

El Tejado de Vidrio Pintado y la Mayoría de Edad Peruano-Chilena (Acotaciones Sobre la Exposición *La Ilusión hecha polvo*)

por Bernardita Ramírez

“en cada frase reina la ley sin nombre, la blanda indiferencia. Qué importa quien habla; alguien ha dicho: qué importa quien habla” (Foucault)

Según Kant síntesis es la representación de la diversidad en el tiempo y el espacio y la diversidad del tiempo y el espacio. Podría señalar, en principio, que la obra de Rosa Velasco instalada en Casa Colorada es sintética en ambos sentidos y, asimismo, puede proponer un tercero o un quinto.

Este “Proyecto concluso” es la mezcla, la multifacética posibilidad de constitución de sujetos y, por tanto, de objetos. También es la reproducción de partes precedentes en la medida en que se llega a las sucesivas, a través del curso borroso, pero obligado de una América Latina colonial, de una pre-emancipación, y del hoy, como queramos que se llame.

Un hoy sin marca, sin interpretación, sin constructo jurídico-histórico. Más bien sensible. Oscuro. Sombrío.

(Si pudiera evitar cualquier reducción del nombre, del “esto como aquello”, si diera cuenta de algunas de las discontinuidades de la Línea Continua, de aquella docilidad y sujeción de un hoy a aquellos o estos dossieres de verdad, pletóricos de sentido, podría decir que se ha hecho alguna soberanía de separación. Con gozo.)

La obra de Rosa Velasco emerge en la Casa Colorada de Santiago de Chile en agosto de 1999 como un envío de obras anteriores: la de Montevideo en 1996 y Porto Alegre en 1997; como un envío de espacios y tiempos limeños y como un nicho (un segmento) de una estrategia política llamada “Ciclo Proyecto Aconcagua” del Museo de Santiago-Casa Colorada.

La obra que vino, bajo el toldo de la casa edilicia, instaló el desplazamiento de tiempos y espacios que debieron formalizarse en otro sitio y en otro momento. La obra del hoy está en suspensión y ve de otro modo no el qué, sino el cómo se ve de otro modo.

Repone, tal vez, el mito mismo de Perú, ese que ronda y que dice que es una “princesa” la mujer inca, la raíz, el tronco de once presidentes chilenos. O, quizás, reedita complejos universalistas y aristocráticos frente a una mera vecindad latinoamericana.

El tejido constituyente

Según indican los registros contemporáneos, Rosa Velasco fue invitada por el Presidente de la Bienal Nacional del Centro de Artes Visuales, de la Municipalidad Metropolitana, Luis Lama (de Lima), a exponer en esa ciudad. Lama promovió una visita de trabajo de la Velasco para que hiciera de lo que quedaba del solar de Nicolás de Ribera el Viejo - el primer alcalde de la capital de Perú- un soporte artístico.

Después de su viaje, la artista dio forma a un proyecto particular para el sitio, que debía ser instalado en octubre de 1998. Se trataba de poner en tensión un espacio ya intervenido, que había sido “modernizado” en este siglo con aire Bauhaus, en la “parte interior”, si se puede decir, de lo que quedaba de la casa de de Ribera. Un interior de suelo amplio con columnas y un techo peculiar, una cúpula de vidrio de base rectangular.

El proyecto proponía que en el suelo estuviera una especie de “mapeo” (si se me permite algún neologismo) de la sala y el trazado de un “tejido” de

arena que colocado en oposición al techo hacía las veces de espejo de la concavidad vitral. La arena real sería la arena de Lima... (gris, muy gris y fina).

Internaba la obra de Rosa Velasco, en la Casa de Ribera, el objeto de la Naturaleza. Lo metía dentro de la estética de la utilidad, en un espacio “existencial”: nostálgico, detenido, angustiado.

La disposición simétrica y matematizada de los conos de arena, de una materialidad ya domada, ya reducida, calzando con el código ideal del cielo de vidrio, que impondría una transparencia que no deja acceder al afuera.

La obra evidencia la mezcla de los elementos que conforman la arcilla. Depositada en el suelo, le saca el agua, necesaria para que sea arcilla, material fundante del sujeto, materialidad de obra de Rosa Velasco.

La pregunta por la futilidad y la cuestión acerca del espacio de quién ocupamos las metes, las encarna en aquel que asiste asimétricamente al proyecto inconcluso.

¿Qué está “tapando” esa metáfora? La obra de Rosa Velasco sacude nuestra abstracta y frágil subjetividad, nos saca de un universal, y en esa vulnerabilidad repara el tejido sustentador y a la vez separador de nuestra interioridad. Podemos ser como la pre-arcilla y no pasa nada.

El proyecto de Rosa Velasco pretende, desde su versión primera, hacer volar las bases de nuestra monumentización e interponer la particularidad de ser obra y nada más.

Un espacio público interno, donde el hombre o la mujer de acción (poeta o filósofo) puedan constituirse por mandato del Otro y a través de su actuar, efímero y fútil, provocar libremente intersticios; remover la capa de sacralidad y el halo de des-auratización de la obra.

