

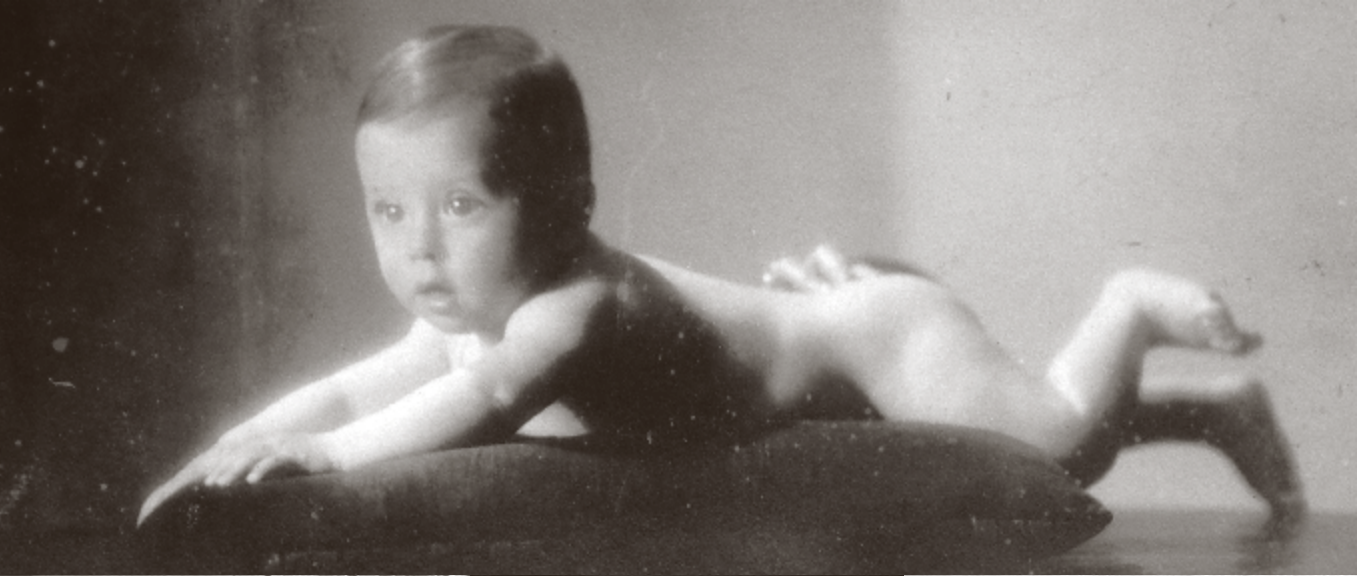
Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
mayo • agosto 2009 | año 12 | núm. 36



Carlos Jurado

y el arte de la aprehensión
de las imágenes



ARRIBA Carlos Jurado, 1928

EN MEDIO Gloria y Carlos Jurado, 1937

ABAJO Hijos: Carlos (f), Estela, Manuel e Itzel Jurado, 1958

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General

Rafael Pérez Miranda | Secretario Técnico

Benito Taibo | Coordinador Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Héctor Toledano | Director de Publicaciones

Rodolfo Palma Rojo | Director de Divulgación

Mayra Mendoza Avilés | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Antonio Mazariegos Grajales | Subdirector Administrativo del SINAFO

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Benigno Casas y Héctor Siever | Corrección

Gerardo y Fernando Montiel Klint | Fotografía de portada

www.klintandphoto.com

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise (+), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Alfonso de María y Campos, Benito Taibo, Juan Carlos Valdez, Rodolfo Palma Rojo, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

D.R. © INAH Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V. (IEPSA), México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico

Índice



Carlos Jurado al recibir la medalla *Honoris Causa* por la Universidad Veracruzana en noviembre de 2007, dibujado por su nieto Pablo Rubín-Jurado a la edad de 6 años.

Carlos Jurado:
renacentista moderno
Editorial ... 4

Transtemporalidad y utopía:
un maestro de arte vanguardista
Rebeca Monroy Nasr ... 10

Tratado mínimo de Carlos Jurado
De cajas mágicas, espíritus malignos,
estenopos, polvos de Taltor, alquimistas
árabes, rinocerontes, vampiros, fusilamientos
y cañones de fragatas.
Gerardo Montiel Klint... 26

Carlos Jurado
Amigo, compañero, prisionero
Rosario Castellanos... 43

Carlos Jurado:
generar imágenes desde el pasado
José Antonio Rodríguez... 48

“Veo mucha fotografía en la pintura”
Conversación con Carlos Jurado
Carlos A. Córdova ... 64

Sistema Nacional de Fototecas
Sonia del Ángel ... 81

Soportes e imágenes
Mayra Mendoza Avilés ... 83

Reseñas
N. del ed. 86
Jesse Lerner.... 87



Carlos Jurado: renacentista moderno

José Antonio Rodríguez



A finales de octubre de 2006 Carlos Jurado realizó una generosa donación, algo muy característico en él, de varios de sus negativos al Sinafo-Fototeca Nacional. Testimonios invaluable de su vida como artista dentro de la fotografía, los cuales en la actualidad son considerados como patrimonio nacional dentro de un fondo que lleva su nombre. Pero el vínculo de Jurado con nuestras instituciones se remonta a mucho más atrás, pues a él se debió la creación, en 1984, del Museo de la Fotografía en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. Tuvimos entonces a un museógrafo fundacional de las imágenes fotográficas insertas en lo museístico, que tiempo después nos compartió su valioso legado como creador.

*Autorretrato con cámara,
1974
Col. SINAFO-FN-INAH*

De la vida y obra de Carlos Jurado se pueden decir tantas otras cosas, que ninguna recopilación daría cuenta a cabalidad de todo. Acaso eso se deba a que, como los artistas renacentistas, Jurado ha diversificado sus saberes y su producción creativa en los tiempos contemporáneos. Él es muchas cosas a la vez: muralista, pintor de caballete, conocedor de la química y de la óptica, investigador de los procesos históricos de la fotografía, profesor de artes plásticas, personaje de izquierda (la verdadera, la esencial), gran conversador y polemista, experimentador de la producción visual, viajero incansable por tierras ignotas (La Patagonia, Nueva Zelanda, la Selva Lacandona), pionero en México de la utilización de la cámara estenopeica, fotógrafo desde luego, e incluso cineasta experimental aún por descubrir. Y por si fuera poco, autor de un libro legendario, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, cuya primera edición durante muchos años se volvió inencontrable, pero el cual, afortunadamente, se haya de nuevo en circulación.

De todo ello, ¿qué poner aquí de relevancia?, porque es evidente que Jurado no es una cosa sin ser la otra a la vez. Por eso, y para no excedernos en los límites impuestos por las páginas de *Alquimia*, ofrecemos un panorama que abarca algunos de los puntos esenciales de su trayectoria como artista, pensador, o bien de sus aportaciones a las nuevas generaciones finiseculares y de los tiempos recientes. Porque en la actualidad, por sólo citar uno de sus legados, el uso de la cámara estenopeica se encuentra en un gran momento. En medio de un mundo de alta tecnología, se debe a Jurado que los principios renacentistas de la cámara oscura, el de la búsqueda primigenia de la permanencia de la imagen, de manera paradójica se mantengan en uso mediante la fotografía estenopeica aún entre nosotros. Eso dice mucho de su espíritu.

Pero no sólo eso. A nuestro artista le debemos también algo singular: el hecho de ponernos en evidencia de que conceptos como verdad o realidad atribuidos a la fotografía son valores endebles, frágiles. En tiempos en que se creía en el principio barthesano del “esto ha sido” —esto ha existido para ser fotografiado—, él invirtió la fórmula: esto lo he creado desde la ficción para volverse fotografía.

En este número coinciden amigos y discípulos del maestro: Rebeca Monroy da cuenta de sus aportes como impulsor de las artes plásticas; Gerardo Montiel Klint traza bien la esencia de nuestro invitado; además de la participación de quien esto escribe, que tanto ha aprendido de él; Carlos A. Córdova establece un diálogo profundamente inteligente con el maestro Jurado. Con gran orgullo, *Alquimia* recibe en esta ocasión a un clásico de nuestro tiempo.

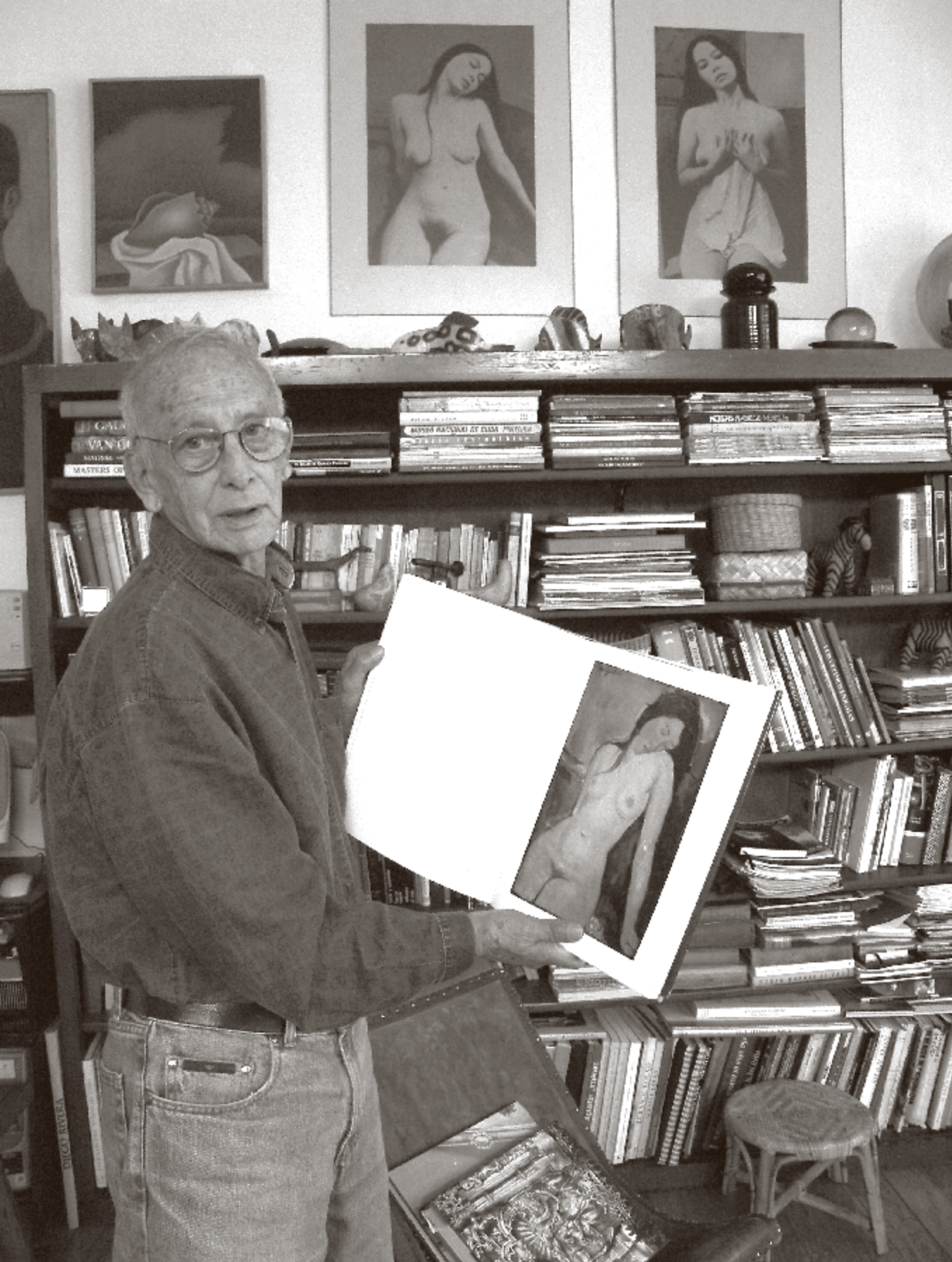
PÁGINA SIGUIENTE
Desnudo clásico,
1973
Col. SINAFO-FN-INAH

PÁGINA 8
Carlos Jurado
en su estudio, junio 2009

PÁGINA 9
Desnudo de Chichai,
parafrásis de Amedeo
Modigliani, 1975,
técnica mixta
Col. del autor

El Sistema Nacional de Fototecas quiere agradecer a Miriam Chichai, compañera de vida del maestro Carlos Jurado, por su apoyo en la realización del presente número. En todo momento, en el proceso de investigación y documentación, recibimos de ella una muy atenta comprensión. Asimismo a su hija Zinzuni Jurado y al pequeño Pablo Rubin-Jurado. Fue enormemente generosa la ayuda de Gerardo y Fernando Montiel Klint, quien en todo momento estuvieron presentes en esta edición. Finalmente, Lourdes Franco nos conminó a trabajar sobre el maestro a quien está dedicada hoy *Alquimia*.







Transtemporalidad y utopía: un maestro del arte vanguardista

Rebeca Monroy Nasr

Intentar definir la labor académica de Carlos Jurado es tan difícil como pretender definirlo a él, pues su trabajo es tan libre, dinámico y poco convencional como lo es su personalidad. Se trata de un joven de 81 años de edad (San Cristóbal de las Casas, 3 de noviembre de 1927) delatado apenas por algunas líneas de expresión, pues sus gestos, ademanes y conceptos son más vigorosos que los de muchos otros jóvenes. Jurado ha dejado escuela en la vida productiva, es decir, ha creado seguidores desde la vida académica y fuera de ella. No pocos hemos sido presa de sus construcciones visuales, sus propuestas gráficas alternativas, a la vez que muchos fotógrafos y artistas visuales nos sumergimos a soñar con la cámara oscura estenopeica,¹ el unicornio y hemos creído fielmente en los árabes desobedientes y en sus pases mágicos y alquímicos.

Tal vez ese unicornio sea su “tona”² o ser mágico que lo acompaña desde su nacimiento, de naturaleza indestructible porque vive entre nosotros sin ser visto, hechicero de muchos, amigo de otros, maestro solidario, pues es el único que trabaja para el colectivo mientras destaca su propia identidad, convalidando la de los demás. Probablemente el legendario Adojuhr sea su antepasado, aquel árabe que siguió los experimentos aristotélicos, que perdió la vida en ello y a tantos nos ha convencido con su historia, del que heredó, además del acróstico, el espíritu libertario del que algunos somos seguidores fieles.

