

Revista interdisciplinar
de Ciencias de
la Comunicación
y Humanidades

omunicación
y h ombre

Artículo extraído del número 11 de *Comunicación y Hombre*

NOVIEMBRE 2015

11

INVESTIGACIÓN

**Chema Madoz: fotógrafo del
espacio. Escritor de la luz**

CARPIO OLMOS, Francisco
LÓPEZ RASO, Pablo
(Universidad Francisco de Vitoria)



Universidad
Francisco de
Vitoria

UFV Madrid

AUTORES / AUTHORS

CARPIO OLMOS, Francisco

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, España)

✉ fcarpio.olmos@gmail.com

LÓPEZ RASO, Pablo

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, España)

✉ p.lopez@ufv.es

INVESTIGACIÓN / INVESTIGATION

RECIBIDO / RECEIVED

1 de junio de 2015

ACEPTADO / ACCEPTED

18 de junio de 2015

PÁGINAS / PAGES

De la 141 a la 156

ISSN: 1885-365X

Chema Madoz: fotógrafo del espacio. Escritor de la luz

Chema Madoz: photographer of the space. Writer of the light.

Este artículo, tiene como objetivo analizar la obra de Chema Madoz, uno de los fotógrafos españoles más destacados del panorama artístico nacional e internacional. La primera parte reflexiona sobre el carácter escultórico y objetual de un artista que, aun empleando la fotografía como lenguaje creativo, se sitúa en un territorio visual y conceptual más complejo y rico. La segunda parte analiza y estudia la determinante influencia que la esfera de lo textual (a través de la presencia de la palabra, el texto y el libro como objeto plástico) ejerce –de manera cada vez más creciente- en toda su obra.

PALABRAS CLAVE: fotografía, objetos, juegos visuales, palabras, libro.

This article aims to analyze the work of Chema Madoz, one of the most important Spanish photographers within the national and international art scene. The first part reflects on the sculptural and objectual character of an artist who, even using photography as a creative language, enters a more complex and rich visual and conceptual territory. The second part analyzes and studies the decisive influence that the textual sphere (through the presence of the word, the text and the book as a plastic object) - exerts, ever more increasingly, in all his work.

KEY WORDS: photography, objects, visual games, words, book.

Primera parte: el objeto prisionero de la fotografía

La obra de Chema Madoz (Madrid, 1958) se ha popularizado en España en los últimos años gracias a la eficacia visual de sus obras, que logran quedarse en la memoria del espectador una vez ha contemplado las paradojas y extrañas complicidades que solo el artista encuentra entre los objetos que nos rodean. Generalmente se habla de Chema Madoz como fotógrafo y como surrealista, y sin embargo al reflexionar sobre su obra podemos sacar conclusiones nuevas, que nos ayuden a valorar de manera adecuada el sentido de la labor artística que lleva a cabo.

Lo primero que debemos decir sobre Chema Madoz es que no es un fotógrafo surrealista, ni siquiera es un creador de objetos surrealistas, pero sí ha sabido tomar una cierta herencia de tal movimiento artístico, transformándola en algo que ya no tiene relación directa con la fundamental intención surrealista; esto es, liberar el subconsciente reprimido. Para Madoz no hay conflictos oscuros que airear de la memoria protegida, o tabúes inconfesables que superar mediante un asombro catártico. Madoz es un artista que surge en los años ochenta en la España de la Movida madrileña que irrumpía abriéndose sin complejos a una creación novedosa y personal. Madoz vive esos años en un Madrid de efervescente creatividad, estudiando la carrera de Historia del arte, observando y reflexionando, y acabará por decidirse a dejar la vida contemplativa para compartir con los demás las cosas que él solo ve. Eso es el arte; y Madoz tiene la generosidad de comunicarnos su visión profunda y paradójica del mundo.

Se clasifica a Madoz como fotógrafo, pero tampoco es exactamente un fotógrafo; más bien es un creador de paradojas visuales que remata la obra fotografiándola, pues sabe bien lo que conseguirá con ello. Fernando Castro Flórez cita a María Luisa Borrás, al decir de él que es fotógrafo y no lo es... que es poeta y no lo es... "Madoz ha sabido sedimentar fotográficamente sus visiones metafóricas" (Castro Flórez, 2008: 1). El propio Castro Flórez está de acuerdo con Borrás y con la definición que ella propone y que mejor define la esencia fundamental de la obra del artista madrileño: que es un escultor objetual que trabaja desde el punto de vista de un fotógrafo. Pero tal afirmación precisa ser fundamentada si es que queremos demostrarla, por lo que se hace necesario un sondeo crítico entre ciertos autores que han meditado acerca de la condición enigmática de la fotografía, algo que como investigador pude explorar en 2001 cuando propuse dentro de mi tesis doctoral la cuestión de *La irresistible lectura analógica de la fotografía* (López Raso: 2001)

Madoz consigue generar una contradicción pura entre el documentalismo, huella de lo fotográfico, y el objeto extraño o mutante que en manos de este poeta visual, parece rebelarse con su propia naturaleza. En este sentido, Estrella de Diego afirma:

Es, por tanto, una fotografía documental porque documenta, impecable como imagen, como luz, como puesta en escena espacial, [...] Igual que en el sueño, cada cosa parece funcionar sin trabas en ese tiempo visionario que propicia Madoz, y que, bajo su apariencia perversa de verdad -igual que el sueño-, de documento, deja al testigo con la duda de si lo que acaba de ver será una trampa más de su inconsciente [...] (De Diego, 2009 : 37)

