

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado**

FÍSICA Y FÁBULA

**CARLOS JURADO
ANTIFOTOGRAFÍA CON CÁMARAS DE CARTÓN SIN LENTE**

Tesis que presenta Blanca Magdalena Ruiz Pérez
para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte

Tutora:

Dra. Rebeca Monroy Nasr

Asesores:

Dr. Alberto del Castillo y Troncoso

Mtro. José Antonio Rodríguez

Nov.2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Saber que uno no sabe,
es comenzar a saber*
Carlos Pellicer

EXORDIO

Hay quienes eligen decir sí al sol de todos los días, decir sí a la imaginación, decir sí a la libertad. Este texto, una tentativa por investigar el origen de un lúdico camino dentro de la fotografía mexicana, está dedicado a todos aquellos que defienden su noción de paraíso, principalmente a Carlos Jurado y Miriam Chichay, gracias por compartirme el placer de mirar; y a Mariana Yampolsky, por la persistencia de la memoria.

Mi agradecimiento a la Dra. Rebeca Monroy Nasr, una auténtica hada del bosque de imágenes, por su inspiradora y sabia guía; y a todos mis maestros, por invitarme al viaje del pensamiento.

A José Antonio y Sofía: la lógica, y la magia.

Cuernavaca, Morelos, noviembre de 2009

INTRODUCCIÓN

Se necesitaban dos condiciones pues, para convertir un palo en nuestro caballo de madera: primero, que su forma hiciera al menos posible cabalgar con él, en segundo lugar, -y quizá decisivamente-, que tuviera importancia cabalgar.

Ernest Gombrich

Meditaciones sobre un caballo de juguete

El artista plástico y fotógrafo Carlos Jurado necesita dos condiciones para convertir una caja de cartón en una cámara estenopeica:¹ que su forma permita experimentar con los principios de la cámara oscura, sin utilizar lentes; segundo, que tenga importancia fotografiar su entorno personal, en blanco y negro.

En 1973, cuando en la circulación fotográfica del país se refleja el interés, principalmente, por la tecnología de cámaras y lentes, el uso del color y, la documentación de espacios y asuntos públicos,² el artista da un vuelco a la creación de la imagen al dar a conocer sus experimentaciones personales con la cámara estenopeica en la exposición *Antifotografía con cámara de cartón sin lente*,

¹ La cámara estenopeica está vinculada con los inicios de la fotografía a partir de la cámara oscura, que ha sido estudiada en diversas épocas por el filósofo chino Mo Ti, Aristóteles, el árabe Alhazen y entre otros, Leonardo da Vinci. De acuerdo a las investigaciones de Carlos Jurado, la primera definición corresponde a Aristóteles: “Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. En la pared opuesta al agujero, se formará una imagen de lo que se encuentre enfrente”, Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*. UNAM, 1974. Se trata de una cámara que prescinde del lente y solo permite el paso de la luz a través de un agujero hecho con la punta de un alfiler, de donde viene su nombre en inglés, *pinhole*. En cuanto al vocablo estenopo viene del griego “*stenós*”, que quiere decir estrecho o angosto.

² En las revistas de fotografía de la época de principios de los setentas destacan fotorreportajes a color de temática documental sobre la importancia “vital” de la utilización del color, dado que “El color juega un papel importante para la vida del hombre”, *Vid., Fotoguía* año 1, volumen. 2 no. 8, marzo de 1972, pp. 28-37.

presentada del 10 de enero al 17 de febrero de 1973, en el Instituto Francés de América Latina, en la ciudad de México.

Aproximarse a este episodio no es un ejercicio de nostalgia, sino una tentativa por reconstruir el concepto de una exposición pionera en el país, en difundir el lenguaje artístico de este antiguo proceso. Esta investigación tiene como punto de partida la hipótesis de que *Antifotografía...* fue la simiente de nuevas potencialidades creativas de la fotografía alternativa, a partir de sus innovaciones técnicas y del tratamiento temático vinculado a la tradición pictorialista de occidente, con la perspectiva de un artista formado como pintor, quien desde entonces devino en uno de los fotógrafos más trascendentes del país y ampliamente reconocido en el extranjero por sus aportaciones a la imagen y, particularmente a la ficción fotográfica.

Estudiar este montaje desde la vera de la historia de la fotografía, es importante para dejar constancia de cuáles fueron las obras que inauguraron en México el uso artístico de la estenopeica, así como las características de las cámaras utilizadas. Cabe destacar que en 1984, en la apertura del Museo de la Fotografía en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia; el maestro hizo una donación a la institución que desde entonces custodia la colección Carlos Jurado, dentro de la cual se encuentra parte de la obra expuesta en el IFAL.

Para los fines de este trabajo, se aborda la historia cultural de lo social, los caminos históricos del arte y de la fotografía, el proceso autoral que condujo a esta exposición, el contexto técnico e histórico que rodeó al montaje, así como el concepto, búsqueda y resultados de *Antifotografía con cámara de cartón sin lente*.

ANTECEDENTES

¿Cómo se forma una mirada? El camino de Carlos Jurado Delmar (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 3 de noviembre de 1927) no ha sido nada convencional: una imagen que representa su formación, sería la espiral, y una palabra, la inconformidad. Buscar y encontrar, seguir la búsqueda, en una constante oscilación entre pintura y fotografía, investigación y juego, física y fábula, experimentación y magia, aventura y compromiso.³

Jurado llega a la fotografía estenopeica con dos décadas en la plástica: pintor, grabador, muralista⁴, inicia su aprendizaje en los primeros años de la escuela de pintura y grabado La Esmeralda,⁵ cuando en el ambiente cultural fluía la llamada Escuela Mexicana de Pintura con exponentes como María Izquierdo, quien fue su maestra y Antonio Ruiz, “El Corcito”, amigo de su padre, de nombre Javier. A principios de los años cincuentas, sus obras tempranas expresan la influencia de José Clemente Orozco, y en los años sesentas desarrolla la figura humana con un realismo menos expresionista, más próximo a la poética formal de Rufino Tamayo.⁶

³ Con Carlos Jurado Delmar el azar tomó la delantera: desde adolescente salió de casa y la aventura lo llevó a ser “prestidigitador” en un circo en Mérida, Yucatán, en 1946, después se hizo a la mar, con la fragata “California” hacia 1949 y con el arte tocó tierra firme. A lo largo de su vida, sus causas personales y sociales lo han conducido a trabajar con lacandones y otras comunidades en el Instituto Nacional Indigenista en los años cincuentas, a vincularse con la Revolución Cubana en los años sesentas y especialmente, a comprometerse en el campo de la docencia, al frente del Taller de Tecnología Alternativa en los años setentas, que originó la Licenciatura en Artes Visuales en Xalapa, Veracruz. Sobre su importante desempeño en la docencia, véase el ensayo de la Dra. Rebeca Monroy Nasr, *Transtemporalidad y utopía: un maestro de arte vanguardista*, *Alquimia*, mayo-agosto, año 12, no. 36, INAH. p. 10-23, edición dedicada a la obra fotográfica de Jurado.

⁴ Entre sus murales destacan el fresco en la Escuela de Derecho de su natal San Cristóbal de las Casas, 1957; y en la Biblioteca del Instituto Superior, de La Habana, Cuba, en 1962.

⁵ Jurado llega inicialmente a La Esmeralda en 1944 y después de sus diversos oficios regresa como oyente en 1953, cuando participa en una exposición colectiva como alumno, en la galería 23 escalones; y empieza su reconocimiento nacional e internacional.

⁶ Raquel Tibol señala que en 1955, Jurado realiza un dibujo en tinta sobre una *Victoria*, “muy evocativa del célebre cuadro del mismo nombre de quien ha sido elegido como el maestro a seguir” y los

A principios de esa década, Jurado defiende su “pintura realista” y protesta con declaraciones a la prensa y una caricatura publicada en *Excélsior*, ante el “abstraccionismo y manchismo” en ese período.⁷

Sin embargo, en 1970, se produce un cambio en su práctica artística. Inconforme con la producción pictórica de entonces, hace una ruptura con la figura humana en la exposición *Equilibrio y Movimiento*, Salón de la Plástica Mexicana, donde intenta retomar la experiencia del pintor ruso Malevich en 1913, al pintar una figura geométrica negra sobre un fondo blanco, con lo cual pretende llegar a un espacio donde el artista “se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad”.⁸

El artista mexicano incorpora movimiento en su obra: sobre la alba superficie coloca un círculo negro que gira lentamente; círculos fragmentados con azul y rojo, azul y naranja, verde y azul, que expresan su interés en el *op-art* y el arte cinético, con la utilización del plástico para crear “artificios de movimiento y luz, por medio de botones y registros ‘ad hoc’”⁹. Aún cuando Jurado no distingue una relación directa entre este montaje y su incursión en la estenopeica,¹⁰ en *Equilibrio y movimiento* se encuentran, sin embargo, algunos elementos que no pueden pasarse por alto: la incorporación de cajas a las que colocó luces, como elemento destacado

“tamayismos” aparecen en los años sesentas: Tibol, Raquel, en “Carlos Jurado: de la pintura a la fotografía y viceversa”, *Ediciones de Proceso*, 1989, pp. 262-263. También siente cercanía con la obra de Manuel Rodríguez Lozano.

⁷ En 1960, siendo integrante del Taller de la Gráfica Popular y en el contexto de la salida de Miguel Salas Anzures del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, Jurado fue uno de los defensores “realistas” ante el abstraccionismo de esa época. Tomado de González P. Lautario “Reaccionan los realistas ante los pintores independientes. *Ultimas noticias de Excelsior*, abril, 1960.

⁸ Tibol Raquel, *Op.cit.*, p.250.

⁹ El crítico Jorge J. Crespo de la Serna se refiere a Jurado como “Este conocido pintor presenta lo que está de moda...” en Crespo de la Serna Jorge J. “Notas sobre exposiciones recientes”. *Novedades*, 13 de mayo de 1970.

¹⁰ Ante la pregunta sobre el nexo entre *Equilibrio y movimiento*, y *Antifotografías*, jurado señaló “Entre esa exposición y *Antifotografías* no hay nada que ver”, conversación personal con el autor, 3 de agosto, 2009.

del montaje que causó un “efecto lumínico en el público”, su inquietud por ir más allá de la tela y acercarse a otros soportes expresivos y una circunstancia de índole personal: su detención en Guatemala¹¹ motivó largos períodos de reflexión sobre su búsqueda como artista plástico a fines de los años sesentas, cuando en la esfera internacional se incrementan las prácticas a partir del arte objetual, que habían iniciado décadas antes.¹²

Un año después, en 1971, no sólo continúa con la exploración de cuadros blancos sino que éstos forman parte de su tercera etapa estilística, según lo establece en la exposición presentada en la galería Edward Munch, en esta biografía artística Jurado Delmar parte inicialmente de un periodo “surrealista”, después de una etapa dedicada a la forma humana, y finalmente, la no figurativa, texturas que le representan menor tiempo en su elaboración, pero cuyas soluciones mentales le resultan agotadoras. En ese entonces, se sentía plásticamente “deshumanizado” y expresa su síntesis artística como una inconformidad: “es como una negación, como una falta de esperanza en muchas cosas (...) Claro que tengo experiencia, habilidad, hago las cosas seriamente, ¿pero que hay detrás de todo ello? No sé. No sé lo que me pasa”.¹³

11 Acusado de pertenecer al ejército revolucionario que se gestaba a fines de los años sesentas en Guatemala, el artista estuvo encarcelado en la ciudad de Pavón, fue liberado ante las presiones de artistas mexicanos.

¹² Simón Marchan Fiz ubica desde principios del Siglo XX las exploraciones de búsquedas estéticas en los objetos, con los *ready made* dadaístas y los *objet trouvé* surrealistas; pero en los años sesentas el arte objetual, a partir de prácticas como ensamblajes y collages es uno de los polos de atención artística. Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, 2001, Madrid, pp-160-171.

¹³ Citado en Tíbol, Raquel, “Carlos Jurado: el despojamiento como inconformidad”, *Excélsior*, 20 de marzo de 1971.