PÁGINA SIGUIENTE
Tlatelolco, 1989
Col. SINAFO-FN-INAH

A partir de ello podríamos entender por qué la labor académica de Jurado en la Universidad Veracruzana durante al década de 1970 se tornó fructífera en poco tiempo. Corrían esos años, la crisis financiera golpeaba una vez más la economía mexicana —la cultura, como siempre, era la parte más afectada—, después de la represión y matanza estudiantil del 68 la población consciente tenía una marca de dolor, represión, clandestinidad, pero también una huella de ánimo y capacidad de transformación ante la inequidad.³



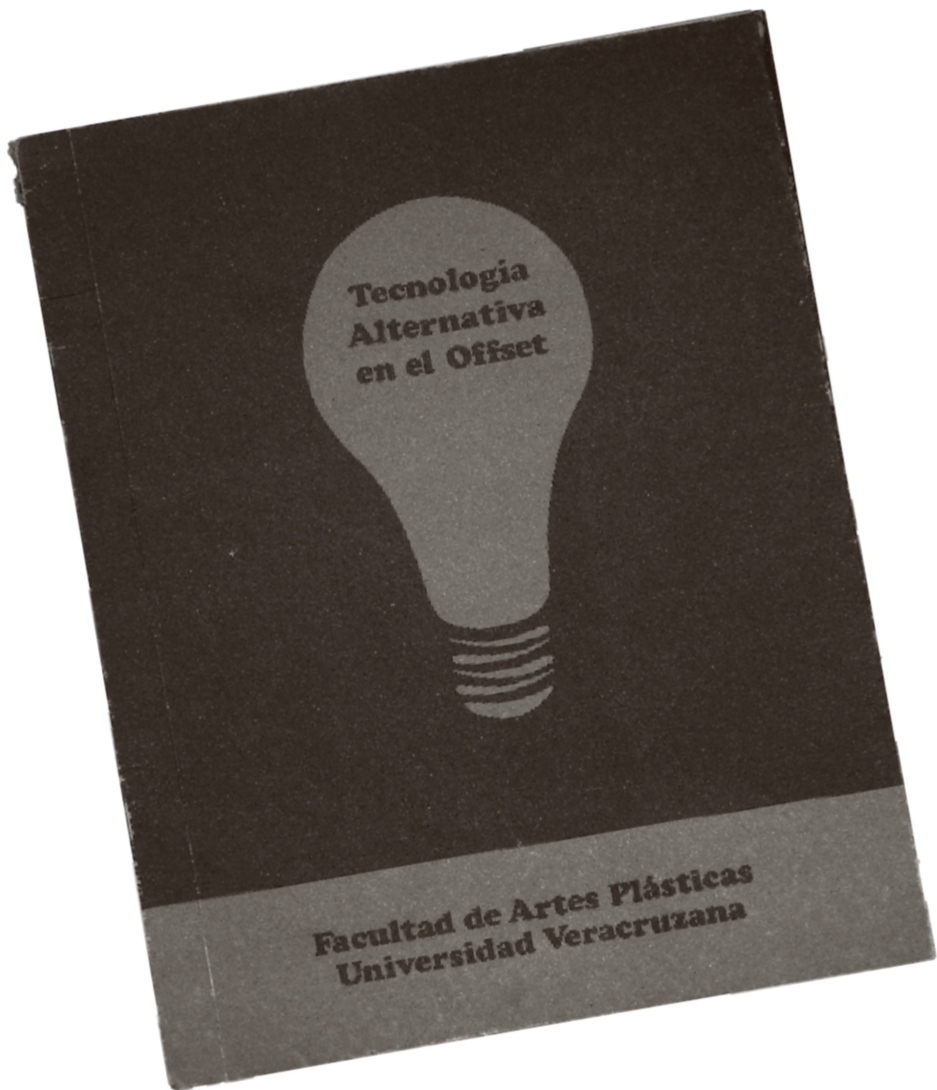
En este entorno, el libre albedrío del chiapaneco Carlos Jurado se movía ya con antecedentes en las artes plásticas desde que se formó en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, en los años de 1943-1944. Seguramente el ánimo estético de sus maestros, como la pintora María Izquierdo y el que fuese director de la Escuela de 1938 hasta 1954, el pintor Antonio Ruiz, mejor conocido como *El Corcito* —que Jurado prefiere llamarlo como lo conoció: El Corzo—, y de su maestro de dibujo, el artista Raúl Anguiano, hicieron de su trabajo algo distintivo en su obra. Sin contar con su ánimo de viajero incansable, que pasó de ser marino a establecerse tres años en la Cuba socialista en 1960.⁴ Todo este equipaje traía consigo, además de una fuerte dosis de creatividad y espíritu libre de cepa materna —aunado al deseo de cambio—, una búsqueda expresiva de fuerte imaginación, cuando sus experimentos fotográficos ya habían sobrepasado el ámbito de lo convencional. La primera cámara oscura que armó fue con fines didácticos, para que su hija Zinzuni —producto de su relación con Chichai, su compañera de vida— pudiera hacer una tarea escolar. Se trató en realidad de la construcción de un disparador mágico que captó desde la torre de marfil de tintes medievales una tranquila calle asfaltada, con algunos árboles y un automóvil en medios tonos. Lo que no supo es que esa imagen tendría fuertes consecuencias para su vida y la de muchos más.

El efecto cautivador de sus fotos con las cámaras de cartón transgredió los límites técnicos, formales y temáticos de la época y llevó a que su amigo poeta y escritor Jaime Augusto Shelley, quien era el director de Difusión Cultural en la Universidad Veracruzana, lo invitara a participar en 1974 con sus estenopos,⁵ exhibiéndolos en el Instituto Francés de América Latina (IFAL). Además de convencerlo para participar en solucionar la problemática particular de un deteriorado taller de arte de la máxima casa de estudios veracruzana con sede en Xalapa, donde los alumnos venían replanteándose los métodos de aprendizaje, las formas de solución plástica, el manejo conceptual del arte, un viejo programa de estudios, además del ausentismo notable de los maestros y la falta de innovación en el trabajo plástico-estético.⁶

La llegada del maestro Carlos Jurado al Taller de Artes Plásticas conjuntaba su ánimo libre, educado y empírico, improvisador y científico, lo que permitió dar una solución definitiva a una huelga alargada desde 1972 hasta 1973. Los alumnos se reunieron con él y lograron llegar a nuevos acuerdos docentes, formativos, teóricos y artísticos, con un fuerte acento en profundizar el elemento expresivo y experimental de los materiales y las formas que emergieran de ellos. Fue hasta 1974 que tomó bajo su dirección el Taller, con el sincero interés del entonces rector de la Universidad Veracruzana, Roberto Bravo Garzón, quien dio el banderazo para que este proyecto cobrara forma definitiva, con todo su apoyo de manera incondicional.

El acuerdo permitió la implantación de ocho talleres que dieran respuesta a las necesidades del estudiantado, por un lado con una planta docente de vanguardia, prestigiada por su calidad plástica, propositiva, y sobre todo sensible a las necesidades de los estudiantes y su momento estético. Por otro lado, invitó a





Tecnología alternativa en el offset. Manual técnico para grabadores y la pequeña industria de artes gráficas, Xalapa, Facultad de Artes Plásticas-Universidad Veracruzana, 1977
Col. Acervo Carlos Jurado

profesores extranjeros que también pudieran cubrir esas necesidades imperantes. De ese modo Jurado invitó a Mayra Landau para el taller de pintura; a Felipe Erhenberg para la parte editorial; a Rafael Villar para el trabajo tridimensional; Adrián Mendieta se incorporó para impartir uno de los talleres más novedosos, que fue el de cine. Por su parte logró traer a un maestro desde tierras lejanas, el sueco Per Anderson, quien haría las veces de maestro de grabado y litografía. Incluso un matrimonio chileno vino a formar parte de la planta docente: Ana Luisa Vidal trabajaría la cerámica y Luis Vidal impartiría grabado y pintura. Los talleres de fotografía y serigrafía los impartiría el mismo Carlos Jurado.

Es notable que el Taller de Artes Plásticas a cargo de su director Carlos Jurado abriera sobre todo materias de multirreproducción, lo cual era una manera antinatural en el concepto convencional de las "Bellas Artes", por su inclinación y fomento hacia las mal llamadas "artes menores", y en ello estribó también su éxito. Era la época del auge del cartel cubano, polaco y el mexicano entraría a la com-



petencia con la producción del Taller, sobre todo del que impartía Jurado como novedad creativa y que rindió importantes frutos por sus alcances expresivos y monumentales: la fotoserigrafía. Los alumnos encontraron en ese nuevo director y maestro la solución que buscaban a sus necesidades expresivas, de búsqueda de un nuevo discurso visual con materiales innovadores, al grado de crear sus propios equipos para los ocho talleres formativos propuestos. Por ejemplo, llegaron a construir no sólo las cámaras sino las ampliadoras, e incluso una máquina *offset* realizada con tecnología alternativa,⁷ que permitió romper la dependencia tecnológica y buscar la creatividad, metas bien alcanzadas con la realización de *foto offset*, *lito offset* y *lito serigrafía*.⁸

Fue tal el impulso logrado, que en pocos años el Taller pasó a ser Escuela y finalmente Facultad. Uno de los botones que pueden señalar lo visionario y exitoso de la propuesta docente y curricular fue que por vez primera se inauguró la Licenciatura en Fotografía, única en su género en todo el país por muchos años. Además, a la par, la Facultad crecía con sus alumnos, sus aprendizajes y la libertad de creación,

Tecnología alternativa en la gráfica (Cat.),
Galería José Clemente Orozco,
Facultad de Artes Plásticas-
Universidad Veracruzana,
septiembre 1977
Col. Acervo Carlos Jurado



Cartel de la muestra
*Antifotografía con cámaras de
cartón sin lente*, Instituto Francés
de América Latina,
enero de 1973
Col. Acervo Carlos Jurado

PÁGINA SIGUIENTE
Carlos Jurado
*Fragmentos
del tratado mágico de la
aprehensión de las imágenes de
Adojuhr*, edición de autor, 1973.
Documento proporcionado
durante la exposición arriba
mencionada.
Col. Acervo Carlos Jurado

pues no se les limitaba a cierto tipo de representación, estilo o corriente pictórica o gráfica, muy diferente de la condición que se vivía en la Academia de San Carlos.

En la gran ciudad, los alumnos habían convocado a fines de 1976 a un gran Congreso Estudiantil para proponer también cambios en el contenido de la carrera de artes, para ampliar el horizonte y revalorar las artes gráficas y otros medios contemporáneos, para lo cual proponían un nuevo plan de estudios. En el interior de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM se libraba una pelea a muerte entre el geometrismo “imperialista” y el nacionalismo “caduco”, y se buscaban también nuevas formas de representación acordes al momento.⁹ Fue una larga pelea, por lo que hubo quien salió rumbo a tierra veracruzana.

Por su parte, la Facultad de Artes Plásticas, dirigida por Carlos Jurado desde Xalapa, se convirtió en bastión de la vanguardia artística del país, con una producción colectiva, definiendo identidades propias, ritmos novedosos, abriéndose al mundo con sus modalidades propositivas, sin tirar línea ni coartar la producción

FRAGMENTOS DEL
TRATADO
MÁGICO
de la
APREHENSIÓN
de las
IMÁGENES
DE
ADOJUHR

MÉXICO, 1973.



Zeta, núm. 1, Xalapa, Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, julio 1976
Col. Particular

La serigrafía, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura (Cuaderno de trabajo 1), 1985
Col. Acervo Carlos Jurado

Hoja, núm. 3, Xalapa, Instituto de Artes Plásticas-Universidad Veracruzana, diciembre 1983
Col. Acervo Carlos Jurado

plástica emanada de sus aulas. El estilo era elegido personalmente, las formas se podían trabajar colectivamente. El trabajo se compartía y emanaba al mundo como la exposición que realizaron con grandes formatos de fotoserigrafías y fotografías que realizaron con técnicas alternativas en Río Blanco, Veracruz, para el Museo Obrero, en un trabajo comunitario y de cooperación entre los alumnos de los nuevos talleres, dejando una impronta innovadora por el uso de los grandes formatos de las obras que presentaron en el año de 1975.

Parte sustancial del éxito fue el abordaje de las técnicas alternativas en todos los sentidos, si comprendemos que México mantenía una actitud dependiente en lo que se refiere a materiales, equipos y sustancias químicas (además de lo económico). La alquimia de Carlos Jurado, junto con su gusto e investigación de científico creador, le llevó a encontrar con sus alumnos y maestros formas alternativas de recreación de todos aquellos recursos materiales que se requerían. La factura material liberaba a los artistas de los límites formales impuestos



por las industrias del ramo, con lo que se daba rienda suelta a las propuestas gráficas, y el límite sólo existía en la medida de la propia limitación. El lenguaje visual se transformó junto con el medio creativo y esto permitió innovaciones técnicas, formales y temáticas.

Carlos Jurado
El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio. Dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica.
UNAM (Serie imágenes 1), 1974

Esos alumnos con el tiempo se convirtieron en célebres artistas, profesores y directores de la Facultad, fueron los que vivieron de cerca las propuestas y los brebajes embriagantes de libertad artística; por ejemplo, se formó el grupo Estenopo, que ha continuado por años su producción, con muestras claras de su calidad fotográfica.¹⁰ Algunos tuvimos la suerte de saber de esos avances por uno de los libros más cotizados y clásicos de nuestra historiografía de la fotografía: *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, y fuimos capaces de acercarnos a esos logros de manera tangencial. Pupilos a distancia, nos adaptamos a su iniciador.¹¹



Carlos Jurado y alumnos
*Paráfrasis a la fotografía
de Henry Fox Talbot,
en la que mostraba todas
las posibilidades del
nuevo invento, 1979*
Col. Acervo Carlos Jurado

PÁGINAS 24-25
Chichai en el estudio,
1973
Col. SINAFO-FN-INAH

El maestro Carlos Jurado dio rienda suelta a su imaginación y no podía amarrarse a un puesto y sus limitaciones burocráticas, pues su capacidad creativa de hechicero, su espíritu indomable e inaprehensible como el del unicornio, aunado a su pensamiento mágico y pragmático, le permitieron delegar en otros esa labor que realizó de 1974 a 1977. En el año en que abandonó la dirección en la Facultad de Artes Plásticas la dejó en un lugar nacional e internacional de alta solidez y prestigio. Además de promover los grupos de trabajo en el ánimo colectivo, generaron sus propias publicaciones como la revista *Zeta*, manuales y catálogos creados con los materiales alternativos, todos ellos con formas vanguardistas que reforzaban y difundían sus ideas, compartiendo los secretos recónditos de la producción de esos grupos de trabajo. Es importante considerar que esos trabajos presentados en certámenes rebasaron fronteras locales, rompieron límites conceptuales y visuales, además de que trastocaron conceptos teóricos y dieron paso a la génesis de un espacio propio para las artes gráficas, en particular para la fotografía.¹² El reto seguiría siendo hacer nueva tecnología con la antigua.



Ese ojo creador de la *cámara mágica* cumpliría su ciclo para iniciarse en otro de los institutos, emanado de esa corriente de trabajo que convergía en la clara noción, también vanguardista, de que los creadores pueden ser investigadores de carrera, que las artes son interdisciplinarias y que se requiere de la transmisión del conocimiento teórico, metodológico y creativo. Así, del sueño del gran taller con tintes medievales, en donde los alumnos dependían del conocimiento de sus antiguos maestros, pasó a una escuela de formación colectiva y rápidamente a una facultad vanguardista que iba más allá de su tiempo y forma en el siglo XX. El círculo virtuoso se cerraba con la creación del Instituto de Artes Plásticas, con la idea de vincular la *praxis* artística con la investigación, docencia y creatividad. En ese momento el maestro Carlos Jurado fue idóneo para estar al frente de este proyecto en el año de 1978. Todos estos elementos permitieron que fuera un momento crucial en la producción plástica de los alumnos de la Universidad Veracruzana en tierras xalapeñas. Una dinámica que fue más allá de la dirigencia de Carlos Jurado, pues la simiente estaba sembrada e incluso la experiencia se extendió años después al puerto de Veracruz.¹³

Desgraciadamente, las crisis financieras y los buenos propósitos se desvanecieron y para el año de 1983 Jurado decidió retirarse de la dirección del Instituto y de la vida pública, eventualmente. El Instituto sufriría los golpes bajos del poco interés al cambio del gobierno local y nacional, además de perder al apoyo de su entonces rector. Un desplegado en *Excelsior* y la movilización de los compañeros detuvo la desaparición este Instituto de Artes Plásticas, pero los de teatro, danza y música no correrían con la misma suerte.

La impronta del caldero de Carlos Jurado dejó una huella indeleble. Ahí estuvo perpetuado su ánimo alegre, innovador, incapaz de someterse, siempre creativo, que puede provenir muy probablemente desde sus antecedentes aristotélicos, pasando por los árabes disolutos hasta llegar a científicos heredados de Niepce, Daguerre y Talbot. El maestro dejó además una figura transtemporal porque modificó su tiempo: incursionó en el pasado al fusionar al artesano-artista, al empírico-científico, al profesional-lúdico, una mezcla que emerge de una capacidad creativa que no puede encasillarse. Honesto con su trabajo, con su compromiso social y artístico, Carlos Jurado, lejos de la imagen fulgurante de los artistas que buscan fama y fortuna, está cerca de sí mismo y de su expresividad, es honesto y sencillo, no se casa con ninguna forma, estilo o técnica, pues su necesidad expresiva no tiene límite. Es el espacio donde se mueve, la temporalidad le arrebató y va del pasado al futuro en una búsqueda de seguir siendo auténticamente un comunicador, que procura llevarnos de la mano del mundo para resistir, comprender y aprehender cada día algo del mundo. El imbatible unicornio, el eterno hechicero, el artista modesto, el académico soñador de utopías que se hacen realidad, el maestro de la cámara oscura con sus seres fantásticos nos inunda mientras gozamos sus historias de ilusión real. Transtemporal: del alquimista Adojuhr al mago Jurado no hay mas que un guiño de tiempo, una calidad de enseñanza-aprendizaje que forjó escuela y que seguirá dando muchos frutos mientras artistas y necesidades expresivas haya en este mundo, pues como él asevera: "Mis ojos están llenos de imágenes" y nosotros... de sus enseñanzas.¹⁴



1 Cámara que no usa lente sino solamente un agujero para hacer la imagen, Carlos Jurado la reutilizó para hacer sus fotografías; véase *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM (Serie Imágenes), 1974; reeditado por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2009.

