sin asistencia del estado fueron edificando precarias viviendas, para saquear las tiendas protegidas por el ejército y la policía. El Caracazo fue un mal social presagiado por economistas, historiadores y académicos de las ciencias sociales por más de dos décadas y, una vez acaecido, impuso cambios políticos radicales en un plazo inmediato. Si bien la revuelta de los pobres caraqueños contra la propiedad privada y el estado policial demostró la irreversible esclerosis del modelo populista puntofijista.

The video that accompanies Javier Téllez's installation *El León de Caracas* ["The Lion of Caracas"] (2002) attests to the impossibility of conjugating any verb that sanctifies equality, democratic participation, and, ultimately, the modernising impulse in a country marked by the absolute separation between the all-powerful state (the philanthropic ogre, as Octavio Paz would put it) and the aspirations of its subjects. From this viewpoint, the motet *Popule Meus* that is so effectively spliced in during the editing, manages to summon and evoke the contradictions inherent in the founding of the emancipated republic, appealing to what Glauber Rocha, the founder of Brazil's *Cinema Novo*, identified as the ribs of his own society or the springs that would nourish an "aesthetics of hunger". The *Popule Meus*, the first piece of sacred music to be composed by a white Creole during the colonial period, is a polyphonic choral work in Latin which is routinely sung during Good Friday services. Traditionally identified, in early versions of the Roman Catholic liturgy, as *improperia* or 'reproaches', the text of this piece relates the protests of the hero (Christ) when he is forsaken by his people. Téllez's work, situated in a place that is the inverse of that of the abstract and kinetic avant-gardes of the 1950s and 1960s, poses a polemical and negative view of the modern nation by suggesting that it is not homogeneous but rather unformed and explosive, like volcanic magma, since it has not finished taking shape.

To make sense of this impenetrable and eccentric work in light of the mythical or allegorical impulse that underlies it, we must recall the rapid economic growth experienced by Venezuela, which was not accompanied by a concomitant educational process. In the 1960s, our young and mainly rural nation, still plagued by the phenomenon of "strongmen", began to feel the first ravages of marginality that gradually undermined the people's aspirations to mobility and progress to show the scar of the modernising schemes launched by General Marcos Pérez Jiménez and pursued under subsequent governments during the *Pacto del Punto Fijo* period. The uncontrollable migration to the cities by peasants seeking the quick and certain economic betterment promised by the profits and subsidies generated by the oil industry not only created a swarm of illiteracy, poverty, organised crime, and planning chaos in Caracas, but also spawned a lengthy crisis of governability throughout the country. This situation peaked with the outbreak of riots and looting called the *Caracazo*, when in 1989 thousands of people descended from the hills where they had built their shanties to loot the shops protected by the military and the police. The *Caracazo* was a social evil that had been predicted by economists, historians and social scientists for more than two decades, and when it occurred, it brought swift and radical changes in policies. The revolt of the city's poor against private property and the police state testified to the irreversible sclerosis of the populist *puntofijista*

No en balde, Javier Téllez, al igual que muchos de los artistas contemporáneos que hoy examinan las fisuras de la modernidad venezolana, pertenece a una generación directamente sacudida por los efectos inminentes del Caracazo: la destrucción del mito igualitario venezolano y la vulnerabilidad del estado ante la cólera y la desilusión de las masas.

Las vicisitudes y reveses de las villas de miseria caraqueñas y la estrechez existencial de sus habitantes, fustigados tanto por las fuerzas del orden público como por la avidez del hampa común, fueron una constante temática del cine venezolano de los años 70.<sup>1</sup> No obstante, la presencia visible y cívica de este sector en espacios concretos de la ciudadanía proyectados por el impulso modernizador (por ejemplo en el metro de Caracas), aunada a la consolidación de un canon de modernidad visual promovido por las comisiones públicas otorgadas a los artistas abstractos y cinéticos, han sido hechos vagamente meditados en las artes visuales del país. La realización de la Ciudad Universitaria como mito formador de un poderoso *constructo* histórico explicaría, sólo en parte, que la tendencia dominante en la plástica nacional haya sido eficazmente dictada por el modelo teleológico-formalista de Alfredo Boulton, que, como bien lo advierte Ariel Jiménez, tal vez lo siga siendo a falta de otro. Con un menor reconocimiento público de causa y efecto, las ideas de Boulton fueron llevadas a la praxis del campo institucional del arte a través del pro-

