



“Veo mucha fotografía en la pintura”

Conversación con Carlos Jurado

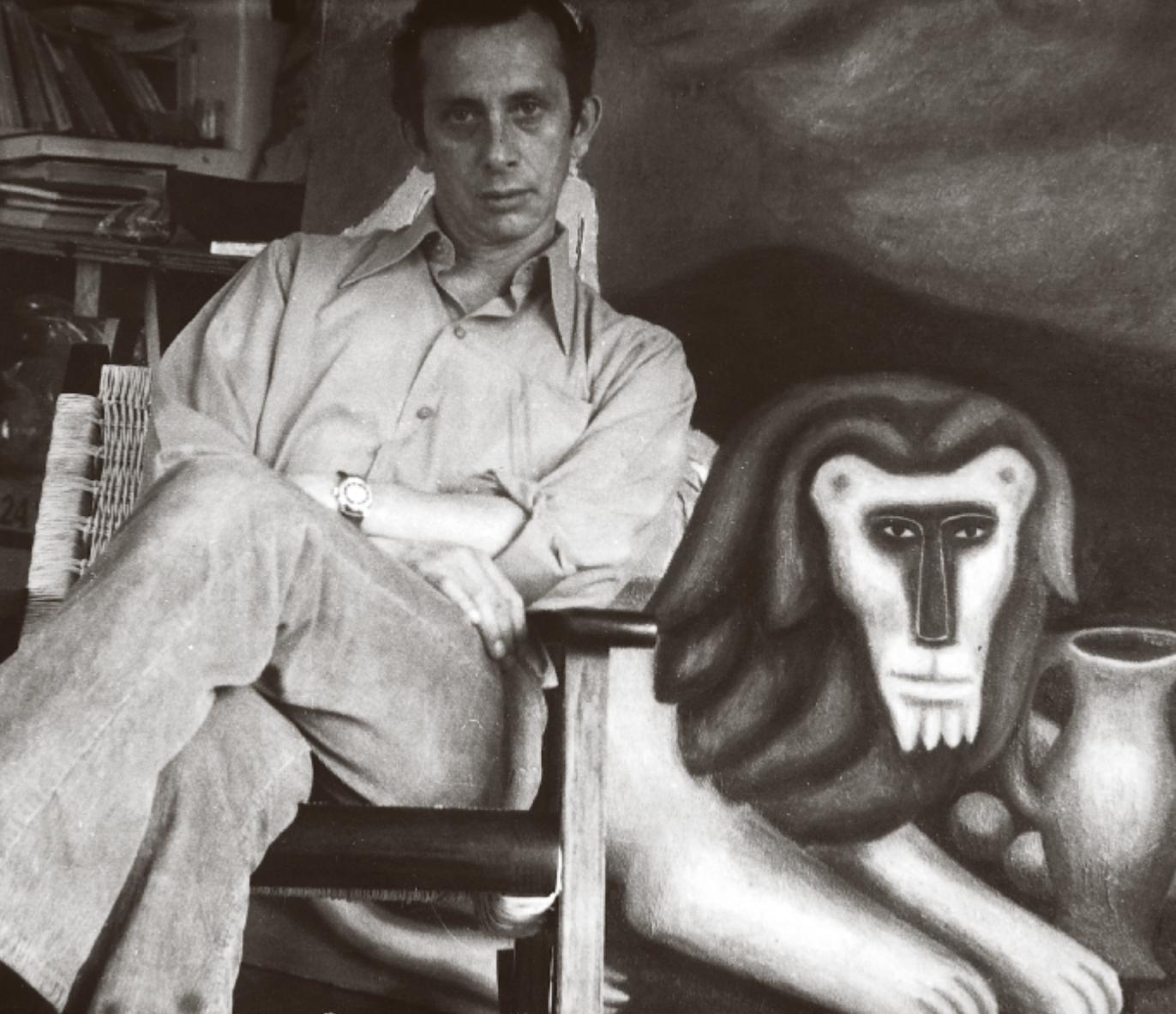
Carlos A. Córdova

*Para la niña Almudena,
quien ahora sabe leer letras.
Pero que aún no sabe el que
las letras son dibujos.*

