

COPYRIGHT © CHEMA MADDOZ, VEGAP/CREAMAGEN, 2020



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

CHEMA MADDOZ

realismo mágico

oct 2020 ene 2021

CHEMA MADOZ y su realismo mágico

“Además del implacable rigor al que el testimonio fotográfico somete a nuestro espíritu, este es siempre y ESENCIALMENTE EL VEHÍCULO MÁS SEGURO DE LA POESÍA y el proceso más ágil para percibir los más delicados trasvases entre la realidad y la surrealidad”.

Salvador Dalí; El Testimonio Fotográfico.
La Gaceta Literaria, núm. 6, Barcelona, febrero de 1929¹.

Brassaï², el fotógrafo de Picasso en la década de los 30 y 40, del París de noche y uno de los fotógrafos de cabecera de los surrealistas, publicó en *Minotaure*³, siguiendo las indicaciones de Dalí, una serie de imágenes de billetes de tranvía, dentífrico, jabón, etc., que titularon esculturas involuntarias⁴; objetos de uso cotidiano que fotografiados de forma azarosa adquirirían nuevos significados y creaban nuevas realidades, a la vez que los reivindicaban como objetos de culto artístico. Las imágenes de dichos objetos, aislados de su entorno, provocaban nuevas lecturas e imágenes donde los autores jugaban con la resignificación que el proceso fotográfico provoca.

Walter Benjamin reivindicaba esta “nueva realidad” que la fotografía evidencia. En una reseña sobre el libro de Karl Bossfeldt publicado en 1928, *Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas*, escribía: “Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en

ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes”⁵. Realidades solo visibles si alteramos el espacio-tiempo; es decir, la velocidad de la mirada o su campo visual.

Susan Sontag insiste en este carácter de veracidad de la imagen fotográfica: “La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (en el caso del diletantismo) o pretensiones (en el caso del arte) del fotógrafo individual, una fotografía –cualquier fotografía– parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos”⁶.

Desde sus inicios, la fotografía ha estado ligada a un principio de veracidad que la convierte en un instrumento esencial en el momento de documentar algo. Incluso hoy, cuando las imágenes digitales nos invaden y sabemos que son fácilmente alterables, siempre consideramos que por muy manipuladas

que estén, hay algo en ellas que hace referencia a una realidad que existió. Pero más aún, la capacidad de la fotografía de mostrar el más ínfimo detalle de lo fotografiado –el realismo fotográfico– nos hace dudar de la realidad fotografiada, de tal forma que nos modifica la percepción del objeto creando una realidad de la que dudamos, pero por el solo hecho de existir una fotografía, hace que no dejemos de creer en su veracidad; y más cuando se usan los cánones más puros de la fotografía, sin alteración sobre el soporte ni manierismos ópticos o lumínicos.

La defensa de las “realidades” fotográficas solo son entendibles si tenemos en cuenta que el acto fotográfico es un juego de percepciones visuales que está totalmente condicionado por las mentes: la del que crea la fotografía y la del que la observa. Son estas mentes las que generarán los nuevos significados y harán creíble, o no, esta nueva realidad que el fotógrafo nos muestra.

La fotografía trabaja con la percepción, y esta está sujeta a subjetividades, ya sean accidentales o buscadas. El propio momento escogido, la óptica, la disposición de los objetos en el escenario, la luz y otros elementos hacen que el fotógrafo defina cómo quiere que percibamos la escena. Pero también en el momento de visionar la fotografía, el espectador percibe de una forma u otra la imagen en función de variables que el creador de la obra no puede controlar. Es decir, la cultura visual, los conocimientos y la información que tenga el espectador serán elementos críticos que enriquecerán la lectura de la imagen, pero siempre con este atributo de constatación de una experiencia que tiene la imagen fotográfica.

En la obra de Chema Madoz nos encontramos delante de realidades fotografiadas que juegan con nuestra percepción “... sin embargo, la percepción no puede limitarse a lo que los ojos registran del mundo exterior. Un acto perceptual no se da nunca aislado; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, que se han llevado a cabo en el pasado y perviven en la memoria. De modo semejante, las experiencias del presente, almacenadas y amalgamadas con el producto del pasado, condicionan los preceptos del futuro. Por tanto, la percepción en el más amplio sentido debe incluir la imaginación mental y su relación con la observación sensorial directa”⁷. Una cosa es lo que vemos, y otra lo que percibimos. Buckingham (2003) nos recuerda la importancia que tiene la experiencia y cultura visual en el momento de valorar la veracidad de lo que percibimos. Madoz juega, y pone al límite nuestra capacidad de ver y percibir.

