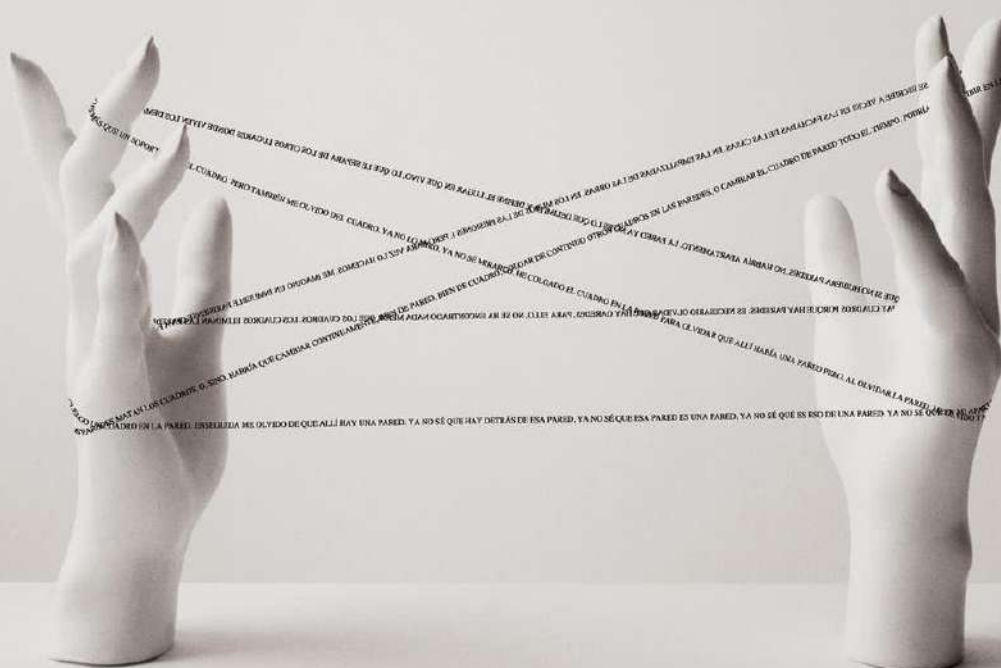


# FRONTERAS DE LÍNEAS DISCONTINUAS EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: CHEMA MADOZ



Covadonga Pérez Yáguez

## **Antes y después de descubrir las infinitas posibilidades del objeto**

Comenzaremos por el principio, aun a riesgo de que esta afirmación resulte redundante. Para ahondar en la fragilidad de las delimitaciones que muchas veces se establecen entre diferentes disciplinas artísticas, tomaremos como objeto de estudio la fotografía contemporánea y más concretamente, la realizada por Chema Madoz. El célebre fotógrafo madrileño nos propone imágenes cuya pulcritud a veces emana una falsa simplicidad, rodeando con esa capa final, de imagen limpia y depurada, muchas capas de trabajo procesual y desarrollo conceptual. Juega con nuestra cultura visual archivada para hacer a la vez imágenes reconocibles y familiares mientras nos propone otra forma de ver la cotidianeidad que nos rodea. Para ello, recurre a objetos reconocibles que interviene para otorgarles un papel protagonista. Para desenmascarar su fotografía y analizar la forma en la que esta juega en fronteras de líneas discontinuas, comenzaremos por desentrañar sus primeros pasos hasta decantarse por lo inanimado y ver de qué forma lo ha trabajado.

Si buscamos a lo largo de la producción artística de Chema Madoz, lo inanimado siempre ha estado presente. Uno de los primeros ejemplos es la serie de paredes, realizada en 1984. Pero en sus primeras fotografías convivía frecuentemente con la figura humana, aunque deshumanizada. Con esa deshumanización nos referimos a que más que actuar como sujeto con personalidad propia en la que recrearse, la figura humana era presentada como si de un objeto se tratase, ya que solía tener una identidad anónima y jugaba el mismo papel que cualquier otro objeto inanimado y accesorio. Ese carácter anónimo e impersonal lo conseguía mediante diversos recursos. Uno de los ingredientes para lograrlo era ignorar el rostro humano, por ejemplo prescindiendo por completo de él, tal y como ocurre en la célebre imagen de la copa de vino que sugiere un pubis sobre un cuerpo femenino; escogiendo solo una mínima parte del mismo, como en la fotografía de una frente cuyas cejas son un pájaro más de los que vuelan en el cielo; o presentándolo, pero ignorando su presencia. Para ilustrar este último caso con un ejemplo, podemos mencionar la fotografía en la que un camino serpenteante se presenta como el humo de un cigarro. En esta fotografía, en la que la composición es casi la de un retrato de tres cuartos o un plano medio corto (según el lenguaje cinematográfico), cabría esperar que el protagonista fuese precisamente la persona retratada y que se buscase hacer un retrato psicológico. Sin embargo, el ser humano, que tradicionalmente sería el elemento esencial, es un mero instrumento para que el falso humo, verdadero protagonista, se capte de manera satisfactoria. Podríamos añadir que la deshumanización se manifiesta aquí no solo en el relego a un papel secundario de la figura humana, sino también en el desenfoque con el que capta el rostro de la misma. También radica en el detalle de que los ojos de la persona estén cerrados y el rostro sea sereno, casi inexpresivo.

Un ejemplo muy significativo de hasta qué punto se lleva a cabo esta deshumanización es el del único autorretrato que ha realizado el fotógrafo hasta la fecha, donde ni siquiera apareció su rostro, elemento en el que reside habitualmente la personalidad de cada individuo desde el punto de vista físico. Este autorretrato fue realizado con motivo de la gran exposición que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre octubre de 1999 y enero del año 2000 en respuesta a la petición de la comisaria de la exposición de que aportase un autorretrato. Chema Madoz optó por tomarse una imagen que se alejaba enormemente del concepto ordinario que tenemos de este género. No solo evita el contacto visual al disponer su cabeza de perfil, sino que no vemos en él rasgos que nos permitan reconocerlo. Lo hace presentando su rostro descarnado, ya que el autorretrato consiste en la unión de dos negativos: el de una radiografía de Madoz y el de un cielo nublado.

Otro recurso para conseguir esa deshumanización de la figura humana es la ausencia de color. Si bien el blanco y negro acentúa la emotividad cuando esta se presenta, también es capaz de ejercer el efecto contrario, potenciando la frialdad de una imagen.