Sentado en una banca de madera, rodeado de lienzos en su departamento de la colonia Condesa, a sus asombrosos 81 años de edad, el maestro Carlos Jurado mira el arte en forma compleja. Habla de su pasado, de su pasión por la pintura y la fotografía, de los libros de arte, de amigos y colores. De viajes, exhibiciones y querellas. Su voz es suave y el gesto sutil. Jurado posee la sencillez de los verdaderos maestros. Distante de las arrogantes petulancias y desmesurados egos que caracterizan al artista contemporáneo. Aquí no hay un viejo Whitman autocelebratorio, cantándose a sí mismo. Su trato recuerda la amable cordialidad que se vivía en provincia hasta hace poco. Esta “conversa” extiende aquella que Carlos Jurado hizo con el poeta Jaime Augusto Shelley en 1986, un año clave para entender el alcance de su obra artística. Ahora la memoria se agolpa en su aguda mirada y la forma en que agita las manos al hablar de arte, como si ensayara el vuelo. Ese es el universo de Jurado. Su microcosmos y su gran escenario creativo. Todo ello perfumado por el inmenso amor de su esposa Chichai.

Paola Dávila
Carlos Jurado y Chichai,
junio 2009.

Ahí, en su estudio, se gestaron muchas de sus prodigiosas imágenes y al tiempo se convirtió en galería privada, donde sus pinturas lo observan recordar. A la manera del Studioli o la Wunderkammer, gabinetes de maravillas que gozaron los antiguos. Sitios que reunían supersticiones, recuerdos y certezas: los escudos de talco, las piedras bezoares, astrolabios, búcaros comestibles de barro de Tonalá y mapas ciertos de sitios inciertos. Cuando el orden del mundo se fundamentaba en mitos. Lejos de los excesos numéricos del anticuario y su mitad pasado, mitad ficción, mitad comercio. Eran tiempos de insólita belleza, cuando se sabía que el ámbar ahuyentaba a la locura, el humo del azabache a las serpientes y las ágatas la sed. Curioso inventario de amuletos de cera, lagartillos de esmeralda e higas de coral, poderosos contra el mal de ojo como bien describe San Basilio.



Autorretrato con león,
Xalapa, 1975
Col. Acervo Carlos Jurado

Relicarios de santos varones y pinturas de vírgenes audaces que protegían de sequías, y otras veces, de los huracanes. Y entre tal coleccionar milagros, algún diente de nerval demostraba al unicornio. Luego vendría la Ilustración a vendernos enciclopedias, y ese mundo de inspiradas creencias mágicas se perdería ante el avasallante dogma de lo que llamamos ciencia y futuro. Asistimos, me temo, al triunfo de la razón y sus insípidas mercancías.

CC- Celebramos la tercera edición de *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, cuya primera versión apareció en noviembre de 1974 bajo el sello editorial de la UNAM. Largo camino para un libro legendario ¿Existen los unicornios?

CJ- Por supuesto que existen. La realidad y la ficción se reúnen de manera extraña. Cuando me invitaron a mi primera exhibición de estenopos en el IFAL, caminaba por la calle ensayando distintas definiciones de lo que para mí era la fotografía. Se me ocurrió que el unicornio podía explicar lo inexplicable. Pero realmente su



primera versión es un cataloguito que se regaló en enero de 1973 en el marco de esa exhibición *Antifotografía*. Entonces se llamó *Fragmentos del tratado mágico de la aprehensión de las imágenes de Adojuhr*. Personalmente realicé el cartel, las invitaciones y el folleto-catálogo que te digo. Luego apareció la versión de la UNAM, que fue diseñada por Rafael López Castro. Y en 1998 la edición chiapaneca de Ámbar Past en el taller de Leñateros. Estoy muy satisfecho con ese bello emblema.

Grupo para fotógrafo
1966
Óleo sobre tela
Col. Museo del Estanquillo

El unicornio es una fábula fotográfica, una explicación lúdica que incluye a Merlín, cuernos de unicornio Baltur, idiomas intraducibles y hasta tu acrónimo Adojuhr. Pero mucho antes de ser un reconocido fotógrafo ya pintabas obras de caballete y murales ¿Pintas unicornios?