Esta obra se constituye en relación a los pastiches postcoloniales (postmodernos o x) tan frecuentes en el arte contemporáneo chileno. Se constituye en relación a una aeropostalidad sujeta y dominante. En relación a juegos y estrategias de poder y de gloria. Y en relación a un empeño latinoamericano oscuro-ingenuo, repetitivo y monotemático.

Pero además, la obra de Rosa Velasco se constituye en vecindad cordillerana desde constructos de amor-odio, gracias a un Perú que también articula un campo artístico contemporáneo que permite, que sitúa, que da origen a obra de “otros” circuitos.

Nicolás el Viejo y Mateo el Conde

Es importante detenerse en los nombres de hombres que financiaron la construcción de ciertas casas. El primero: Nicolás el Viejo, un hombre-monumento en el Perú. Lo dicho es que nació en Andalucía en 1487, hijo de un capitán que también fue alcalde pero en España (Alonso de Ribera y Valdivieso) y de una sevillana (Beatriz de Laredo y Esquibel) que a su vez era hija del Mayordomo Mayor de los Reyes Católicos siendo, por lo tanto, nieto del siervo mayor de la Casa Real. El apelativo de el Viejo, explica el mito, se debía a que habría llegado con anterioridad a su homónimo a América, suponemos “el Joven”.

De Ribera (el Viejo) llegó al continente (al nuestro) en 1522 como tesorero de las tropas de Pizarro y de Almagro (monumentos también, “amigos íntimos” de nuestra existencia) quienes le designaron alcalde de la ya fundada ciudad de Lima en 1535. Allí edificó el solar que hoy nos convoca.

Podemos indicar, como dato sumado, que la edificación fue reformada en 1963, quedando como único “elemento” superviviente del siglo XVI (testigo potencial de la obra) la apariencia, la fachada, el esto en tanto que aquello de piedra labrada, que viene a ser el sobre-interpretar, el constructo de la razón que nos apresa.

En 1997, señala un texto preparado por el Centro de Artes Visuales de Lima, el solar fue rehabilitado por la empresa Conductores Eléctricos, CEPER S.A. Desde entonces, explica la información oficial “los remozados ambientes sirven para la exhibición de artistas contemporáneos latinoamericanos, dentro del marco de los Festivales Internacionales de la ciudad de Lima, declarada “Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana”.

En agosto del año pasado, al poco tiempo de ser concebido el proyecto, llega una comunicación a la artista desde el Perú aclarando que la muestra tendría que “modificar” su lugar, sin saber en ese momento los representantes del ayuntamiento limeño que estaban anunciando la no ejecución de la obra en ese país. De todas formas se puso a disposición otro escenario: la Galería Municipalidad Pancho Fierro que recibiría la exposición individual en junio de 1999. Espacio que no fue ocupado ni habitado ni convertido en bien.

Puede ser válida la pregunta ¿habría entregado de Ribera dineros a de Almagro, para que emprendiera este último el descubrimiento de las tierras que más nos conciernen en la actualidad?

Nos consta que su casa alimentó la empresa que hoy concluye en La Casa Colorada. La huella de de Ribera moldeó, hizo de matriz, para que el país de más al sur repatriara el concepto ahora como país independiente, democrático, republicano que basa su ideal histórico en un hombre (en un nombre).

Pero siguen los cruces, en la Enciclopedia Ilustrada del Perú, Alberto Tauro, aparece el relato que señala que fue de Ribera uno de los “socios inversionistas” de la empresa “Chile” con fines conciliatorios. Explica la enciclopedia: “Apenas habían empezado éstos (españoles en la costa del Perú) a levantar los muros de sus futuras viviendas, cuando se dispuso su traslado a Lima, que fue fundada el 18 de enero de 1535 y en la cual tocó a Nicolás de Ribera el honor de ser designado como su primer alcalde. Al plantearse la disputa por la posesión del Cuzco, marchó con Pizarro a esa ciudad, para conciliar los ánimos de los socios (principalmente, Almagro); y esperanzado en la posibilidad de una solución, coadyuvó a decidir la expedición conducida por Almagro hacia la conquista de Chile” (pág. 1.790).

Entre paréntesis: nos serviría de algo saber que “nuestro país” tuvo que ser “conquistado” para resolver un conflicto afectivo-económico de dos socios que se empeñaban en agenciarse tierras del nuevo mercado emergente.

Otro hombre: El Conde de la Conquista y Descubierta, título inexacto, erróneo o mal dado. Según indica el libro “Familias Fundadoras de Chile” De Toro y

Zambrano no pertenecía a la línea de ascendencia de Juan de Toro, quien sí tuvo la condición de conquistador en una expedición a Canarias en 1480 y que hizo confundir a Su Majestad Carlos III y darle los títulos nobiliarios a Mateo el criollo, el ingenioso, el metafórico, al creerle descendiente de Juan el “verdadero”. Mateo de Toro y Zambrano el que financió la construcción de la Casa Colorada de calle Merced, descendía directamente de un carpintero de Extremadura, La Vieja.