En su obra termina produciéndose una inversión de papeles en la que el sujeto habitual, que es el ser humano, se transforma en un objeto impersonal, mientras el objeto inerte parece atesorar en su interior una vida y personalidad propias de un ser animado, capaz de expresar algo.

Además, a medida que maduró su estilo, acabó prescindiendo por completo de la figura humana, centrándose únicamente en el objeto, ya que las posibilidades que le brindaba le parecen, para su propia sorpresa, aún infinitas. Este cambio se produjo a raíz del trabajo sobre lo que, en principio, iba a ser solo una breve serie en torno al objeto entre los años 1985 y 1989, con fotografías cuyas dimensiones eran de 11 x 16 cm o de 28 x 22 cm. Sin embargo, una vez terminada, el fotógrafo sintió que los objetos aún tenían mucho que contar, de manera que decidió alargar este proyecto con una segunda serie que constaba de veintiséis fotografías realizadas entre los años 1990 y 1993 y dadas a conocer por primera vez en el Espacio Caja Burgos en 1994. Pese a que el objeto de estudio fue el mismo en ambas series (diferentes elementos cotidianos), existen pequeñas variaciones. La primera de ellas es el tamaño de las fotografías, pues en la segunda serie optó por presentar las imágenes en tamaños extremos, por pequeños y por grandes, de 10 x 8 cm y de 57 x 43 cm. Se percibe otra diferencia importante, y es que en la primera el contenido poético de la fotografía residía en el diálogo que establecía el objeto con su entorno. Basta tener en mente el ejemplo de la tabla de planchar que se convierte en un trampolín. En cambio, en la segunda, predomina una estética en la que el entorno es un escenario de lo más austero, a menudo un fondo blanco o gris: "El objeto ha ido adquiriendo, por decirlo de

alguna forma, una especie de independencia en la que prescinde un poco del escenario". Desde entonces, los fondos de sus fotografías han seguido estas pautas, siendo lo más neutros posible para que el objeto sea el único elemento que capte la atención del espectador. El cambio de fondos no solo dotó a su obra de homogeneidad. Este cambio, unido al progresivo abandono de la figura humana supuso la emancipación del objeto. A partir de esta segunda serie los objetos se convirtieron en únicos y absolutos protagonistas de sus imágenes. La variación introducida en la segunda serie responsabilizando al objeto de toda la carga poética fue clave, ya que trajo como consecuencia que comenzara a manifestarse una de las máximas de la fotografía madura del artista: que el objeto requiriese ser víctima de manipulaciones para aumentar sus posibilidades expresivas, comenzando a ser intervenido por el artista manualmente. Con este paso, Madoz dejó de encajar en el perfil de mero fotógrafo, convirtiéndose en algo más complejo por su mayor cercanía a la escultura. La dificultad de la definición de su trabajo, consecuencia de los cambios indicados, la trataremos en el siguiente apartado.

A raíz de la segunda serie e torno al objeto, comenzada en 1990, el proceso creativo de Madoz sufrió modificaciones. Como hemos visto, había comenzado trabajando por series temáticas, como la de paredes o estas últimas de objetos. Sin embargo, a partir de la segunda serie dedicada a los objetos, su obra se centró exclusivamente en ellos, como si toda su producción se tratase de una gran serie dedicada a los mismos. Fue también en este momento cuando "empezó a prescindir del azar para crear", alejándose de lo que el propio fotógrafo define como una "corriente fotográfica ortodoxa",<sup>16</sup> entendida como aquella en la que el artista sale a la calle hasta encontrar algo que fotografiar, sin una idea previa. Decidió dejar de salir con la cámara en búsqueda de las imágenes y comenzó a crearlas él mismo.<sup>17</sup> El inicio de las manipulaciones para crear sus imágenes fue la causa de que Chema Madoz comenzase a hacer bocetos previos, ya que con ellos comprobaba si la intervención que tenía en mente funcionaría visualmente antes de emplear tiempo y esfuerzo a la misma. Se trata de apuntes normalmente realizados a lápiz y recogidos en una libreta para evitar que la idea para una fotografía futura se pierda en el olvido o para comprobar su eficacia visual.<sup>18</sup> Lejos de otorgar a estos esbozos un alto valor artístico, Madoz los considera simples recordatorios. Por esa razón, le es indiferente que estén hechos sobre una de esas libretas que podemos encontrarnos sobre la mesilla de una habitación de un hotel, con publicidad del mismo, como la que empleó del Hotel Turín de Barcelona. Una vez satisfecho con el resultado de ese apunte, va en búsqueda del objeto que fotografiar a tiendas de antigüedades o al rastro madrileño, si es que no tiene ya por casa uno que le sirva, y procede a su intervención. Para la fotografía de los zapatos unidos por un mismo cordón, por ejemplo, utilizó su propio calzado. En otras ocasiones, es el encuentro fortuito con un objeto concreto lo que suscita su interés de explotar su capacidad expresiva y convertirlo en una de sus fotografías. A lo largo de los años, ha atesorado una gran cantidad de objetos en su estudio, organizados en cajones o estanterías. Unos intervenidos, otros sin intervenir, esperando a ser fotografiados o no, almacenados para ser reutilizados para otra fotografía más adelante.

La justificación de estas manipulaciones, así como el modo de proceder en las mismas, varía. Uno de ellos, quizá el más sencillo y el primero cultivado por Madoz, es aquel que se basa exclusivamente en la similitud de dos elementos que presentan cierto parecido formal, pero funcionalmente son muy diversos. Este procedimiento de Madoz se basa en la facultad del pensamiento visual asociativo a la que Peter Jenny elogia en *La mirada creativa*: "Es maravilloso poder ver lo que queramos, descubrir cosas diferentes en algo que ya conocíamos".<sup>19</sup>

Encontramos el origen de este recurso en la fotografía anterior a la objetual, puesto que desde 1982 ya se interesó por las texturas, las líneas, y las formas que conectaban dos elementos que no tienen nada que ver. Continuó explotando este recurso también en la primera serie dedicada a objetos, desde el parecido de un queso o de un embutido con un suelo de terrazo, hasta por las líneas entre baldosas que se continúan por la costura de un abrigo, pasando por la sombra de un par de ramas secas que parece subrayar las venas de un antebrazo. En los tres casos, todavía se vale de la figura humana. Ya sea como instrumento para destapar el bocado y dejar a la vista el embutido, como portadora del abrigo o como lienzo sobre el que trazar a las nuevas venas a partir de las sombras. Esta analogía formal refleja una subordinación del contenido frente a la forma, que se convierte en tema por sí misma. Dicha característica no es otra que la base de la fotografía de vanguardia. Steve Yates extrajo como conclusión de esta supeditación que el verismo fotográfico, anteriormente relegado al plano de la figuración, la narración y la descripción, se traspasaba a un plano nuevo, que es el de la idea.<sup>20</sup>