Observando la imagen donde una campana cuelga dentro de un ciprés, a pesar de que reconocemos con facilidad los objetos, no dejamos de pensar en el campanario de una iglesia y la idea de la muerte. El autor suma la simbología del ciprés, que suele estar en las entradas de los cementerios, con la llamada de las campanas de las iglesias cuando algún vecino fallece. La suma de simbologías que denotan los objetos refuerza la idea de muerte. En sí la imagen es imposible, pues difícilmente un ciprés aguantaría erguido el peso de una campana, pero nuestra percepción la ve veraz por la situación de los objetos –una campana siempre está en la parte superior del campanario– y la asimilación de significados.

Las imágenes fotográficas, estén hechas con técnicas químicas o digitales, siguen señalando la existencia de lo fotografiado. Las fotografías de Chema Madoz son la constatación de un mundo que él, a través de la interacción de los objetos, percibe. Viendo su obra dudamos de nuestra percepción, porque las imágenes de Madoz ponen en entredicho la lógica de lo que hemos consensuado como real.

Madoz juega con la “patente de corso” que tiene la fotografía con la realidad. Sus imágenes son registros de objetos que combinados crean nuevas realidades que él mediante la fotografía cataloga. En sus imágenes vemos objetos, pero percibimos ideas y significados que el autor ha provocado con la combinación de objetos y la creación de asociaciones, metáforas, metonimias, etc., visuales, que despiertan nuestra curiosidad y pensamiento crítico. Como muy bien nos lo dice en la imagen de un busto blanco con el cartel de Open (abierto) que le cuelga de la frente; toda una invitación a la apertura de la mente.

Sus escenarios están pensados con toda la intención de ser fotografiados. Es decir, el acto de fotografiar es parte y culminación de la obra. La fotografía de esta realidad construida es la propia obra; las escenografías, los objetos, etc., no son más que parte de un proceso de creación que no tiene sentido sino culmina en la imagen fotográfica. Un proceso que puede iniciarse a partir de un objeto o idea, en ambos casos el fotógrafo realiza un trabajo de búsqueda y creación de afinidades. “No me motivan los objetos en sí mismos, sino la relación que establecemos con ellos.

Me interesa la noción de juego como una de las fórmulas de aprendizaje”⁸.

Sus imágenes son el resultado de estas relaciones que el autor establece, pero también las que provoca en el espectador. Crea estas “realidades” que podríamos llamar virtuales, ya que solo existen por haber sido fotografiadas. Madoz, a través de sus fotografías, toma el control de estas “realidades virtuales” que son sus escenografías y que solo le pertenecen a él. Al mediatizarlas a través de la fotografía las convierte en realidades, en objetos que alimentan ese “inconsciente óptico” del que nos hablaba Benjamin⁹.

Nicholas Mirzoeff (1999) nos recuerda que “*El modo de designar al objeto fotografiado y el juicio emitido sobre el mismo dependen del espectador, pero no se puede negar la existencia de un objeto presente para ser fotografiado. Como resultado, la fotografía es un medio de un tiempo pasado. Habla sobre “lo que estuvo ahí”, no sobre lo que está ahí*”¹⁰.

La imagen del jarrón y la flor o grieta es el testimonio de una coincidencia. Una visión que solo se da en el momento que la mirada del fotógrafo, el jarrón y la grieta se alinean, entonces se provoca el equívoco en la percepción. El desalineamiento de los objetos hace desaparecer esta realidad momentánea que solo vuelve a existir en la fotografía.

Este “que estuvo ahí” es un hecho que pertenece a la percepción. El fotógrafo en el momento de captar una imagen lo hace consciente de que aquel momento no es repetible, el disparo de la cámara eterniza un momento, interrumpe un proceso, constata la existencia de algo en aquel momento y lo reordena. Madoz registra este momento en que

las analogías y las relaciones que ha creado para ser fotografiadas explotan en toda su riqueza de nuevos significados. “... el trabajo con los objetos sigue ejerciendo esa fascinación sobre mí. La fotografía me permite trabajar con estos objetos desde aspectos muy diferentes. Está el aspecto puramente fotográfico, hay otras en las que tiene un carácter más gráfico, otras que son casi esculturas y otras que están mucho más cercanas a la instalación. Es un territorio que me permite trabajar en muchos ángulos y direcciones diferentes. Al fotografiar esas manifestaciones tan distintas, doto al trabajo de una cierta homogeneidad que en este caso viene dada por el uso formal de una misma técnica”¹¹. La imagen del pájaro con una nota en el pico, nota que podría ser un insecto, la vemos como un dibujo. La factura de esta imagen se diferencia con la de la ampolleta rodeada de helicópteros, que bien podrían ser mosquitos –lo mismo que el pájaro tiene en su pico–, pero en este caso percibimos el movimiento incesante de los insectos alrededor de la luz. Usando la misma estrategia, una imagen nos remite a un dibujo y la otra, a una escena de cine.