El mismo Toro y Zambrano, el mito, el héroe, el Primer Jefe de Chile. El que octogenariamente siendo el sujeto santiaguino más adinerado y condecorado de la capitania fue ungido por la fronda aristocrática criolla, en consenso con el Club Real, el Primer Presidente del Nuevo País, no podría ser el anfitrión de la obra de la que hablo hoy.

La Única Voz y la obra

La obra de Rosa Velasco no es dicha por la Única Voz Histórica a la que hemos servido. La obra no puede emerger en 1810, cuando Toro y Zambrano funda un mayorazgo. Puede venir, por ejemplo, en un conjunto de exhibiciones de “artistas mujeres” que han recibido el dossier llamado “Cultura Aconcagua”, porque “es mujer y es artista” como si serlo fuese un fenómeno particular.

La obra puede ser inservidumbre voluntaria a esa voz. Presenta pintadamente los discursos y sus pifias, ordena lo sombrío, las torpezas de la oficialidad, del código que no puede dar enumerar la diversidad, de las prácticas del club de amigos de la Historiografía, las alcaldías, la Arquitectura o la tradición agrícola y ex carpinteril de nuestro Primer Presidente, apuradamente noble.

Porque sigue habiendo una univocidad estable, la Voz inconfundible de lo Dicho, que relata la vida de “Mateo” (a secas), que erige discursos-monumentos y que legitima títulos nobiliarios a quien no toca, esa voz de lo Neutro también aparece en el texto entregado a las nueve expositoras (hitos, puntadas): “Se trata de la cultura Aconcagua, originada por una sociedad de agricultores, ceramistas, pastores, cazadores y recolectores que habitaban entre el río Aconcagua y angostura de Paine, durante el período comprendido entre los siglos IX y XV d C., aproximadamente creando una forma de vida original. Más tarde, la dominación inca y la conquista hispánica se encargarían de diluir esa identidad regional y convertirla sólo en el recuerdo tenue que se esfumaría a medida que el proceso de mestizaje iba acrecentando los valores europeos en desmedro de lo indígena. Sin embargo, la naturaleza es prodigiosa y siempre encuentra los mecanismos para devolver la memoria extraviada al ser humano y recordarle que sólo es un punto en el universo y en el tiempo.”

(la cursiva es para destacar ese “algo” que me dice que la “Cultura Aconcagua” no fue cultura, quizás no fue sociedad, tampoco su vida original, como tampoco los incas fueron dominadores y los hispánicos conquistadores y que tal vez regionalidad es un concepto posterior como asimismo identidad y que lo que se acrecentó no fueron valores y que la etnia no se investiga en la tematización de “lo indígena” ni como parte de la sumatoria de lo que llaman mestizaje. Creo que ser un punto en el universo es más ambicioso de lo que parece, es hasta olvidadizo.)

¿Por qué concluye este proyecto? ¿por qué hay condiciones políticas y estratégicas que lo permiten? ¿por qué hay un nosotros que la acoge? ¿por qué tiene correlación con otros sucesos anteriores o simultáneos?

Necesitamos de la diversidad de los sistemas y del juego de las discontinuidades en la historia de los discursos, necesitamos cumplir la mayoría de edad; decir que Mateo de Toro y Zambrano era descendiente de un carpintero de Extremadura; recordar que al comprarles la hacienda de Rancagua a los jesuitas recién expulsados, el inventario de los bienes adquiridos incluía a 30 esclavos. ¿Pero nos sirve de algo?

No creo que sea, a estas alturas o bajuras, la naturaleza prodigiosa la que nos devuelve “lo otro” como tema, no creo que “los procesos sean mudos y la conciencia silenciosa”. Casa Colorada fue construida gracias a una riqueza fundada en favores militares contra etnias Pehuenches y otras prácticas normales como la agricultura. Mateo de Toro y Zambrano fue designado cabeza del reino de Chile en dos oportunidades anteriores, sus relaciones con la monarquía y la aristocracia criolla eran óptimas. Casa Colorada fue obra arquitectónica de un portugués importado y que también fue galería comercial, el mall, a mediados de siglo XX. La obra es “mercadería de Perú” (contrabando conceptual) en el imaginario lusitano americanizado, que retira lo universal, destronca el discurso, suspende la mezcla incompleta, una mercadería que necesita encarnarse para nacer y morir.

Juzguemos pues a nuestra Sixtina efímera, a nuestro tejado de vidrio pintado.

Esta obra que sintetiza, sin ser pastiche, una pre-arcilla, una pintura, un tejado de vidrio falso, una inmadurez eternizada, uno o varios desplazamientos temporales y espaciales que reciben lecturas infinitas de parte de los espectadores. Sintetiza también aquella postura ética que nos hace aborrecer el exterminio de pehuenches por parte de Mateo de Toro y Zambrano a cambio de una fortuna y de condecoraciones que se remontan hasta nuestros días gracias a sus herederos. Sintetiza –como laboratorio- nuestra minoría de edad. Nuestra sujeción a discursos geológicos.

El tercer sentido de síntesis es la diversidad en el tiempo y el espacio de los tiempos y los espacios mismos o lo que nos parezca o nos plazca.

