



A LA LETRA

# DE LA MANO A LA LUZ

IN A DESERT / DESCEND / 2010 / IMPRESIÓN DE TEXTO  
MARTILLADO SOBRE MURO. FOTOGRAFÍA: ROCÍO GARZA.

## ◆ BÁRBARA JACOBS

A través de la revista *Resumen*, a lo largo de 2013 conocí a trece artistas y su arte de la manera por completo más desinhibida para mí, que soy curiosa pero tímida a la vez, que quiero acercarme pero es lo que se me dificulta. Abrí la puerta con avalanchas de preguntas indiscretas en la punta de mis cinco sentidos, desbordándose, atentas, se iban contestando como sin querer a medida que sin formularlas yo leía que...

Kiyoto Ota (1948) nació junto al mar y los barcos en un puerto con montañas y ríos de Nagasaki. Vivió en una casa de madera (¡La olí!). Dice que la madera y la piedra tienen vida (Induce a que me conste). Él las oye y se

esfuerza en comprender lo que le dicen, con sus voces luego hace lo que quiere atento, sin lastimarlas, sigue la indicación del maestro que al ver lo preparado que él está, o el reflejo educado de lo que lleva adentro, lo orienta precisamente a eso, Tú haz lo que quieras. Kiyoto Ota ha obedecido desde entonces. Una bomba destruyó su casa de infancia y lo que había en ella y alrededor, todas las cosas, fue cuando sin juguetes él manufacturó los que él quería, pues jugar o inventar le gustaba. Entre hacer un juguete y esculpir no vio la diferencia, eran el mismo quehacer, quizá porque las dos manufacturas lo entretenían y le gustaban. Como a mí pasearme con la vista y los demás sentidos

por el resultado. De pasto, de plomo, entre los árboles. Hierro, fibra de vidrio, bambú.

En la habitación de al lado conocí a Guillermo Montesinos (1968) y su lente, la circunstancia y la casualidad. El detonador que lo convirtió en el hombre detrás de la cámara no fue un gesto premeditado, la mano del papá que le extiende espontánea la oportunidad. Si la yema de tu índice aprieta bien aquí, acá recoges para siempre lo que por la ventana cuadrada/pequeña ve tu ojo. Toma, hijo. Vio, apretó, de casualidad, pero bien, muy bien. ¿Luego se asustó? ¿Intuyó que luego vería y apretaría mejor? Lo cierto es que durante un tiempo dejó de ver y apretar hasta que

de nuevo por azar años después ahora un maestro le pidió una provisión impresa de imágenes. Pero él no recogió solamente la fiesta adolescente escolar sino la atmósfera festiva, en papel, no nada más el largo y el ancho sino la profundidad. ¡Eso es una ilusión! Él aprendió o vislumbró cómo hacer ilusiones ópticas con fondo. A dominar la manera mecánica manual, la anterior a la actual. Con creces/ventaja/creces.

Perla Krauze (1953) dispuso el escenario manualmente una vez y otra, con plomo, barro y óleo, con ramas, piedras y papel. Escenificó. Desentierra, ve a trasluz o estudia y acomoda o clasifica materiales y materias. Así es como ella ilustra un espacio mesa o un volumen muro. ¿Qué es? Aluminio, arbusto, grieta. La pantalla acoge lo que Perla hace con las manos. Mamá la llevó a pintar. ¡Qué libertad!, le parecía mientras de niña pintaba. Se internó joven un tiempo en la antropología, que la preparó. Luego hizo que las piedras ascendieran por las traves de alambre o de madera en series de escaleras delgadas y quietas. En su casa vi una rosa petrificada que con la vista palpé.

Brueghel y Goya en las paredes de la biblioteca del padre de Knut Pani (1956) que los contemplaba fascinado. También de niño, Knut oía con fascinación la música que su mamá, de origen noruego y francés, tocaba en el piano para sus siete hijos, Knut, el benjamín. Y oía la historia ilustre de su familia y la conversación de la gente ilustre que entraba y salía de la casa paterna ilustre. Índices

todos del entorno en que Knut Pani creció, con la libertad de dedicarse a lo que él quisiera, el mundo a sus pies, el gran mundo a sus pies/al alcance de su mano. Lo que quiso fue ser pintor. Empezó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en San Miguel de Allende, Guanajuato, en el taller de escultura de Lothar Kestenbaum. Al mismo tiempo, fue editor de una revista que dirigía Mathias Goeritz, su detonador. Entre una actividad y otra, él pintaba. Óleo sobre tela y madera, tinta y barniz sobre papel, collage. También hacía libros de artista, de principio a fin ideados por él, ejecutados con sus manos de principio a fin. Ejemplares únicos o en ediciones pequeñas numeradas, que son escultura y pintura a la vez. Viajó y viajaría. Fundó el taller experimental Trazo y el de grabado El Pez Soluble. Dio clases. Pinta, graba, hace libros largos/altos.

