

ELÍPTICO

Andrés Michelena

HENRIQUE FARIA FINE ART

sala//endoza

## ELIPSIS SUBLIME:

EPIFANÍAS POLÍTICAS  
EN LA OBRA DE ANDRÉS MICHELENA

### *Una legibilidad política relativa*

Cuando una obra de arte está radicalmente implicada en un contexto político inmediato se encuentra, de entrada, sujeta a las derivas implacables de la contingencia histórica y sometida a los saltos y sobresaltos que el devenir de los acontecimientos sociales con los que dialoga directamente manifiesta en su proceso. De este modo, una obra como la que Andrés Michelena propone en *Elíptico*, desarrollada desde la plataforma de una apuesta conceptualista en la que la pureza de la forma está severamente concernida por la situación política actual de nuestro país, pensada, además, al calor de los amargas secuelas que los conflictos del año 2014 dejaron en el ánimo democrático de la nación, es lógico pensar que se vea afectada, de diversas maneras, en su consistencia formal e ideológica, por los posibles cambios que, a propósito de esa situación, comenzaron a avizorarse con el resultado de las elecciones parlamentarias del año pasado.

## SUBLIME ELLIPSIS:

POLITICAL EPIPHANIES  
IN ANDRÉS MICHELENA'S WORK

### *A relative political legibility*

When a work of art is radically involved in an immediate political context, it is, at once, subject to the relentless drifts of historical contingency and to the leaps and shocks shown by the social events it is in a permanent dialog with. Work such as the one Michelena shows in *Elíptico*, developed from a conceptualist platform where purity of shape is severely concerned by the current political situation in Venezuela and under the umbrella of the sour consequences of the 2014 conflict on the nation's democratic mood, is likely to be affected in different ways in its formal and ideological consistency by the possible changes that started to be seen in this regard with the outcome of last year's parliamentary elections.

Cuando el horizonte de posibilidades de revertir la situación política actual venezolana parecía muy lejano, una buena cantidad de las piezas que integran *Elíptico* dialogaba críticamente con esa situación de un modo que invitaba al espectador a tomar conciencia de ella y a cuestionarla a través de sutiles referencias y alusiones. Ahora que ese horizonte parece haberse vuelto mucho menos distante e impracticable, es lógico pensar que todo ese conjunto de piezas —con sus alusiones al desamparo institucional de la nación, al secuestro y tergiversación del texto constitucional republicano, por sólo nombrar dos muy relevantes de entre las que conforman su compleja oferta— impone o exige, abiertamente, una nueva lectura, una lectura, al menos, *relativizada*.

When the horizon of possibilities to revert the current political situation in Venezuela seemed very distant, a good number of the pieces exhibited in *Elíptico* maintained a critical dialogue with that situation in a way that invited the audience to learn about it and question it through subtle references and allusions. Now that this horizon looks less distant and impracticable, it is logical to think that such set of pieces—alluding to the institutional helplessness of the nation, the seizure and distortion of the republican constitutional text, to mention but two very relevant pieces within his complex production—openly imposes or demands a new reading, an interpretation which is, at least, *relativized*.

\*\*\*

La contingencia histórica inmediata ha vuelto, pues, a afectar la significación global y particular de *Elíptico*. Y decimos que “ha vuelto” porque, desde el principio, *Elíptico*, como propuesta estética y museográfica, nos puso frente al reto de entender el modo en que ella *se daba a leer*, el modo en que se ofrecía a la mirada de sus potenciales espectadores. Desde un principio, *Elíptico* se mostró problemática en este sentido al poner en escena lo que podríamos considerar, tentativamente, como una *confrontación operativa* entre dos tensiones o tentaciones conceptuales y pragmáticas. Por un lado, estaría la tensión de la *abstracción*; por el otro, la tensión de lo que podríamos llamar la *connotación*, en este caso particular, explícita y deliberadamente —y yo diría, incluso, *militantemente*— política. Las piezas, *connotadas* en principio por títulos que, en la mayoría de los casos, aunque se refieren a un aspecto concreto de la situación social venezolana de los últimos tres lustros, seguían siendo alusivos o elusivos y, en este sentido, confirmaban la pretensión de la *elipsis* que el título general de la muestra propone, se presentan como piezas orientadas —en un primer nivel de lectura— a un puro goce visual, al puro disfrute sensible del conjunto estético que constituyen su coherencia estructural, la simplicidad de sus materiales y el carácter sutil de su disposición en el espacio. Sin embargo, en cada una de esas piezas existe un segundo nivel de lectura, en cierta medida implícito y, por lo tanto, de alguna manera, *secreto* (lo que vuelve a confirmar la pertinencia del recurso retórico a la *elipsis*

\*\*\*

The immediate historical contingency has affected *Elíptico's* general and specific significance again. And we say “again” because, from the very beginning, as an aesthetic and museographic proposal, *Elíptico* has confronted us with the challenge of understanding the way in which it was to be interpreted, the way in which it was offered to the eyes of the potential audience. From the onset, *Elíptico* revealed itself as problematic in this sense as it staged what we might tentatively consider an *operational confrontation* between two conceptual or pragmatic tensions or temptations. On the one hand, there would be the tension of *abstraction*; on the other, the tension of what we might call the political *connotation*, in this case in particular, explicitly and deliberately—and I would even add *militantly*—political. The pieces are *connoted* in principle by titles that, in most cases, although referring to a specific aspect of the Venezuelan social situation of the past fifteen years, continued to be allusive or elusive and, in this sense, confirmed the pretension of the *ellipsis* that the general title of the exhibition proposes. They appear as pieces intended—at a first reading—for pure visual enjoyment, pure sensitive enjoyment of the aesthetic set formed by their structural coherence, the simplicity of their materials and their subtle layout in space. In each of these pieces, however, there is a second, somehow implicit and thus somehow *secret*, reading (which reconfirms the relevance of the rhetorical resource to *ellipsis* as an organic form of understanding the proposal as a whole,) that the audience can-

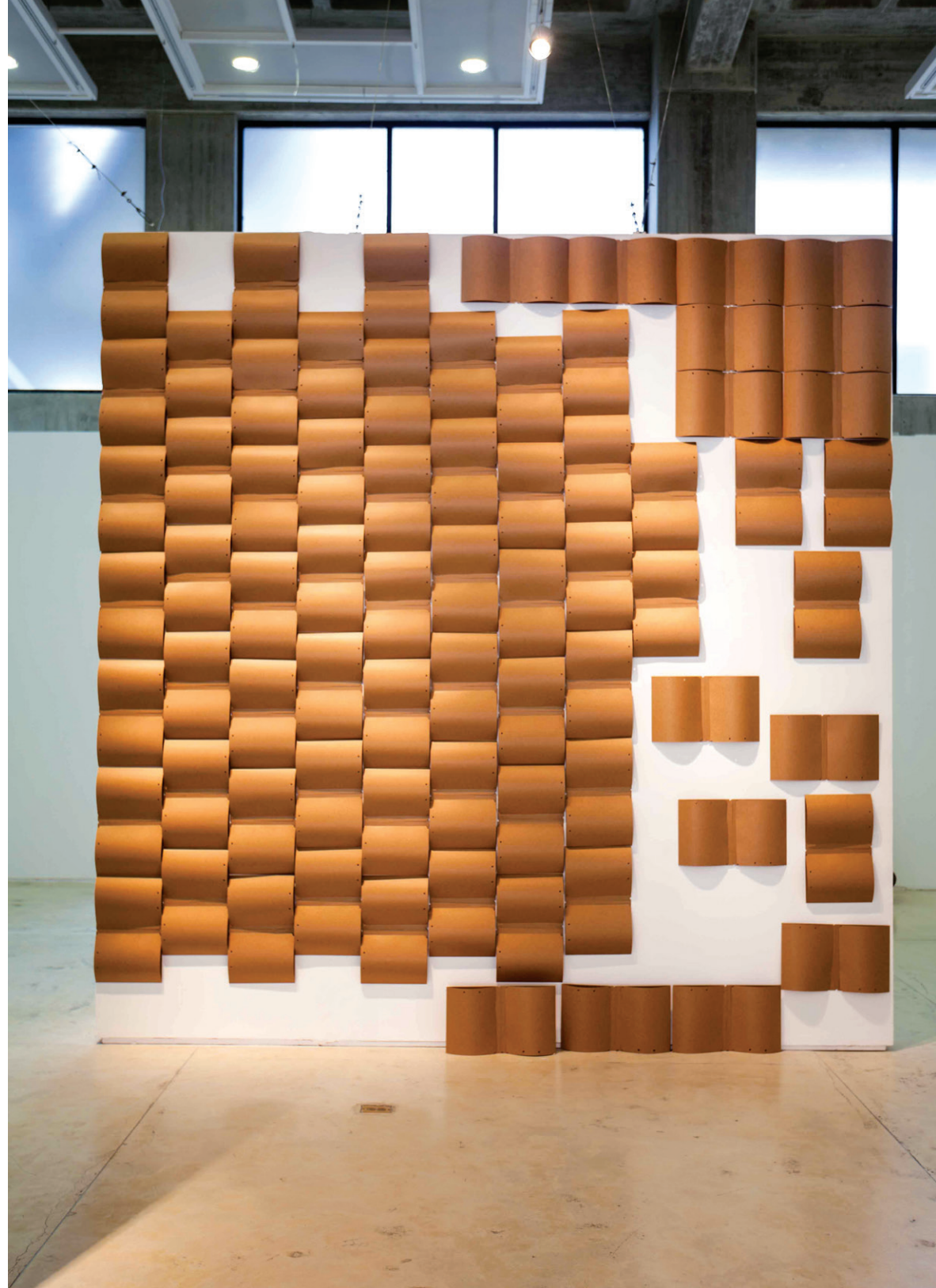


como forma orgánica de comprensión de la propuesta en su totalidad), al que el espectador no puede acceder de manera inmediata y para cuya inteligencia o inteligibilidad el título de cada una de ellas sólo funciona, digamos, como una pista o como una clave, no siempre clara, del acertijo conceptual en que, de manera programática o intencionada, a fin de cuentas consisten.

Al exponer el programa que soporta la creación de una de las piezas que componen la muestra, *Desfoliados*, el artista proporciona una acotación reveladora que habría que tener en cuenta para aproximarnos a la experiencia del sentido que se propone provocar en *Elíptico*. El artista dice que su instalación de carpetas tramadas como una capa de "ritmo ondulante", una coraza de cartulina flotando sobrepuesta sobre un muro del museo, "se relaciona [...] con la situación de escasez del país". ¿De qué modo se establece esta relación? ¿Se alude una vez más a la inestabilidad nacional, económica en este caso, a través de esta pared de cartón que tiembla sobre la base de una pared rígida que no puede realmente sostenerla, separada asintóticamente de lo firme por imprevisibles corrientes de aire desencontradas, al vaivén, diríamos, del azar o de la suerte? Si así fuera, es indudable que esta alusión está teñida de inquietantes presagios. Pero, como quiera que sea, es esta intencionalidad pretendida y declarada por el artista la que nos obliga a plantearnos, precisamente, la pregunta acerca de la legibilidad de las obras que componen *Elíptico*: ¿cómo puede el espectador que contempla la contundencia sensual de esa coraza ondulada que vibra y que la goza como presencia autónoma

not immediately grasp and for whose intelligence or intelligibility the title of each only works as a clue or a key, not always clear, to the conceptual riddle in which, programmatically or intentionally, they consist.

When exhibiting the pattern that explains the creation of one of the pieces, *Desfoliados*, the artist provides a revealing marginal note that should be taken into account to approach the experience *Elíptico* intends to evoke. The artist says that his installation of binders weaved as a layer of "undulating rhythm," a floating cardboard shell on a museum wall, "relates [...] to the situation of scarcity in the country." How is this relationship established? Is national instability—or rather, economic, in this case—once again alluded to through this cardboard wall that shakes on a stiff wall that cannot really hold it, asymptotically separated of what is firm by unpredictable air currents that never cross paths, at the vagaries of chance or fortune? If this is so, undoubtedly this allusion is tinted with worrying omens. However, this pretended intentionality declared by the artist forces us to ask the question about the legibility of the pieces in *Elíptico*: how can the viewers watching the sensual bluntness of that undulating shell that vibrates and enjoying it as a pure autonomous presence, apparently detached from any extrinsic reference, find in their contemplative or fruitive experience an allusion to the scarcity the country has been suffering? It is possible to think, in a first approach, that in this case the artist has left to chance, at least in part, the possibility that the viewer may become aware of





pura, desligada, aparentemente, de toda referencia extrínseca, encontrarse a la vez, en su experiencia contemplativa o frutiva, con esa alusión a la escasez que ha venido padeciendo el país? Es posible pensar, en una primera aproximación, que, en este caso, el artista ha dejado al azar, en parte al menos, la posibilidad de que el espectador caiga en cuenta, por así decirlo, de esta alusión. Entre las virtualidades hermenéuticas de esta pieza estaría, digamos, esa lectura. Pero el artista no trata de inducirla ni de conducirla; lo que indica, por otra parte, un aspecto de su poética que resulta importante resaltar.

this allusion. This interpretation would be part of the hermeneutic virtualities of this piece. Nevertheless, the artist does not try to induce or lead to it, which is, in turn, an indication of an aspect of his poetics worth highlighting.

En su apuesta conceptualista, Michelena juega constantemente no sólo con las alusiones mentales implícitas que determinados dispositivos o disposiciones visuales pueden provocar, sino con algo que me parece, es fundamental para entender el arte llamado conceptual, y que me atrevo a llamar en este momento *política del secreto*, una de cuyas estrategias es, sin duda, la insinuación y la sugestión mediante indicios, precisamente elípticos, que dejan cierto campo al azar en el proceso de comprensión del concepto que anima y determina implícitamente a la pieza. De este modo, los contenidos que Michelena arguye como argumento cuando se explica y nos explica su trabajo, podrían estar a disposición del espectador como lo están los contenidos ignorados de un discurso no dicho dentro de algo que decimos, de un supuesto escondido bajo una expresión expresa. La experiencia integral de muchas de estas piezas pasa, entonces, por esta dimensión tensa de un indecible que no se decide y que sin embargo incide fuertemente en la totalidad significativa que la inviste y la reviste. El azar pasaría a formar parte del sentido de una plenitud que puede ser que se alcance o no se alcance, puesto que, por otra parte, este no alcanzado, o este *no poder alcanzar* algo que resta y que se resta y no se comunica, forma parte de esa misma propuesta de sentido: potencia de plenitud, pero, también, paradójica potencia de ineptitud para alcanzar lo completo. Estas obras funcionan simultáneamente, entonces, en ambas dimensiones de su legibilidad e inteligibilidad potenciales.

In his conceptualist approach, Michelena constantly plays not only with the implicit mental allusions that certain visual devices or layouts may prompt, but also with something I consider essential to understand conceptual art, that I would now dare call the *policy of secret*. One of his strategies is undoubtedly insinuation and suggestion by means of precisely elliptical indications that leave some room to chance in the process of understanding the concept implicitly inspiring and determining the piece. Thus, the contents that Michelena claims when he explains his work to us and to himself might be available to the viewer as are the ignored contents of an unsaid discourse within something we say, of an assumption hidden under an express expression. The comprehensive experience of many of these pieces, therefore, relates to the tense dimension of an unspeakable that is not decided and still has a strong impact on the signifying whole that loads and permeates the whole experience. Chance would become part of the meaning of a plenitude that may be achieved or not, since this *failure to achieve* or this *not being able to achieve* something that remains and is subtracted and not communicated forms part of that same meaning proposal: plenitude, but also paradoxical inability to achieve the whole. These pieces work simultaneously in both dimensions of their potential legibility and intelligibility.

Esto nos lleva a plantear otro maticiz en torno a esta cuestión de la *política del secreto* en el arte llamado conceptual y que resulta especialmente relevante en el caso del conjunto de propuestas que constituye *Elíptico*. Se trata del modo cómo se modula en sus obras más directamente implicadas con la situación política actual del país la referencia directa a esa situación. Cuando, por ejemplo, el espectador contempla la serie de 26 cuadrados de papel de aluminio negro grabados con una frase en clave Morse y sobre los cuales se ha adherido una cinta de *dymo* con un nombre exótico o extravagante, en cualquier caso desconocido, en que consiste *N@tion*, no es capaz, a simple vista, de descifrar, en primer lugar, la frase en clave Morse que reza "S.O.S VENEZUELA", y tampoco podrá enterarse, salvo mediante una detenida puesta en relación de los diversos nombres grabados en la cinta de *dymo*, que se trata de la denominación de países que han desaparecido o que no han sido reconocidos como tales; países reales, no imaginarios, que sólo una información histórica erudita podría ayudar a identificar. Pero nada de esto es posible si no se dispone de esas claves de comprensión implícitas. El artista pareciera, en principio, reservarse para sí esta información dejando a la suerte el hecho de que algún espectador enterado o especialmente dotado logre decodificar el enigma que la pieza implica, más allá de la pista que pudiera ofrecer el título, con ese signo ambiguo tan utilizado en nuestros días para diferir la diferencia genérica y que pone a bascular, entonces, el nombre entre el sentido de "nación" y el sentido de "noción" al mismo

This leads us to think about another nuance around this issue of the *policy of secret* in conceptual art, which is especially relevant in the case of the pieces exhibited in *Elíptico*, in relation to the way in which the direct reference to this situation is modulated in his works most directly implicated in the current political situation. When, for example, viewers watch the series of 26 black aluminum paper squares engraved with a phrase in Morse and a dymo tape with an exotic or extravagant or, in any case, unknown name attached to them—I am talking about *N@tion*—they are unable at first sight to decode the Morse phrase "S.O.S VENEZUELA;" they are also unable to realize, unless they should carefully relate the various names engraved on the dymo tape, that those are the names of countries that have disappeared or have not been recognized as such; they are real, not imaginary, countries that only scholarly historical information might help identify. But nothing of this is possible if these implicit keys for understanding are not available. At the onset, the artist would seem to keep this information for himself, leaving to chance the fact that a viewer that has learned or is especially skilful might decode the enigma implied in the piece, beyond the clue offered by the title with that ambiguous sign so widely used in Spanish nowadays to defer gender differentiation; a sign that makes the title oscillate between the "nation" and the "notion" meanings. How many unprepared viewers will be able to see the Morse message and recognize in the words engraved in the dymo tape the names of countries that have disappeared and, with that, assume the



tiempo. ¿Cuántos espectadores desprevénidos serán capaces de ver el mensaje cifrado en clave Morse y reconocer en las palabras grabadas en la cinta de *dymo* nombres de países desaparecidos y, junto con ello, asumir las alusiones a Venezuela en tanto que país que, según la inquietante perspectiva del artista, "ha desaparecido" o está desapareciendo? ¿Quién diría que el nombre de "Venezuela" es el nombre de un "país desaparecido", a pesar de que, ciertamente, ese nombre ha sido sustituido por otro que un mandato autoritario obliga a enunciar, ahora, como "República Bolivariana de Venezuela"?


De este modo, apelando a la ambigüedad y agenciando una estrategia de encubrimiento que es a la vez videncia e invidencia de un punto ciego del sentido, cuya ausencia significa, Michelena organiza *Elíptico* en dos ámbitos circunstanciales e históricos del llamado arte conceptual: por un lado, opera en la escena de un conceptualismo puro, por así decirlo, autorreferencial y autosuficiente, en cierta medida tautológico, que determina la inteligibilidad abstracta de un determinado dispositivo visual o conceptual; por otro, opera en la escena de un conceptualismo sucio, por decirlo así, cuyas acciones e intervenciones están directamente implicadas con referentes explícitos en un contexto social y político reconocible y explícitamente identificado. Parte de la seducción de la muestra radica precisamente en la tensión que se produce entre estas dos pulsiones operativas.

allusions to Venezuela as a country that, according to the artist's disturbing perspective, "has disappeared" or is disappearing? Who would say that "Venezuela" is the name of a "missing country," despite the fact that, indeed, that name has been changed for another by an authoritarian regime that now imposes the use of "Bolivarian Republic of Venezuela"?