Podríamos decir que Madoz evoluciona de manera independiente respecto a la postura surrealista, y lo entendemos claramente si lo enfrentamos a artistas de ese movimiento. El mejor ejemplo que nos ayuda a entender de manera crítica su diferenciación es la obra de uno de los más importantes surrealistas que desempeñaba su carrera como fotógrafo: Man Ray. Este artista norteamericano, fascinado por los *Ready Mades* de su buen amigo Duchamp, no pudo resistirse a elaborar sus propios objetos, llevándolos de su naturaleza dadaísta a la condición de *object trouvé* surrealista. Buen ejemplo es su famosa plancha con

tachuelas en su base, titulado *Gift*. (1921). Sabemos que su intención al elaborar esta obra es la de constructor de un objeto paradójico, y no la de fotógrafo. (Foster, H., Bois. Y.A., Krauss, R., Buchloh, B.H.D., 2006 : 250-251)

Y aquí es donde encontramos la gran diferencia entre Ray y Madoz: el primero concede valor expositivo y como obra a la cosa creada; para Madoz la cosa sólo tiene sentido en su impresión bidimensional fotográfica. Man Ray fotografía sus objetos, sin duda, pero descubrimos que si lo hace es por una cuestión más de registro archivístico, que como obra, pues lo cierto es que su objeto aspira a ser exhibido, y que cuando aparece fotografiado se hace mención a sus dimensiones físicas, lo que automáticamente convierte a la imagen en parte de un inventario. En este mismo sentido, podemos valorar la tradicional comparación que se hace de la obra de Madoz con los poemas visuales de Brossa; pero su naturaleza es igualmente distinta al ser solo el objeto lo aportado por el catalán.

Madoz entiende que la fotografía posee el poder de certificar ontológicamente la verdad del objeto, curiosamente más que cuando el mismo objeto se muestra y exhibe. La razón es bien sencilla: frente a la mera experiencia de la maqueta como objeto evidentemente manipulado, la fotografía ejecuta -por su propia naturaleza- una certificación de realidad ante los espectadores.

Si llevamos a cabo un rápido análisis histórico de lo que ha supuesto la fotografía en las vidas de las personas desde su nacimiento en 1839, nos damos cuenta -tal y como afirma Susan Sontag- que tanto desde los medios que se dedican a la información de masas, como desde los órganos de control del Estado, se han preocupado de proyectar en la sociedad que la foto no miente, y que puede ser tomada como fiel testimonio de la realidad:

Las fotografías se pusieron al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos. Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una fotografía del rostro del ciudadano (Sontag, 1996 : 31)

El hombre contemporáneo sigue educado en la asunción de la verdad que certifica lo fotografiado. Los dramáticos acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 han demostrado que la única manera de enfrentarse a un terrorismo que viaja en clase turista es la identificación exhaustiva de la persona mediante imagen. En los aeropuertos norteamericanos el acceso de visitantes extranjeros está sometido a un control que da la misma importancia a la captación de huella dactilar que a la fotografía del rostro. En este sentido se hace pertinente citar a Ritchin:

La fotografía, mantenida como la heredera más eficaz de la función de réplica, ha sobrevivido el advenimiento de Freud y de la semiología; su reputación de fidelidad permanece en gran parte intacta en la imaginación popular (Ritchin, 1990 : 143)

Berger, mediante la comparación con otra forma de producir imágenes, nos muestra el motivo por el cual la fotografía no pueda constituir mensaje, y que más bien, la fotografía a diferencia de la memoria, no preserva significados, sino que ofrece apariencias a las que se otorga una importante credibilidad:

Pero cada uno de los dibujos ha recurrido a un lenguaje para recrear las apariencias. La fotografía, a diferencia del dibujo, no posee un lenguaje. La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de consciencia [...]. Las fotografías no traducen las apariencias. Las citan. (Berger, Mohr, 1997 : 95-96)

Los objetos mostrados en las fotografías de Madoz son en muchos casos extraños, imposibles y claramente intencionados en su finalidad de proponer un juego al espectador, y sin embargo, el hecho de ser presentado como registro fotográfico acaba confiriendo a lo representado un aura de autenticidad. Ernst Gombrich en su famoso ensayo *Arte e ilusión*, reflexiona sobre la condición mágica de la imagen, y cómo esta gana nuestra atención y confianza, pues en el fondo lo que persiste en el hombre de manera intemporal es la necesidad de creer en lo que ve:

¿Pensamos realmente que la imagen en la pared cobra vida? La pregunta no admite una respuesta neta, como no la admite ninguna de esas preguntas referidas al simbolismo. “Hoy nos damos cuenta mejor que antes”, dijo Edwyn Bevan en su libro *Holy Images*, “de que la mente del hombre funciona en varios niveles, y que, por debajo de una teoría intelectual articulada, puede subsistir una creencia incompatible con aquella teoría, estrechamente conexas con inconfesados sentimientos y deseos. (Gombrich, 1998 : 96)

No podemos negar la autoridad que posee en general la imagen, no sólo la fotográfica, tal y como explica Freedberg, en la que hay una larguísima tradición en la historia de la humanidad que demuestra que lo representado puede poseer un poder casi sobrenatural en el que hay indistinción entre referente y reproducción, convirtiéndose el plano simbólico en una realidad con entidad propia:

En la imagen (del emperador) está encerrada la idea (eidos) y la forma (morphe) del emperador... Los rasgos del emperador están reproducidos en la imagen, de modo que aquel que ve la imagen ve en ella al emperador y, asimismo, aquel que ve al emperador reconoce en él al personaje de la imagen... La imagen podría decir: “Yo y el emperador somos uno solo.” “Yo estoy en él y él está en mí”... Así pues, aquel que adora la imagen también adora a través de ella al emperador. Porque la imagen es la forma de este último, así como su idea. (Freedberg, 1992 : 438)

El poder de transfiguración que consigue la fotografía en la obra de Madoz, es mucho más importante que la labor manual para obtener un objeto mestizo. Sí solo se quedara en

el mero ensamblaje de las cosas, debería ser saludado como Brossa; postdadaísta o post-surrealista (Combalá, 2003 : 308), pero su operación creativa en dos fases lo hace profundamente innovador e independiente, aún cuando herede ciertos aspectos del surrealismo histórico, como encontrar el elemento *maravilloso* que cualquier objeto banal puede poseer.