A propósito de las conexiones entre elementos dispares en la fotografía de Madoz y su eficaz unión, Borja Casani recogió una cita de Pierre Reverdy que aparece en el *Diccionario de símbolos* de Eduardo Cirlot, cita que se adecuaba a la perfección a la obra de Chema Madoz:

La imagen no puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, y poseerá más potencia emotiva y realidad poética.<sup>21</sup>

Además de las imágenes poéticas fruto de la vinculación de dos objetos dispares presentados como una unidad, Chema Madoz desarrolló fotografías en las que un único objeto adquiere versatilidad funcional al asumir usos de otro. Distan de las anteriores al valerse de un solo objeto que aúna las funciones de dos objetos distintos. El mecanismo imaginativo de Madoz que hace que un objeto interprete papeles que no son los

habituales fue denominado muy acertadamente por Manuel Santos como “rebeldía ante la ley de función única”.<sup>22</sup> Insatisfecho con enriquecer un ente con un nuevo uso, explota sus posibilidades dándole muchos usos diferentes. Por esa razón, algunos objetos se convierten en protagonistas recurrentes dentro del repertorio de las representaciones de Madoz. Entre ellos, cabe destacar los objetos que tienen relación con el tiempo, con la música (la funda de un instrumento o símbolos y signos del lenguaje musical), o aquellos impregnados de una fuerte carga de cotidianeidad, desde los que *a priori* parecen más simples y pobres, pero terminan resultando sorprendentemente ricos dadas sus posibilidades, como son las cerillas, hasta los juegos tradicionales con los que todos estamos más o menos familiarizados como el dominó, dardos, puzles, tableros de ajedrez o damas, pasando por aquellos ordinarios, pero que suscitan (gracias a su fuerte simbología) copiosas oportunidades interpretativas como el libro, interesándonos este último especialmente para hablar más adelante del peso literario en su obra.

Con el objetivo de trascender la asociación formal, Chema Madoz fue ampliando y complejizando las claves para dar vida a lo inanimado, aunque sin abandonarla. Volvemos a ver el viejo pero no agotado recurso en las conchas que se convierten en objeto de taxidermia como si se trataran de mariposas, o en el instrumento cuya funda, que funciona como un ataúd, quizá de los cadáveres de mariposas que aparecían en una fotografía de *Nuevas Greguerías*, es introducido en la fosa en la que se le va a dar sepultura. Pero además, Madoz añadió nuevos componentes que enriquecieron la conexión entre dos objetos de naturaleza diferente. Entre ellos, destacaremos el traslado de recursos literarios al campo visual, método al que dedicaremos todo un apartado más adelante para desarrollarlo debidamente.

### Dificultad de clasificación

Uno de los afanes de la historiografía es el establecimiento de genealogías, para lo que necesariamente se ha de compartimentar en etiquetas y cajones artificialmente estancos, al menos de cara a simplificar para clasificar de forma previa al estudio. Muchas veces es necesario matizar esas etiquetas o explicar las salvedades, excepciones, peculiaridades y nexos entre unos cajones y otros. Vamos a explorar ahora el caso de Madoz dentro de este problema.

En contraposición al consenso favorable de la fortuna crítica de Chema Madoz, su clasificación es de lo más heterogénea. La razón de la falta de unanimidad al respecto parece ser la propia complejidad de Madoz, a quien no basta una sola etiqueta. Así lo expresaron Francisco Carpio y Pablo López Raso asegurando que “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”.<sup>1</sup> María Luisa Borrás también incidió en este problema:

Desde que el dadá trasgredió el orden establecido y frontera de disciplinas, es más difícil clasificar artistas. Madoz es un ejemplo porque se acerca pero no es ni sólo fotógrafo, poeta visual, neoconceptual o representante del *cutting edge* internacional.<sup>2</sup>

Uno de los adjetivos que acompañan con mayor frecuencia a Madoz o a su obra es el de surrealista. Asimismo, nombres de artistas representantes del surrealismo aparecen de forma habitual en textos sobre Madoz, entre los cuales René Magritte es quizás el más frecuente.<sup>3</sup> ¿Cuáles son las claves o razones de esta concomitancia y sus contradicciones?

La influencia del pintor belga, consecuencia de la admiración que Madoz siente hacia el mismo, existe, como el propio fotógrafo ha reconocido en alguna ocasión.<sup>4</sup> Se manifiesta especialmente en fotografías como la del bombín que se convierte en un artefacto de acupuntura como remedio para quienes sufren migrañas o alfilerero, ya que es inevitable que esta clase de sombrero nos recuerde al pintor belga y obras de su autoría tales como el celeberrimo cuadro de *El hijo del hombre*. También en los interiores pintados o fotografiados por ambos

---

<sup>1</sup> CARPIO OLMOS, F. y LÓPEZ RASO, P., “Chema Madoz: fotógrafo del espacio. Escritor de luz”, *Comunicación y hombre: revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades*, 11 (2015), p. 142.

<sup>2</sup> BORRÁS, M.<sup>a</sup> L., “La sed imperativa de lo maravilloso”, en ORTEGA, C. (coord.), *Chema Madoz. Objetos 1990-1999*, Madrid, Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 25.

<sup>3</sup> Véanse: CAMARZANA, S., “Chema Madoz: La fotografía es una comarca a donde llevo ideas dispares”, *El Cultural*, 14 de septiembre de 2018. Disponible en el siguiente enlace: [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180914/chema-madoz-fotografia-comarca-adonde-llevo-dispares/337967774\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180914/chema-madoz-fotografia-comarca-adonde-llevo-dispares/337967774_0.html); Página web del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium. Disponible en el siguiente enlace: <http://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/chema-madoz/obra>; RIAÑO, P., “Madoz plagia a Madoz”, *El Confidencial*, 13 de mayo de 2015. Disponible en el siguiente enlace: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-13/madoz-plagia-a-madoz\\_793111/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-13/madoz-plagia-a-madoz_793111/); LLADÓ, A., “Uno más uno igual a Madoz”, *La Vanguardia*, 3 de febrero de 2012. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20120203/54248577797/chema-madoz.html>; FRANCISCO-RODÓ, A., “Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y shock en la obra de Chema Madoz”, *Arte, individuo y sociedad*, 33 (2021), pp. 149-150.