La fotografía es el espacio en el que el autor desarrolla su lenguaje. Si bien los objetos son los sintagmas del mensaje, la fotografía será el texto final. Cada imagen es una frase compuesta por la combinación de objetos que configuran las propuestas poéticas del autor. A partir de allí, el espectador identifica las huellas dejadas en la emulsión fotográfica según su propia experiencia.

Podemos decir que en Madoz hay un trabajo de construcción de narrativas. Él usa los objetos como íconos con significado que componen el tex-

to que queda fijado en la imagen fotográfica. “*A la hora de trabajar con el objeto de alguna forma se está trabajando desde la misma tesitura que estuvieras trabajando con palabras... tanto en un caso como en otro, con lo que estás trabajando es con las ideas, estás trabajando con los conceptos; y de cómo cuando relacionas unos con otros, cuáles son las interferencias que se puedan provocar o las reacciones que esa relación provocan*”¹².

Viendo las imágenes de Chema Madoz, en seguida pensamos en *Le Violon d’Ingres* o *Gift de Man Ray*¹³, o en la amplia obra de *Duchamp* con sus *ready made*¹⁴. Dos personajes fundamentales para entender el surrealismo y el dadaísmo. Todo ello sin olvidar la poética de *Magritte*, de *Joan Brossa*¹⁵ e incluso con la obra más provocativa de *Nicanor Parra*¹⁶ y sus artefactos.

En sí, Chema Madoz sigue la estela iniciada por estos artistas y los alimenta de la pureza visual de la Nueva Objetividad, pero a nuestro fotógrafo no lo podemos enmarcar dentro de las corrientes que estos artistas encabezaron. La obra de Madoz es fruto de un entorno cultural que ya ha asumido formalmente, y perversamente, el surrealismo y el dadaísmo como lenguaje.

En cierta forma su estrategia visual no se aleja mucho de la estrategia de *Nicanor Parra* cuando crea sus artefactos, que define como “*Una configuración lingüística que tiene sus leyes propias, digamos que se sostiene por sí misma. Una estructura lingüística en último término, primaria sí, muy elemental*”, y sigue: “*El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto*”¹⁷. En *Parra*, como en *Madoz*, hay en cada una de sus

obras unas leyes internas que determinan y alteran el significado de los elementos, ya que ambos se refieren no a lo que describen sino a aquello que alude la estructura creada. De alguna manera sus estructuras acaban alterando el sentido de los elementos que las componen, sean palabras u objetos.

Como bien afirma el fotógrafo, “*A estas alturas creo que todos somos conscientes de que, a cualquier mensaje, tanto verbal como visual, se le puede alterar el sentido. Y en esa dirección, en la de la alteración, es en la que yo trabajo*”¹⁸. El resultado es que las relaciones de los objetos juegan con la percepción y alimentan un mundo que erróneamente atribuimos a la imaginación o al subconsciente. Las imágenes son realidades poéticas que no hacen

más que evidenciar la existencia de un mundo más allá de la descripción de los objetos. Como en el reloj de arena que acaba convirtiéndose en un calvario al colocarle una cruz en el montoncito de arena. Ya no nos atrevemos a darle la vuelta al reloj, ya no nos indica el paso del tiempo, sino el fin del tiempo.

Este juego de relaciones que Madoz investiga y fija a través de sus imágenes son el máximo exponente de la fotografía poética que de alguna forma vive de los mismos principios que la poesía visual que también los primeros surrealistas y dadaístas exploraron. Con la diferencia de que hoy, la poesía visual forma parte de nuestro corpus cultural, está presente tanto en los códigos artísticos y culturales como en los comunicativos.

Las imágenes de Madoz son, ante todo, la muestra de un trabajo meticuloso que de forma sutil y sin estridencias penetra en el intelecto del espectador, deshaciendo la lógica cotidianeidad del objeto, para construir un objeto nuevo. Así, desde el momento que contemplamos un objeto a través de las imágenes de Chema Madoz, este adquiere un nuevo sentido que enriquece su capacidad semántica.