I. LA TAREA: EL CARTÓN Y LA MAGIA

Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que el personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga estotro.

Aristóteles, *Poética*

En este momento particular de su trama plástica, el creador descubre para sí, y posteriormente para otros, las potencialidades de la cámara estenopeica, a partir de un hecho cotidiano: una tarea escolar de su hija.

Un día, a mi hija Zinzuni le pidieron una tarea que me pareció muy interesante: investigar cómo se trasmite la luz en una cámara oscura, así que nos pusimos a hacer una cámara con cartón, sin lente. Juntamos pedazos de cartón, elaboramos una camarita y nos salimos, la primera foto la tomamos en la calle, hicimos varias en el camellón¹⁴ y regresamos a trabajar aquí, en casa, fotografiamos ventanas, objetos, nuestras cosas. Cuando vimos los resultados nos entusiasmos mucho y desde entonces me puse a experimentar con la estenopeica.¹⁵

Con su profunda curiosidad intelectual y, especialmente, con una gran disposición al juego, buscó libros,¹⁶ revistas, apuntes sobre procesos antiguos y reunió pedazos de cartón, laminillas (como las que sellan los botes de alimentos en polvo) película fotográfica, y junto con su hija, se puso a cortar, armar, pegar y elaborar una cámara fotográfica con la cual se convirtió en un fotógrafo pionero de este antiguo proceso:

Todo empezó como un juego con mi hija, quien tenía siete años, por el interés por descubrir con ella qué pasaba con la cámara oscura, qué podía hacer, cómo serían las imágenes... yo nunca me propuse ser el primero, el inventor de la estenopeica, puesto que ésta ya se utilizaba en México, en escuelas; lo que yo quería, lo que siempre me ha interesado, es jugar con una caja mágica.¹⁷

¹⁴ Se refiere al camellón de la Av. Mazatlán, enfrente de los edificios Condesa, en el D.F. donde Jurado y su familia viven desde los años setentas.

¹⁵ Entrevista con Carlos Jurado por Blanca Ruiz, 11 de junio de 2007, en Méx.D.F.

¹⁶ Jurado siempre ha sostenido que se acercó a la estenopeica por azar, sin el aprendizaje formal de la técnica, sólo con “algunos libritos”, como uno “argentino”, en referencia a *Por qué nació el cine*, de F. Millingham, Editorial Nova, Buenos Aires; aunque como se verá más adelante, la estenopeica ya era una práctica común en Estados Unidos, Italia y Alemania *Vid.*, Renner, Eric, *Pinhole Photography*, Focal Press, 2000.

¹⁷ Entrevista con Carlos Jurado, *Op.cit.*

En los esfuerzos por la aprehensión de imágenes, en distintos lugares del mundo los llamados *protofotógrafos*¹⁸, invirtieron años de trabajo en desarrollar sus investigaciones; con las salvedades del caso, a la distancia y reserva, Carlos Jurado irrumpió un día cualquiera de 1971 en la ciudad de México, como un “aprendiz de alquimista” de este antiguo proceso fotográfico del cual ha hecho una importante aportación a la fotografía contemporánea, al difundir en el país las virtudes artísticas de las cámaras estenopeicas.

Al igual que Louis Jacques Mandé Daguerre, quien era pintor; el artista chiapaneco también tuvo esa legítima sensación de “arder en deseos de imagen”,¹⁹ pero a diferencia del inventor francés, quien ansiaba conocer los resultados de los experimentos con la naturaleza realizados por Nicéphore Niepce, quien se dedicaba a la litografía y, desde luego, con la excepción de manejar un tiempo y una técnica muy distinta, el artista mexicano desarrolló su propio proceso y no tuvo que esperar mucho para asistir, desde la sorpresa y la emoción, a la concepción de sus propias imágenes estenopeicas, como si se tratara de un “acto de magia”.²⁰

En una habitación de su casa convertida en taller, era común encontrar pigmentos en polvo con los cuales preparaba sus colores para pintar, telas de diferentes medidas, algunos objetos que utilizaba en sus composiciones pictóricas y también tenía cámaras:

Siempre tuve cámaras, desde tiempo inmemorial. Eran las de fuelle y usaba formato 6 x 9 centímetros, casi nunca 35 centímetros, sólo hasta que estuve en el Instituto

18 *Protototógrafos* es el término utilizado por Geoffrey Batchen para referirse a los primeros experimentadores de fotografía que exploraban la identidad del medio. *Vid.*, Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos*, Gustavo Gili, España, 2004, p. 55.

19 En una carta dirigida a Niepce, Daguerre le expresa que “ardía en deseos” de ver sus experimentaciones. *Op. cit.*, Batchen, p. 7.

20 Anza, Ana Luisa, *Cuartoscuro* no. 34, mayo-agosto 2004.

Nacional Indigenista con Ricardo Pozas en el Papaloapan”,²¹ pero hasta entonces, el autor no había mostrado un interés mayor por la fotografía ni por los procesos antiguos como la estenopeica.

Transitar de pinceles y telas a pedazos de cartón como su materia prima de trabajo, fue, de alguna manera, como narró el escritor argentino Jorge Luis Borges, recorrer una “trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan”, pero que no podían ignorarse, sino enriquecerse: Jurado bifurca su expresión pictórica con la fotografía para abrir otro sendero a la imaginación, en una década fundamental para la imagen en México.²²

Con el régimen de Luis Echeverría (1970-1976) la fachada del edificio social tenía que volverse a pintar y la fotografía documental es el medio de expresión más utilizado en este período conflictivo y contradictorio, donde el gobierno impulsa la apertura democrática, el apoyo a la educación y la tecnología, en un clima de desconfianza social ante el propio régimen represivo del Estado.

Como señala el investigador Alfonso Morales: “No sólo por la agitación política, cultural y contracultural de la época, sino también por la larga historia acumulada, los años setentas iban a ser propicios para los creadores que habían elegido la fotografía como su medio”.²³

En ese entonces aún resonaba el eco de los sucesos del 68, que fueron captados por las cámaras de Héctor García, Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel e incluso, de acuerdo con el historiador Alberto del Castillo, en un momento

²¹ Entre las labores que Jurado tenía en el Instituto Nacional Indigenista estaba la realización de audiovisuales para diferentes zonas del país.

²² En 1976 el Archivo Casasola es adquirido por el Estado, para la formación de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia; y en 1978 surge el Consejo Mexicano de Fotografía que originará el Primer Coloquio Internacional de Fotografía.

²³ *Vid.*, Morales Alfonso, “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970”, en: *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, Lunwerg, España, 2005, p. 207.

determinado Manuel Álvarez Bravo decidió asistir a una manifestación estudiantil;²⁴ el entorno sociocultural también era captado por la espléndida narrativa de Mariana Yampolsky, Antonio Reynoso y Nacho López, autor de variada temática documental que dirigió particulares puestas en escena.²⁵

Mientras tanto, entre aquellos que experimentaban diferentes maneras de procesar la imagen se encontraba Armando Salas Portugal, quien precisamente en 1968 publicó el libro *Fotografía del pensamiento*, así como Lourdes Grobet, una joven promesa en ese entonces, Arno Brehme, seguidor de la *Bahaus*, y en décadas anteriores se ubican Alex Klein y los integrantes del Grupo La Ventana²⁶.

Como afirma el historiador José Antonio Rodríguez²⁷ en la construcción de una imagen hay una intencionalidad dada por una diversidad de factores históricos, sociales, conceptuales, técnicos, y en la producción del país, hay ciertos autores que decidieron apartarse de las tendencias predominantes para incursionar en otras vías. A esta vertiente experimental de la fotografía mexicana, con su propia búsqueda y cámara, se sumó Carlos Jurado, en 1971.

24 En base a información proporcionada por el Dr. Alberto del Castillo y Troncoso, quien realiza una investigación sobre la fotografía de 1968 con apoyo del CONACYT, y de la cual publicó una primicia en el periódico *La Jornada*, entre julio y octubre de 2008; el interés documental llevó al maestro Manuel Álvarez Bravo a registrar los acontecimientos de la marcha del 27 de agosto, en la cual, Álvarez Bravo le pidió a Enrique Bordes Mangel que lo ayudara a subir a un camión confiscado por los estudiantes para poder seguir la manifestación, Bordes les explicó a los estudiantes quién era el maestro y de inmediato lo subieron al vehículo. Entrevista de Bordes Mangel con Alberto del Castillo y Troncoso, 12 de junio de 2008, Centro Cultural Universitario, Tlatelolco. Agradezco al historiador esta importante aportación.

25 Nacho López realizó series de imágenes donde dirigió a modelos como en *La Venus se va de juerga, o Cuando una mujer guapa parte plaza por la calle Madero*. *Ibid*, Morales Alfonso, p. 200.

26 Salas Portugal procesaba las imágenes a partir de una gran concentración mental y el contacto corpóreo con la placa sensible, revelada inmediatamente en el cuartoscuro; tanto él como Lourdes Grobet, Arno Brehme, Alex Klein y los integrantes del Grupo La Ventana se distinguieron por sus experimentaciones en esa época. Para mayor información puede consultarse Rodríguez, José Antonio, "Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención" en: *160 años de la fotografía en México*. Océano-CONACULTA, México, 2004. págs. 15-20. Agradezco al historiador y crítico sus valiosas observaciones en este tenor.

²⁷ *Idem*.

*Iníciase en el misterio de la fotografía...*²⁸

Para incentivar la producción documental, revistas de fotografía de la época promovían cámaras como Canon, “Los ojos del mundo”; Olympus, que en 1971 celebra su 50 aniversario; Ricoh, “La más práctica”, la Hasselblad 150mm y la Leicaflex 135, así como el uso del gran angular y el color.²⁹

Sobre los fotógrafos mexicanos de ese entonces, Enrique Segarra comentaba: “Ahora la gente está más preparada, su nivel artístico ha subido, tiene un punto de vista más elevado. Los que llevamos muchos años en la fotografía ganamos, desde el punto de vista estético, un poco más de latitud en el modo de juzgar las fotografías”.³⁰

Entre aquellos que juzgaban la imagen, se encontraban no sólo fotógrafos y críticos de arte, sino pintores, como Rufino Tamayo, quien señalaba, a propósito de la obra de Reva Brooks: “Para quienes creen que la fotografía es solamente el registro mecánico de las imágenes, la presencia de la obra de esta extraordinaria fotógrafa tiene que ser una revelación que exige la inmediata rectificación de tan erróneo concepto”.³¹

28 Título de un artículo en *Fotoguía*, en cuyo consejo de redacción estaba Lázaro Blanco, la nota indica que para hacer fotos “misteriosas”, “Lo que se necesita es un poco de espíritu científico, barridos, giros y mezclas a partir de la tinta china sobre la emulsión”, *Fotoguía*, año 1, vol. 2, no. 7, pp. 17-21.

29 En la misma revista se señala: “El auge de los angulares apenas está iniciándose. Los fabricantes de lentes se han dado cuenta de la gran demanda que han tenido a causa de sus múltiples posibilidades, *Ibid* pp. 12-17. Por otra parte se publicaban fotografías individuales o en series de blanco y negro o color, sobre pueblos como Cuetzalan (Enrique Bostelmann); ventanas (José Luis Neyra); o incluso temas como “Ponga su chica en su visor” (Pedro Bayona), entre otros asuntos. *Vid.*, las ediciones de *Fotoguía*, *Fotomundo*, *FotoZoom* entre 1970 y 1973.

³⁰ Segarra destaca el incremento de la técnica que contribuye a la formación fotográfica, *Vid.*, *Fotoguía*, año 1, vol.2, abril 1972, pp. 49-56.

³¹ Las palabras de Tamayo se difunden en el catálogo *Reva Brooks, fotografías*, Palacio de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1970.