Por supuesto. En su *Historia de los animales*, el escritor romano Claudio Eliano aseguraba que el unicornio era criado en la India y hasta lo llamó *Caballo índico*. En sus famosas *Etimologías*, San Isidoro de Sevilla lo confunde con el rinoceronte,



Desnudo con manzana,
1973
Col. SINAFO-FN-INAH

pero en 1613 el eminente Vélez de Arciniega propone su nombre científico: *Cornu monocerotis magnificentia*. Ya los dragones fueron dados de baja con todo y San Jorge, pero el unicornio es una bella imagen mitológica que nos ha demostrado que puede vivir mil años.

Había unicornios en la pintura de Federico Cantú a mediados de los años treinta ¿No se ha hecho tarde para los surrealismos?

Mi pintura en caballete está cerca de la obra de Rodríguez Lozano en sus poses, luces e intensas soledades. Otra gran influencia para mi pintura viene de Rufino Tamayo. En la mía reúno elementos míticos como leones, ángeles, magueyes y unicornios. Los cuales son al mismo tiempo símbolo de castidad y de erotismo. Por eso su cuerno ha servido para muchas cosas, entre ellas el hacer cámaras fotográficas en la antigüedad.

Repetía Dalí que lo que pintaba eran fotografías a mano. ¿Qué pinta Jurado?

Regreso mucho a ciertos temas como laúdes, horizontes montañosos o desnudos, y me interesan las soluciones escultóricas en la pintura. Pero más que los temas, de la pintura sobre todo me interesa la composición, la geometría, la pro-

porción áurea. Hay equilibrio en una hoja de papel doblado. Hubo una pintura surrealista y hasta una fotografía surrealista, pero no el surrealismo tan pasado de moda que vivimos con Leonora Carrington o Remedios Varo, con el que es difícil asombrarse. Prefiero algo menos pensado y refinado, de primera intención. Esa presencia fantástica que había en los cuadros circenses de María Izquierdo. Una delicada inocencia. Ella se quejaba de que no la dejaron pintar murales, pero afortunadamente no se realizaron. Hubieran roto la magia y resultado insufribles en esa escala. Para mí es mucho más complicado pintar que fotografiar.

En la puerta del estudio de Eugène Atget se leía “Documentos para artistas”, ¿qué nos habrá querido decir?

Que lo que fotografiaba eran documentos humanos. Que sus impresiones las comprara Utrillo, Duchamp o Braque no hace gran diferencia. La obra de arte es muy frágil temporalmente. La obra nos trasciende y subsiste, pero el tiempo todo lo convierte en documento, aun y cuando no haya sido su intención original.

Pero un vecino suyo, Man Ray, decía que pintaba lo que no podía fotografiar y fotografiaba lo que no podía pintar ¿Fotografías lo que pintas?

Hay que buscar el enlace de otro modo. Una idea abarca todos los aspectos de mi trabajo: transformar la realidad. No a la manera de los sueños del surrealismo, sino por el lado de las ficciones. Yo no pinto del natural, todo lo que hago es imaginativo. En las fotos, pese a tener la realidad enfrente, el resultado siempre es irreal. Atmósferas inusuales. Lo que fotografío no es deliberado. No manipulo ni organizo los elementos que tengo a mano y lo que trato de experimentar es como se ven en el negativo. Mucho es accidente.

Diego Rivera le prometió a Weston que si el sevillano Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo. ¿Usted le cree?

Diego era un genio. Yo iba a sus conferencias y tomaba un camión que decía Aviación-San Rafael y Anexas —nunca supe donde quedaba Anexas—. Pero Velázquez renacería como Velázquez, no me queda duda.

¿Cuanta fotografía hay en la pintura? ¿cuanta pintura en la fotografía?