<sup>4</sup> Véase: VALCÁRCEL, M.<sup>a</sup>, “Chema Madoz, el fotógrafo callado. Retrospectiva en la sala Alcalá 31 (Madrid)”, *ABC Cultural*, 27 de mayo de 2015. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150525/abci-entrevista-chema-madoz-fotografia-201505251334.html>.

artistas han circulado pequeños trenes, ya sea saliendo de la chimenea en el caso de Magritte en *Tiempo paralizado* o subiéndolo por un pasamanos en el caso del fotógrafo madrileño. Los dos ejemplos muestran cómo Madoz realiza pequeños homenajes a obras de René Magritte, posibles gracias a la cultura visual y artística que conformó durante su periodo universitario como estudiante de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Otra de las justificaciones empleadas para clasificar a Madoz como surrealista es el punto de partida de su trabajo desde hace ya más de treinta años: los objetos cotidianos y su manipulación con fines artísticos.<sup>5</sup> Aunque en sus primeras fotografías todavía recurría a la figura humana, a partir de lo que en un principio iba a ser una breve serie en torno al objeto –realizada entre los años 1985 y 1989, con fotografías cuyas dimensiones eran de 11 x 16 o de 28 x 22 cm<sup>6</sup>– se adentró por completo en las infinitas posibilidades que encontró en lo inanimado. Recurrir a objetos cotidianos para elaborar una pieza de categoría artística no es nada nuevo desde que Duchamp marcó el fin de las jerarquías y desmitificó las categorías estéticas en la segunda década del siglo XX al dotar al objeto de un aura artística por su mera elección y forma, como probó con su *Fuente*. Su legado derivó en diferentes ramas, desde el dadá y surrealismo vanguardistas, pasando más adelante el uso del objeto a ser retomado por neodadaístas en clave de *assemblage* como en la *Cama* de Rauschenberg o la *Bombilla* de Jasper Johns. El objeto estuvo presente también en el arte pop en obras como *Pinza para la ropa* de Claes Oldenburg, llegando hasta la *Pila de discos* de Michelangelo Pistoletto, inscrita en el movimiento *povera*, por citar algunos ejemplos. Tampoco Madoz es ajeno a este legado, como manifiesta su homenaje a la obra de Duchamp, realizado para el suplemento *Babelia* del periódico *El País* dedicado a un repaso de 75 años de arte contemporáneo en 2001.<sup>7</sup>

Si bien la transvaloración de los objetos cotidianos que lleva a cabo Madoz puede relacionarse con el *objet trouvé* del surrealismo originado en Francia, el medio por el que se establecen las relaciones insólitas difiere entre ambos y la eficacia de la descontextualización no es la misma. Chema Madoz enlaza identidades a partir de un pensamiento consciente,<sup>8</sup> preconcebido y por tanto racional. Siendo de este modo, se aleja de los automatismos o de las asociaciones insólitas surrealistas que bebían del mundo onírico o subconsciente. Las fotografías de Chema Madoz no se rigen por las reglas del azar, sino que, por el contrario, surgen a partir de un trabajo de reflexión, reposo y perfeccionamiento: son obras perfectamente calculadas. “Esto no significa que sólo trabaje sin dejar paso a las emociones, sino que estas no llevan el protagonismo en la expresión de sus resultados”.<sup>9</sup>

Madoz no enfrenta el paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones como reza el eslogan surrealista, prefiere crear la extrañeza combinando sobre la misma piel fotográfica dos poderes que rara vez conviven: el de la descripción fotográfica y la sugestión de la imagen que sólo ha existido gracias a la cámara.<sup>10</sup>

Ya hemos despejado algunas diferencias del surrealismo bretoniano y la obra de Madoz. Si, por el contrario, buscamos puntos comunes con el surrealismo belga del grupo liderado por Nougé, que decidió ir al margen del francés, encontramos algunas coincidencias. A diferencia del otro, este grupo surrealista “rechaza el automatismo psíquico y sustituye la arbitrariedad y el azar por el análisis”.<sup>11</sup> En consecuencia, sería más acertado relacionar al fotógrafo con este otro grupo. No obstante, tampoco deja de ser erróneo por la razón de contexto histórico ya mencionada, motivo suficiente para desechar la etiqueta surrealista, además de la inexacta coincidencia con los fundamentos del movimiento.

Nuestro análisis sería incompleto si solo comparásemos la pintura surrealista con Madoz, dejando de lado la propia fotografía. Sin duda el nombre más sonado dentro de la fotografía surrealista es el de Man Ray. Se ha relacionado su obra con la de Madoz en numerosas ocasiones, como hizo José María Parreño comparando la celeberrima fotografía de *El violín de Ingres* de Ray con una fotografía temprana de Chema Madoz:

La curva de un violonchelo y la de aquella mulata que no me hizo ni caso mientras se lo explicaba, es una curva idéntica. Y la raya vertical de una esquina es enormemente la misma que la del pantalón que me pongo en los entierros.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> COLL SÁNCHEZ, I., “La estética metafórica en la fotografía de Chema Madoz”, *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, 5 (2016), p. 126.

<sup>6</sup> CHIAPPE, D. y DE LAS HERAS, B., en CHIAPPE, D. (coord.), *Chema Madoz: obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2017, p. 322.

<sup>7</sup> MADOZ, C. y MOGROVIEJO, I., “Por encargo”, *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, 26 (2016), p. 30.

<sup>8</sup> CASTELLOTE, A., *Chema Madoz habla con Alejandro Castellote*, Madrid, La Fábrica, 2003, p. 22.

<sup>9</sup> BENEYTO RUIZ, F., *La imagen fotográfica como construcción: Chema Madoz* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 487.

<sup>10</sup> SANTOS, M., *Chema Madoz 1985-1994*, Madrid, Art-Plus, 1995, p. 7.

<sup>11</sup> DE DIEGO, E., “Imágenes del interior”, en CHIAPPE, D. (coord.), *ob. cit.*, p. 35.

<sup>12</sup> José María Parreño citado en CHIAPPE, D. y DE LAS HERAS, B., “Cronología”, en CHIAPPE, D. (coord.), *ob. cit.*, p. 329.

