

## Trabajo de arte terminado; trabajo de arte interminable

(Acotaciones Sobre la Exposición Nido de Rosa)

por Justo Pastor Mellado

---

En el trabajo de arte hay un tiempo para producir y un tiempo para inscribir. El período de producción supone la puesta en condición de sus antecedentes formales; en cambio, la inscripción, para guardar su rigor, debe someterse a los imperativos que el modelo productivo le señala.

A estas alturas, en el léxico de la crítica chilena contemporánea, la noción de creatividad es combatida por su extrema cercanía con un discurso sobre la expresividad, la espontaneidad y el primitivismo del artista. Cuestión al parecer resuelta entre el público específico y cooperante del arte chileno, sin embargo constituye la ideología oficial de los gestores culturales, diseñadores y mercado mayoritario de galeristas.

Me parece necesario precisar esta situación, con el propósito de instalar la crítica al trabajo de Rosa Velasco y ubicar su proveniencia. Por cierto, no comparte los criterios de la ideología de la expresividad, sino que participa de la noción de productividad artística. Esto quiere decir que su modelo de producción posee una materia prima visual determinada, que ha modificado gracias al empleo de herramientas conceptuales y plásticas determinadas.

Lo que para algunos entendidos en ciencias humanas sería un arranque indebido de subordinación de su obra al discurso althusseriano, en verdad no es más que una plataforma inicial de lectura que pone movimiento una batería de distinción y clasificación de las tendencias emergentes de la plástica chilena.

Hace más una década, Eugenio Dittborn puso a circular en el léxico crítico del arte chileno de noción de “caja de herramientas”. Esta provenía de una

## *Finished/never ending work of art*

(Comments on the exhibition “Nido de Rosa”)

by Justo Pastor Mellado

---

*In the work of art, there is a time to produce and a time for inscription. The time for production supposes an enabling of its formal antecedents. On the other hand, the inscription of the outcome, in order to conserve its rigor must be subjected to the imperatives that the productive model demands of it.*

*At this point, in the lexicon of Chilean contemporary art criticism, the notion of creativity is taken to task for its extreme closeness with a discourse about expressiveness, spontaneity and the primitivism of the artist; an issue, it would seem, that has been resolved by and between the specific and cooperative audience of Chilean art. It is, however, the official ideology of cultural promoters, designers and mainstream gallerists.*

*It seems necessary to me to be specific about this, with the purpose of installing the critique of the work of Rosa Velasco and locate its provenance. It certainly does not share the criteria of the ideology of expressiveness and instead engages with the notion of artistic productivity. This means that her model of production possesses a certain visual raw material that she has modified using specific conceptual and plastic tools.*

*What for some scholars of the human sciences would constitute an undue subordination to Althusserian discourse is in fact no more than the platform for an initial reading that sets in motion a battery of distinction and classification of the emerging trends in Chilean art.*

*Over a decade ago, Eugenio Dittborn introduced and circulated among Chilean art critics the notion of the “tool-box”. This notion came from a reading influenced*

---

lectura levistraussiana del estatuto de la producción de obra y ha marcado, en más de alguna manera, los trabajos dependientes de su filiación formal. Rosa Velasco ha tomado al pie la letra la consideración de la obra de arte como “modelo reducido” y la instala como dispositivo inicializante de su modelo de producción de enunciados gráficos a componente objetual.

Atenta a las nuevas exigencias del espacio emergente no subordinado a las políticas de la expresividad blanda, ha programado ejercicios mínimos de expresividad dura, formulando trabajos que involucran un cierto grado de manipulación, invirtiendo su transformación en una materia clásica y equívoca; la arcilla.

Como una “alfarera celosa” indaga en su mito artístico de origen, rechazando la representación pictórica al construir el olvido concertado de un trauma ilusionante e ilusorio. Sus “lulos” de arcilla no representan, enuncian el efecto de un gesto económico que toma prestado su diagrama a ciertos “juegos infantiles”.