2 Para la definición de “tona” véase a Ricardo Pozas Arciniega, *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*. México, FCE, 1952.

3 Se pueden ver esos cambios visuales en el libro de Daniel Luna y Paulina Martínez F., *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, ENAP-UNAM, 2008.

4 En entrevista con la autora el día 15 de mayo de 2009, en la casa estudio del maestro Carlos Jurado.

5 Imágenes realizadas con su cámara de cartón y tecnología alternativa en la fotografía.

6 Sobre el particular se encuentra el artículo de María Teresa González Linaje (coord.), “Historia del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana”, en *Instituto de Artes Plásticas 1977-2007, 30 años de vanguardia*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 20-38.

7 Entrevista con Carlos Jurado por la autora en su casa, en la Ciudad de México, el día 15 mayo de 2009.

8 En María Teresa González Linaje, *op. cit.*, p. 21.

9 Las pugnas internas llevaron a que los estudiantes cerraran la Academia para mejorar la enseñanza, se logró que los talleres funcionaran como materias optativas. Sin embargo, la fotografía no formó parte de ese nuevo plan de estudios, sólo extracurricularmente para Artes Visuales y optativa en Diseño Gráfico. Véase Roberto Camaño Martínez, Francisco G. Quesada García, Aureliano Sánchez Tejeda y Roberto Valdez López, “Elementos para la definición del profesional en artes plásticas (Documentos para su definición)”, tesis de licenciatura en Artes Visuales, México, ENAP-UNAM, 1988.

10 La exposición se realizó en el puerto de Veracruz como parte del Encuentro Nacional de Cámara Estenopeica, sus integrantes: Néstor Andrade, Adolfinia Paredes y Arturo Talavera reunieron a diversos fotógrafos estenopos; véase Catálogo *El Unicornio y la luz*, edición de autor, Veracruz, agosto 2001.

11 No pocas tesis y trabajos emergieron de esos planteamientos sin ser directamente relacionados con Carlos Jurado, como el de Laura González Flores. “La cianotipia un proceso fotográfico alternativo en la fotografía”, tesis de licenciatura en Artes Visuales, México, ENAP-UNAM, 1986 y la de quien estas líneas escribe, publicada como libro curiosamente bajo el signo de la serie “Alquimia”, *De luz y plata. Apuntes de tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH, 1997.

12 El crítico de arte Armando Torres Michúa consideraba que no era factible analizar por igual estas diferentes manifestaciones artísticas, por lo que propugnó por una forma diferenciada de trabajo y por crear la Sección de Fotografía. Además, después de fuertes protestas y negociaciones, para 1980 se creó la Bienal de Fotografía, separada de su pariente, la Bienal de Gráfica.

13 El trabajo permitió premios y reconocimientos nacionales. En 1974, en el famoso Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, destacó Javier Puchetta en pintura, y Maule Vera en escultura. En 1975, Ambrosio Contreras y Adalberto Bonilla ganaron en el ámbito tridimensional de nuevo. Carlos Cano con pintura y fotoserigrafía en el primer lugar del concurso de 1977, y Andrés Avelino de nuevo arrebató el premio de escultura ese año. 1978 y 1979 vieron triunfar a Doris Vila en pintura y Carlos Ruiz en escultura; Salvador Martínez e Iris Aburto destacaron en la parte gráfica. Los premios, menciones, honores seguirían por años en el cine de 8 y 16 mm, en fotografía, en serigrafía, en pintura, escultura y gráfica; véase, María Teresa González Linaje (coord.), *op. cit.*, pp. 21-23.

14 Kathleen Desmond Kandon, *Carlos Jurado, The Mexican Alchemy*, catálogo de la exposición en el Museo Talbot, Londres, National Trust Fox Talbot Museum, 1986.









Tratado mínimo de Carlos Jurado



De cajas mágicas, espíritus malignos,
estenopos, polvos de Taltor, alquimistas
árabes, rinocerontes, vampiros, fusilamientos
y cañones de fragatas

Gerardo Montiel Klint



PÁGINAS 26-27 *Muchacha en estudio*, 1973. Col. SINAFO-FN-INAH

PÁGINA ANTERIOR *Sin título*, 1998. Col. SINAFO-FN-INAH

Los alquimistas esperan que el trabajo experimental en su laboratorio les abra una puerta sobre lo invisible (Andrea Aromatico, Alquimia, el secreto entre la ciencia y la filosofía).

Para Chichai y Carlos, con profundo cariño.

CORPUS (Cuerpo). A mediados de la década de 1990 asisto a una exposición de Carlos Jurado, decano y leyenda de la fotografía experimental de los años setenta. Ante mí las imágenes y las hasta entonces *cámaras mito* inventadas por el mismo autor: panorámicas, angulares sin deformación, obturadores giratorios, con tres objetivos y de 360 grados entre otras, y todos estos fabulosos sistemas realizados en cartón se encuentran resguardados en capelos, como las joyas de la corona. Por fin puedo estar frente a impresiones de época de un imaginario único, atmósferas cautivantes, el cuerpo como hilo conductor, imágenes evocadoras de una belleza sublime; la aparente sencillez catapultó mi asombro y entusiasmo ocasionando una hiperventilación que pocas veces he vuelto a experimentar. Para alguien que empezaba a hacer fotografía, la experiencia es toda una revelación. Me acerco a José Antonio Rodríguez, curador de la exposición, para felicitarlo y rendirme como súbdito incondicional de esas imágenes y de botepronto me comenta que el maestro Jurado se encuentra en la sala y se ofrece a presentármelo. Quedo atónito y me sonrojo terriblemente por mi ignorancia, ya que estaba convencido de que Carlos Jurado había fallecido hacía décadas (¿¡!?) Cuando estreché su mano, aún perplejo de tenerlo frente a mí, sentí seguramente lo que un aprendiz experimentaba al conocer al maestro alquimista, develando un universo de posibilidades y conocimientos.



Manzana, Xalapa, 1975. Col. SINAFO-FN-INAH

ANIMA MUNDI (Espíritu de la naturaleza). Mientras daba clases de química fotográfica y hablaba acerca de los riesgos, toxicidad e implicaciones de ciertos químicos para la salud, e imponía mis reglas de seguridad sumamente estrictas para el uso del laboratorio fotográfico, los alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Morelos, alarmados y desconcertados, me aseguraban que había un profesor de fotografía en la misma facultad, quien de manera habitual mojaba su dedos con químicos contenidos en las charolas del proceso de revelado en blanco y negro para degustarlos con la punta de la lengua y el paladar, para así poder diferenciar entre el revelador y el fijador, ya que no etiquetaba sus contenedores de almacenamiento. Y no sólo eso, sino que también comprobaba si alguno de los químicos habría que remplazarlo o si aun "aguantaba otro poco" a partir del sabor y gusto de los mismos. No daba crédito a lo que escuchaba y al pedir que me dijeran el nombre del demente que hacía eso me quedé estupefacto: Carlos Jurado. Aprendí así de mi rigidez, del no cuestionar e incorporar una actitud libre y ensoñadora hacía todo aquello que constriñe al individuo, y hace estrecho nuestro entendimiento sobre nosotros mismos y más aún al espíritu creador, porque adentrarse en lo desconocido trae consigo sus propios conocimientos. Su lección: hacer del laboratorio un lugar mágico, un lugar de anécdotas que hiciera volver mis pasos hacia la primera vez, cuando en la penumbra rojiza de mi incursión en un laboratorio fotográfico apareció en una charola como una revelación mística aquella imagen latente que unos segundos antes era una superficie blanca y anodina, y me quedó prendida por siempre o, como diría Carlos, haciendo que el corazón me palpitara.



Autorretrato con cámaras, 1973. Col. SINAFO-FN-INAH

DESTIALTIO (Proceso físico y psíquico que permite descartar lo superfluo y quedarnos con lo esencial). Las imágenes de Jurado no dependen de un estenopo, una cámara oscura o un proceso químico. Esto aún no lo entienden quienes pretenden encontrar una voz propia a partir del solo hecho de construir una cámara estenopeica y apuntarla hacia un bodegón, un paisaje, un cuerpo o hacia sí mismos. Los alquimistas entendían la *transmutación* como el procedimiento iniciático mediante el cual se conjunta la materia sobre la que se opera y sobre el alma del operario, también conocida como la *ciencia de la llave* porque abría los misterios de la creación. Las imágenes de Jurado provienen del *pulso de la vida*: de su curiosidad por el mundo, del no estar conforme con la inmediatez, de sus conjuros hacia un mundo fantástico donde la resina de Baltur o los polvos de Taltor resultan tan fascinantes como sus relatos. En una tarde con Jurado, quien es un narrador hipnotizante, se puede ir de las risas desencajadas al imaginarlo en Xalapa, señalado como un vampiro volador por unos dementes teporochos —que al verlo brincar entre charcos con su paraguas a medio abrir y enfundado en su gabardina, cubrían sus cuellos y hacían la señal de la cruz para alejarlo— al romanticismo de imaginarlo heroicamente como guardia al lado de una batería antiaérea durante toda la noche, al lado de los revolucionarios cubanos que esperaban el inminente contraataque e invasión imperialista yanqui a la isla. A la angustia de recordar cómo estuvo a punto de ser fusilado en una cárcel guatemalteca, lo que no quebrantó jamás su espíritu. O al asombro de escuchar su historia, que aún le incomoda, acerca de cómo tuvo que ejecutar la orden de tirar un cañonazo desde una fragata de guerra para terminar con el tiroteo y vida de el *Chinto*, quien se había parapetado en la azotea del hotel Colonial en el puerto de Manzanillo, después de haber despachado con su escuadra y magnífica puntería a algunos policías, militares y civiles por un lío de faldas. Con su compañía y amena plática, Carlos ha logrado que vuelos tediosos de 11 horas se conviertan en instantes conmovedores, o que noches largas e insoportablemente calurosas en Yucatán sean como un respiro arrebatador.



Caballito, Puerto de Veracruz, 1982. Col. SINAFO-FN-INAH

SCALA LAPIDIS (Camino ascendente hacia la piedra filosofal). En el siglo XV, mientras España dejaba el medioevo para entrar en la edad moderna, se comisionó al capitán Juan de Olid, paladín del rey, al frente de un grupo aguerrido de ballesteros para que iniciara una expedición dramática en el África negra más profunda. La misión secreta era en favor del monarca Enrique IV, *El Impotente*, quien necesitaba polvo de cuerno de un unicornio para aumentar su virilidad como rey y terminar así con su desgracia. Juan de Olid regresó con el cuerno del unicornio a una España totalmente transformada veinte años después de iniciada su misión, en la que perdió a todos sus hombres y una de sus extremidades. Su salud estaba totalmente quebrantada después de combates, accidentes y desgracias en esa tierra inhóspita y abandonada por Dios. El rey hacía mucho que había fallecido, pero existió el rumor de que en su lugar de entierro Juan de Olid depositó el fruto de su misión: el cuerno del unicornio. Los siglos pasaron y un grupo de científicos descubrió la tumba de Enrique IV, y al hacer un análisis de los objetos encontrados que rodeaban al rey descubrieron un objeto singular: un cuerno de rinoceronte. De ahí vienen añejos debates, confusiones y escepticismo con respecto a la veracidad de la existencia de los unicornios como seres reales, como quedó asentado en la célebre entrevista de Jonas Spaulding al afamado Dr. Landescu, en la revista *Golden Bird* durante el Congreso Internacional de Zoólogos de Budapest en 1913. Pero es un hecho que los unicornios existieron, y fueron de diferentes tipos: el unicornio real, de carácter noble y fina estampa; el extremadamente brioso unicornio del Sur, el elegante unicornio azul, el pequeñísimo unicornio de Catay, o el unicornio de Baltur, de quien su cuerno —según Adojuhr, el alquimista árabe del siglo XI— era el máspreciado y a la vez más apropiado para hacer cajas mágicas con las cuales se practicaba el arte de la aprehensión de imágenes. Este cuerno era utilizado por Adojuhr para hacer el finísimo orificio de sus cajas mágicas, que ahora podríamos equiparar con el estenopo u orificio realizado con un alfiler muy fino de las cámaras de cartón como las que construye Carlos Jurado para proyectar una imagen sobre película, papel fotosensible o soporte emulsionado que se convertiría en una imagen fidedigna de lo que estaba frente a dicha cámara. Y cualquier teórico, crítico o estudioso de la imagen que se digne de ser serio no dudará en afirmar que con su arte Adojuhr sentó las bases para lo que hoy conocemos como fotografía. De ahí que no podamos dudar de la existencia de los unicornios en tiempos muy remotos, porque a ciencia cierta sabemos que con la tecnología que existía en el siglo XI era imposible fabricar algo parecido a un alfiler de precisión para hacer esos finos orificios de los que dependía el arte de Adojuhr, al realizar sus pergaminos emulsionados por medio de cajas mágicas. El siquiera insinuar que los orificios de Adojuhr eran realizados con algo parecido a un alfiler es completamente descabellado, y lo afirmo sin temor a ser cuestionado.



El viejo futbolista, Nueva Zelanda, 1998. Col. SINAFO-FN-INAH

SPIRITUS (Intelecto). El hombre moderno y racional quiere entenderlo y comprobarlo todo... Ésa es su desdicha y su insatisfacción que lo ata al mundo terrenal y mundano. Como un imposible, todavía hay quien piensa que la búsqueda emprendida por los alquimistas consistía en encontrar el elixir de la vida o, peor aún, la piedra filosofal, para así lograr la compleja y secreta transmutación del plomo en oro alquímico. Reyes, nobles, sabios y plebeyos perdieron la cordura, su entereza y a veces la vida misma al estar ciegamente convencidos de que una vez conociendo el secreto de la trasmutación, con todo el oro obtenido adquirirían reinos, comarcas, invencibilidad y admiración. Los verdaderos alquimistas, aquellos de alma incorruptible, sabían que la transmutación no era otra cosa que un mensaje críptico para la conversión y cambio de un ser en otro, de una cosa en otra, de la debilidad en fuerza, de la corporeidad en espiritualidad. Para ellos las ideas eran imágenes primeras, fuerzas impulsoras, representaciones que tenían su asiento en el espíritu humano, el reflejo de sí mismos. ¿Pero qué era transformarse en sí mismo? Para ellos sólo podría alcanzar la verdadera sabiduría quien penetrara en lo más hondo de su ser... La verdadera piedra filosofal era el individuo transformado, aquél de espiritualidad sincrética y contemplativa. Si muchos aún dudan de la autenticidad de Zóximo el Panoplita, de Adojuhr, de la Tabla Esmeralda, de Hermes Trimegisto, o de que Fulcanelli fuera el último de los alquimistas, al menos yo me considero un iniciado y adepto a las enseñanzas del alquimista Carlos Jurado.

Los experimentos de Adojuhr, a pesar de la reserva con la que se efectuaban, habían trascendido hasta los círculos del poder donde no eran aceptados. En parte por envidia de eruditos muy cercanos al monarca o bien por suponer que tales actividades atentaban contra la religión, se empezaron a mover los resortes que finalmente condujeron al desenlace esperado. Pero antes de que esto aconteciera ya en un ambiente de inseguridad y presiones, Adojuhr comprendió que debía de tomar alguna medida de protección y decidió hacer un largo viaje, que felizmente lo llevó a realizar el descubrimiento que adelante detallaremos [...].



Instalado en Sevilla se sabe que Adojuhr se tornó muy reservado. Existe posterior constancia de que pasaba gran parte del tiempo preparando filtros de cristal y tiñendo resinas para aplicarlas a sus cajas mágicas y lograr imágenes coloreadas. No hay datos que indiquen que consiguiera algo al respecto, mas suponemos que sí, por el contenido de una postrera nota que de él se conoce: “La aprehensión de las imágenes en sus colores naturales, es básicamente un acto de magia, mediante el cual, dichos colores que se encuentran suspendidos en el éter, son transferidos a las estampas, con el fin de que las cosas que éstas representan, adquieran su apariencia verdadera.”

Aquí terminan las descripciones de Adojuhr. Su trágico destino ha sido ya consignado anteriormente.

Pasaron los siglos y por fin surgieron los hombres que pudieron atrapar el arcoiris.



Autorretrato del siglo xx, 1979, técnica mixta. Col. del autor.