En la era de la reproductibilidad fotográfica que profetizaba Walter Benjamin (Benjamin, W, 1987), se acaba dando una paradoja que Otto Stelzer advirtió en el ámbito de la historia del arte, pero que podemos extrapolar al resto de esferas humanas posibles: que el original defraude, pues la fotografía, aún siendo en el subconsciente contemporáneo una huella de realidad, todos sabemos que nada más manipulable que una imagen fotográfica con la infinita sintaxis de ópticas, ángulos y tiempo que ofrece al realizador de éstas. Madoz es un buen ejemplo de ello, pues los objetos modestos sobre los que actúa, acaban investidos de monumentalidad gracias al disparo fotográfico:

No les falta sentido a los historiadores del arte cuando vacilan o incluso se niegan a emplear diapositivas. La alteración obtenida por tales "intensificaciones" es una falsificación del original, y tiene consecuencias nefastas: el original defrauda. (Stelzer, 1981 : 164)

En la obra de Chema Madoz nos encontramos en definitiva con un choque de naturalezas del que acaba resultando una experiencia en la que el espectador sale enriquecido, al entrar en un nuevo mundo donde los atributos de las cosas no se agotan. El asombro que nos toca en la contemplación de las imágenes de Madoz es tan sutil y elegante como la sonrisa que nos arranca.

Segunda parte: la palabra fotografiada

Después del estudio llevado a cabo por el Dr. López Raso, en la segunda parte de este artículo voy a tratar de analizar y demostrar la influencia que la esfera de lo literario y lo textual (tanto en lo referente al empleo de palabras, textos, letras y libros) ha tenido y sigue teniendo –cada vez con más intensidad– en la obra fotográfica de Chema Madoz.

Antes de iniciar propiamente ese análisis, me gustaría enmarcar, también desde una cierta dimensión poética, algunas de sus principales señas de identidad artísticas y plásticas.

Un mundo de juegos y paradojas visuales habita en los paisajes fotográficos de Chema Madoz. Un arte de ideas que colecciona y plasma, como si se tratara de un entomólogo o de un taxidermista de la imaginación, a través de una poética y sutil manipulación de objetos (en su mayoría banales y cotidianos). La mirada del artista es la que renombra las cosas, dándoles otras lecturas, otros significados, otras dimensiones metafóricas y emblemáticas.

Empleo –muy conscientemente– las palabras entomólogo o taxidermista, ya que es así como creo que Chema Madoz actúa en sus obras: pinchando mariposas mentales y dise-

cando paradojas visuales sobre el papel emulsionado de sus fotografías. Un coleccionista de ideas convertidas en imágenes dignas de la mejor zoología fantástica borgiana.

Creo sinceramente que no solo se puede ser poeta escribiendo versos. Chema Madoz lo es también haciendo fotografías (es decir, escribiendo con luz), inventando miradas, imaginando un *Ars Combinatoria* de casi infinitas posibilidades, encontrando luces donde aparentemente solo había sombras, extrayendo como un alquimista el oro de lo impensable y la piedra filosofal de lo fantástico en las minas de lo cotidiano, en las capas estratificadas de lo banal. Para ello, hay que mirar y construir como solamente lo haría un poeta.

Y esa es precisamente su mirada, tal como vamos a intentar demostrar con esta investigación: la de un creador visual profundamente imbricado en una clara y palpable dimensión textual y poética. Porque lo que él inicialmente compone con sus escenificaciones, para después fotografiarlo son auténticos poemas visuales, hermosos y atrayentes poemas objeto. Como diría Octavio Paz: “Son cosas mudas que hablan. ¿qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entreabren, y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas...” (Paz, 1991 : 56).

Así pues un fotógrafo tan vinculado a las mecánicas conceptuales –y sensuales- de la poesía, y por extensión de la literatura, tenía por fuerza que introducir de una manera muy frecuente y constante el texto y las palabras en sus obras. Es esa característica la que, en mi opinión, se convierte en una de las más diferenciales dentro de su proceso de trabajo y de toda su creación artística.

En este sentido, como señala Borja Casani en su texto curatorial CHEMA MADDOZ 2000 – 2005, escrito con ocasión de la muestra del mismo nombre en la Fundación Telefónica en 2006:

La obra de Chema Madoz produce una percepción esencialmente poética. Utiliza los objetos y su representación gráfica como si fueran palabras de un vocabulario nítido [...] Convertidos en signos están ahora literalmente hablando. O mejor, son imágenes que están literariamente hablando... (Casani, 2006: 9)

Otros autores van incluso aún más lejos y establecen ingeniosas comparaciones entre su obra y la de determinados escritores. Este es el caso de Luis Arenas quien, en otro texto de esa misma exposición, dibuja una curiosa analogía con las greguerías de nuestro gran Gómez de la Serna:

Pero su juego con el lenguaje a veces va más lejos. Hasta el punto de que nos cabe la sospecha de que si Gómez de la Serna hubiera decidido reencarnarse en otro cuerpo para hacerse pasar por fotógrafo habría acabado eligiendo el de Chema Madoz. Porque, en efecto, cabe ver las imágenes de Madoz como si de greguerías visuales se trataran. (Arenas, 2006: 28).