No veo diferencias. El unicornio es un híbrido. La fotografía está estrechamente ligada a la pintura. Es evidente el uso de la cámara oscura en Vermeer y en buena parte de la pintura flamenca. Veo fotografía que subyace en los lienzos de Paul Gauguin. Ahora estoy en receso, pero regresaré a una obra pictórica que incluya la fotografía. No a pintar fotografías, sino darle igual valor a las dos cosas, pero dentro de una sola unidad. Hay mucha foto en la pintura. Ambas producen imágenes humanas. Pinté a los fundadores de la fotografía: Daguerre, Fox, Talbot, etcétera, en una serie que llamé *Homenaje a los creadores de la fotografía*. Todos llevan alguna de sus fotografías en las manos. Ha habido pintores que eran muy buenos fotógrafos como el tapatío Roberto Montenegro, quien además de registrar sus murales y vitrales con un enfoque muy propio, bueno, hasta pintó un retrato en caballete de George Hoyningen-Huene, quien pasaba por barón europeo y que como fotógrafo hizo un libro sobre México a mediados de los años cuarenta. Un libro que, por cierto, le dedicó a Rose Rolanda, esposa de Miguel Covarrubias, otra fotógrafa que más tarde desembocó en la pintura al óleo.



Desnudo flotando,
1973
Col. SINAFO-FN-INAH

En el Festival de Arles de 1997, Christian Boltanski explicó que la fotografía era el reportaje y que todo lo demás era pintura.

No podría estar más de acuerdo. Pero iría más lejos. Como creación toda la fotografía es pictórica. Todavía en los años ochenta Lázaro Blanco me desinvitó de una exhibición. Le pareció que lo mío no era fotografía.

Tu obra rompía las rutinas gremiales y sus esquemas de gueto. Pero en la presentación del catálogo de tu exhibición en la UAM en 1999, Shelley asegura con todas sus letras que Jurado no es fotógrafo ¿Eres de la misma idea?

Yo creo que Cartier-Bresson dejó la cámara a un lado cuando ya no tuvo nada que decir con ella. Luego se dedicó a sus dibujos. Yo mismo he creado esa imagen como una burla de mí mismo. Es una provocación para situarme en la realidad de la producción plástica. Soy un artista de técnica mixta.

¿Compartes la teología del mercado?

No. He tenido malas experiencias con galeristas inescrupulosos. La única exhibición que armé con propósitos comerciales en Dallas vendió la mitad el primer día. Me arrepentí. Mucho se gastó en abogados. Por convicción me he apartado de la comercialización absurda. No hay muchas obras mías por ahí. No necesito ni pretendo cortejar a mis coleccionistas. Mis negativos no se reproducen más que en tirajes muy limitados. Con mis pinturas es menos. Existe una colección de mis cuadros en la Secretaría de Relaciones Exteriores, quien la adquirió en 1960 para promocionar el arte mexicano a través de las embajadas. Otros lo hicieron en el

Salón de la Plástica Mexicana. De pronto hay sorpresas. En el Museo Brady en Cuernavaca encontré una obra mía colgada junto a pintores de mayor valía. En 1995 Manuel Álvarez Bravo seleccionó de entre mis fotografías para incorporarlas a la colección de la Fundación Televisa.

¿Compartes la teología del museo?

Gauguin me inspiraba mucho en aquella amplia retrospectiva que organicé en julio de 1986 —junto a la escritora Elva Macías que dirigía entonces el Museo del Chopo—, con más de doscientas obras. Se colocaron juntas pintura, ilustraciones, grabados, fotografía, serigrafías, objetos cinéticos, ambientaciones y hasta murales portátiles. En coedición con la Universidad Veracruzana hice un catálogo en serigrafía en muy limitado tiraje, apenas 45 ejemplares, con presentación de Eraclio Zepeda. Hay obra mía en el Museo de la Fotografía en Charleroi (Bélgica), en el Fotokunst de Odense (Dinamarca), en Casa de las Américas (Cuba), en la Universidad Lehigh en Pensilvania (Estados Unidos), y por acá en la Fototeca Nacional en Pachuca y la Universidad Veracruzana. Hice una donación de fotografías al Instituto Chiapaneco de Cultura, la cual, por cierto, ya desapareció. Recientemente una segunda versión de la obra *Grupo para fotógrafo* que realicé en 1965, pasó a formar parte de la Colección Monsiváis en el Museo del Estanquillo.

Debajo de su peluca rubia Andy Warhol se dedicó a multiplicar los retratos de celebridades hasta el absurdo: Marilyn, Liz, Jackie, Elvis, Mao y hasta la suya propia. Pero demostró con ello que una copia de una copia es un original ¿Quién es el autor?