Si Tamayo, un artista informado e interesado en la imagen, que posó para la cámara de Irving Penn en Nueva York; se refería de esa manera a las fotografías de retratos indígenas de Reva Brooks, ¿qué pensaría ante las fotografías personales procesadas con una caja de cartón de Carlos Jurado?, seguramente lo ubicaría dentro de las corrientes mundiales que se gestaban en esos años.³²

En la esfera internacional los usos de la fotografía se diversificaron en ese período, como señala el investigador Christopher Phillips “Un estudio del arte de los años sesentas y setentas induce a pensar que la fotografía, en todos los lugares y en ninguno, ocupa posiciones diversas y que emerge en diferentes momentos con apariencias caprichosas y a menudo incompatibles”.³³

Una de estas “apariencias” y de alguna manera caprichosamente artística e incompatible, es la práctica estenopeica (pinhole). De acuerdo con Eric Renner,³⁴ las primeras obras producidas con esta técnica datan del Siglo XIX con experimentadores Joseph Petzal (1859), George Davinson (1889), y entre otros, el dramaturgo August Strindberg (1892). Durante el Siglo XX continuó la práctica aunque no fue muy difundida, su uso decayó entre 1940 y 1960 y a fines de esta década, la *pinhole* resurgió con autores como David Lebe, Franco Salmoiraghi, Wiley Sanderson y el mismo Eric Renner; en Italia con Paolo Gioli; y en Alemania con Gottfried Jäger.

³² Al abordar el trabajo de estenopeica del autor español Martí Llorens, el fotógrafo y teórico catalán Joan Fontcuberta sostiene que ante la hegemonía del documentalismo, surgieron autores que “se tomaron mayores licencias de interpretación”, Vid., Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 98.

³³ Vid., Phillips, Christopher, “La imagen fantasma: la fotografía en el arte europeo y estadounidense de la posguerra” en *Los usos de la imagen*, Colección Jumex, Buenos Aires, Argentina, 2004, p.43.

³⁴ Vid., Renner, Eric, *Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique*, Focal Press, second edition, pp. 43-56.

Algunos de ellos, no eran “necesariamente fotógrafos” y empezaron a experimentar desde perspectivas académicas o personales. ¿Por qué lo hicieron?, se pregunta Renner: “Porque realmente había un cambio en el aire a finales de los años sesentas, con el impulso a las alternativas de investigación”³⁵.

En su tesis de maestría en Bellas Artes en la Universidad de Ohio, Salmoiraghi señala que la técnica estenopeica parece que funciona mejor cuando produce un tipo de imagen que no concierne con el lugar común de la realidad, pero en vez de de ello, enfoca en el mundo del sueño y la fantasía. En contraste, Jäger antepone la cualidad democrática de la técnica ante lo enigmático o lo mágico. Por su parte, Jurado señala:

Yo considero a la fotografía como un proceso mágico en donde la alquimia es más importante que la tecnología (...) por ejemplo, no me gusta usar materiales prefabricados, me gustan las cajas de avena o cualquiera otras cajas. Construyo mis cámaras acorde a mis necesidades de expresión (...) Me gusta el camino de reinventar la fotografía. Siento que los inventores de la fotografía son verdaderos héroes de la humanidad.³⁶

Mientras los impulsores del regreso de la *pinhole* desarrollan sus experimentos en el extranjero, Jurado hace lo propio en la ciudad de México y, desde su perspectiva como pintor, decide volver a “reinventar” la fotografía partir del pictorialismo o “pictoricismo”, que, en los inicios de la imagen en México tuvo sus seguidores,³⁷ pero que a principios de los años setentas estaba prácticamente

³⁶ *Ibid*, p. 64. Jurado rinde tributo a los precursores de fotografía en las pinturas/mural *Los inventores de la fotografía*, donde representa a Niepce, Daguerre, Henry Talbot, Georges Eastman, y Ducos des Hauson, este mural fue donado por el autor a la Universidad Veracruzana en 2009.

³⁷ De acuerdo con la historiadora Claudia Negrete, quien ahondó en la definición de Joan Fontcuberta y H.P. Robinson; el *pictorialismo* es un anglicismo, derivado del vocablo inglés pictorial, utilizado para referirse a las normas compositivas de la pintura tradicional de mediados del Siglo XIX que seguía la fotografía a fines del Siglo XIX y principios del XX: balance de líneas, unidad de intención, contraste de claroscuros, armonía y subordinación de los detalles al sujeto principal. *Vid.*, Negrete, Claudia, *Valleto*

proscrita, ya que pintores y fotógrafos se cruzaban en los pasillos, pero no podían confundir sus puertas.³⁸

Con una posición muy libre, sin ataduras a las reglas del *debiera ser* de la práctica fotográfica en los años setentas en México; Jurado exploró el pictorialismo quizá para buscar, como señala Jean-Claude Lemagny, “el resplandor, el aura emotiva en la forma más allá de ella misma, como un excedente de alma, añadida a lo real para hacer olvidar la corta e inerte evidencia”.³⁹

Desinteresado por completo de la evidencia, en el sentido de una representación precisa de la realidad, y más entusiasmado con el resplandor de una atmósfera que posibilita el estenopo, Jurado creó una dos, tres, más de cincuenta cámaras de cartón y empezó a experimentar con diversos formatos, composiciones, temas creando a su alrededor un mundo de cartón: “Mi casa se llenó de cartón; me convertí en un fotógrafo de cartón”.⁴⁰

Este remolino creado en torno a la estenopeica fue contagiado a vecinos, y amigos cercanos que llevaban a casa de la familia, y uno de ellos, el poeta Jaime Augusto Shelley, fue quien convenció a Jurado de que ya era tiempo de dar a

Hermanos, Fotógrafos mexicanos de entresiglos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, pp. 122-123.

³⁸ Es Pedro Meyer quien señala: “Una buena fotografía no se parece ni trata de imitar un buen cuadro, es simplemente fotografía, no hay que confundir un arte con otro, como a muchos les sucede con frecuencia”, *Vid., Fotomundo*, no. 4, febrero 1970. Posteriormente, a mediados de los setentas, Pedro Meyer y Trisha Ziff posaron para la cámara estenopeica de Jurado.

³⁹ Lemagny distingue tres etapas evolutivas de la fotografía: el pictorialismo, el netismo, entre los años 1910-1920, donde la presencia vuelve a colocarse en el plano; y finalmente, “el descenso a la profundidad detrás del plano, una exploración de la riqueza de la materia”, citado en Durand Regis, *El tiempo de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1998, p. 101.

⁴⁰ *Vid.,* Roffiel, Rosa María, “Un cuerno de unicornio perfora cualquier superficie refulgente”, *El Universal*, 11 de enero 1973.

conocer sus imágenes procesadas con su peculiar cartonería, en una galería de arte.⁴¹

Hasta ese entonces, aunque la práctica estenopeica era conocida en escuelas, no se había difundido su uso artístico en espacios o medios culturales en el país, ya que, como se señaló anteriormente, en la fotografía mexicana se impulsaba una tendencia documental, con una diversidad de cámaras, especialmente de 35 mm; impresiones en blanco y negro o color y generalmente de contenido urbano/social; por lo que la exposición de Carlos Jurado Delmar fue la primera en dar a conocer los alcances artísticos de esta técnica en México, en un montaje pionero como se verá a continuación.

A partir del éxito de la exposición, Jurado se entusiasmó con otros procesos alternativos, como la *goma bicromatada*, la *cianotipia*, el *adicromo*, que junto con la estenopeica han sido desarrollados por varias generaciones de autores, a partir del Taller de Tecnología Alternativa en la Universidad Veracruzana, y de otros cursos en distintos lugares del país, que en el transcurso de su vida ha impartido el maestro.⁴²

⁴¹ Es a través de Jaime Augusto Shelley que se organiza la exposición en el Instituto Francés de América Latina.

⁴² Monroy Nasr Rebeca, *Vid., Transtemporalidad y utopía: un maestro de arte vanguardista, Alquimia*, mayo-agosto, año 12, no. 36, INAH. p. 10-23.

II. “EL UNICORNIO, LA DONCELLA Y EL APOSENTO DE LA DONCELLA”⁴³

*Mi único tema es lo que ya no está/sólo parezco hablar de lo perdido/
Mi punzante estribillo es nunca más/ Y sin embargo amo este cambio
perpetuo/ este variar segundo tras segundo/ porque sin él, lo que
llamamos vida/ sería de piedra.*

José Emilio Pacheco
Irás y no volverás, 1973

Perdido, punzante, cambio perpetuo... son vocablos que Carlos Jurado también enuncia, pero con un significado distinto: para el poeta, se trata de la nostalgia y a la vez, de la atracción por el país que se transforma en ese entonces, en diversos campos;⁴⁴ para el pintor-“antifotógrafo”, como se hace llamar el propio Jurado, contemporáneo de José Emilio Pacheco; es la evocación por la imagen que reinventa en 1973, con un elemento mitológico tan antiguo como fantástico y decididamente punzante: el unicornio.

Es precisamente el cuerno de esta criatura lo que se necesita para perforar una cámara de cartón y volver al paraíso perdido. En la mitología medieval este animal sólo puede ser atrapado por una doncella y para el escritor Salvador Elizondo, representa una metáfora de la propia escritura de Jurado: “El unicornio es la imagen, la doncella es la película virgen; la cámara oscura es el aposento de la doncella. El unicornio penetra en el aposento de la doncella por una perforación que ha practicado con su cuerno”.⁴⁵

Desde el principio de trabajo con la cámara oscura, el maestro Jurado trajo “desde lejanas tierras” al unicornio y con él llegó al IFAL: “Un cuerno de unicornio perfora cualquier superficie refulgente”, decía la nota principal de cultura *El Universal*, donde consiguen el “Secreto para tomar fotos estupendas”, “La

⁴³ Frase tomada del texto de Salvador Elizondo que cita Elba Macías en: *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 2009, p.11.

⁴⁴ El poema de Pacheco integra el libro *Irás y no volverás* aparecido justamente en 1973, Era, México.

⁴⁵ Elizondo, Salvador, *Op.cit.*, p.11.

exposición de Carlos Jurado” y el “Tratado mágico de Adojuhr”, mago árabe del Siglo XI creado con las sílabas de su apellido al revés y con gran capacidad inventiva del artista.

Los *Fragmentos del Tratado Mágico de la Aprehensión de las Imágenes de Adojuhr* se difundieron por primera vez en la exposición y un año después, 1974, este manual escrito “en serio y en broma” fue editado con el título *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio* y se convirtió en un “libro de culto”, al potenciar la creencia de la existencia de *Adojuhr* entre las nuevas generaciones y, por otra parte, al constituir un gran referente para fotógrafos interesados en este proceso e historiadores de la fotografía.⁴⁶

El propio artista diseñó las innovadoras invitaciones: carteles circulares con un diámetro de 38cm, donde se autorrepresenta con su cámara en los brazos rodeado por un círculo blanco que consigna el nombre completo de la exposición: *Carlos Jurado, Antifotografía con cámara de cartón sin lente*. Enero 10 de 1973, IFAL, Río Nazas 43, México.⁴⁷

En una época en que, generalmente aún no se acostumbra titular las exposiciones fotográficas, el artista presenta su declaración de principios desde el enunciado. A la pregunta de la historiadora Raquel Tíbol, sobre el calificativo de “Antifotografías”, Jurado responde: “...Porque los resultados son opuestos a los

⁴⁶ Escrito de su puño y letra con tinta roja y reproducido en serigrafía, en este “Tratado...” Jurado explica cómo construir una estenopeica; posteriormente fue publicado por la UNAM en 1974 con el título *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio* en una edición que se agotó rápidamente; en 1998 el Taller Leñateros lo reeditó en una atractiva edición artesanal, y actualmente circula con el sello de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2009, en una versión ampliada y comentada. Para el historiador José Antonio Rodríguez, a partir de su libro, Jurado se convierte en un pionero en el mundo en evidenciar que la fotografía, su historia y documentos, contiene “mucho de ficción”. *Vid.*, Rodríguez, José Antonio, *Lo fantástico, El Financiero*, abril 30 y mayo 7 de 2009.

⁴⁷ Documento proporcionado por el artista.

que habitualmente se esperan de la fotografía, debido al largo tiempo que el ojo de la cámara permanece abierto no es posible imprimir escenas en movimiento”⁴⁸.