Sus imágenes son desnudas, transparentes. En ellas se nos presenta este nuevo objeto solo, aislado de cualquier entorno, en blanco y negro, con luz homogénea, sin teatralidad, casi de forma aséptica, como si no quisiera emocionar; pero sus imágenes se dirigen primero al intelecto, luego emocional por la forma en que sus objetos se redefinen

y se muestran. Es decir, se desnudan mostrando ese nuevo rostro que el artista les da. Más allá de la imagen, las fotografías de Madoz son historias de afinidades, metáforas o metonimias.

“*Me encuentro a gusto con esa similitud que en determinados momentos se pueda establecer entre algunas de las imágenes y los haikus, en la medida de que me parece que es una manera de construir el poema de una delicadez absoluta. Hay una brevedad, hay una intensidad, hay una forma de dejar esa lectura también abierta hacia el propio espectador*”¹⁹.

Raimon Ramis
Curador
Barcelona, agosto de 2020

1 Dalí, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* (pág. 63); Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

2 Brassai, nombre con el que firmaba sus obras Gyula Halász (Brassó, Hungría, 1899 - Baulieu-sur-Mer, Francia, 1984). Colaboraba con los surrealistas, aunque no se alineaba con ellos, veía la fotografía bajo las premisas de la nueva objetividad, no le preocupaba el manierismo técnico, sino la creación de significados a partir de la reordenación de los elementos que veía a través del visor de la cámara. Es decir, una abstracción del entorno que acaba definiendo una realidad que sólo existe por el hecho de ser una fotografía. En sus imágenes, Brassai no quiere documentar, sino narrar a través de una resignificación de la realidad. Este ejercicio le llevó a realizar la serie fotográfica de los *graffitis* de París, serie que lo catapultó más allá de la propia fotografía.

3 **Minotaure** fue una revista editada en Francia entre 1933 y 1939 que bajo la dirección de André Breton se convirtió en el principal órgano de difusión de las ideas surrealistas. Se editaron trece números con una periodicidad irregular. En ella colaboraron un gran número de artistas e intelectuales más o menos alineados con el movimiento surrealista como Picasso, Dalí, Tristan Tzara, Man Ray, Paul Eluard, Max Ernst, Markevitch, Lacan, Masson, etc.

4 Dalí, Salvador & Brassai. *Sculptures involontaires*. Minotaure núm. 3-4, París, 1933.

5 Benjamin, Walter (1928); Reseña de Blossfeldt *Urformen der Kunst Phptographische Pfansenbilder*, publicada en el nº47 de Die literarische Wel el 23 de noviembre de 1928. Traducción en *Algo nuevo acerca de las flores en Walter Benjamin, Sobre la fotografía*, editorial Pre-Textos, Valencia, 2004 (págs. 11-14)

6 Sontag, Susan (1973); *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona, 1981 (pág. 16).

7 Buckingham, David (2003), *Educación en medios*. Paidós Comunicación, Barcelona, 2005 (pág. 93).

8 VVAA, *Conversaciones con fotógrafos 2; Chema Madoz habla con Alejandro Galeote*. La Fábrica, Madrid, 2011 (pág. 128).

9 Inconsciente óptico es un concepto que desarrolla Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* de 1930. “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana (...): Traducción en *Walter Benjamin, Sobre la fotografía*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004 (pág. 26).

10 Mirzoeff, Nicholas (1999); *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Arte y Educación, Barcelona, 2003 (pág. 112).

11 *Reflexiones de Chema Madoz: “La fotografía me hace disfrutar”*. Chema Madoz, Photoespaña2010 <https://web.archive.org/web/20100813103324/http://www.phedigital.com/index.php?sec=noticia&id=265>. Última consulta el 1/9/2020.

12 Chema Madoz en *Imprescindibles – Chema Madoz, regar lo escondido*. Guion y Dirección, Ana Morenete. RTVE 2012. (min 35:34 – 36:09) <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-chema-madoz-regar-escondido/5158161/> última consulta 01/09/2020.

13 *Le Violon d'Ingres* (El violín de Ingres) 1920 de Man Ray (Pensilvania, EE.UU., 1890 - París, Francia, 1976) es una obra sobre la fotografía de la espalda de Kiki de Montparnasse, donde Man Ray dibujó con tinta china las aberturas típicas del violín. *Gift* (Regalo) 1921 es una escultura de Man Ray en la que añadió una hilera de chinchetas en la parte central de la base de una plancha.

