

La Inscripción de Rosa Velasco (Acotaciones Sobre la Exposición Rosa Blanca)

por Justo Pastor Mellado

El presente trabajo de Rosa Velasco dice directa relación con el modelo procesual que exhibiera en enero este año en la Galería Posada del Corregidor. Artista atenta a las nuevas exigencias del espacio plástico emergente había programado la exhibición de unos trabajos que involucran un cierto grado cero de manipulación, invirtiendo su transformación en una materia clásica: la arcilla.

Como una “alfarera celosa” indagaba en su mito artístico de origen, construyendo el olvido concertado de un trauma productivo que anunciaba el efecto de un gesto económico que tomaba prestado su diagrama a ciertos “juegos infantiles”. En el texto de presentación mencioné la lectura del texto Engels sobre la importancia de la mano en el paso “evolutivo” del mono al hombre.

Lo que ocurre es que en ese texto de Engels descansa la ideología de la extensión organicista de las herramientas. La noción de “juego” ponía dicho texto bajo la vigilancia paródica del análisis Kleiniano, reforzado por la escena Freudiana del juego del carrete de hilo (Fort-Da).

Remito para esta ocasión a las ensoñaciones plásticas sostenidas por la lectura de Bachelard sobre el materialismo fundamental de las pastas y la viscosidad de los mitos de ligadura. Es la relación de la manufactura de Rosa Velasco con la actividad de fabricar - a conciencia- “mojoncitos” de barro. Actividad cercana a la de practicar con sus propios excrecencias operaciones de significación que tienen que ver con el peso de las retenciones artísticas. Según Bachelard, “la experiencia de lo viscoso alcanza numerosas imágenes orgánicas que ocupan permanentemente al trabajador en su larga paciencia mientras amasa”. Para Rosa Velasco, estas imágenes

Inscription of Rosa Velasco (Comments on the exhibition “Rosa Blanca”)

by Justo Pastor Mellado

This piece by Rosa Velasco bears a direct relationship to the process-based work she exhibited in January of this year at Galería Posada del Corregidor. Aware of the new demands of the emerging art scene, she scheduled the exhibition of pieces that incorporate their own transformation, using for this a classic material: clay.

As a “jealous potter woman” she delved into her ‘artistic myth of origin’, into the concerted oversight of a productive trauma, announcing the effects of an economic gesture whose diagrammatic form borrowed from certain “children’s games.” In the introductory text I mentioned the reading of the text by Engels about the importance of the hand in the “evolutionary” passing from ape to man. What happens is that Engels’ text is the basis for the organismic ideology of the evolution of tools. Also, the notion of ‘game’ puts the text under the parodical vigilance of Kleinian analysis, reinforced by the Freudian scene of the game of the spool of thread (Fort-Da).

On this occasion I remit to the plastic fantasies sustained by the reading of Bachelard’s discussion about the fundamental materialism of pastes and the viscosity of the myths of ligature. It is the connection between Rosa Velasco’s manufacturing process and the activity of producing mud “turds.” This activity is close to that of practicing with her own feces in signifying practices that have to do with the weight of artistic retention.

According to Bachelard, the experience of the viscous spreads to numerous organic images that permanently engage the worker’s long patience as he kneads. For Rosa Velasco, these organic images acquire the form of turds, frozen in a moment of their process of drying up, just before being fired. Therefore, there is no pottery in a

orgánicas adquieren la forma de lulos detenidos en un momento determinado de secado, en el momento previo a su cocido. No hay alfarería, propiamente hablando. Solo testimonio terminal de la presión de la palma de la mano y de los dedos sobre la materia. Lo que resulta es un pan a medio hacer. El secado da lugar a transformaciones objetuales simples que resultan de un amasado mínimo.

Enseguida estos objetos a-significantes son almacenados en duplas, en mallas de contención. Luego son colocados en una estructura metálica rodante resultante de la combinación parcial de un aparato de intervención quirúrgica y de un display de supermercado. Lo que convendría para describir estos trabajos sería el estilo de Zola en “El vientre de París”, novela en que hace gala del determinismo maquinal del Mercado como modelo de almacenaje y redistribución. Esta es la sección propiamente “lingüística” del trabajo, ya que las cuelgas de “lulos” remiten a cuentas de signos por cobrar. Si en el trabajo de enero las disposiciones de los “lulos” remitían a mesas de clasificación y de exposición horizontal, las amarras de los objetos que formaban en el reverso del fondo de las cajas una jerigonza de trazos gráficos, en la presente exposición -además de las cuelgas- Rosa Velasco ha resuelto publicar el mensaje implícito de dichos reversos, localizando una cantidad determinada de trozos de arcilla seca sobre marcos de madera circular que giran sobre unas estructuras fijadas en la pared. Esta disposición se combina con el tercer trabajo, consistente en una estructura que sostiene tres cajas de metal puestas en línea, conteniendo sílices, sobre cuál ha ejecutado marcas similares a las exhibidas en las estructuras circulares. Estos tres trabajos señalan un dispositivo museal que exhiben el inventario

strict sense, only the terminal testimony of the pressure of palm and fingers on matter. The result is a half-baked loaf of bread. The drying process gives rise to simple objectual transformations deriving of a minimum of kneading.

