

todavía involucrado en la cultura artística actual, cómo reinventar continuamente la agencia política. *Intervenciones*, en última instancia, fue un proyecto de exhibición que generó más preguntas que respuestas, revelándose como una contradicción viviente, en el mejor sentido posible. Una tupida red de interrelaciones que provocó un *re-compromiso* con cuestiones que conciernen la responsabilidad de los trabajadores culturales.

La función y el rol de los artistas como productores de *plataformas* y *situaciones* que ponen a prueba nuevas posibles relaciones entre la obra de arte y el receptor (o entre la obra de arte y el receptor en un proceso de significado participativo y colaborativo), y las dinámicas de prácticas de arte que se desmaterializan y rematerializan en ámbitos de la vida social.

En última instancia, todos nuestros discursos matizados, mejores intenciones, reflexiones éticas, dilemas morales, elecciones estratégicas y tácticas, y compromisos ideológicos y políticos reales y aparentes, tienen que ser puestos a prueba en relación con nuestras acciones en el ámbito social de la ciudad, en las calles, en los encuentros diarios, en otros momentos de la interfaz urbana... aun con otros que puede que no compartan nuestros valores, ideologías, aspiraciones o contradicciones. Como productores culturales, ¿necesitamos estar en la primera línea de las luchas sociales, empujando los límites del espacio público, cualquiera que sea su precio —aunque esto signifique enfrentarnos a nuestras propias contradicciones?

Traducido por Laura Moure.

## Conversación Javier Téllez y Montserrat Albores

**Montserrat Albores.** Buenos días, soy Montserrat Albores y creo que varios de ustedes conocen ya a Javier Téllez. Él ha trabajado bastante en México, ha expuesto en el Museo Carrillo Gil, en el Tamayo y en La Panadería, entre otros lugares. Desde el principio de su práctica ha hecho una revisión sobre las construcciones de la locura. Tanto Javier como yo queremos revisar con ustedes la pieza que Javier acaba de hacer para el Aspen Art Museum. Vamos a pedirle que nos platique un poquito del contexto de producción, la conceptualización de la pieza, su metodología y las relaciones tanto con los pacientes externos de la institución psiquiátrica Oasis Clubhouse como con el museo. Pero antes querríamos revisar con ustedes la pieza para poder empezar luego con la plática. **Javier Téllez.** Antes que nada quería agradecerle, Montse, y también quería agradecer a Ivo Mesquita y al SITAC por la invitación a ser hoy más impertinentes de lo que normalmente somos o, mejor dicho, más imprudentes. Para empezar con una o dos imprudencias, me gustaría anunciar aquí que quizá ésta sea la última vez que acepte una invitación a hablar singularmente como autor de una obra que frecuentemente implica la colaboración con otros, y me parece que la cosa más pertinente sería invitar también a mis colaboradores, pues por más de una década he trabajado con pacientes de hospitales psiquiátricos en diferentes lugares del mundo para producir videos e instalaciones que intentan articular una voz colectiva sobre la enfermedad mental y la institución psiquiátrica. Por ejemplo, me gustaría que estuviera aquí con nosotros Aaron Sheley, el guionista y actor principal en el film que ustedes van a ver dentro de unos momentos, ya que él podría aportar una perspectiva diferente sobre los procesos de producción y las intenciones de esta película que fue rodada en mayo de este año, en un pueblo fantasma de Aspen, Colorado. Nuestra película se titula *Oedipus Marshal*, y está basada en el *Oedipus Rex* de Sófocles. El guión y su interpretación corrieron a cargo de personas que sufren de enfermedad mental, pacientes ambulatorios que se reúnen a diario en el Oasis Clubhouse de Grand Junction, una dependencia del sistema de salud mental del estado de Colorado. *Oedipus Marshal* tiene una duración de 30 minutos y fue filmado en súper 16 mm. Desafortunadamente, las condiciones de proyección no son las ideales.

[Se exhibe *Oedipus Marshal*.]

**JT** Querría ofrecerle disculpas a la audiencia por la prioridad que se le dio al blanco; la imagen está sobresaturada. Se trata de una patología de la tecnología que tenemos que aceptar.

**MA** Eso pasa. Querría empezar por el inicio de tu diálogo, cuando hablabas de los problemas de la colaboración. Me gustaría hablar de colaboración más en términos del objeto que se produce, que en términos de un problema de autoría, que me parece está ya bastante resuelto. Veo que empezas desplazándonos de Tebas a Aspen. La película muestra el típico paisaje *western*, pero un subtítulo al comienzo de ésta indica *Tebas 1856*. Hay un rompimiento entre el texto y el paisaje, y esto aloja la opción tanto del sitio *originario* de la tragedia de *Edipo Rey* como el escenario del Oeste norteamericano como sitio ideal del *western*. Tengo la impresión de que con estas estrategias haces un objeto que involucra muchos textos y muchas narrativas; en donde corren paralelos el texto arquetípico y su re-interpretación, o quizá sea más propio decir su re-escritura. Pero que se expande a la re-escritura del *western*, así como a la revisión del mito freudiano. Me gustaría que platicaras cómo se hizo el guión, cuál es tu relación con los pacientes a la hora de filmar la película, cómo entonces corren paralelos el *Edipo* de Sófocles, la lectura que Freud hace sobre este texto, el guión que haces con Aaron Sheley, cómo empezó a existir un espacio con múltiples discursos.