Hay mucho mito sobre la autoría moderna. Porque el arte se ha convertido en otra mercadería capitalista. A veces uno es receptor de ideas y le toca crear la visualidad. Soy un creyente de técnicas antiguas como la goma bicromatada que permite incorporar lentamente colores, sombras y texturas. Me gusta ese proceso fotográfico porque es lo que se parece más a la pintura. En estas fotografías el original de autor es una experiencia múltiple y cambiante. Realmente una interpretación del negativo. Ésa es la crisis conceptual detrás de las llamadas impresiones *vintage*, una descripción fallida que tanto le gusta a las casas de subasta y otros *dealers*. Contra lo que dicta el sentido común, la fotografía de arte no es reproducible y no puede haber dos impresiones iguales, incluso de la propia mano del autor. Cuando estás frente a las obras pictorialistas de Edward Steichen caes en cuenta de que eran irrepitibles hasta para Steichen mismo.

La obra de Jurado va del mural a las impresiones por contacto ¿Cada obra reclama su tamaño?

Mi primer mural se remonta a 1957 con un tema obligado: el *Fray Bartolomé de las Casas* que pinté para la Escuela de Derecho en San Cristóbal de las Casas, mi ciudad natal. Lo hice al temple de huevo sobre el aplanado, una técnica en la que los pigmentos se aglutinan en emulsiones. Luego vendrían ocho proyectos más. Las paredes son un reto enorme. Mis formatos de caballete también son grandes, ya que reclaman un público. He pintado polípticos de siete metros. Pero creo que la fotografía es más íntima. Más privada. Es más fina en el pequeño formato. Detesto las impresiones digitales que hacen fotografías tamaño espectacu-

lar. Por metro cuadrado. Con mucha sorna Diego Rivera dijo sobre Antonio Ruiz *El Corzo* que era el más grande pintor de pequeños formatos. Pero *El Corzo* lo alucinaba. Era muy conservador y hasta tenía ideado un plan para sacar a todos los comunistas del INBA. Pero ha pasado inadvertido que el formato en el Ruiz pintor se alimentaba del Ruiz fotógrafo, que también era muy desconocido.

Se conoce más tu obra en eso que llaman blanco y negro, que aquella en color ¿Comparten paleta cromática tu pintura y tu fotografía en colores?

No. En pintura mis tonos son muy coletos: rojo óxido, ocre, negros de humo. Tonos de tierras. Mi fotografía en color es amarilla, azul, magenta. Soy un admirador de la técnica del color sustractivo de Louis Ducos du Hauron, y del color a partir del blanco y negro. Generacionalmente, nuestra educación artística ha sido básicamente monocromática por una cuestión técnica. La reproducción mediante selección de color ha llegado tarde y no hace mucho que su registro era francamente mediocre. Hemos estudiado pintura en libros de arte que fallan frente al color del original o, lo que es peor, convierten las sutilezas de la paleta del pintor en una escala de grises. Hay mucho descuido en este punto. Pero eso nos saca del tema. Te contaré una anécdota acerca del color. Alguna vez en Veracruz compré un poco de amarillo en una vieja tienda de materiales que todavía existía, en la que sobre el mostrador de estaño envolvían sus cosas en cucuruchos de papel periódico y no en las deprimentes bolsas de polietileno de ahora. Frente a ella inauguraron una tienda muy moderna, muy llamativa. Con aire acondicionado y todo. En mitad de la visita el envoltorio cayó de mis manos y los ventiladores lo esparcieron como una fina nube que lo envolvió todo. Fue un espectáculo maravilloso, fugaz. Era como pintar sobre aire. Nunca regresé.