“Ilusión Hecha Polvo”
*(Reportaje Diario Las Últimas Noticias,
Jueves 19 de agosto de 1999)*

por Catalina Mena

Voluntarista y rigurosa, Rosa Velasco se ha montado un lugar respetable dentro de la plástica chilena.. De formación autodidacta, no pasó por las escuelas de bellas artes, sino que armó su personal currículo.

En 1993 comenzó a presentar públicamente su trabajo, pero su primera muestra fuerte la realizó en 1995, en la galería Posada del Corregidor. Ya entonces apareció la marca que caracteriza su obra:pocos elementos pero muy bien pensados, buena calidad de factura, mucha carga crítica y conceptual,y un evidente interés por temas relacionados con la memoria y la historia. Lo que ahora exhibe en el Museo Casa Colorada es una intervención titulada Proyecto Concluso.

El nombre obedece al desarrollo mismo del proyecto, que fue pensado para exhibirse el año pasado en Lima, pero quedó inconcluso porque no hubo muestra. La intervención iba a realizarse en una galería que antes fue La mansión de Nicolás de Ribera, personaje emblemático de la “aristocracia” limeña. Ahí , en una de las salas, había una cúpula de base rectangular que en su interior tenía un complejo diseño geométrico.

La idea de Rosa velasco era reproducir esa misma imagen en el suelo, pero hecho de arena. Le interesaba, entre otras cosas , cuestionar la consagración histórica del personaje y, para eso, qué mejor que convertir en polvo sus ilusiones de trascendencia.

Hubo que esperar otro año para que apareciera el espacio donde el proyecto pudiera, finalmente, concretarse: una sala del Museo Casa Colorada. A la artista le calza la coincidencia de que también haya sido la casa de un “aristócrata” criollo de cuestionable

autenticidad, como fue Mateo de Toro y Zambrano. Lo que ella hace es una adaptación de la idea original al contexto chileno, agregándole más peso al tema de la simulación y la fragilidad.

Rosa Velasco falsea aquí la cúpula que había visto en Lima, pintándola con látex en el techo de la sala.Luego, en el suelo, crea un reflejo exacto, reproduciendo el diseño geométrico con tierra de cuarzo y caolín, los dos componentes de la arcilla. El espectador ingresa. Camina sigiloso alrededor del rectángulo iluminado , como si en cualquier momento pudiera hundirse en el polvo. Mira el techo y la imagen se repite dura, como en un espejo. Pero, por más que busque, no logra encontrar el reflejo de su propia cara.

“Ilusión Hecha Polvo”*(Museo de Santiago, Casa Colorada, Chile 1999)*

por Carlos Eugenio Palma

Una pieza estrecha, alta, colonial, encerrada, fría, oscura, cargada de memoria histórica local, espera la llegada de la artista Rosa Velasco.

El guardia del Museo abrió temprano esa mañana su pequeña puerta de madera, dejando entrar parcialmente el pálido sol invernal, que iluminó sus antiguos muros de color blanco, su techo de madera pintada y su suelo de baldosas rojo amoratado.

Ella, la única sala diferente del Museo Colonial, la solitaria, había sido asignada en su cuerpo antiguo, cargado de recuerdos de generaciones de moradores, una obra de arte contemporánea, una instalación de una artista de vanguardia.

Sospechaba ella, que Rosa no era de esas personas que la iba a ignorar, sino que por el contrario, ella sería alguien con quien se iba a relacionar intensamente, de modo que se produciría entre ambas, una experiencia muy íntima. Decidió entonces ofrecer su cuerpo cúbico sin limitaciones, en una actitud de total entrega a su nueva habitante.

Rosa entró alegremente y, con gran afecto, contempló a su nueva amiga por unos instantes...Sintió que juntas experimentarían una transformación, salida de los insondables caminos de la memoria profunda de ambas existencias.

Fueron días de juegos mágicos, de temores y de logros, de múltiples interrelaciones y de materiales transformando espacios internos. Las paredes se tornaron de blanco a negro. El techo de listones de madera, se recubrió de planchas lisas sobre las que fue apareciendo un cielo azul con nubes blancas, el que posteriormente se traslucía a través de una bóveda de cemento y vidrio cuadrado, pintados

“Illusions turned to dust”*(Museum of Santiago, Casa Colorada Chile, 1999)*

by Carlos Eugenio Palma

A narrow room with a high ceiling, colonial, enclosed, cold, dark, loaded with local historical memories awaits the arrival of the artist Rosa Velasco.

The Museum guard opened his small wooden door early that morning, allowing partial access to the pale winter sun that illuminated its old white walls, its painted wood roof and purplish-red floor tiles.

The only room that stood out as different in the museum's ancient body, the solitary one, had been assigned to her, charged with the memory of generations of dwellers, a contemporary work of art, the installation of an artist of the avant-garde.

The room suspected that Rosa was not the kind of person that would ignore her, but rather, on the contrary, somebody with whom she was going to engage in an intense relationship, such that between them there would be a very intimate experience. She decided, then, to offer her cubic body without restrictions, in an attitude of total submission to her new inhabitant.

