

Esculturas de vacío / Dibujos de plenitud
Sobre HAIKUS de Andrés Michelena

Roc Laseca

SUMARIO

- I Nombrar el límite
- II Desplazamiento Vital
- III Las imágenes de aquí

Edited by The Business of Art

25 West 89th Street 1-B
New York, NY 10025

ISBN: 978-0-692-99271-5

Cover image: *Haiku* (detail), 2017

(c) text: Roc Laseca

(c) images: Andrés Michelena

Image credits: Mariano Costa Peuser

Translation: Roc Laseca

New York, 2017

I Nombrar el límite

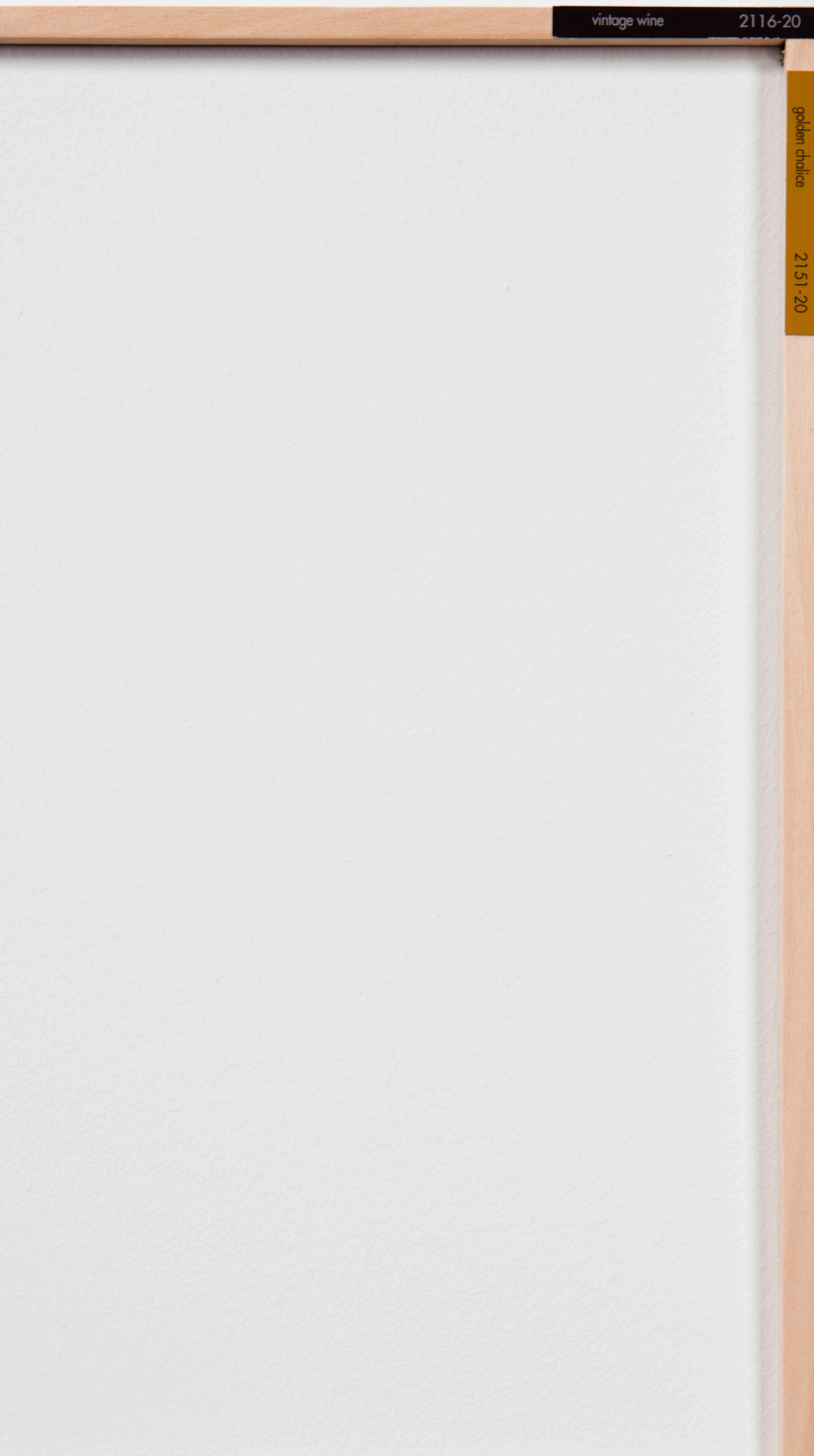
"Es como una materia prima (hayûla) y aceptará cualquier forma que se le dé"