Por todo ello, el objetivo fundamental de la segunda parte de este artículo es el de anali-

zar y demostrar, a través de una serie de tipologías y casos de estudio, la capital importancia que lo literario y poético –por medio de la utilización de letras, palabras, textos e incluso del propio libro como objeto plástico- ha tenido siempre en la obra de Chema Madoz.

Es evidente y ampliamente constatado que el diálogo –siempre fértil y a la vez complejo- entre el mundo textual y el mundo visual, entre la imagen y la palabra, se remonta al origen de los propios lenguajes artísticos. Tal como señala Mario Praz en un texto fundamental para comprender este fenómeno:

Tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza... (Praz, 1976:).

Analizada y comentada por autores como Simónides, Plutarco, Horacio (su ampliamente conocido verso “*Ut pictura poesis*” contenido en la *Epístola a los Pisones*, quizás sea el mayor responsable de la tradición de las artes hermanas...), o también Leonardo y Lessing, entre otros, a lo largo de la historia del arte han existido numerosas estrategias de simbiosis entre lo textual y lo visual que confirman este fenómeno, hasta llegar a nuestro tiempo, en el que las incursiones de los registros verbales, y en general del texto, dentro de la geografía plástica, se han convertido en una práctica habitual en el mundo del arte.

La fotografía no podía ser lógicamente una excepción. Como señala Rosa Olivares en *Escribiendo Imágenes*, editada por EXIT –Imagen y Cultura-, en diciembre del 2004, dentro de su número 16, una de las escasas publicaciones sobre este tema en nuestro país:

El arte contemporáneo no se entiende sin el paralelismo de las palabras, e igualmente la fotografía actual es, en muchas ocasiones, una excusa para un discurso mayor, para una argumentación teórica. Las palabras siguen siendo el canal básico de comunicación. Palabras habladas y, sobre todo, escritas... (Olivares, 2004 : 5).

Así, dentro del panorama contemporáneo, existen numerosos fotógrafos que emplean en sus obras palabras, frases, párrafos enteros, con esta doble significación, formal y conceptual.

Del mismo modo, en otro artículo de esta misma publicación, Entre el lenguaje y la percepción, afirma Rod Slemmons: “Durante los últimos 30 años, combinar palabras y fotografías se ha convertido en un género de la fotografía artística que abarca una tremenda variedad de experimentos conceptuales” (Slemmons, 2004 : 20)

Por su parte, Peter Weirmaier, en *Between Text and Photo*, publicado con ocasión de la muestra *photo text text photo* –por cierto, una de las escasísimas exposiciones realizadas hasta la fecha sobre este diálogo -, en el Museum für Moderne Kunst, Bozen, 1996, señala que:

Los fotógrafos citan imágenes y textos, contando con la habilidad del lenguaje de evocar imágenes internas e ideas, y la posibilidad de convertir imágenes en conceptos verbales. También son conscientes de la particular propiedad de la imagen fotográfica: la ilusión de autenticidad que produce y su habilidad para referirse a la realidad, para ser más concreta que el lenguaje verbal abstracto y su sistema de signos y símbolos. (Weirmaier, 1996: 34).

Nos proponemos establecer a continuación una serie de cinco tipologías, ejemplificadas asimismo en unos casos de estudio, que nos sirvan para analizar esta constante interacción entre lo textual y lo visual en la trayectoria artística de Chema Madoz.

1. El texto es el objeto

Dentro de esa indudable dimensión poética que atesoran sus obras, el universo de los objetos, esas *cosas mudas que hablan* de las que nos daba cuenta Octavio Paz, ocupa un lugar preferencial y referencial en la génesis de todas sus fotografías.

De esta forma, podemos asegurar que los habitantes que pueblan el personal reino fotográfico de Madoz no son humanos y, sin embargo, lo parecen. Ante nuestros ojos se presentan igualmente vivos, conformados por la materia de la que pueden estar hechos los sueños, animados por la carne y la sangre de la ambigüedad, de la posibilidad y de las dobles lecturas. En definitiva, en sus obras, el objeto se convierte en el sujeto.

Como señala Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de Símbolos, sería Duchamp quien, a partir de sus *ready mades*, otorgaría al objeto -por lo general, objetos sencillos y cotidianos- un aura artística, una nueva dimensión estética, convirtiéndolo, pues, en puro sujeto-objeto de deseo creador. "Al exponer objetos de uso vulgar" -nos dice Cirlot- "Marcel Duchamp los desplazaba de su mera función utilitaria y los mostraba a la luz de su esencia..." (Cirlot, 1981 : 335).

El singular y personal empleo que Madoz hace de los objetos, lo convierte en una suerte de mago -si entendemos por mago alguien que es capaz de hacernos ver lo que no existía y de hacer que exista lo que no veíamos-. Un prestidigitador de la percepción, capaz de sacar de su chistera, conejos, palomas, flores o sueños.

Estas composiciones objetuales que se transforman en imágenes fotográficas, acaban asimismo convirtiendo al espectador (esa es una de sus grandezas) en una suerte de creador, que no se limita a encontrar la belleza simbólica y metafórica de la nueva imagen resultante, sino que a su vez participa con su sensibilidad al darle otra lectura inusitada; un auténtico relámpago visual-mental.

Por tanto, la primera tipología que vamos a establecer en este análisis de las potencias poéticas y textuales que aparecen en la obra de Chema Madoz, es la que se refiere justamente a esta presencia del objeto convertido en sujeto. Concretamente al objeto que deviene letra y palabra.