Rosa entered the room cheerfully and contemplated her new friend for a while...she had the feeling that together they would experience a transformation, drawn from the unfathomable recesses of the deepest memory of both existences.

These were days of magic games, of fears and achievements, of multiple interrelations and materials that transformed interior spaces. The walls turned from white to black. The wooden slats of the ceiling were covered with smooth boards on which began to appear a blue sky with white clouds, which then revealed itself through a cement vault with a glazed grid painted on the ceiling. The floor tiles disappeared under a grid of

sobre él. El suelo de baldosas desapareció bajo una capa cuadriculada de polvo de arcillas blanca y café, que reflejaba la luz que ahora entraba desde el techo.

La sala no contuvo nada, ella se transformó en sí misma. Su techo, ahora sólido y transparente a la vez, dejaba ver cielo y nubes que parecían moverse en la altura y por primera vez el fondo, el suelo, reflejaba esa luz que traspasaba el interior del cuerpo hasta las profundidades mismas de la arqueología del inconsciente.

La antigua pieza, por cientos de años utilizada, no había sido requerida ahora para contener, sino que estaba siendo transformada en sí misma, sólo por unos cuantos días. El juego, la ilusión tuvo su tiempo contado, determinado, sin finalidad específica, sin objetivos definidos aparte de vivenciar y visualizar la condensación de una imagen fugaz.

El día de la separación llegó implacable, el cielo cayó destrozado, los antiguos listones blancos reaparecieron. Ni en las paredes ni en el suelo quedaron huellas, ni arcilla, ni luz. Volvió la oscuridad, las puertas se cerraron, todo quedó igual, frío, limpio, inerte, vacío.

La experiencia quedó en las placas fotográficas y en la memoria de quienes participaron, registros únicos de una vivencia trascendental.

white and brown colored clay dust, reflecting the light that now came in through the ceiling.

The room held nothing back; it transformed itself. Her ceiling, now solid and at the same time transparent, revealed a sky and clouds that seemed to move in the heavens and for the first time, the bottom, the floor, reflected that light that entered into her body until it reached the depths of the archaeology of the unconscious.

The old room, used for hundreds of years was not required to contain this time. Instead, it was being transformed, only for a few days. The game, the illusion, was to last a limited and specific time, without a specific purpose, with no objectives other than experience and visualize the condensation of a fleeting image.

The day of separation arrived, implacable, the sky fell in pieces and the old white wooden slats reappeared. There were no traces, either in the walls or the floor, no clay, no light. Darkness returned, the doors closed, everything remained, as it was, cold, clean, inert, and empty.

The experience remained recorded in the photographic plates and the memory of those who participated, the only records of a transcendent experience.

“Ilusión Hecha Polvo”
(Museo de Santiago, Casa Colorada,
Chile 1999)

por Laura Anguita

En la ocasión que estuve con Rosa, le ofrecí que contara conmigo por cualquier necesidad mientras montaba su instalación, sin embargo nunca imaginé que terminaría por ser un pequeño factor que sumaría a la obra.

Concebida para una temporalidad fugaz, esta experiencia anidó en mí como robusta memoria. Varias cosas se fueron superponiendo como delgadas capas que las viví así:

- Gran alegría de estar junto a Rosa, tan lejos y tan cerca ahora.

- Me surge una muy querida y sentida disponibilidad para insertarme en el medio de una obra, la cual yo no había concebido, resultándome la situación creativa y atractiva en cuanto a la prolongación de cierta intención de ella, a través del grupo que conformamos.

La realidad que construí a partir de este espacio cerrado, abisal, que estruja la existencia para transformarse en uno abierto, luminoso, energético, ascendente y expansivo, un definitivo aliento vital.

- Tierras, aires, nubes, luces, arriba, abajo, miradas, corazonadas, posturas, desazones, intuiciones tienen por centro al ojo que mira, es el ojo de lo pasado y lo por pasar el cuerpo que siente, se agranda, se eleva, se alegra, también el tuyo...

Gracias Rosa

“Illusions turned to dust”
(Museum of Santiago, Casa Colorada
Chile, 1999)

by Laura Anguita

The time I was with Rosa, I told her to count on me for anything she might need while she was setting up her exhibition, however, I never imagined I would become a small factor to be added to the work.

Conceived for a fleeting temporality, this experience sank roots in me like a robust memory. Several things were superimposed as thin layers that I lived as such.

-It is a great pleasure to be with Rosa, so far and yet so close now.

-I feel within me a sincere and much desired willingness to be in the midst of a work of art that I did not conceive, a situation that to me was both creative and at the same time very attractive as the extension of a certain intention of hers, through the group that we became.

The reality that I constructed on the basis of this closed, abyssal space squeezes existence to become an open, luminous, energetic, an ascending and expanding space, a definitive breath of life.

-Earth, air, clouds, lights, up, down, gazes, hunches, postures, discouragement, intuitions all have as center the eye that looks, it is the eye of what has happened and what is about to happen, the body that feels, that becomes larger, elevated and happy, as does yours too...

Thank you Rosa.