Thus, resorting to ambiguity and to a concealment strategy that is both clairvoyance and blindness of a blind spot of meaning, whose absence it signifies, Michelena organizes *Elíptico* in two inseparable, historical fields of conceptual art. On the one hand, he operates in the scene of *pure*, so to speak, self-referential and self-sufficient, and to a certain extent, tautological conceptualism that determines the abstract intelligibility of a given visual or conceptual device; on the other, he operates in the scene of a *dirty* conceptualism, whose actions and interventions are directly implied with explicit referents in a recognizable and clearly identified social and political context. Part of the appeal of the exhibition lies precisely in the tension created between these two operative drives.

Sin embargo, parece evidente que, salvo en las piezas más literalmente connotadas por la referencia al caso venezolano, como pudiera ser, tal vez, *Resto, lo que ha restado*, donde la visibilidad de los colores de la bandera venezolana son un indicio inescapable de conexión contextual directa, el modo de construir el sentido en las piezas de *Elíptico* enfatiza el carácter alusivo/elusivo que su nombre implica: las piezas de Michelena son dispositivos visuales sensualmente expresivos desde el punto de vista puramente formal y material, más allá de las referencias históricas que, en muchos casos, connotan la intencionalidad de su factura. En este sentido, al menos algunas de las obras que componen el conjunto se deslizan sutilmente de un sentido rígido de lo conceptual: es cierto que la concepción es fundamental en su confección, pero su experiencia estética se coloca, me parece, más cerca de ciertas apuestas del abstraccionismo que del conceptualismo, más cerca incluso de ciertas proposiciones minimalistas. En cualquier caso, es posible afirmar que, efectivamente, *Elíptico* alcanza un cierto equilibrio entre ambas pulsiones operativas. El dato histórico, su referente contextual explícito o literal, pasa en ellas, en cierto modo, de *contrabando*, desfigurado y evaporado a través de la aplicación controlada de esa *política del secreto* que domina su accionar signifiante.

In the pieces most literally connoted for their reference to the Venezuelan case, such as, perhaps, *Resto, lo que ha restado*, the visibility of the Venezuelan flag colors is an inescapable indication of a direct contextual connection. However, it seems evident that the way to build meaning in the *Elíptico* pieces emphasizes the allusive/elusive nature that its name implies: Michelena's pieces are sensually expressive visual devices from the purely formal and material point of view, beyond the historical references that, in many cases, connote the intentionality in their making. In this sense, at least some of the pieces subtly slide away from a rigid sense of conceptualism: it is true that conception is fundamental in their making, but their aesthetic experience is closer to certain abstractionist than conceptualist approaches, even closer to certain minimalist proposals. In any case, it is possible to claim that, indeed, *Elíptico* strikes a balance between both operative drives. The historical fact, their explicit or literal contextual referent, goes through them, is somehow *smuggled*, disguised and evaporated through the controlled enforcement of that *policy of secret* that dominates their signifying action.



Pero, incluso en el caso de una pieza como *Resto, lo que ha restado*, confeccionada cortando la cinta tricolor que sirve de separador de las páginas de la Constitución Nacional en su popular edición de bolsillo, la fractura de la materia original —su literal deshilachado— difumina las más inmediatas y reconocibles señas de identidad del objeto (en este caso, la mencionada cinta tricolor que es, evidentemente, una metonimia explícita de la bandera tricolor de la nación), y abre el sentido a una polisemia virtual en la que, sin perderse la señal orientadora del dato político, se deja abierta la posibilidad de otras acepciones y apercepciones indefinidas. Incluso el hecho de que los haces de hilos se organizan para constituir a escala una minúscula bandera con su asta de alfiler y sus estrellas representadas por nudos de hilo blanco, lo cual acerca vertiginosamente la pieza al ámbito de la artesanía popular y el souvenir turístico o la simple curiosidad autóctona, no cierra esa posibilidad de una lectura alternativa de aquella que el propio artista quiere privilegiar al hacer referencia, según él, “a lo delicado y frágil de nuestra identidad” y al “falso patriotismo”. Evidentemente, hay en la pieza una desmembración del símbolo patriótico para recomponerlo en una dimensión artesanal que minimiza y exorciza su sentido grandilocuente de representación solemne de la épica nacional. En el fondo, se sigue tratando, a pesar de su desconstrucción, de una bandera. Y esta literalidad, sin duda, pesa más que todas las otras alternativas de lectura. En este sentido, *Resto, lo que resta*, no deja de ser, entonces, una de las piezas más conceptualmente sucias de la muestra.

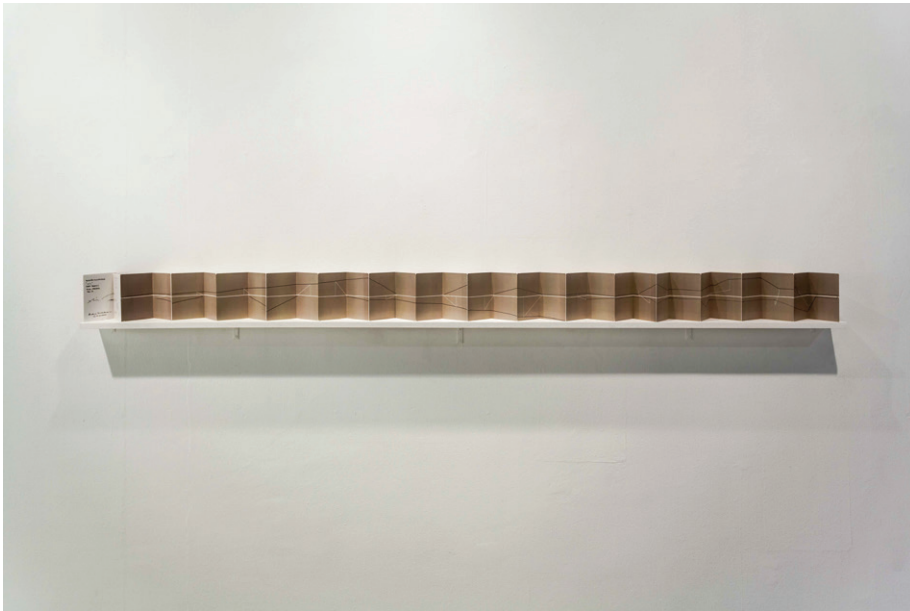
Even in the case of a piece such as *Resto, lo que ha restado*, made by cutting the three-color ribbon that serves as a bookmark in the National Constitution popular pocket edition, the fracture of the original material—its literal fraying—blurs the most immediate and recognizable signs of object identity (in this case, the three-color ribbon is obviously an explicit metonymy of the three-color national flag.) Additionally, it opens up to a virtual polysemy where, without missing the signal indicating the political fact, it leaves the door open to the possibility of other indefinite meanings and apperceptions. The fact that thread bundles are arranged to make up a minute flag with its pin flagpole and its stars represented by white thread knots rapidly puts the piece in the realm of folk handicrafts and tourist souvenirs or simple local curiosity. However, it does not close the door to an alternative interpretation of what the artist wants to privilege by referring, in his words, “to the delicate and fragile of our identity” and “false patriotism.” Obviously, the piece suggests a dismemberment of the patriotic symbol, which is repaired in an artisanal dimension, minimizing and exorcising its grandiose sense of solemn representation of the national epic. In the end, it is, despite its deconstruction, a flag. Moreover, this literality is undoubtedly more important than all other alternative readings. In this sense, *Resto, lo que ha restado* remains one of the conceptually dirtiest pieces in the exhibition.



No pasa lo mismo con otra pieza que también tiene como sustrato la referencia a la Constitución Nacional. Se trata de *Des-amparo*. Para la confección de esta pieza, Michelena ha elegido cuatro rollos de papel de arroz sobre los que ha copiado sólo los signos de puntuación del texto constitucional. El texto mutilado de este modo penderá sobre la cabeza de los espectadores a modo de ondulada techumbre. La distancia así definida introduce una dificultad espacial específica que redobla el carácter elíptico de la legibilidad del texto de la Constitución: éste no sólo se encuentra alejado, fuera del alcance del lector, y por lo tanto imposible de leer, sino que, además, se muestra de manera críptica proporcionando sólo los signos de puntuación de un discurso ausente. Las implicaciones de este doble recurso de impedimento y desvío del sentido son muchas. Por una parte, la pieza plantea, sin duda, una crítica explícita al carácter prácticamente nulo de la relación del ciudadano corriente con el texto de la Constitución de su país: su invisibilidad y su impracticabilidad por desconocimiento y por incompreensión. Por otra parte, la pieza juega irónicamente con el significado vacío del texto constitucional en tanto que texto traicionado, en tanto que texto mal leído, malinterpretado, tergiversado o usado de manera sesgada o discrecional por los encargados de hacerlo valer institucionalmente. Texto abstracto e indescifrabable, texto cegado por la omisión de sus signos tipográficos, texto sordo desprovisto de sonidos, texto absurdo cuyo sentido ha sido sustraído, encubierto o borrado, permanece, ciertamente, a una distancia inalcanzable e impracticable

This is not the case with another piece where the substrate is a reference to the National Constitution. I mean *Des-amparo*. To make this piece, Michelena chose four rice paper rolls on which he copied only the punctuation marks contained in the text of the constitution. This mutilated text will hang on the visitors' heads as if it were an undulating ceiling. The distance thus defined introduces a specific spatial difficulty that underscores the elliptical nature of the legibility of the Constitution: its text is not only far beyond the reach of the reader, and therefore impossible to read, but also cryptically shown, as only the punctuation marks of an absent discourse are provided. The implications of this double resource of constraint and diversion of meaning are many. On the one hand, the piece clearly makes an explicit criticism of the practically null relationship of ordinary citizens with the text of the Constitution of their country: its invisibility and impracticality out of ignorance and misunderstanding. On the other, the piece ironically plays with the empty meaning of the constitutional text as a text betrayed, misread, misinterpreted, distorted or used in a biased or discretionary way by those who should enforce it. An abstract and indecipherable text, a text blinded by the omission of its typographic signs, a deaf text devoid of sounds, an absurd text whose meaning has been stolen, concealed or erased, it certainly remains at an unattainable and impracticable distance over the clouds of civic space, like an outer cover of the nation, detached from its soil, without roots in its concrete reality. All this palimpsest of connotations takes





sobre las nubes del espacio cívico, como cubierta exterior de la nación, desvinculado de su suelo, sin arraigo en su realidad concreta. Todo este palimpsesto de connotaciones tiene lugar, no obstante, de un modo que resulta casi imperceptible, inaprehensible: el espectador que entra al sector de la Sala donde los rollos de papel de arroz penden sobre su cabeza como un cielo de tapicería ondulante, ¿cómo puede siquiera intuir que hay unos signos impresos en lo alto y que esos signos están tratando de transmitirle una información, insinuarle una opinión, proponerle un punto de vista? Una vez más, Michelena pareciera apostar por esa política del secreto que determina la complejidad de su propuesta conceptual. *Des-amparo* podría pasar por una propuesta formal abstracta, visualmente pura, sin connotaciones políticas de ningún tipo, del mismo modo que los dibujos geométricos de los *Libros-Arte* no apelan a ninguna referencia histórica o política ajena a su propia inmanencia espacial. ¿De qué modo, entonces, el artista cree inducir en el espectador la lectura que, según él, una pieza como *Des-amparo* propone? Es evidente que el título no puede ser el inductor; o, al menos, no puede ser el único. Esta ausencia de marcas o indicios orientadores del sentido en una pieza concebida con una clara intencionalidad crítica es, cuando menos, inquietante. Esta laxa disponibilidad hermenéutica, nos preguntamos en un primer acercamiento, ¿responde a una apuesta deliberada por la lectura aleatoria del significado político de las piezas más fuertemente connotadas?

place, however, in a way that is almost imperceptible, elusive: how can viewers who enter the room with rice paper rolls hanging over their heads like an undulating upholstery ceiling even guess that there are some printed signs up there trying to convey information, suggest an opinion, and propose a point of view? Once again, Michelena seems to choose the policy of secret that determines the complexity of his conceptual proposal. *Des-amparo* could pass for a visually pure abstract formal proposal, with no political connotations whatsoever, just as the geometric drawings in *Libros-Arte* do not appeal to any historical or political reference alien to their own spatial immanence. In what way, then, does the artist believe to lead the viewer to the interpretation proposed by a piece such as *Des-amparo*? It is obvious that the title cannot be the (only) lead. This absence of marks or signs indicating the meaning in a piece conceived with a clear critical intentionality is, at least, disturbing. Does this loose hermeneutical availability, we wonder, respond to a deliberate choice for a random interpretation of the political meaning of the most heavily connoted pieces?

Un breve intercambio con el artista nos puso entonces en la ruta de la intención conceptualista de la propuesta global de *Elíptico*: en efecto, las piezas necesitan hacer explícito el concepto implícito que las anima, y el modo de hacerlo tiene que ser, como corresponde a la experiencia del arte conceptual, mediante el discurso. Es decir, la mayor parte de las piezas de la muestra exige un apoyo textual en sala: toda la orientación del sentido que echábamos de menos hasta este momento estaría prevista por Michelena mediante este recurso que, por otra parte, no dejó de despertar, en un primer momento, en nosotros, algunas dudas. ¿No deberían las piezas inducir una lectura por sí mismas sin el apoyo de un soporte textual exterior al propio cuerpo de la obra?

\*\*\*

Como piezas conceptualmente orientadas a provocar una determinada intelección crítica de un fenómeno político, las piezas de *Elíptico* basculan, pues, entre su forma abstracta y sus connotaciones históricas: ¿cómo hacer inteligible para el espectador el trasfondo connotativo de esas piezas cuya sutileza visual no parece aludir a ningún referente exterior a su propia configuración plástica autónoma? En muchos casos, el título, como hemos dicho, es una pista, pero esa pista es también muchas veces oscura. En otras apuestas conceptuales la distancia que hay entre la intención de connotación política y la forma de la obra se acorta quizás más dócilmente, digámoslo así, por la presencia de

A brief exchange with the artist put us on the path to the conceptualist intent of the overall proposal in *Elíptico*: indeed, the pieces need to make explicit the implicit concept that drives them, and the way to do this has to be, as befits the experience of conceptual art, through discourse. That is, most of the pieces in the exhibition require some text in the room: the whole guidance towards meaning that we were missing so far would be provided by Michelena using this resource that made us hesitate at the beginning. Shouldn't pieces lead to an interpretation by themselves without the support of some text external to the body of the piece?

\*\*\*

As pieces conceptually intended to cause a given critical understanding of a political phenomenon, pieces in *Elíptico* oscillate between their abstract form and their historical connotations: how can one make intelligible to the viewer the connotative background of those pieces whose visual subtlety does not appear to allude to any referent outside their own autonomous plastic configuration? As we have said, in many cases the title is a clue, but sometimes an obscure one. In other conceptual approaches, the distance between the political connotation intention and the shape of the piece is perhaps more easily bridged by the presence of a text in the very configuration of the piece, as is the case in

un texto en la configuración misma de la pieza, como se da en casos ya clásicos como los de ciertas obras de Joseph Kosuth o de Lawrence Weiner. En el caso de *Elíptico*, aunque Michelena juega con la presencia del componente textual en algunas piezas (como ocurre en *Noise/ruido* y, en general, con aquellas piezas que utilizan el recurso de la impronta de una palabra o de una frase impresa sobre una cinta de *dymo*), en muchos casos este componente textual es, una vez más, fuertemente elusivo —y en este sentido, de nuevo, coherentemente *elíptico*—, lo cual hace más difícil para el espectador la decodificación del sentido connotado que la pieza comporta y transporta (como ocurre en las piezas donde el mensaje está cifrado en clave Morse, o donde el significado del texto se limita a la inscripción de sus solos signos de puntuación).

No hay duda, entonces, de que, en su conjunto, *Elíptico* implica un reto radical de *legibilidad* que exige acompañar las piezas expuestas con un texto que, en alguna medida y más allá del catálogo de la muestra, *oriente* al espectador en el sentido y *hacia* el sentido que el autor quiere señalar. No se trata, en ningún caso, obviamente, de *explicar* las piezas con un texto *ad hoc* sino de disponer las mínimas condiciones semánticas y deícticas de inteligibilidad que permitan que los efectos intencionales —de carácter ético y político— que el autor quiere lograr en el espectador se cumplan con una eficacia que, siempre, necesariamente, será —y debe ser— relativa.

classic works such as certain pieces by Joseph Kosuth and Lawrence Weiner. In the case of *Elíptico*, although Michelena plays with the presence of the textual component in some pieces (as in *Noise/ruido* and, in general, in those pieces with a word or a phrase printed on a dymo tape,) in many cases this textual component is, once again, strongly elusive and in this sense, again, consistently *elliptical*, which makes it more difficult for the viewer to decode the connoted meaning that the piece implies and conveys (as in pieces where the message is encrypted in Morse code, or where the meaning of the text is limited to writing its punctuation marks.)

No doubt, then, that, as a whole, *Elíptico* involves a radical *legibility* challenge that requires accompanying the exhibited pieces with a text which, to some extent and beyond the exhibition catalog, should lead the viewer *in* the meaning and *towards* the meaning that the author wishes to point out. This is obviously not, in any case, about *explaining* the pieces with an ad hoc text but about having the minimum semantic and deictic intelligibility conditions to enable the attainment of the intended ethical and political effects that the author wants to have on the viewer with an efficiency that will always necessarily be—and should be—relative.

Como *mathesis* estética, como conjunto más o menos orgánico de partes, como cuerpo formal integrado, *Elíptico* involucra, entonces, en su funcionamiento museográfico —en su visibilidad y en su potencial hermenéutica— un dispositivo de *doble lectura*: la que corresponde a la pieza en sí misma como propuesta conceptual elíptica en su aspecto sensible visual y la que corresponde al texto de sala que, en principio, no es responsabilidad directa del autor sino, en este caso, del curador, con lo cual se apunta hacia el funcionamiento de una máquina de instalación en la que el artista y su intérprete en el espacio expositivo funcionan como interlocutores de cara a un espectador potencial que, de este modo, estaría siendo arrastrado a participar en una suerte de escena dramática donde la *representación* está, de alguna manera, *dialogada*, respondiendo, así, a un *doble logos*.

Al mismo tiempo, como dijimos, podría pensarse que la inteligibilidad del mensaje crítico que Michelena intenta transmitir a través de las piezas de *Elíptico* —mensaje crítico enunciado de manera explícita por el artista en la descripción de cada una de las obras expuestas, pero sutilmente indicado por los títulos y por las inscripciones textuales incorporadas a la composición de algunas de ellas— podría dejarse al azar de la interpretación del espectador sin orientación específica en la sala. Pero, entonces, insistamos, ¿qué ocurriría con una pieza como *N@tion*, con su serie de cuadrados de papel de aluminio negro en la que, como vimos,

As an aesthetic *mathesis*, as a more or less organic set of parts, as a formal integrated body, *Elíptico* involves, in its museography—in its visibility and its potential hermeneutics—a *double reading device*: one related to the piece itself as an elliptical conceptual proposal in its visual sensitive aspect, and another related to the exhibition room text which, in principle, is not the author's direct responsibility but, in this case, the curator's. The focus is placed on an installation machine where the artist and his interpreter in the exhibition space work as partners in front of a potential viewer who would be driven to engage in a kind of dramatic scene where *representation* is, somehow, in a *dialogue*, thus responding to a *double logos*.