El caso de estudio elegido para ser analizado lo constituyen dos obras fechadas en 2001 y 2004 respectivamente, que, aunque independientes, forman una especie de díptico de intenciones formales y conceptuales.

Son dos fotografías que objetualizan la voz –en este caso metálica- de los pronombres personales. El verbo (la palabra), se individualiza y adquiere sentido en primera y en segunda persona. Yo, o lo que es lo mismo, un humilde tirachinas de metal, se convierte por el arte de magia de la mirada del artista, en emblema de lo subjetivo, dispuesto a tensar la goma elástica para tirar la china del más nuclear individualismo. Tú, en cambio, expande más la polisemia del verbo, y arroja a la cara del Otro (¿tal vez un rimbaudiano “Yo soy Otro”?) el guante del diálogo. Otro metálico pronombre personal que clava desafiante el acento de su navaja sobre la fresca carne de la segunda persona. Dos palabras, cuatro letras para unirnos-separarnos.

Así, y refiriéndose a la segunda de estas obras, afirma Luis Arenas:

Si creíamos que Augusto Monterroso había escrito el cuento breve más corto posible, Madoz acepta el reto de llevar al límite la brevedad narrativa poniendo ante nuestros ojos un cuento de tan sólo una palabra, ese enorme “Tú” que, con un solo detalle –esa navaja “clavada” sobre la palabra-, arrastra la imaginación del espectador hasta una historia imaginada de celos o de traición. (Arenas: 2006, 28).

Un ejemplo interesante que actúa como puente o bisagra entre esta utilización dialéctica del texto como objeto y del objeto como texto, y la siguiente tipología, la recurrencia al libro como una de sus más constantes presencias objetuales en la creación de su obra, lo constituye una fotografía de 2011 en la que Madoz representa la palabra *Book*, que significa libro en inglés, compuesta justamente por cuatro libros que han sido recortados y troquelados formando las cuatro letras de esa palabra (B, O, O, K). De esta forma, a través de lo que es una suerte de guiño tautológico, construye este objeto por medio de su propia formalización textual. Una obra que nos sirve de perfecto ejemplo para investigar otro de los territorios objetuales en los que el artista constantemente transita para obtener fuentes de inspiración que le sirvan a la hora de componer y plasmar sus ideas.

2. El libro como objeto plástico

Al analizar la obra de Chema Madoz, aunque sí se suele hacer frecuente referencia, como estamos viendo, a su dimensión poética, sin embargo no resulta tan común el hecho de remitirse a la enorme influencia que el libro, como objeto plástico y formal, más que como contenedor de conocimientos, ejerce a lo largo de su trayectoria artística.

No debemos de olvidar que el libro ha estado igualmente presente como elemento protagonista en la obra de otros fotógrafos contemporáneos. Como en este sentido señalan Ciu-

co Gutiérrez y Jesús Cámara, comisarios de la exposición *De imágenes, libros y lecturas*: “... el libro aparece una y otra vez como motivo, ya sea a través de lectores captados de forma casual o mediante actualizaciones del tema del bodegón, milimétricamente estructurado, o de la *vanitas* que nos retrotrae al barroco español.” (Cámara, Gutiérrez, 2006 : 15)

Sin embargo, como acabamos de mencionar, las referencias que aparecen en distintos textos que estudian el trabajo de Madoz a la hora de señalar la presencia del libro, de los libros, en sus fotografías, no son precisamente frecuentes. Presentamos algunas de las más significativas.

Así Oliva María Rubio señala:

Hay objetos que tienen en sí mismos una carga conceptual y semiótica fuerte y a los que el artista ha recurrido en más de una ocasión. Uno de esos casos son los libros [...] Su magnetismo estriba en la capacidad que poseen de reunir en sí las capacidades de contar, transmitir, fabular... (Rubio, 2009 : 22)

Sin duda, esta dimensión evocadora e incluso simbólica que para Madoz atesora el libro -Borja Casani nos habla de que “los libros aparecen asiduamente aportando enigmáticos sentidos llenos de potencia simbólica” (Casani, 2006 : 12)-, con su habilidad para contener historias y conocimientos y su potencia narrativa, que parece contener, como un auténtico cofre del tesoro o una textual caja de Pandora, infinitas posibilidades de experiencia u aprendizaje, han influido en la frecuente elección de este objeto. Un objeto, no lo olvidemos, que pese a su magia y a su evocadora capacidad de fabulación e imaginación, se encuentra a la vez totalmente insertado en nuestra vida diaria, convirtiéndose en un elemento cercano y reconocible, al que él dota de una nueva lectura, tal como hace siempre dentro de su proceso de creación.

Por su parte, Catherine Coleman, por entonces responsable del departamento de fotografía del Museo Reina Sofía, afirma en *Madoz: Poética*, el texto curatorial que escribió para la exposición CHEMA MADDOZ. OBJETOS 1990-1999, realizada en este mismo museo en el año 1999:

Madoz otorga al libro una consideración especial, y lo trata como el objeto tridimensional que es el libro de artista; algunos son imposibles de leer y están empotrados en un muro de hormigón, otros están dispuestos para formar un arco imposible, o están colocados unos dentro de otros echando mano del recurso barroco de `una ventana dentro de otra ventana´... (Coleman, 1999 : 14)

Resulta interesante aquí el hecho de que Coleman haga hincapié en el carácter tridimensional del libro, en su vocación casi escultórica y, obviamente, en su dimensión objetual, lo que le convierte en uno de los materiales artísticos por excelencia de sus fotografías.

