

Chema

MADOZ

Chema Madoz (Madrid, 1958). Durante los primeros años ochenta realiza estudios de Historia en la Universidad Complutense, que compagina con su formación fotográfica en diferentes cursos y escuelas de Madrid. Realiza su primera exposición en 1985. A principios de los años 90, sus imágenes poseen un lenguaje definido y personal. Su mundo se centra en la presencia insólita y poética de los objetos que selecciona y dispone en escenarios íntimos, contruidos por el mismo. En su obra —próxima a la poesía visual, la pintura y la escultura— los objetos descontextualizados se trascienden a sí mismos y enseñan algo que se oculta a una mirada ordinaria. Metáforas fotográficas, juegos visuales, objetos dispuestos a sorprender y provocar al espectador, pues tras su apariencia habitual, revelan una singularidad que nos remite a una asociación inesperada.

En sus fotos la realidad resulta cuestionada. Invita al espectador a la observación y la reflexión y a descubrir la poesía oculta de los objetos.

Premio Kodak (1991), Premio Nacional de Fotografía (2000), Premio PhotoEspaña (2000), Premio Bartolomé Ros (2010), Premio «Overseas» Higashikawa, Japón (2000). Autor destacado en la Bienal de Houston (2000).

Ha expuesto en diferentes lugares cómo: Galería Moriarty (Madrid), Galería Joan Prats, (Barcelona), Yossi Milo (Nueva York), Galería OMR (Méjico), Lisa Sette Gallery (Arizona), Galería Esther Woerdehoff, Paris. Galería PDNB Dallas, Galería 111, Lisboa.

En museos como Museo Nacional Reian Sofía, Madrid. Centro Galego de Arte contemporáneo, Santiago de Compostela. Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Kiasma Museum de Helsinki, Netherland Photomuseum de Rotterdam, Hermitage Museum de Kazan, Multimedia Art Museum de Moscú, Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, Museum Fur Angewandtekunst de Frankfurt, Museet fir Fotokunst de Dinamarca, Y en instituciones cómo Funadación Telefónica de Madrid, Fundación Joan Miró de Mallorca, Fundación La Pedrera de Barcelona o el CCBB de Río de Janeiro.

Poética

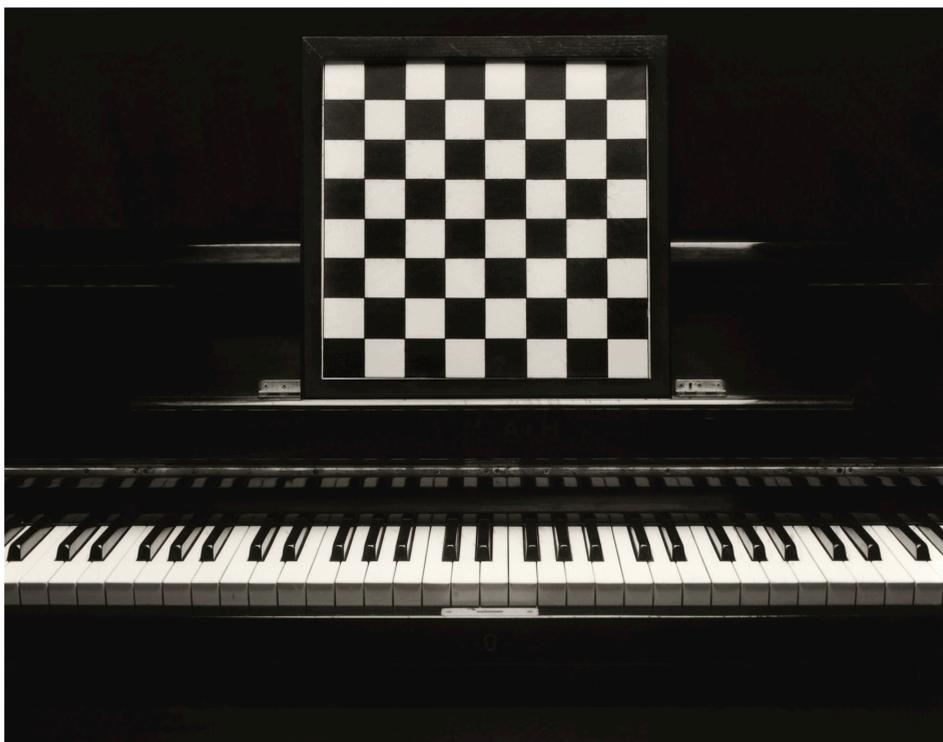
El objeto tan solo es una excusa para trabajar con las ideas,
con las emociones. Una manera de dar forma a los conceptos.