Este “ojo de la cámara”, el pequeño agujero por el cual se introduce la luz en la cámara, es abierto y cerrado por el autor que, generalmente, sostiene la cámara a la altura del pecho, tal como se autorretrata Jurado, con serenidad y a la vez con firmeza, con el estenopo en los brazos. En la exposición también incluyó otros dos autorretratos, donde posa con sus cámaras en el piso.

En el artículo de Tíbol, conecedora de la obra plástica del artista, la crítica de arte anima a sus lectores a asistir a la “hermosísima exposición” de quien presenta como: “Carlos Jurado (45 años) es pintor, grabador, muralista, diseñador; hombre de ensueño, aventura y angustia”.⁴⁹ En su primicia publicada tres días antes de la inauguración, la especialista destaca el carácter experimental del artista, y previene los comentarios adversos que puedan despertarse: “un profesional de la cámara dirá que Carlos Jurado es un fotógrafo que se quedó en la primera lección, porque con las cajitas de cartón comienza siempre los cursos de arte y la técnica fotográfica. Más lo que cuenta son los resultados y no los instrumentos, el fruto y no los medios”.⁵⁰

El autor sancristobalense sí concede importancia a los resultados y a los instrumentos que posibilitan su creación, como escribió el poeta español Luis Cernuda, “los tres complementarios luego y antes dispersos: el deseo, la rosa y la mirada”, para Jurado van enlazados el deseo, la cámara y la mirada:

Para mí era importante y a la vez, divertido, presentar las imágenes junto con las cámaras, todas las cámaras fueron hechas de cartón y tenían distintas funciones,

⁴⁸ Vid., Tíbol, Raquel, *Diorama de Excélsior*, domingo 7 de enero de 1973.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*, La crítica de arte probablemente se refería a Meyer, quien había rechazado el pictorialismo, ver cita 34.

había angulares e incluso un telefoto con el que hice imágenes de 360 grados⁵¹; también construí una ampliadora de cartón y aquí en casa trabajé con los rollos de papel fotográfico, los colocaba sobre el piso para poder procesarlos.

El miércoles 10 de enero de 1973, los periódicos anunciaban sobre el curso de la guerra en Vietnam, la corriente de los ríos Tecolutla y Balsas en este país y otros sucesos, la llegada del Dr. Guillermo Soberón a la Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México; entre otras noticias de primera plana, mientras que, en las secciones de cultura se preparaba la cobertura de la exposición de Jurado, a quien periodistas y críticos habían seguido desde sus inicios como pintor.⁵²

Cuatro noches después de la tradicional rosca de reyes, el 6 de enero; aún se percibía el ambiente festivo de inicio de año en las calles de la ciudad de México y, concretamente, en la calle de Río Nazas 43, ante la puerta del IFAL crecía la expectación por la exposición de Jurado.

La visión de Magdalena

Desde la entrada a la sala del IFAL, el público se encontró con una exposición distinta a las que se celebraban en esa época, dado que en su “debut” como “antifotógrafo”, Jurado se propuso ofrecer una exhibición sorprendente tanto en su contenido como en su continente, y para ello, solicitó apoyo museográfico al maestro Rosendo González, responsable de los montajes del Salón de la Plástica Mexicana. Con las indicaciones de Jurado, la museografía cumplió dos peticiones: difundir las “antifotografías” dentro de cajones de madera que fueron contruidos

⁵¹ Adrián Mendieta señala que el desarrollo del telefoto fue consecuencia de una apuesta que Carlos Jurado hizo con el camarógrafo Francisco Bojórquez, información no ratificada por Jurado.

⁵² Desde sus inicios como pintor, Jurado ha gozado de “buena prensa” y aunque el día de la inauguración no lo destacaron, en los días siguientes se desplegó una gran cobertura en los periódicos de la época.

ex profeso para la exposición, y destacar las cámaras, como elementos constitutivos del montaje mismo:

Llamé a Rosendo, quien conocía mi pintura desde hacía tiempo y él interpretó muy bien lo que yo quería: presentar una exposición rica, viva, que mostrara lo mejor posible las imágenes montadas dentro de los cajones de madera, que tenían diferentes profundidades y funcionaban muy bien para destacar las imágenes pequeñas, ya que la mayoría eran de pequeño formato (4 x 5 pulgadas) y algunas eran grandes de 11 x 14 pulgadas; fueron alrededor de cincuenta fotos y más de veinte cámaras.

Los cajones mencionados estaban colocados a unos centímetros de la pared, y en su interior contenían las imágenes, algunas impresas por contacto en papel fotográfico blanco y negro, otras más viradas al sepia y al rojo, y su presentación, con un juego de formatos, con efectos de gran angular, fue otro de los elementos sorprendentes del montaje que desde su apertura tuvo un “éxito rotundo”, por “la belleza de las fotografías y la forma tan novedosa de obtener las imágenes, así como por su técnica de impresión”.⁵³

Como parte del juego, el autor le puso nombre a sus cámaras, según se consignaba en la prensa: “...Además, *Magdalena* —así se llama la cámara—es capaz de sacar fotos de ¡360 grados! lo que es prácticamente imposible para el más costoso de los mecanismos”.⁵⁴

En una entrevista concedida un año después de su exposición, Jurado reconoce que su mayor aportación es precisamente la *instantánea* de 360 grados, con 1/500 de segundo—con película Royal x Pan de 6 centímetros de ancho, revelado Stock de 10 minutos—; otras innovaciones técnicas son las cámaras con grandes angulares de 140 grados y de 90 grados en placas de 4 x 5 pulgadas; los

⁵³ Entrevista con Adrián Mendieta por Blanca Ruiz, junio 2009 en Xalapa, Veracruz.

⁵⁴ S. A., *La antifotografía de Carlos Jurado a Europa*, *El Día*, 16 de enero 1973. Según comenta el artista, otras cámaras también podían nombrarse *Petronila* o *María*, conversación personal con el autor, julio 2009.

sistemas triples de impresión sobre el mismo negativo en una placa de 5 x 5 centímetros: gran angular, normal y telefoto; así como una cámara con una lente biconvexa de lupa que usa rollo 127 y saca 16 fotografías por rollo.⁵⁵

Las cámaras estenopeicas diseñadas por Jurado medían 15 cm de largo x 15 cm de ancho y 11 cm de altura; y en su interior, estaban pintadas de negro para evitar filtraciones de luz, el autor utilizó película en placas de 4 x 5 pulgadas y, a falta del cuerno del unicornio, hizo el estenopo con una punta de alfiler: “Los rayos de luz que pasan a través de un pequeño orificio, reproducen en el interior de cualquier caja oscura, imágenes invertidas del exterior. Antiguamente se colocaba dentro de la caja un trozo de cristal iridiscente de androstián donde la imagen reflejada se grababa. Hoy se usa la película fotográfica”, señala Jurado.⁵⁶

Todos estos elementos técnicos atraían al público formado por críticos de artes plásticas, fotógrafos, artistas, estudiantes, quienes encontraban imágenes producidas con una cámara que era totalmente diferente a las que promocionan en tiendas y revistas de fotografía, que, como vimos anteriormente, eran la Olympus, Canon, Nikon, entre otras.

“A los fotógrafos les daba mucha curiosidad este proceso, Manuel Álvarez Bravo (quien generalmente utilizaba una cámara Graflex); visitó la exposición para ver cómo eran las imágenes que se hacían con la cámara del ‘agujerito’”, dice Miriam Chichay. 57

55 S. A., *Antifotografía con cámaras de cartón*, entrevista Carlos Jurado, *Fotomundo*, no. 55, abril 1974.

⁵⁶ *Vid.*, Jurado Carlos, *Fragmentos del Tratado mágico de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*. México, 1973, p.3

⁵⁷ Conversación personal con Miriam Chichay, esposa de Carlos Jurado, en julio de 2009. Por otra parte, Álvarez Bravo reconoció la singularidad de la obra de Jurado, al incorporarlo a la colección que hizo con fondos de la empresa de Televisa, se trata de cuatro obras de la serie “Los Balcones de Veracruz”, 1985 (impresión de época, revelado cromógeno, 25.3 x 20cm); véase Tomo II del Catálogo *Luz y Tiempo*,

Entre algunos de los diversos visitantes de *Antifotografía...*, surgía una pregunta: ¿por qué volver al pasado, si la tecnología moderna es accesible?. Cuestionamiento que, tal vez—en su propio contexto—, también se lo planteó el historiador alemán Aby Warburg, al encontrarse con los indios Pueblo en Nuevo México y Arizona, al suroeste de Estados Unidos, en 1895:

Lo que me interesaba como historiador de las culturas era el hecho de que en un país (Estados Unidos) que había puesto la tecnología al alcance del ser humano, como una admirable arma de precisión, había sido posible que se conservase el recinto de una clase humana, primitiva y pagana, que —aunque con el sobrio motivo de luchar por su supervivencia diaria—aún cuando ejerciendo una inmovible firmeza por sus prácticas mágicas de caza y cultura (...) los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo.⁵⁸ Warburg se maravilló con las creencias y ritos de una comunidad en torno al

símbolo de la serpiente; mientras que, en la exposición de Jurado, el público se admiraba ante la obra producida por un artista con una rudimentaria cámara de cartón, una “arma imprecisa” con el símbolo del unicornio.

¿Por qué Jurado utiliza este proceso antiguo? Porque permite representar una atmósfera de su entorno personal, sus espacios cotidianos, su particular percepción del desnudo femenino y la naturaleza, a partir de la captación en foco de todos los planos, aún los que se encuentran a pocos centímetros de la cámara, ya que no existe lente, no hay enfoque y los planos conviven armoniosamente en una misma definición. Esta atmósfera intimista fue obtenida tras largas horas de experimentación y búsqueda, de preguntarse y responderse a sí mismo sobre la “práctica mágica” de cazar imágenes, ya que, según explicaba: “Hay muchas

Colección fotográfica formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Cultural Televisa, A.C. México, 1995, pp. 144 y 145.

⁵⁸ En una conferencia ofrecida al final de su vida el historiador narra el encuentro con los indios Pueblo. Vid., Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, Editorial Sexto Piso, México, 2004, p. 10, 93.

confusiones en esta época, y yo las padezco. No quería pintar ya, y comencé a jugar con esto. Empecé a hacer camaritas y a obtener resultados muy extraños”.⁵⁹

Como dicen los investigadores franceses Jean-Marie Baldner y Yannick Vigouroux, el desarrollo de la estenopeica es resultado de una doble voluntad del autor: experimentar y simplificar el procedimiento de “grabación de lo real”. La paciencia es una de las virtudes que reclama este proceso, ya que el autor tiene que esperar durante varios minutos e incluso horas, para recopilar el “flujo intangible de lo real”, reduciendo, en tanto sea posible el control ejercido sobre él.

Al analizar el programa de la cámara –no estenopeica–, el filósofo checo Vilém Flusser señala que es un aparato con un programa establecido pero no es una herramienta, sino un “juguete”: “el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no un *Homo faber*, sino un *Homo ludens*. Sin embargo, el fotógrafo no juega con, sino contra su juguete”.⁶⁰ Pero Jurado, como un auténtico *Homo ludens*, entabla una relación lúdica con los aparatos que él mismo elabora y programa con su propia intención creativa, desde la elección del material para construir su peculiar “juguete”, la manera de decorarlo, el nombre que le pone, los efectos que busca, el momento en que abre y cierra el agujero/obturador para permitir “jugar” al espenopo y a fin de cuentas, dejar que fluya el placer del acto fotográfico.

Con su *Antifotografía* Jurado se revela como un artista muy libre de volver al pasado griego y renacentista en un continuo cruce del tiempo, con una inquebrantable vocación por la experimentación de manera empírica, con sus causas y consecuencias. Y, con ello, asume una posición ideológica ante la

⁵⁹ Vid., Matus Macario, “Carlos Jurado y la antifotografía”, *El Nacional*, 12 de enero 1973.