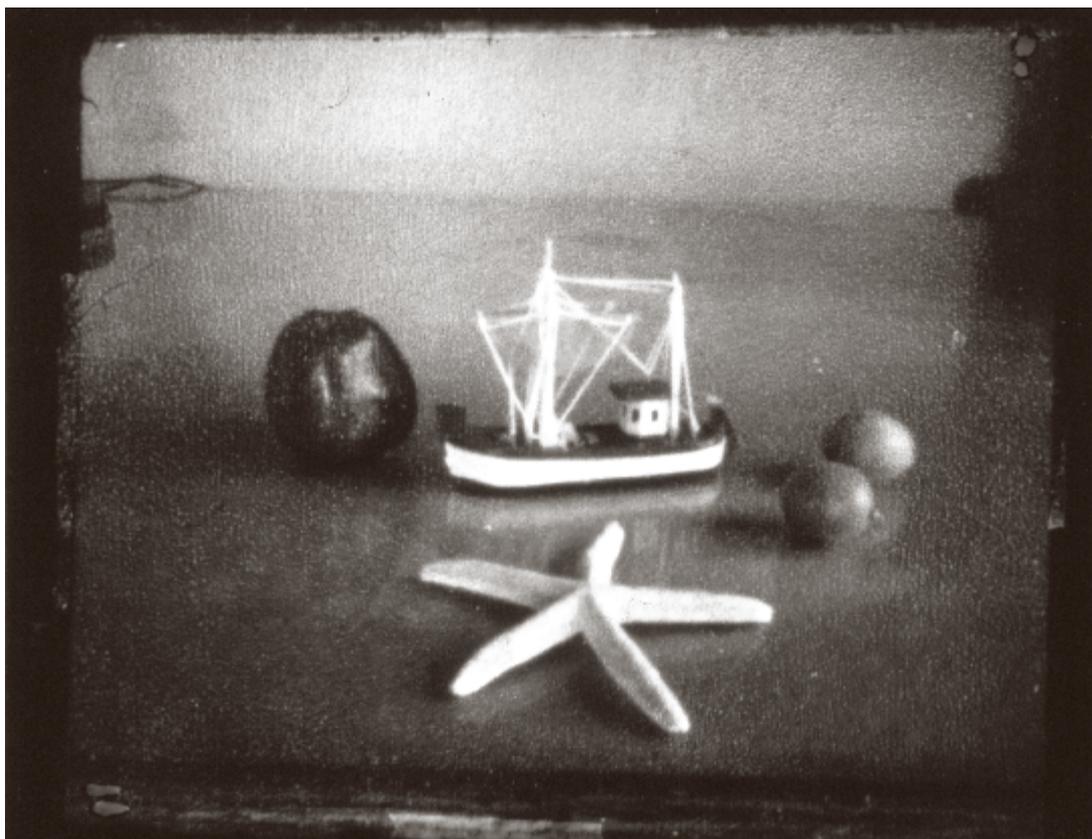
En 1888 George Eastman lanzó la cámara Kodak junto a un poderoso eslogan: “You press the bottom, we do the rest”. Pero al separar e industrializar los procesos el fotógrafo realmente perdió una idea central del saber alquímico, la llamada imagen latente. Lo que John Herschel describió como “the awakening of the sleeping picture”.

Esa primera Kodak forma parte de mi colección de cámaras. Desde el punto de vista técnico, la imagen latente es algo que existe en sí misma pero que aún debe ser revelado. No hablo del revelado químico, sino de algo mucho más místico: una revelación. Aquello que debes devolverle a la luz para ser vista. Hoy casi toda la fotografía está ligada a la inmediatez de una pantalla en la propia cámara. No hay misterio. Es tiempo de reintroducir el azar en la imagen.

Mario Benedetti ha muerto, pero la década de los setenta fue un tiempo de exaltadas convicciones políticas, militancias partidistas y fotografías con denuncia. ¿Había una idea antiimperialista detrás de la fotografía estenopeica?

La creación de la mercancía capitalista y del hombre como mercancía ha hecho que se pierdan capacidades. Las grandes corporaciones fotográficas han definido y redefinido criterios como la sensibilidad, el tamaño de negativos o la gama tonal en los papeles de impresión a partir de sus necesidades comerciales globales. Lo que parece obsoleto resulta ser muy actual. Hay una necesidad en el arte de buscar en las raíces. De encontrar en ellas un soporte para la creación. Vengo de otro tiempo y mantengo mis dudas acerca del endiosamiento de las nuevas técnicas. Hago procesos lentos para obtener el color. Cuando todos quieren tener





Sin título
1990,
adigrómo
Col. del autor

Photoshop, yo fabrico reliquias como de museo. La fotografía digital me parece algo mágico. Muy fea, pero muy mágica. La cámara estenopeica, por ejemplo, en su gran sencillez le regresa al fotógrafo cantidad y calidad de opciones.