Ibn Arabí (s. XII)

"Resultó que la sustancia se le colocó más allá de lo visible. Pero ahora, su ojo libre veía más cerca, observaba y comprendía lo que se hallaba ante su vista; buscaba su patria en este mundo y no en la sustancia; su fin ya no estaba en el más allá"

H. Hesse (1922)

Andrés Michelena empieza a medir, cortar y lijar unos pequeñísimos listones de madera. Son varillas prismáticas de dos longitudes diferentes. Las dispone ordenadamente y se lanza a construir con ellas ligerísimos marcos que refuerza en sus esquinas con travesaños de madera. Son la circunscripción del espacio. O más bien, son el nombre del vacío. Todo está ahí dentro, un hueco infinito enmarcado. Es la expresión de la potencia, la disolución del poder. Todo ahí, ahora, es una promesa. Por eso quizás, la única opción que queda es empezar a trabajar en sus bordes. Sobre esas mismas varillas. Nombrar el límite. Caminar al filo del abismo entre el vacío interior y el vacío exterior. De entre todo lo que podía colocar en ese límite, elige disponer lo único que, a la postre, entendemos que podría existir: muestras de lenguaje. Literalmente. Un surtido de palabras. Una paleta de opciones lingüísticas que vendrán a nombrar lo innombrable. Es un baile de términos y composiciones que extrae del conocido muestrario cromático de la compañía Benjamin Moore. Son originalmente los nombres de sus colores ("flecha rota", "espíritu del cielo"...) que ya de por sí dan a conocer una cierta voluntad poética que parece haberse infiltrado en el sistema de catalogación industrial de Benjamin Moore.



Como no podía ser de otro modo, las palabras que usa Michelena no son suyas. Y tampoco están ahí para remitir a un relato determinado. El lenguaje siempre viene del otro lado. Nunca es uno mismo el que habla. Y en este caso, tampoco es él quien pinta. Hay colores, hay palabras, hay marcos. Pero no hay cuadro, no hay relato. Lo que se extiende es un enorme vacío infinito y profundo rodeado de pequeñas muestras cromáticas y nombres sugerentes. Una poética invertida. Son haikus, que respetan en la medida de lo posible, la estructura formal de tres versos, suspendidos siempre por un quiebre: la ruptura sorpresiva del *kireji*, un corte que los separa y que es el término imprevisto que caracteriza esta composición zen. Un asombro que es logrado en el haiku para traducir la experiencia que su poeta originalmente tuvo contemplando la naturaleza. Aquí el haiku tiene origen industrial. Sus términos son los de una paleta cromática comercial, y la contemplación se contrae a sus mínimos. No hay naturaleza por ver, más que el recorrido perimetral del marco que nos hace girar la cabeza para seguir la lectura del poema. Nos vemos a nosotros mismos performando una lectura alrededor de un vacío. La contorsión del cuello nos recuerda nuestra existencia física mientras la mente intenta ligar los términos que recorren el perímetro.

II Desplazamiento Vital

Por lo general, las cosas suelen significar algo diferente a lo que son.

El significado, por lo tanto, es un sustituto de la cosa, y nos hemos empeñado en vivir en un mundo de significados, no de cosas.