Man Ray y sus objetos surrealistas, tales como *Regalo*, pueden parecer en un primer momento trabajos muy cercanos a los de Madoz. Es cierto que ambos comparten “la ironía penetrante, el ingenio y las alusiones literarias que derivan de la proximidad de objetos cotidianos”.<sup>13</sup> Sin embargo, los objetos de Ray fueron concebidos para ser esculturas en sí mismos.<sup>14</sup> Man Ray concedía valor expositivo al objeto.<sup>15</sup> En cambio, Madoz prefiere que sus objetos intervenidos se consideren puentes para obtener la fotografía, de forma que esta sea el verdadero objeto artístico.<sup>16</sup> Persiguiendo el mismo objetivo de valoración de su trabajo como fotógrafo, las tiradas de cada fotografía son limitadas. Con ello evita que acaben adquiriendo el principio de reproducibilidad múltiple de un artefacto fabricado en serie y pierdan su valor de exclusividad. Por ejemplo, en su segunda serie en torno a los objetos, de la década de los noventa, limitó a tres copias las fotografías de mayor tamaño, a cinco de las de tamaño medio y a quince las menores.<sup>17</sup>

En cuanto se estudian los lazos de unión entre el surrealismo o sus representantes y la obra de Chema Madoz, se descubre cómo estas conexiones son trazadas por un hilo endeble. Los argumentos para establecer estas relaciones suelen basarse en cuestiones demasiado generales como para constituir un razonamiento sólido. Además, si consideramos los emisores que establecen esta unión, nos encontramos con que los que más habitualmente se valen de este adjetivo para hablar de la obra de Madoz son autores de artículos de prensa no especializada. Aunque no es el único caso, cuando aparece esta alusión en artículos de publicaciones periódicas de carácter especializado, textos de catálogos o fichas de artista de la web de un museo, o bien se matiza la razón de esta relación, o bien se sirven de ella para establecer analogías que puedan ser de interés para una recreación visual por parte del lector, no como una afirmación rotunda y definitiva de la producción de Madoz.

En todo caso, la primera razón para evitar calificar a Chema Madoz de surrealista no es otra que la definición estricta del surrealismo como movimiento artístico inscrito dentro de las vanguardias históricas y liderado por Breton, cuya distancia contextual y temporal respecto al fotógrafo es más que evidente.

### La relación entre dos mundos: textual y visual

La estrecha relación entre palabra e imagen, o entre poesía y arte plástico, ha sido un tema tratado desde la Antigüedad.<sup>18</sup> Pero fue sin duda en el siglo XX cuando se produjo un renacimiento de la imbricación entre palabras y formas visuales, comenzando por tímidas apariciones del texto con las vanguardias históricas, desarrollándose más con la llegada del lettrismo,<sup>19</sup> para culminar después de la mano del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, sobre todo a partir de la década de los años sesenta con poesía visual y experimental. Como muestra de la atemporalidad de esta fusión entre palabra e imagen, cabe destacar el caso de los caligramas como una manifestación que podríamos incluir en el género (si lo aceptamos como categoría) de la poesía visual. Aunque los más célebres sean los de Guillaume Apollinaire, tanto por su producción como por ser el creador del término que los designa, Antoine Coron ya demostró que existieron antecedentes remotos, prueba irrefutable para asegurar que la convivencia entre imagen y escritura no es ninguna novedad, ni un rasgo aplicable únicamente a partir de la llegada de Apollinaire.<sup>20</sup> No es de extrañar que la obra de Madoz también juegue en la frontera entre ambos mundos como ya hicieron otros antes.

La relación de Chema Madoz en esos terrenos fronterizos ha llevado a que una de las diversas etiquetas que atribuyen al fotógrafo sea la de poeta visual. Dicha calificación se ha apoyado también, en gran medida, en la proximidad de su obra a la de Joan Brossa, paladín de la poesía visual. Como muestra de esta similitud, bien podría servir la *Escala (musical)* de Brossa que se expuso en la sala de Las Francesas de Valladolid hace cinco

<sup>13</sup> YATES, S., “El espíritu de nuestro tiempo: las analogías fotográficas de Chema Madoz”, en ORTEGA, C. (coord.), *ob. cit.*, p. 35.

<sup>14</sup> CAUJOLLE, C., “Chema Madoz, fotógrafo objetivo”, en BERMÚDEZ, A. (coord.), *Chema Madoz. 46 Salón Internacional de Fotografía*, Oviedo, Caja Astur, 1999, p. 24.

<sup>15</sup> CARPIO OLMOS, F. y LÓPEZ RASO, P., *ob. cit.*, p. 143.

<sup>16</sup> Por ello, en las escasas ocasiones en que Madoz ha expuesto los objetos intervenidos que luego fotografía (en la gran retrospectiva que le dedicó el Espacio Telefónica en el año 2006, en la exposición *Ars Combinatoria* desarrollada en el espacio de la Fundació Catalunya La Pedrera en 2013 y en la exposición *La naturaleza de las cosas*, presente hasta el mes de marzo de 2020 en el Real Jardín Botánico), no contaban con un valor equiparable al de las fotografías, ya que el valor que le dan al objeto manipulado no es otra que la de muestra de los pasos del proceso creativo previo a la fotografía, nunca de objeto artístico en sí mismo, ya que esa cualidad estaría reservada para la fotografía que generó.

<sup>17</sup> ORTEGA, C. (coord.), *ob. cit.*, p. 264.

<sup>18</sup> Para Aristóteles poesía y pintura consistían en imitación, diferenciándoles el instrumento para llevar a cabo esa copia. Horacio tuvo cosas que añadir o rebatir con su *Ut pictura poesis*, y cabe destacar también la siguiente cita que Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos: “La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. Igualmente, cabe destacar que el término griego *grafein* hiciese referencia tanto a la actividad pictórica como la de escritura.

<sup>19</sup> Página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en el siguiente enlace: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403\\_esp.lettrismo.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.lettrismo.pdf).

<sup>20</sup> CORON, A., *Avant Apollinaire: vingt siècles de poèmes figurés*, Marsella, Le mot et le reste, 2005.

años, inscrita en la exposición *Miró y Brossa, 100 años* como uno de los objetos que esperan a ser fotografiados por Madoz. Del mismo modo, también podría atribuirse el famoso pronombre personal de Madoz, cuya tilde no es otra cosa que una navaja, a Brossa. Hemos de tener en cuenta que la complicidad entre la obra de ambos no se limita al *Fotopoemario* que realizaron en común,<sup>21</sup> sino a toda su producción. La obra de Madoz madurada (inmersa en el mundo del objeto desde lo que, en principio, iba a ser sólo una breve serie en torno al objeto realizada entre 1985 y 1989)<sup>22</sup> y el género del poema-objeto que tanto cultivó Brossa desde los años cuarenta evidencian la coincidencia entre ambos artistas, comenzando por el trabajo que ambos han dedicado en torno a lo inanimado y a la explotación de sus posibilidades con una intención poética.