⁶⁰ Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Editorial Síntesis, España, p. 28.

hegemonía transnacional de cámaras y materiales fotográficos, como señalan los investigadores Jean-Marie Baldner y Yannick Vigouroux:

La estenopeica despertó un sorprendente e importante interés en la fotografía contemporánea, es uno de los aparatos favoritos de los fotógrafos comprometidos con una práctica ‘pobre’ o ‘arcanizante’ (...) Su lógica artesanal que rechaza los orígenes industriales de la fotografía y los modelos preestablecidos de la aprehensión de lo real impuesto por los fabricantes, conlleva una postura económica y política por la cual es muy utilizada en África y América Latina, notablemente por los mexicanos Carlos Jurado y Patricia Martín⁶¹.

El artista respondió ante la sociedad de consumo de esa época, con una exposición producida con el ánimo de difundir y a la vez, transmitir el conocimiento recientemente aprendido, en aras de recuperar una sociedad más humana y especialmente, con mayor libertad para decidir la manera de expresarse artísticamente, según señala:

Tal como usamos la técnica, tiene mucho de irracional; en la sociedad de consumo nos proporcionan máquinas que todo lo hacen solas, arrebatándonos posibilidades de conocimiento e investigación. Oponerme a esto fue el incentivo que me llevó a realizar esta serie de trabajos. Junto con las fotografías expongo las cajas y entrego un folleto explicativo para que cualquiera pueda hacer lo mismo que yo. Creo que con elementos muy simples, el hombre puede recuperar algo de lo que se ha perdido.⁶²

La fotografía pictórica de Carlos Jurado⁶³

Una de las vertientes de la apreciación de la imagen es la crítica de arte, como señala la historiadora Rebeca Monroy Nasr:

Para el historiador es importante conocer la crítica de arte de la época, la escala de valores aplicados en su momento para comprender la obra en su contexto cultural (...) Es importante partir del uso social al que está destinada la obra para ver si en

⁶¹ Baldner, Jean- Marie et Vigouroux Yannick, *Les pratiques pauvres, Du sténopé au telephone móvil*, Isthme Editions, Paris, Febrerier 2005, pp. 19-24.

⁶² Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, Ediciones de Proceso, México, 1989, p. 253,

⁶³ El título corresponde al artículo del crítico de origen portugués Antonio Rodríguez, sobre la exposición de Jurado, *El Universal*, 28 de enero de 1973.

realidad las soluciones técnico-formales, temáticas e ideológicas responden a las intenciones originales del fotógrafo.⁶⁴

A principios de los años setenta, las reseñas de exposiciones de fotografía, al igual que de pintura u otra expresión artística; aún compartían las mismas páginas con crónicas de eventos sociales en la prensa diaria, mientras que en los suplementos dominicales se desplegaban más los comentarios de Antonio Rodríguez en la Revista Cultural de *El Universal* y Raquel Tibol en *Diorama de Excélsior*, entre otros críticos de la época.

La exposición de Carlos Jurado, a quien reconocían por su trabajo plástico, fue saludada positivamente por periodistas, en algunos casos, seducidos por la personalidad del artista,⁶⁵ y por críticos que analizaron los elementos técnico-formales y temáticos ideológicos.

Antonio Rodríguez introduce al lector en el “viejo” debate de la fotografía entre arte y técnica, para referirse a Jurado como un artista de amplio currículum que busca en la fotografía, “por lo menos en forma temporal”, una expresión equiparable a la que utilizó en la pintura de caballete, el mural, el grabado y el arte cinético: “Las fotografías que ahora presenta en la exposición de la Alianza Francesa demuestran que la fotografía es sin duda ninguna un arte, pero a condición de que sea concebida y realizada por un artista (...) La cámara no hace al artista, pero el artista hace arte con un pincel, con una gubia o con una cámara”.⁶⁶

⁶⁴ Monroy Nasr, Rebeca, *El sabor de la imagen, tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 87-88.

⁶⁵ Vid., Viveros, Angélica, “Jurado y sus mil personalidades”, *El Universal*, 28 de abril de 1973.

⁶⁶ Rodríguez, Antonio, *op.cit.*, sección cultural de *El Universal*, 28 de enero 1973.

El crítico destaca la actitud burlona del “autor del milagro”, que desanduvo el camino técnico y volvió “de la Pentax a la caja de zapatos”, para crear obras de arte sin utilizar lentes ni complicados obturadores:

(...) mucha paciencia y una dosis de sensibilidad artística poco común, le bastan para obtener las fotos de refinada poesía, magnífica composición y de extraordinarios valores plasticolumínicos que el artista presenta; pero la verdad es que la fotografía de Carlos es “**Antifotográfica**” (...) El utiliza la luz y las sales de plata, **pero no hace fotografía, hace pintura**. Los efectos logrados son artísticos, profundamente artísticos: tienen la sutileza, el humor, la sensualidad y el lirismo que él podía volcar en un cuadro; pero ante todo son pictóricos y evocan a los grandes magos de la luz y de intensas penumbras: en Holanda, en Francia, en España.⁶⁷

Sin embargo, después de su valoración por demás positiva, Rodríguez aclara que no comparte el “aparente desprecio por la técnica” y refuta al artista con las palabras de Henri Cartier-Bresson, “uno de los genios de la fotografía”, quien dijo, que la fotografía que se toma “a la *sauvette*, a la manera del que **pega y huye** metiéndose por sorpresa, casi clandestinamente en el corazón de una vida que no era la suya, o que iba a desaparecer para siempre sin su intervención, difícilmente podría lograrse sin la técnica avanzada de nuestros días”.⁶⁸ Y al diferir de la teoría de Jurado⁶⁹, Rodríguez afirma que la técnica no es degeneración de la magia, sino una constante búsqueda que permite conocer a nivel espacial la tierra y, por otra parte, posibilita fotos “maravillosamente humanas” en la exposición *La familia del hombre*.⁷⁰

Rodríguez reconoce que con la “antitécnica” de Jurado, el artista demuestra una “postura apasionante de nuestros días”: la capacidad de hacer arte de primer

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Rodríguez hace eco de la teoría difundida en el libro *Images a la Sauvette*, de Henry Cartier-Bresson, publicado en 1952.

⁶⁹ En su “Tratado...”, Jurado señala que la fotografía es una técnica “degenerada”.

⁷⁰ Con la iniciativa de Edward Steichen, en 1955 se presentó *La familia del hombre* que reunió 503 fotografías de 273 fotógrafos de 68 países, en torno al concepto de una humanidad de belleza homogénea que “nace, trabaja, ríe y muere de la misma manera en todas partes”. En una exposición que se interpretó como una respuesta, en 1972 Diane Arbus presentó “Monstruos selectos y casos límite”; sin embargo, para la ensayista Susan Sontag, ambos montajes “afirman la irrelevancia de la historia y la política”, *Vid.*, Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, España, 1981, pp. 42-43.

orden “sin recurrir a los mármoles de Carrara o a la más sofisticada óptica japonesa”; y destaca también “el buen humor y la generosidad” de Jurado al repartir gratuitamente los ejemplares de su *Tratado mágico de la aprehensión de las imágenes*.

Un vaho de placer y reposo envuelve la mayoría de las piezas⁷¹

Mientras que Rodríguez se refiere a la “fotografía pictórica” de Jurado Delmar; la crítica de Raquel Tibol la enuncia como “La foto pictorizada” e informa sobre el contenido de la exposición: “Paisajes, retratos, interiores, naturalezas muertas, academias, bodegones, rincones urbanos, desnudos. Temas clásicos en la pintura de varios siglos que se repiten ahora, en este conjunto de fotografías pictorizadas conceptualmente”.⁷²

La investigadora se remonta a la invención de las cámaras con lentes y señala que, sin el ojo de vidrio, la caja oscura hace los contornos imprecisos, imprecisión que en la pintura le dio celebridad a Eugene Carriere, Renoir, Seurat, Toulouse Lautrec, Vuillard, Bonnard; así como, anteriormente, a El Greco, Goya, Francois Boucher y Pierre Paul Prud’hon.

En esa limitación, encontró Carlos Jurado su veta, su posibilidad. La cámara sin lente aprehende la luz con tibieza, con sensibilidad, y, puede mirar el sol de frente, sin pestañar, ni velarse. En las escenas tomadas con el sol de frente los rayos de luz siguen corriendo hacia el espectador, el cual seguramente se deslumbrará no por los reflejos, sino por la insólita belleza de esas imágenes.⁷³

Al referirse a los autorretratos del artista, la crítica los equipara con personajes del dramaturgo mexicano Emilio Carballido y afirma que la exposición

⁷¹ Palabras extraídas de la reseña de Raquel Tibol, “Carlos Jurado, la foto pictorizada”, *Excélsior* 7 de enero 1973.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

aspiraba a ser “Una negación del agitado ritmo urbano contemporáneo. Un vaho de placer y reposo envuelve a la mayoría de las piezas”; la historiadora también dedica su análisis al “Tratado mágico” del artista y afirma que “Gracias al bueno de *Adojuhr*, Carlos Jurado ha vuelto a la pintura”.

Por su parte, la crítica Berta Taracena también se refiere a *Adojuhr*, pero sin aclarar que es un personaje inventado por Jurado con las sílabas de su nombres al revés; cuyas imágenes vincula con la pintura en una exposición de contenido “convincientemente humano”: “La colección de imágenes (...) hace renacer la fe en el arte como expresión entrañable e imperecedera: ellas son esenciales y vigorosas, vistas por un ojo capaz de abarcar lo que no se desgasta con el tiempo”⁷⁴.

Al igual que Taracena, el escritor Macario Matus también inicia su artículo con la célebre cita atribuída a *Adojuhr*:

Se toma un cuerno de unicornio, se aguza finamente por la punta y con él se practica un pequeño orificio sobre cualquier superficie refulgente. Por ese orificio podrán hacerse pasar, comprimiendo su esencia, toda clase de personas, objetos y lugares que deberán ser guardados cuidadosamente en una caja de cartón. Allí permanecerán por toda la eternidad para ser sacados cuando alguien los necesite⁷⁵.

A diferencias de otros textos críticos, Matus señala que “existe bastante afición” por la estenopeica en Argentina, Estados Unidos y Canadá y se refiere a los diferentes ángulos de las cámaras, 90, 120 y 360 grados, con placas de 4 x 5 pulgadas.

Como puede apreciarse, la exposición de Jurado Delmar tuvo una gran fortuna crítica: Rodríguez, Tibol, Taracena y Matus coinciden en los hallazgos de Jurado con la fotografía pictórica-pictorizada, y juzgan su obra a partir de valores plásticos vinculados con obras clásicas de la historia del arte.

⁷⁴ Vid., Taracena, Berta, “Museos y galerías”, *El Universal* 25 de enero 1973.

⁷⁵ Vid., Matus, Macario, “Carlos Jurado y la Antifotografía”, *El Nacional*, enero 12 de 1973.

Sin embargo, es importante destacar que Rodríguez celebra las innovaciones de Jurado con una cámara de cartón pero a la vez, difiere de su postulación teórica porque es completamente contraria al “instante decisivo” atribuido a Cartier Bresson, a partir de su libro *Images a la Sauvette*,⁷⁶ que ha sido determinante en el fotodocumentalismo mexicano, especialmente en la década de los setentas y ochentas; mientras que los seguidores del fotógrafo francés—quien también fue pintor y dibujante—esperan fielmente ese “instante” con su cámara al ristre, Jurado es el director de su propia escena donde elige no sólo las coordenadas de situación, espacio y tiempo; sino los elementos constitutivos del tema y la tecnología para desarrollar el producto final: la fotografía.⁷⁷

Por otra parte, los textos críticos e informativos consultados sobre la exposición, adolecen de datos sustanciales para el registro histórico: no consignan el número de obras y de cámaras que se expusieron; ni se detienen a analizar una imagen particular, sino abordan el tema de manera general, “paisajes, retratos, interiores...”. Otro faltante de la crítica es la valoración del montaje, del cual no se hace referencia, pese a que la manera de presentar las imágenes dentro de sus cajas, fue muy diferente a la tradicional *marialuisa*. Pese a ello, las críticas y notas coadyuvan a conocer y comprender el contexto del montaje de Carlos Jurado, del cual a continuación se presenta una tentativa de interpretación. De acuerdo con el

⁷⁶ Cartier-Bresson afirmó que este multicitado término no procedía de su autoría: “Yo lo había encabezado (el libro) con una cita del cardenal de Retz: “Nada hay en el mundo que no tenga un momento decisivo”. Un editor neoyorquino que publicó mi libro, se inspiró en ella y lo tituló *The Decisive Moment*. Desde entonces, esa frase me persigue. Assouline, Pierre, traducción de Zoraida J. Valcárcel, suplemento Cultura, *La Nación*, 9 de agosto de 1998.