Finalmente, Menchu Gutiérrez, en otro texto dentro de la misma publicación, señala:

No es de extrañar que los libros pueblen la obra del fotógrafo: libros que se abren en medio de libros; libros que se hacen trizas para realzar la importancia de cada frase, que se dividen en palabras, que se atomizan y arden por la mirada excesiva de una lupa que ha desintegrado su sentido... (Gutiérrez, 1999 : 25)

De entre los numerosos ejemplos posibles, he elegido uno que muestra claramente la recurrencia de este objeto-símbolo a lo largo de toda su trayectoria. Se trata de una fotografía de 1992 que representa un arco de medio punto construido con libros en lugar de ladrillos. Con esta obra, el libro alcanza aquí una auténtica dimensión objetual y escultórica -y hasta podríamos decir arquitectónica- y se convierte en “esa otra cosa” de la que nos hablaba Borges. Con inteligencia y guiño cómplice Madoz, una vez más, nos propone arrojar una mirada diferente y polisémica donde otros sólo verían un objeto de uso común. Como nos dirá Manuel Santos: “... me gusta imaginar que los libros de mi biblioteca despiertan de noche y forman toda clase de arcos imposibles...” (Santos, 1995 : 16)

3. La palabra emulsionada

En este capítulo vamos a analizar la presencia de la palabra y del texto, es decir, del lenguaje escrito, en sus fotografías. Una escritura que -debemos hacer hincapié en este hecho- se enmarca totalmente en el proceso analógico de realización de las mismas, que ha sido práctica común a todas ellas a lo largo de su trayectoria. De esta forma, y a diferencia de la mayoría de fotógrafos contemporáneos, Madoz ha venido empleando siempre técnicas y recursos analógicos y no digitales en la elaboración de sus obras. Y esta misma constante se da igualmente en la plasmación de las palabras, de los textos y de los fragmentos escritos que en ellas aparecen.

Es cierto, como ya hemos apuntado, anteriormente, que existen muchos ejemplos en sus composiciones fotográficas en los que esa dimensión poética y literaria se presentaba ciertamente de una manera no explícita, más constatable en su propia voluntad conceptual y simbólica, que en la pura representación de la palabra y del texto. Sin embargo, el protagonismo que estas estrategias textuales han venido ejerciendo en sus fotografías de los últimos años es un hecho que va haciéndose cada vez más frecuente y destacable.

En este sentido, Borja Casani en su texto curatorial, *El espectador frente a Madoz*, escrito con ocasión de la reciente exposición CHEMA MADDOZ. LAS REGLAS DEL JUEGO (2008-2014), inaugurada en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid en mayo del 2015 precisamente reflexiona sobre todo esto:

En esta exposición en la que se muestra una amplia selección del trabajo realizado por el artista entre los años 2008 y 2014, es decir su producción más reciente, se puede destacar la consolidación de la presencia en las imágenes de la palabra escrita. Siguiendo la estela de la

fotografía realizada en 2004 en la que se puede leer el inicio del manuscrito de *El elogio de la sombra de Tanizaki* iluminado como si fuera un papel por la luz de la ventana contra una pared; las palabras y las letras manuscritas o tipografiadas, incluso construidas en metal o bordadas, tienen en esta última etapa una presencia muy importante. (Casani, 2015 : 10)

Así pues existen numerosos ejemplos de la presencia de la palabra escrita a lo largo de toda su obra, tal y como yo mismo señalaba en el texto que escribí en el 2006 para su exposición en la galería Marisa Marimón:

Una mortífera arma para los nudillos se convierte en una explosiva floración sonora; la pista de aplanar de una tabla de planchar se transforma en la indicación de un hotel donde poder conciliar el sueño y reparar el cansancio de las miradas horizontales; los fragmentos de cabello cortado devienen caligrafías orientales; el incendio de unas humildes cerillas pueden ser la maravillosa herramienta de las sorpresas y de las rendidas admiraciones; escribir con rodillo sobre las impresas paredes de un libro: un gotelé de palabras e ideas encadenas-pintadas con la tinta agridulce de la literatura; llueven letras y textos de las ramas desarmadas de un sauce-libro. (Carpio, 2006 : 5).

Son algunos de los abundantes ejemplos que podemos rastrear a lo largo de su obra de esta presencia de la palabra escrita, que bien podría hacernos calificar a esta estrategia creativa como una auténtica “palabra emulsionada”.

Me interesa hacer referencia ahora -aunque sea brevemente- a una obra que creo responde perfectamente a esta constante. Se trata de una fotografía de 2004, a la que hacía mención Borja Casani en el texto que acabo de citar, y en la que representa el principio del famoso texto de Tanizaki, *El elogio de la sombra*, con las palabras escritas con luz -y con sombra- sobre la pared, convertida en una suerte de luminosa y mágica página-ventana. Sin duda, una imagen cargada de potencia textual y evocadora, fiel reflejo de ese halo poético que -literalmente- ilumina sus obras.

4. Otros lenguajes

Una obra tan íntimamente vinculada al lenguaje y a los juegos semióticos como la de Chema Madoz no podía dejar de interesarse por incluir asimismo otros niveles de representación lingüística, otros códigos y lenguajes que se escapan a aquellos que puedan estar únicamente basados en la palabra y en el texto.

Me refiero a códigos como el numérico y matemático, o incluso el musical, que se convierten también en convenciones semánticas que terminan por definir otros tipos de lenguajes. Podríamos considerarlos algo así como productos filológicos de lo ilegible según nuestras normas de lectura habituales, pero que sin embargo pueden ser leídos desde otra

dimensión cognitiva, y que sobre todo, además de ese sentido inherente a sus propios códigos de significado, poseen igualmente valores formales y plásticos que los acercan a las palabras y textos que empleamos habitualmente, y que en algunos casos no resulta descabellado afirmar que pueden incluso llegar a superarlos.