At the same time, one might think that the intelligibility of the critical message that Michelena tries to convey through the pieces in *Elíptico*—a critical message explicitly expressed by the artist in the description of each of the pieces, but subtly indicated by the titles and text inscriptions included in the composition of some of them—could result in a random interpretation by the viewer without specific guidance in the room. Then let us insist, what would happen with a piece like *N@tion*, with its series of black aluminum paper squares that, as we saw, have "S.O.S VENEZUELA" engraved in Morse code? How many viewers know this code so as to identify in its esoteric graphism such a call for international help and link it with the nation, whose name in English, a foreign language, is disfigured

se han grabado en relieve las siglas S.O.S VENEZUELA en clave Morse? ¿Cuántos espectadores conocen esa clave para poder identificar en su grafismo esotérico esa llamada internacional de auxilio y vincularla con la nación, cuya denominación, en inglés, lengua extranjera, está desfigurada o alterada por la intromisión de la ambigua arroba que al mismo tiempo permite leer "nation" (nación) y "notion" (noción): noción de nación, nación en peligro, nación peligrosa y peligrosa noción de nación? Lo mismo nos hemos preguntado a propósito de una pieza como *Des-amparo*: ¿qué espectador sería capaz de leer en los rollos de papel de arroz que cuelgan sobre su cabeza como un techo la inscripción elíptica del texto de la Constitución Nacional del que sólo se han conservado los signos de puntuación? Las piezas de Michelena no son, como en el caso de Lawrence Weiner, *esculturas lingüísticas* que consisten en el texto con el que transmiten su mensaje, y aunque, incluso en este caso, la estructura verbal explícita está abierta a diversas interpretaciones, en el caso del trabajo de Michelena pareciera imposible escapar a la necesidad de acompañar la exhibición de obras como *N@tion* o como *Des-amparo* con un texto de sala que debería ser, en el mejor de los casos, una suerte de *escultura verbal* acompañante, que formaría parte de la obra como añadido operado por la mano del curador. Las piezas de *Elíptico* exigen, sin duda, esta mediación.

or altered by the addition of the ambiguous at-sign, so we can read "nation" and "notion" at the same time: notion of nation, a nation in danger, dangerous nation and dangerous nation notion? We have asked ourselves the same question regarding a piece like *Des-amparo*: which viewers would be able to read, in the rice paper rolls hanging over their heads like a roof, the elliptical inscription of the National Constitution text where only its punctuation marks have been retained? Michelena's pieces are not, as Lawrence Weiner's, *language sculptures* that consist of text with which they convey their message. Although, even in this case, the explicit verbal structure is open to various interpretations, in the case of Michelena's work it would seem necessary for the exhibition of works such as *N@tion* or *Des-amparo* to be accompanied by an exhibition-room text that should be, in the best case, a sort of supplementary *verbal sculpture* that would form part of the piece as an addition by the curator. No doubt then, the pieces in *Elíptico* require this mediation.

\*\*\*

Volvamos, entonces, al principio. ¿En qué medida el giro histórico que acaba de ocurrir en el horizonte político de la Venezuela contemporánea afecta la *legibilidad* de la propuesta que sostenía el trasfondo conceptual e ideológico de *Elíptico*, fuertemente marcado por su implicación militante en la situación actual del país? Si es cierto que la conquista de una mayoría calificada en la Asamblea Nacional por parte la oposición democrática unida en las últimas elecciones parlamentarias modificó sustancialmente el panorama de nuestra historia colectiva inmediata, también es cierto que, a pesar de ese triunfo, la sociedad venezolana sigue y seguirá por cierto tiempo afectada estructuralmente por el desmantelamiento institucional, moral y económico del que ha sido víctima en los últimos años. De modo que este giro histórico es bastante relativo y, sin duda, será necesario esperar el desarrollo de los acontecimientos hasta tanto la renovación de la Asamblea pueda comenzar a dar muestras de que será capaz de activar un cambio practicable y sostenible que permita alimentar esperanzas más o menos realistas a propósito de una superación de la actual anomia y anemia nacionales. En este sentido, es muy probable que el tono asertivo con el que, al principio, plateábamos la pregunta a propósito del cambio en la *legibilidad* de la propuesta global de *Elíptico* en función de ese giro histórico, exija, a su vez, otra vez, ser relativizado.

\*\*\*

So let us go back to the beginning. To what extent does the recent historical shift in the political horizon of contemporary Venezuela affect the *legibility* of the proposal in the conceptual and ideological background of *Elíptico*, strongly marked by its militant implication in the country's current situation? The achievement of a qualified majority in the National Assembly by a united democratic opposition in the last parliamentary elections substantially changed the landscape of our immediate collective history. Moreover, despite that victory, the Venezuelan society continues and will continue for some time to be structurally affected by the institutional, moral and economic dismantling it has suffered in recent years. Therefore, this historical shift is relative and we will have to wait until the renewed Assembly shows the first signs that it will be able to activate a practicable and sustainable change that will nourish more or less realistic hopes of overcoming the current national anomie and anemia. In this sense, the assertive tone that we used early on while wondering about the change in the *legibility* of the overall *Elíptico* proposal based on that historical shift will most likely require to be relativized again.

En efecto, si lo pensamos con mayor atención, en realidad nada ha cambiado tanto como para que la *legibilidad* de *Elíptico* se haya visto tan sustancialmente alterada como en un principio sospechamos. Al contrario, lo que ocurre más bien es que los acontecimientos más recientes no hacen sino enriquecer y potenciar el significado de las implicaciones críticas presentes en la propuesta original de la muestra: su desafiante apelación política adquiere ahora una dimensión más radical, si se quiere, pues el giro histórico relativo que acaba de tener lugar no hace más que confirmar las lúcidas intuiciones e intenciones polémicas de las obras que Andrés Michelena concibió en diálogo directo y comprometido con la situación que el país ha vivido, en medio de una estupefacción constante, hasta este cambio de rumbo apenas insinuado pero no por eso, sin duda, menos esperanzador.

Lo que este giro pone en evidencia, entonces, es que el artista estaba trabajando precisamente en el mismo campo de tensiones y de conflictos que prepararon, silenciosa y tenazmente, con coraje sencillo y modesto, el triunfo de la unidad democrática por la pura fuerza de los votos. *Elíptico*, de este modo, su impregna de una cierta aureola premonitoria. Una entrañable mitología romántica ha querido hacer del artista moderno un *vidente*. No queremos sugerir, al recordarlo en este momento, que Michelena, a destiempo de la época y de sus propias convicciones éticas y estéticas, deba ser considerado ahora como una suerte de adelantado que entrevió lo que iba a acontecer. No. Queremos decir que su trabajo estaba sintonizando *antes* —y aquí

Indeed, if we think more carefully, nothing has really changed so much for the *legibility* of *Elíptico* to be as substantially altered as we initially suspected. Instead, the most recent events only enrich and enhance the meaning of the critical implications in the exhibition's original proposal: its challenging political appeal now takes a more radical dimension, if you will, as the relative historical shift that has just taken place does not but confirm Andrés Michelena's lucid intuitions and his works' controversial intentions, conceived in direct and committed dialogue with the situation of the country, in a constant astonishment, until this shift, incipient, yet promising.

What this shift highlights, then, is that the artist was working on precisely the same field of tensions and conflicts that, silently and tenaciously, with simple and modest courage, lead to the victory of the democratic unity in the elections. *Elíptico* is thus somewhat premonitory. An endearing romantic mythology has attempted to turn the modern artist into a *psychic*. We do not intend to suggest that Michelena, off time and out of tune with his own ethical and aesthetic convictions, should now be regarded as a sort of psychic that foresaw what was going to happen. No. Credit must be given here to that endearing mythology, because, thanks to his hypertrophied sensitivity, the artist is, at least sometimes, able to perceive *unheard* wave lengths that will only be *heard* later, and not thanks to him, but in his premonitory and vigilant company, become popular. What we mean to say is that his work was in tune *earlier* with the historical tension lines that

hay que darle crédito a aquella mitología entrañable, pues se trata, simplemente, de que el artista, por su sensibilidad hipertrofiada, es capaz, algunas veces al menos, de percibir longitudes de onda *inauditas* que sólo después serán *auditas* y, si no gracias a él, sí con su compañía avizora y vigilante, se hacen populares- con las líneas de tensión histórica que han provocado lo que acaban de provocar: su lectura crítica del ataque a la Constitución Nacional, su lectura crítica del uso y el abuso de los símbolos patrios, su lectura crítica de la pervisión de la idea de nación y de lo nacional, entre otras cosas, acometidas con una sutileza expresiva de una contundencia innegable, son una muestra de su diálogo profundo y arriesgado con la situación histórica que hoy parece en vías de verse revertida. De este modo, el espectador que recorra *Elíptico* encontrará una misteriosa resonancia entre su propia experiencia histórica y las intuiciones y encarnaciones expresivas de un artista que, afectado profundamente por su experiencia de exilio, no dejó de estar en sintonía con las vibraciones más complejas del cuadro de la crisis que afectaba a su país y trató de entenderla y de exorcizarla, por qué no, con sus modestos medios minimalistas, sobrios y elegantes, discretos y exactos.

have caused what they just have: his critical interpretation of the attack on the National Constitution, his critical interpretation of the use and abuse of national symbols, his critical interpretation of the perversion of the idea of nation and national, among other things, undertaken with an expressive subtlety of undeniable forcefulness, are a sign of his deep and risky dialogue with the historical situation that now seems to be reverting. Thus, the *Elíptico* viewers will find mysterious similarities with their own historical experience and the intuitions and expressive incarnations of an artist who, deeply affected by his experience of exile, continued to be in tune with the most complex effects of the crisis in his country and tried to understand and exorcise it, with his modest minimalist, sober and elegant, discreet and accurate means.

#### Una proposición elíptica

La primera obra de *Elíptico* con la cual se enfrenta el espectador nos pone por delante un elemento material que se reitera en muchas de las piezas y que nos obliga a reflexionar acerca de sus implicaciones conceptuales: es el *dymo*, el procedimiento tecnológico, hoy arcaico, de imprimir en relieve un texto sobre una cinta de celuloide. Como tal, el *dymo* parece reunir condiciones particularmente atractivas para el ejercicio de una experiencia visual concernida por el empleo del lenguaje como medio expresivo. Por otro lado, en su condición de dispositivo anacrónico, el *dymo* añade elementos significativos adicionales: el empleo de un dispositivo mecánico en la era de los dispositivos digitales es ya el síntoma de una determinada posición ante el parque tecnológico disponible, el trabajo con instrumentos manuales y artesanales, alejados del aparataje electrónico de avanzada, por ejemplo, aunque, al mismo tiempo, el artista trabaje también con este tipo de artefactos, como el *iPad*. La elección del *dymo*, en todo caso, alude también, quizás, a una cierta nostalgia por cierto modo de trabajar en el taller, cierto intimismo en la factura, cierta cercanía afectiva que incluye una recuperación tal vez deliberada de un aparato que recuerda la infancia, como un *viewmaster*, por ejemplo. Quizás estos detalles sean importantes para entender el punto de vista de Michelena en relación con los medios y los materiales, con la situación del trabajo artístico en el taller, con la elección de instrumentos de trabajo precarios o modestos.

#### An elliptical proposal

The first work the visitor sees in *Elíptico* confronts us with a material element that repeatedly appears in many of the pieces and forces us to reflect on its conceptual implications: the *dymo*, a now archaic technological procedure for embossing text on celluloid tape. As such, the *dymo* appears to meet particularly attractive conditions for the exercise of a visual experience concerned by the use of language as an expressive medium. Moreover, as an anachronistic device, the *dymo* adds other significant elements: the use of a mechanical device in the era of digital devices is already the symptom of a certain position vis-à-vis the technology available. The artist works with handcrafts and manual tools instead of state-of-the-art electronic gadgetry, for example, and, at the same time, he uses devices such as the *iPad*. The choice of the *dymo*, in any case, also alludes to a certain nostalgia for a way of working in the workshop, some intimacy in the making, some emotional closeness involving the perhaps deliberate recovery of a device that reminds us of childhood, as a *viewmaster*, for example. These details may be important to understand Michelena's point of view in relation to the means and materials, the status of artistic work in the workshop, the choice of modest or precarious work instruments.

Sea como sea, esta primera obra se propone como una señal de apertura, como un umbral en el que se contraponen la palabra "noise" a su traducción "ruido". Esta señal o marca se encuentra situada, de manera estratégica, fuera de la sala de exposición propiamente dicha; de este modo decide una suerte de frontera: el "ruido" se quedará fuera del espacio donde se exponen las otras obras, lo que presupone, tal vez, que en ese espacio reinará el "silencio" o un tipo de atmósfera sonora —pero sobre todo semántica— ajena, al menos, al estruendo del lenguaje, al estruendo de lo visible. Esta frontera define no sólo una espacialidad sino una intencionalidad: las obras que expone Michelena son, en este sentido, "discretas", a la vez alusivas y elusivas, es decir, *elípticas*. Esta constatación pudiera involucrar varios sentidos relevantes para la comprensión y experimentación de la muestra: por un lado, inscribe frontalmente la propuesta de Michelena en el campo del arte

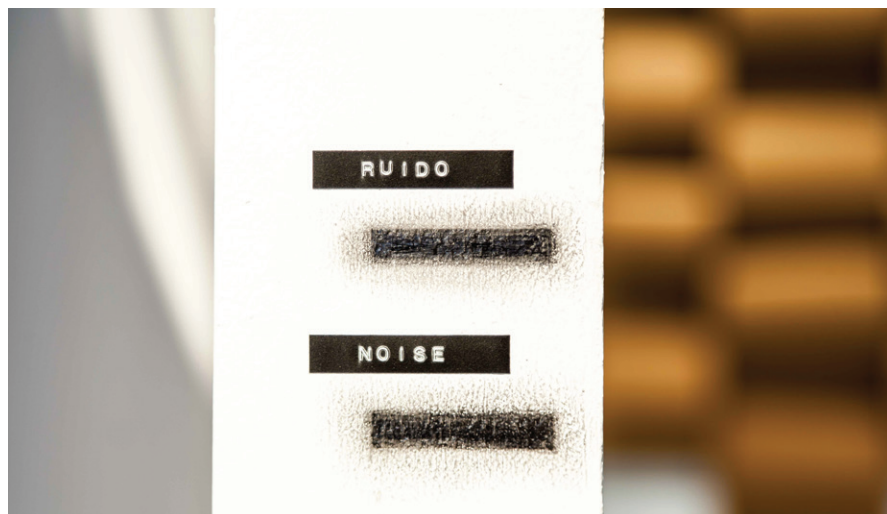
Anyway, this first work is proposed as a sign of openness, as a threshold on which the word "noise" contrasts with its Spanish translation "ruido." This sign or mark is strategically located outside the exhibition hall itself, thus creating a sort of frontier: the "noise" will remain outside the space where other works are exhibited, which might indicate that that space will be "silent" or there will be a type of sound—but mainly semantic—atmosphere alien to the loud noise, at least, to the loud noise of language, the noise of the visible. This frontier defines not only the space, but also an intention: Michelena's works are, in this sense, "discrete," allusive and elusive at the same time, that is, *elliptical*. This finding may involve several relevant senses to understand and experience the exhibition: on the one hand, it places Michelena's proposal in the field of conceptual art; on the other, it indicates, with this first premise stated at the entrance,

conceptual; por otro, indica de plano, y con esta primera premisa planteada desde la entrada, que el lenguaje de las obras es un lenguaje indirecto, lo que implica a su vez que hay en ellas un mensaje implícito, un mensaje que se enuncia fuera del "ruido", que queda afuera, pero que, probablemente, alude al mismo tiempo al ruido que lo constituye, porque ese mensaje, en una importante cantidad de las obras expuestas, se refiere nada más y nada menos que al caos histórico: a la inmediatez abrumadora de sensaciones descontradas que constituye el escenario político actual de la nación. De este modo, la probable "discreción" de esta propuesta "elíptica", anuncia al mismo tiempo, y sin contradicciones, su carácter "indiscreto", es decir, *secretamente* "revelador", "interpelante" (y, al mismo tiempo, "interpretante") a propósito de una situación social concreta.

Aquí cobra sentido el *sombreado* que Michelena ha dibujado alrededor de las etiquetas de *dymo* con las palabras "noise" y "ruido" pegadas a la entrada de la exposición: las palabras tienen sombra. Eso puede querer decir, por una parte, que son palabras asombradas que declaran una experiencia de asombro ante la realidad; pero también, por otra, que toda palabra lleva su sombra, es decir, su doblez semántica, su otra cara significativa. De este modo, desde la entrada, Michelena está induciendo y orientando una mirada y una perspectiva que disponen ya las condiciones de una determinada lectura asombrada y con *conciencia de sombra* —es decir, del carácter elíptico, ambiguo, polivalente y equívoco, hermenéuticamente intensivo, del lenguaje que inviste y reviste la hechura y la postura de las obras en sala— de la muestra.

that the language in the exhibition is an indirect language, which in turn suggests that it has an implicit message within, a message that is stated outside the "noise," which is left out, but that probably alludes at the same time to the noise that establishes it, because that message, in a significant number of the pieces, refers to nothing more and nothing less than historical chaos: the overwhelming immediacy of opposite sensations which constitute the present political scenario of the nation. Thus, the likely "discretion" of this "elliptical" proposal announces at the same time, without contradictions, its "indiscreet," i.e., *secretly* "revealing," "questioning" (and at the same time, "interpreting") nature concerning a specific social situation.

Michelena's *shading* around *dymo* labels containing the words "noise" and "ruido" posted at the entrance of the exhibition now makes sense: words have shadows. That may mean, on the one hand, that they are amazed and shaded words declaring an experience of wonder at reality; but also, on the other, that every word carries its shadow, i.e. its semantic duality, its other significant face. Thus, from the entrance, Michelena is leading and guiding a look and a perspective and the conditions of a given amazed reading, a reading of the exhibition with *shadow awareness*; that is, of the elliptical, ambiguous, multipurpose and equivocal, hermeneutically intensive nature of the language that loads and permeates the making and the position of the pieces in the hall.



En esta pieza hay que advertir, por otro lado, un elemento adicional: el par *noise/ruido* incorpora en su aparentemente simple contraposición varios sentidos añadidos o connotados. Uno alude, obviamente a la interferencia lingüística entre el inglés y el español y a su posible relación de *traslación*: esta posibilidad de traslación involucra, a su vez, el viejo problema nunca resuelto de *la traducción como traición*. Pero también involucra ideas de desplazamiento idiomático que son también ideas de desplazamiento territorial y afectivo: dos palabras en los idiomas con los que vive y convive el artista cotidianamente, dos palabras en los idiomas correspondientes a dos realidades culturales distintas, la angloamericana y la latinoamericana, la de la comunidad latina de la Florida, digamos, y la de la comunidad venezolana. Este par lingüístico alude, pues, a la ambigüedad territorial y cultural en la que se desarrolla la experiencia y el quehacer artístico de Michelena: contraposición de lenguas y de leguas que, reconociendo la diferencia indiferente de los regímenes verbales y geopolíticos mundiales, al mismo tiempo apuesta por el entendimiento y, efectivamente, por el traslado y el desplazamiento de una lengua a otra, de una cultura a otra. Una operación poética y política, lingüística e ideológica al mismo tiempo, signada, inevitablemente, por el doblez, otra vez, de la *sombra*; es decir: de sentidos confusos y confundidos, de ruido y residuo semántico no resuelto en los bordes y los pliegues de las palabras, en sus entretelas estructurales y sus entretelones sociales.

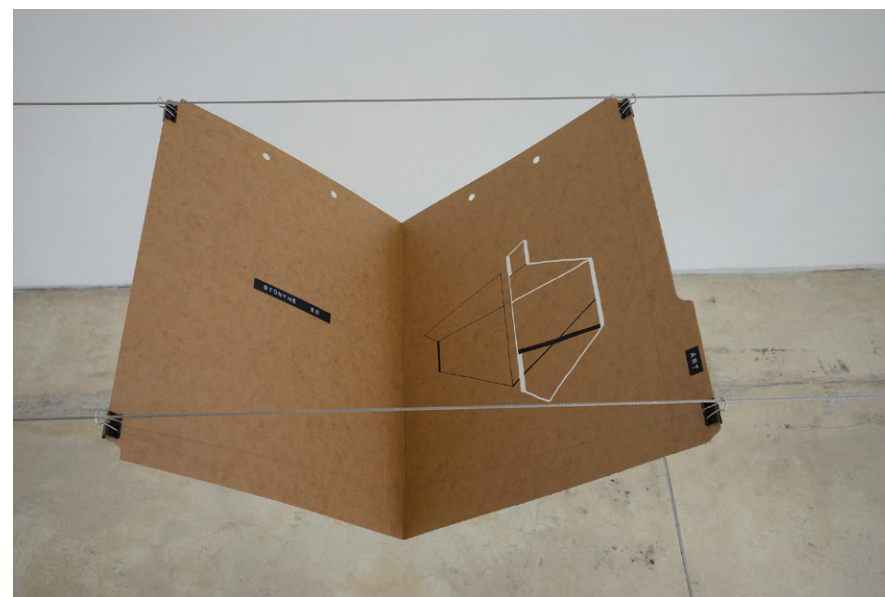
Moreover, in this piece, an additional element is worth noting: the pair *noise/ruido* incorporates several added or connoted meanings in its seemingly simple contrast. One obviously refers to linguistic interference between English and Spanish and the possible *translation* relationship: this translation possibility involves, in turn, the old, unsolved problem of *the translator as a traitor*. However, it also involves ideas of language displacement that are ideas of territorial and affective displacement too: two words in the languages the artist lives and coexists with, two words in the languages of two different cultural realities, Anglo-American and Latin American, that of the Latino community of Florida, and that of the Venezuelan community. This language pair therefore refers to the territorial and cultural ambiguity in which Michelena works: clash of languages and leagues that, recognizing the indifferent difference of the global verbal and geopolitical regimes, at the same time opts for understanding and for translating and shifting from one language to the other, from one culture to the other. A poetic and political, linguistic and ideological operation at the same time, inevitably marked, by the duality, again, in the *shadow*; that is, confusing and confused senses, noise and unresolved semantic residue on the edges and folds of words, in their structural ins and outs and social backstage.