Entre 1961 y 1963 viviste la revolución en La Habana y en Santiago ¿Cómo influyó en tu creación?

He huido de la idea de un arte comprometido. Me parece que se hace más propaganda que arte. El panfleto me incomoda. El llamado arte de contenido social pasó de ser moda a ser enfermedad. Y sin embargo hablo de una de mis contradicciones como artista. Mi vida personal ha sido de intenso compromiso político. Soy un creyente de la justicia social, no de la demagogia literaria del subcomandante Marcos. Pero nunca quise transportarlo a mi pintura o mi fotografía. El arte tiene otra función: debe ayudar a la reflexión. Aportar desde la estética, y no desde esa visión maniquea de la historia.

Arnold Belkin llamó “efecto de distanciamiento” al uso posmoderno de la fotografía histórica dentro de los murales, intentando separarla de su temporalidad para relanzarla como iconos actualizados. Una operación que pudiera ser otra conspiración hagiográfica del museo, pero que finalmente describe las continuidades entre pintura y fotografía. ¿Que pasó en el Museo de Río Blanco?

El muralismo abusó de la historia y dijo infinidad de cosas que no son ciertas. El



Museo de Río Blanco en Veracruz, cuna del movimiento sindicalista mexicano, fue una apuesta de la fotografía histórica en la pintura mural. En 1976 Felipe Lacouture me invitó para hacerlo en veinte días, al vapor. Como es frecuente cuando se crean museos de la nada, pues no había nada que mostrar. Pues hete aquí que conseguimos fotografías antiguas del movimiento y, muy *Op*, que las convertimos en pantallas gigantes, y luego se imprimieron en serigrafía sobre paneles de colores chillantes. La fotografía histórica ahora era arte mural y hasta un mural alternativo, museográficamente hablando. Fue un importante trabajo en equipo. Lo irónico de todo esto es que los paneles ilustraban las luchas obreras hasta 1917, la huelga de Río Blanco incluido. Poco tiempo después de inaugurado los trabajadores y el sindicato lo destruyeron y arrinconaron para hacer del Museo un salón de fiestas, y luego un billar.

Marina,
Veracruz, 1991,
Col. SINAFOI-FN-INAH

A inicios del siglo pasado George Bernard Shaw creía que la cámara había derrotado al lápiz y al pincel como instrumentos de representación plástica. ¿El viejo juego ha terminado?

No. Creo que ha habido coexistencia, incluso un animado diálogo, y en tiempos más recientes hasta una suerte de hibridación entre ambas. Pero estas vinculaciones de la foto pueden ser más interesantes aún. La emulsión fotográfica tiene una alta capacidad de simular profundidades casi escultóricas. En ese sentido me siguen gustando mucho los platinos de Julio Galindo.



AMBAS PÁGINAS
Sin título,
Nueva Zelanda, 1998.
Col. SINAFO-FN-INAH

Tu pintura la habitan amantes, frutas, barcos de vapor, leones, horizontes montañosos, solitarios. Un mundo onírico, de profunda meditación. ¿Que le obsesiona a Carlos Jurado?

Una exposición que hice en 1970 se llamó *Equilibrio y movimiento*. Expresaba la noción del tiempo suspendido. Para mí la pintura y la fotografía son una forma de detención del movimiento. Mis obras callan. Pero es el silencio previo al decir algo. No creo en la instantánea que congela milésimas de segundo, sino en aquello que lo detiene. Me intriga el movimiento de la quietud que existe, digamos, en el arte egipcio o el precolombino, aparentemente estáticos. Describen a la perfección que el movimiento es universal.

El arte contemporáneo parece haber perdido su sentido de público. Mucho más comprometido con los intereses de las grandes ferias internacionales y las subastadoras que en arriesgar obras para dialogar con el observador. Demian Hirst cubre de “diamantes” un cráneo para venderlo en 50 millones de euros, y Jeff Koons se



exhibe en el Palacio de Versalles gracias al cabildeo de François Pinault, el dueño de Christie's. ¿Será que la creación y el arte son apenas dos conceptos pasados de moda?