grama museológico impulsado por Alejandro Otero, quien regresaba definitivamente de París tras colaborar en la Ciudad Universitaria de Caracas, con la voluntad de intervenir en la configuración de las políticas culturales que se articularon e implementaron en el país después de la dictadura. Este proyecto, acaso adelantado por Otero desde la revista *Los Disidentes*, dividió a su generación y generó consumadas polémicas y diatribas con Mario Briceño Iragorry, Miguel Otero Silva, El Techo de la Ballena, Tabla Redonda, Marta Traba y muchos otros.

El arte purismo de Boulton y el obcecado voluntarismo modernizador de Otero operaron en una dirección única e indivisible que se fue adecuando a los fines y medios de modelo populista democrático, siendo aprovechada tácticamente por el *statu quo* conservador en su ardua lucha ideológica contra la seducción ejercida por las mitologías revolucionarias, arraigadas en los sectores intelectual, académico y artístico del país durante la Guerra Fría. Como excepción a esta regla cuentan las experiencias aportadas por los informalistas, El Techo de la Ballena, la nueva figuración, Claudio Perna, el trabajo de fotógrafos documentalistas, el grupo Cobalto, Antonieta Sosa, Rolando Peña, Diego Barboza, Pedro Terán, Héctor Fuenmayor, las obras *In God We Trust* de José Antonio Hernández Diez y *Verde por fuera rojo por dentro* de Meyer Vaisman, las experiencias etnográficas de Juan Carlos Rodríguez y El Grupo Provisional, entre otras contribuciones de artistas contemporáneos

---

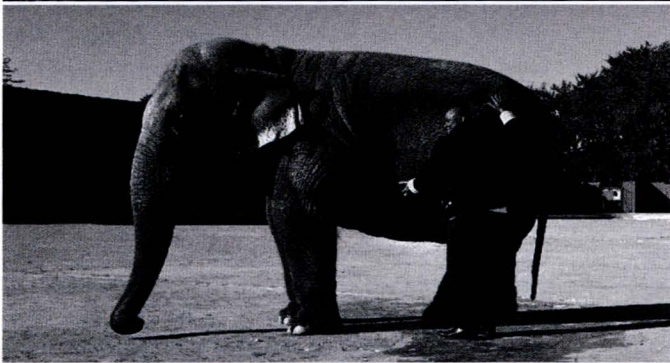
model. It is clear that Javier Téllez, like many contemporary artists who today examine the fissures in Venezuela's modernity, belongs to a generation directly shaken up by the immediate effects of the *Caracazo*: the destruction of Venezuela's egalitarian myth and the vulnerability of the state to the rage and disappointment of the masses.

The vicissitudes and setbacks in the Caracas slums and the hardships endured by their inhabitants under the onslaught, not only of the police, but also of rapacious criminal gangs were a constant theme of Venezuelan films in the 1970s.<sup>1</sup> However, the visible and civic presence of this sector in specific citizen spaces, projected by the modernising thrust (such as the Caracas subway), along with the consolidation of a canon of visual modernity encouraged by the public commissions awarded to abstract and kinetic artists, were facts vaguely addressed in the country's visual arts. The building of the Ciudad Universitaria ["University City"] as a founding myth of a powerful historical construct would explain, only partly, that the dominant trend in domestic visual arts was effectively dictated by the teleological-formalist model of Alfredo Boulton—who, as Ariel Jiménez notes, may still be followed for want of another leader. With little public recognition of cause and effect, Boulton's ideas were put into practice in the field of institutional art via the museum programme spearheaded by Alejandro Otero on his definitive return from Paris, after working on

the Ciudad Universitaria in Caracas with the aim of helping to shape the cultural policies that were devised and implemented following the period of dictatorship. This project, perhaps anticipated by Otero from the pages of the magazine *Los Disidentes*, divided its generation and spawned polemics and diatribes with Mario Briceño Iragorry, Miguel Otero Silva, El Techo de la Ballena, Tabla Redonda, Marta Traba and many others.