\*\*\*

*Men-Art-Work* es una pieza elaborada con carpetas de oficina intervenidas con dibujos de lo que el artista llama "geometrías blandas" o "perspectivas imposibles", acompañadas de la adhesión de una palabra incompleta impresa en *dymo* que dialoga secretamente con la palabra/partícula "art". Aquí el artista dispone un dispositivo que involucra al espectador al proponerle elípticamente el juego de completar la palabra incompleta con la palabra/partícula "art", que es al mismo tiempo una palabra en sí misma y un elemento flotante que puede formar parte de otras palabras y construir significados más allá de su inmediato sentido lexical. Aquí se abre un nuevo delta de insinuaciones significativas que atañen a la naturaleza problemática del lenguaje, por un lado, y a la naturaleza problemática del arte, por

\*\*\*

*Men-Art-Work* is a piece made with office binders intervened with drawings of what the artist calls "soft geometry" or "impossible perspectives," accompanied by the addition of an incomplete word printed on *dymo* in a secret dialog with the word/particle "art." Here the artist has a device that engages the viewer by elliptically proposing the game of completing the incomplete word with the word/particle "art," which is both a word in itself and a floating element that can be part of other words and build meanings beyond its immediate lexical one. Here there appears a new variety of significant suggestions regarding the problematic nature of language, on the one hand, and the problematic nature of art, on the other. As a floating, contingent particle, the word "art" refers to the unstable condition





otro. Como partícula flotante, contingente, la palabra "art" remite a la condición inestable de la definición y de la experiencia concreta de la praxis artística contemporánea, su vaguedad, su fluidez, su adaptabilidad, su maleabilidad, su porosidad expansiva y recursiva, su carácter reiterativo y su potencia de diferenciación y de diferimiento. Todo esto, por supuesto, está insinuado, es decir, enunciado de manera *elíptica* y, al mismo tiempo, expuesto con una frontalidad desafiante que obliga a entrar en el juego y a desmontar o resolver el acertijo implícito de la palabra incompleta que se completa con la palabra/partícula "art". Lo incompleto, por supuesto, remite a lo vacío, a lo discontinuo; remite a la interrupción del discurso, a la imposibilidad del diálogo cuando las palabras están fracturadas, desfiguradas, corrompidas; remite a los lapsus, a las dislexias, a los baches de memoria, a los cortocircuitos de sentido, a las cacofonías, a los malentendidos. La palabra/partícula "art", por su parte, juega en este mecanismo un papel conector, un papel integrador: su inclusión en el vacío de la palabra incompleta reconstituye el sentido perdido de la palabra que, entonces, se llena con ese injerto de cuerpo ausente que se reencuentra.

Como quiera que sea, el título de esta pieza, *Men-Art-Work*, nos obliga a señalar la existencia de otra vertiente de la multiplicidad significante de su apuesta: la precariedad de la palabra "art" como partícula flotante alude, como acabamos de señalar, a la precariedad misma de la praxis estética contemporánea. Esta precariedad no es sólo una precariedad de definición o de concepción, sino una precariedad

of the definition and the concrete experience of contemporary artistic practice, its vagueness, its fluidity, its adaptability, its malleability, its expansive and recursive porosity, its repetitive nature and its differentiation and deferral potential. All this, of course, is suggested, i.e. *elliptically* stated and, at the same time, frontally exhibited in such a challenging way that it forces us to join the game and dismantle or solve the implicit riddle of the incomplete word that is completed with the word/particle "art." Incompleteness, of course, refers to the empty, the discontinuous; it refers to the interruption of speech, the impossibility of dialogue when words are fractured, distorted, corrupted; it refers to slips of the tongue, dyslexia, memory potholes, meaning short-circuits, cacophony, misunderstandings. In turn, the word/particle "art" acts as a connector and plays an integrative role: its inclusion in the emptiness of the incomplete word reconstitutes the lost meaning of the word, which is then filled with that graft of absent body that is reunited.

In any case, the title of this piece, *Men-Art-Work*, forces us to note another aspect in the signifying multiplicity of its approach: the precariousness of the word "art" as a floating particle refers, as we have just noted, to the precariousness of contemporary aesthetic practice. This precariousness is not only a precarious definition or conception, but also a precarious action and participation; a precariousness that relates directly to the situation of the specific work of the artist, the man who works in art today in

de acción y de participación; es una precariedad que tiene que ver directamente con la situación del trabajo concreto del artista, del hombre que trabaja en arte hoy en día en nuestras comunidades conflictivas. Que el soporte sean carpetas de oficina no es, por supuesto gratuito; la elección, una vez más, alude por una parte al trabajo oficioso y por otra a la experiencia del archivo. El trabajo del arte, el trabajo del artista, hoy, puede entenderse como un trabajo en el acertijo —que es vacío, que es falta, que es ausencia— de los lenguajes plásticos contemporáneos, de su indecisión, de su carácter *indecible*: el artista tratando de recomponer discursos fracturados, o tratando de aprender a componer discursos desde la fractura, desde lo que resta, desde lo que se diluye o se destruye. El trabajo del artista es, pues, también, un trabajo de recolección de ruinas entre las ruinas del arte como institución, del arte como producción en la escena del mercado y sus redundancias y reluctancias generadoras de confusión, contaminación y, una vez más, ruido. Escena del mercado que implica, al mismo tiempo, datos burdos de la realidad laboral concreta de los artistas y de su supervivencia, sobre todo cuando, como en el caso de Michelena, y más allá de toda utopía anticapitalista, se ha elegido el camino de un arte no objetual, no mercadeable y, por lo tanto, escasamente rentable o competitivo desde el punto de vista comercial. La palabra/partícula "art", flotante y ambulante, implica también, entonces, una cierta intangibilidad del destino del trabajo artístico y una señal contundente de la precariedad de la vida del artista en tiempos de

our troubled communities. The fact that the medium of choice is office binders is not, of course, a coincidence; the choice, again, refers to clerical work and to the filing experience. Work in the arts, the artist's work, today, can be understood as work in the riddle—which is emptiness, lack, absence—of contemporary visual languages, their indecision, their *undecidable* character: the artist trying to rebuild fractured speeches, or trying to learn how to make speeches from fracture, from what is left, from that which is diluted or destroyed. The artist's work is therefore also a work of collecting ruins from the ruins of art as an institution, of art as production in the market scene and its redundancies and reluctances generating confusion, pollution and, once again, noise. The market scene involves, at the same time, raw data of the specific labor reality of artists and their income, especially when, in a case like Michelena's and beyond any anti-capitalist utopia, he has chosen to make non-object-oriented, non-tradable and therefore barely profitable or commercially competitive art. The word/particle "art," floating and itinerant, also implies, then, a certain intangibility of the fate of artistic work and a strong signal of the precariousness of the artist's life in times of political or economic hardship (that is, our inevitable *modern times*, with their invariable in/difference.) How does a conceptual artist earn a living today? This is the tough question, if you will, also raised by this piece: conceptual artists cannot earn a living out of works that are intended as *unworks*; they have to work elsewhere, on something alien

penuria política o económica (que son, si a ver vamos, nuestros inevitables, y siempre los mismos en su in/diferencia, *tiempos modernos*). ¿De qué vive hoy un artista conceptual? Esta es la pregunta ruda, si se quiere, que también nos plantea esta pieza: un artista conceptual no puede vivir de obras que apuestan por la *desobra*; debe trabajar en otra cosa ajena al arte, a su arte, para sobrevivir. De este modo, también, el artista conceptual es un hombre que trabaja *en* arte, que trabaja *el* arte.

La disposición del montaje de las carpetas de *Men-Art-Work*, suspendidas sobre dos alambres tensos, remite, por otro lado, a la estructura de las gavetas de los archivos de oficina donde se almacenan, dentro de estructuras basculantes, papeles de todo tipo. Es otra forma de aludir al ambiente y el entorno del mundo del trabajo asalariado en los bordes de la actividad propiamente poética o creativa al que se ve lanzado el artista contemporáneo, huérfano de mecenas y cultivador de un arte poco rentable o mercadeable. Es otra forma de aludir, quién sabe, al carácter archivístico de la propia experiencia artística contemporánea, expresión de diversos procesos de acumulación y superposición de datos y de documentos que constituyen materia potencial para la acción y la producción estéticas.

Pero, ¿qué significan en esta pieza las "geometrías blandas" que proponen "posibles perspectivas imposibles" acompañando el dispositivo del acertijo verbal planteado por las inscripciones incompletas de las cintas de *dymo*? Apostemos una posible interpretación diciendo, por una parte, que estas

to *their* art, in order to make ends meet. Thus, the conceptual artist is a person who works *in* art and works *the* art.

The mounting of the binders in *Men-Art-Work*, hanging suspended on two taut wires, alludes, in turn, to the structure of filing cabinets where papers of all sorts are stored within tilting structures. It is another way of referring to the environment and the world of wage earners at the edges of the poetic or creative activity itself that the contemporary artist is thrown into, lacking a patron and making barely profitable or tradable art. It is, perhaps, another way of referring to the filing nature of the contemporary artistic experience, an expression of various processes of accumulation and overlapping of data and documents that are potential material for aesthetic action and production.

But in this piece, what is the meaning of "soft geometries" proposing "possible impossible perspectives" accompanying the verbal riddle device posed by incomplete inscriptions in dymo tapes? Let's risk one possible interpretation saying, on the one hand, that these "soft geometries" speak to the floating and unstable, contingent and accessory nature of the word/particle "art": "softness" refers to similarly unstable geometries and makes them refer to both the "hard" geometries of some geometric abstractionism, by contrast, and the "abysmal" geometries of certain minimalist proposals, by affinity. Moreover, these soft geometries propose "possible impossible perspectives," in the words of the artist himself: they are geometries that respond to the sense



"geometrías blandas" dialogan con el carácter flotante e inestable, contingente y accesorio, de la palabra/partícula "art": "lo blando" alude a unas geometrías igualmente inestables y hace que ellas remitan tanto a las geometrías "duras" de cierto abstraccionismo llamado geométrico, por contraste, como a las geometrías "abismales" de ciertas propuestas minimalistas, por afinidad. Por otra parte, estas geometrías blandas proponen "posibles perspectivas imposibles", según las palabras del propio artista: son geometrías que responden al sentido del *trampantojo* evidente ya desde la entrada con la sombra simulada añadida a las dos citas de *dymo* que dicen, una, "noise" y, la otra, "ruido"; *trampantojo* obviamente *visual* que tiene su correspondiente *trampantojo verbal* con el acertijo de la palabra incompleta que debe completarse con la palabra/partícula flotante "art". *Men-art-work* se presenta, entonces, como un complejo *trompe-l'oeil* que involucra reflexiones encontradas acerca del arte y que, por encima de todo, pone por delante del espectador su carácter *tópico* y *utópico* a la vez: la *geometría imposible* de una perspectiva retórica e histórica capaz de pensar el arte como partícula elemental de una vida orgánica integrada, paradójicamente flotante e inestable, pero que, por esa misma razón, parece predispuesta a adaptarse a la complejidad de las exigentes y extremas condiciones de posibilidad bajo las que actualmente se practica.

of the *trompe l'oeil* evident from the entrance with the simulated shadow added to the two *dymo* quotes reading "noise" and "ruido;" the obviously *visual trompe l'oeil* that has a corresponding *verbal trompe l'oeil* with the incomplete word riddle to be completed with the floating word/particle "art." *Men-art-work* is presented, then, as a complex *trompe-l'oeil* involving opposite reflections about art and, above all, putting its *topical* and *utopian* character in front of the audience at once: the *impossible geometry* from a rhetorical and historical perspective capable of thinking of art as a fundamental particle in an integrated paradoxically floating and unstable organic life that, for that very reason, seems predisposed to adapt to the complexity of the demanding and extreme conditions of possibility of the current art practice.

\*\*\*

*Desfoliados* corresponde a una instalación concebida de antemano para un sector de la Sala y consiste, como lo hemos adelantado, en un mural hecho de carpetas de oficina tramadas entre ellas para obtener una pared recubierta por una suerte de coraza ondulante de cartón. El título alude por supuesto al despliegue de los folios bífidos de las carpetas abiertas extendidas en serie. La doblez del centro que une esas dos alas de cartón no permite, como era de esperarse, una disposición enteramente lisa sobre el muro por lo que el mural funciona como una piel superpuesta que tiembla, levantada desigualmente por esa nervadura central que no se aplana y se curva de manera imprevisible otorgándole a la pieza, de este modo, ese carácter inestable que ya estaba presente en las "perspectivas imposibles" sugeridas por las "geometrías blandas" dibujadas en una de las alas de otras carpetas como éstas en *Men-Art-Work*. La repetición del material y el leve desplazamiento en el modo de utilizarlo muestran que ambas piezas están conectadas y, en este sentido, no sólo dialogan entre ellas sino que, además, se reparten y comparten fragmentos de sentidos coincidentes. La inestabilidad pasa a ser, así, tal vez un significante recurrente en la propuesta global de *Elíptico*: inestabilidad de la concepción y la producción del arte y de las obras, inestabilidad de la situación del artista en el espacio laboral, inestabilidad de los propios muros del museo recubiertos por un material que desplaza la dureza y compacidad que

\*\*\*

*Desfoliados* relates to an installation conceived in advance for a sector of the hall and consists in a mural made of office binders interweaved to obtain a wall covered by a sort of undulating cardboard shell. The title obviously refers to the deployed folios of the open binders hanging in a series. As expected, the fold in the center linking the two cardboard wings prevents an entirely smooth arrangement on the wall. Therefore, the mural works as a superimposed skin that shakes, unevenly raised by that central nervure that will not flatten, and curls unpredictably giving the piece this unstable character that was already present in the "impossible perspectives" suggested by "soft geometries" drawn on one of the wings of other binders like these in *Men-Art-Work*. Repetition of the material and the slight shift in the way of using it show that both pieces are connected and, in this sense, not only talk to one another but also share fragments of matching meanings. Instability becomes, perhaps, a recurring signifier in the overall *Elíptico* proposal: instability in the design and production of art and works, instability of the artist in the workplace, instability of the very museum walls, coated with a material that turns their hardness and compactness into a fragility and a vulnerability that operates once again as *trompe l'oeil*, superimposing something that seems alive, since it shakes and is unstable, on something rigid that seems dead. The contrasts between the hardness

los constituye por una fragilidad y una vulnerabilidad que opera, una vez más, como *trompe l'oeil*, sobrepone algo que parece vivo, puesto que tiembla y es inestable, a algo rígido que parece muerto. Los contrastes entre la dureza y la labilidad casi volátil de los folios desfoliados como hojas sueltas puede aludir a muchas cosas y parte de la potencia semántica y sensual de esta pieza que, siendo conceptual, es al mismo tiempo no sólo visual sino táctil, es precisamente esta ambigüedad que dispara la ansiedad hermenéutica.

and the almost volatile weakness of defoliated folios as loose leaves can refer to many things, and this ambiguity triggered by hermeneutical anxiety is precisely part of the semantic and sensual power of this piece that, being conceptual, is at the same time not only visual but also tactile.

\*\*\*

La pieza titulada ¡Justo!, ¡por pecadores! consiste en una cinta métrica roja en cuya punta superior se ha tratado de hacer un corte en forma de "lengua viperina". Esta cinta está colocada a la entrada de la Sala a lo largo de la pared, del suelo al techo, como una regla perpendicular que operaría, según las intenciones del artista, como punto de referencia para que el espectador perciba la dimensión de su estatura. ¿Cómo se vincula el título de la pieza con este dispositivo de medida que, además, está teñido de color rojo, un color que en las actuales circunstancias sociopolíticas del país se encuentra tan intensa y polémicamente connotado? Michelena ofrece una clave con la adición de un verso del poema "Inquisidores" de Rafael Cadenas. Este elemento adicional obliga, pues, a repensar el significado de la pieza.

En el poema de Cadenas podemos leer lo siguiente: "Van de un sitio a otro midiendo, anotando, mordiendo aquí, más allá, llenos de baba de pasado, muecas, rótulos, indician, señalan, dictan, corrigen, acosan. Ahí, dicen, está el culpable. Nuestros códigos amaestrados lo perseguirán ladrando día y noche. Ahí está, nuestros mastines olisquean el rastro sucio. Él es la mancha en nuestras baldosas. Agravia nuestra pureza. Por el mundo, siempre, con sus libros de cuentas, sus lápices perversos, su esto sí esto no, sus autos de fe, sus pócmias vengativas, extendiendo un rojo metro sobre el cuerpo que la jauría va a perseguir. [/] Ahí está el que nos traicionó, dicen. Escupamos, que ahí viene. [/] Espiémosle como un solo ojo".

\*\*\*

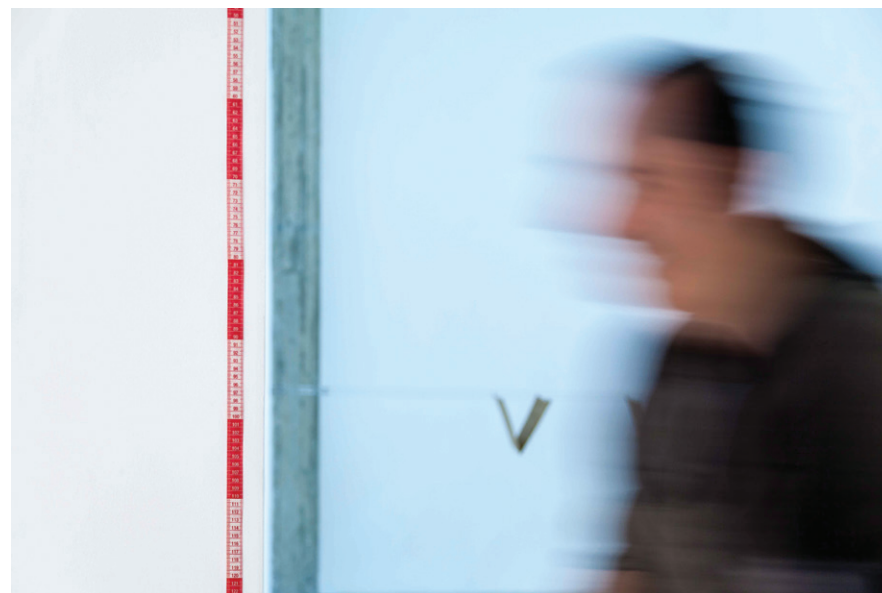
The piece called *¡Justo!, ¡por pecadores!* (a pun on the Bible's phrase "the just have to pay for the sinners") consists in a red measure tape with its upper tip shaped like the tongue of a snake. This tape is laid out vertically all along the wall of the entrance of the exhibition room, acting as a perpendicular ruler that, according to the artist's intentions, is supposed to work as a point of reference, so that the viewer may perceive its height. How is the name of this piece connected with this measurement device that, in addition, is painted red, a color that has such intense and controversial connotations given the current social and political circumstances in Venezuela? Michelena offers a clue through the addition of a fragment of the poem "Inquisidores," by Rafael Cadenas. This addition thus prompts us to rethink the meaning of the piece.