**JT** Cada vez que me acerco a una comunidad desconocida, llevo un regalo —me interesa mucho el concepto de Marcel Mauss del *regalo*—. En este caso, el regalo fue el mito, ya que llegamos al Oasis Clubhouse en Colorado con la idea de hacer una película, un *western* que intentase una relectura del mito de Edipo filmado con pacientes psiquiátricos. Ése fue el punto de partida de nuestra colaboración. Esta idea, de alguna manera, funcionaba como el *conector* con mis colaboradores, para crear juntos una trama de relaciones entre el *western*, la tragedia griega y su propia experiencia. Nos acercamos al *western* como el género épico por excelencia de América, un género fundamental para entender la construcción de esta nación en el imaginario colectivo. El mito de Edipo fue entonces *traducido* al contexto geopolítico local. Empezamos el proceso de elaboración de la obra organizando talleres con los miembros del Oasis Clubhouse, donde fundamentalmente observamos críticamente diversos clásicos del género: películas de John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, etc. También leímos colectivamente la tragedia de Sófocles y luego usamos otro *conector* entre la tragedia griega y el Oeste americano: el teatro Noh japonés. De allí el uso de las máscaras Noh y la peculiar temporalidad de nuestro film.

**MA** No sé si quieras hablar un poco del uso de la máscara en la película.

**JT** Pienso que la máscara fue muy importante para los pacientes como actores de la película. Ellos querían máscaras que los ayudasen a crear los personajes, a entrar en la *persona* que debían interpretar. Como sabemos, la etimología de la palabra *persona* es *máscara*. Además, obviamente el empleo de máscaras es un componente fundamental de la tragedia griega, la máscara reafirma el contenido ritual de la narración del mito.

**MA** Y regresando al mito, me interesa cómo en la lectura que Aaron y tú hacen del texto, se le impone a Edipo la condición de oír voces. Supondría que estás haciendo un comentario sobre la construcción de los discursos.

**JT** Uno de los aportes fundamentales de Aaron a la historia de Edipo, fue que en nuestro film Edipo incorporase internamente las voces del coro griego. Así se sitúa aquí al personaje fuera del marco de las neurosis, al contrario de la lectura freudiana del mito. Nuestro Edipo sufre de esquizofrenia. Se podría decir que los temas fundamentales de nuestra película son el destino y la esquizofrenia. O mejor dicho: la esquizofrenia como destino.

**MA** Ahí estaría la gran diferencia entre oír voces y el coro griego.

**JT** Claro, porque de alguna manera el coro griego es un mediador entre el actor y el público. El coro habla al mismo tiempo tanto a los actores como al público. En este sentido, nuestro coro de voces alucinatorias funciona de la misma manera, pero está hablando al mismo tiempo dentro y fuera de la cabeza de Edipo. Este intercambio entre lo que es real e imaginario lo trabajamos especialmente en la edición de la banda sonora: de allí la presencia fantasmática e incorpórea de las voces interpretadas por niños, que representan el papel de narradores omniscientes en cada uno de los estadios de la tragedia, al mismo tiempo que se dirigen a Edipo cada vez que éste sufre un conflicto.

**MA** ¿Podrías contarnos un poco más sobre la relación entre el *western* y la tragedia?

**JT** La conexión es el teatro Noh, la tradición teatral clásica más antigua que ha subsistido sin alteraciones o cambios significativos en el mundo. Entonces usamos el Noh como una conexión para acercarnos a la tragedia griega, de la cual poco se sabe: del teatro griego sólo nos quedan algunas piezas, no tenemos una idea precisa de cómo se desarrollaban las representaciones, qué máscaras se usaban, qué instrumentos se tocaban, etc. Por ello escogimos el Noh como un equivalente. Además, esta elección nos permitió explorar la topografía del pueblo fantasma, ya que el teatro Noh es un teatro de fantasmas, y lo podríamos describir superficialmente como un teatro de dos actos: en el primero aparece un fantasma disfrazado, en el segundo el fantasma se revela en su condición inmaterial. El Noh era el vehículo perfecto para hablar sobre dos fantasmas: el mito de Edipo y el mito del Oeste americano.

**MA** ¿Esto también se relaciona con la noción de lo histórico en la tragedia griega?

**JT** Sí, el teatro Noh nos dio la posibilidad de hablar con Sófocles, y hablar con Sófocles es hablar con un fantasma. En este sentido, es fundamental el tema de la memoria y el olvido, la imposibilidad de relacionarnos con un origen del cual permanecemos hoy en día irremediablemente escindidos: el mundo griego y el mito.