Boulton's artistic purism and Otero's obstinate modernising fervour operated in a sole and indivisible direction, which gradually adapted to the ends and means of a populist democratic model, of which the conservative establishment tacitly availed itself in its arduous ideological struggle against the seductive power of the revolutionary mythologies, deeply rooted in the country's intellectual, academic, and artistic circles during the Cold War. Exceptions to this rule were the experiments of the Informalist El Techo de la Ballena, the New Figuration, Claudio Perna, the work of documentary photographers, the Cobalto group, Antonieta Sosa, Rolando Peña, Diego Barboza, Pedro Terán, Héctor Fuenmayor, the works *In God We Trust* by José Antonio Hernández Diez and *Verde por fuera rojo por dentro* ["Green on the outside and red on the inside"] by Meyer Vaisman, the ethnographic experiments of Juan Carlos Rodríguez, the Grupo Provisional, and other contributions by contemporary artists on the more critical flank





**JAVIER TÉLLEZ**

***Carta sobre el ciego, para uso de los que ven /  
Letter on the Blind, For the Use of Those Who See, 2007***

Super 16mm film transferido a video de alta definición,  
Blanco y negro /

Super 16mm film transferred to high-definition video,  
black and white

5.1 digital dolby surround, 27.36 min

Encargado por / Commissioned by Creative Time

Como parte de Seis Acciones para Nueva York /

as part of Six Actions for New York City

Coproducido por / Co-produced by Galerie Peter Kilchmann

Cortesía / Courtesy: el artista y / the artist and

Galerie Peter Kilchmann, Zurich

apostados en un costado crítico de la modernidad. Después del arte abstracto y el cinetismo no hubo una invención de la continuidad sino un continuismo de la invención de un país moderno donde, a diferencia de Brasil —país donde teóricos y artistas de las vanguardias de los años 60 pensaron la explosiva relación entre arte experimental y subdesarrollo—, el asunto rara vez fue llevado a una reflexión seria y comprometida con la magnitud del problema. No es casual que, en Brasil, Carolina de Jesús, una mujer nacida en la *favela*, publicara “Quarto de Despejo” (1960), memoria testimonial de la vida de la autora en un barrio marginal de Río de Janeiro y escrita a la manera de diario documental. Lo más cercano a esta experiencia en nuestro país serían las películas de Clemente de la Cerda, las fotografías de La Ceibita de Carlos Germán Rojas y la pintura de los años 60 de Jacobo Borges.

Situado en la estadística de esas raras excepciones cuando el arte venezolano se encuentra con la marginalidad, *El León de Caracas* marcaría un acercamiento profundo y doloroso al tema, su *pathos*, a la vez que un punto de inflexión en el cuerpo de trabajo del artista venezolano radicado en Nueva York. Téllez proviene del medio intelectual de Valencia, ciudad donde el artista se educó junto a importantes poetas y psiquiatras cercanos al círculo de su padre, y al inicio de los 90 ya había participado en una muestra individual organizada en la prestigiosa Galería Sotavento de Caracas. Pero su inserción definitiva

en la escena plástica venezolana se produjo con la instalación “La extracción de la piedra de la locura”, presentada en el Museo de Bellas Artes en 1996. Inspirado en la pintura de Jerónimo Bosch, Téllez ensayó una modalidad de crítica institucional en el MBA al reconfigurar un pabellón del hospital psiquiátrico de Bárbula, donde el artista celebró una fiesta de apertura en la cual el público de adultos y niños era invitado a romper piñatas rellenas con confeti y parafernalia alusivos a las psicopatologías. Aun reconociendo que el MBA de aquellos años fuera una institución particularmente favorable al performance, al happening y a las artes corporales, estas modalidades efímeras y teatrales, enmarcadas por el feminismo, el *land art*, la danza experimental y el arte conceptual, se llevaban a cabo ex nihilo, en espacios separados del recorrido principal de sus galerías y durante festivales y eventos especiales. Además de activar el espacio de un ámbito expositivo central del MBA al transformarlo en un lugar de participación, Téllez establecía en una operación arqueológica foucaultiana, una analogía crítica entre el museo y el asilo mental como instituciones disciplinarias de confinamiento y exclusión surgidas en la modernidad. Luego de hacerse acreedor del Premio Mendoza, se instaló fuera de Venezuela y comenzó a ser artista invitado a bienales internacionales, concentrando sus esfuerzos en emprender una línea de investigación focalizada en diferentes tipos de experiencias de colaboración con pacientes mentales de hospitales psiquiátricos de Londres, La Ciudad de México,