Entendimos, a partir de nuestra tradición occidental (que no es sino la suma de infinitas interpretaciones que hemos hecho del pensamiento aristotélico), que era más enriquecedor vivir rodeados de símbolos, iconos e indicios -la famosa tríada semiótica- que hacerlo rodeados de mundo, de vida, de cosas. *No nos valía vivir la vida, fue necesario significarla.* Darle un valor. Proveerla de un supuesto contenido que colocamos a distancia -a millas de distancia- de la vida en sí. Desde entonces, vivimos rodeados de relatos, de historias, de narraciones que no tienen por objeto contar cosas, sino reemplazar el mundo por su significado. Estamos inmersos en un exasperante desplazamiento continuo, que encadena un relato con otro, que sustituye una experiencia por otra. Es el imperio de la lengua. Nos contamos cosas para narrarnos a nosotros mismos. Para empezar a descubrir quienes somos, y cómo podemos seguir subsistiendo inscritos en esos mismos relatos. Ser narración. Creernos nuestros propios cuentos. Todo esto ha terminado derivando en una mecánica de trascendencia, de orden, de teleología, de separación: nuestra lengua ha colonizado el mundo y, como consecuencia, nos ha separado de él. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la lengua misma atiende el lenguaje? ¿Qué se abre ahí cuando la distancia entre el mundo, la vida y el lenguaje se estrecha radicalmente?

III Las imágenes de aquí

El haiku no es una cosa, es una relación. Pero no es una relación entre sujetos, ni entre historias. Tampoco es una relación entre cuerpos. Es una relación íntima y de proximidad del lenguaje con el lenguaje mismo. Un trabajo performático de radicalidad que pone en contacto el lenguaje consigo mismo. No la lengua, ni la palabra. Tampoco la dicción -lo que podemos acentuar o decir de ella-, sino el lenguaje como estructura energética, como aquello que somos aún antes de lanzarnos imágenes unos a otros. De hecho, no hay imágenes aquí. No las hay explícitamente en los haikus de Michelena. El marco es un salvavidas. Flota. Es un significante flotante. Jaques Rancière se preguntaba si realmente las imágenes querrían vivir. Probablemente sí; probablemente, lo que buscan es sobrevivir a toda costa. Y lo hacen cuando reconocen su condición de estatuto intermedio: las imágenes son más que ilusiones y menos que organismos vivos. Es de este estatuto autónomo de donde pueden obtener su virtud política. La política es una mediación, quizás la más explícita. Pero las mediaciones no se dan cuando uno trata consigo mismo. Cuando el lenguaje se estructura para hablarse a sí. Para saber lo que somos, no debería haber mediación. No hay espacio posible que se abra entre uno y uno mismo. A menos que, como suele ser habitual, uno esté fuera de sí. Desplazado. Ese desplazamiento ocupa el espacio en el que se abre el haiku.

Su carácter sorpresivo estira y radicaliza nuestra relación con los términos, con las imágenes que convoca y con la estructura que las sostiene. El haiku nos obliga a estar atentos. La atención es el único salvoconducto para leer y comprender el haiku. Nos hace estar presentes. Solo mediante la presencia, todo quedará en su sitio. Lo contrario es interpretación, mediación, sistemas de significación.

Aquí el haiku es correlativo, en parte, a la tradición de la poesía concreta de occidente. La disposición física de los términos, la plasticidad de las palabras, la composición y los collages lingüísticos fueron reclamados por el concretismo como un modo de vaciar el término, de trabajar exclusivamente con el significante, de evacuar las referencias culturales del lenguaje para empezar a ver la dimensión material de su estructura. La lengua hecha carne, antes de ser cuerpo, antes de organizarse como entidad autónoma, como un sistema de ordenación de partes. Estos haikus de Michelena recuperan también el sistema de composición de la poesía concreta: el montaje aparece como el código de trabajo por encima de la autoría original. La versificación queda supeditada a la composición espacial, a sus formas geométricas. En este caso, el rectángulo será su leit-motiv, que, junto al círculo y el triángulo, aparecen como los planos geométricos más habituales de la tradición concreta desde 1930. Contrario sin embargo a esta tradición, Michelena recurre también al color, a su referencia al menos, para sintetizar lo que el cromatismo puede remitir en un sencillo código de nombres, de referencias, de campos posibles. No pinta, nombra la paleta. Es un ritual, una convocatoria, un llamado al vacío y a lo posible.