Otro de los puntos clave del acercamiento de Madoz a la poesía parte de la relación con Ramón Gómez de la Serna, que igualmente quedó patente en otra publicación editada por La Fábrica que recogía greguerías inéditas del escritor y fotografías de Madoz.<sup>23</sup> Entre ambos, encontramos coincidencias como el método de trabajo a partir de objetos cotidianos procedentes del rastro madrileño: uno haciéndose con los objetos que intervenir desde lo material para luego retratarlos en fotografías, otro para presentarlos en sus denominadas conferencias-baúl.<sup>24</sup> Otras concomitancias entre ambos las podemos desentrañar a partir de la siguiente afirmación de Gómez de la Serna:

“En la aparente insignificancia de la greguería está la definición de nuestras vivencias, el ver las cosas diferentes y encontrar entre ellas misteriosas analogías”.<sup>25</sup>

Estas claves de las greguerías se pueden extrapolar a las fotografías de Madoz. El punto de una nueva forma de percepción, por ejemplo, es también objetivo del fotógrafo, pues quiere que hallemos esas analogías o coincidencias dispares en el mundo que nos rodea a partir de una mirada imaginativa. Recurre para sus fotografías a objetos cotidianos (reconocibles), siendo la imaginación el motor que hace arrancar una idea en la mente del artista y le permite trascender la realidad que tenemos ante nuestros ojos, convirtiéndola en algo mágico pero sin perder el vínculo con ese mundo cotidiano: “los objetos siguen guardando una identidad que no los saca completamente de su sentido inicial”.<sup>26</sup> Este último aspecto es fundamental a la hora de captar la atención del espectador y acercarlo a la obra de arte, ya que, partiendo de elementos reconocibles, la comprensión de la imagen es una tarea que se antoja no sólo más sencilla, sino también más atrayente al disfrazarlos de algo nuevo, o en un ámbito aparentemente novedoso. Para ello, la fidelidad a la fotografía analógica en escala de grises contribuye a crear ese universo propio en el que habitan objetos imposibles formados con los procedentes que reconocemos de nuestra realidad cotidiana. Dicho de otra manera, su obra consiste en “traspasar la capa de banalidad posada a nuestro alrededor”<sup>27</sup> y la herramienta para trascenderla es una mirada profundamente imaginativa.

Esta concepción de la fotografía de Madoz como un universo mágico creado a partir de un juego imaginativo que implica una retrotracción a la niñez coincide con la que tiene de la poesía Johan Huizinga, expuesta con las siguientes palabras en *Homo Ludens*:

Para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que esté tan cerca del puro concepto de juego con esa esencia primitiva de la poesía.<sup>28</sup>

No obstante, el vínculo entre literatura y fotografía en Madoz no se limita a este lazo de unión entre la poesía entendida como sabiduría infantil o actividad lúdica, ni a su proximidad con Brossa o Gómez de la Serna. Se manifiesta de otras formas. Una de ellas es recurriendo directamente al libro: un objeto común, estrechamente unido al campo literario y que cuenta con una carga conceptual y semiótica inmensurable.<sup>29</sup> Pese a la dificultad

---

<sup>21</sup> BROSSA, J. y MADDOZ, C., *Fotopoemario*, Madrid, La Fábrica, 2010.

<sup>22</sup> Una vez terminada, el fotógrafo sintió que los objetos aún tenían mucho que contar y decidió alargar este proyecto con una segunda serie que constaba de veintiséis fotografías realizadas entre los años 1990 y 1993 y dadas a conocer por primera vez en el Espacio Caja Burgos en 1994. Desde entonces, no abandonaría trabajar con objetos, prescindiendo de la figura humana (que sí apareció en su obra temprana).

<sup>23</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., y MADDOZ, C., *Nuevas Greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2010.

<sup>24</sup> CHIAPPE, D. y DE LAS HERAS, B., “Cronología” en CHIAPPE, D. (coord.), *Chema Madoz: obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2017, p. 310.

<sup>25</sup> LAGET, L-A., “Hacer evidente lo insólito”, en GÓMEZ DE LA SERNA, R., y MADDOZ, C., *ob. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> BENEYTO RUIZ, F., “Terrenos compartidos en las obras de Joan Brossa y Chema Madoz”, *Espacio, tiempo y forma*, 25 (2012), p. 487.

<sup>27</sup> SANTOS, M., *Chema Madoz 1985-1994*, Madrid, Art-Plus, 1995. p. 11.

<sup>28</sup> Johan Huizinga citado en RUBIO, O. M.<sup>a</sup>, “De donde surge la creación”, en CHIAPPE, D. (coord.), *ob. cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> *Ib.*

a la hora de trabajar con un elemento tan ordinario y lleno de significados (como él mismo reconocía)<sup>30</sup>, ha dado con la clave en numerosas ocasiones, sin resultar repetitivo.

Otra posibilidad es que la presencia de la palabra o del mundo literario en la obra de Madoz resulte implícita. Por ejemplo, jugando con la traslación de fenómenos lingüísticos, frases hechas o expresiones al campo visual. Esta presencia sutil de lo textual en la imagen o hipotiposis<sup>31</sup> fue expuesta por Román de la Calle como característica en la que coincidían en su opinión Madoz, Sean Mackaoui e Isidro Ferrer.<sup>32</sup>

Para ilustrar esta presencia implícita nos sirve de ejemplo una pequeña fotografía que formaba parte de la segunda serie de objetos realizada en la década de los noventa, positivada por Juan Manuel Castro Prieto a un tamaño de 50 x 50 cm. Encierra un juego de palabras entre el término de boxeo “peso pluma” y una pluma de ave que se convierte de forma literal en boxeador de esta categoría, asestando un puñetazo al cristal sobre el que se posa, resquebrajándolo. Para añadir otro ejemplo en el que la inspiración del fotógrafo no procede sólo de una mirada que escudriña la realidad en busca de similitudes formales entre dos objetos, sino que busca también la unión a partir del fenómeno lingüístico de la polisemia, podemos fijarnos en la fotografía de la balsa de puros, considerada por Catherine Coleman una alusión a los balseros cubanos.<sup>33</sup> En otros casos, la polisemia se extiende a otros idiomas. Fátima Bethencourt ya señaló este fenómeno a partir de las fichas de dominó o del tablero de ajedrez que Madoz convirtió en partituras musicales, destacando la múltiple traducción del *play* inglés como tocar o jugar.<sup>34</sup> Este juego es extrapolable a otros idiomas como el francés o el alemán, en el que los correspondientes verbos *jouer* y *spielen* también son polisémicos.