**MA** ¿Cómo pensaron la noción de destino en relación con la lectura?

**JT** El destino es el tema fundamental del mito: preguntarnos si Edipo es una marioneta del destino o si tiene libre albedrío para modificarlo. Esto se ve en las alucinaciones auditivas y en la reacción de Edipo ante éstas. Esto podría expresarlo muy bien Aaron Sheley si estuviera aquí presente con nosotros, porque él ha experimentado alucinaciones auditivas, y durante el rodaje me dijo algo muy hermoso que quisiera compartir con ustedes: "las voces a veces son malas y causan daño, pero a veces están bien, y por ello hay que oír las siempre para discernir"... ¿No?

**MA** En este sentido, relacionando el destino con la locura, la noción de expulsión de Edipo parece estar relacionada con la marginación del paciente mental.

**JT** La película es circular, un poco como dice el texto de Sófocles en la traducción inglesa: *over and over again*. En este sentido, nuestro film empieza con la expulsión de Edipo como niño, y termina con la expulsión de Edipo luego de que se descubre el incesto, el tabú. Edipo se convierte en una representación, en una alegoría del enfermo mental y de su situación marginal dentro de la sociedad.

**MA** Regresando un poquito al problema de la colaboración: hay una parte del trabajo que me interesa muchísimo: a diferencia de muchas prácticas que trabajan con comunidades, o que trabajan con una noción más de lo temporal que de lo escultórico, es decir, prácticas que sitúan su especificidad en el problema de la comunidad o en lo efímero de la acción de socialización, es interesante que tu relación con el paciente nunca queda documentada; es decir, genera todo un proceso que engloba todos los discursos. Pero el trabajo tuyo con Aaron a nivel coloquial, diario, de escribir el guión, o el proceso de contactar a la institución, no asumen la herencia del conceptualismo de hacer el registro, fotografías, o video, y tampoco se radicaliza como en la práctica de Elin Wikström, en donde la acción que realiza sólo puede ser experimentada en *el campo de interacción* por aquellos que participan; no existe registro alguno de aquello realizado. La noción de público desaparece para alojar la noción de participante. Entonces es interesante que tú, además de no utilizar ninguno de esos dos formatos, uses una estrategia que parte de la socialización, pero que se concreta de manera más escultórica y que hace uso de su inserción en el museo.

**JT** Bueno, en principio desconfío mucho de las obras del llamado *process art*, que me parecen tautológicas en la mayoría de los casos, y a veces puritanas. Me parece más pertinente el debate que abrió el cine de los años 60, cuestionando las divisiones entre la ficción y lo documental; creo que la mayor parte de las obras consideradas *documentales*, que documentan un proceso, son obviamente también una ficción que pretende esconder su construcción narrativa. Me interesa más presentar la obra como único texto, y que la elaboración de ese texto final haya sido hecha en colaboración con el otro, por el fruto de esta colaboración. Por eso no me interesa el *making of*; me interesa fundamentalmente la película que podemos hacer. No me interesa la documentación de ese proceso. En el caso de la pieza *One Flew Over the Void*, fue exactamente lo mismo: la obra consistió en el evento, no en el proceso de llegar al evento. Creo que eso es parte de la obra y parte de la experiencia estética; podemos afirmar que vivir siete días en un pueblo fantasma de Aspen es una experiencia que trasciende lo cotidiano, pero es un hecho que no constituye la obra en sí misma.

**MA** En ese sentido, creo que también esta confusión o postura contemporánea del artista como un servidor social genera exigencias de terapia o cura en tu trabajo.

**JT** Me distancio radicalmente de prácticas artísticas donde el autor-taumaturgo

asume el rol de chamán —por ejemplo, el caso de la obra de Lygia Clark, quien también trabajó con enfermos mentales—. No me interesa la cura como intención de la obra, no es el punto de mi trabajo curar a los pacientes psiquiátricos; la cura quizá se pueda ofrecer a quienes van al museo a ver la obra, aquellos que se consideran *normales*. Lo importante es cuestionar la frontera que se ha creado entre la normalidad y la patología. Si hay algo que curar, indudablemente es a la sociedad, no al paciente.

**MA** En relación con las prácticas que tienen su base en comunidades y que han hecho del sitio un *locus* social más que espacial, me interesa que me platiques tu relación con las instituciones psiquiátricas. Esa comunidad es muy amplia, masivamente amplia. Luego, tu trabajo va y se ejecuta en sitios bien específicos: en Bethlem, en Inglaterra; en el Oasis Clubhouse en Grand Junction...

**JT** Bueno, hay especificidades y diferencias de sitio a sitio, pero también es interesante recalcar que la institución psiquiátrica como “ciencia” se pretende universal, por lo cual en general podríamos decir: “todos los hospitales psiquiátricos, el hospital psiquiátrico” para parafrasear aquel bello título de Julio Cortázar.