“Ilusión Hecha Polvo”

(Conversación sostenida con la artista visual Rosa Velasco con motivo de la exposición en Santiago de su obra “La ilusión hecha polvo”)

por Javier Bize

Aún cuando esta conversación se efectuó hace algún tiempo, me parece que los tópicos en ella tratados son actuales y, por lo tanto, vale la pena reproducirla exactamente igual como se realizó en aquel tiempo.

COMENTARTE: Me gustaría comenzar esta conversación con mi propia experiencia acerca de tu obra.

ROSA VELASCO: Me parece, siempre tengo esa tremenda curiosidad de saber cómo han sido afectados los otros con la Obra. Cada vez que hago una exposición, tengo la sensación que es como lanzar una piedra al agua quieta, y quedarse mirando la superficie, viendo los efectos.

C: Supongamos que yo entro a ver tu obra, sin tener ningún antecedente sobre su gestación, es decir, desconozco absolutamente la historia; que primero se iba a montar en Lima, y todo lo demás. Simplemente entro y me encuentro con esta cúpula luminosa y este piso demarcado con tierra. Entonces, por así decirlo, tu obra me ataca desde arriba y desde abajo, entabando un diálogo entre lo de arriba, representación, y lo de abajo, una presentación.

R.V: Bueno, uno de los aspectos de esta obra es precisamente producir esa tensión entre la ilusión y la realidad.

C: Cuando se entra a la sala, ésta se encuentra en penumbra. La única luminosidad pareciera provenir del techo, de una cubierta que aparece como transparente, de hecho de vidrio. Pero después uno se da cuenta que aquella cúpula era un artificio. La luminosidad era ilusoria. Al bajar la vista, se puede ver que en el piso había dibujado con tierra, los

“Illusions turned to dust”

(Conversation with the artist Rosa Velasco on occasion of the Exhibition in Santiago of her work “Illusions turned into dust”)

by Javier Bize

Even though this conversation took place a while ago, it seems to me that the issues discussed at the time are current and that, therefore, it is useful to reproduce it exactly as it took place.

COMENTARTE:

I would like to begin this conversation with my own experience of your work.

ROSA VELASCO:

Suits me. I have always felt a tremendous curiosity about how others are affected by the work. Every time I have an exhibition, I get the feeling that it is like casting a stone into water and remain contemplating its effects.

C: *Let us assume that I walk into the gallery to see your work with no prior knowledge of its making. I am completely unaware of its history, of the fact that it was originally intended to be exhibited in Lima and everything else. I simply walk in and find myself before this luminous cupola, and this floor space outlined with earth. Then, so to speak, your work comes at me from high above and from below, starting a dialogue between that which is above, representation, and that which is below, presentation.*

R.V: *Well, one aspect of this piece is precisely to create tension between illusion and reality.*

C: *When one enters the room, it is in semi-darkness. The only luminosity seems to come from the ceiling, from a roofing that appears to be transparent and made of glass. But then one realizes that the cupola was artifice and that its luminosity was an illusion. Upon lowering our gaze we realize that on the floor you had used earth to draw the same glass blocks that had been painted on the ceiling.*

mismos bloques de vidrio que estaban pintados en el cielo.

R.V: La luz era pura ilusión, y el polvo del piso, con toda su precariedad, era lo real. De hecho, el trabajo que se ejecutó en el piso era sumamente inestable, ya que la figura trazada era fácilmente deformable por el paso de los espectadores.

C: O sea, lo que aparece como real es pura ilusión, y lo verdadero es inestable.

R.V: Así parece que pasa en la vida en general. Deshacerse de lo ilusorio y hacerse cargo de la propia fragilidad es algo que cuesta mucho.

C: ¿Cómo es eso?, ¿está tu biografía entremezclada en la obra?

R.V: Por supuesto, no tengo otra materia prima a la que echar mano que mi propia biografía.
C.: Como me dijo un gran artista y amigo: Hacer de la biografía biografemas.

R.V: Lo importante es no quedarse en lo anecdótico, sino en aquello que cada cual, desde su propia individualidad, pueda sentir como experiencia.

C: Bien, entonces, sigue con tu idea original.

R.V: Como te decía, hay que deshacerse de lo ilusorio y hacerse cargo de nuestra propia inestabilidad.

C: Claro que también se podría decir, a partir de lo que ahí se presenta, que al final la ilusión se pulveriza, queda transformada en polvo que se desvanece, o sea en nada.

R.V: *The light was pure illusion and the dust on the floor, with all its precariousness was the real thing. In fact, the work executed on the floor was very unstable as the passing viewers could easily deform the drawn figure.*

C: *That is, then, what appears to be real is mere illusion and what is real is unstable.*

R.V: *And this seems to hold true in life in general. To rid oneself of the illusory and to accept one's own fragility is very hard.*

C: *How so? Is your autobiography part of the work?*

R.V: *Of course, I have no other raw material than my own biography.*

C: *As a great artist and friend once told me: turn biographies into bio-graphs.*

R.V: *The main thing is not to remain trapped in the anecdotal but focused on that which each one from our own individual selves can feel as an experience.*

C: *Very well, carry on with your original idea.*

R.V: *As I was saying, it is necessary to divest oneself of the illusory and assume our own instability.*

C: *Of course one could also say, based on what is presented there, that illusion is turned into dust that disappears, in other words, that becomes nothing.*

R.V: Me parece que las necesidades afectivas o de completud son tan potentes, que obligan a pensar que frente a la angustia y a la sensación de vacío, uno prefiere montar todo un tinglado de emociones, antes que enfrentarse a esa inestable y paradójica sensación de fortaleza corpórea y máxima vulnerabilidad de la materia de que estamos hechos.