Thus goes the fragment in Cadenas's poem: "They come and go, measuring, noting, biting here and there, filled with the drool of the past, with grimaces and labels, they index, point, dictate, correct, harass. There, they say, is the culprit. Our well-trained codes will chase him, barking day and night. There he is, our mastiffs sniff his dirty trail. He is the stain on our floor tiles. He offends our purity. They travel the world, always, carrying their account books, their vicious pencils, their dos and don'ts, their public punishments and vindictive potions, laying out a red measure tape on the body that their pack of hounds will pursue. [/] There he is, they say, he who has betrayed us. Let us spit, there he comes. [/] Let us spy on him as a single eye."



Si conectamos la cinta métrica roja, la alusión a la lengua viperina, el poema (en prosa) de Cadenas y el título de la pieza, ¿qué obtenemos? En principio, pudiera ser que la obra tuviera un carácter inquietantemente tautológico, como si se tratara de una pieza de Kosuth. Pero, si se lo piensa mejor, el título cobra otro sentido: ¿la pieza está planteando, elípticamente, el problema de las responsabilidades políticas involucradas en los eventos históricos que han dado lugar a la situación actual del país? ¿Quiénes serían los justos y quiénes los pecadores? ¿Quiénes pagan qué a quién? Sin embargo, si se atiende bien a la estructura de la frase del título (y esto es sin duda fundamental para la inteligibilidad de una pieza conceptual basada en la productividad significativa de una estructura lingüística), advertimos que se trata de una frase bífida que entraña, en sí misma, una intención viperina, es decir, malévola, malévola y malhablada (malhadada, también). Esta frase bífida está compuesta por dos exclamaciones: la primera, afirma tendenciosamente que algo es justo, que algo dado, probablemente adverso, que ocurre es merecido por aquel a quien le ocurre; la segunda, proporciona la causa del efecto que encarna la primera -“¡por pecadores!”- y, entonces, la completa. La frase bífida y viperina se superpone al mismo tiempo -y su complejidad semántica proviene de esta suerte de palimpsesto- a un dicho corriente en la cultura hispanoamericana: “pagan justos por pecadores”. El artista ha elidido u omitido el verbo del dicho (y no hay que olvidar que Cadenas es autor de unos poemas que llama, precisamente, *Dichos*, como sentencias o proverbios) y reorganizado

If we connect the red measure tape, the allusion to the snake's tongue, the Cadenas prose poem and the title of the piece, what do we get? In principle, this work might be viewed as having a disturbingly tautological nature, comparable to that of a work by Kosuth. But on second thought, the title takes on a different meaning: Is the piece elliptically bringing up the issue of the political responsibilities involved in the historical events that have led to Venezuela's current situation? Who are the just, and who are the sinners? Who pays what, and to whom? However, if closer attention is paid to the way the title is phrased—and this is no doubt critical for properly understanding a conceptual piece built on the signifying productivity of a linguistic structure,—it will become evident that this is a bifid phrase of viperine intent, that is, a malevolent, ill-spoken, and ill-fated statement. This bifid statement is comprised of two exclamatory sentences: the first one (“*¡Justo!*”) deceptively asserts that something is just or fair, that is, that a probably adverse event is what its victim deserves; the second sentence offers the cause for the effect represented by the former (“*¡por pecadores!*,” i.e., “for the sinners”,) and thus completes it. As well, the bifid, viperine statement overlaps with a common saying of Hispanic American culture: “the just have to pay for the sinners,” which acts as a sort of palimpsest that endows it with greater semantic complexity. The artist has elided or omitted the verb from the saying (we should bear in mind that Cadenas is the author of a number of poems called *Dichos*, i.e., dictums or proverbs,) and reorganized the



el resto convirtiendo el adjetivo "justos" en una exclamación "¡Justo!" (es decir, "¡Con razón!", "¡De modo merecido!", "¡De manera oportuna y vindicativa!"), y el resto de la frase en el complemento de una oración implícita. Los juegos elípticos vuelven a hacerse presentes para desplegar un metro rojo viperino que alude a unos inquisidores encargados de perseguir a determinados sujetos expiatorios — que bien puede ser toda una ciudad o todo un país— sobre los que se descargan las culpas de una peste o de una maldición. Esta locución viperina, pareciera, es reversible y apunta tanto a los inquisidores como a los que se les oponen en el conflicto político venezolano actual: el papel de víctima y el del victimario, el del acusado y el del acusador, el del perseguido y el del perseguidor se traslapan, se enredan como se enreda una lengua bífida, doblemente inquisitorial, y, además, viperina, malintencionada, sesgada y desasosegada por inquinas y espinas atravesadas, atragantadas.

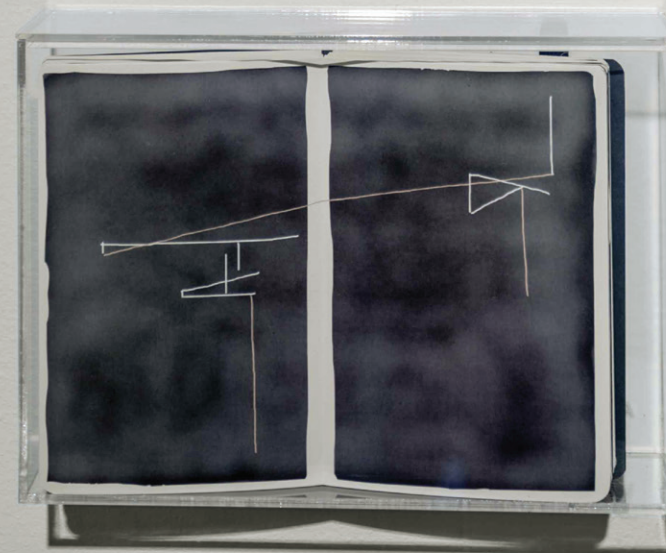
\*\*\*

En los *Libros-Arte* tiene lugar una peculiar experiencia de trabajo con un medio digital: dibujar con un instrumento de inscripción especialmente dispuesto para ello sobre la superficie de la tableta electrónica. Se ponen en juego en esta operación de diseño una serie de propiedades y condiciones que determinan ciertas dificultades en el trazado de la línea, ya que la superficie de la tableta, a diferencia del papel o de otro soporte de inscripción más o menos rugoso, no opone resistencia alguna al estilete de dibujo por su carácter extremadamente liso. De este modo,

rest of the statement in such a way that the adjective "justos" ("the just") is turned into the exclamation "¡Justo!"—that is, "no wonder!," "it is only fair!," "serves him right!"—and the rest of the phrase becomes the complement of an implicit utterance. The play at ellipsis barges in once again to display a viperine red measure tape that refers to a group of inquisitors in charge of chasing the scape goats—who might be as numerous as all the inhabitants of a city or an entire country—on whom the blame of a plague or curse is laid. This viperine utterance seems to be reversible, pointing both to the inquisitors and to their opponents in Venezuela's current political conflict: the role of the victim and the victimizer, that of the accuser and the accused, the chaser and the chased, overlap and intertwine like a bifid and doubly inquisitorial tongue that is also viperine, vicious, biased and disturbed by oppressive aversions and thorns.

\*\*\*

A peculiar approach to digital media takes place in Michelena's *Libros-Arte*, which involves applying an ad hoc drawing instrument to the surface of a tablet computer. This operation entails a number of properties and conditions that lead to a series of drawing difficulties, as in contrast with paper or similarly coarse writing surfaces, the tablet's screen is too smooth to resist the pressure of a stylus. As a result, the artist has to be very deft at controlling his drawing hand; Michelena achieves this by matching his breathing to the traveling of his hand across



el artista debe controlar muy bien el movimiento de su mano para poder mantener el pulso; Michelena lo logra acompasando su respiración al movimiento de la mano y al despliegue de cada trazo. Se trata, entonces, de dibujos vinculados estrechamente al ritmo de las pulsaciones del cuerpo, como si se tratara, en realidad, de ejercicios de meditación. Los dibujos así realizados se vinculan directamente, muchos de ellos al menos, con las "geometrías blandas" y las "perspectivas imposibles" ya ejercitadas en las carpetas de *Men-Art-Work*.

Los *libros-arte* son el producto de la impresión de los dibujos elaborados en la tableta electrónica: cada "pantalla" de la tableta se convierte en 2 páginas impresas; cada libro tiene 15 páginas compaginadas en forma de acordeón. Por esta razón los *libros-arte* pueden

the screen and the drawing of each stroke. Thus connected to the pulsations of the artist's body, these drawings become akin to a meditation exercise. Most of these works are directly connected with the "soft geometries" and the "impossible perspectives" already exhibited in the *Men-Art-Work* office binders.

Michelena's *libros-arte*, or "art books," are the result of printing the drawings made on the tablet: each "screen" is turned into two printed pages; and each book comprises 15 pages laid out as an accordion. It is for this reason that the *libros-arte* can be shown folded or unfolded, encapsulated or wide-open. Michelena began to draw in this way when he acquired a tablet computer, turned it into his own portable studio, and started to use it as a medium for

mostrarse plegados o desplegados, encapsulados o abiertos. Michelena comenzó a dibujar de este modo cuando se hizo con una tableta electrónica y la convirtió en su taller portátil, utilizándola como soporte para sus ejercicios de diseño ejecutados en cualquier ocasión y lugar. De esta manera, *Libros-Arte* se vincula de nuevo, de otro modo, con *Men-Art-Work*: aquí también, de manera quizás más elíptica, se alude a las condiciones de producción del artista que trabaja al mismo tiempo como empleado en una galería de arte, entregado a actividades no directamente relacionadas con la creación de su propia obra. El artista que dibuja de este modo, sobre un soporte portátil, de manera ambulante e impredecible, pone en escena una hacer del arte determinado por una necesidad que trasciende la pura elección estética. Sin embargo, esta pieza es ajena, al menos aparentemente, a toda intención de desafío crítico explícito de esas condiciones de producción de un artista contemporáneo: se trata de una obra que se inscribe, más bien, en la órbita de un arte más marcadamente objetual y menos conceptualmente comprometido. La ausencia de toda marca verbal en ellas (e incluso su denominación genérica, desprovista de toda intención semántica suplementaria) es, quizás, un buen indicio de su carácter exento de adherencias o referencias, de su limpia concreción autosuficiente.

Es posible pensar, por otra parte, que las "geometrías blandas" que remiten a probables "perspectivas imposibles" que aparecen en *Men-Art-Work* y en los *Libros-Arte* son, en realidad, diseños de espacios elípticos, sugeridos apenas con unos trazos discontinuos que,

his haphazard exercises in design. In this way, the *Libros-Arte* piece is once again reconnected, this time differently, to *Men-Art-Work*: here as well, though perhaps more elliptically, an allusion is made to the conditions in which an artist creates when he also works as an art gallery employee and has to deal with activities not directly related with the production of his own work. An artist that draws like this—i.e., on a portable medium and in a nomadic and unpredictable fashion, — showcases art in action as determined by a need that transcends the mere aesthetic choice. However, at least apparently, this piece in no way intends to make an explicit criticism of the conditions in which a modern artist has to work: rather, it belongs to the sphere of a more object-oriented, less conceptually committed, kind of art. The stark absence of the verbal dimension in these pieces (and even the generic title given to them, which is devoid of any additional semantic intent) is perhaps a good indication of their reference-free nature and their pristine self-sufficient materialization.

Moreover, we might also think that the "soft geometries" that refer to the potential "impossible perspectives" in the *Men-Art-Work* and *Libros-Arte* pieces are in fact layouts of elliptical spaces that are barely suggested through discontinuous strokes that vigorously announce, nevertheless, the imminence of their continuity and topographic prolongation: it is as if the voids of the shape, whose completeness is but insinuated, filled the viewers with anticipation, so that their unseeing eyes may manage to discern, with the aid



*libros-arte* ▲

no obstante, anuncian de manera potente la inminencia de su prolongación topográfica y su continuidad: como si los vacíos de la forma completa que se insinúa crearan una poderosa tensión de expectativa mediante la cual el ojo sin ver llega a ver, con la mente, lo que no es visible allí sino como potencia, como virtualidad, como posibilidad latente, inherente. De este modo, los dibujos geométricos elípticos de Michelena pueden ser considerados como metáforas, una vez más, del carácter incompleto o interrumpido —en todo caso, fragmentario— de la obra de arte y del trabajo de la obra de arte que es el trabajo del arte, determinado a la vez por un hacer dado y su contraparte, es decir, un deshacer, un vacío de factura que indica una fractura, un componente de *des-obra* en toda obra.

Por otra parte, estos dibujos de cuerpos geométricos incompletos, interrumpidos —o también, prolongados y conectados de manera vertiginosa, una vez más, como *trompe-l'oeil* o trampantojos, desafíos visuales— pueden remitir, de nuevo —y por lo tanto insistir, es decir, enfatizar, señalándolo como una suerte de *leit-motiv* crítico implícito—, al problema del trabajo del artista fuera del campo del arte propiamente dicho —un trabajo, entonces, siempre, de alguna manera, desenfocado, traslapado—, a lo que el propio artista llama, significativamente, “mi situación como trabajador del mundo del arte desde las trincheras de una oficina”. Como artista asalariado, como empleado de una galería que atiende una oficina, Michelena encarna perfectamente al artista nómada, al artista sin taller que deambula por la ciudad con su tableta elec-

of the mind, what is visible only as a potentiality, as a virtuality, as a latent, inherent possibility. Thus Michelena's elliptical geometric drawings might again be seen as metaphors of the incomplete, interrupted, or at any rate, fragmentary nature of not only the work of art, but of the work of the art piece—i.e., art at work, — which is determined by doing and by its counterpart, i.e., undoing, that is, an emptiness of execution that points to a fracture, to the *unwork* component that is present in any work.

As well, the drawings of the incomplete, interrupted geometric bodies—which can also be seen as prolonged and dizzyingly connected drawings, comparable to a *trompe-l'oeil* or a visual challenge—may once again signal—and thus insist and emphasize, in an implicit and critical leitmotif vein—the problem of the artist's work outside the sphere of art *per se*: an effort that is always somehow out of focus and overlapping with other things, and which the artist himself remarkably calls “my situation as a worker of the world of art from the trenches of an office space.” As an artist that is also a salaried employee in charge of an office inside an art gallery, Michelena is the perfect embodiment of the nomadic, studio-less artist that wanders through the city carrying his tablet and using it as his desk, his stage, his field of action and his potential medium. The drawings of the *Libros-Arte* series respond to the material reality of the instability of the artist's production space: they reflect the wandering nature implied by freehand drawing right on the street, where the artist makes his contribution to art

trónica y hace de ella su mesa, su escenario, su campo de maniobras, su soporte potencial. Los dibujos contenidos en la serie de los *Libros-Arte* responden a esta realidad material de lo inestable del lugar de producción, de la gitanería de una manufactura a mano alzada en la calzada, se diría, donde al artista hace su parte en el arte donde lo sorprenda el instante o el momento de gracia de una revelación o tentación visual repentinas. De ahí la tensión de la pulsión que anima esos dibujos, no obstante, controlados por una pensada pulsación de la mano sobre el impulso del gesto gráfico y del trazado que responden, admirablemente, entonces, a un proceso de meditación donde el ritmo de la respiración (contracción y distensión del diafragma) juega, como ya vimos, un papel importante. De este modo, una corriente física y anímica inmediata somete el dispositivo técnico a una domesticación, por así decirlo, de carácter sensual: el trazo de los dibujos sobre la pantalla resbaladiza, controlados como los movimientos del cuerpo de un patinador olímpico sobre el hielo planísimo de la pista pulida, delatan esa destreza de la mano que, en estos dibujos geométricos elípticos o imposibles, es, a la vez, destreza de la mente que dirige y respuesta medida a una corazonada pausada y acompañada, como un paso de baile o una finta de gimnasta, pirueta de equilibrista.

at any given point, or as a result of the moment of grace granted by a sudden epiphany or visual temptation. There resides the tension of the drive infusing life into these drawings, dictated, nevertheless, by a carefully measured pulsation of the hand, which controls the impulse of the graphic gesture and the resulting strokes that in turn respond, admirably, to a meditation process in which the breathing rate (i.e., the contraction and relaxation of the diaphragm) plays, as already discussed, an important role. In this manner, an immediate current of the body and the mood subjects this technological device to a sort of sensuous domestication process: the creation of the drawings on the slippery screen, carefully controlled like the movement of a figure skater on the smooth, crisp ice of the rink, reveals the dexterity of a hand that—by producing these elliptical, impossible geometric drawings—speaks also of the dexterity of a mind that directs the motions as well as a coordinated response to a rhythmic hunch, comparable to a dance step, a sportsman's feint or an acrobat's pirouette.



\*\*\*

La obra denominada *N@tion*, como hemos insinuado previamente, es tal vez una de las más explícitas a propósito de la situación política actual de Venezuela. Este carácter explícito, presente desde el comienzo gracias al título, no es obstáculo, por otra parte, para que la pieza responda, como vimos, a un complejo juego de alusiones y elipsis de contenido crítico. La naturaleza misma del soporte es ya un primer indicio: el papel de aluminio negro funciona como signo de oscuridad, de impedimento y desvío de la luz. En esa superficie oscura, el artista ha construido un discurso que se organiza a partir de dos tecnologías de la inscripción: por un lado, se reitera el uso del *dymo*, mediante el cual se adhieren a la superficie nombres de países desaparecidos o cuya entidad geopolítica sea dudosa o no haya sido reconocida; por el otro, se recurre a la clave Morse para grabar sobre el aluminio una frase, "S.O.S VENEZUELA", que no resulta más obvia precisamente por el hecho de estar enunciada mediante un código críptico. La pieza consiste en la constelación de 26 cuadrados de papel de aluminio negro, portando cada uno un nombre distinto impreso en *dymo* dialogando con la inscripción que se reitera grabada en clave Morse. La distribución de los 26 cuadrados es potencialmente aleatoria y puede dar lugar a diversas constelaciones. En un momento dado, Michelena pensó incluso en distribuir los cuadrados de modo que formaran el mapa de Venezuela, pero rechazó la idea al considerarla demasiado explícita.

\*\*\*

The piece called *N@tion*, as hinted at before, is perhaps one of the most explicit ones in connection with Venezuela's current political circumstances. This explicit character, evident right from the title, does not, however, prevent the piece from responding, as we have seen, to a complex play of allusions and ellipses of a critical vein. The nature of the medium itself is already an indication: the black aluminum paper works as a sign for darkness, as something that blocks and deviates light. The artist has constructed a discourse on this dark surface that is organized based on two writing technologies: on the one hand, the Dymo tapes are used once again to create labels bearing the names of countries that no longer exist or whose geopolitical identity is doubtful or unrecognized; on the other, the Morse code is used to write a phrase on the aluminum sheet that reads "S.O.S. VENEZUELA." Such a phrase, however, remains obscure, as it has been written using a cryptic code. The piece consists in a constellation of 26 black aluminum paper squares. Each square bears a different name printed on a Dymo tape, and each name interacts with the Morse inscription that is reiterated throughout the work. The distribution of all 26 squares is potentially random, and may give rise to a diversity of constellations. At one point, Michelena had even thought of laying the squares out in such a way as to form the map of his country, but later changed his mind when he realized that it was too explicit an approach.

Como quiera que se la disponga, entonces, *N@tion* constituye una pieza orientada abiertamente por una intención de intervención crítica inmediata en la situación política actual de nuestra *nación* y su *noción*: la luz impedida, la oscuridad que opera al mismo tiempo como borradura y anulación de la presencia, conducen directamente al llamado de atención sobre los peligros que corre un país a punto de desaparecer, a punto de perder las últimas marcas de su antigua identidad republicana.

Thus, whichever way it is set up, *N@tion* is a piece that is openly determined by the intention of making a prompt criticism of the current political situation of the Venezuelan *nation* and its *notion*: the blocked lighting, and the darkness that works both as the suppression and the annulment of presence, directly lead to a warning on the dangers faced by a country on the verge of disappearing, on the brink of losing the last remaining traits of its ancient republican identity.