De esta forma, los números son también un lenguaje que puede leerse, y decodificarse, igual que si fuera un relato, un poema o una epifanía para iniciados. Una escritura de cifras, dígitos y signos, frágiles y poderosos a un tiempo, capaces de explicar el universo, erigir ciudades o dibujar el infinito concepto del infinito. Escritura al fin y al cabo.

Así, la presencia de los números y los dígitos ocupa un lugar nada desdeñable dentro de la producción artística de Madoz. Vemos, pues, fotografías en las que las cifras numéricas se constituyen en auténticos protagonistas de sus composiciones. Pienso en una imagen de 1999 en la que aparecen las marcas numéricas de un termómetro señalando el nivel de temperatura de una cerilla ya apagada; o también otra en la que los centímetros de una regla que se extienden por el zócalo de una habitación, marcando su exacta medida y ¿quién sabe? tal vez incluso el lugar adecuado para colocar los muebles que la van a habitar; e incluso otra más en la que un semicírculo graduado o transportador de ángulos, acaba metamorfoseado en un círculo solar que engulle un horizonte marino...

Del mismo modo, la música (una disciplina artística que le interesa especialmente) está también presente en diversas de sus composiciones. Quizás deberíamos especificar la música que se ve más que la que se oye, es decir, las notas musicales escritas sobre el pentagrama.

Obras que nos muestran un aparato gimnástico, utilizado para tensar los músculos, convertido en un singular pentagrama que nos sirva para interpretar la física música del esfuerzo y el ejercicio; o también la que nos presenta la página de una partitura en la que algunas notas y acordes han sido borrados por la acción de lo que parece ser un limpiaparabrisas...

5. Palabras virtuales

En los últimos años, aproximadamente desde el 2012 hasta la actualidad, hay un hecho claramente constatable, que viene a refrendar y a demostrar nuestra investigación: la cada vez mayor presencia y peso de la palabra y el texto en la obra de Chema Madoz.

Pienso, por ejemplo, en la exposición realizada entre enero y marzo de 2015 en la madrileña galería Elvira González, donde mostraba algunas fotografías en las que el empleo de la escritura cobraba un franco protagonismo.

Dentro de las obras que componían esa muestra, me interesa centrarme en una fotografía que puede servir perfectamente de ejemplo de esta creciente importancia que cobra día a día en su trabajo la palabra escrita.

Se trata de una imagen en la que aparecen dos manos artificiales enfrentadas una a la otra como si establecieran un singular diálogo; ambas sostienen entre sus dedos una cinta formada por palabras que nos remite metafóricamente al juego de los elásticos o, incluso,

al acto de sostener una madeja mientras se teje.

A su vez, estas palabras componen frases que no resultan fáciles de identificar o leer y que, como señala Borja Casani:

De una manera bastante inconexa parecen referirse a una pared y a un cuadro [...] También podría darse el caso de que el lector de las frases las reconozca como pertenecientes a un texto de Georges Perec, y tal vez se pregunte: ¿por qué este texto de Georges Perec en una cinta sin fin, que compone la imagen de un juego de manos que encierra a su vez en sí mismo una geometría circular? (Casani, 2015 : 13)

Estas pistas nos sirven a la perfección para incidir una vez más en el carácter literario y textual de sus composiciones. Al elegir las frases escritas por Georges Perec está lanzando al espectador un guiño cómplice, invitándole a descubrir el origen novelesco de estas palabras. Y si, normalmente, esta temperatura literaria se había visto articulada a través de diferentes mecánicas, no necesariamente textuales, en este caso la palabra sí que cobra ya un total y absoluto protagonismo.

Por otra parte, y enlazando con estas reflexiones, uno de los aspectos que llama especialmente la atención al observar esta obra es el hecho de que las palabras que forman la cinta no parecen tener una dimensión física u objetual, es decir, no responden a los habituales mecanismos que Madoz siempre ha venido empleando para construir sus imágenes. Resulta evidente que han sido creadas usando procesos digitales -a los que apenas había recurrido previamente- lo que abre sin duda una nueva vía de trabajo que pueda complementar sus habituales procedimientos analógicos. Como ya hemos indicado, sus fotografías siempre se han caracterizado por la utilización de objetos reales y tangibles situados en un espacio físico existente, colocados y compuestos ante la cámara siguiendo preceptos naturales, e iluminados igualmente con luz natural. Esta ha sido siempre una de sus principales señas de identidad artísticas.

Estamos pues ante una imagen diferente, especial, para cuya plasmación ha recurrido a herramientas nuevas, totalmente alejadas de las habituales. La concreción de esta obra requería claramente de otros medios de resolución para poder conseguir su preciso y exacto objetivo.


Dentro de esta misma exposición podemos observar otras obras que responden también a estas nuevas características. Tal es el caso de otra fotografía en la que una araña pende de un hilo, igualmente un hilo de escritura, que nos lleva a imaginar cómo podría ser la tela que podría tejer con esta materia tan singular. ¿Quizás una tela de araña-párrafo? ¿O, tal vez, una tela de araña-microrrelato...?

Sin embargo, el propio artista no nos deja apenas sumidos en esa incógnita al presentar una nueva obra, como una lógica continuación de la anterior, en la que ya podemos ver representada esa propia tela, tejida entre las frágiles ramas de un arbusto. Una disposición textual en simetría radial, y hasta poligonal, que, a su vez, encuentra su reflejo en otra imagen fotográfica en la que vemos una bombilla de la que emanan rayos construidos también

con palabras.