Durante cerca de siete meses, en 1968 Carlos Jurado estuvo recluido como preso político en la cárcel de Pavón en Guatemala. Los testimonios que a continuación siguen —el artículo de Rosario Castellanos y una carta enviada por su padre— dan cuenta de ello. Gracias a Chichai y a las gestiones diplomáticas, a la de amigos y artistas, Carlos Jurado se salvó de ser llevado al paredón de fusilamiento.

Méj. 6 agosto 968

Carlos:

Por la prensa me he enterado de la terrible situación en que te encuentras. Quiera Dios que se logre tu defensa, pero si el Destino que tenemos todos marcado en esta vida te fuera adverso tu Cabeza muy bien que los hombres mueren de pie.

Te abraza tu padre que espiritualmente estará contigo en todo momento.

Javier

Carlos Jurado

Amigo, compañero, prisionero

Rosario Castellanos*

Cuando alguien me dice que la literatura no sirve para nada yo estoy de acuerdo. Porque soy hipócrita, porque no me gustan las discusiones y porque en cierta medida comparto esa opinión. Pero cuando reflexiono a solas descubro que la literatura quizá no sirve ni al progreso de la humanidad ni a hacer más cómoda ni placentera la vida de los hogares ni para deshacer entuertos. Pero sirve (al menos en mi caso ha servido) al que escribe.

En 1955 yo redacté, en un estado de absoluta inconsciencia, una novela a la que puse el acertado título de *Balún-Canán*, gracias al cual la confunden invariablemente con Chilam Balam y, claro, la sitúan entre los clásicos mayas.

Cuando la leí me di cuenta de que lo que se contaba en sus páginas, que en mucha medida son autobiográficas, era abominable. Que las relaciones entre los indios y los mestizos en Chiapas estaban regidas por una brutal injusticia y que si yo, en otros momentos, había participado de esa injusticia y me había aprovechado de ella y ahora quería sentirme persona humana tenía que hacer algo para contribuir a remediarla.

Estaba enterada de la existencia del Instituto Nacional Indigenista y del Centro Coordinador suyo que funcionaba en San Cristóbal. Quería ofrecer mis servicios, pero ¿cuáles? No sé poner inyecciones, ignoro hasta los rudimentos del trabajo social, de la agricultura, de la educación, de la ingeniería, etc. Quizá podría ser útil si acaso como mecanógrafa.

Hice así mi solicitud y gracias a la intervención de Gastón García Cantú y de Horacio Labastida fui enviada a San Cristóbal en calidad de “mientras”, como se dice.

Una serie de circunstancias hizo que me pusieran a cargo del teatro guiñol, uno de los medios con los que operaba la Sección de Ayudas Visuales a cuyo frente estaba Carlos Jurado. El era mi jefe inmediato y lo primero que me horrorizó era su capacidad de trabajo. Una especie de energía nerviosa lo animaba para realizar giras (a veces muy difíciles y peligrosas) por el interior de la zona; para experimentar con

*Artículo publicado originalmente en *Excélsior*, 10 de agosto de 1968. Col. Acervo Carlos Jurado

PÁGINA ANTERIOR
Carta enviada a Carlos Jurado —durante su estancia en prisión— por su padre Daniel Jurado, 6 de agosto de 1968. Col. Acervo Carlos Jurado

PÁGINA 45
Carlos Jurado en expedición a la Selva Lacandona, 1955. Col. Acervo Carlos Jurado

Carlos Jurado

Compañero, Pr

ROSARIO CASTELLANO

difíciles y peligrosas) por el interior de la zona; para experimentar con medios expresivos que resultaran accesibles para los indígenas para redactar y distribuir publicaciones que ayudarían a la aculturación; para pugnar, contra todo y contra todos, por la defensa de los demás, de ese grupo de mexicanos marginados de la vida nacional.

Una poderosa simpatía se estableció entre nosotros y vino a fortalecerla el descubrir un parentesco bastante cercano. La relación entre jefe y subordinado no existió nunca sino la camaradería, la ayuda, los propósitos comunes, los mismos puntos de vista acerca de los problemas con los cuales nos enfrentábamos cotidianamente, en el sentido del humor para superar la sensación de fracaso cuando nuestras acciones desembocaban en el vacío.

Fueron dos años laboriosos. Con Carlo Antonio Castro formamos un trío que creía complementar su trabajo en el Instituto Indigenista con la organización

medios expresivos que resultaran accesibles para los indígenas; para redactar y distribuir publicaciones que ayudarían a la aculturación; para pugnar, contra todo y contra todos, por la defensa de los demás, de ese grupo de mexicanos marginados de la vida nacional.

Una poderosa simpatía se estableció entre nosotros y vino a fortalecerla el descubrir un parentesco muy cercano. La relación entre jefe y subordinado no existió nunca, sino la camaradería, la ayuda, los propósitos comunes, los mismos puntos de vista acerca de los problemas con los cuales nos enfrentábamos cotidianamente, en el sentido del humor para superar la sensación de fracaso cuando nuestras acciones desembocaban en el vacío.

Fueron dos años laboriosos. Con Carlo Antonio Castro formamos un trío que creía complementar su trabajo en el Instituto Indigenista con la organización de actividades culturales en San Cristóbal. Se formó un círculo integrado principalmente por intelectuales chiapanecos que promovió ciclos de conferencias, exposiciones, publicación de revistas. Carlo Antonio y yo impartíamos sendas cátedras en la Preparatoria y Carlo, que es (¿se me había olvidado mencionarlo?) esencialmente un pintor, trabajaba en un mural de grandes proporciones en el edificio de la escuela.

Jurado no descubrió su vocación pictórica sino cuando ya se había "situado" en la sociedad. Cuando había formado una familia, cuando desempeñaba un trabajo bien remunerado, cuando se le consideraba un hombre de porvenir. Era difícil renunciar a la estabilidad y jugárselo todo al azar. Sin embargo lo hizo. Pero como nunca concibió el arte como un mero deleite personal o medio para lucro, sino manifestación de solidaridad con los desposeídos, con las víctimas de la injusticia, con los débiles en la organización social a la que pertenecemos, al mismo tiempo que renunciaba a su empleo aceptaba un puesto en el Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista en la Tarahumara.

Inviernos rígorosos; la cabaña rodeada de nieve durante días enteros; el aislamiento; los niños, sus hijos, a los que no podía conseguir en esas circunstancias el alimento adecuado. Fue su rito de iniciación y lo cumplió de modo satisfactorio. Fue promovido, más tarde, al Papaloapan. El extremo contrario. Trópico, paludismo, enfermedades hídricas.

El colmo de la comodidad, declaraba cuando nos disponíamos, en algún "paraje" a abrir la lata de sardinas que

Hace 50 Años



constituía nuestro menú, lo he encontrado en San Cristóbal. Se refería al clima, a la casa bastante aceptable en la que se alojaba con su familia, al tiempo que podía consagrar a su obra.

Maduraba con lentitud; se exigía cada vez más. Sin salir de los cauces del realismo que parecía exhaustos después de que en ellos abrevaron “los tres grandes” de la pintura mexicana, quería encontrar su temática, su estilo propios, escapar de ese enorme lugar común en que tantos otros contemporáneos suyos vegetaban.

Porque “así convenía a nuestros intereses”, el trío que integrábamos Carlos Jurado, Carlo Antonio Castro y yo, se disolvió. Cada uno tomó un rumbo diferente y no volvimos a saber los unos de los otros sino de una manera esporádica.

Y hoy, con asombro, con dolor, con alarma, me entero por los periódicos de que Carlos Jurado está preso en una cárcel de Guatemala. Los detalles acerca de los delitos de que le acusan son muy confusos y no quiero entrar en ellos. Pero puedo jurar, si es que eso vale de algo, que el Carlos Jurado que yo conozco, quiero y admiro es incapaz de hacer daño a nadie. Su desinterés, su abnegación, su sentido del sacrificio hacen que no pueda pensarse en él como un delincuente. Y menos aún como un delincuente al que haya que maltratar, hacer que padezca de hambre, desaparecerlo de la protección de la ley, condenarlo a muerte.

Sus colegas han reproducido en nuestros periódicos el telegrama enviado al ministro de Gobernación de Guatemala y al secretario de Relaciones Exteriores del mismo país. Es necesario que tan altas autoridades estén al tanto de la suerte que va a correr un compatriota nuestro de alta valía intelectual. La embajada mexicana vela por su seguridad y los funcionarios de ella son los únicos a los que se les permite el acceso a la celda de prisionero de Carlos Jurado. Yo no pido sino que su juicio sea público y su defensor sea imparcial. Si es verdad que *El señor presidente* que retrató Miguel Ángel Asturias ha muerto y que ahora impera en aquel país un orden democrático, los que ahora tememos por la vida de Carlos Jurado la confiaremos a la equidad de sus jueces para que la salven y le devuelvan la libertad.



Chichai en el estudio, Xalapa, 1975. Col. SINAFO-FN-INAH





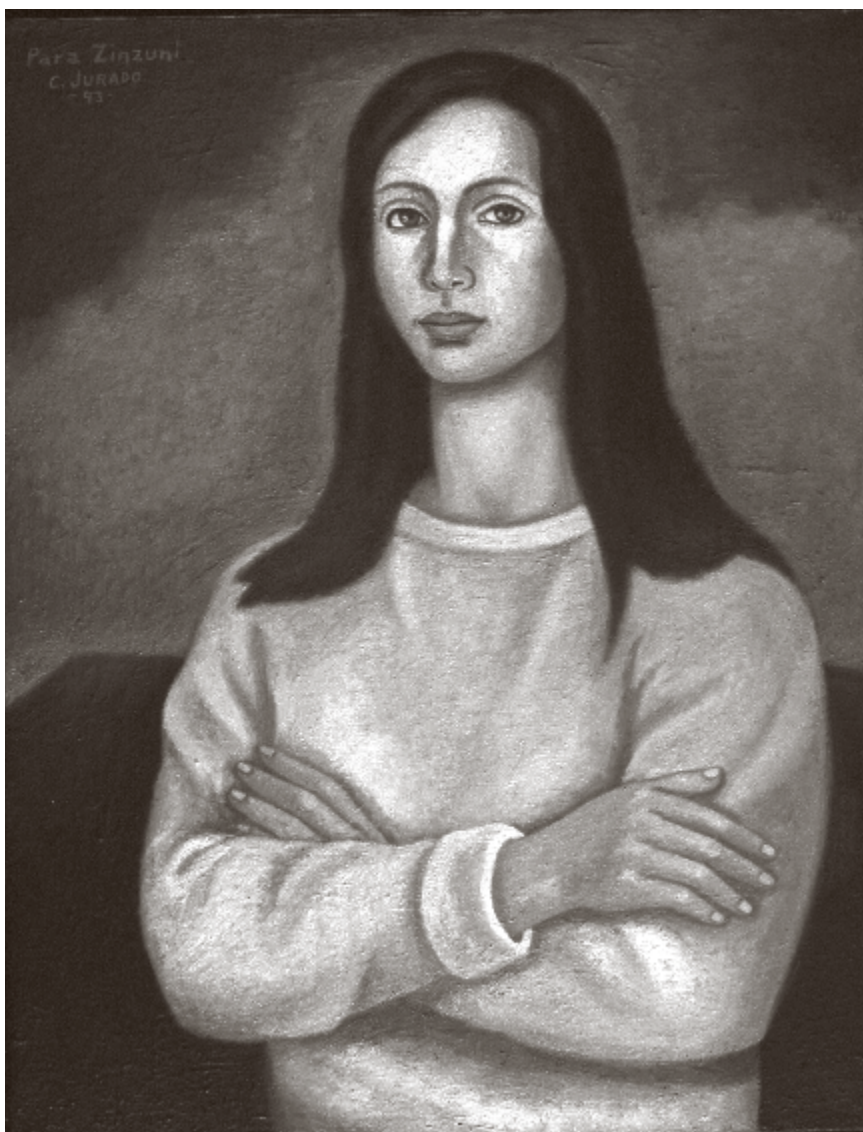
Carlos Jurado:
generar imágenes
desde el pasado

José Antonio Rodríguez



I. Una mañana de marzo de 1996, un singular personaje deambulaba solitario por los pasillos de la Universidad de Rice, en Houston, Texas. El lugar se encontraba atestado de fotógrafos, curadores, galeristas y críticos, todos vinculados con la creación fotográfica. Bien a bien, él no sabía lo que hacía ahí, salvo que acompañaba a su hija Zinzuni, para que a ésta le revisaran su portafolio. Ahí se estaba dando una de las principales reuniones de PhotoFest, la más célebre bienal internacional de fotografía en los Estados Unidos, a donde acudían —acuden— cientos de fotógrafos de todo el mundo para someter su trabajo a una revisión, y —con suerte— para irse a otro país a exhibir o publicar. Lo que no sabía era que él también estaba inscrito para que influyentes personas del medio de la fotografía revisaran su trabajo. Zinzuni, sin él saberlo, lo había inscrito para que los especialistas le echaran un ojo a su obra realizada en fotografía.

Autorretrato en el estudio,
1973.
Col. SINAFO-FN-INAH



Zinzuni, 1993.
Óleo sobre tela
Col. del autor

Él era Carlos Jurado. Con un vaso de café en mano y enfundado en su cazadora verde oscuro se acercó a una mesa de la cafetería universitaria en donde un historiador de fotografía leía, y al que le preguntó si podía sentarse. Desde luego; aquella era una mesa vacía, donde dos solitarios podían recluirse del bullicio de afuera. Su chamarra apenas dejaba ver el gafete en el que se leía su apellido, y el historiador pensó en todas las veces que pospuso buscar a ese artista mexicano que se apellidaba de similar manera. Un creador inasible, que lo mismo se decía que vivía en San Cristóbal de las Casas que en el puerto de Veracruz. Otras noticias indicaban que había buscado alejarse de todo y que no aceptaba ninguna entrevista. Acaso eso había hecho que el historiador dejara para después, siempre para un mejor momento, un posible acercamiento con un artista que ya rozaba la leyenda. Salvo esporádicas noticias que se daban en algunas revistas, durante

un largo tiempo pocas referencias sustanciosas se tuvieron sobre su persona.¹ De esos antiguos testimonios, algo recordaba el historiador: “la gente que me conoce... siempre ha pensado que soy un experimentador que se remonta al pasado y me ven como un ejecutante de fotografías antiguas”,² habría dicho Jurado según lo recordaba.

Para entonces hacía diez años en que Carlos Jurado había realizado una extensa exposición retrospectiva en el Museo Universitario del Chopo.³ O bien, ahí estaban las palabras de una ponencia en el Primer Coloquio Nacional de Fotografía, dada en Pachuca a mediados de 1984, que fueron memorables —y valientes— en un tiempo de confusiones ideológicas sobre lo fotográfico: “El reiterado concepto de hacer fotografía social pasó de una moda a una enfermedad... una foto-testimonio no es necesariamente una foto comprometida... Si existe talento, sensibilidad y conocimiento por parte del autor, lo más probable es que el resultado sea una imagen comprometida. Comprometer significa arriesgar, obligarse u obligar a otro, poner en evidencia.”⁴ Pero después vendría un largo silencio en una especie de autoexilio. Una década en la que siguió produciendo su obra fotográfica y mural (lo que había hecho en la Facultad de Derecho en San Cristóbal de las Casas en 1990-1991), y cuando se le otorgó el Premio Chiapas (1990), pero lejos de los reflectores y de las galerías comerciales: alejado de todo protagonismo, como siempre. Diez años en que no se supo nada, o casi nada, de él. Eso es lo que pensó el historiador recordando al inasible Jurado, frente a aquel rostro amable detrás de unas gafas. O eso creía. Hasta que supo que quien estaba frente a él era el creador del que algo sabía, pero al que nunca había tenido ocasión de contactar.

Una universidad estadounidense no era —por alguna rara razón no lo es— el ámbito de Carlos Jurado. Mucho menos en un festival internacional que algo tiene de impersonal y mucho de cosmopolita. Una rápida revisión biográfica ubicaba más bien a Jurado en las selvas chiapanecas, en los talleres de artes plásticas de alguna calurosa ciudad; o en medio de una polvosa biblioteca buscando documentos antiguos sobre antiquísimas prácticas alquímicas. O, bien, confrontando sus ideas con la lectura y descubrimiento de otros antiguos personajes como, por decir algo, el árabe Adojuhr. No en la asepsia y algarabía de una cafetería universitaria. Mucho menos en un festival que en esencia es de autopromoción artística.