▲ *N@tion*

\*\*\*

La próxima obra, *Des-amparo*, se inscribe en la misma línea que la anterior. Se trata, como ya asomamos párrafos arriba, de un ejercicio de escritura directamente relacionado con el funcionamiento del orden institucional en la Venezuela contemporánea. Michelena ha transcrito en varios rollos de papel de arroz los signos de puntuación de la Constitución de la República, obviando todas las palabras de su contenido. Esta omisión es, por supuesto y como ya lo indicamos, particularmente significativa: hace pensar en la Constitución como en un texto silenciado o interrumpido, borrado, lleno de lagunas, que ha adquirido progresivamente un carácter cada vez más abstracto, reducido al simple encadenamiento de signos de puntuación que ya no modulan ni canalizan ningún discurso efectivo. Los rollos de papel impresos con este despliegue de signos de puntuación se disponen como un techo sobre la cabeza de los espectadores. El texto constitucional no sólo es un texto abstracto o hermético, se encuentra, además, fuera del alcance de los ciudadanos corrientes, situado por encima de ellos, completamente inaccesible e ilegible.

\*\*\*

The next piece, called *Des-amparo*, has been conceived along the same lines as *Nétion*. As already mentioned, this is an exercise in writing directly connected with the workings of the institutional order of present-day Venezuela. Michelena has used several rice paper rolls to transcribe the punctuation marks contained in the Venezuelan Constitution, while excluding all the words of the text. This omission is, naturally, and as already observed, of particular significance: it portrays the Constitution as a silenced, interrupted, erased, gap-ridden text, as a document that has progressively acquired an increasingly abstract nature, and that has been reduced to a mere chaining together of punctuation marks that no longer modulate nor channel any effective discourse. The paper rolls printed with the punctuation marks are laid out creating a ceiling on top of the visitors' heads. The Constitution's text is not just abstract or arcane: it is also out of reach for the average person, as it has been situated on top of his head, thus becoming completely inaccessible and illegible.



\*\*\*

Otra obra del conjunto tiene como protagonista la cinta de *dymo* grabada con el poema de Rafael Cadenas "Inquisidores" desplegado en una línea continua de unos 250cm de longitud. En *Versus* el poema de Cadenas va acompañado por un rótulo con el nombre del poeta y ambos aparecen cubiertos por el mismo color de la pared donde van adheridos: blanco. Michelena quiere provocar aquí una lectura que asocie la obra con la censura: el verso que alude a los inquisidores, a los que persiguen y oprimen, aparece, pues tachado, borrado, amordazado. Esta es una pieza que en su propia composición muestra la intención crítica que la anima de manera directa. En este sentido no necesita de ningún apoyo textual fuera del título y del poema mismo que la constituye: toda ella es ya puro texto. Como quiera que sea, *Versus* se conecta con diversas vetas del conglomerado de significaciones que atraviesa todo el campo de la muestra: se inscribe en el juego elíptico de las referencias alusivas/elusivas, utiliza recursos que involucran operaciones de borradura o desplazamiento y se vincula con la serie de ejercicios de *trompe l'oeil* ya practicados.

\*\*\*

Another work in the collection also displays the Dymo tape embossed with Rafael Cadenas's poem "Inquisidores" laid out as a continuous 250-centimeter-long line. In *Versus*, Cadenas's poem is completed with a label bearing the poet's name. Both are displayed painted in white, the same color as the wall to which they are attached. Here Michelena intends to prompt an interpretation associating the piece with censorship: the fragment alluding to the inquisitors, to the chasers and oppressors, appears, thus, crossed out, erased, muzzled. In its very composition, this piece directly portrays the critical intent that has been the driving force behind its creation. In this sense, it does not require any text-based support apart from the title and the poem itself: all of it is already pure text. Anyhow, *Versus* is connected with various strains of the conglomerate of meanings that cuts across the entire exhibition: it is part of the elliptical play at allusive/elusive reference; it uses resources involving erasure and displacement, and it is related with the artist's already executed *trompe l'oeil* designs.

MORDIENDO AQUI, MAS ALLA, LLENOS DE BABA DE PASADO.

\*\*\*

La serie de los *Haikus* está relacionada con la serie de *Men-Art-Work*. Utilizando la gama y los nombres de los colores del catálogo de pinturas de la marca Benjamin Moore, que utiliza al acondicionar la sala de exposición en la que trabaja, el artista construye una serie de trípticos cromáticos en los que los nombres preestablecidos de los colores constituyen los tres versos reglamentarios de la estrofa de un *haiku*; en ocasiones, se añaden palabras (conectores, artículos) o signos de puntuación que contribuyen a dar coherencia sintáctica a los tres "versos" visuales/textuales que constituyen cada *poema*. En su disposición espacial estas piezas recuerdan los collages hechos según el principio del azar que Hans Arp experimentó a principios del siglo XX. Ajenas a toda crítica política directa, estas piezas responden, sobre todo, a una intencionalidad lúdica y al puro goce del ejercicio combinatorio y son, quizás, las que más se acercan, junto con los *Libros-Arte*, al polo abstracto de la apuesta plástica de Michelena. Aquí también hay juego textual y, por lo tanto, significación verbal, pero la intención discursiva tiene que ver con los efectos placenteros provocados por la combinación de las palabras y su relación con los colores. Hans Arp estuvo vinculado primero al dadaísmo y luego al surrealismo, y así como confeccionó sencillos collages con papeles de colores cortados en forma cuadrangular, del mismo modo escribió hermosos poemas absurdos cuyo disfrute se agota en la pura sorpresa que provocan por las asociaciones inesperadas y las bellas incongruencias que exploran.

\*\*\*

The *Haikus* series is connected with its *Men-Art-Work* counterpart. Using the color families and names of the Benjamin Moore catalog—the very brand that the artist uses to set up his exhibition room, — Michelena builds a series of chromatic triptychs in which the pre-established names of the brand's colors make up the three required verses of a haiku; at times, the artist adds words such as connectors or articles, or punctuation marks, to help endow the three visual/textual "verses" of each *poem* with syntactic coherence. The spatial layout of these pieces is reminiscent of the chance-based collages that Hans Arp experimented with at the turn of the twentieth century. Far removed from open political criticism, these pieces chiefly reflect playful intent and pure enjoyment—which are conferred by the combination of words and colors—and are, perhaps, together with the *Libros-Arte* pieces the ones closer to the more abstract examples of Michelena's approach to visual arts. Here as well we can find a play on words, and thus, a certain degree of verbal signification. However, the intention of the discourse has to do with the pleasant effects produced by the combination of the words and their connection with the catalog's colors. Initially connected to Dadaism, Hans Arp later joined the surrealists, and it was at this point that he created a series of simple collages made of colored paper squares. He also wrote a number of very funny absurd poems, the enjoyment of which simply lies in surprising the reader through unexpected associations and de-

▼ *Haikus*



Tal vez estos *haikus* resuenen en la misma longitud de onda de estos trabajos de Arp. En los suyos, Michelena integra en un solo cuerpo plástico forma geométrica cromática y combinatoria verbal.

Originalmente, la serie de los *haikus* se había titulado 575 (*Tropical Paradise*). Este título, más expresivo sin dejar de ser elíptico, alude al número de versos de un *haiku* -3-, y al esquema silábico de cada uno -5, 7, 5-, así como al nombre del color 575 en la carta cromática de las pinturas Benjamin Moore, *Tropical Paradise*, nombre que, como es evidente, no deja de ser una lúdica alusión a Venezuela. Estos *haikus* funcionan, pues, a la vez como estructuras cromáticas de tres elementos y como estructuras verbales de tres nombres: la relación de

lightful inconsistencies. Perhaps Michelena's haikus resonate in the same wavelength as Arp's work. In them, the artist brings together chromatic and geometric shapes and verbal combinations in one single visual body.

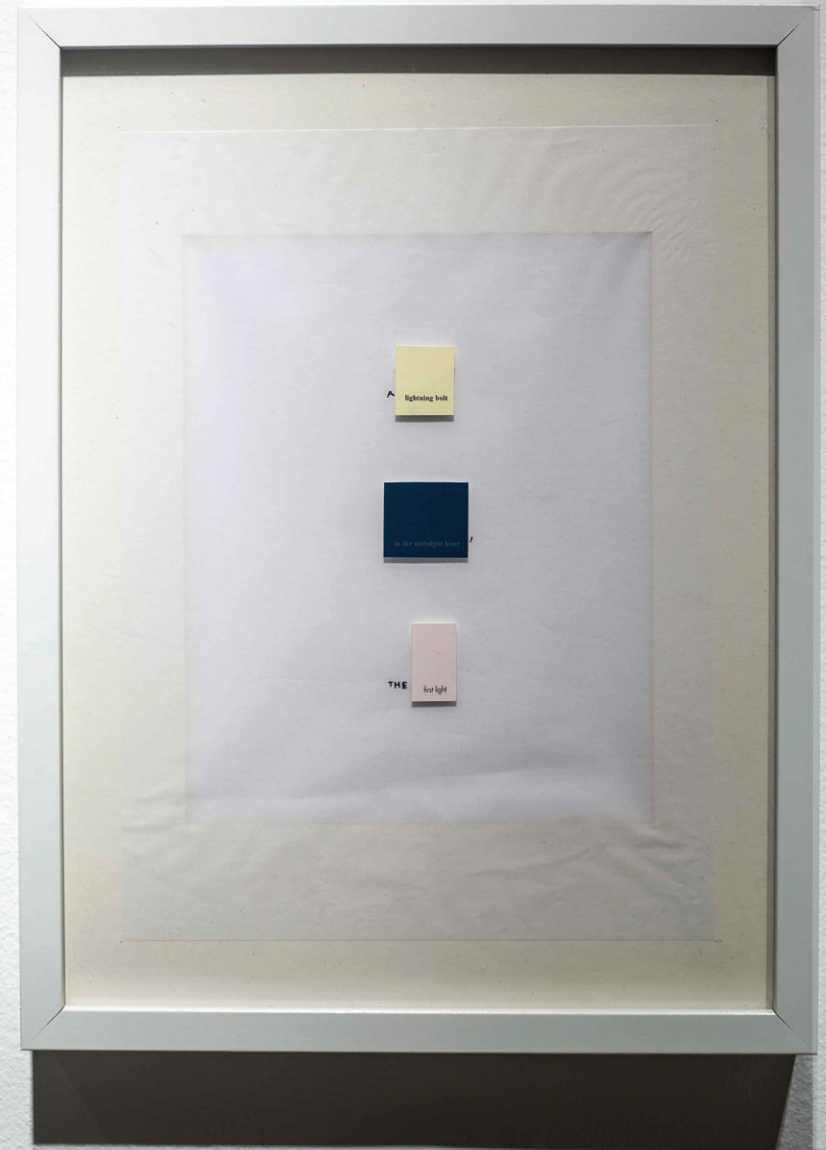
The haikus series had initially been called 575 (*Tropical Paradise*.) This more expressive, though still elliptical title, alludes to the number of verses of a haiku (three,) and the syllabic design of each of them (5, 7, 5.) It also points to the name of color 575 in the Benjamin Moore catalog —*Tropical Paradise*, — which, clearly enough, is a playful reference to Venezuela. These haikus thus work as three-component chromatic structures, and as three-name verbal structures: the relationship

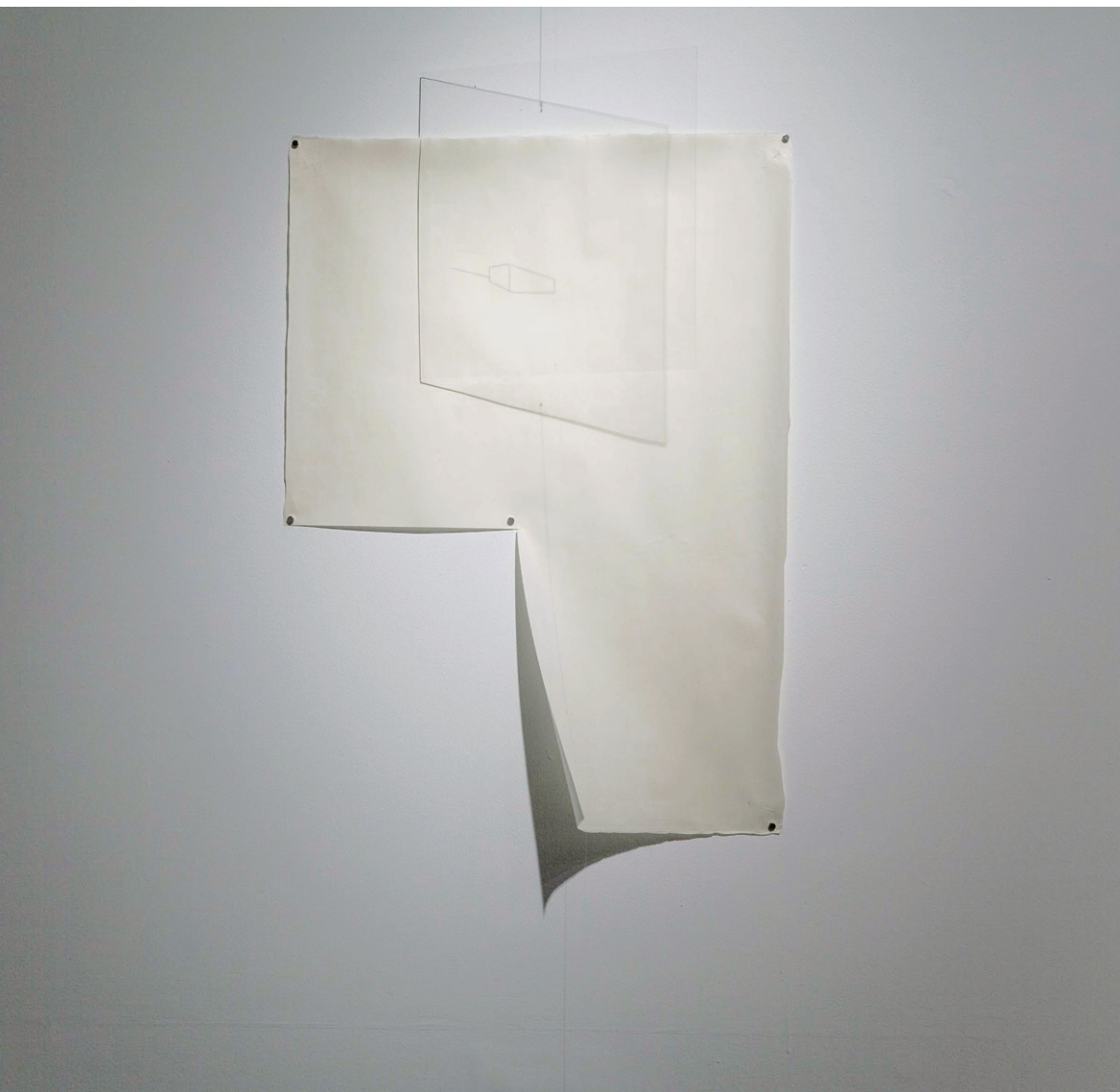
los tonos de color de los rectángulos o cuadrados agrupados en tríos con sus nombres produce un *haiku* que responde, en cierta medida, a ciertos procedimientos surrealistas (e incluso dadaístas) de componer un poema. Combinando el color amarillo *Moonlight* con el color amarillo *Lighthouse* y con el azul *Sea to shining sea*, y añadiendo, además, tres palabras escritas a mano con rotulador, Michelena construye el siguiente *haiku*: "The moonlight / a lighthouse / from sea to shining sea".

No es casual, por otra parte, este juego gozoso con el *haiku*, una forma de composición vinculada al *satori*, el nombre que designa en el budismo zen la experiencia de la iluminación. Como forma breve, el *haiku* encarna la potencia instantánea del efecto de una fulguración repentina del sentido, algo que permite acceder a un chispazo de revelación que deja en sombras o en silencio una porción considerable de lo evocado. En este sentido, el *haiku* es una forma elíptica: a la exigencia rigurosa del número de versos y de sílabas se agrega, en su factura, la exigencia de penetrar en el ser de las cosas dejando de lado, al menos en parte, la personalidad del autor. Michelena está muy próximo a la filosofía budista y no es sorprendente, entonces, que haya explorado esta forma sutil de composición en el contexto de una serie de obras marcadas por la impronta de su carácter alusivo/elusivo, por su tensión hacia la simplicidad y la exactitud y por su intención oscuramente reveladora.

between the colors of the rectangle or square trios with their respective names produces a haiku that is somehow reminiscent of some of the processes that the surrealists (and even the Dadaists) engaged in when writing their poems. By combining two shades of yellow—*Moonlight* and *Lighthouse*—with the blue shade *Sea to Shining Sea*, and using a marker to add three words by hand, Michelena builds the following haiku: "The moonlight / a lighthouse / from sea to shining sea."

This joyful play at haiku writing, a form of poetry that is connected to *satori*—a term used in Zen Buddhism to refer to the experience of enlightenment—is not a chance occurrence. As a short form of poetry, the haiku embodies the instant power of meaning revealed as a sudden flash of lightning; it represents something that enables access to a spark of revelation that leaves a considerable portion of what has been evoked in silence or in the shadows. In this sense, the haiku is an elliptical poetic form: the rigorous demands placed on verse and syllable number are added to the need of penetrating the essence of things while leaving aside, at least in part, the author's personality. Michelena's approach is very close to Buddhist philosophy. Therefore, it comes as no surprise that he should have explored this subtle form of poetry in the context of a series of works marked by their allusive/elusive nature, their search for simplicity and accuracy, and their obscurely revealing intent.





\*\*\*

La fragilidad y la transparencia dominan en la concepción y la factura de los *Dibujos de sombra*: un simple dispositivo de plexiglás grabado con un dibujo geométrico suspendido a pocos centímetros de un rectángulo de papel japonés hecho a mano produce dibujos incidentales que tiemblan y parecen vivos, ocasionados, más que diseñados, por la luz que traspasa el medio transparente y se refleja en el soporte de papel; por un efecto casi mágico el dibujo grabado en el rectángulo de plexiglás desaparece y sólo sobrevive, perceptiblemente, su sombra. Esta es sin duda una pieza que, difícilmente, podría ser considerada como una obra conceptualista: su poder de seducción es enteramente visual y yo diría que objetual; en ella no vale la intención o el concepto sino, precisamente, lo material que se percibe, el efecto de un artificio mecánico que recuerda ciertos experimentos clásicos de óptica o ciertas formas arcaicas de la tecnología visual (el juego de sombras, precisamente, o el diseño de siluetas). En este sentido, *Dibujos de sombra* está muy cerca de una serie como la de los *Libros-Arte*. El carácter abstracto, desprovisto de connotaciones, de estas dos series de piezas nos obliga insistir en señalar la doble vertiente a la vez conceptualista y abstracta que anima la concepción y realización de *Elíptico*.

*Dibujos de sombra* ofrece material para reflexiones más complejas que podrían conducirnos, por la naturaleza sutil de su composición, a acotar, para cerrar nuestro texto, algunos aspectos de lo que podríamos llamar la *traza sublime* en la obra de Andrés Michelena.

\*\*\*

Fragility as well as transparency dominate the conception and making of *Dibujos de sombra*: a simple Plexiglas device engraved with a geometric drawing is suspended a few centimeters away from a handmade rectangle of *washi* paper, producing incidental drawings that flicker and look alive. This effect is caused by the light that travels through the glass and is reflected on the paper medium. Thanks to a quasi-magical effect, the drawing engraved on the Plexiglas rectangle disappears, and only its shadow survives in the eye of the viewer. This is undoubtedly a piece that could hardly be seen as a conceptualist work: its power of seduction is visual, and I daresay, object-oriented. In it neither the intent nor the concept have a role to play; rather, what matters is the materiality that the viewer perceives, the effect of a mechanical artifact that evokes classic experiments in the field of optics or certain archaic forms of visual technology (e.g., shadow games or silhouette portraiture.) In this regard, *Dibujos de sombra* shares a lot with the *Libros-Arte* series. The abstract, connotation-free nature of these two series is a clear example of how *Elíptico*, in both its conception and making, draws on both conceptualism and abstraction.