⁷⁷ Es el historiador brasileño Boris Kossoy quien define los elementos constitutivos como asunto: tema elegido; fotógrafo: autor del registro; tecnología: materiales fotosensibles, equipos y técnicas; y las coordenadas de situación: espacio: geográfico; y tiempo, cronológico. Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, La Marca, Buenos Aires, Argentina, 2001, p.32

autor, se expusieron alrededor de 50 obras, de las cuales, en el presente trabajo se ubican 41 fotografías entre desnudos, escenas de objetos e interiores, paisajes, autorretratos y retratos, procesados con sus “cajas mágicas”.

III. EL PAISAJE DE LA EXPOSICION



©861589SINAFO-FN-INAH-MX

*Unos leones muy blancos
bajaban a beber a las fuentes vivas
custodiadas por pacientes pastoras
vestidas con trajes de fiesta,
cada día los leones
regresaban asombrados de los gigantes de piedra
que los hombres construyen para romper
la soledad de los campos*

François Didac

Provocador de asombros y prodigios, Carlos Jurado Delmar aprehende leones blancos para conformar una leonera muy particular⁷⁸ que tiende como puente entre la pintura y la fotografía. Su plácido león con corbata, flores y frutas colocados en una especie de ofrenda, incluida la sal⁷⁹; resultaba desconcertante en la exposición, sin aparente cercanía con el grueso de las imágenes.

Pero aquellos que habían seguido al autor desde sus obras tempranas de caballete, sabían que el león está profundamente vinculado con su biografía

⁷⁸ Para la historiadora Raquel Tibol: “A Carlos Jurado le hubiera gustado tener un abuelo león, un amigo león, un público león. Fue haciendo su leonera muy particular”. Tibol, Raquel, *op.cit.* p. 248.

⁷⁹ En las ofrendas de muertos se coloca la sal como referencia a los niños que mueren sin ser bautizados.

artística, dado que en el óleo “Grupo para fotógrafo”, el artista representa a una familia con un león que “presentía inconscientemente la fotografía en mi obra”⁸⁰. Con el paso del tiempo, la figura de los leones permanece en su pintura y lo incorpora a su exposición como una especie de sortilegio.

Sobre su apego a estos animales, el poeta cubano Roque Dalton escribió: “Carlos Jurado es mi amigo Carlos. De muchacho realizó mi gran anhelo: trabajó en un circo. Al morir el patrón, le heredó su mujer, la pequeña carpa descolorida, los juegos de magia y un león”.⁸¹ Por su parte, el artista señaló: “Pinto leones por la influencia de un poema de François Didac, me gustó tanto que empecé a pintar leones blancos, así que no fue la selva, ni el haber trabajado en un circo, aunque tal vez haya una relación subconsciente de mi pasado con los leones descritos por el poeta”.⁸²

Desde siempre, el león es evocado con pinceladas de distintas épocas⁸³, en 1940, cuando Jurado contaba alrededor de trece años, el autor de origen belga René Magritte firmó el óleo *La añoranza*, donde representa dos personajes en un puente: un hombre de traje y alas, y el león, a quien el hombre le da la espalda.

Según el filósofo francés, Michel Foucault, al estudiar la obra de Magritte a partir de los conceptos de semejanza y similitud, señala que la primera implica una aserción, únicamente siempre la misma: “Esto, eso, también aquello es tal cosa”;

⁸⁰ En el cuadro citado, la familia está formada por el padre, la madre, el hijo y el león. Entrevista con José Rafael Bravo: *Carlos Jurado concibe a los leones como suyos en sus pinturas*. *El Universal de Veracruz*, abril 1985.

⁸¹ El texto del poeta cubano Roque Dalton forma parte de los textos publicados en Casa de las Américas, La Habana, 1962.

⁸² Entrevista con Blanca Ruiz, *Reforma*, 4 de noviembre de 2007.

mientras que la segunda multiplica las afirmaciones diferentes, “que danzan juntas, apoyándose y cayéndose unas sobre otras”.⁸⁴

Explica Foucault: “No pertenece más que al pensamiento ser semejante; se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece. El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas excluye a la semejanza”⁸⁵

En ese sentido, el autor mexicano y el artista europeo compartieron “semejanza del pensamiento”: aunque desde luego, distintos en época, estilo, espacio, pero en un momento determinado movilizaron pinceles y obturadores y *pensaron* el concepto león, como también nubes, manzanas, piedras, para hacer afirmaciones diferentes y a la vez, significativas.⁸⁶

La “semejanza del pensamiento” plástico es muy importante en la obra de Jurado: “Mi personal impresión es ésta: siento que estoy pintando con la cámara. A veces descubro que tengo un Renoir, un Greco, se logran cosas muy finas”⁸⁷.

Los desnudos desarrollan esa plasticidad con una riqueza extraordinaria: aunque había realizado algunos óleos donde representa hombres y mujeres desnudos; en *Antifotografía* explora solamente el cuerpo femenino (Jurado no ha mostrado interés por desnudos masculinos); en seductoras composiciones que exaltan no sólo la delicadeza de la modelo que posa, sino el extraordinario instante aprehendido: la atmósfera. Esa palabra que significa “conjunto de condiciones e

⁸⁴ Aunque Foucault no se refiere específicamente a las pinturas de leones de René Magritte, se revisan estos conceptos por la pertinencia que tienen en la representación artística. *Vid.*, Foucault, Michel, *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 2001.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Jurado también ha representado manzanas, piedras, elementos que recreó Magritte.

⁸⁷ Foucault, Michel, *Op.cit.* pp. 68-78.

influencias que rodean a una cosa o, particularmente, a una persona”⁸⁸, deviene en principio rector de la obra estenopeica de Jurado.

Con gran paciencia, el pintor/fotógrafo abre y cierra el “ojo de la cámara”. Poco a poco, los elementos que forman parte de la composición entran por el estenopo: sin prisas, todos toman su lugar en el mismo plano: los de atrás, los de adelante, los del centro, es decir, la ventana, las cortinas, la mujer, la plantas, la lámpara, el piso, todo se condensa y funde en el deseo de aprehensión de la imagen. Cada uno de los elementos compositivos viven dentro de una fotografía estenopeica, de manera inexorable, hacen suyo ese tiempo en que posan ante cámara sin lente. El estenopo de Jurado recibe y devuelve: una atmósfera cálida, tibia. Luminosa.

⁸⁸ Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Edición Gredos. Madrid, 2000, p. 139.

La textura del deseo



©861512 SINAFO-FN-INAH-MX

Bien es cierto que los códigos son una cosa y la costumbre otra: esto es verdad sobre todo en el terreno sensual

Marguerite Yourcenar

Desde el alcázar del edificio que representa la historia del arte, el cuerpo femenino ha sido búsqueda constante en los estudios de los diversos pintores, observador acucioso de los maestros clásicos, pintor él mismo, Jurado recrea su propio escenario en su casa, como un espacio natural para la experimentación de la estenoica hacia el desnudo.

Más allá de los estereotipos, Jurado buscó antes que nada, la complicidad de las modelos que aceptaran compartir su aventura con un rudimentaria cámara, sin la infraestructura que se publicitaba en esa época: potentes lámparas, grandes lentes, escenarios costosos, sesiones de maquillaje y, especialmente, sin ser sujetas

al continuo disparo de tomas; sino con el manejo diestro y sensible de una toma, el tiempo único de exposición.

El artista acudió a lo más próximo, a su mujer, Miriam Chichay, y a sus vecinas,⁸⁹ quienes solidariamente participaron en esta experimentación visual que, en algunos casos, fue realizada en las propias casas de las modelos, quienes contribuyeron así con su propio mobiliario y decoración a las tomas de Jurado.

Como puede apreciarse en la imagen de la página anterior, la modelo posa en un escenario completamente natural, lo que se percibe allí no es resultado de una compleja composición, sino del entorno cotidiano del propio artista: sus cortinas de manta, su mesa de trabajo e incluso, las obras que revelan su origen: pinturas dentro de la fotografía, fotografía dentro de la pintura. En un juego de luces, Jurado logra con el estenopo un halo circular que envuelve a la modelo y potencia su sensualidad.

Con sus propios códigos plásticos, emanados de una gran cultura visual, el maestro crea una composición de desnudo alejada de lo acostumbrado en ese entonces, y con una belleza inaudita revela una profusión de detalles, distancias focales, calidades de tonos, neblinas, manejo de las sombras que logran delinear el cuerpo de la modelo.

Una cierta textura del deseo, como reafirmación de su personalidad lúdica, por el triunfo de eros sobre thanatos se percibe en sus desnudos, huelga decir que su tema favorito, al que le añade “magia”:

A mi lo que me interesa más no es la cuestión técnica, pero si pienso que este tipo de fotografía tiene una particularidad, que jamás podría conseguirse de otro modo. La gran belleza

⁸⁹ Jurado trabajó con sus modelos vecinas Graciela Salas, Hilda Lorenzana, Ana Teresa Fierro, Josefina Rodríguez y Martha Nieto.

de las fotos y la magia que hay alrededor de ellas. Y demostrar que el hombre está más cerca de utilizar los fenómenos físicos que lo que nos han enseñado⁹⁰



Zinzuni Jurado Chichay,
Col. Carlos Jurado.

En la exposición se presentaron dos retratos de su hija, quien, sin pretenderlo, detonó una exposición pionera en el país. Zinzuni posó cerca de una ventana, en el interior de su casa; y en la azotea, al aire libre de la infancia de calcetas, aventuras cómplices, afectos correspondidos.

En la imagen que se reproduce en esta página, la hija mira con la mirada que le dirige al padre: el compañero de juegos, el mago árabe, el perseguidor de la luz que responde sus preguntas con cámaras de cartón.

El sol de los siete, ocho años de Zinzuni ilumina la caja oscura que sostiene Jurado y él recibe, enlaza, aprehende. Mientras, al paraguas, a los trebejos, a los edificios del fondo, a las nubes, les toca callar.

Otras modelos, silentes y definitivamente inmóviles, fueron sus muñecas de cartón, hechas con el mismo material que la cámara que tenían enfrente.

⁹⁰ S.A., entrevista con Carlos Jurado, *Vid., Fotomundo*, abril, 1974, no. 55.



©861582 SINAFO-FN-INAH-MX

Aún cuando en ciertas imágenes podría tenderse puentes temáticos con fotógrafos clásicos, por ejemplo, Edward Weston⁹¹ y su *Muñeca de cartón y sombrerito* de 1925 y las muñecas de cartón fotografiadas por Jurado; la propuesta del autor mexicano es distinta: a diferencia de la imagen de Weston realizada con una Séneca de 11 por 14 pulgadas, la estenopeica de Jurado representa a la muñeca llamada Lucía entre reflejos, sombras, redondeces que no comparten las búsquedas de Weston.

Los objetos de uso diario: copas, tazas, jarras, floreros, también desfilaron ante su cámara en una acción, que ese entonces, estaba alejada de la práctica fotográfica con tendencia a documentar espacios públicos. Fotografiar su ambiente, su paisaje íntimo, fue un gesto espontáneo y natural de obsesión por explorar con distintos elementos actuantes ante su cámara, y posteriormente, fue una vía muy

⁹¹ Weston, quien antes de llegar a México estaba inserto dentro del pictoralismo, fotografió muñecas, artesanías y otros objetos como resultado de sus búsquedas estéticas/formales que desarrolló en México y tuvieron paralelismos con autores como Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, *Vid.*, Rodríguez, José Antonio, *La mirada de la ruptura*, en Edward Weston, *La mirada de la ruptura*, Catálogo de la exposición en el Centro de la Imagen, Conaculta, 1994, pp. 53-76.

explorada por el autor. En la exposición del IFAL se reflejó el intenso trabajo de Jurado en el interior de su habitat, con diversos objetos colocados a la altura de la cámara, en la misma superficie de la mesa, al ras del piso, en el marco de la ventana o la azotea.