of modernity. After abstract art and kineticism, there was no invention of continuity, but only the continuity of the invention of a modern country. In contrast to Brazil, where theoreticians and artists of the 1960s avant-garde movements conceived of the explosive relation between experimental art and underdevelopment, in Venezuela, this issue was rarely the focus of serious reflection that would accord with the magnitude of the problem. It was not by chance that in Brazil, Carolina de Jesús, a woman born in the *favela* or shantytown, published *Quarto de Despejo* (*The Garbage Room*, 1960), a memoir of her life in the slums of Río de Janeiro and written like a documentary diary. The closest anyone in our country came to this was Clemente de la Cerda's films, Ceibita de Carlos' and Germán Rojas' photography, and the 1960s paintings of Jacobo Borges.

Situated among those statistically rare exceptions when Venezuelan art addressed poverty, *El León de Caracas* would represent a profound and painful engagement of the theme and its pathos, while it was also a turning point in the work of the Venezuelan artist residing in New York. Téllez was reared in intellectual circles in Valencia, where the artist learned from the poets and psychiatrists in his father's circle of friends, and, in the early 1990s, he had already had a solo show at the renowned Sotavento gallery in Caracas. But his real arrival on the Venezuelan art scene came with his installation *La extracción de la piedra de la locura*

[“The extraction of the stone of madness”], shown at Caracas' Museo de Bellas Artes (MBA) in 1996. Inspired by Hieronymus Bosch's paintings, Téllez attempted a sort of institutional criticism in the MBA by reconfiguring a ward of the Bárbul psychiatric hospital, where he held an opening party at which the guests, including adults and children, were invited to break *piñatas* stuffed with confetti and items related to psychopathologies. Even if we acknowledge that, in those years the MBA was especially hospitable to performances, happenings, and body art, such ephemeral and theatrical media, framed by feminism, land art, experimental art, and conceptual arts were carried out *ex nihilo* in spaces separate from the main showrooms of the museum and during festivities and special events. In addition to activating the central BS show space and transforming it into a place for participation, Téllez, in a Foucauldian archaeological operation, established a critical analogy between the museum and the mental asylum as disciplinary institutions of confinement and exclusion, both of them products of the modern age. After winning the Mendoza Prize, he took up residence outside Venezuela and began to get invited to international biennales, while concentrating his efforts and undertaking a line of research focused on different types of experiments of collaboration with mental patients in psychiatric hospitals in London, Mexico City, Lima, Sydney, Dublin, the Bronx, Grand Junction (Colorado), and Mexicali, among other places.

Lima, Sydney, Dublin, Bronx, Grand Junction (Colorado), Mexicali, entre otros.

*El León de Caracas* se aparta temáticamente del archivo de la locura por el cual se ha identificado plenamente al trabajo de Téllez durante más de una década. No obstante, su apuesta por lo marginal lo enlaza a la locura, sin duda la forma más radical de marginalidad. La pieza fue producida en el año 2002 por la Sala Mendoza y mostrada en la individual *Artista del Hambre*, realizada en ese espacio donde el artista realizó un performance delirante de un fallido juego de football entre curadores, críticos, artistas uniformados de pacientes y policías (los pacientes mentales “reales” no pudieron participar). Hasta la reciente presentación del film en 16 mm, en blanco y negro, *Letter on the Blind for the Use of Those Who See* (“Carta sobre los ciegos para uso de

aquellos que pueden ver”, 2007) en la Bienal del Whitney Museum de este año, Téllez ha realizado pocas obras excéntricas al discurso del inconsciente que le convirtió en figura internacional, proponiendo en ellas una punzante relectura de la modernidad a través de la interpelación de la tragedia y del mito como discursos éticos y campo simbólico de resistencia colectiva de los sectores populares. Esta preocupación vincula el trabajo de Téllez a la crítica adelantada por Walter Benjamin sobre el rol que el pensamiento *nietszcheano* destinó para el mito y la tragedia en la modernidad, una vez despojados de consideraciones morales al ser estetizados. Más allá del tejido alegórico que cifra al *El León de Caracas* al proceso de la fundación de la patria y el desarrollo de una identidad nacional moderna —me refiero al uso del símbolo de ciudad y a la partitura de José Angel