En mayo/junio a tientas/maravillada, sin hacer ruido ingresé atónita/absorta al orden geométrico de Alba Rojo (1961), a su tejido de cartón rígido o de madera o de cartulina o de tela o de piedra, subí por el armazón de metal pintado de sus ascendentes esculturas rojas, azules, verdes, naranja, moradas, entramadas/abstractas. De manera natural entre el dibujo y los trabajos manuales Alba se desarrolló, bajo el dibujo y los trabajos manuales/editoriales que en su familia de artistas/intelectuales se desarrollaban y la envolvían y que ella gozaba ¡cómo y cuánto! Luego estructuró su gozo con las matemáticas y la abstracción.

Todavía universitaria, hizo un libro para niños sobre esta ciencia y esta filosofía, que la divertían. Y el documento que la preparó a escribirlo/ilustrarlo fue también el que a la vez detonó su propio camino de escultora. El momento decisivo/terminante tuvo lugar cuando Alba abrió uno de estos libros pedagógicos y del interior de sus tapas saltó a su vista un escenario en tercera dimensión que la sorprendió/integró en definitiva. Fue lanzada a los planos, las alturas, los volúmenes, los formatos. Fue interiorizada/desplegada en las cajas, cajas con marco/espejo/vista por ambos lados, cajas con aspa que las hace girar. Cajas/almeja. Cajas/bordado. Cajas/luz.

La pintora/tejedora Rosa Velasco (1961) pinta, recorta, pega, teje. Teje tapiz y gobelino de algodón, lana, henequén. Hace collages sobre tela, que empezó a pintar/recortar/pegar otra vez de forma casual, con lo que encontró a mano simplemente, entre las cajas de su mudanza a Tepoztlán, dentro de su casa en construcción. Un trozo de papel Arches (la historia de la marca de papel Arches comienza en 1492 al sur de Epinal, en un molino de Arches) que estaba ahí y que pegó sobre una mancha equivocada sobre un lienzo a medio hacer que estaba ahí, actos no premeditados pero sí continuables/continuados al ver el efecto que producía aplicar la casual superposición/interacción. La decisión de tejer fue anterior y en ella la guió Pedro Preux. Luego estudió en la Manufactura Nacional de Gobelinos en París/en el taller de Grau-Garriga en

Barcelona/en el Colegio Nacional de Arte y Diseño de Bergen, hilos conductores/entretedores de la vida de una artista hija del arquitecto hermano de la esposa de su amigo el pintor/grabador de Valencia (refugiado en México tras la Guerra Civil) Vicente Gandía, joyero/ceramista tío de Rosa, hija de Octavio, amigo de Gandía y hermano mayor de mi amiga Andrea, entintadora.

Para el fotógrafo Alfredo de Stefano (1961) el desierto es el paraíso, dice que en él vive “la extensión, el vacío, la soledad”, inmerso en el cielo de arena terrestre. Del desierto de Coahuila en el que nació (descendiente de un abuelo napolitano) fue a dar al desierto de Nueva York, en el que compró su primera cámara fotográfica, y del desierto de Nueva York fue a dar al desierto de Namibia, en donde se instaló él mismo en el centro

de un círculo encantado. La galería de arte en Saltillo de un tío suyo de Saltillo puso el arte a su alcance adolescente. La vida de Alfredo de Stefano es el desierto y él mismo su propia instalación en él. En medio de un círculo polar y de un círculo de fuego. Es las costillas y la columna de los desiertos, es una ráfaga de luciérnagas y un recorrido minado de espejismos que pueblan la nada. Por todo esto, cuestiono la creencia de este artista de que la

aridez y la desolación del desierto intimiden su conciencia. Más bien, la sustentan.

Los antepasados suecos de Patrick Pettersson (1972) fueron ganaderos en Veracruz, pero él se orientó temprano hacia las artes visuales. Pinta y graba. Óleo, pastel, madera, lino. Dentro de un ambiente de familia distendido, ajeno al arte y sus modalidades, como ciudadano libre de un estado de cosas a lo *se-laisser-faire*, él dibujaba con naturalidad, tanto sus propias fantasías como



las tareas de sus compañeros de escuela en México y Estados Unidos. Con el Premio VIII Bienal de Monterrey bajo el brazo, fue a dar a l'École des Beaux Arts de St-Étienne/Francia, y de allá acá y acá y allá. En Oaxaca piensa en el concepto sobre el que se va construyendo un jardín, noción/intuición que inscribe en la estética y lo simbólico al óleo/al pastel. Sobre lino rojo/sobre madera. Óleo y grabado a la vez. Lino/papel verde/azul. Le gusta

incorporar animales en su pintura, ¿vestigios/presencias atávicas de sus antepasados ganaderos en Veracruz? Les ve rasgos humanos. Lo sorprenden en sus sueños y sus lecturas. Sostiene que “los pájaros le quitan el estatismo a la imagen”.