C: Volvamos a tu obra. He dejado la sala. La obra ha quedado atrás. Pero desde alguna parte ella me interroga ¿no es así?

R.V: No sé adónde quieres llegar.

C.: Me pregunta acerca de cuántas capas de vidrio debo atravesar para encontrarme de frente con el rostro del otro, despojado de todo polvo de maquillaje.

R.V: Demaquillarse, parece que por ahí va la cosa: constituirse como sujeto aceptando la precariedad y la inestabilidad a cara descubierta.

C: En realidad de lo que estamos hablando es de la libertad.

R.V: Habría que pensar sobre eso; con qué grado de libertad nos relacionamos con las cosas.

C: Pasemos a otro tema, pero que yo creo que está implícito en tu obra. Hablemos de los afectos. Los afectos en el hacer. Pienso, por ejemplo, en la cantidad de energía que hay puesta en tu obra. Pareciera que convocar y movilizar a tantas personas sólo es posible desde lo afectivo; si no, imagínate, todo este trabajo no tiene valor comercial alguno, sin embargo es capaz de aglutinar tras un objetivo a una gran cantidad de voluntades, que las une solo lo afectivo, o

R.V: *It seems to me that the needs for affections and fulfillment are so powerful that they force us to think that before anguish and the feeling of emptiness one would rather erect a complex scaffolding of emotions rather than face that unstable and paradoxical feeling of bodily clumsiness and maximum vulnerability of the matter of which we are made.*

C: *Let's go back to your work. I have left the room and the work is behind me. But from some aspect of it, it still questions me, isn't this so?*

R.V: *I don't know what you are trying to get to...*

C: *It asks me how many layers of glazing must I go through in order to come face to face with the other, without any trace of dusty makeup.*

R.V: *To remove the makeup. This seems to me to be the way: to become a subject by accepting the precarious and instability head on.*

C: *In fact, then, what we are talking about is liberty.*

R.V: *One would have to think about this, that is, about the degree of freedom with which we relate to things.*

C: *Let's change the subject to another aspect that, I believe, is implied in your work. Let's talk about affections. The affection involved in the making. I am thinking, for example, of the amount of energy that you have invested in your work. It would seem that to convene and mobilize such a large number of people is only possible through affection: otherwise, just imagine, this work has no commercial value, nevertheless, it is capable of drawing together the will of a large number of people around a single objective. Wills whose only*

el compromiso con algo que tiene valor, pero de otra índole, no de transacción comercial. Eso es real, no ilusión.

R.V: Me quedé pensando en la ilusión. ¿Cuál será el límite que separa la creencia de la ilusión?

C: O entre los sueños y la ilusión. Creo que lo importante, en todo caso, es cómo uno se enfrenta a los fenómenos, desde dónde, por ejemplo, en tu obra.

R.V: Como tú decías al inicio de nuestra conversación, si el espectador no supiera nada de la obra, desde ella misma, al enfrentarse a esta pugna luminosidad ilusoria - realidad pulverizada, es posible que la obra le gatille una experiencia para enfrentarse a su propia e individual ilusión.

C: Siempre me ha conmovido la posibilidad que desde un objeto físicamente sensible, cada individuo pueda desde su propia interioridad, adentrarse en experiencias que se despojan de todo referente material.

R.V: Esa capacidad de los objetos, a mí también me impresiona. Cuando termino un trabajo, lo miro, y digo: ¡Plop! Exijo una explicación. De ahí para adelante, la etapa de saber qué les pasó a los otros con la obra, qué pueden traducir en palabras desde las emociones, cómo fueron afectados, en fin..... Esta conversación que estamos teniendo, por ejemplo, es muy importante para mí.

C: Conversación que adquiere una propia dinámica, que incluso puede llegar a independizarse de la obra.

link is affection or the commitment with something that is variable, but another kind of value, not the commercial value of a transaction. This is real, not an illusion.