*Next, these non-signifying objects are stored in pairs and contained in meshes. They are then placed in a rolling metal structure resulting of the partial combination of a surgical apparatus and a supermarket display unit. To describe these works it would be useful to recourse to the style used by Zola in *Le Ventre de Paris* (*The Belly of Paris*), novel in which he reveals the machine-like determinism of the market as a model of storage and redistribution. This is the properly “linguistic” part of her work, as the hanging “turds” remit to a notion of accounts receivable. If in the work exhibited in January the display of the “turds” reminded one of horizontal classification and exhibition tables, the ligatures of the objects forming a mumbo-jumbo of graphic marks on the bottom of the boxes, in this exhibition, additionally to the hanging “turds”, Rosa Velasco has decided to publish the message that’s implicit in such box bottoms, placing a certain number of pieces of dry clay on circular wood frames that rotate around structures fixed onto the walls. This display is combined with the third piece, which consists of a structure supporting three metal cases in a row, each one containing silica, over which she has made marks similar to those exhibited in the circular structures. These three pieces comprise a museum-like device that displays the inventory of a particular type of object linked to the absence of water in matter. Silica, raw material for the production of glass functions as an archaic material element belonging to a technological phase in which clay objects are crystallized to allow for the fabrication of containers of a basic level of*

de un tipo particular efectos objetuales ligados a la ausencia de agua en la materia.

La sílice, siendo materia prima del vidrio, hace función del elemento mineral arcaico perteneciente una fase tecnológica en que los objetos de arcilla son cristalizados para dar pie a la manufactura de elementos contenedores de domesticidad básica.

En este caso, aquí hay indicios de cómo el arte las emprende diagramáticamente contra “lo casa”.

Los signos escritos en el reverso de las placas que sostienen los “lulos” por efecto de sus amarras, indican el programa de la inscripción de Rosa Velasco en la escena plástica dura.

domesticity. In this case, they provide indications of how art takes on in a diagrammatic fashion ‘all things that are home’. The signs written on the reverse of the plates supporting the “turds”, as a result of their ligatures, are indicative of Rosa Velasco’s inscription in the “hard core” art scene.

Nido de Rosa (Rosa Blanca) **En el escaparate** *(Acotaciones Sobre la Exposición Rosa Blanca)*

por Claudia Donoso

“Un día compré en el supermercado y el pedazo venía adentro de una malla. La lavé porque me gustó como enrejado para mis amasados de arcilla”, cuenta la artista interrogado acerca del origen de las piezas que cuelgan de uno de sus escaparates. El escaparate de hierro recuerda los antiguos muebles para colgar salames, jamones y otros manjares, para que chorreen y se ventilen. Es un aparato con ruedas para circular: ¿Al laboratorio o a la despensa? La fiambrería petrificada de Rosa Velasco compuesto de presas está hecha de arcilla, un material “fascinante porque una vez que entra en el horno se pone rígido, toma un color hueso y nunca vuelve atrás”. Montaje de aspecto clínico, el suyo forma parte de una secuencia compuesta por tres exposiciones programadas bajo un mismo y solo nombre Nido de Rosa. Y en esta estrategia tripartita, el título opera como tejido virtual y añade una poderosa resonancia la trama de la obra.

Como quien fabrica masa para tortillas y empanadas, la artista elabora semas -unidades mínimas de significación- y detiene el amasado allí donde el gesto revela una torsión: “deformación que sufre un cuerpo sometido a dos pares de fuerzas que actúan en direcciones opuestas y en planos paralelos” según el diccionario Larousse. En otras de sus piezas el amasado bruto denota la acción de revolver para formar otro cuerpo: alusión tal vez a su prehistoria artística Rosa Velasco trabajó en cerámica- y a la voluntad de romper con ese molde.

El destino de la alfarería semántica de Rosa es colgar del ya mentado escaparate con ruedas y de una serie de dispositivos giratorios colocados en el muro. Con connotaciones de espejos, lupas, bastidores, claraboyas, estos últimos elementos permiten ser

mirados por sus dos caras. Al anverso están las masas amarradas con cordeles y al reverso se lee el alfabeto que estos producen en su función de amarra y sostén de cada pieza. Completan el amoblado de Rosa Blanca una serie de cajas de zincalum –larga de seis metros- también montada sobre ruedas.

Las cajuelas guardan en su interior una gama de blancos expresados a través de polvillos varios como chuño, sal, harina, sapolio y otras sustancias de origen vegetal, químico y mineral. La diferencia entre los blancos es mínima: la que habría entre uno y otro tono de una melodía Zen que grava en la arena del jardín el velo de lo que se calla.

Alumna de los talleres Eugenio Dittborn (“siento que me tomé una buena mamadera”, dice ella respecto de esa escuela) durante los últimos cinco años Rosa Velasco instala lo aprendido (con hache, recalca) y se separa para armar su tinglado propio. Debuta tardíamente y con el ímpetu que a veces se le imprime a lo postergado. Su nido es la casa soñada y para jugar su juego sabe qué necesario establecer rigurosas convenciones. Arma entonces su madriguera, su domicilio, y cómo estaba escrito, este tomó la forma de su dueña.

Productora de su propio nido Rosa Velasco hace nido en su propio nombre.