Para mí este contexto familiar que ofrece la institución psiquiátrica ha sido el mejor antídoto para sobrevivir a las bienales, ya que cada vez que soy invitado a uno de estos eventos, extiendo la invitación también al hospital psiquiátrico local, donde realizo piezas específicas que puedan poseer cierta verticalidad que no podría obtener en otro contexto.

**MA** Entonces pensarías que tu práctica es una práctica de sitio específico.

**JT** Sí, cuando trabajamos en lugares específicos, con comunidades específicas.

**MA** Pero luego es repetible, la puedo volver a montar en otro museo...

**JT** Sí...

**MA** El proceso del trabajo es lo que le daría su especificidad...

**JT** Sí, es un producto específico a pesar de su instalación y distribución en otros contextos. Es decir, la obra funciona primero en el contexto de la vida hospitalaria y luego en su distribución fuera de los muros de la institución psiquiátrica. Aquí quizá podríamos hablar de una doble especificidad que no es excluyente. De alguna manera, creo que ha llegado el momento de volver a definir la autonomía de la práctica artística.

**MA** Quiero que me cuentes más sobre el problema de la autonomía porque sé que te interesa mucho.

**JT** Hace poco recibí una invitación para una bienal en Canarias. La carta venía como un paquete ya armado, o sea, me decían que yo era venezolano, me hablaban de las comunidades de venezolanos en Canarias... La obra casi estaba hecha ya antes de abrir el correo... Hay un encajonamiento que sufrimos inevitablemente en estos eventos.

**MA** No sé, me puedes contar más sobre tu noción de autonomía, me interesa mucho.

**JT** Es interesante concebir una obra que tenga una relación concreta con una comunidad, pero creo que el marco de relaciones que se producen en el circuito internacional pre-determina estas interrelaciones como construcciones ficticias... Quizá

esto es lo que se pretende con el llamado *arte de relación*, pero para desmontar ese aparato necesitaríamos más tiempo.

**MA** Pues sí, es una cuestión compleja... Bueno, pienso que la película es muy interesante, y creo que muchos de ustedes deben de tener muchas preguntas que quieren hacerle a Javier, así que abrimos a preguntas.

**Pedro Reyes** Javier, esta cuestión de hacer una escenificación... ¿Tienes en algún momento considerado lo que ya Jacob Levi Moreno trabajaba en torno al psicodrama?

**JT** Obviamente, me he interesado mucho en la obra de Moreno, pero reafirmo que mi obra no tiene intención terapéutica. Uno no puede dejar de cuestionar en su psicodrama la premisa del *master* o *amo* frente a la posición subordinada del paciente/actor. De allí la distancia crítica que mantengo con su trabajo.

**Pedro Reyes** ¿Y de Augusto Boal y el "teatro de los oprimidos", alguna relación con eso?

**JT** Justamente estaba pensando que la propuesta del trabajo de Boal es más interesante que la de Moreno, en el sentido de que introduce la posibilidad de que el actor se convierta también en autor.

**Pedro Reyes** Cuando decías que a quien había que curar era a la sociedad, una de las hipótesis de Moreno que nunca alcanzó a desarrollar mucho es la de la sociatría, la ciencia o arte de curar a la sociedad. No sé, eran unas ideas que también eran un poco disparatadas...

**JT** Bueno, hay muchas cosas disparatadas que son interesantes... Por ejemplo, los experimentos de la antipsiquiatría. No me considero antipsiquiatra; de esa generación de psiquiatras para mí el más rescatable es Franco Basaglia, él realizó un cambio social concreto dentro de la psiquiatría en Italia, una heterotopía, más que una utopía: la disolución del hospital psiquiátrico —o del manicomio, mejor dicho—, y a cambio la inclusión de la clínica psiquiátrica dentro del hospital general. También me interesa mucho el trabajo de la llamada *psiquiatría institucional*: François Tosquelles, Jean Oury y Félix Guattari, los últimos grandes teóricos de la psiquiatría del siglo XX. En el caso de la clínica de La Borde, en París, el teléfono lo atienden los pacientes al mismo tiempo que el psiquiatra está cocinando y limpiando los baños; en el hospital todos están en terapia. Este intercambio de roles destruye la relación asimétrica de autoridad y de paternalismo entre el terapeuta y el analizado.

Este interés por el cuestionamiento simbólico de las relaciones de poder tiene que ver con mi propia experiencia vital, ya que durante mi infancia visitaba regularmente el hospital donde mi padre trabajaba como psiquiatra, y recuerdo especialmente las festividades del Carnaval que allí se organizaban: los psiquiatras se disfrazaban de pacientes y los pacientes de psiquiatras. He allí la mejor ilustración a las teorías de Mikhail Bakhtin.

Esos carnavales han representado para mí un modelo paradigmático en la manera como se construyen mis obras.

**Allan McCollum** Javier, ¿tiene sentido hacer una pregunta sobre las condiciones de producción de esta obra en particular, las circunstancias, porque no estoy seguro de si se tradujo todo el comentario sobre tipos de obras, en particular, de eventos de arte y las condiciones? ¿Podrías hablar de las condiciones de esta producción en particular? ¿Fue algo singular, en relación con otras exhibiciones de arte? Quizá pudieras abundar al respecto...