Un “lulo” es un trozo de arcilla que cabe en el hueco de la mano. La presión de los dedos sobre esta pequeña masa repite el gesto básico del homínido en su trabajo de gestualidad manual. Si hubiera que hacer un chiste para explicar este modo, habría que mencionar la lectura del texto de Engels sobre la importancia de la mano en el paso del mono al hombre. Antes de hablar, el hombre produce enunciados gestuales directamente ligados a la manipulación de materiales simples. Esto supondría que la necesidad crea el órgano. Sin embargo, la simbolización del pensamiento salvaje desmiente este propósito. No hay utilidad alguna

---

*by Levy-Strauss of the statute of production of the works and has marked in more ways than one the works formally affiliated to it. Rosa Velasco has adopted to the letter the notion of the work of art as a “scale model”, installing it as an originating device in her model of production of graphic formulations that beget objects.*

*Aware of the new demands of the emerging art scene and not subordinated to the politics of bland expressionism, she has scheduled minimal exercises of a “hard” brand of expression, formulating works that involve a certain “zero degree” of manipulation, investing its transformation into a classic and equivocal material-clay.*

*Like a ‘jealous potter-woman’ she delves deep into her myth of origin, rejecting pictorial representations upon constructing the concerted oblivion of a trauma that is at once illusion making and illusory. Her clay “turds” do not represent anything; they enunciate an economic gesture that borrows its diagrammatic form from certain children’s games.*

*A “turd” is a bit of clay that fits into the palm of the hand. The pressure of the fingers over this small mass that repeats the basic gesture of the hominid in his form-giving manual labor. If we were to tell a joke to explain this mode of working, we would have to refer to the reading of the text by Engels about the importance of the hand in the evolution from ape to man. Before speaking, man produces gesture-statements directly linked to the manipulation of simple materials. This would seem to imply that the need creates the organ. However, the symbolization of wild thinking refutes this purpose. There is no usefulness at all in this manipulation. This is understood by Rosa Velasco, caught red handed, and for whom the very notion of*

---

en está manipulación .Así lo entiende Rosa Velasco ,descubierta con las manos en la masa, para quien la noción misma de utilidad es puesta en cuestión, es decir, repotenciada , por la relación infantil con los objetos .

Pero infantil, aquí ,debe ser entendido en su acepción analítica . Rosa Velasco es un artista kleiniana. No sólo por la referencia topológica a la botella de Klein, sino por su apego a la lectura de Melanie Klein, fundadora del psicoanálisis del niño.

Si ponemos atención en las formas básicas de sus objetos manipulados, reconoceremos complejos pliegues que remiten a superficies vulvares que sustituyen la imagen del techo materno ,objeto de la primera actividad oral. Lo que Rosa Velasco sustituye es la oralidad por la objetualidad enunciativa ,concibiendo sus objetos como si fueran “objetos transicionales”(Winnicott); es decir ,situando la marca entre la huella del” pulgar” en la arcilla y la conversión de ese mismo trozo aparentemente informe en “oso de felpa”.

En seguida bien del trabajo de clasificación y almacenamiento, propio de una economía restrictiva que vive el fantasma de escasez .El “ oso de felpa” , metáfora de su anunciado , será expuesto como un objeto arcaico fundador de historia .Aquí Flaubert acude auxilio . Bouvard y Pecuchet han señalado la distinción entre el inventario y el catálogo. Todo se apuntala en la diferencia que se establece entre lo visible de una colección museal y su reserva ; es decir, su acervo. Lo que Rosa Velasco se propone es revertir el inventario de las reservas en catálogo de obra .Esto es, distinguir, pero más que nada, sobreponer el tiempo de la inscripción con el tiempo de la producción.

---

*usefulness is brought into question, that is, it is re-empowered by the childhood links with the objects...*

*The term infantile, in this case, must be understood in its analytical sense. Rosa Velasco is a Kleinian artist, not only because of the topological reference to Klein's flask, but also because of her proximity to the work of Melanie Klein, founder of child psychoanalysis.*

*If we pay attention to the basic forms of her manipulated objects, we will recognize complex folds that remit to vulva-like forms that substitute the image of the material ceiling—subject of a child's first oral activity. What Rosa Velasco substitutes is the oral for the enunciating object, conceiving her objects as if they were “transitional objects” (Winnicott); that is, placing the mark between the imprint of the thumb on the clay, and the conversion of that apparently formless mass into a “teddy bear”.*

*This is followed by the classification and storage activities that characterize a restrictive economy that lives “the ghost of scarcity”. The “teddy bear” metaphor of her enunciation shall be exhibited as an archaic object, a historically foundational object. Flaubert comes to our aid here. Bouvard and Pecuchet have pointed out the difference between an inventory and a catalogue. This is reaffirmed by the difference established between the visible of a museum collection and its holdings. That is, its patrimony. What Rosa Velasco proposes to do is to revert the inventory of the catalogued holdings of work, that is, distinguish but, above all, superimpose the time of inscription over the time of production.*