Due to the subtle nature of its composition, the *Dibujos de sombra* series lends itself to more complex reflections that might lead us to highlight, in closing, a number of aspects of what may be called the "sublime stroke" in Andrés Michelena's work.

*La traza sublime.*

En su propuesta preliminar para la exposición en la Sala Mendoza, originalmente programada para 2015, Andrés Michelena ya había planteado un constructo conceptual que hacía énfasis en lo elíptico, en lo imperceptible, en lo insinuado, en lo sugerido. En los "Lineamientos generales" de ese primer proyecto, Michelena escribió: "Basado en el concepto personal de lo que he denominado como 'esencialismo', donde la apariencia mínima entraña el inicio de lo anecdótico, mi trabajo ha venido desarrollándose desde hace aproximadamente cinco años elípticamente en torno a dos focos y la relación entre ellos". Estos dos "focos" serían: primero, "el arte como metalenguaje" (es decir, el arte que tiene como objeto el arte, con lo cual se apunta a lo tautológico, pero también el arte como lenguaje que tiene por objeto otro lenguaje, el arte como lenguaje visual que alude o remite al lenguaje verbal, por ejemplo); segundo, "la cotidianidad". Luego dice Michelena algo un poco más enigmático: "Concentrado e interesado en el proceso, he producido varias series de trabajos que, a través de la sutileza como común denominador, buscan enfocarse en el individuo, no [en] las masas". Esta última alusión, sobre todo, resulta un tanto oscura, pero parece remitir, al menos en parte, a situaciones de intimidad en las que la experimentación de las piezas exige una cierta relación de apartamento, cercanía y concentración, como en un ritual o en el erotismo. Como quiera que sea, me interesa destacar ahora la mención que hace Michelena de ese "común denominador" de sus trabajos: la sutileza. Tenemos así, pues, una

*The Sublime Stroke.*

In his original proposal for his exhibition at Sala Mendoza, initially scheduled for 2015, Andrés Michelena had already considered a conceptual construct with an emphasis on ellipsis, imperceptibility and insinuation. In the "General guidelines" for this initial project, the artist had written: "Based on my own personal conception of what I have called 'essentialism,' according to which appearance at its most basic entails the starting point of anecdote, my work has elliptically developed over the past five years around two core ideas and the relationship between them". These two core ideas probably are: firstly, "art as a metalanguage" (that is, art whose purpose, of a tautological nature, is art itself, and also, art as a language whose purpose is another language, i.e., art as visual language that alludes to verbal language, for example;) and secondly, "everyday life." Then Michelena adds something slightly more enigmatic: "Taking a deep interest in the process, I have produced several series of works that, with subtlety as their common denominator, strive to focus on the individual rather than the masses." This statement in particular is somehow obscure, but seems to refer, at least partly, to situations of intimacy in which experimentation with the pieces calls for an interaction involving withdrawal, closeness and concentration, as in the case of eroticism or a ritual. At any rate, I would now like to underscore the "common denominator"—i.e., *subtlety*—that the artist speaks of in connection with his work. Michelena's focus lies in an accumulation of references to a vi-

insistencia que acumula referencias a una propuesta visual involucrada en lo que la palabra *elíptico* resume: levedad, ligereza, carácter alusivo/elusivo; lo imperceptible, lo insinuado, lo sugerido.

Esta serie de rasgos que la palabra *elíptico* resume determinaba en ese primer proyecto la concepción del montaje que, como apunta el artista, "giraría en torno a la idea de levedad"; de este modo, Michelena proponía una instalación "flotante" de las piezas en la Sala y formulaba el deseo de que éstas no estuvieran sostenidas sobre la pared sino, más bien, pendientes, tal vez, de un hilo.

\*\*\*

Entre las piezas ofrecidas en esta primera propuesta, los llamados *objetos encapsulados* son, aparentemente, los menos leves de todos. El empleo del plexiglás para encapsular o encofrar determinados objetos ligados a la historia personal del artista invita a pensar por un lado en la razón de envolver de ese modo los objetos con un material rígido pero transparente. Pero es esta transparencia, precisamente, la que permite conectar las cápsulas y su contenido con la levedad. La transparencia invita a pensar en una segunda piel muy ligera, pero la rigidez y la dureza invitan a pensar en la cáscara de una fruta o en la coraza de un caracol. Esta cápsula envolvente tiene también el carácter de una petrificación o de un embalsamamiento que permite, no obstante, entrever el objeto encofrado. No lo oculta sino que enfatiza su visibilidad al encubrirlo. Los *objetos encapsulados* responden, pues, a un juego complejo de alusiones a

sual approach that is implied in what the word *elíptico* connotes: lightness, weightlessness, allusive/elusive nature, imperceptibility, insinuation, suggestion.

In his preliminary exhibition project, all the traits entailed in the word *elíptico* had determined a layout that, in the artist's own words, "would revolve around the idea of lightness"; Michelena had thus proposed a "floating" setup of the pieces in the exhibition room, so that they would be hanging from a thread, perhaps, instead of set against the wall.

\*\*\*

Among the pieces included in this preliminary project, the so-called *encapsulated objects* are apparently the least weightless of all. The use of Plexiglas for encapsulating or enclosing specific objects connected to the artist's personal life prompts us, on the one hand, to consider the reason for thus enveloping things with a rigid yet transparent material. But it is precisely the glass' transparency that enables connecting the capsules and their contents with lightness. Transparency is reminiscent of a very light second skin, but rigidity and hardness are evocative of the shell of a fruit or a snail. Though also suggestive of petrification or embalming, this enveloping capsule, nevertheless, allows catching a glimpse of the object that lies inside. Far from concealing it, it emphasizes its visibility by covering it. As a result, the *encapsulated objects* reflect a complex play of allusions to opposites such as hidden and ex-





diversas contraposiciones entre lo oculto y lo expuesto, lo secreto y lo declarado, lo rígido y lo lábil, lo pesado y lo leve, lo opaco y lo transparente, lo visible y lo invisible.

La transparencia del material añade además otro elemento relevante a estos objetos encofrados: el juego con las sombras. La luz de la sala de exposición atraviesa la cápsula que contiene al objeto envuelto y proyecta sombras inesperadas y variables sobre la pared, lo que involucra un aspecto significativo adicional a la pieza: el objeto encapsulado trasciende los límites de su propio encierro, se volatiliza, se hace líquido, se desmaterializa, se derrama fantasmalmente fuera de su prisión cristalina.

\*\*\*

Los *Dibujos de sombra*, que pasaron a formar parte de la propuesta de *Elíptico*, dialogan estrechamente con estos *objetos encapsulados* incluidos en la primera selección de piezas. Estos dibujos consisten, como ya dijimos, en un dispositivo de plexiglás y papel que se basa fundamentalmente en dos principios: uno, el de la *adherencia flotante*, por así decirlo; otro, el de la *proyección de sombras*. El dibujo de un cuerpo geométrico trazado sobre una lámina de plexiglás refleja su sombra sobre un papel colocado debajo; la lámina está sujeta por hilos y separada unos cuantos milímetros del papel del fondo. Se establecen así, de nuevo, relaciones de levedad, de movimiento imperceptible de dos superficies que se aproximan asintóticamente, de tacto y de contacto sutil entre dos cuerpos. De nuevo la idea de piel, de cubierta transparente aplicada,

posed, secret and declared, rigid and soft, heavy and light, opaque and transparent, visible and invisible.

The transparency of the material also adds another component relevant to these enclosed objects: the play with shadows. The light in the exhibition room pierces the capsule containing the enclosed object and projects unexpected, ever-changing shadows on the wall. This involves an additional signifying aspect of the piece: the encapsulated object transcends the boundaries of its enclosure becoming volatile, liquid and immaterial; it flows, phantom-like, out of its crystalline cage.

\*\*\*

Michelena's *Dibujos de sombra*, which were finally included in the *Elíptico* exhibition, tightly interact with these *encapsulated objects* included in the initial selection of pieces. As already said, these drawings consist in the use of two media—*washi* paper and a Plexiglas device—and are mainly based on two principles: that of *floating adherence*, so to speak; and that of *shadow projection*. The drawing of a geometric shape on a Plexiglas sheet projects its shadow on a piece of paper placed underneath; the Plexiglas sheet hangs from a series of threads, and is separated from the paper in the background by a few millimeters. The relationship of lightness reappears through the imperceptible motion of the two surfaces that approach one another asymptotically, and through the subtle contact between the two bodies. Once

en este caso, sobre una segunda piel opaca. De nuevo el juego con la luz, la proyección de sombra, el efecto fantasmagórico de lo imperceptible o de lo irrepresentable.

\*\*\*

*Una epifanía inducida por lo sencillo*. Así definió alguna vez Andrés Michelena lo que significa para él el *wabi-sabi* de la cultura *zen*: la experiencia de un objeto que muestra en su apariencia la evidencia de lo imperfecto y de lo efímero señalado por el desgaste, por el paso del tiempo. Esta sería una forma peculiar de la belleza que involucra una sensibilidad particular frente a lo asimétrico, lo áspero, lo simple, lo ingenuo, lo modesto, lo rústico y, por supuesto, frente a la caducidad y provisionalidad de todo lo creado, natural o artificial.

El término *wabi* remite a ideas de simplicidad, frescura o quietud. Por su parte, *sabi* corresponde a la belleza o a la serenidad que se alcanzan con la edad y se manifiesta en la pátina y el desgaste que señalan la precariedad de todas las cosas. Ambas denominaciones conjugadas pueden interpretarse entonces como aquello que destaca la naturaleza imperfecta de cualquier objeto, su carácter efímero y circunstancial.

A su definición, Michelena le agregaba la idea de "lo *povera*". El *wabi-sabi* tendría que ver con lo simple, con lo que alcanza un estado de desnudez esencial, en cierta medida, de *pobreza*. Cuando comenta a Longino, Pascal Quignard vincula lo *sublime* con lo *desnudo*: habla de la desnudez del discurso literario

again, the artist revisits the idea of a skin, of a transparent layer, extended, in this case, over a second, opaque skin. Again, he plays with light and shadow, and with the phantom-like effect of that which is imperceptible or irrepresentable.

\*\*\*

*An Epiphany Induced by Simplicity*. These were the words that Andrés Michelena once used to define what *wabi-sabi*, an aesthetic view inherent to Zen philosophy, means for him: the experience of an object that exhibits, in its appearance, the evidence of imperfection and ephemerality as a result of deterioration and the passage of time. This might be described as a peculiar form of beauty that involves a particular sensitivity to not only asymmetry, roughness, simplicity, ingenuity and rusticity, but also, and most naturally, to the ephemerality and transience of all that has been created, both natural and artificial.

The term *wabi* evokes ideas of simplicity, freshness and quiet. The word *sabi* refers to the beauty or serenity that is attained with age, and expresses itself through the patina and wear that signal the precariousness of all things. As a compound term, these two words can be interpreted as the property that unveils the imperfect nature, the ephemeral and circumstantial character of all objects.

Michelena expands this definition with the idea that emerges from the concepts of *Arte Povera*. *Wabi-sabi* might be seen as having to do with simplicity, with that which attains a status of essential nakedness, that is, of *poverty*. In his commentary on Longinus, Pascal Quignard

capaz de provocar el espanto. Lo sublime está ligado al asombro, al impacto de una experiencia que provoca el éxtasis, la exaltación, el arrebató y la perplejidad: frente a ciertas epifanías impactantes, el espíritu queda de tal modo conmovido que el pensamiento se paraliza y el lenguaje cesa. En ese instante de vacío surgen las revelaciones. El propio Longino afirma que lo sublime "al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo". Lo que queda entonces es la desnudez, la exención de todo signo. El *satori*, recuerda Roland Barthes, por su parte, es "un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto: realiza un vacío de palabra". Este vacío de palabra es la escritura, tal como él la tiende, como sacudida del sentido que obliga a permanecer en lo inaudito, en lo inasimilable, en lo irreducible a todo dominio, a toda conclusión, a todo rendimiento.

\*\*\*

Un trayecto importante del arte moderno ha heredado esta experiencia sensible en la que confluyen la noción occidental de lo sublime y la noción oriental del *satori*. Massimo Carboni dice, por ejemplo, que, en la modernidad, lo sublime "se convierte en la 'nada' que acaece, es decir, en lo simple: sólo una regadera para Chandos, sólo un cuadrado para Malevich, sólo una línea vertical para Newman. Este 'simple', este 'solo' devienen la experiencia de su 'irrepresentabilidad'". Hablando, precisamente, de la obra de Barnett Newman,

nard connects the *sublime* with the *naked*: in the context of literary discourse, he speaks of a sort of nakedness that is capable of producing horror. The sublime is linked to astonishment, to the impact of an experience leading to ecstasy, elation, rapture and bewilderment: when faced with a ravishing epiphany, the spirit is thus moved that reason becomes paralyzed and language just stops. It is at this instant of emptiness that revelations come into being. Longinus himself asserted, "a well-timed flash of sublimity shatters everything like a bolt of lightning". What remains, then, is nakedness, the removal of all signs. For his part, Roland Barthes recalls that *satori* is "a more or less powerful (though in no way formal) seism which causes knowledge, or the subject, to vacillate: it creates an emptiness of language". As he understands it, this emptiness of language is writing stripped of its meaning, which forces us to remain in the realm of the unheard-of and incomprehensible, tying us to the things that cannot be reduced to any domain, conclusion or result.

\*\*\*

A significant portion of modern art has inherited this experience of the senses, which brings together the Western notion of the sublime, and the Eastern notion of *satori*. For example, Massimo Carboni says that in the context of modernity, the sublime "becomes 'nothingness' as an occurrence, that is, simplicity: just a watering can for Chandos, just a square for Malevich, just a vertical line for Newman. This 'simplicity', this 'just' entail the experience of 'irrepresentability'". In connection with Barnett Newman's work, Francois

Francois Lyotard advierte, por su parte, que frente a ciertas piezas del artista se anula toda posibilidad de interpretación y toda posible explicación resulta "chata como una paráfrasis": lo que queda no es otra cosa que el asombro, la exclamación. A eso llama Lyotard "en la tradición estética moderna (y en la obra de Newman): lo sublime".

Esta estupefacción hermenéutica y discursiva, esta imposibilidad de describir lo que se presenta como una *epifanía* absoluta, ¿no remite a la *desnudez* del lenguaje literario que se abre a las profundidades abismales de lo que nos espanta porque nos sobrepasa? Para Newman lo sublime estaría asociado al instante, al tiempo, a la experiencia irrepitable de un encuentro absoluto con una sensación o con una imagen, digamos, exenta de toda alusión, de toda referencia ajena a su propia manifestación pura. ¿No se establece de este modo, entonces, una relación entre este *sublime* —el *sublime* moderno del que habla Carboni como "la 'nada' que acaece"— y el *wabi-sabi mahayana*, tomados ambos como expresión o manifestación de una experiencia sobrecogedora de lo simple, de lo desnudo, de lo exento? ¿No se inscribe en esta estela el trabajo de Andrés Michelena y, particularmente, con todas sus complejidades, el conjunto definido en *Elíptico*?

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

Caracas, septiembre-diciembre de 2015

Lyotard observes that some of this artist's pieces lead to a complete removal of any chance of interpretation, and that any potential explanation is "as plain as a paraphrase": what remains is nothing but surprise, exclamation. This is precisely what Lyotard calls "the sublime in modern aesthetic tradition (and Newman's work.)"

A question we should ask ourselves is whether this hermeneutic and discursive astonishment—this impossibility of describing what appears to be an absolute *epiphany*—does not actually refer to the *nakedness* of a literary language that leans out into the abyssal depths of what horrifies us precisely because it overwhelms us. For Newman the sublime is related to the instant, to time, to the unrepeatable experience of an absolute encounter with a sensation or an image that is devoid of any allusion and any reference external to that of its own pure manifestation. Isn't a relationship thus established between this *sublime*—the *modern sublime* that Carboni refers to as "'nothingness' as an occurrence"—and *wabi-sabi mahayana*, both considered as expressions of an overwhelming experience of what is simple, naked, and stripped of everything? Doesn't Andrés Michelena's production belong to this realm? Is this not particularly true—considering all its complexities—of the collection of works included in *Elíptico*?

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

Caracas, September-December, 2015



## Lista de obras Andrés Michelena

*Defoliados*, 2015-2016, Instalación in Situ. Carpetas de oficina. Dimensiones variables. / Site-Specific Installation. Brown Office Folders. Dimensions Variable.

*N@tion*, 2015, Instalación. 26 piezas intervenidas de papel aluminio negro. Cinta Dymo negra. 1,74 cm x 99 cm / Installation. 26 pieces of Black Aluminum Foil. Black Dymo Tape. 68,5 in x 38,9 in

*Resto, lo que ha restado*, 2015, 11 hilos de colores. 30 cm de largo / 11 Colored Threads. 11,8 in

*Des-amparo*, 2015, Installation. 4 rollos de papel de arroz japonés (Unryu), tinta en gel. Dimensiones variables / Installation. 4 Japanese Rice Paper Rolls (Unryu). Gel Ink. Dimensions Variable.

*Libros-Arte*, 2015, libros de artista, impresión digital. 14 x 11 cm (Libro cerrado) / Artist's book. Digital Printing. 5,5 in x 4,3 in (Closed book)

*Noise/ Ruido*, 2015-2016, Cinta Dymo Negra. Grafito 5 cm de largo / Black Dymo Tape. Graphite. 1.96 inches long

*Men-Art-Work*, 2014, Instalación. 12 carpetas de oficina, tinta negra, typex, Cinta Dymo negra. Dimensiones variables / Installation. 12 Brown Office Folders, Black Ink, Tippex, Black Dymo Tape. Dimensions Variable.

*¡Justo!, ¡Por pecadores!*, 2016, cinta métrica de color rojo, 1,55 cm de largo / Red Measuring Tape. 61 inches long.

*Versus*, 2015, Cinta Dymo pintada de blanco. 2,54 cm de largo / Dymo Tape Painted White. 100 inches long

*Haikus*, 2014, Plexiglás, papel de arroz japonés, Cartulina, tinta. 42,5 cm x 32,2 cm / Plexiglas, Japanese Rice Paper, Cardboard, Ink. 16.7 in x 12.6 in

*Dibujos de sombra*, 2015, Papel Japonés hecho a mano, dibujo sobre plexiglás. Dimensiones variables / Japanese Hand Made Paper, Plexiglas, Dimensions Variable.

**Andrés Michelena**

Caracas, 1963.

Vive y trabaja en Bay Harbor Islands, Florida, Estados Unidos.

Artista visual. Estudió Arquitectura en la Universidad Central de Venezuela (1985) y Bellas Artes en el Instituto de Arte Federico Brandt de Caracas (1989).

Su presencia en el escenario venezolano se remonta a finales de los años ochenta exponiendo en diversas galerías y participando en salones como el Premio Municipal Juan Lovera, organizado por el Ateneo de Caracas y el Salón de Caracas, año 1987. Recientemente, en el 2011, participó con la muestra individual titulada "Content" en la Galería Artepuy y en 2012, en la colectiva "Contaminados" organizada por la Sala Mendoza.

En el escenario internacional ha expuesto en diversas muestras colectivas e individuales en diversos espacios como el Museo de Arte de Las Américas (Puerto Rico, 2004); en la Joan Guaita Art (España, 2006); en el Jacksonville Museum of Contemporary Art (Estados Unidos, 2007); en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Argentina, 2009) en el Hardcore Art Contemporary Space (Estados Unidos, 2005 - 2011); en el Kunsthaus Miami (Estados Unidos, 2010); en el Centro Cultural Español (Estados Unidos, 2012); en el Kunsthaus Santa Fe (México, 2015); en la Miami Biennale (Estados Unidos, 2015). Recientemente participó con la muestra "FragileAction, Acción Frágil" en IdeoBox-Saludarte como parte del Uprooting Architecture - Arquitecturas del desarraigo (Estados Unidos, 2015).