**JT** La experiencia con *Oedipus Marshal* fue única en el sentido de que contamos con condiciones de producción ideales, un equipo de 16 personas, sin contar a los actores, vestuarios, animales, un *set* fabuloso. Fue una comisión del Museo de Aspen a realizar un nuevo proyecto para una individual, y eso le dio un enfoque diferente a otras participaciones en eventos internacionales, en los cuales hay menos tiempo para la producción de la obra, por lo cual trabajamos "en situación de emergencia". En Aspen tuvimos suficiente tiempo y fondos para ensayar y producir un film narrativo. También hicimos antes una pieza muy similar en tiempo y producción en el marco de la Bial que Isabel Carlos curó en Sidney. Todo depende de los curadores, de cuánto quieren invertir (y no hablo sólo de dinero) en ciertas prácticas de producción.

**Participante** En cuanto a la cuestión de la autonomía, puede ser una pregunta vulgar, pero comparando el proyecto para inSite en relación con este nuevo objeto, trabajo, como lo quieran llamar. ¿Podemos hablar sobre autonomía en relación con estos dos proyectos, en distintas formas, cuando uno es un trabajo más efímero y transitorio y el otro un trabajo de proyección, o quizá el trabajo que se hace de inSite discute la autonomía del artista o la autonomía de la obra?

**JT** Cuando hablaba de la autonomía, me refería la autonomía del artista dentro del sistema de producción. Es interesante que propongamos estos dos ejemplos. El trabajo de inSite\_05 de alguna manera también se convirtió en un espectáculo, y en cierto sentido esto forma parte de la pieza: que la gente en Londres o en Bagdad esté viendo una pantalla de televisión y observe a un hombre bala cruzar la frontera México/EUA, ésta es la pieza tanto como la instalación que documenta el evento. En este sentido, se trata más de tener múltiples espacios, que trasciendan el espacio del mundo del arte. En el caso de las películas, la intención final podría ser ampliar al formato de 35 mm e insertarse en otro canal, que es el del cine.

**MA** En relación con inSite, me gustaría que nos contaras cómo has entendido la noción de *evento*. Invitas a los pacientes, ellos vienen, pero, ¿esto es condición de la obra artística o parte de la obra artística? ¿La obra artística sólo se expone en el museo o la celebración es parte de ella?

**JT** Bueno, entiendo la obra en varias instancias. Quiero trascender dos fronteras: la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos, y el muro del hospital psiquiátrico. Los pacientes de Mexicali se trasladaron a Tijuana para crear un evento que pienso funciona como una obra en sí misma, pero también se produjo una videoinstalación que es también una obra por derecho propio.

**MA** Es interesante, ahora que lo mencionas, que sobrepasar el perímetro arquitectónico de la institución psiquiátrica genera una mezcla entre los que supuestamente están sanos y los que no, pero que, además, en este caso específico realizan el evento disfrazados...

**JT** Bueno, si Heidegger dijo que la frontera no es el sitio donde algo termina, sino el espacio donde algo empieza a manifestar su presencia, para mí el muro del hospital psiquiátrico no sólo define a los que están adentro, también a los que estamos fuera.

**MA** Sí, pero lo que ayer platicábamos sobre cómo empieza a aparecer lo que no se dice...

**JT** Obviamente lo que no se dice, lo indecible, está incluido en lo que se dice; el axis del lenguaje que hablamos incluye obviamente también el lenguaje de la locura, la locura como un lenguaje, la esquizofrenia como un lenguaje excluido en la *lingua franca* que permite que tú y yo nos comuniquemos.

**Participante** Hola, mucho gusto, habla Gerardo, me gustó mucho tu película, me provocó una gran cantidad de reflexiones sobre su aspecto *humanístico*. Oí que tu padre era un psiquiatra y que vivías casi en un carnaval. ¿Cómo haces arte con tu punto de vista psicológico sobre el mundo? ¿Es el arte una manera de curar tu esquizofrenia? ¿Cómo podrías relacionar tu individualidad con la colectividad?

**JT** El arte no cura, pero permite disfrutar de los síntomas.

**Participante** Entiendo que no estás interesado en los aspectos terapéuticos o en curar a las personas en este proceso, pero también entiendo que no tienes interés en que caigan en una crisis o en algo peor o mejor. ¿Hay alguien ahí que pueda controlar una situación así y limite la producción? Creo que hay ciertos síntomas que pueden ser provocados por lo que vimos. ¿Tú ves esta posibilidad?