Además de los casos anteriores, la traslación de recursos literarios al campo visual es sin duda la forma más habitual de incluir un fenómeno lingüístico en las fotografías de Chema Madoz. Partiendo de la base de que los objetos se convierten en sujeto desde que son los absolutos protagonistas de la fotografía de Madoz desde finales de la década de los ochenta (prescindiendo desde entonces de la figura humana), podríamos considerar que todas sus fotografías consisten en prosopopeyas, ya que atribuimos una capacidad comunicativa a seres inertes. No obstante, el empleo de recursos literarios no se ciñe a esta apreciación general y aplicable a toda la fotografía objetual de Madoz. Existe una gran riqueza de recursos poéticos empleados por el fotógrafo para conformar sus imágenes.

Christian Caujolle señalaba la utilización de la paradoja como una característica general de Madoz al afirmar que “respetar las convenciones de la naturaleza muerta para fotografiar objetos que encierran una vida o sentimientos en el mundo de lo humano ya es una buena paradoja”.<sup>35</sup> Al estudiar la obra de Madoz, vemos que el recurso literario se presenta también en fotografías concretas. Basta como muestra la fotografía donde una cerilla apagada se apoya sobre una mesa de madera y, a partir del dibujo de sus vetas, este material ustible funciona como llama para la cerilla.

Otro recurso literario frecuente es la metonimia. Fátima Bethencourt destacó ejemplos relacionados con el mundo de la música en su ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional del CEHA en el año 2018:

Si trasladamos la metonimia a lo visual, encontramos que Madoz, efectivamente, toma el signo por la cosa significada: la nota por el sonido de debajo de la campana, la nota por el sonido de la garganta, las notas por el sonido de las frecuencias de radio, o la clave de sol por el sonido que llega al oído. En otras ocasiones, toma la causa por el efecto, como ocurre al sustituir los platillos de una batería por discos de un vinilo.<sup>36</sup>

---

<sup>30</sup> MADOZ, C. y MOGROVIEJO, I., “Por encargo”, *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, 26 (2016), p. 30.

<sup>31</sup> El término, de origen griego, se refiere a una figura retórica y está formado por el prefijo *hypo-* (que se encuentra debajo de), el lexema *typos* (huella o carácter grabado) y el sufijo *-sis* (para formar el sustantivo). Significa “aquello oculto o que ha dejado huella”. Román de la Calle se vale del término para referirse a aquel contenido literario subyacente que confiere fuerza a las imágenes visuales. Véase CALLE, R. de la, “Crear imágenes/fingir objetos. Diálogos entre las propuestas artísticas de Isidro Ferrer, Sean Mackaoui y Chema Madoz”, *EME Experimental Illustration*, 1 (2013), pp. 52-61.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>33</sup> COLEMAN, C., “Madoz: poética” en ORTEGA, C. (coord.), *Chema Madoz. Objetos 1990-1999*, Madrid, Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 20.

<sup>34</sup> BETHENCOURT PÉREZ, F., “La armonía de los objetos imposibles: descubriendo la música bajo la mirada fotográfica de Chema Madoz” en *La formación artística: Creadores, historiadores, espectadores*, Tomo 1, Cantabria, Editorial Universidad de Cantabria, 2018, p. 947.

<sup>35</sup> CAUJOLLE, C., “El arte de hacer estallar en pedazos las convenciones”, en CHIAPPE, D. (coord.), *ob. cit.*, p. 21.

<sup>36</sup> BETHENCOURT, F., *ob. cit.*, p. 948.

La antítesis u oposición es otro recurso literario que aparece frecuentemente en la obra de Madoz. Él mismo se refería a sus fotografías con las siguientes palabras:

Generalmente suelen ser jugar a la relación entre opuestos, suelen ser imágenes binarias entre las que dos elementos que no tienen ninguna relación se entremezclan para crear una realidad diferente o distinta.<sup>37</sup>

Pese a que la gran mayoría de sus fotografías son binarias en el sentido de que son fruto de la hibridación de dos objetos diferentes, casi nunca esos dos objetos son opuestos estrictamente. En su lugar, esta oposición es accesoria, no atendiendo a la función del objeto sino a otros aspectos. Por ejemplo, el contraste del blanco y el negro de un tablero de damas o ajedrez. Otras veces la oposición se manifiesta no sólo al contrastar el blanco y el negro sino en base al material del objeto y su contexto habitual. Es el caso de la cenefa de vainica sobre el asfalto, ya que la fragilidad y delicadeza de la vainica blanca, que suele habitar un interior, se contraponen al rudo y negro asfalto exterior.<sup>38</sup>

Dejando a un lado aquellas figuras retóricas imposibles de trasladar campo visual por su dimensión sonora, como la aliteración, sólo hay una figura literaria que Madoz no pone en práctica: el pleonismo. Lejos de caer en redundancias o añadir elementos accesorios, en sus fotografías aparece exclusivamente aquello fundamental para que la obra funcione. Pese a que este recurso literario generalmente sirve para aumentar la expresividad o clarificar el mensaje, la falta del mismo en las fotografías de Madoz es lo que facilita su comprensión y eficacia. Ya que hablamos de figuras literarias, es adecuada para la obra de Madoz utilizar la expresión “menos siempre es más”, ya que contiene una paradoja y antítesis.

Aunque sean minoritarios, existen casos en los que se observa una presencia explícita del lenguaje en la obra de Madoz: en primer lugar en las fotografías en las que las palabras se encuentran suspendidas en formando hilos. En ocasiones esos hilos son tejidos por una araña. Otras veces recorren el espacio entre las manos de un maniquí. En otros casos las palabras se encuentran sobre superficies. Además de los ejemplos con libros anteriormente mencionados, hay fotografías en las que las páginas, lejos de ser una hoja convencional, se escriben sobre una hoja de arce. E incluso la luz que entra por una ventana convierte una pared en páginas sobre las que escribir *El elogio de la sombra* de Tanizaki.<sup>39</sup>

La presencia explícita tampoco se reduce a la del abecedario latino. En otros casos han sido logogramas los que han poblado sus imágenes. Ya sea partiendo de un objeto para escribir los caracteres, como los mechones de pelo que han caído estratégicamente tras un corte de pelo o, al revés, convirtiendo los caracteres en las ramas de un sauce llorón. Incluso se podrían ampliar aún más las formas de presencia del lenguaje en la obra de Madoz si también tomamos en consideración el uso de signos, ya que los signos musicales ocupan una parte importante de su obra.