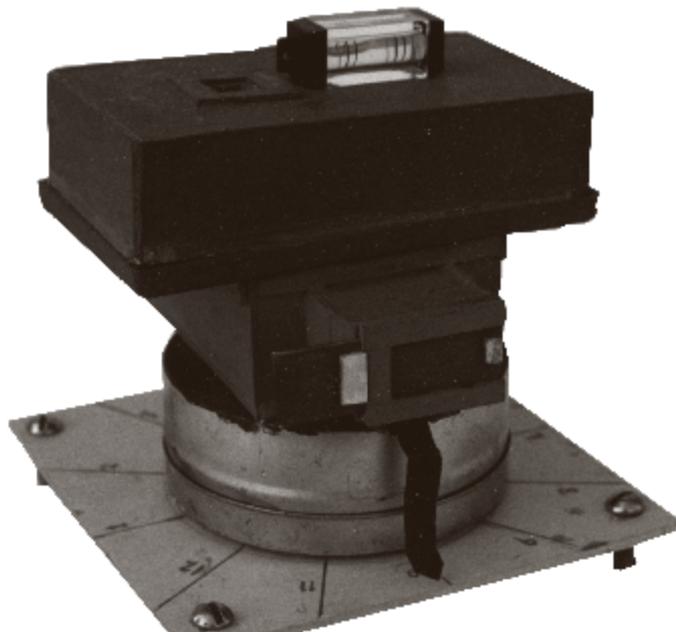
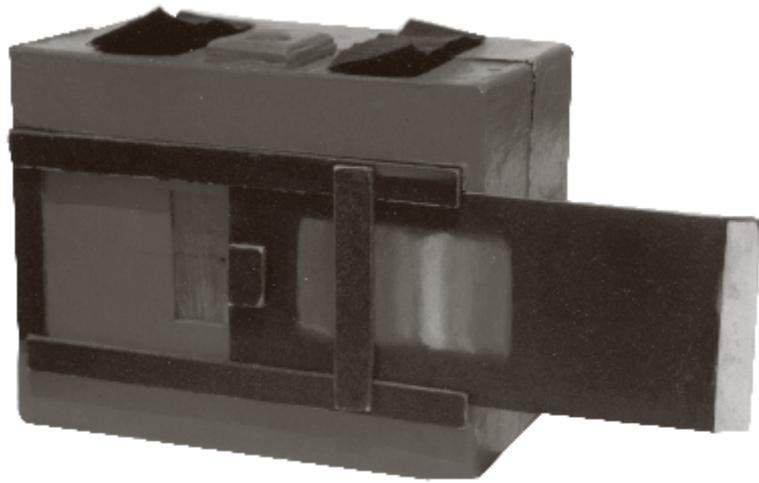
No me asombra. No puedes colgar tus calzoncillos y llamarlo "Instalación". Esos son inventos del mercado del arte que no dicen nada, excepto el precio. El 90 por ciento de esos artistas son impostores, y su resultado es el haber hecho más difícil encontrar cosas con valor real. Inventos que se han hecho al calor de una crítica que responde a claros intereses mercantiles. Después de Tibol, las que publica ahora la revista *Proceso*, por ejemplo, parecen extrañas cotizaciones de la Bolsa de Valores. Soy un utopista en la materia. Para mí el arte debería ser uno de los grandes beneficios colectivos que como sociedad podríamos disfrutar. El artista no debería vivir pendiente de sus cotizaciones en dólares o de las convocatorias para minúsculas becas, sino de lograr obras pictóricas o fotográficas, no veo diferencia en ello, que tengan algo que decirle al público.

PÁGINA 78
Cámara estenopeica,
Unicornio 1
Col. Museo de la
Fotografía de Charleroi,
Bélgica

Cámara estenopeica,
Col. Museo de la
Fotografía de Charleroi,
Bélgica

Cámara estenopeica
de 360°
Col. del autor

PÁGINA 79
Paola Dávila
Carlos Jurado
construyendo una cámara,
junio 2009







Daniel Mendoza. *Josef Koudelka y Carlos Jurado*, Palacio de Bellas Artes, 2003. Col. Acervo de Carlos Jurado