**JT** Por supuesto que estoy muy interesado en la psiquiatría, pero no soy psiquiatra. No voy contra el trabajo de esta gente, los respeto mucho, su trabajo es una gran influencia en el mío. Creo que los hospitales psiquiátricos no son necesariamente malos; no estoy en contra de ellos, pero creo que tienen que cambiar. Creo también que las enfermedades mentales existen, pero creo también que son construcciones. ¿Qué pasó con la histeria, por ejemplo, qué pasó con las histéricas? Las mujeres histéricas desaparecieron porque el discurso que las construía desapareció; el discurso sobre las enfermedades mentales cambia a diario. Estoy interesado como ser humano en la cura de la enfermedad, cuando ésta es posible, pero no soy psiquiatra, soy artista: el sentido y el propósito de mi trabajo es otro.

**Participante** Relacionando con lo que Joshua dijo cuando cuestionó la relevancia social del arte, ¿cómo ligarías estos discursos con la autonomía del artista?

**JT** La autonomía del artista puede ser, por ejemplo, la transgresión del canon. El mundo del arte se mueve —lvo habló de ello— por visiones alternativas a la historia del arte. Como el caso de T.S. Eliot, quien en *The Waste Land* publicó su poema con

notas a pie de página; otro caso es Duchamp y su manual de instrucciones para leer el gran vidrio o Raymond Roussel y la revelación de su método; el artista precisa construir su propio contexto como parte de la obra. En mi caso me gustaría romper el canon introduciendo ese otro lenguaje, que es el lenguaje de la locura. Contaminar el arte con un lenguaje que ha sido excluido, ese lenguaje que está por ahora preso en el hospital psiquiátrico.

**Participante** Hola, buenas días. ¿Qué tan importante es en la película el momento en el que se descubren la máscara? ¿Por qué decidiste hacer eso?

**JT** Es una manera de poner en juego una categoría de la tragedia griega que es la catarsis. Creo que el film produce incomodidad en el espectador porque la máscara se interpone como una especie de mácula entre el actor y la pantalla, la pantalla y el espectador. Es fundamental revelar los rostros al final como una especie de catarsis, ya que existía una necesidad, por parte de los actores, de revelar su propio rostro más allá de la estigmatización que ocurre cuando nos enfrentamos con la enfermedad mental. Se trata de un intercambio de *personas*, mostrar la máscara detrás de otra máscara y ver la enfermedad mental como representación, no como una anomalía.

**Participante** Tengo una pregunta en relación con la cuestión del proceso y la autonomía del producto o del objeto. Noto un poco una contradicción en el discurso, porque por un lado empiezas toda la discusión enfatizando el proceso y la importancia de incluir a todos los participantes, pero por el otro lado en el producto final se está negando el proceso, estamos enfrentados a un proceso invisible, vemos el producto en el contexto del arte contemporáneo, en el cual el artista o el genio contradice el proceso mismo. Me gustaría oír algo sobre esta contradicción, y me gustaría también preguntarle a Montserrat sobre una puntualización que hizo al inicio sobre la cuestión de la autoría como algo resuelto en el arte contemporáneo. ¿Me podías decir algo más al respecto?

**MA** Perdón, pero ése fue un problema de lenguaje; lo recontextualizo: más bien lo que quería decir es que me interesaba pensar en la colaboración en términos del objeto que genera; desde el espacio en donde empiezan a operar muchos textos, donde también existe como una posibilidad de que, a partir de la ficción o el texto, en su contraposición con otros, empiecen a generarse realidades. No me interesa hacer una declaración que asegure la nimiedad del problema de la autoría, pero sí pienso que dentro del arte contemporáneo este problema se ha pensado más: la desaparición de la mano del autor, la apropiación de objetos preexistentes, etc... por esto decía que no me interesa discutir la colaboración en términos de la autoría.

**JT** En cuanto al proceso... Ya dije que no me interesa presentar la construcción del proceso o la documentación del proceso como obra, pues este tipo de narrativa que se pretende objetiva es problemática. Particularmente me interesa la narrativa polifónica que se puede construir con la colaboración con el otro. Creo que cualquier documental es siempre ficción, y cualquier ficción es de alguna manera documental. Jean

Luc Godard decía que el cine era 24 mentiras por segundo, ya que en cada segundo de cinta fílmica hay 24 fotografías, y la ilusión del movimiento es ficticia como representación de lo real. Pero habría también que recalcar que estas fotos son reales en su incuestionable condición objetual e indexica, aunque la realidad no se mueva siempre a 24 cuadros por segundo.

Volviendo a nuestro film, lo que quiero decir es que para nosotros lo importante era la tragedia griega, y recrear el mito como leyenda del Oeste americano para hablar metafóricamente de la enfermedad mental. La obra no es la anécdota de rodaje o el proceso de elaboración del guión o los vestuarios: es la narrativa contenida en la película.