The theme of *El León de Caracas* sets it apart from the archive on madness with which Téllez’s work has been identified for more than a decade, although its association with the underprivileged links it with madness, which is surely the most radical form of marginalisation. The piece was made in 2002 for the Sala Mendoza and shown in the solo show *Artista del Hambre* [“Artist of Hunger”], in the same space where the artist carried out a hilarious performance centring on a failed soccer game between curators, critics, artists wearing patients’ garb, and police (“real” mental patients were not allowed to take part). Until the recent presentation of the 16mm black and white film called *Letter on the Blind for the Use of Those Who See* (2007) in that year’s Whitney Museum Biennale, Téllez has made

few works outside the discourse of the unconscious that brought him international fame. In them, he engaged in an incisive re-reading of the modern via the appeal of tragedy and myth as ethical discourses and the symbolic field of the collective resistance of the masses. This concern links Téllez’s work to Walter Benjamin’s critique of the role that Nietzschean thought ascribed to myth and tragedy in the modern context, once they are stripped of moral considerations, and aestheticised. Beyond the allegorical matter that connects *El León de Caracas* to the process of founding the fatherland and the development of a modern national identity—I refer to the use of the symbol of the city and to the musical score by José Angel Lamas—local references prove inadequate, since Téllez’s discourse is (de)



Lamas—, las referencias locales resultan insuficientes, pues el discurso de Téllez se (de)construye en el cine de Roberto Rossellini (*La trilogía de la guerra*) y en mayor medida, en la filmografía tardía y la poesía del católico marxista Pier Paolo Pasolini, quien sugirió que la verdadera alienación del proletariado urbano del capitalismo post industrial, privado de modernidad y de esperanza, viste ropajes realistas y por tanto es imperioso regresar al relato mítico, al campo de la tragedia para contar la verdadera historia de su lucha. La búsqueda de un sentido ético del drama moderno adquiere una formulación no menos compleja en *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, donde Téllez reúne un grupo de ciegos para enfrentarlos a la experiencia de tocar un elefante. El enigmático ejercicio propuesto por el artista a los participantes se basó en un análisis poético de dos elementos textuales, la obra homónima de Denis Diderot y la fábula atribuida a fuentes jainistas, budistas, sufis e hindúes.<sup>2</sup>

Si bien distantes en el tiempo y divergentes en el empleo de métodos estilísticos y formatos de registro, los filmes *El León de Caracas* y *Letter on the Blind for The Use of Those Who See* apelan al regreso de un tiempo detenido, encapsulado en su propio devenir: en uno es el tiempo incierto del viaje y el otro el tiempo quedo e indistinto de aquellos que fueron privados de visión (y por tanto de visibilidad). Uno de los aspectos más complejos y polémicos de *El León de Caracas* posiblemente sea el uso del *performance* en combinación con métodos de registro de

cinema verité, desplegados por el artista en condiciones de producción de alto riesgo. El empleo del estilo realista del video (locaciones naturales, personajes reales, cámara en mano poco estilizada, uso de un objetivo normal, iluminación directa) es continuamente dislocado por el uso de convenciones contradictorias con esta lógica y elementos expresionistas que llevan el relato a eso que el poeta Haroldo de Campos llamó “el delirio organizado”. Téllez abrió el video anunciando un viaje abundante en adversidades: en una vía estrecha y alta un automóvil se dirige hasta la cima de un barrio marginal mientras se escucha *El Popule Meus*. Un corte abrupto permite ver a continuación a cuatro policías metropolitanos preparándose para emprender el descenso por la empinada cuesta de una ranchería caraqueña, llevando en procesión un león disecado. Esta imagen dura y algo contrahecha no es precisamente una estampa surrealista fabricada por Max Ernst, aunque así pueda interpretarse, pues la acción fue registrada por Téllez “en caliente”, siguiendo el curso de los hechos tal y como ocurrieron en el momento y en el lugar. Dada la situación extrema en la que Téllez colocó a los policías, no hubo ocasión para la repetición de escenas y lo que registró la cámara quedó como testimonio único.