Jurado encontró en su propia casa, una motivación para desplazar su unicornio hacia una gran variedad de composiciones en sus laberintos imaginarios, como escribió Borges, todas las partes de la casa están muchas veces y cualquier lugar se convierte en otro lugar: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”⁹², así el artista recrea y trasmite su mundo al imaginario colectivo.

Otro de los temas trabajados es el paisaje, el cual ha sido tratado relativamente poco por el autor, aunque confiesa que es un tema que le gusta mucho.

⁹² En su cuento *La casa del Asterión*, Borges narra el mito del minotauro en su laberinto como una casa con infinitas puertas y por lo tanto, espacios, y en este sentido se utiliza la cita. *Vid.*, Borges Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, España, 2000, p. 79.



©861604SINAFO-FN-INAH-MX

Mi deseo es provocar una sensación de alegría y belleza; aunque algunas fotografías pueden conducir a ciertas preguntas o evocaciones, especialmente en el paisaje.

Inquieto por naturaleza, desde sus primeras tomas estenopeicas salió a la calle a fotografiar en la mañana y/o en la tarde un tema: el tránsito de la luz⁹³. Este elemento es nodal en su obra no sólo por la circulación natural de la luz en la cámara oscura, sino por el juego de luminosidades que logra en cada toma, no sólo en sus desnudos, sino en las fotografías de objetos y exteriores, entre los que se encuentran el Lago de Chapultepec, el zócalo con la Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional, que fueron fotografías no por su carga referencial, sino por las posibilidades de explorar desde la fotografía, el manejo pictórico que lo acerca con autores clásicos de la historia del arte.

Sí, como él mismo afirma, en sus imágenes hay reminiscencias de El Greco y August Renoir, pero también de “las manzanas” de Paul Cézanne, contornos

⁹³ El interés temático de los impresionistas fue precisamente la luz, como lo muestra el trabajo de Claude Monet, desde fines del siglo XIX hasta principios del XX.

femeninos de Amedeo Modigliani y entre otros, los brochazos de la naturaleza cambiante de Claude Monet.

De acuerdo con el historiador austriaco Ernest Gombrich, en *Las Meninas* (1656) Diego Velázquez “detuvo un instante del tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica”.⁹⁴ Como un guiño, reflejo muy propio de su carácter, Jurado vuelve a los orígenes de la fotografía desde su conocimiento y sensibilidad de la práctica pictórica y, sin limitarse a un autor, abre su estenopo al arco de la diversidad de estilos y corrientes pictóricas.

Su “antifotografías” fueron procesadas en formatos verticales, horizontales, circulares, y también, gracias a la invención de una cámara con tres “enfoques” distintos, angular, telefoto y normal, se perciben tres acercamientos diferentes de una misma persona u objeto en una sola impresión; proceso que posteriormente desarrolló con retratos.

Como él mismo señala, en su obra hay muchas influencias cuyo origen “permanece en el misterio”, y, en este sentido, quizá motivado por las miniaturas medievales, y, desde luego, por las características técnicas, sus imágenes se presentaron en copias de 4 x 5 pulgadas, en un formato pequeño donde que paradójicamente, aumentaba su encanto.

⁹⁴Gombrich, Ernest, *La historia del arte*, CONACULTA, Diana, Hong Kong, 1999, p. 408.

**El tiempo de la imagen creada,
el tiempo de la imagen expuesta y
la actitud del artista**

Elemento inherente del acto fotográfico, en torno al concepto del tiempo se han formulado una gran variedad de teorías; para el historiador brasileño Boris Kossoy, existen dos tiempos de la imagen:

Es la perpetuación de la memoria: en general, el denominador común de las imágenes fotográficas, el espacio recortado, fragmentado, el tiempo paralizado; un hilo de vida (re)tirado y cristalizado en forma de imagen. Una única fotografía y dos tiempos: el tiempo de la creación o el de la primera realidad, instante único del registro en el pasado, en un determinado lugar y época, que es cuando ocurre la génesis de la fotografía, y el tiempo de la representación, o el de la segunda realidad, donde la imagen eslabón, codificada formal y culturalmente, persiste en su trayectoria de larga duración⁹⁵

En *Antifotografía con cámara de cartón sin lente*, las imágenes bordan una doble temporalidad: aunque Jurado fechó sus obras en 1973, y con esa data han circulado desde entonces; en realidad sus obras nacieron, en cuanto a ser concebidas dentro de la cámara, entre 1971 y 1972, pero se encontraron con su segunda realidad, con la codificación formal, cultural y pública en la galería del IFAL, un año y unos meses después, dado que difícilmente podría haber realizado la producción de su exposición en sólo 10 días; ya que la apertura de la muestra fue el día 10 de enero.

De allí que la primera y segunda realidad se funden en las imágenes del artista, quien a la vez, es muy autónomo con su propio tiempo artístico. Sigue su

⁹⁵ Conferencia magistral de Boris Kossoy en “El encuentro de Fototecas de Pachuca”, 2002, apuntes personales de la autora.

proceso creativo con una disposición personal, que ha mantenido inalterable a lo largo de su vida: su actitud.

Como individuo ante la sociedad, como autor ante el medio artístico, que involucra la producción, promoción y circulación de obra en el mercado del arte, y en definitiva, como un artista que se conoce a sí mismo, se crítica y se proyecta ante los demás, Carlos Jurado Delmar mantiene una actitud libre y coherente con su formación humana, su ideología progresista y especialmente, su vanguardia artística con una vocación por ir, de alguna manera, a contracorriente de lo que se produce y piensa sobre el arte.⁹⁶

Desde sus primeras exposiciones como pintor, el artista chiapaneco se ha negado a comercializar su obra, aunque es consciente del valor artístico de sus imágenes y de los elementos extra artísticos que contribuyen a su apreciación:

En ese sentido, me siento satisfecho porque, aunque mi obra no está en galerías comerciales, si tiene una cotización y está en las colecciones nacionales. A mi me dio mucha satisfacción saber que el precio comercial no lo pusieron comerciantes de galerías, lo dieron expertos y peritos. Si no estoy en el mercado del arte es porque no me interesa estar. (...) Me siento mucho mejor así, no podría vivir ni una semana si tuviera que estar produciendo para una galería. No sé, tengo la absurda idea de que ciertas manifestaciones humanas no deben estar sujetas al mercado ⁹⁷

Sin embargo, su afán por experimentar con las técnicas antiguas lo llevó a una constante indagación de procesos con un consecuente desapego por aquello que creaba. La pasión por imaginar cómo será la siguiente imagen, más que por la afección por una imagen determinada en su haber, lo ha llevado a desprenderse de su propia obra, –negativos, impresiones en papel, cámaras–, que ha dejado en el

⁹⁶ A fines de los setenta, Jurado defendió enérgicamente su postura fotográfica al margen del fotodocumentalismo, en el Primer Coloquio Nacional de Fotografía, Pachuca Hidalgo, 1984.

⁹⁷ Shelley, Jaime Augusto, “Conversación con Carlos Jurado”, *Plural*, no. 183, diciembre 1986, p. 34.

camino a lo largo de todo este tiempo y que actualmente, es difícil de recuperar para fines historiográficos.

Según afirmó Jurado anteriormente, en la exposición se presentaron alrededor de 50 obras y más de 20 cámaras; y en el presente trabajo se ubican 41 imágenes, pero no se conoce con certeza el número total de imágenes y de cámaras que integraron el montaje.

CONCLUSIONES



©861565 SiNAFO-FN-INAH-MX

La mirada recorre, abre el círculo de la aurora que sólo se dio en un punto, que se muestra como un foco, el hogar, sin duda, del horizonte. Lo que constituye su gloria inalterable.

María Zambrano

La mirada

Pintor, grabador, muralista, Carlos Jurado se convirtió en fotógrafo a partir de la cámara estenopeica y a la vez, introdujo esta antigua técnica en México en la exposición *Antifotografía con cámara de cartón sin lente*, presentada el 10 de enero de 1973, en el Instituto Francés de América Latina, en la ciudad de México.

En este montaje, el primero que se realizó con este proceso en el país, el artista compartió con el público el resultado de sus investigaciones iniciadas de manera autodidacta dos años antes, 1971-1973; que lo condujeron a innovaciones como la *instantánea* de 360 grados, con 1/500 de segundo—con película Royal x Pan de 6 centímetros de ancho, revelado Stock de 10 minutos—; una serie de cámaras con grandes angulares de 140 grados y de 90 grados en placas de 4 x 5 pulgadas; sistemas triples de impresión sobre el mismo negativo en una placa de 5 x 5

centímetros: gran angular, normal y telefoto; así como una cámara con una lente biconvexa de lupa que usa rollo 127 y saca 16 fotografías por rollo.

En una época de avances tecnológicos en cámaras y aditamentos fotográficos publicitados en las revistas del ramo, Jurado tuvo su favor las entrevistas, reseñas y críticas de arte que desencadenó su exposición, y que fueron profusamente publicadas en las páginas diarias y los suplementos culturales de la prensa nacional.

Desde su posición como pintor y su gran cultural visual, Jurado reunió los elementos teóricos, técnicos y materiales para elaborar y trabajar con estas primigenias cámaras de la historia de la fotografía, que causaron admiración en el público que asistió a la exposición, al descubrir la belleza de las imágenes procesadas a partir de una sencilla cámara de cartón.

En sus imágenes de desnudos, naturaleza, retratos, autorretratos, objetos, paisajes; el artista refleja atmósferas con diferentes intensidades lumínicas, manejo de cualidades tonales, detalles y ambientes que lo vinculan con obras de los pintores clásicos; especialmente en sus desnudos, expresa su emotividad al acercarse al cuerpo femenino para aprehender la textura del deseo, como una reafirmación de su sentido lúdico y estético. Jurado apuesta su capital sensible hacia eros, más que hacia tánatos. Su fotografía es un canto a la condición de estar vivo.

La exposición permitió conocer el trabajo intimista del maestro en su propia casa como escenario: sus modelos, sus objetos y entornos cotidianos. Actualmente, la imagen de espacios personales es una práctica muy común en la fotografía contemporánea pero en ese entonces, enero de 1973, era muy aventurado dirigir el objetivo hacia algo que no fuera o participara del ámbito de lo social y en ese

sentido, Jurado fue un artista que se atrevió a mirar hacia adentro, hacia el interior de su ambiente con extraordinarios resultados.

El sentido experimental por regresar a una técnica antigua y accesible para la sociedad, ante la hegemonía de la industria trasnacional fotográfica, fue otra de sus aportaciones en esta exposición, lo cual a la vez, abrió un camino a la experimentación de técnicas alternativas en la fotografía contemporánea.

La exposición también fue la plataforma para la divulgación del mago árabe del Siglo XI *Adojurh*, personaje inventado por el propio Jurado con las sílabas de su apellido al revés; a partir del folleto titulado *Fragmentos del Tratado Mágico de la Aprehensión de las Imágenes de Adojuhr* que fue repartido gratuitamente en el montaje del IFAL y constituye el antecedente del libro que actualmente tiene tres ediciones: *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, y que no sólo motivó entre las nuevas generaciones de fotógrafos la creencia en *Adojuhr*; sino que se convirtió en un referente indispensable para autores interesados en las técnicas antiguas e historiadores de la imagen.

Sin embargo, hay un hecho que reclamarle a Jurado Delmar desde el ámbito de la historia del arte, su falta de cuidado y desprendimiento con su propia obra, que ha ocasionado la dispersión de sus archivos fotográficos, documentales y materiales; gesto que obedece a su carácter generoso y a su voluntad por no aferrarse a una obra “única”, tangible y a la vez, comercializable; sino a su derecho inalterable por seguir el curso de su creatividad, con una actitud muy libre, incluso de sus registros autorales. Actitud comprensible en un artista que quería expresarse, sin importarle la trascendencia temporal e histórica de su propia obra, correspondiendo al ímpetu de una época en la cual, él es un representante atípico.