A partir del año 2005 comienza a participar en ferias de arte internacional entre las que destacan Art Miami (2005, 2006 y 2007), ARCO Madrid (2006), Buenos Aires Photo (2006), PHOTO Miami (2006 y 2007), SCOPE Miami (2007, 2008, 2009 y 2010), SCOPE Basel (2008 y 2009) y SCOPE NY (2009 y 2010).

Ha desarrollado interesantes proyectos especiales: MoLAA, New Acquisitions, MoLAA, (Estados Unidos, 2003); Plenair-d'EteRendezvous de tableaux des Caribes, (Alemania, 2004); Aerial-Terrestrial, Miami Dade Community College, Kendall Campus Gallery (Estados Unidos, 2005); New Art as a Universal Language, Hollywood Cultural Center, (Estados Unidos, 2006); A WellKeptSecret, New Acquisitions Miami-Dade College Art Collection, (Estados Unidos, 2006); VISION:A, Instituto Cervantes, Curada por Javier Duero, (España, 2007 - 2008); Bienal Internacional de Arte Contemporaneo ULA, (Venezuela, 2010); 1ra Trienal Internacional del Caribe 2010, Museo de Arte Moderno (República Dominicana, 2010 - 2011); Acción por la Libertad, Auction at Henrique Faria Fine Art (Estados Unidos, 2015).

Además, ha sido merecedor de del Cuarto premio en el MoLAAwards (Estados Unidos, 2006) y la Mención Honorífica en los "Awards&Auction", Rozas - BotránFoundation (Estados Unidos, 2015).

**Andrés Michelena**

Caracas, 1963.

Lives and works in Bay Harbor Islands, Florida, United States.

Visual artist. He studied Architecture at Universidad Central de Venezuela (1985) and Fine Arts in Instituto de Arte Federico Brandt in Caracas (1989).

His presence in the Venezuelan art scene dates back to the late 1980s when he exhibited in several galleries and participated in events such as the Premio Municipal Juan Lovera award, organized by Ateneo de Caracas, and Salón de Caracas, 1987. Recently, in 2011, he had a solo show titled "Content" in Galería Artepuy and, in 2012, he took part in the "Contaminados" group exhibition organized by Sala Mendoza.

In the international scene, he has exhibited in various group and solo shows in several spaces such as Museo de Arte de Las Américas (Puerto Rico, 2004); Joan Guaita Art (Spain, 2006); Jacksonville Museum of Contemporary Art (United States, 2007); Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Argentina, 2009); Hardcore Art Contemporary Space (United States, 2005 - 2011); Kunsthaus Miami (United States, 2010); Centro Cultural Español (United States, 2012); Kunsthaus Santa Fe (Mexico, 2015); Miami Biennale (United States, 2015). He recently presented "FragileAction, Acción Frágil" in IdeoBox-Saludarte as part of Uprooting Architecture - Arquitecturas del desarraigo (United States, 2015).

In 2005 Michelena started to participate in international art fairs such as Art Miami (2005, 2006 and 2007), ARCO Madrid (2006), Buenos Aires Photo (2006), PHOTO Miami (2006 and 2007), SCOPE Miami (2007, 2008, 2009 and 2010), SCOPE Basel (2008 and 2009) and SCOPE NY (2009 and 2010).

He has developed interesting special projects: MoLAA, New Acquisitions, MoLAA, (United States, 2003); Plen air d'Eté Rendezvous de tableaux des Caraïbes, (Germany, 2004); Aerial-Terrestrial, Miami Dade Community College, Kendall Campus Gallery (United States, 2005); New Art as a Universal Language, Hollywood Cultural Center, (United States, 2006); A WellKeptSecret, New Acquisitions Miami-Dade College Art Collection, (United States, 2006); VISION:A, Instituto Cervantes, Curated by Javier Duero, (Spain, 2007 - 2008); Bienal Internacional de Arte Contemporaneo ULA, (Venezuela, 2010); 1ra Trienal Internacional del Caribe 2010, Museo de Arte Moderno (Dominican Republic, 2010 - 2011); Acción por la Libertad, Auction at Henrique Faria Fine Art (United States, 2015).

Additionally, he won the Fourth Prize in the MoLAA Awards (United States, 2006) and the Honorable Mention in "Awards&Auction", Rozas-Botrán Foundation (United States, 2015).



Andrés Michelena:  
RETRATO ÍNTIMO

I.

Quien pueda acercarse a ese rostro predominantemente blanco descubrirá ligeras pecas, pecas diminutas que son estrellas, estrellas parpadeantes que son constelaciones. Un rostro cósmico, digamos, que se descubre con telescopio. Pero yo hablaría más bien de un rostro infantil; o mejor: de un rostro que preserva la infancia, que la contiene. El niño se resiste cuerpo adentro, porque la realidad es adversa. Pero esa mirada, que es la del artista, con su carga de inocencia o ingenuidad, le permite ver el mundo como si fuera por primera vez. La realidad resplandece ante esos ojos absortos, y los termina bañando, para finalmente llenarlos de sentido. La mirada de infancia, o la mirada anterior (como gustaba de llamarla Octavio Paz), son una defensa contra el mundo que reduce o simplifica.

Andrés Michelena:  
AN INTIMATE PORTRAIT

I.

Whoever gets close to that predominantly white face will discover light freckles, tiny freckles that are stars, twinkling stars that are constellations. A cosmic face, as it may, discovered through a telescope. I would rather speak of a child's face; or better still: a face that preserves and contains childhood. The child hides inside the body, because reality is adverse. But that look, the artist's, with its store of innocence or naiveté, lets him see the world as if for the first time. Reality shimmers before those fascinated eyes, until it completely bathes them, to eventually fill them with meaning. The childhood look or the prior look (as Octavio Paz liked to call it), are a shield against the world that reduces or simplifies everything.

## II.

Sus espacios son de una sobria elementalidad: paredes blancas, luz que entra por los ventanales, dos o tres matas en el balcón. Como en los hogares japoneses, se le aconseja al visitante quitarse los zapatos. Los pies desnudos encuentran una alfombra espesa, mullida, y también blanca. En las paredes, si acaso, se exhiben obras de los amigos. Pero son obras en clave, que dialogan con las suyas. La ubicación es precisa, meditada, porque al visitante se le hace imposible obviarlas. Finalmente, se trata de una invitación a la lectura, por demás visual. No ha pasado un minuto y ya el visitante pregunta por esto o aquello, como si estuviera en una galería o en un museo. Las obras son ojos que el mundo empeña para descubrir esta interioridad, o más bien el salvoconducto que la intimidad halla para hacerse del mundo.

## III.

Hay un módulo que se me antoja como reservorio cultural. Allí concentra como tesoros los libros, los discos o las películas que le interesan, o que lo han marcado. Se trata de la construcción de una biografía alterna. Un libro lo hizo llorar en tal año, una película le cortó el aliento, una pieza de Pat Metheny lo halló de rodillas ante un altar invisible. Cicatrices en el aire, gemidos fantasmales, gozos que el aire se ha llevado. Emocionalidad contenida en un gabinete también blanco, con repisas y portezuelas de vidrio, para que también el reflejo haga su juego de duplicidades. Juego de correspondencias, como le hubiera gustado a Baudelaire: dejar huella de sí mismo en lo que los otros han ideado o construido. O en pocas palabras: mostrarse a través de los otros.

## II.

His spaces are plainly sober: white walls, light coming through the windows, two or three shrubs on the balcony. As in Japanese homes, visitors are advised to remove their shoes, and the bare feet then find a thick, fluffy, and white carpet. On the walls, if any, hang works authored by friends. But those works are placed in code, initiating discussions with his own pieces. The location is precise, thoughtful; impossible to be overlooked by visitors. Finally, it is an invitation to reading, exceedingly visual. In less than a minute the visitor is asking about this or that, as if in a gallery or museum. The works are eyes used by the world to discover the ins and outs; or rather the safe-conduct used by intimacy to engulf the world.

## III.

There is a module that strikes me as a cultural reservoir. He stores there as treasures the books, records or films that interested or impressed him. It is the construction of a surrogate biography. A book made him cry that year, a movie took his breath away, a Pat Metheny piece made him kneel before an invisible altar. Scars in the air, ghostly moans, joys that have vanished in the air. Emotionality contained in a cabinet that is also white with shelves and glass doors for reflections to create their own deception. Matching game, as Baudelaire would have liked it: to leave one's traces in what others have designed or built. Or in just a few words: to show oneself through others.

## IV.

Algún rol medular habrá jugado el papel. El papel, sí, representado en forma de cartas, cartulinas, cartones, páginas de libro, libros enteros. El papel en su condición de contenedor, de soporte. Siempre mediador de algo, y nunca desemboadura de nada. El verdadero peso de la cultura: páginas y páginas donde el conocimiento, la memoria, la hazaña vana de perdurar, reposan. Pero precisamente por eso, por la resistencia inocente o por el sacrificio de contener, reivindicar su elementalidad, su soltura, su carácter maleable. ¿Cómo en un espejo que transparente caben todas las ideas, todas las emociones, todos los relatos? Abrir una brecha de entendimiento y mostrar como fin lo que siempre entendemos como mediación. Papel abanico, papel acordeón, papel harmónica, papel triángulo, papel isósceles.

## V.

Del hogar que visito me reservaría el balcón ancho de materos y sillas reclinables. Allí se fuma, se toma café, se empujan los tragos. El terreno yerto, de pajonales a la merced del viento, que se muestra en el lote vecino, no lo cambiaría por nada. Y si a esa estampa se suma la del atardecer, con un sol que muere entre nubes recortadas, el fin del día podría extenderse hasta la inconsciencia. Propiamente hablando, no hay belleza en los alrededores, sino más bien silencio, olor de suburbio, pájaros que trinan. Y sin embargo, la belleza va naciendo en medio de la conversación, de los relatos, del reconocimiento del otro. Una vez, en el terreno yerto, vimos ardillas, un zorro y hasta una comadreja. Pero no como para

## IV.

Paper must have played a central role. Paper, yes, in the shape of cards, poster board, hardboard, book pages, entire books. Paper as a container or as a medium. Always a mediator, never an end in itself. The real weight of culture: pages and pages that hold knowledge, memory, and vain perpetuation. But precisely because of that, the innocent resistance or the sacrifice to contain, to claim its elementary nature, its ease, its malleable character. How can a transparent mirror hold every idea, every emotion, every story? Open a window of understanding and show as an end what we always understand as intermediation. Fan paper, accordion paper, harmonica paper, triangle paper, isosceles paper.

## V.

Of the home I am visiting I would keep for myself the wide balcony with flowerpots and reclining chairs. There you can smoke, have coffee, get drinks. I wouldn't trade for anything the stiff soil of the neighboring plot, with grasslands at the mercy of the wind. And if you add the sunset, with the sun dying among silhouetted clouds, the end of the day could extend till unconsciousness. In truth, there is no beauty around, but rather silence, a smell of suburbs, birds chirping. Yet beauty is born amidst the conversation, the stories, and the recognition of others. Once, in the stiff soil we saw squirrels, a fox and even a weasel. Not enough though to turn it into a show. We watched it as an accident which

hacer de ello un espectáculo. Lo veíamos más bien como un accidente, que alimentaba el relato del día. Pasan los años y sigo sin entender por qué en ese rincón, dependiendo de ciertas variables, nace la belleza como una instancia nítida, pero también como un subterfugio. Algo nos envuelve, nos abraza, para al menos sentirnos menos desamparados.

#### VI.

Un misterio que prevalece: los niveles de abstracción a los que un artista puede llegar. Una obra cerrada, compleja, de claves íntimas, que necesita un correlato. Busco el trayecto que pudiera haber entre el niño que mira y el adulto que crea y se me hace una línea invisible. Pero, a la vez, lo que veo como producto u obra se me hace irresistible, como si su condición de círculo cerrado, de talismán, de *mandala*, bastaran. Cada obra es un ejercicio de desciframiento, de adivinanza; o mejor, cada obra interroga, a la espera de que el espectador halle respuestas, o al menos pistas. Que de la inocencia saltemos al orden más extremo, que de la sonrisa diáfana postulemos un ejercicio de deconstrucción, no son acciones aleatorias. Me parece que la clave está en entender que la obra es un reflejo de la intimidad y que, por lo tanto, tengo el derecho a exponerla con la fidelidad que corresponda, sea ésta más o menos críptica.

fed the story of the day. Years go by and I still do not understand why in this corner, depending on certain variables, beauty is born as a distinct figure, but also as a subterfuge. Something surrounds and embraces us, to make us feel at least less deserted.

#### VI.

A permanent mystery: the levels of abstraction an artist can reach. A closed, complex, and intimate work requiring a correlate. I look for a possible path between the child who watches and the adult who creates and it seems an invisible line. But at the same time, what I see as the product or work is irresistible, as if its status as a closed loop, talisman, *mandala*, would suffice. Each work is an exercise in deciphering, guessing; or better still: every work poses questions, waiting for the viewer to find answers, or at least hints. Jumping from innocence to the most extreme order, from a diaphanous smile to an exercise in deconstruction are not random actions. I think the key lies in understanding that the work is a reflection of intimacy and, therefore, I have the right to exhibit that work with the corresponding consistency, be it more or less cryptic.

#### VII.

¿Para un artista venezolano tendrá algún peso llevar el apellido Michelena? Es una pregunta que no tiene por qué responderse. Aquello del improbable linaje hay que evaluarlo desde otra perspectiva, que tiene más que ver con el amor por el oficio, con la perseverancia, con el compromiso. Este Michelena, que del siglo XX ya es habitante del XXI, asume una propuesta artística que lo destaca como uno de los grandes del momento: por su honradez expresiva, por su desnudez de medios, por su hondura conceptual, por su lectura selectiva del arte contemporáneo. En sus manos o por sus ojos discurre una amalgama de sentido profundo, de concepción creadora, que comulga con el alma. Estamos en el reino de la intimidad, pero para descubrir la nuestra. Si este Michelena es el medio, o el papel, para hallarnos a nosotros mismos, démosle al menos las gracias. Su tránsito vital nos ayuda a convertirnos en mejores seres.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA  
(Diciembre, 2015)

#### VII.

Would carrying the surname Michelena have a certain influence on a Venezuelan artist? The question calls for no answer. The improbable lineage matter should be considered from a different perspective, related to love for the craft, perseverance, and commitment. This Michelena, born in the twentieth century and living in the twenty first, chose an artistic proposal that turned him into one of the giants of his time: his expressive honesty, his sparse media, his conceptual depth, his selective reading of contemporary art. In his hands or through his eyes flows a deep sense of creative conception that converses with the soul. We are in the realm of intimacy, but to discover our own. If this Michelena is the means, or the paper, to find ourselves, let us at least thank him. His life and doings help us become better beings.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA  
(December 2015)

## FUNDACION SALA MENDOZA

### Presidente / President

Luisa Mariana Pulido de Sucre

### Vicepresidente / Vicepresident

Pablo Antonio Pulido Mendoza

### Directora / Director

Patricia Velasco Barbieri

### Gerencia Operativa / Operations Manager

Mary Martínez Torrealba

### Centro Documental / Research Center

Gabriel Martínez

### Ventas y relaciones institucionales

#### Sales and Institutional Relations

Clementina Mendoza

### Administración / Administration

Alfredo Alvis

### Librería / Bookstore

Carmen Luisa López de Silva

### DIRECCIÓN / ADDRESS

Edificio Eugenio Mendoza Goiticoa, PB,  
Universidad Metropolitana,  
Terrazas del Ávila. Caracas, Venezuela.

### TELÉFONOS / CONTACT NUMBERS

(+58212) 2435586 / 2427560

fundacionsalamendoza@gmail.com

www.salamendoza.com

### FACEBOOK

Sala Mendoza

Fundación Sala Mendoza

Centro Documental Sala Mendoza

### TWITTER

@sala\_mendoza

### HORARIOS / SCHEDULES

Lunes a sábado de 8:30 am a 5:00 pm

La Sala Mendoza agradece

la generosa colaboración de Ron Santa Teresa

*Sala Mendoza would like to acknowledge*

*the generous collaboration of Ron Santa Teresa*

## JUNTA DIRECTIVA

### FUNDACIÓN SALA MENDOZA

#### Presidente / President

Luisa Mariana Pulido de Sucre

#### Vicepresidente / Vicepresident

Pablo Antonio Pulido de Mendoza

#### Principales / Principals

Beatríz Torbay de Mendoza

Clementina Mendoza

Diana López Mendoza

Fernando José Eseverri

Juan Andrés Vogeler Mendoza

Luisa Elena Mendoza de Pulido

María Luisa Gurrucéaga de Mendoza

#### Suplentes / Alternate

Antonio Fonseca

Gertrudis Vogeler Mendoza

George Bocaranda

Gonzalo Andrés Mendoza

María Alexandra Pulido de Mendoza

María Elena Ramos

#### Consultor jurídico / Legal Consultant

Oscar Antonio Klempner

#### Comité Asesor / Advisory Committee

Ariel Jiménez

Josefina Manrique

María Elena Ramos

## HENRIQUE FARIA FINE ART

### HENRIQUE FARIA FINE ART

35 East 67th Street 4th Floor

New York, NY 10065

+1.212.517.4609

www.henriquefaria.com

#### Presidente / President

Henrique Faria

#### Directora / Director

Eugenia Sucre

#### Asistencia / Assistant

Carmen Cordovez

## ELIPTICO

### Andrés Michelena

24 de enero al 2 de abril de 2016

January 24th to april 2nd, 2016

#### Curaduría / Curator

Rafael Castillo Zapata

#### Textos / Text

Rafael Castillo Zapata

Antonio López Ortega

#### Coordinación de exposición

##### Exhibition Coordination

Patricia Velasco Barbieri (Caracas)

Eugenia Sucre (Nueva York)

#### Coordinación editorial

##### Editorial Coordination

Mary Martínez Torrealba

#### Traducción de textos / Translation

Estudio Mazzochi

#### Documentalista / Documentalist

Gabriel Martínez

#### Registro / Registrar

Sala Mendoza

#### Montaje / Installation

Hayfer Brea

Arnoll Cardales

#### Diseño gráfico / Graphic Design

Eugenia Pino

#### Fotografía / Photography

Ricar2/Photographers

#### Impresión / Publisher

Editorial Arte

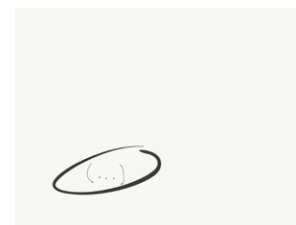
#### Depósito legal / Legal Deposit

1f1362016700141

#### Agradecimientos / Acknowledgements

Fundación Sala Mendoza, Henrique Faria Fine Art, Luisa Mariana Pulido de Sucre, Henrique Faria, Rafael Castillo Zapata, Antonio López Ortega, Patricia Velasco, Eugenia Sucre, Mary Martínez, Eugenia Pino, Gabriel Martínez, Alfredo Alvis, Carmen Luisa López de Silva, Hayfer Brea, Arnoll Cardales, Marina Mazzocchi, Ricardo Gómez Pérez, Ricardo Jiménez, Carmen Cordovez, Ron Santa Teresa, Karina Belilty, Michele Paradiso, Wynwood Editions, Inés Corina Michelena, Belarmina de la Torre, Gladys Poggioli, Santos E. Michelena C., Gladys Michelena, Juan Bautista Michelena, Mariela Michelena, Corina Michelena, Santos E. Michelena P., Rigel Mitxelena, Marcel Rasquín, Roc Laseca, Luis Fumero, La Salle Promo 80, Luis Molina, Eduardo Molina, Juan Adames, a los que se quedaron, a los que se fueron, a los que están y a los que partieron.

"Elíptico", a Guigui e Inés





El presente catálogo, texto que acompaña el desarrollo de la muestra de Andrés Michelena, *Elíptico*, realizada en la Sala Mendoza de Caracas, entre enero y abril de 2016, terminó de imprimirse en el mes de febrero del mismo año en las prensas de Editorial Arte, bajo el cuidado gráfico de Eugenia Pino.

This catalog publication of the curatorial text for the exhibition *Elíptico* by artist Andrés Michelena held in Sala Mendoza, from January to April 2016, was printed on February this year by Editorial Arte under the graphic care of Eugenia Pino.