Las vendas de María José Lavín (1957), laberintos blancos yeso/ flores en flor de fondo profundo. Empezó a pintar, esculpir, grabar, fotografiar, a hacer cerámica/ instalaciones/armados con la imaginación antes que con las manos, a los pies de mamá que leía la vida de los pintores ceceando en voz alta a la niña. La niña que creció en familia culta (padres peleteros refugiados en México tras la Guerra Civil de España). Previsora/empeñosa. Preparatoriana reunió quórum (ella, más amiga/música, amiga/danza, amiga/ artes escénicas) hasta instaurar los requisitos que

posibilitaran el estudio universitario formal de las Bellas Artes. Antes, Lucinda Urrusti la acogió en su taller en San Jerónimo. Después, María José estudió en Florencia, en la Royal Academy of Art en Londres, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en dos Fundaciones en Isla Contadora. En la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, en el Centro de las Artes de San Agustín Etla. Cantera, bronce, mármol negro, técnicas mixtas sobre tela, vaqueta,

**“NO HAGO RETRATO DE LOS LUGARES. PARA MÍ UNA PINTURA ES UNA OCASIÓN PARA ANALIZAR POR QUÉ ESE MOMENTO ME CONMOVIÓ TANTO”, TRINI VANGHELUWE (1962)**

carnaza, papel. De la rugosidad a la deformación/de la vastedad y la dilatación, a la minuciosidad en piezas de terracota, formas, surcos, o inscripciones sobre una base recubierta de oro en capelos de acrílico.

“No hago retrato de los lugares. Para mí una pintura es una ocasión para analizar por qué ese momento me conmovió tanto”, dice Trini Vangheluwe (1962), que entonces investiga la vida con acrílico sobre tela. A Trini la conmueve un instante en un café, un mercado, un museo o una playa, entre luces/miradas/neblina o bicicletas. El movimiento para Trini es “el acto que evita que el tiempo nos atrape”. Se desplaza. De su ciudad natal al norte de Bélgica, a escuelas de arte en Brujas o México. Tomó clases de pintura alguna vez en el Zoológico de Amberes. Se aparta de actividades (danza, actuación, canto) que la apartaban de pintar, que es lo que la acerca a los pintores flamencos de sus orígenes, padres/abuelos/tíos/hermanos. A pasos regresa por las calles o a

través de las nubes o la neblina. Va y viene. Repite personajes pero en situaciones diferentes, los personajes que se repiten están en movimiento de una situación a otra.

La naturaleza de Natasha Gray (1969) es la naturaleza. Ella es hoja/tallo/flor y árbol que se pinta/teje/esculpe. Se dibuja o se construye/deconstruye/reconstruye en alambre/bronce/óleo. De la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos a la Art Students League de Nueva York a l'École des Arts Plastiques de París. ¿Qué marcó a Gray? ¿Un bosque escocés que su papá extrañaría al emigrar a México? ¿O la fascinada observación de las telarañas? Víctimas de experimentación/narcotización, desorientadas. Con sus manos la artista reprodujo las telas sin orden de las creadoras sin defensa.

A José Plácido Domingo (1958) lo marcaron los árboles. Troncos escondite de su niñez mexicana, ante-presencias/presencias, permanentes pospresencias. Estudiante desde adolescente de fotografía en la Isla de Wight. Con maestros de fotoperiodismo y del gran escenario. Conductores/músicos/cantantes de ópera. Aprendizaje que lo preparó para fotografiar en adelante a su padre, árbol mayor.

Gray y Domingo trabajaron juntos la muestra *La luz comienza en la oscuridad*. ¿La calma antecede o desata la tormenta? Deshoja los árboles y desorienta la calma, sólo uno de los planos de la naturaleza.

En la mente de Roberto Rébora (1963) hay ideas, emociones y sueños. En sus manos, pintura, dibujo, saludos y libros. En la mente de Rébora hay preguntas, que formula a sus imágenes al figurarlas, conformarlas, concretarlas. Fijas o en fuga. Sentadas para retratarlas o retratadas sin sospecharlo. Tomadas de las manos en círculo bailando. Personas de colores y geometrizadas. Marcadas y remarcadas, o apenas insinuadas. En un extremo, traza un lienzo con escasos recursos de pintura. En el otro, con recursos de sobra desbordándose de botes/tubos/tintero. Óleo/acrílico/gis/tinta. El detonador de Roberto fue el *Hombre de fuego* en la cúpula de la capilla del Hospicio Cabañas, de Orozco. Pintó diez años en Florencia. Otro detonador suyo fue Vlady. Rébora es pintor/editor/amigo intenso/apasionado.

La doble pregunta sería si dentro de todo pintor hay un arquitecto atrapado o si dentro de todo arquitecto hay un pintor atrapado. O la pregunta sencilla sería qué destapa el corcho de la botella/arquitectura que contiene a un pintor. Al destaparse determinada botella arquitectura brotó Jorge Carral (1951), con acuarelas entre los dedos. Descalzo sobre un banco giratorio bajo la ventana delante del restirador abrió las tapas de un cuaderno de dibujo. Midió sus posibilidades, calculó la distancia, el peso y el tiempo de sus viajes a través de selvas/playas/grandes capitales/ríos/lagos y campos y entre óleo y acrílico se decidió a pintar. ●