El concepto en que se basó esta histórica exposición fue posible reconstruir en su parte medular, gracias a la colaboración del propio maestro Jurado, pero se encontró con la limitante de no poder presentar y analizar el total de imágenes que fueron expuestas; aunque se recuperan una buena parte de las obras, de las características de las cámaras y de la fortuna crítica que se esgrimió a su alrededor.

Recuperar estas artísticas imágenes, fundacionales de la técnica estenopeica en México, es importante porque contribuye a conocer y comprender una microhistoria de la fotografía mexicana: el inicio de un lúdico camino que rindió frutos insospechados e impredecibles incluso para su propio autor en México. En la ruta personal del maestro, este montaje fue el punto de arranque de su aventura creativa con la imagen estenopeica, que lo ha convertido en uno de los fotógrafos más reconocidos en el extranjero. Como los grandes vanguardistas, arrancó en solitario, pero con una inmensa generosidad muestra la ruta a múltiples seguidores.

Antifotografía con cámara de cartón sin lente de Carlos Jurado Delmar refleja su inalterable libertad para ejercer su facultad de imaginar y experimentar lo imaginado, su curiosidad por investigar el tránsito de la luz y del tiempo para crear particulares atmósferas, y, especialmente, una declaración de fe en las cosas sencillas, aquellas que pueden estar al alcance de todos, como los pedazos de cartón, pero con una mirada sensible y a la vez, portentosa, que comparte el entorno de su casa, en una casa abierta al mundo.

Física y fábula de una exposición irrepetible.

FUENTES

Archivos:

Archivo Carlos Jurado Delmar.

Entrevistas:

Entrevista con Carlos Jurado Delmar, por Blanca Ruiz, julio 2009, en México, D.F., no publicada.

Entrevista con Adrián Mendieta, por Blanca Ruiz, junio 18, 2009, en Xalapa, Veracruz, no publicada.

HEMEROGRAFÍA

Alquimia, Carlos Jurado y el Arte de la Aprehensión de las Imágenes, año 12, no. 36, Sistema Nacional de Fototecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, mayo- agosto 2009.

Crespo de la Serna Jorge J. “Notas sobre exposiciones recientes”, *Novedades*, 13 de mayo de 1970.

Anza, Ana Luisa, *Cuartoscuro*, no. 34, mayo-agosto 2004.

Fotoguía, año 1, vol. 2, no. 7, pp. 17-21, consulta de todas las ediciones, 1973.

Fotomundo, consulta de todas las ediciones de 1973.

Fotozoom, consulta de todas las ediciones de 1973.

Gual, Enrique, “Vuelta en U” *Excélsior*, 25 de abril 1970.

González P., Lautario, “Reaccionan los realistas ante los pintores independientes”, *Ultimas noticias de Excélsior*, abril, 1960.

Matus, Macario, “Carlos Jurado y la Antifotografía”, *El Nacional*, 12 enero 1973.

Rodríguez, Antonio, “La fotografía pictórica de Carlos Jurado”, *El Universal, Revista Cultural*, 26 de enero 1973.

Roffiel, Rosa María, “Un cuerno de unicornio perfora cualquier superficie refulgente”, *El Universal*, 11 de enero 1973.

S.A., “Clausuraron la antifotografía de Jurado”, *El Sol de México*, 18 de febrero 1973.

S.A., “Antifotografía con cámara de cartón”. *Revista Fotomundo*, abril 1974, no. 55.

Schelley Jaime Augusto, "Conversación con Carlos Jurado", *Plural*, no.185, diciembre de 1986.

Taracena, Berta, "Museos y galerías", *Jueves de Excélsior*, no. 2636, 25 de enero 1973.

Tíbol, Raquel, "Carlos Jurado: el despojamiento como inconformidad", *Excélsior*, 20 de marzo de 1971.

Viveros, Angélica, "Jurado y sus mil personalidades", *El Universal*, 28 de abril 1973.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Bravo Manuel, Catálogo Luz y Tiempo, Colección fotográfica formada para la Fundación Cultural Televisa, México, 1995.

-----, Catálogo 100 años, 100 días, México, Turner/Conaculta, 2002.

Arbaizar, Phillippe & Valerie Picaudé, *La confusión de géneros en fotografía* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Rudolph, Arnheim, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1983.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1994.

Balden, Jean Marie et Vigouroux Yancick, *Les pratiques pauvres*, Isthme Editions, Francia, 2005.

Belton Robert, *Arte*, Océano, Madrid, 2005.

Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Baque, Dominique, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Berger, John, *Modos de Ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Borges, José Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, 2000.

Brooks, Reva, *Fotografías*, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, 1970.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

Casanova, Rosa, Alberto del Castillo y Troncoso, Rebeca Monroy Nasr, Alfonso Morales, *Imaginario y Fotografía en México, 1839-1970*, Lunwerg, CONACULTA, INAH Editores, España, 2005.

- Costa, Joan, *La fotografía, entre la sumisión y la subversión*, México, Trillas, 1991.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA/ERA, 1994.
- Dubois, Phillipe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Duran, Régis, *El tiempo de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1999.
- Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis, Madrid, 2001.
- Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Golden, Reuel, *Fotografía Siglo XX*, Buenos Aires, 2003.
- Gombrich, Ernest, *La historia del arte*, CONACULTA, Diana, Hong Kong, 1999.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*. Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. México. 1998.
- , *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2009.
- Krauss, Rosalind, *Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la Mirada, La Marca, Buenos Aires, 2001.
- Los usos de la imagen*, Colección Jumex, Buenos Aires, 2004.
- Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1990.
- Meyer, Pedro, Et al, *Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Hecho en Latinoamérica, INBA/SEP/FONAPAS, Consejo Mexicano de Fotografía, México, 1982.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 2000.
- Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata*. Apuntes sobre Tecnología Alternativa, México, INAH, 1997 (Col. Alquimia).

_____ *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México, 2004.

Negrete Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Newhall, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. 2ª ed., Madrid, Alianza, 1976.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1979.

Quiroz Luna, Marcela, *La ilusión de ser fotógrafo, Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica de Carlos Jurado*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.

Renner, Eric. *Pinhole Photography. Rediscovering a Historic Technique*. Boston and London: Focal.

Ribalta, Jorge, *Et. al., Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Rodríguez, José Antonio, *La mirada de la ruptura*, en Edward Weston, *La mirada de la ruptura*, Catálogo de la exposición en el Centro de la Imagen, Conaculta, 1994.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edahasa, 1981.

Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, Libros de Proceso, 1989.

Watriss, Wendy y Lois Parkinson Zamora, *Image and Memory, Photography from Latin América 1866-1994*, Houston, FotoFest/Texas University Press, 1998.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, México, 2004.

Yourcenar, Marguerite, *El tiempo, gran escultor*, Alfaguara, Buenos Aires, 1983.

OBRAS DE LA EXPOSICIÓN

Carlos Jurado. Antifotografía con cámaras de cartón sin lente.



© 861612 SINAFO-FN-INAH-MX



Zinzuni Jurado Chichay, 1973, Col. Carlos Jurado.



© 861497 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861498 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861 499 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861 500 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861501 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861504 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861505 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861506 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861508 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861507 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861509 SINAF0-FN-INAH-MX



© 861510 SINAF0-FN-INAH-MX



© 861511 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861512 SINAF0-FN-INAH-MX



© 861 549 SINAFO-FN-INAH-MX



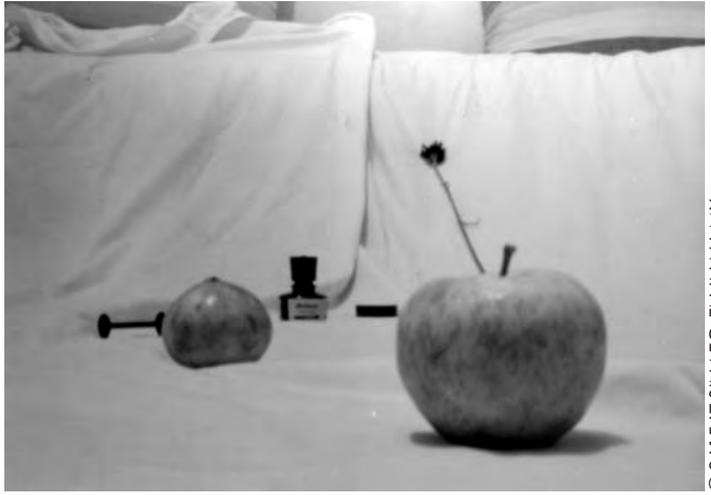
© 861 556 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861 559 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861565 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861567 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861566 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861572 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861574 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861576 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861621 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861578 SINAFO-FN-INAH-MX



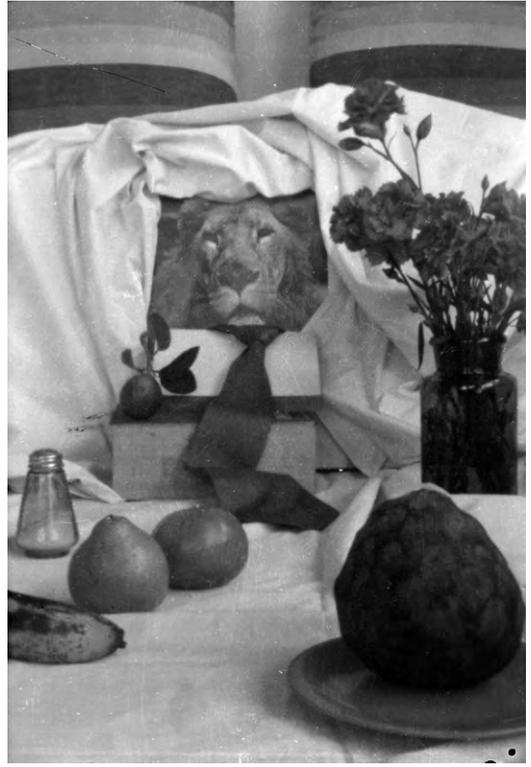
© 861582 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861584 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861585 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861589 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861591 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861592 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861595 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861593 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861604 SINAF0-FN-INAH-MX



© 861599 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861600 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861603 SINAFO-FN-INAH-MX



© 861606 SINAFO-FN-INAH-MX

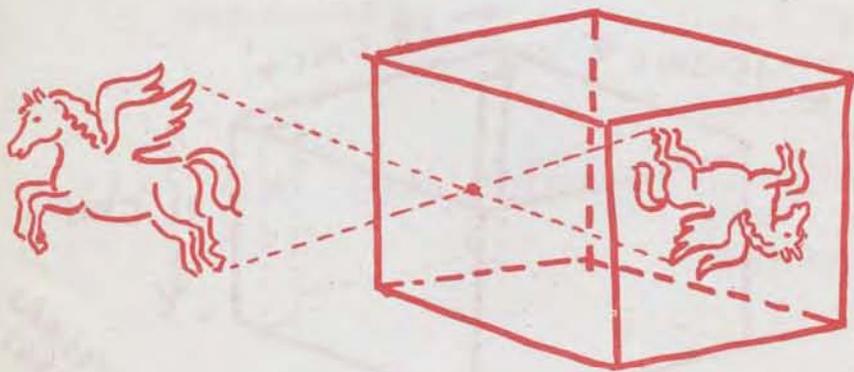


© 861618 SINAFO-FN-INAH-MX

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

MÉXICO, 1973.

(3)
CONSTRUCCIÓN
DE UNA
CAJA MÁGICA



LOS RAYOS DE LUZ QUE PASAN A TRAVÉS DE UN PEQUEÑO ORIFICIO, REPRODUCEN EN EL INTERIOR DE CUALQUIER CAJA OSCURA, IMÁGENES INVERTIDAS DEL EXTERIOR.

ANTIGUAMENTE SE COLOCABA DENTRO DE LA CAJA, UN TROZO DE CRISTAL IRIDISCENTE DE ANDROSTIÁN DONDE LA IMAGEN REFLE-