Sea como fuere, lo cierto es que las letras y palabras presentes en todas estas fotografías están realizadas asimismo con procedimientos y técnicas digitales.

En otras obras pertenecientes a esta misma exposición en la galería Elvira González esta presencia de la esfera textual tiene un aliento más sutil pero no menos evidente. Me refiero a imágenes como en la que vemos escrita la frase *The End* en el fondo de un vaso vacío, o la onomatopéyica traducción en palabras del sonido del tic tac del reloj, marcando el ritmo perpetuo del tiempo, e incluso los números arrojados como sombra de una antigua regla de madera, ya que, tal como hemos visto anteriormente, también podemos considerar los dígitos elementos de un lenguaje escrito.

Por todo lo anteriormente expuesto consideramos a Chema Madoz una de las figuras más destacadas y personales dentro del panorama de la fotografía artística contemporánea, y un auténtico poeta de los objetos y de las palabras. Un artista que no se limita a representar la realidad, sino que acaba por construir una nueva, llena de magia y visiones, y de la que nos invita a formar parte activa y emocionada. Un fotógrafo del espacio. Un escritor de la luz. 

Bibliografía / Bibliography

- ARENAS, Luis. "El rostro oculto de las cosas. Chema Madoz y la poética de la transubstanciación", en *Chema Madoz 2000 – 2005*. Madrid: Fundación Telefónica, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.
- BERGER, J., MOHR, J. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C., 1997.
- BORRAS, María Luisa: "La sed imperativa de lo maravilloso" en catálogo *Chema Madoz: Objetos 1990-1999*. Madrid: Aldeasa, 2000.
- CÁMARA, Jesús y GUTIÉRREZ, Ciuco. "De imágenes, libros y lecturas", en *De imágenes, libros y lecturas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.
- CARPIO, Francisco. "Manual de ideas cazadas por un artista-taxidermista" en *Chema Madoz. Una película de piel XII*. Orense: Galería Marisa Marimón, 2006.
- CASANI, Borja. "Chema Madoz 2000 – 2005", *op. cit.*
- CASANI, Borja. "El espectador frente a Madoz" en *Chema Madoz. Las reglas del juego (2008 - 2014)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2015.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Ocurrencias y regalos (para la vista)" en Chema Madoz. Madrid: La Fabrica, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981.
- COLEMAN, Catherine. "Madoz: Poética", en *Chema Madoz. Objetos 1990-1999*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- COMBALÍA, Victoria. *Comprender el arte moderno*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- DE DIEGO, Estrella. "Imágenes del interior" en: AAVV. *Chema Madoz. Obras maestras*. Madrid: La Fábrica Ed. 2009. p. 27-37
- FOSTER, H., BOIS, Y.A., KRAUSS, R., BUCHLOH, B.H.D.: *Arte después de 1900*. Madrid: Akal, 2006.
- FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.
- GUTIÉRREZ, Menchu. "El blanco dice negro, el negro dice blanco", en *Chema Madoz. Ars combinatoria*. Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera. La Fábrica. 2013.
- LÓPEZ RASO, Pablo. "Contaminación de la imagen fotográfica mediante intervención pictórica: Rauschenberg y Rainer". Director: Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Bellas Artes, 2001.
- OLIVARES, Rosa. "Palabras", en *Escribiendo imágenes*. Madrid: EXIT Ediciones (nº 16), 2004.

- PAZ, Octavio. *Convergencias*. México: Editorial Seix Barral, 1991.
- PRAZ, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.
- RITCHIN, F. *In our own image. The coming Revolution in Photography*. Nueva York: Aperture Ed, 1990, p. 143.
- RUBIO, Oliva María. "De donde surge la creación", en *Chema Madoz. Obras Maestras*. Madrid: La Fábrica, 2009.
- SANTOS, Manuel. "El sueño de los objetos", en *Chema Madoz. 1985 – 1994*. Madrid: Colección Primera Luz, Editorial Art.Plus, 1995.
- SLEMMONS, Rod. "Entre el lenguaje y la percepción", *op. cit.*
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- STELZER, O. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: G. Gili, 1981, p. 164.
- WIERMAIER, Peter. "Between Text and Photo", en *photo text text photo*. Zurich: Edition Stemmler, Kilchberg, 1996.



Universidad
Francisco de Vitoria
UFV Madrid

www.comunicacionyhombre.com

REVISTA CIENTÍFICA INTERNACIONAL INDEXADA EN:

BASES DE DATOS INTERNACIONALES SELECTIVAS

IEDCYT
EBSCO TOC Premier

PLATAFORMAS DE EVALUACIÓN DE REVISTAS

IN- RECS
MIAR
Latindex. Catálogo y directorio

DIRECTORIOS SELECTIVOS

ULRICH'S

OTRAS BASES DE DATOS BIBLIOGRÁFICAS

DIALNET
UNErevistas
Jaume I
CIRC

HEMEROTECAS SELECTIVAS

Redalyc

PORTALES ESPECIALIZADOS

Red iberoamericana de revistas
de Comunicación y Cultura
Comserbatorio.com
Portal de la Comunicación
Universia

BUSCADORES DE LITERATURA CIENTÍFICA OPEN ACCESS

DOAJ
Dulcinea
E- REVISTAS
La criée
Google Académico
Google Books

CATÁLOGOS DE BIBLIOTECAS

REBIUN
New Jour
ZBD
WORLDCAT
COMPLUDOC
COPAC
CISNE

2015