Con una larguísima trayectoria en la fotografía y la pintura, en realidad Carlos Jurado nada tenía que hacer ahí, a donde acudían fotógrafos de todo el mundo para autopromocionarse, si la suerte o la calidad se daba en ellos. Y, desde luego, todos los revisores se lo dijeron: en efecto, él debía estar más bien revisando a otros noveles fotógrafos, del otro lado de la mesa. Su calidad estaba muy lejos de los fotógrafos que por ahí pululaban, o mejor: su trabajo era muy diferente. Él era un profesional sensible para otros ámbitos. Y sin embargo, las fotografías de Jurado, de unas cálidas atmósfera cotidianas realizadas con sencillas cámaras de cartón, tuvieron un efectivo impacto que lo devolverían a la circulación de las imágenes en el ámbito público.

II. Para entonces, hacía 23 años que Carlos Jurado había realizado su primera exposición, denominada *Antifotografías con cámaras de cartón sin lente*, donde



Hay un libro que está ya en imprenta y lo publica la universidad [UNAM], pero en broma y en serio, es que aquí pasa una cosa muy curiosa; hay libros especializados, pero no hay libros que traten de una forma simple y general, como cuento, todos los aspectos de la fotografía, entonces pretendí hacerlo: con mentiras, con verdades, doy toda la historia de la fotografía... y también un diseño para que la gente pueda hacer cámaras hasta llegar al cine. Es que hay fotógrafos que no saben lo que pasa dentro de sus cámaras, cineastas que no conocen la historia del desarrollo del cine, y es una de las historias más apasionantes que existen... Es breve, muy ilustrado, pero aparecen alquimistas, magos.⁶

Así es como se originó un libro tan mítico como entrañable. Un pequeño volumen del que circularon pocos ejemplares en su primera edición. Se dice —y todo así lo indica— que buena parte de su tiraje se quemó durante el incendio de la Cineteca Nacional (1981), de tal forma que pocos volúmenes llegaron a circular. Así, cada ejemplar conocido se volvió enormemente codiciado. Invaluable para cada uno de sus escasos poseedores. ¿Qué se daba entonces en ese libro? En medio de tantos documentos reunidos y publicados, de evidencias insólitas (libros únicos como *Magician and Light*, 1691, que Jurado había localizado en una exclusiva biblioteca de Inglaterra y del que aquí se ofrecía su testimonio), había ahí una construcción fantástica donde la historia —aparentemente conocida— convivía con el conocimiento borgeano de este artista que había creado otras nuevas historias. Adojuhr/Jurado se convirtió en un pionero en el mundo al poner en evidencia que la fotografía, su historia y sus documentos, contenía mucho de ficción. La imagen fotográfica nunca contuvo dentro de sí esa “verdad” tan presumida por sus teóricos y divulgadores.

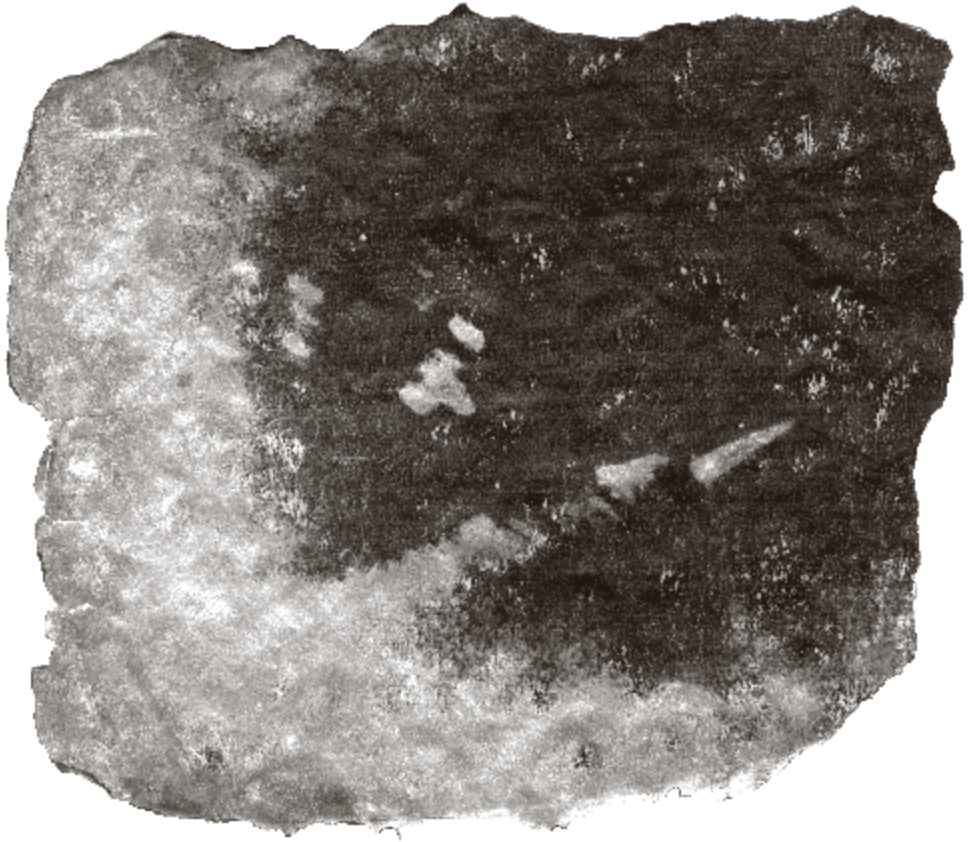


Después vendrían sus seguidores (Joan Fontcuberta, Gerardo Suter), que siguieron demostrando que con la foto (su fragilidad como documento) se podían crear otras realidades.

En su contenido se encontraban demasiados testimonios insólitos. Digamos que en su página 24 se hallaba una imagen borrosa, donde se distinguía nítidamente la cabeza de un caballo de la cual emergía un luminoso cuerno. En el pie de imagen se anunciaba: “El unicornio de Adojuhr”, además se explicaba que éste era “un pergamino emulsionado de color naranja, Adojuhr impri-



mió la imagen del unicornio que aquí se reproduce”. Información sin mayor dilema, salvo que esa imagen había sido impresa hacia el año 1039, ¡en el siglo XI! Entonces, ¿qué pasaba con Niepce, o Daguerre, o Hercules Florence? ¿Qué no eran ellos los inventores de la fotografía dada a conocer ochocientos años después? ¿Cómo era posible que Carlos Jurado —ya para entonces un respetado pintor y profesor de artes plásticas— consiguió la imagen para ser publicada? Y no sólo eso, en el libro de Jurado había otro tipo de información tan sorprendente como la anterior: “En 1805, en Ciudad Real, hoy conocida como San Cristóbal de las



Adojuhr
Unicornio de Adojuhr, 1039,
pergamino emulsionado
Col. Irving Collinwood,
Inglaterra

Casas, Chiapas, en México —y que entonces era territorio de Guatemala—, don Enrique Martínez, aficionado a la química y la cohetería festiva, ensaya con la cámara oscura y una solución de cloruro de plata aplicada a una plancha de metal... con su misteriosa caja oscura ha logrado retener... la fachada principal del templo de Santo Domingo...”. En tiempos —mediados de los años setenta— en que en México no se sabía cuándo y cómo había llegado la fotografía, o cómo se había desarrollado, esta información era deslumbrante.⁷

Así, la puesta en evidencia de la fragilidad de la fotografía fue uno de los mayores hallazgos de Carlos Jurado. ¿En qué sentido?, bueno, para la década de los años setenta hacía más de un siglo que a la fotografía se le otorgaban valores de “verdad”. Esto es, todo lo que se veía por medio de la fotografía había existido, había estado allí para ser fotografiado. Por eso los primeros divulgadores de este medio en el siglo XIX hablaban de exactitud, de realidad, o de verdad, para explicar (o definir) a las nuevas imágenes salidas de una cámara. Fue así que a este medio se le otorgaron valores que estaban más en la mente del receptor (que se creía lo que veía en una fotografía), y del hacedor de imágenes, que en la esencia misma de su naturaleza.



Y esto muchos lo creyeron. Una creencia que ya en la década de los años setenta alcanzó incluso a los semiólogos (Roland Barthes, en su muy personal teoría de la *La cámara lúcida*, con su pronunciamiento sobre el “esto ha sido”, que supuestamente contenía la esencia de la foto y en realidad seguía a todas las creencias sobre ésta que venían desde el siglo XIX). El concepto de representación se daría después. En él ya los teóricos contemplaban que toda fotografía contenía una intención, una adecuación que respondía a múltiples impulsos (desde los ideológicos a los creativos). Pero si esto se da hacia finales de los años setenta, alguien en la práctica artística en México se les había adelantado, asumiendo para sí a la foto como cualquier otro arte (el cine o, precisamente, la literatura) con la que podía crearse ficción. Y ese fue Carlos Jurado.

A la distancia, *El arte de la aprehensión de las imágenes* deja ver cómo haciendo uso del dato histórico, digamos “real”, y de la construcción de otros cuantos datos más, se podía crear una narración fantástica. Y aquí hay varios pasajes memorables —además de los ya mencionados—, como la entrevista al doctor Roman Landescu, quien al ser entrevistado en el año de 1913, durante un congreso internacional de zoólogos deja entrever la existencia del unicornio, testimonio que

Adojuhr
Diferentes especies de unicornio y la aplicación de su cuerno en las cajas mágicas, siglo XI, Col. Irving Collinwood, Inglaterra

Ambos documentos se presentan de la manera en como se conservan actualmente en la colección Collinwood

CULTURA

■ Inauguran el Festival Internacional de Danza Contemporánea de SLP, 30
 ■ La biblioteca conventual de Oaxaca, entre las más importantes del país, 31

■ Sus viejas técnicas fotográficas parecieron *novedosísimas* en el Museo Talbot

Carlos Jurado, un revolucionador del arte que optó por el *exilio*

■ Expondrá una retrospectiva titulada *Nuevas soluciones viejas* en la Galería Metropolitana

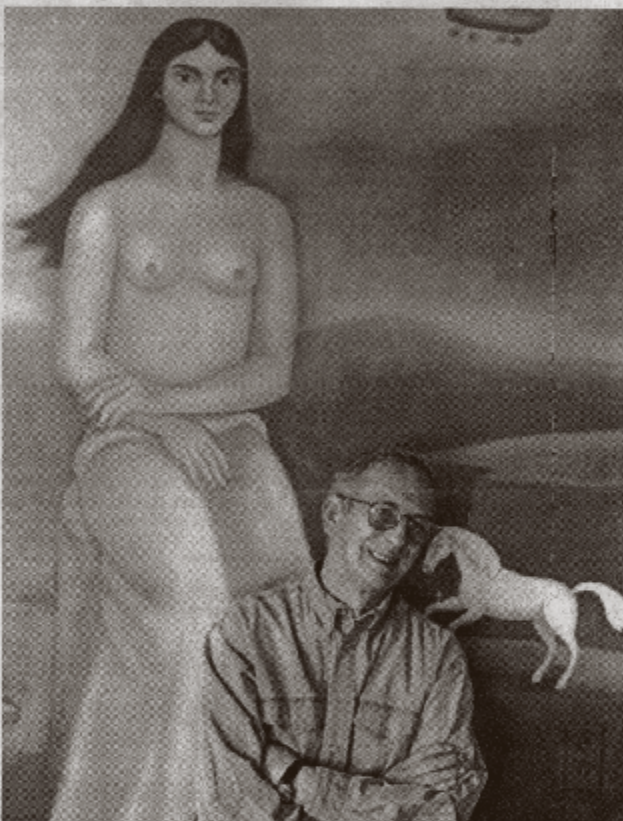
Merry Mac Masters □ La belleza de los procesos fotográficos antiguos indujo a Carlos Jurado (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1927) a encerrarse en su taller y a un moderno alquimista reconstruir el color a partir del blanco y negro con base en sus "polvos mágicos". Todo eso con una cámara sin lente. Para el artista plástico lo "nuevo" es relativo, así que los sistemas del pasado bien pueden aportar productos "novedosos".

Carlos Jurado, autor del agotado y muy fotocopiado libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio* (UNAM, 1974), que siendo director de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, entre 1974 y 1981, revolucionó las técnicas experimentales en el arte, que nunca ha propuesto una exposición "a nadie" en su vida, ha sido descubierto más allá de su entorno mexicano. Sus adicciones les parecieron "novedosísimas" a los encargados del muy selectivo Museo Talbot (don Henry Fox fue el inventor del negativo) de Inglaterra, y le han asignado una de sus tres exposiciones anuales, para julio del 99. Luego, la muestra viajará a la Universidad de Gales y a Estados Unidos, donde recientemente Jurado está teniendo mucha actividad en Boston, Dallas y Chicago.

Si en los últimos tres años la fotografía "de este tipo" le ha absorbido, el también pintor asegura, en entrevista, que esto no estaba dentro de sus planes, ni formó parte de "una decisión personal". Quien ha dejado "por lapsos" tanto la pintura como la fotografía advierte que la explicación podría ser un poco más compleja: "Trabajé muchos años en la UV, donde me acostumbré a una forma de trabajo muy dinámica, en la que todos participamos de algún modo. Cuando esto terminó y lo dejé, ya en la ciudad de México, me sentí descentrado, me encontré solo otra vez. No soy muy afecto a formar parte de grupos específicos. Entonces, tuve que hacer un análisis de mi manera de trabajar. Mi forma de pintar tenía algo que ver con la pintura mexicana, aunque indirectamente. Después de haber hecho tantos experimentos como propuesta educativa, al quedarme otra vez como artista individual, sentí que no sabía qué camino iba a tomar nuevamente para expresarme".

No es afecto al protagonismo

Continúa el autoanálisis: "Tampoco soy afecto al protagonismo; jamás he estado en una galería comercial. Ante las circunstancias cambiantes del país, se empezaron a dar situaciones con las que no estaba familiarizado, y tampoco me interesaban como propuestas que a veces, a mí en lo personal, me parecen epidémicas. Por ejemplo, una mafia por las instalaciones que la mayor parte de las veces no dicen nada. La gente como que está acostumbrada siempre a recibir cosas "nuevas", aun no entendiéndolas cabalmente. Entonces, dije, ¿cuál es mi posición? No soy un artista comercial. Tengo una forma muy delimitada de trabajo. Me gusta experimentar, por supuesto, pero creo que las cosas hay que hacerlas con mucha seriedad, uno no puede bailar a la última música de moda. Cambiar constantemente como si uno pudiera asumir una personalidad cada tres meses para que algún crítico esté contento. Dije, para qué voy a tratar de mostrar lo que hago si todavía no estoy seguro de ello".



Carlos Jurado, fotógrafo y pintor que prefiere experimentar con técnicas viejas ■ Foto: Omar Meneses

La explicación se intimó: "El mundo ha cambiado de manera tan rápida que para personas de mi generación ha sido muy difícil asimilarlo. Me fui de Chiapas siendo niño en plena época de Cárdenas. Desde entonces he tenido tantas experiencias que la manera en que hoy veo mi país es para mí inexplicable. Esto mismo se afecta también en tu trabajo, porque hoy se habla más que nunca de la internacionalización, de la globalización, en la economía, en la cultura: que hay que ser del mundo, tomar todo lo que hay en el mundo. No lo veo así. Pienso que México está en una situación de tal naturaleza grave, económica y socialmente, que nos hemos vuelto dependientes totalmente del extranjero. Y si dependes en lo económico, también en lo cultural, porque se van imponiendo criterios, formas de conducta. Lo único que estamos haciendo es copiar lo que hacen en otros lados, y muchas veces ya eso es obsoleto en el lugar de origen y aquí lo mantenemos como una novedad. Entonces, prefiero encerrarme en mí mismo y hacer mis cosas con mi individualidad, con mi criterio, con lo que soy como persona en un país determinado".

Después de su exposición de 1986 en el Museo Universitario del Chopo, Jurado pre-

dió el interés en "salir al aire" y se *autoexilió* en su estudio sin dejar nunca de trabajar, pero sin sentirse "en el medio", que ha cambiado; ahora añaden demasiadas cosas superficiales, dice.

Además, "me duele mucho lo que está pasando en el país, en Chiapas, que es mi estado; no puedo hacer más que ver y oír". Por todo eso se ha sentido mejor trabajando solitario en su casa.