El *performance* puesto en imagen por Téllez en la *favela* caraqueña es tragicómico, solemne y paródico en su alusión oblicua a aquel “cine de malandros” que cimbró la cinematografía venezolana en los años 70 y que fue conde-

constructed in Roberto Rossellini’s cinema (the war trilogy) and to an even greater extent in the later films and poetry of the Marxist Roman Catholic Pier Paolo Pasolini, who suggested that the real alienation of the urban proletariat under post-industrial capitalism, deprived of modernity and of hope, should be clad in realistic garment, and thus it is imperative to return to the mythical story, the realm of the tragedy, to tell the true story of its struggle. The search for an ethical sense of modern drama is formulated in a no less complex manner in *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, where Téllez assembles a group of blind people to confront them with the experience of touching an elephant. The enigmatic exercise proposed by the artist to the participants is based on a poetic analysis of two textual elements: the essay by Denis Diderot of the same name, and the fable attributed variously to Jainists, Buddhists, Sufis, and Hindus.<sup>2</sup>

Though distant in time and divergent in their use of styles and registers, the films *El León de Caracas* and *Letter on the Blind for The Use of Those Who See* both call for the return to a time detained, encapsulated in its own unfolding; the first refers to the uncertain time of a journey, and the latter to the still and indistinct time of those who were deprived of their vision (and thus of their visibility). One of the most complex and controversial aspect of *El León de Caracas* may be its use of the performance in combination

with *cinéma vérité* registers, deployed by the artist under high-risk production conditions. The use of realistic video style (natural locations, real people, hand-held cameras not striving for effect, the use of normal lenses, direct lighting, etc.) is continuously challenged by the use of devices that contradict this logic and expressionistic elements that propel the story into the domain that the poet Haroldo de Campos called “organised delirium”. Téllez opened the video announcing a journey abundant in adversity: on a narrow and elevated road, a car heads for the top of a hillside slum while we hear the *Popule Meus*. The video cuts abruptly to four local policemen preparing to descend the steep hill of a Caracas shantytown, carrying a stuffed lion. This crude and somewhat phony image can hardly be equated with those of Max Ernst’s Surrealism, though it might be interpreted as such, since the action was shot “fresh” by Téllez, who followed the course of events just as they transpired at that time and place. Given the extreme situation in which Téllez placed the policemen, there was no opportunity to repeat any take, and what the camera captured was the only testimony.

The performance filmed by Téllez in the Caracas *favela* is tragicomic, solemn, and parodical in its oblique allusion to Venezuela’s *cine de malandros*, or picaresque movies, which had their heyday in the 1970s, but were scorned as kitsch by a powerful faction of the country’s intellectual



nado al ostracismo del *kitsch* por un poderoso sector de la elite intelectual venezolana. En *Letter on the Blind for The Use of Those Who See* el artista inicia el relato con la procesión muda y serena de seis ciegos que caminan alineados en fila y guiados por el contacto de sus bastones hasta llegar a la descomunal pileta de McCarren Park en Brooklyn, cuya severa arquitectura neoclasicista recuerda la monumentalidad de espacios diseñados durante el fascismo. Cada colaborador de Téllez describe su sensación de tocar al elefante mientras la cámara sigue de cerca el trayecto del cuerpo y las manos de cada uno, contrastado a la piel rugosa del enorme animal. Si bien el montaje empleado por el artista es rígido, la banda sonora empalma temporalmente, en cada caso, la experiencia de los personajes tocando individualmente al elefante con entrevistas realizadas previamente y posteriormente a ésta. Cada uno de los participantes explica la razón de su ceguera o su manera de entender y percibir al mundo en tinieblas, donde, de acuerdo al testimonio de la única mujer del grupo, el sueño y la realidad se distinguen sólo por sus sonidos. Las conmovedoras imágenes de lo real que nos devuelven respectivamente *Letter on the Blind* y *El León de Caracas* revocan el realismo de las representaciones mediáticas sobre la minusvalía y la pobreza que anestesian al espectador. Estas imágenes se apartan del esquema televisual a través de la celebración de un ritual, y los rituales poco o nada tienen que ver con la realidad del aquí y el ahora, pues trazan un “circulo de tiza caucasiano”. Tal vez nunca

habrá otra procesión de policías que desciendan de un barrio marginal llevando a cuestras un león disecado, símbolo huero de la ciudad de Caracas, y pese a que esta imagen absurda y fantástica jamás fue filmada por Clemente de la Cerda o por su epígono Román Chalbaud, hoy resulta una imagen creíble, convincente y vigorosa. Posiblemente las seis personas ciegas convocadas por Téllez tampoco regresen en grupo a la pileta de McCarren a la espera de tocar un elefante. Estas situaciones improbables y extraordinarias sólo se producen como los mitos en el terreno de la ficción y no por ello dejan de ser menos reales. Ellas fueron convocadas para recordarnos que pese a vivir en un mundo sin dioses el significado de la experiencia trágica puede ser reconstituido ética y estéticamente.