14 Marcel Duchamp (1887-1968, Francia) fue el creador del concepto *object trouvé* o *ready made*. Se trata de objetos que pierden su función principal al ser convertidos en objeto artístico, algunas veces casi sin intervención por parte del artista, solamente recolocándolo; otras, con intervenciones mínimas que atentan contra la lógica utilidad inicial del objeto.

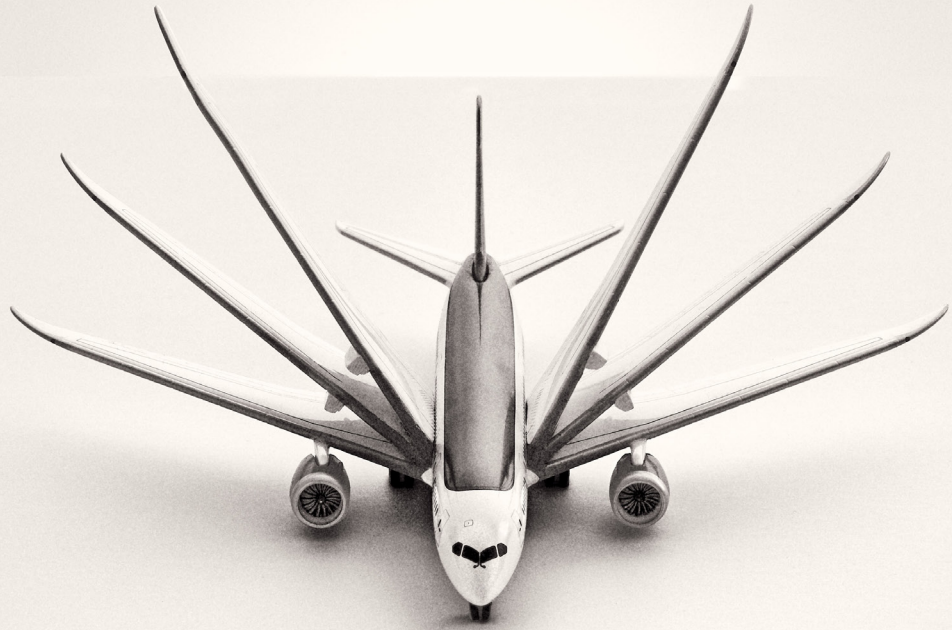
15 Joan Brossa (Barcelona 1919-1998). Fue un importante artista vanguardista catalán impulsor de la poesía visual. Desarrolló su obra tanto en la poesía, como en la prosa, el cine, el teatro, la música, el cabaré, las artes escénicas, la magia, el circo y las artes plásticas. Participó en los principales movimientos de la vanguardia catalana como *Dau el Set* (1948). Se relacionó con un gran número de artistas contemporáneos como Joan Miró, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manuel, Millares, Josep Maria Mestre Quadrenys, Pere Portabella, Eduardo Chillida, etc. Sus textos se han editado en multitud de lenguas y tiene obras en museos de todo el mundo. Tiene obra pública (poesías corpóreas) en diversas ciudades. Madoz y Brossa coincidieron en varias exposiciones e incluso se editó un libro enfrentando las obras de ambos. Madoz siente una gran admiración hacia el poeta catalán.

16 A pesar de que no se conoce ningún contacto entre ellos, más de una vez se han establecido paralelismos entre la obra de Brossa y la de Nicanor Parra.

17 Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2014, págs. 80-81.

18 VVAA, *Conversaciones con fotógrafos 2; Chema Madoz habla con Alejandro Galeote*. La Fábrica, Madrid, 2011, pág. 128.

19 Chema Madoz en *Imprescindibles – Chema Madoz, regar lo escondido*. Guion y Dirección, Ana Morenete. RTVE 2012 (min. 36:17-36:42) <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-chema-madoz-regar-escondido/5158161/ultimaconsulta01/09/2020>.





COPYRIGHT © CHEMA MADDOZ, VEGAP/CREAIMAGEN, 2020



COPYRIGHT © CHEMA MADDOZ, VEGAP/CREAIMAGEN, 2020




CHEMA MADOZ

realismo mágico oct 2020 ene 2021

Pontificia Universidad Católica de Chile
Centro de Extensión, Galería de Arte.

Av. Libertador Bernardo O'Higgins 390.
Santiago, Chile.

 Galería de Arte, Centro de Extensión UC

 @galeriadearteuc

www.extension.uc.cl artesvisuales@uc.cl