Jurado hizo su primera fotografía hace 25 años. En junio pasado se le dedicó el Mes de la Fotografía que se organiza en Jalapa. Sin embargo, no es un fotógrafo en el sentido tradicional de la palabra. Su influencia se siente más bien pictórica. "Sí, la influencia que tengo es de los pintores del siglo pasado, de Francia, de los inventores de la fotografía, cuando había un concepto pictorialista. En sus principios la fotografía tenía conscientemente a competir con la pintura. En mi caso, si mi trabajo es pictórico, aparte de ser una cosa interior, es porque los elementos e instrumentos con los que lo hago producen estos efectos".

Sin estar contra la tecnología, el artista utiliza una cámara de cartón sin lente. A raíz de recientes exposiciones en el extranjero, "he tenido la enorme sorpresa de que

en un país tan desarrollado como Estados Unidos hay movimientos de personas, de fotógrafos que están haciendo esto que yo hago. En Europa igual. En Dinamarca hay un señor que vive dentro de una caja oscura. Todos los días retrata el mismo paisaje a diferente hora, y tiene quién sabe cuántas cientos de tomas distintas del mismo lugar. Aquí la cámara sin lente se conoce como estenopéica. Ahora en Estados Unidos hay tal pasión por los métodos antiguos que ya organismos comerciales han industrializado los productos que se usaban antes para hacer xenotipio, daguerrotipio, goma bicromatada; ya lo venden hecho, en frascos. ¿Una moda? Sí, pero por algo. Pienso que en el fondo hay personas que sienten un rechazo, no por la tecnología, sino por la situación general. Uno le echa la culpa a la tecnología, pero si vemos el mundo actual es bastante caótico".

Du Hauron, punto de partida

El punto de partida para sus experimentos fue el trabajo del francés Duos du Hauron, inventor de la fotografía de colores a nivel doméstico. El entrevistado encontró sus sistemas de color tan mágicos que decidió reconstruirlos, a pesar de lo trabajoso de su preparación. Explica: "Hubo un sistema de color, el autochromo, que inventaron los hermanos Lumière, que consistía en una capa de fécula de papa teñida. Por separado tenían porciones de verde, rojo y azul, que son los colores para reconstruir los demás por medio de la luz. Entonces, colocaban sobre un cristal, con barniz pegajoso, una capa de estos polvos microscópicos de verde, rojo y azul, que eran filtros de separación de selección. Se trabajaba en película de blanco y negro, se tomaba la foto a través de los granitos, se obtenía un negativo que, por un proceso de revelado químico, se invertía a positivo y quedaban las transparencias precisas de colores parecidos a los cuadros impresionistas". Es decir, al tomar la foto había ocurrido un hecho mágico de la luz, ya que se había grabado el código de los colores del objeto retratado en la película en blanco y negro.

Jurado logró su objetivo de otra manera: "En lugar de con fécula de papa, hago mis pantallas con polvo de arroz. Coloco los polvos sobre una superficie transparente que uso por separado de la película. En el proceso autochromo, la emulsión sensible se colocaba encima de esa pantalla, logrando una sola foto. Como tengo medios que ellos no tenían, uso esa pantalla en contacto con mi película; después de revelar el negativo vuelvo a colocar la pantalla en registro, entonces lo proceso sobre papel de color. No son autochromos, porque no es la emulsión pegada a la pantalla. Los autodenominé adicromos, porque es un sistema aditivo". Así ha convertido en "práctico", al menos para él, un sistema "impráctico" de fotografiar.

El tema de sus fotos es otro asunto. Jurado siente que las imágenes se explican por sí mismas. Alguien le preguntó recientemente sobre su obsesión por los esqueletos, cosa que negó. "Tengo juguetes que están en la casa que me lleva mi mujer. Después ando buscando qué retratar con la cámara. Ah, agano el esqueleto, o las calaveras, o el unicornio...".

(*Nuevas soluciones viejas*, se titula la exposición retrospectiva de Carlos Jurado, que incluye 59 fotografías, entre adicromos, goma bicromatada y plata/gelatina virada, curada por José Antonio Rodríguez, que se exhibe hasta el 9 de octubre en la Galería Metropolitana, Medellín 28, colonia Roma. Para la muestra, Jurado pintó un *Homenaje a los creadores de la fotografía* (Daguerre, Talbot, Nicéphore Niepce y Duos du Hauron). También se muestran sus cámaras. Pronto se contará con un catálogo-libro que la Universidad Autónoma Metropolitana realizará con el Centro de la Imagen).

Jurado reprodujo íntegro; o cómo Adojuhr/Jurado es condenado a morir ejecutado en el año 1067 por órdenes de Abad III, pues en el mundo árabe no se permitía las investigaciones sobre la aprehensión de las imágenes que aquél realizaba mediante una cámara mágica. O bien cómo la cámara estenopeica provenía desde la antigüedad y Jurado la revivió en los setenta para aprendizaje de muchos.

En realidad Adojuhr había comenzado a ser recobrado por Carlos Jurado desde la exposición *Antifotografías*. Él mismo, en edición de autor, hizo circular un pequeño folleto que en su portada se leía: *Fragmentos del tratado mágico de la aprehensión de las imágenes de Adojuhr* (México, 1973), en donde además ofreció una metodología para la construcción y armado de las cámaras de cartón sin lente. Ya desde ahí la divulgación de cómo se podía experimentar con la fotografía se volvió una manera permanente de trabajar de Jurado. En 1984, dos años antes de su gran exposición retrospectiva en el Museo del Chopo, publicó otro documento, tan raro y valioso como el anterior: *Fotografía experimental*, en el cual junto con sus alumnos daba a conocer las posibilidades de la creación de imágenes en color a partir de negativos blanco y negro, de la práctica de la goma bicromatada —recurso de los antiguos pictorialistas de principios del siglo XX—, o bien el uso de los negativos coloreados. La experimentación plena sería ahí ofrecida para con ello plantear posibilidades infinitas sobre la indagación visual.⁸

III. No eran pocas cosas, evidentemente, las que había realizado Carlos Jurado cuando llegó a PhotoFest a principios de marzo de 1996. Por eso las respuestas no se hicieron esperar. Y con ello, algo, o mucho, comenzó a cambiar en la vida profesional de Jurado, o por lo menos con lo que respecta a la fotografía. Porque los proyectos para mostrar su obra comenzaron a surgir desde distintos ámbitos.

Una muy breve relación de los lugares donde fue conocido su trabajo se dio así: en septiembre de ese mismo año fue invitado a realizar una exposición individual para la galería Do Not Bend, de Dallas, Texas. De manera inmediata la Lehigh University de Pensilvania realiza una primera exposición individual (*Carlos Jurado: Pinhole Camera Photography*) en enero de 1997. Meses después, en agosto, el Museo de la Fotografía de Charleroi, en Bruselas, lo incluyó en la muestra colectiva *Dérision et raison*, con la que el museo celebraba diez años de vida y para la cual sólo quince fotografías en el mundo fueron seleccionados.⁹ En agosto de 1998 fue invitado por las curadoras Diane Stoppard y Ellie Smith para formar parte de la muestra colectiva *The World through a Pinhole*, que se vio en el Michael Fowler Centre de Wellington, Nueva Zelanda, donde fueron reunidos diversos artistas que trabajaban con cámara estenopeica. Para entonces ya había sido publicado, en diciembre de 1997, un número dedicado a su trabajo en la especializada *Pinhole Journal*. En esta revista, editada por el especialista y artista de lo estenopeico Eric Renner, se divulgó su investigación sobre el proceso autocromo que podía obtenerse con cámara estenopeica.¹⁰ Finalmente, Jurado regresa —para ser reconocido por las nuevas generaciones y después de esos largos años de ausencia en que no se había visto su fotografía— a su país con la exposición *Nuevas soluciones viejas* en la Galería Metropolitana de la Ciudad de México, en julio de 1998. Para esa ocasión le ofreció una entrevista a la periodista Merry Mac Masters, del diario *La Jornada*, en la que ofrece una explicación de esos años. Ahí, Mac Masters advierte: “después de su exposición de 1986 en el Museo Universitario del Chopo, Jurado perdió el interés

PÁGINA ANTERIOR
La Jornada,
México, 27 de julio de 1998
Col. particular

MEXICAN ALCHEMY

Carlos Jurado



Artista en su estudio, México, 1974

SPOORANKE ALKEMII

En el siglo XVII, el alquimista español Juan de Seda escribió un tratado sobre la alquimia en el que decía: "El alquimista es un hombre que quiere ser Dios".

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios. El alquimista es un hombre que quiere ser Dios.

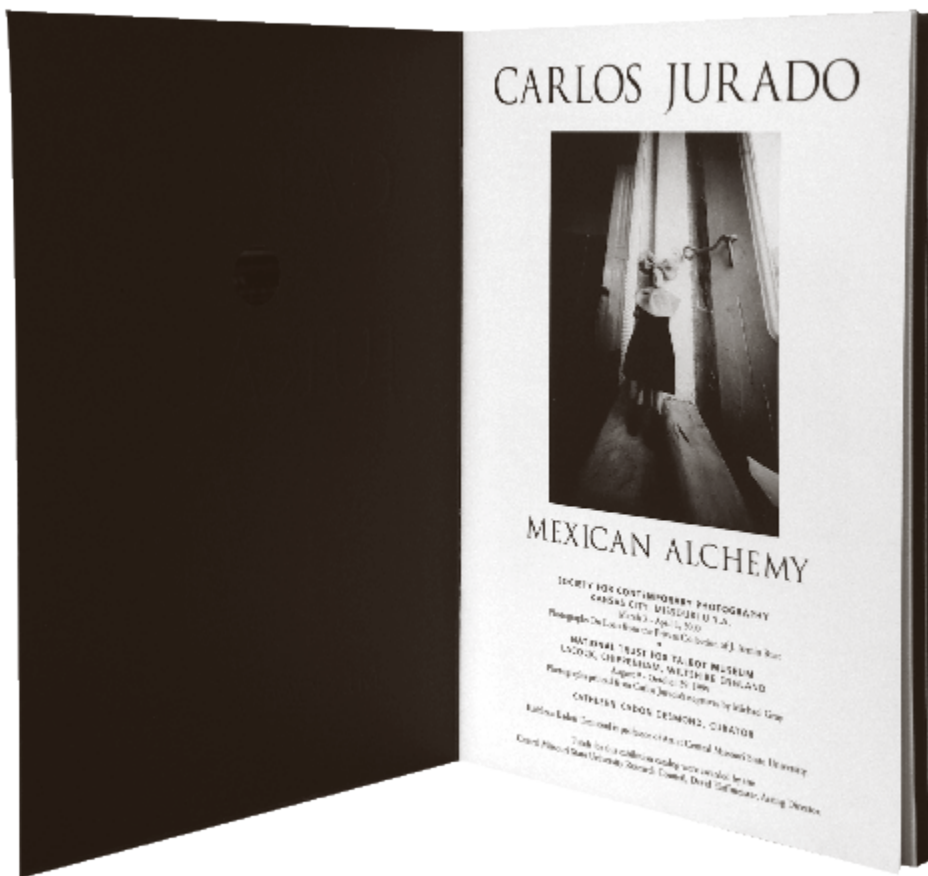


Carlos Jurado
Los Angeles, México, 1975

en 'salir al aire' y se *autoexilió* en su estudio sin dejar nunca de trabajar, pero sin sentirse 'en el medio', que ha cambiado; 'ahora aplauden demasiadas cosas superficiales', dice". Mientras, Jurado ofreció su testimonio:

Trabajé muchos años en la UV [Universidad Veracruzana], donde me acostumbré a una forma de trabajo muy dinámica, en la que todos participamos de algún modo. Cuando esto terminó y lo dejé, ya en la Ciudad de México, me sentí descentrado, me encontré solo otra vez. No soy muy afecto a formar parte de grupos específicos. Entonces tuve que hacer un análisis de mi manera de trabajar. Mi forma de pintar tenía algo que ver con la pintura mexicana, aunque indirectamente. Después de haber hecho tantos experimentos como propuesta educativa, al quedarme otra vez como artista individual, sentí que no sabía qué camino iba a tomar nuevamente para expresarme... Tampoco soy afecto al protagonismo, jamás he estado en una galería comercial. Ante las circunstancias cambiantes del país, se empezaron a dar situaciones con las que no estaba familiarizado... Entonces, prefiero encerrarme en mí mismo y hacer mis cosas con mi individualidad, con mi criterio, con lo que soy como persona en un país determinado.¹¹

Acaso ahí estaba la explicación sobre una larga ausencia, o, más bien, las razones para no pertenecer a un mundo artístico que poco le ofrecía. Aunque la fuerza de



sus imágenes, que muestran un universo intimista, de objetos familiares que habitan su taller, continuaría de la mejor manera.

Entre 1999 y el año 2000 la curadora Kathleen Kadon Desmond, de la Universidad Central del Estado de Missouri, le arma una gran muestra individual, *Carlos Jurado, Mexican Alchemy*, que se vio tanto en la ciudad de Kansas —en la Sociedad para la Fotografía Contemporánea— como en el selecto Museo Fox Talbot de Inglaterra. Un museo al que sólo ingresan quienes investigan sobre los procesos históricos. Después vendría otra individual con el mismo título en el Museet for Fotokunst de Dinamarca, dentro de la trienal de Odense de 2000. En este mismo año es reconocido como un pionero de la década de los setenta en el libro *Pinhole Photography*, del mismo Eric Renner.¹²

Después vendría el homenaje *Varia, 1974-2002* (marzo de 2003) que le armó el Centro de la Imagen. Una exposición donde pudo verse la experimentación de la que Jurado fue capaz. Muchas de sus clásicas fotografías ahí se encontraron, sus indagaciones sobre la química para obtener procesos alternativos, sus reflexiones sobre la creación de las imágenes, incluso sus cámaras de cartón que hacía treinta años él había retomado de los antiguos practicantes de la cámara oscura. Y, nuevamente, su rechazo a la escena pública que seguía siendo la misma de siem-

PÁGINA ANTERIOR
Katalog, Journal of Photography & Video, Dinamarca, Museet for Fotokunst Primavera de 2000
 Col. Acervo Carlos Jurado

ARRIBA
Carlos Jurado, Mexican Alchemy, Kansas, Central Missouri State University Research Council-Society for Contemporary Photography-National Trust Fox Talbot Museum, agosto 1999 - abril 2000
 Col. particular

pre: “Me siento apenado, me incomoda un poco; nunca he buscado deliberadamente el protagonismo. No puedo reclamarle a nadie, les agradezco el interés y la atención de hacerme este reconocimiento, sin embargo no creo que sea justo. He hecho menos que otros, y aunque estoy seguro de mi trabajo, no veo la necesidad de estar alardeando”,¹³ le dijo a la periodista Karla Zanabria, del diario *El Financiero*, con motivo de este homenaje. Además le señaló:

Mucha gente está interesada en la técnicas primitivas, pero no tengo una respuesta satisfactoria a este fenómeno. Yo lo atribuiría a varios factores. El primero podría ser que, independientemente de las maravillas tecnológicas de hoy, la técnica nos ha dotado de avances inimaginables; pero junto a todo esto, nos han facilitado tanto las cosas que ya cualquiera, con sólo pulsar un simple botón puede hacer cosas... Quiero decir que una parte de las personas todavía se resiste a convertirse en automática. Creo que el interés en lo antiguo puede ser la respuesta inconsciente ante el automatismo.¹⁴

Por mucho de todo esto, Carlos Jurado es un personaje lejos de este mundo. Fuera del oropel artístico y establecido en ese espacio que ofrecen los antiguos conocimientos de la magia y la generación de imágenes.



1 Véase Jaime Augusto Shelley, “Conversación con Carlos Jurado”, en *Plural*, diciembre de 1986, pp. 32- 39; mientras, en las páginas de la revista *Casa del Tiempo*, julio de 1989, reprodujeron el libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio* en un muy raro caso editorial en donde una revista divulgó en todo su contenido un libro que para entonces ya era muy raro.

2 Jaime Augusto Shelley, *op.cit.*

3 *Retrospectiva de Carlos Jurado: ¿Qué somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?*, Museo Universitario del Chopo, julio 30 - octubre 31 de 1986.

4 Carlos Jurado, “Comentario”, en *1er. Coloquio Nacional de Fotografía*, INBA-Consejo Mexicano de Fotografía, Pachuca, Hidalgo, 1984, pp. 85-87.

5 “Fotografías con cámaras de cartón. Carlos Jurado se ríe de la técnica actual y fabrica sus propias cámaras para hacer retratos”, *Fotomundo*, México, abril, 1974, pp. 30-41.