## Conclusiones

Las alianzas necesarias para desarrollar el proceso creativo señaladas por Peter Jenny, que son la relación entre percepción y diversión por un lado y entre memoria e imaginación por otro,<sup>40</sup> conviven en el proceso creativo de Madoz. Tomando la realidad y los objetos que se encuentran en ella como primer paso de su proceso creativo, la definición que Gómez de la Serna dio de sí mismo bajo el pseudónimo de Tristán en *Tapices* (1913) se adecúa a Madoz: “No es un escritor, ni un pensador, es un mirador”.<sup>41</sup> A continuación entraría en juego la imaginación, base imprescindible sobre la que se cimienta el trabajo de Chema Madoz y que conlleva a su vez la parte de diversión o juego. Jenny se preguntaba si aquello que percibe una persona mediante una recreación visual de la realidad puede influir en otras personas o le pertenece sólo a ella.<sup>42</sup> En el caso de nuestro fotógrafo, su imaginación es contagiosa. No sólo muestra su forma de ver el mundo, sino que invita al espectador a que haga lo mismo.

Conocer el proceso creativo es fundamental para definir la obra de cualquier artista pero lo consideramos especialmente importante en el caso de Madoz. Ya hemos expuesto la multitud de etiquetas que atribuyen a Chema Madoz y la problemática clasificatoria que conllevan. Ante la imposibilidad de definir a Madoz con un único calificativo, Castro Flórez propuso la clasificación de “escultor objetual que trabaja desde el punto de vista de un fotógrafo”. Lo hizo en base al proceso creativo previo al disparo, al que consideramos principal responsable de la dificultad de clasificación. Madoz es un artista cercano a las artes plásticas que trabaja en el

<sup>37</sup> MARTÍN, L. (entrevista) y AGUILERA, S. (realización), *No intento despertar una sonrisa en el espectador*, 13 de mayo 2015. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Np1dszmtlCY>.

<sup>38</sup> Guía didáctica para el profesorado en torno a la exposición *Chema Madoz 2000-2005*, Fundación Telefónica, 2006.

<sup>39</sup> TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1998.

<sup>40</sup> JENNY, P., *La mirada creativa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p. 20.

<sup>41</sup> Ramón Gómez de la Serna citado por LAGET, L-A., *ob. cit.*, p. 9.

<sup>42</sup> JENNY, P., *ob. cit.*, p. 25.

terreno de la escultura durante la intervención de objetos cotidianos. El objeto intervenido resultante no constituye una obra *per se*, sino que posibilita la fotografía final. El objeto tiene clara su función incluso cuando se expone, sirviendo como muestra del proceso creativo del artista. Por ello, consideramos más adecuado comenzar la definición de Madoz por el adjetivo de fotógrafo con una matización alusiva a su trabajo como escultor, no al revés. Aunque el calificativo más adecuado para Madoz sea el de fotógrafo, dada la complejidad de su obra, este necesita matizaciones. Estas a veces inciden más en el proceso de trabajo escultórico, como es el caso de Castro Flórez. Otras veces, en cambio, tienden a considerar las influencias recibidas como rasgo más característico de su personalidad artística.

Consideramos más conveniente hablar de admiración por parte de Madoz hacia algunos de los artistas clasificados como surrealistas —como es el caso de Magritte— y de una consecuente influencia sobre la obra de Madoz en lugar de atribuir al fotógrafo o a su obra el calificativo surrealista: “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”.<sup>43</sup> En cuanto a la clasificación de Madoz como poeta visual, preferimos evitarla debido a que consideramos insuficiente el argumento y por la propia inexactitud y amplitud del término. Como hemos expuesto al principio, es una cuestión atemporal. Tendemos a atribuirle poco más de un siglo de vida, pese a que podemos remontarnos mucho más atrás. Sin embargo, si bien hablábamos al principio de este trabajo de la deshumanización temprana y constante de su fotografía en lo que a retratados se refiere, cabe destacar el carácter poético, profundamente humano, humanizando lo inerte a partir de una mirada imaginativa.

Aunque es innegable la carga poética de su obra y el calificativo más adecuado para Madoz sea el de fotógrafo, dada la complejidad de su obra, este necesita matizaciones. Ante la imposibilidad de definir a Madoz con un único calificativo y dado su trabajo previo manipulando objetos que luego fotografía, también se han referido a él como “escultor objetual que trabaja desde el punto de vista de un fotógrafo”.<sup>44</sup> Pero como al objeto intervenido no se le considera una obra *per se* ni aunque se exponga, sino que es una vía para la fotografía final, presentado como boceto o testigo del proceso creativo de Madoz,<sup>45</sup> también desechamos esa fórmula. Consideramos más adecuado comenzar la definición de Madoz siempre por el adjetivo de fotógrafo con una matización alusiva a la peculiaridad de su trabajo y a las influencias recibidas, no al revés.

En un contexto artístico donde las disciplinas se entrelazan, esperamos que sirva el presente análisis del trabajo de este fotógrafo como invitación para cuestionar las fronteras tradicionales entre los lenguajes creativos. Su proceso, que transita libremente entre medios y referencias diversas antes de materializarse en una obra fotográfica, pone en evidencia la riqueza de las prácticas híbridas y la necesidad de repensar las categorías que usamos para clasificar el arte. Este enfoque relacional nos anima a reflexionar sobre cómo las etiquetas fijas pueden limitar la comprensión de obras que, en su propia naturaleza, exigen una mirada más porosa, abierta a los cruces, las contaminaciones y las múltiples capas de sentido que las constituyen.

---

<sup>43</sup> CARPIO OLMOS, F. y LÓPEZ RASO, P., *ob. cit.*, p. 142.

<sup>44</sup> CASTRO FLÓREZ, F., *Chema Madoz*, Madrid, La Fábrica, 2008.

<sup>45</sup> El objeto tiene clara su función incluso cuando se expone, sirviendo como muestra del proceso creativo del artista. Así ha aparecido cuando ha sido expuesto en la gran retrospectiva que le dedicó el Espacio Telefónica en el año 2006, en la exposición *Ars Combinatoria* desarrollada en el espacio de la Fundació Catalunya La Pedrera en 2013 y en la exposición *La naturaleza de las cosas*, presentada hasta el mes de marzo de 2020 en el Jardín Botánico.