R.V: *I kept on thinking about illusion. What is the boundary that separates belief from illusion?*

C: *Or between dreams and illusions. I think that the important thing is, in any case, how one faces up to phenomena from the standpoint of the work itself, for example, in your own work.*

R.V: *As you said at the beginning of our conversation, if the viewer knew nothing about the work, upon confronting this conflict between illusory luminescence and pulverized reality, it is possible that the work triggers an experience to confront his/her own individual illusion.*

C: *I have always been moved by the possibility that from a physical object that you can feel an individual can— from his or her own interiority—make inroads into experiences that are divested of all material references.*

R.V: *I am also impressed by this capacity that objects have. Whenever I finish a piece, I look at it and am surprised. What IS this? From this point on, the question is what happened to others with the work, what emotions can they transcribe into words, how were they affected and so on... This conversation that we are having right now, for example, is very important to me.*

C: *A conversation that generates its own dynamics, which can even become independent of the words themselves.*

R.V: No creo que la obra deba servir de pretexto para montar otro discurso. Ahora que lo pienso, podría ser que esa tensión de otro sujeto con su discurso, que quiera imponerlo o ajustarlo, y la obra se resista o sólo alcance a reducirla, es quizás lo que hace que estemos hablando. La obra no es la ilustración de ningún discurso. Creo que el componente emocional es muy importante, es desde ahí de donde nace. Ese es el halo vital.

C: La lectura que yo veo como más potente es la que habla de aquella luz desde arriba que es pura ilusión, y que la tierra, donde nos apoyamos es lo real, aún cuando es tremendamente inestable. Ahora debo reconocer que esa lectura me es muy perturbadora.

R.V: Lo paradójico, lo frágil, lo inestable, son sensaciones difíciles de sostener emocional e intelectualmente.

C: Más aún cuando el polvo del piso es la huella de la ilusión. Me perturba que la materialidad de la ilusión sea polvo en el piso. ¿Por qué polvo?

R.V: No es casualidad que el polvo del piso, como tú lo llamas, sea arcilla. En toda mi obra la arcilla, por su propia materialidad y connotación, ha sido particularmente importante.

C: Sí, recuerdo esas obras a las que te refieres, pero me parece que en este caso está trabajada de distinta manera.

R.V: No, en el fondo es lo mismo, es como lo primordial, el cuerpo inestable, que puede perder su forma, deformarse si es que no está -podríamos decir- estructurado por una fuerza viva, y esa es la fuerza

R.V: *I don't think that the work should serve as a pretext for the development of another discourse. Now that I think of it, it could be that the tension of another subject with his discourse, that he or she may want to impose or adjust, and which the work resists or only diminishes, it is perhaps the reason why we are talking right now to begin with. The work is not the illustration of a discourse. I believe that the emotional component is very important, that is the birthplace of the work. It's life breath.*

C: *The most potent reading in my view is that which refers to the light coming in from above that is pure illusion and the ground supporting us, which is real, even if tremendously unstable. Now, I have to admit that this is a very disturbing reading for me personally.*

R.V: *The paradoxical, the fragile and the unstable are sensations that are difficult to hold emotionally and intellectually.*

C: *More so when the dust on the ground is the trace of illusion. It disturbs me to realize the materiality of the illusion is the dust on the floor. Why dust?*

R.V: *It is not by chance that the dust on the floor, as you call it, is actually clay. In all my work clay, from the point of view of its material condition as well as its connotations has been particularly important.*

C: *Yes, I remember the works you are referring to, but it seems to me that it is used in a different way here.*

R.V: *Not really, in the end, it is the same, it is the primordial, the unstable body that may lose its form, become formless if it is not—we might say—structured by a living force, and that is the force that all of a*

que de pronto nos abandona y nos deterioramos, o sea nos deformamos, como el polvo del piso que perdía la forma con las pisadas de los visitantes.

C: O sea, el polvo no es un polvo cualquiera.

R.V: Así es, no es cualquier polvo. Es arcilla, material moldeable al agregársele agua. La importancia del agua como sostenedora de la vida. En toda mi obra siempre ha existido el cruce entre conservación y desintegración, y el elemento que define que algo se conserve o desintegre es el agua.

C: O sea el agua sería la metáfora de esa fuerza viva a la que te referías hace un rato. Es interesante, porque lo que le da la forma, o sea el agua, en realidad no se ve, podríamos decir que se pierde dentro de la materialidad de la arcilla. Me siento tentado a intentar una analogía con el cuerpo humano:...en realidad lo que lo sustenta no se ve, solo vemos su corporalidad, pero lo verdaderamente importante está oculto a la vista.

R.V: La arcilla moldeable, siempre me he preguntado por qué el hombre está hecho de arcilla, y no de fierro, o de madera. La arcilla nos remite a algo primordial, a tener puesto los pies en la tierra, a no dejarnos arrastrar por lo ilusorio.

sudden abandons us and we deteriorate. That is, we lose form, just like the dust on the floor loses form due to the footsteps of the visitors.

C: In other words, the dust is not just any old dust.

R.V: No, that's right. It is not just any dust. It is clay, a material that can be shaped by adding water to it. The importance of water as a source of life; in my work there has always been a crossing between conservation and disintegration and the element that determines whether something is conserved or disintegrates is water.

C: In other words, water would be a metaphor of that vital force you were referring to a while ago. It is interesting because what gives it form, that is, the water, is in fact invisible, we could say that it is lost in the material condition of the clay. I feel tempted to make an analogy with the human body. In fact, what maintains the body is invisible, we only see its corporeality but what is really important is invisible to the eyes.

R.V: The malleable clay. I have always wondered why man is made of clay and not iron or wood. Clay remits us to a primordial state; to having our feet planted on the ground and not be carried away by illusion.