**José Luis Barrios** En este sentido me gustaría que profundizaras un poco en esto: veo problemático el uso de la locura, ésta construye su propia narrativa, y qué tal si tú estás guiando esta narrativa hacia una actuación. Ésta sería la primera pregunta. Porque si nos dirigimos hacia el aspecto de la esquizofrenia de oír voces, ésta no es prerrogativa de la locura; se podría hacer con gente sana o loca, es sólo un recurso de ficción. Cómo inscribes la relación ahí, sería la primera pregunta. Y esto me lleva a otra relación que es también muy importante: me recuerda la película *Los idiotas* de Lars Von Trier, que usa un registro quizá más corporal con un gran componente de crítica hacia ciertas enfermedades mentales. Finalmente estás en el recurso de la ficción. ¿Qué recuperas de la comunidad de la locura, como el espacio de subversión de algo, si al menos sostienes la existencia de un objeto? Para mí ese objeto o la locura es un mero recurso y no está, al menos en lo que vi, generando el espacio colectivo unitario a donde se puede generar esa locura.

**JT** Siempre he dicho que es un proceso de colaboración, es la diferencia entre un colectivo y un trabajo en colaboración. Éste no es el Colectivo Téllez; es la obra de Javier Téllez en colaboración con los pacientes de un hospital. Tiene que ver un poco con la relación con el otro, aquí hay que referirse a Emmanuel Lévinas: la única manera de entenderte a ti mismo es entenderte en relación con el otro. Por razones autobiográficas, he escogido que el otro sea un paciente psiquiátrico, y también porque de alguna manera creo todavía en aquella frase tan bella de Paul Klee, que *lo importante es hacer visible*. Trato de hacer visible al discurso público a aquellos que han sido marginados y desprovistos de visibilidad. ¿Cuándo fue la última vez que vimos en televisión a un enfermo mental? El enfermo mental está incapacitado a intervenir en el discurso de su representación, el cual es principalmente predeterminado por la institución psiquiátrica. Así que una de las intenciones de mi trabajo consiste en proveer de herramientas al paciente psiquiátrico para que éste se convierta en agente de su propia representación. Por ello la locura no es un pretexto; pienso que cinematográficamente la idea de oír voces puedes filmarla brillantemente como Alfred Hitchcock hizo con Norman Bates, sin trabajar en colaboración con enfermos mentales; pero también habría que ver en qué medida esta representación exógena de la enfermedad mental no corre el peligro de estigmatizar al paciente mental, como creo es el caso de *Psycho*.

Por ejemplo, sin la experiencia directa de Aaron Sheley en el campo de la alucinación auditiva, la narrativa de este film hubiese sido completamente diferente. Para mí es importante la colaboración con gente que tiene un conocimiento específico de la enfermedad mental a través de la experiencia vivida, pues esto significa introducir un lenguaje excluido al campo estético.

**Participante** Me parece muy simbólico que estés usando un producto que puede verse también como cinematográfico, y que estés hablando de la autonomía de la obra y del artista. Me pregunto específicamente: si decides emplazar un tipo de producto en otros circuitos, otra distribución, otros públicos, otros referentes, otro lenguaje: ¿Qué va a pasar o qué esperas, ya tal vez no sólo independizándote, sino dislocándote totalmente de este producto?

**JT** Es un poco como los ecos o una piedra que cae en el río y los círculos que produce. Me parecen muy interesantes el mito y la fábula, pues implican al colectivo, es increíble cómo ciertas piezas tienen un bagaje mítico y se convierten en fábulas o leyendas, y cómo la gente varía la lectura de la pieza. Porque en el caso del hombre bala, muy pocos vieron el evento en sí; ni siquiera el registro del evento. Pero existe localmente como narrativa oral, como fábula. Creo que es una vida más de la pieza, cómo es leída y cómo puede ser usada por los otros; en fin, una obra abierta.

**Participante** ¿Cuando iniciaste la colaboración con los pacientes, los introdujiste a tu trabajo precedente, les dejaste ver videos de tus otros trabajos, discutiste tus ideas con ellos, en una forma normal?

**JT** Claro, fue el primer paso. Me presenté, les mostré el trabajo. Ver mi trabajo anterior representaba para ellos la importancia de descubrir mis estrategias de trabajo, al mismo tiempo que les interesaba conocer el contexto de otras instituciones psiquiátricas y la experiencia de otros pacientes. Fue un proceso muy interesante, de discusión. Además son muy críticos, no creas que no.

**MA** Creo que ya por el tiempo que nos hemos tardado, vamos a tener que terminar, a no ser que tengamos alguna otra pregunta, muy breve.

**Participante** Quería que me hablaras un poco de tu pasión por el cine, porque creo que conozco bien tu trabajo con pacientes mentales, y creo que tendría dudas sobre si están o no locos. Creo que la película trasciende ese nivel. No podía borrar de mi cabeza *Edipo rey* de Pasolini, no sé por qué. Entiendo por qué, pero también no entiendo por qué, ya que visualmente son completamente diferentes, y eso me encanta. No me conflictúa si es o no es el objeto, en el museo o fuera del museo; creo que es algo que se sostiene por sí mismo, y mis referencias cuando lo estaba viendo eran más cinematográficas que cualquier otra cosa. Por eso me gustaría que hablaras de tu pasión por hacer películas.