6 *Ibidem.*

7 Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio. Dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica*, México, UNAM (Serie Imágenes), 1974, pp. 24 y 54-56.

8 Carlos Jurado, Antonio Galindo, Fernando Meza, *Fotografía experimental*, Xalapa, Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana, 1984.

9 *Dérision & Raison*, Musée de la Photographie à Charleroi, Bélgica, 1997.

10 *Pinhole Journal*, San Lorenzo, Nuevo México, diciembre de 1997.

11 Merry Mac Masters, “Carlos Jurado, un revolucionador del arte que optó por el exilio”, *La Jornada*, 27 de julio de 1998, p. 29.

12 Eric Renner, *Pinhole Photography. Rediscovering a Historic Technique*, Boston, Focal Press, 2000.

13 Karla Zanabria, “Se exhibe retrospectiva de Carlos Jurado: jamás pensé en un homenaje, ni siquiera en ser fotógrafo”, *El Financiero*, 28 de marzo de 2003, p. 57.

14 *Ibidem.*



Desnudo triple, 1973. Col. SINAFO-FN-INAH



“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. Atmosferas 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 *vineage*, 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 irrepetibles 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.

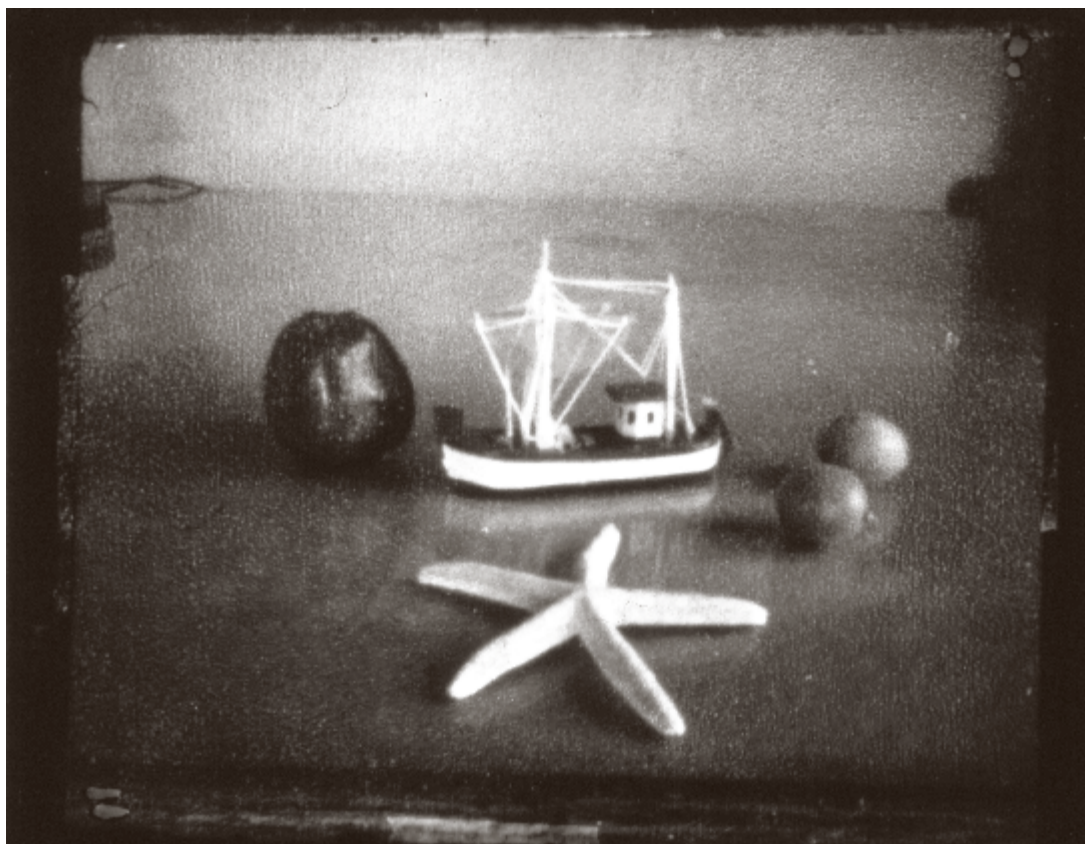
En 1888 George Eastman lanzó la cámara Kodak junto a un poderoso eslogan: “You press the bottom, we do the rest”. Pero al separar e industrializar los procesos el fotógrafo realmente perdió una idea central del saber alquímico, la llamada imagen latente. Lo que John Herschel describió como “the awakening 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 cabildo de François Pinault, el dueño de Christie's. ¿Será que la creación y el arte son apenas dos conceptos pasados de moda?

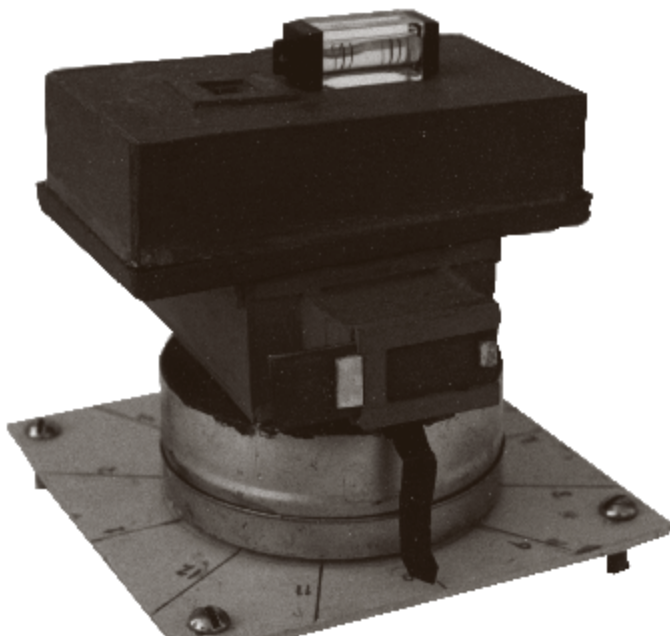
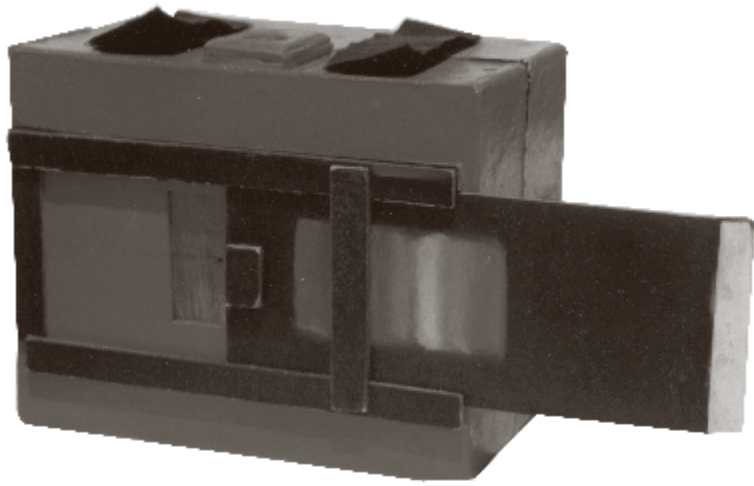
No me asombra. No puedes colgar tus calzoncillos y llamarlo "Instalación". Esos son inventos del mercado del arte que no dicen nada, excepto el precio. El 90 por ciento de esos artistas son impostores, y su resultado es el haber hecho más difícil encontrar cosas con valor real. Inventos que se han hecho 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

Encuentro Regional de Fototecas

Por segunda ocasión el Centro INAH Morelos, a través de la Fototeca Juan Dubernard, organizó el II Encuentro Regional de Fototecas, intitulado *La Revolución mexicana: imagen, movimiento y sonido*, el cual se llevó a cabo en Tepoztlán, Morelos, teniendo como sede el Museo ex convento de la Natividad, edificio colonial del siglo XVI declarado por la UNESCO como patrimonio de la humanidad. Este encuentro superó en gran escala el primero al programar cuatro conferencias, una de ellas magistral, tres mesas redondas y una exposición fotográfica.

A las 10:30 horas del jueves 11 de junio se inauguró el Encuentro por la directora del Instituto de Cultura del Estado de Morelos, Martha Ketchum Mejía, en representación de Marco Antonio Adame Castillo, gobernador del estado. Estuvo acompañada por el secretario de Gobierno, Jorge Morales Barud; el presidente municipal de Tepoztlán, Miguel Morales Solís; Jesús Nieto Sotelo director de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM); Eduardo López Calzada, director del Centro INAH Morelos, y Juan Carlos Valdez Marín, director del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO-INAH).

La conferencia magistral: "La revolución es historia: filmar el pasado mexicano", estuvo a cargo de John Mraz, conocedor, estudioso e investigador de la fotografía mexicana, que en esta ocasión habló del cine mexicano y de la influencia que en éste tuvo la fotografía de Gabriel Figueroa. Para Mraz la mejor película que trata sobre la Revolución mexicana es *¡Vámonos con Pancho Villa!*, realizada en 1935 bajo la dirección de Fernando de Fuentes.

Por su parte, Daniel Escorza, investigador de la Fototeca Nacional del INAH, presentó la conferencia: "Las cámaras fotográficas en los inicios del proceso revolucionario, 1910-1940". En su alocución, Escorza mostró imágenes del acervo de la Fototeca Nacional, donde analizó la audacia y habilidad del fotógrafo para realizar tomas que



Diseño cartel: Ernesto Arceaga
Fotografías: Mayra Mendoza y Sonia del Ángel Covarrubias



con el tiempo se han tornado históricas; nos participó de sus investigaciones para conocer las marcas y formatos de las cámaras fotográficas utilizadas en ese periodo.

“Imágenes que hablan: los tarahumaras y la Revolución mexicana, 1910-1940”, es el título de la conferencia dictada por María Esther Montanaro, quien investiga sobre la participación de los rarámuri en la Revolución mexicana.



Por la tarde dio inicio la primera mesa redonda, titulada *Archivos Sonoros*, en la que participaron Francisco López, director de UFM Alternativa-Radioemisora de la UAEM, con la ponencia “Importancia de los archivos sonoros como fuente de consulta”; Antonio Avitia, especialista en historia del corrido, presentó “Muros y montes, historiadores cantantes”; Carlos Barreto Mark, investigador del INAH, con “La música tradicional de Morelos”, y Enrique Jiménez, miembro de los grupos fusión *Jazzfalso* y *Sonaranda*, con “Investigación musical, sonido e imagen: Raúl Hellmer, un estudio de caso”.



A las 18:30 horas se inauguró la exposición fotográfica *Los pueblos de Morelos y la Revolución mexicana*, integrada con una selección de imágenes del acervo de la Fototeca Nacional del INAH y curada por Arturo Valencia, jefe del departamento de Catalogación del SINAFO-INAH.

El viernes 12 de junio, León García Soler, periodista y director de *La Jornada Morelos*, dictó la conferencia “Vino el remolino y nos alevantó”. Al término de ésta se presentó la mesa redonda titulada “La fotografía como medio para interpretar el pasado”, donde se organizó una discusión académica cuyas conclusiones resultaron productivas e interesantes. Entre los participantes de esta mesa estuvieron Jesús Nieto Sotelo, con el trabajo “Imagen de la Revolución mexicana en Morelos y el Fondo Gildardo Magaña”; José Antonio Rodríguez, editor de la revista *Alquimia*, con “Libros testimoniales y fotografía”; Samuel Villela, autor de diversos libros con “La batalla de Acapulco (mayo de 1911), imágenes pioneras de la Revolución en Guerrero”, y Edgar Rojano, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con el tema “La Revolución a través de la mirada de los fotógrafos de estudio”.

Se continuó con la mesa “Cine como documento en lo imaginario”, integrada por expertos en el tema, entre ellos Ángel Miquel Rendón, profesor-investigador en la Facultad de Artes de la UAEM, con el tema “Documentales silentes de la historia de la Revolución mexicana”; Rodolfo Palma Rojo, director de Divulgación de la CND del INAH, con su ponencia “Fallas en el montaje: cine y revolución”, y Francisco Gaytán, subdirector de la Filmoteca de la UNAM, con el tema “La colección de la Revolución mexicana en la Filmoteca de la UNAM”.

A las 17:00 horas se dieron por clausurados los trabajos del II Encuentro Regional de Fototecas, con la promesa de volver a reunirse para el próximo año en la ciudad de Cuautla, Morelos, en el marco de las festividades del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución mexicana.

El Zapata de Brehme: análisis de un caso

Hugo Brehme es, sin duda, uno de los fotógrafos más controvertidos en las lecturas recientes de la fotografía del siglo XX, ya sea por el pictorialismo evidente en la mayoría de sus vistas y paisajes mexicanos por las imágenes revolucionarias que se le atribuyen.

Lo cierto es que la mayor parte de sus fotografías de la gesta revolucionaria fueron divulgadas en México a partir de reprografías elaboradas por la Agencia Casasola y que no otorgaba crédito de autor. A diferencia de los numerosos paisajes y vistas urbanas, los derechos morales de estas imágenes no fueron registrados bajo "Propiedad Artística y Literaria", presuponiendo con ello que eran resultado de una comisión o trabajo por encargo. De ahí que se siga indagando sobre su circulación en los medios impresos extranjeros, particularmente alemanes.¹ También es importante comentar que estas imágenes no fueron incluidas por su autor en la publicación *México pintoresco*, apoteosis de su trabajo fotográfico y libro que mereció estudios aparte en sus diversas ediciones.

Uno de los principales enigmas en la obra de Brehme es la posible autoría del retrato de Emiliano Zapata realizado en el hotel Moctezuma de Cuernavaca en 1911, y que se publicara en la primera plana de *El Imparcial* el 16 de abril de 1913, como lo ha hecho notar Daniel Escorza.² La imagen ha sido reproducida innumerables ocasiones, desde el *Álbum histórico gráfico*, las diversas ediciones de la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* hasta un sinnúmero de publicaciones a partir de los negativos copia de los años veinte, pertenecientes al Fondo Casasola de la Fototeca Nacional.³ Hay elementos que apoyan la autoría de Brehme, entre éstos que efectivamente estuvo en el cuartel con el caudillo, como lo muestran varias de sus fotografías célebres, entre ellas la de los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata con sus respectivas mujeres, y que conocemos gracias a la Agencia Casasola, quien la hizo circular a partir de un negativo que reprografía, a su vez, una impresión original, donde son visibles las tachuelas empleadas para sostener la imagen mientras era copiada. Existen otras poco conocidas y menos difundidas como la entrada de Zapata a Cuernavaca y los zapatistas escuchando el discurso desde un balcón del hotel, ambas en la colección del Getty Research Institute.

Más para ahondar en el dilema de la imagen del retrato de Zapata, he de aclarar que tras analizar cuidadosamente la pieza negativa me percaté de que se trata de una reprografía, donde es posible

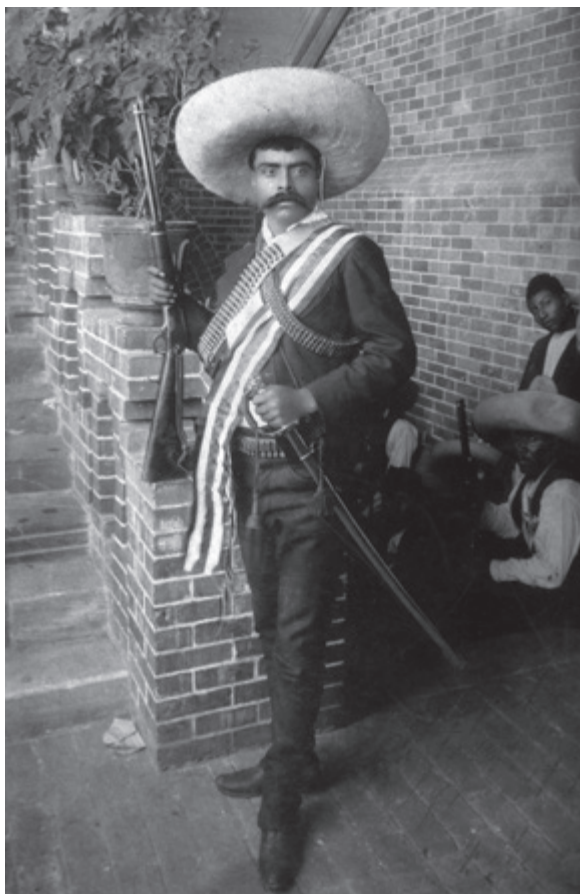


Reforma, México, 4 de octubre de 1995
Col. particular

PÁGINA 85

México: una nación persistente. Hugo Brehme, fotografías, INBA-Museo Estudio Diego Rivera-Miguel Ángel Porrúa, México, 1995
Col. particular

Sin ninguna referencia histórica o documental, en octubre de 1995, y con motivo de la exposición *México: una nación persistente*, comenzó a divulgarse la noticia de que la fotografía de Emiliano Zapata retratado en el hotel Moctezuma pertenecía a la autoría de Hugo Brehme. Ningún testimonio fidedigno indicaba que así fuera, es ahí cuando dio inicio un mito sin sustento científico que ha llegado hasta nuestros días.