La escritura sintética se alinea con una visualidad también sintetizada que reúne lo que puede el marco, con lo que puede el haiku. Lo que es capaz de referir la estructura física de la obra y lo que es capaz de inferir el poema funambulista que recorre el fino borde de su marco. Ambos polos son reunidos de nuevo, como el signo gráfico y el significado profundo del texto que, desde nuestros hábitos occidentales, hemos tendido a desligar. Aquí su reconciliación nos recuerda que las palabras son cosas también, que gravitan, ocupan un volumen y tienen derecho a la vida. No están siempre obligadas a ordenar el mundo, a jerarquizar la realidad, a plantear un orden constante de las cosas. Pueden, también, ser mundo ellas mismas, relacionarse con otros entes, titubear al borde de un vacío.

I Name the limit

Andrés Michelena begins to measure, cut and sand some very small wooden slats. They are prismatic rods of two different lengths. He arranges them in an orderly fashion and begins to build with them very light frames that he reinforces in their corners with wooden crossbeams. They are the circumscription of space. Or rather, they are the name of the void. Everything is in there, an infinite space framed. It is the expression of power, the dissolution of power. Everything there, now, is a promise. So perhaps, the only option left is to start working on its edges. On those same rods. Name the limit. Walk to the edge of the abyss between the inner emptiness and the outer void. Among all that could be placed in that limit, choose to have the only thing that, in the end, we understand that could exist: samples of language. Literally. An assortment of words. A palette of linguistic options that will come to name the unnameable. It is a dance of terms and compositions that extracts from the well-known chromatic sample of the company Benjamin Moore. They are originally the names of their colors ("broken arrow", "spirit of the sky"...) that in and of themselves give to know a certain poetic will that seems to have infiltrated in the system of industrial cataloging of Benjamin Moore. How could it be otherwise, the words that Michelena uses are not his. And they are not there to refer to a specific story. Language always comes from the other side. It is never the one who speaks. And in this case, it is not he who paints. There are colors, there are words, there are frames. But there is no picture, there is no story.

What extends is a huge infinite and deep void surrounded by small chromatic samples and suggestive names. An inverted poetics. They are haikus, respecting as far as possible, the formal structure of three verses, always suspended by a break: the sudden break of the kireji, a cut that separates them and that is the unforeseen term that characterizes this Zen composition. An astonishment that is achieved in haiku to translate the experience that his poet originally had contemplating nature. Here the haiku has industrial origin. Its terms are those of a commercial chromatic palette, and contemplation shrinks to its minimums. There is no nature to be seen, other than the perimeter path of the frame that makes us turn our heads to follow the reading of the poem. We see ourselves performing a reading around a void. The contortion of the neck reminds us of our physical existence while the mind tries to link the terms that run along the perimeter. It is not orthodox, but since Matsuo Bashō (17th century), many poets usually accompany their haikus with a small illustration, which they call haiga. It seems that here, Michelena's work has consisted, in part, in providing the technical work material for those light paintings for others. His are not the words he uses in his haikus. Neither are the frames he constructs. This undoing of the person is part of a special will. In fact, for the amazement of contemplation to be translated into the amazement of haiku, it is indispensable that the haijin, the author, be eliminated from the process. The disappearance of the ego is correlated here to the disappearance of the visible. Nothing to see. Nobody who sees.

Abstraction is absolute. And yet, the experience is sensitive. Eliminating the visual in artistic practice, or reducing it to its minimum expressions, was always part of the agenda and the program of modernity. Perhaps one of its most widespread forms will end up giving birth to the foundations of conceptual art. This work is openly: it discusses the visual dimension to provide new tools that are available between analysis and contemplation. Stop seeing to start contemplating.