- Quiero agradecer a Angelina Jaffé, Heike Arzápalo Javier Téllez y Beverly Adams sus valiosos comentarios editoriales. Este texto forma parte de un trabajo más extenso sobre la relación del artista con la imagen en movimiento.
- 1 Cine cuyas posturas de crítica social adquirieron su formulación más clara y contundente en los filmes de Clemente de la Cerda, el autor más próximo al problema y el más prolífico.
- 2 De acuerdo a Mark Beasley, curador de Creative Time, organización que invitó a Téllez en el 2007 a participar en *Six Actions for New York City* (“Seis acciones para la ciudad de Nueva York”). Curiosamente Téllez tituló inicialmente la pieza *Games are Forbidden in the Labyrinth* para luego cambiar su título una vez seleccionada para la Bienal del Whitney. Ver: M. Beasley y D. Platzker, *Six Actions for the City of New York* (New York: Creative Time, 2007) sin página.

elite. In *Letter on the Blind for The Use of Those Who See*, the artist opens his story with the mute and calm procession of six blind people walking in single file, guided by their white sticks, to the large, disused swimming pool in Brooklyn’s McCarren Park, whose severe neo-classical architecture reminds us of the monumental spaces designed in the age of fascism. Each of Téllez’s characters describes the sensation of touching the elephant while the camera closely follows the movements of the body and the hands of each, contrasting them with the wrinkled skin of the huge animal. Though the film is edited rigidly, the soundtrack links the experience of the people touching the elephant with the interviews with them conducted before and after the event. The men and one woman in the group explain how they became blind and how they understood and perceived the world in darkness, where, the woman explained, dreams and reality can be distinguished only by their sounds.

The moving images of the real that are returned to us by *Letter on the Blind* and *El León de Caracas* challenge the realism of mass media images of disability and poverty, which anaesthetise the spectator. These images differ from the usual television fare via the celebration of a ritual, and rituals have little or nothing to do with the here-and-now reality, since they trace a “Caucasian chalk circle”. Perhaps the police will never again parade through a slum carrying a stuffed lion, the sterile symbol of the city of Caracas.

Yet, and despite the fact that this absurd and fantastic image was never filmed by Clemente de la Cerda or by his imitator Román Chalbaud, today it is a credible image, convincing and powerful. It is possible that the six blind people whom Téllez recruited may never return en masse to the disused McCarren Park swimming pool in hopes of touching an elephant. These improbable and extraordinary situations occur only as myths in the realms of fiction. But this does not make them any less real. They were used to remind us that, despite living in a godless world, the meaning of the tragic experience may be reconstituted ethically and aesthetically.

- I thank Angelina Jaffé, Heike Arzápalo Javier Téllez and Beverly Adams for their valuable editorial comments. This article is taken from a longer work about the relation of the artist to the moving image.
- 1 A cinema whose social criticism was clearest and most outspoken in the films by Clemente de la Cerda, the filmmaker closest to the problem and the most prolific.
- 2 According to Mark Beasley, curator of Creative Time, the organisation that in 2007 invited Téllez to take part in *Six Actions for New York City*. Curiously Téllez initially entitled the piece *Games are Forbidden in the Labyrinth*, but changed it when it was selected by the Whitney Biennale. See: M. Beasley and D. Platzker, *Six Actions for the City of New York* (New York: Creative Time, 2007).



**JAVIER TÉLLEZ, *El león de Caracas*, 2002**

Proyección monocanal / Single channel projection  
Video transferido a DVD / Video transferred to DVD  
7.40 min, colour, sound / color, sonido  
Cortesía / Courtesy: Galerie Peter Kilchmann, Zurich