Emiliano Zapata, 1913
Col. SINAFO-FN-INAH
número de inv. 63464

advertir sobre la imagen —bajo la punta del sable del personaje— que la impresión está firmada en inglés con caligrafía manuscrita: “Zapata, Photo and Copyright by F. M [Moray o tal vez Mckay]”.⁴ Lo que nos permite afirmar que existen cuatro elementos que imposibilitan su atribución a Hugo Brehme: el primero es la caligrafía diferente a la del autor y la firma “F.M”, que no es posible relacionarla con su estudio; segundo, que Brehme no acostumbraba hacer anotaciones con letra manuscrita dentro de las imágenes, sus leyendas en los bordes las asentaba en letra mayúscula de molde; tercero, Brehme no practicó el idioma inglés, y en sus impresiones y placas negativas siempre privilegió el uso del español; cuando empleaba otro idioma éste era el alemán, su lengua nativa utilizada para las notas del reverso;⁵ cuarto, en ninguna de las colecciones de Brehme en el exterior es posible localizar el retrato de Zapata, mucho menos firmado o sellado por el autor, como invariablemente sucede con sus otras piezas.⁶

Todo lo anterior nos lleva a cuestionar su autoría y a atribuir la potestad de la obra a F. Moray o McKay. De estos autores no tenemos noticias; posiblemente se trate de un fotógrafo estadounidense poco difundido, como tantos que cruzaron la frontera durante el periodo revolucionario, pero no faltará quién concluya estos hallazgos.⁷

También es posible que existan dos versiones de la misma imagen, tomadas por dos diferentes autores, ésta que no captó la mirada del caudillo y la otra, autoría de la persona a quien dirigía la mirada. De cualquier forma, ninguna de ellas salió de la lente de Hugo Brehme, que para 1911 era un fotógrafo con su estudio establecido y además de retratos efectuaba otros trabajos por encargo y difícilmente se le puede ubicar como colaborador directo de la Agencia Casasola, como se ha comentado en diversas ocasiones; sobre todo porque, como se ha expuesto, las imágenes de su autoría localizadas en el fondo Casasola de la Fototeca Nacional, lejos de ser impresiones o negativos originales, son reprografías (negativos de impresiones) a partir de sus fotografías.

Como es sabido, la *praxis* de la reprografía se dio desde el siglo XIX, pero fue una actividad común a principios del XX, por parte de las incipientes agencias fotográficas y de algunos reporteros gráficos, para documentar un evento, generalmente sin otorgar los créditos correspondientes a los autores de las tomas.⁸



1 Las imágenes del registro de Propiedad Artística y Literaria pueden consultarse por autor en la Fototeca del Archivo General de la Nación (AGN). Podría pensarse que por la difícil situación que atravesaba el país a Brehme no le haya sido posible registrar su autoría, pero a pesar de la lucha armada numerosos fotógrafos registraron la propiedad de sus imágenes, como es el caso de Eduardo Melhado y H.J. Gutiérrez. Por otra parte, y en cuanto a las publicaciones extranjeras, en el México revolucionario circularon los diarios *Kölnische Zeitung* y el *Deutsche Zeitung* entre los miembros de la colonia alemana, donde pudieron haberse incluido las imágenes de Brehme.

2 Véase Daniel Escorza, "Las fotografías de Casasola publicadas en diarios capitalinos durante 1913", en *Alquimia*, núm. 25, septiembre-diciembre, 2005, pp. 35-40.

3 Escorza menciona en su texto la existencia de tres negativos de esta imagen, pero el número de inv. 503525 (placa seca de gelatina), lo repite dos veces; lo más seguro es que se refiera al núm. 543244 (placa seca de gelatina), que junto con el núm. de inv. 63464 (película de nitrocelulosa) suman los tres negativos tomados en los años veinte a partir de un mismo positivo, es decir reprografías. Como también lo indicó Escorza, dentro del Fondo Casasola no se ha localizado la impresión original reproografiada; tampoco se halla en el Centro de Documentación de la Fototeca Nacional, donde se ubican algunas de las postales, cromos, recortes de periódicos y revistas que sirvieron a la agencia para efectuar numerosas reprografías. La impresión más antigua que se resguarda (inv. 643101) data de 1925-1930, en plata/gelatina, a partir de alguno de los tres primeros negativos. De los años cuarenta y cincuenta se conservan numerosas versiones editadas de la imagen.

4 Agradezco a José Antonio Rodríguez y Gerardo Montiel Klint su interés y generosidad para limpiar por medios digitales la firma de la imagen y completar el apellido entre corchetes.

5 Véase la forma de ingreso a México (procedente de Alemania) del 10 de mayo de 1930, AGN: Fondo Secretaría de Gobernación/ Sección Departamento de Migración/ Serie Alemanes. En cuanto a las notas al reverso, me refiero a la descripción o texto incluido en algunas impresiones originales que según los registros del Instituto Getty se deben a su socio y amigo Wilhelm Weber.

6 Colecciones con imágenes de Hugo Brehme consultadas en México: Fototeca Nacional del INAH, Archivo General de la Nación, Museo Franz Mayer, Fototeca Antica (Puebla) y Universidad Iberoamericana (Santa Fe.) Colecciones extranjeras: Getty Research Institute en San Diego; Biblioteca del Congreso en Washington (consulta vía Internet); Instituto Iberoamericano en Berlín (IAI) y la Fototeca de Hamburgo, estos últimos consultados a partir de imágenes digitales proporcionadas por el IAI y la Embajada de Alemania en México.

7 Es inevitable asociar las iniciales F.M., con Felix Miret, quien publicó numerosas postales del periodo revolucionario, asentando en varias ocasiones el pie de foto en tres idiomas (inglés, francés y español), y aunque está enlistado desde 1903 por la guía *Blue Book of Mexico* de Massey-Gilbert como "residente de habla inglesa" en la capital, es improbable que esta imagen sea de su autoría (<http://ia350629.us.archive.org/2/items/gilbertblumassey00mexirich/gilbertblumassey00mexirich.pdf>). No existe coincidencia con el apellido y, por otra parte, como conocedor del mercado de postales, de haber realizado una imagen tan poderosa en términos del testimonio útil para fines comerciales la habría hecho circular bajo su autoría. Por otra parte, es necesario comentar que no hallé el retrato de Zapata registrado en ningún expediente de "Propiedad Artística y Literaria" en el AGN.

8 Brehme no es el único autor reproografiado por la Agencia Casasola con o sin autorización expresa, sucedió también con Osuna, Melhado, Miret, H.J. Gutiérrez y numerosos autores, pero eso es parte de otros estudios que apenas se están realizando dentro del vasto fondo Casasola.

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

Teoberto Maler, historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo, México, Conaculta-Sinafo-INAH (Testimonio del Archivo), 2009

Teoberto Maler es sin duda una estrella de la fotografía y de la exploración arqueológica en el siglo XIX mexicano. Célebre personaje que se encuentra a la altura de Désiré Charnay o el notable Alfred Percival Maudslay. Maler aparece como un personaje inasible, o escasamente conocido más allá de unos cuantos especialistas, acaso porque sus referencias biográficas publicadas difícilmente se encuentran.

Al investigador del Instituto Iberoamericano de Berlín, Gerdt Kutscher, se le deben los primeros rescates documentales que inició desde mediados de la década de 1940 y concluyeron en 1971, cuando publicó sus investigaciones en *Monumenta Americana*. Por su parte, Iam Graham realizó otro estudio en esa misma publicación alemana en 1997. En español existe un pequeño y rarísimo tomo publicado en 1932 por el editor José E. Rosado: *Impresiones de viaje a Cobá y Chichén-Itzá*, memorias del propio Maler sobre sus visitas y trabajos en esos sitios. De igual manera, tenemos otro libro tan inaccesible como las referencias anteriores: *Dos héroes de la arqueología maya: Frédéric de Waldeck/Teobert Maler* (Mérida, Ediciones de la Universidad de Yucatán, 1974), del historiador yucateco Carlos A. Echánove Trujillo.

Ante tantas referencias inalcanzables, resulta por demás valiosa la aparición de *Teoberto Maler, historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*, de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. Se trata de una investigación realizada a partir de la consulta de los archivos europeos, donde de inicio se exalta a Maler por sus aportes dentro de la fotografía (estudios anteriores fueron hechos por historiadores de lo arqueológico). Gutiérrez Ruvalcaba da en el clavo en varios aspectos de la vida y obra de Maler. Digamos, localiza valiosas referencias que perfilan la labor inicial de Maler como fotógrafo; por ejemplo, la relación epistolar del ingeniero Robert B. Gorsuch (*Cartas desde México*, 1894), donde se da cuenta de las andanzas del ex capitán del ejército invasor francés por Guerrero y Michoacán. Hacia 1868 Gorsuch escribía: "Por cierto, [Maler en Coyuca] instaló, en una habitación que no ocupamos, su estudio fotográfico: éste no era más que una silla, un lienzo de tela gris y, en un rincón, sus implementos químicos en una especie de habitáculo hecho con telas gruesas de



color negro". Valioso testimonio que da cuenta de las labores de la itinerancia fotográfica en el siglo XIX. Y de manera colateral, Gutiérrez Ruvalcaba traza todos los recorridos de Maler por esa zona en la que años después se desempeñaría como arqueólogo. Mientras tanto, esos primeros recorridos estaban impregnados de una labor comercial desarrollada por nuestro personaje entre los habitantes de Tierra Caliente, cuyo rescate documental sería enormemente valioso.

Se requiere detenerse para ver las imágenes que da a conocer Gutiérrez Ruvalcaba: fotografías verdaderamente sorprendentes, como la de esa hermosa tehuana que aparece desnuda, quien se despojó de sus ropas para ser retratada en 1876. ¿A qué tipo de naturaleza pertenece esta imagen? ¿A la búsqueda de un exotismo erótico por parte de Maler o a una actitud de autoafirmación por parte de la mujer istmeña? Gutiérrez Ruvalcaba propone una lectura: "Este hecho, es decir el de hacer retratos comerciales, establece una distinción hermenéutica fundamental, ya que los sujetos retratados no son individuos puestos frente a la lente bajo el principio del escrutinio etnológico y tipológico común en la retratística científica de la época. No hay que olvidar que estos individuos denotan una actitud o acción consciente al ir con un retratista a tomarse una foto; Maler, en este caso, satisface el deseo específico de sus clientes de obtener una imagen de sí mismos, para sí mismos, y su entorno familiar." Si así fuera, estaríamos entonces ante una sorprendente cultura de la autorrepresentación. Pero en el siglo XIX imágenes de esta naturaleza adquirirían tantos sentidos como los que el fotógrafo les ofrecía, o bien como los editores que las utilizaban les otorgaban, o las que le daban las instituciones (los museos) que las requerían. Ya sólo con eso Gutiérrez Ruvalcaba nos propone una fascinante discusión histórica. Y todavía faltaría señalar sus otras indagaciones: las imágenes arqueológicas del explorador, sus posiciones ideológicas, su trabajo y separación del Museo Peabody (donde se localiza gran parte de su obra), su técnica fotográfica, etcétera. Notable investigación que pone a circular de nuevo a una celebridad alejada del gran público (N. del ed.).

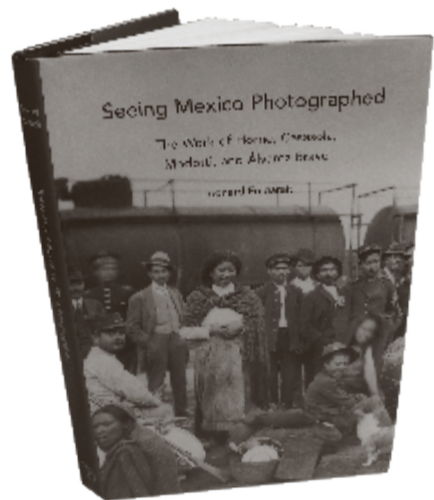
Leonard Folgarait

Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti and Álvarez Bravo, New Haven, Yale University Press, 2008.

La nueva monografía de Folgarait ofrece una lectura cuidadosa, rigurosa y detallada de menos de treinta fotografías realizadas entre 1913 y 1935, por los cuatro fotógrafos que incluye en el título de la publicación. El alcance es estrecho y a su vez profundo: pocas imágenes estudiadas con paciencia e inteligencia. En los casos de Walter H. Horne y Agustín Víctor Casasola, hay solamente una foto de cada uno de ellos. En contrapartida, el capítulo sobre Modotti representa más de la mitad del libro y analiza veinte imágenes. El libro no ofrece biografías de los artistas ni crónicas de sus vidas profesionales, sino un análisis que va de una lectura formalista de las imágenes seleccionadas a una revisión del contexto ideológico y político en que fueron producidas.

El libro tiene muchos méritos. Por ejemplo, el análisis con que Folgarait abre su último capítulo, en el que define las imágenes de Manuel Álvarez Bravo como meditaciones visuales sobre el poder de la fotografía, representa una herramienta poderosa para entender su obra. Desafortunadamente también contiene varios errores, algunos de simples datos equivocados: *Radio y Aviación*, de Luis Quintanilla, son libros de poesía, no novelas, como dice el autor. Otros errores son más serios. Al referirse a Álvarez Bravo durante la época de Calles, Folgarait enfatiza que: “there is simply not enough biographical evidence to construct him as a political creature” (“simplemente no hay información biográfica suficiente para construir [a Álvarez Bravo] como un ser político”). Fue precisamente durante ese periodo que Álvarez Bravo publicaba en *Frente a Frente* y estaba involucrado en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), conocida por su postura anticallista y antifascista.

Aunque el autor ofrece un contexto político para las imágenes, excluye un contexto fotográfico necesario. Gran parte de su lectura sobre el *Desfile del Primero de Mayo*



(1929), de Tina Modotti, es excelente, aunque la fotografía en sí nos recuerda a otras muy parecidas de Agustín Jiménez (*Amecameca*, 1931; *Multitud*, 1931). Folgarait insiste que la visión de Modotti es influida por su condición de extranjera y de mujer; pero, ¿cómo se explica entonces la similitud con Jiménez, fotógrafo mexicano y masculino? O será que la obra de Jiménez representa una “profunda asimilación de las imágenes de Modotti, como sugiere Carlos A. Córdova (*Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, RM, 2005). ¿O se trata de una reflexión sobre las necesidades ideológicas del momento? Más comparaciones con el trabajo de otros fotógrafos y artistas visuales serían productivas en este contexto.

El autor menciona que el capítulo sobre Álvarez Bravo sería mucho más extenso con un análisis de otra docena de imágenes, pero los herederos del fotógrafo negaron el permiso de reproducción. Si esto es cierto, representa no sólo una actitud miope y carente de generosidad por parte de la familia, sino también una patética derrota del conocimiento por la codicia. A pesar de estas críticas, el libro está lleno de ideas y revelaciones, al representar una contribución importante al análisis de la historia de la fotografía mexicana



Carlos Jurado. *Ahorcadito en la bañera*, 1996. Col. SINAFO-FN-INAH

Usted puede consultar en la Ciudad de México el catálogo de la Fototeca Nacional del INAH

Módulo de consulta del Sistema Nacional de Fototecas en la Ciudad de México Horario de servicio: de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.
Liverpool núm. 123, planta baja, col. Juárez. Previa cita: Gabriela Núñez
Tels.: 5061 9018 y 5061 9000 ext. 8318



Vivir Mejor

SINAFO
Sistema Nacional de Fototecas

70
INAH

Instituto Federal
de Acceso a la
Información
y Protección
de Datos

GOBIERNO
FEDERAL

Secretaría Nacional
de Cultura





ISS 1405-7786 36

9 771405 778009