**JT** La pasión por el cine... siempre se vuelve al país de la infancia. Mi abuelo tenía una sala de cine, así que ésta fue la gran pasión de mi infancia. Empecé estudiando cine y siempre he tratado de pasarme al otro bando, a la imagen en movimiento y las salas

oscuras, que es mucho más interesante. En esta pieza en particular hay algo significativo, es que al igual que en *La passion de Jeanne D' arc*, nos planteamos el cine como una especie en vías de extinción, o mejor dicho: un cine sobre el cine en vías de extinción. De allí que, para hacer una película hoy en día sobre una tragedia griega, es decir, una película sobre fantasmas, hay que usar un medio fantasma; de allí la importancia de rodar en cine y no en video.

**Participante** La última pregunta: entiendo por qué se utilizaron las máscaras, me pareció maravilloso, pero usted nos dijo que éste era un cuento *western*, que tenía lugar en el Oeste norteamericano y hablaban acerca de una tragedia griega y utilizaron el Kabuki...

**Participante** ...y quisiera saber cómo escogieron la música, si trajeron todo este elemento oriental.

**JT** Noh, era el teatro Noh, no Kabuki. La música obviamente viene del teatro Noh. Primero pensamos en la localización de la película; fuimos a ver el pueblo fantasma en Colorado y decidimos hacer una historia de fantasmas con los recursos dramáticos del teatro Noh y el *western*. Edipo está fuera de tiempo, es atemporal, porque Edipo de cierta manera vino de los griegos, pero todavía está con nosotros y seguirá con nosotros, espero. Podríamos también verlo como un arquetipo. En la película es muy difícil decir en qué momento sucede la acción, porque se podría decir que los personajes están ensayando continuamente su tragedia por los siglos de los siglos... Por eso las máscaras Noh fueron nuestra mejor herramienta. La máscara es básicamente un *conector* entre la tragedia griega y el *western*, un conector que nos permitía fotografiar fantasmas.

**MA** Pues sólo quiero agradecer a Javier y a Ivo Mesquita por darnos la oportunidad de platicar aquí, y obviamente a la gente del SITAC.

**JT** Gracias.

## Conversación Allan McCollum y Lilian Tone

**Lilian Tone** Me gustaría subrayar que creo que Ivo nos invitó para mostrar cómo el trabajo de Allan atraviesa estos dos modelos: la práctica de estudio y el modelo más colaborativo. Le voy a pedir a Allan que nos cuente muy brevemente la historia de su trabajo, el cual se extiende a lo largo de 35 años, concentrándose en los proyectos menos conocidos y en los que ha desarrollado recientemente en los últimos 10 años. Creo que así se aclarará que la historia de su trabajo se ha extendido por muchos terrenos, pero siempre ha permanecido el mismo proyecto. Tuve la gran suerte de oír a Allan dar una reseña de su trabajo, y fue maravilloso ver cómo en el mismo proyecto hay continuos intentos de buscar una imagen más amplia del mundo [...]

**Allan McCollum** Gracias Lilian. Como dijo Lilian, tengo que tomar en cuenta 35 años. No sé cómo voy a describir 35 años en 20 o 30 minutos, así que intentaré decir sólo una o dos frases por proyecto y me disculpo con ustedes si no les doy suficiente información, pero así es la situación. Voy a empezar por los años 60. Durante este periodo me consideraba un pintor, en el sentido que quería ser un artista, “y ¿qué es un artista? Un pintor”. Éste era el estereotipo en mi cabeza. Pero quería incluir las ideas de *hacer*, *producción* y *producción masiva*. Así que produje cuadros usando técnicas de producción masiva, sobre todo pegando juntas tiras de tela de dos pulgadas de ancho con masilla de barcos, y creando una obra que era poco más que una demostración de cómo había sido hecha. Esto pasaba en 1969-1970.

En 1975 inventé —me gusta decir *inventé* porque suena tan tonto— un *kit* para producir una obra de arte. Estos pequeños cuadros cuadrículados usaban técnicas de producción en masa de fotolitografía. Imprimí 16 pequeñas formas una y otra vez, las rompí y las pegué juntas como mosaicos, tejidos o hilados. Uno podía armar cualquier número de cuadros pequeños o grandes, dependiendo de lo que uno quería hacer. Este equipo podía producir cuadros, colores, acuarelas, cualquier cosa que uno quisiera poner en el papel.

Una de las razones para esto era que estaba intentando burlarme un poco de la descripción formal del cuadro como algo plano que cuelga en una pared. Los pintores norteamericanos dijeron: “Las primeras cuatro líneas de su composición son los bordes de la tela”. Yo decidí hacer arte usando sólo bordes —era parte de la burla.

Yo era muy joven, pero estaba harto de oír a la gente hablar del arte en términos de historia del arte e historia de la pintura. Lo que no oía frecuentemente en esos días, pensaba yo, era a gente que hablara del objeto de arte como un objeto que existía no sólo en relación con los cuadros que existieron antes que él, sino en relación también con el sillón que estaba debajo de él y con la lámpara al lado de él