II Vital Displacement

Usually, things mean something different than what they are. The meaning, therefore, is a substitute for the thing, and we have been determined to live in a world of meanings, not of things. We understood, from our Western tradition (which is nothing but the sum of infinite interpretations we have made of Aristotelian thought), that it was more enriching to live surrounded by symbols, icons and signs-the famous semiotic triad-than to do it surrounded by the world, of life, of things. It was not worth living our life, it was necessary to signify it. Give it a value Provide it with a supposed content that we place at a distance-miles away-from life itself. Since then, we live surrounded by stories, stories, stories that are not intended to tell things, but replace the world by its meaning. We are immersed in an exasperating continuous movement, which links one story with another, which substitutes one experience for another. It is the rule of language. We tell ourselves things to narrate ourselves. To begin to discover who we are, and how we can continue subsisting enrolled in those same stories. Be narration. Believe our own stories. All this has ended up deriving in a mechanics of transcendence, of order, of teleology, of separation: our language has colonized the world and, as a consequence, has separated us from it. Now, what happens when language itself attends to language? What opens there when the distance between the world, life and language is drastically narrowed?

III The images here

The haiku is not a thing, it is a relationship. But it is not a relationship between subjects, nor between stories. Nor is it a relationship between bodies. It is an intimate and close relationship between language and language itself. A performative work of radicalism that puts language in contact with itself. Neither does diction -what we can emphasize or say about it-, but language as an energetic structure, as what we are even before throwing images at each other. In fact, there are no images here. There are not explicitly in Michelena's haikus. The frame is a lifesaver. It fleets. It is a floating signifier. Jaques Rancière wondered if the images really wanted to live. Probably yes; Probably, what they seek is to survive at all costs. And they do so when they recognize their status as an intermediate statute: images are more than illusions and less than living organisms. It is from this autonomous statute that they can obtain their political virtue. Politics is a mediation, perhaps the most explicit one. But mediations do not occur when one deals with oneself. When language is structured to speak to itself. To know what we are, there should be no mediation. There is no possible space that opens between one and oneself. Unless, as usual, one is out of control. Displaced. That displacement occupies the space in which the haiku opens. Its surprising nature stretches and radicalizes our relationship with the terms, with the images it conveys and with the structure that sustains them. The haiku forces us to be attentive.

Attention is the only safe conduct to read and understand haiku. It makes us be present. Only by presence, everything will be in place. The opposite is interpretation, mediation, systems of meaning. Here the haiku is correlated, in part, to the tradition of the concrete poetry of the West. The physical disposition of the terms, the plasticity of the words, the composition and the linguistic collages were claimed by the concretism as a way of emptying the term, of working exclusively with the signifier, of evacuating the cultural references of the language to begin to see the material dimension of its structure. The tongue made flesh, before being a body, before organizing itself as an autonomous entity, as a system of ordering parts. These haikus of Michelena also recover the composition system of the concrete poetry: the assembly appears as the work code above the original authorship. The versification is subject to the spatial composition, its geometric forms. In this case, the rectangle will be its leit-motiv, which, together with the circle and the triangle, appear as the most usual geometric planes of the concrete tradition since 1930. Contrary to this tradition, however, Michelena also resorts to color, to his reference at least, to synthesize what chromatism can refer to in a simple code of names, references, possible fields. Do not paint, name the palette. It is a ritual, a convocation, a call to the void and to the possible. The synthetic writing is aligned with a visuality also synthesized that gathers what the frame can, with what the haiku can. What is capable of referring the physical structure of the work and what is able to infer the tightrope walking through the fine edge of its frame.



Both poles are reunited again, as the graphic sign and the deep meaning of the text that, from our Western habits, we have tended to detach. Here his reconciliation reminds us that words are also things, that they gravitate, occupy a volume and have the right to life. They are not always obliged to order the world, to hierarchize reality, to propose a constant order of things. They can also be world themselves, relate to other entities, hesitate on the edge of a vacuum.