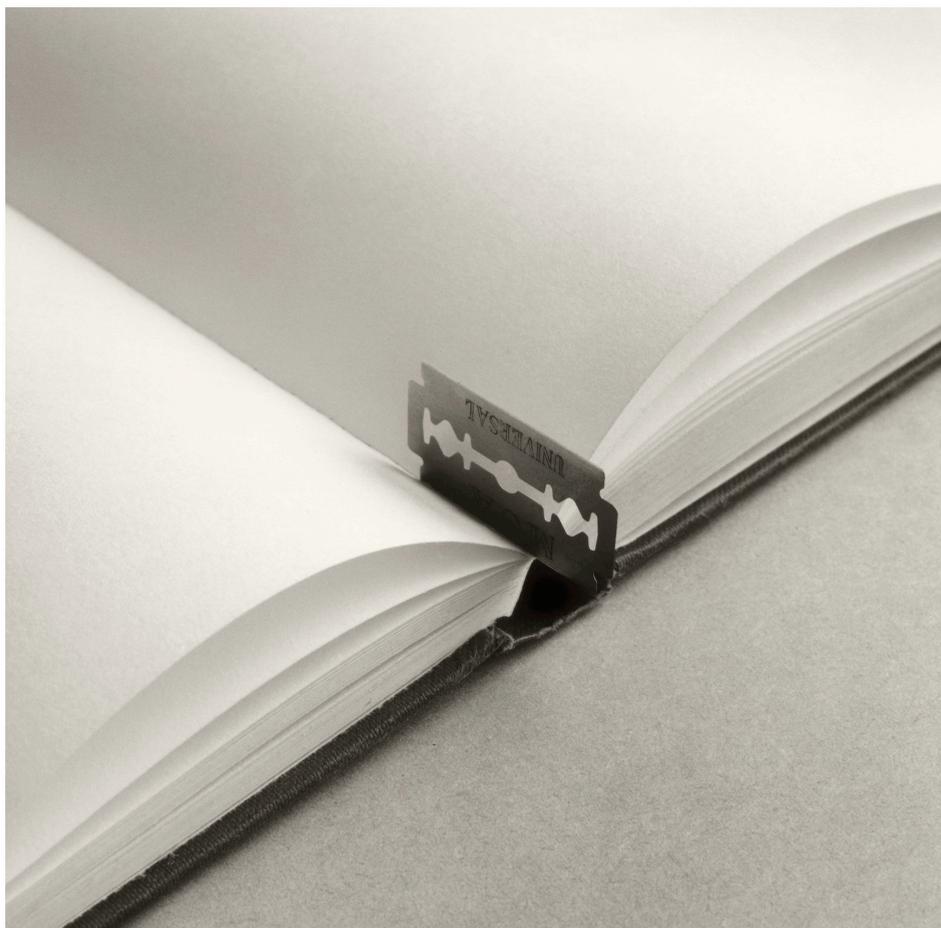
[sin título] (2004), 120 x 100



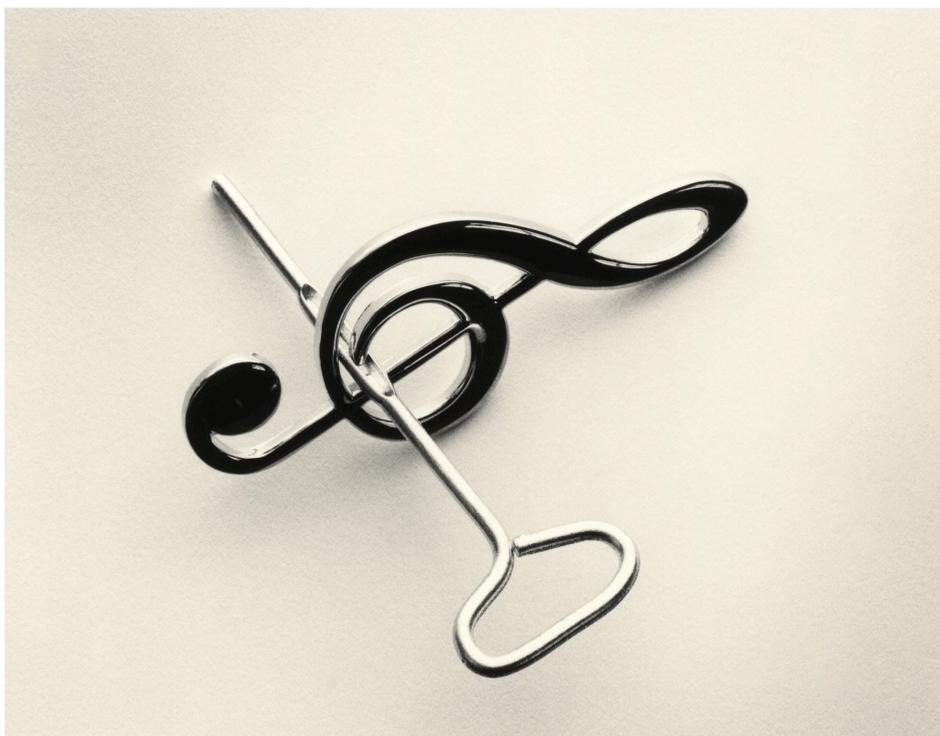
[sin título] (2007), 20 x 20



[sin título] (2004), 100 x 120



[sin título] (2003), 50 x 50



[sin título] (2011), 20 x 30



[sin título] (2009), 110 x 125

CUESTIONARIO
de Victoria PINEDA
•
Chema MADDOZ

1. ¿Cómo se aprende a hacer poesía experimental?, ¿en qué medida es necesaria —o interviene— una relación previa o simultánea con la poesía discursiva?, ¿y con la pintura?, ¿o debemos pensar en otros compañeros de viaje, mirando, por ejemplo, al diseño gráfico, la fotografía, la publicidad y otras disciplinas en auge?

No estaba dentro de mis intereses acercarme a la poesía experimental. El resultado actual de mis imágenes es fruto de una evolución natural en la que primaba el interés por deshacerme de todo lo accesorio y dejar en la imagen aquello que resultara imprescindible.

Eso vendría a señalar, al menos en mi caso, que no es necesaria esa relación previa.

Mi trabajo creo que se ha venido alimentando más de todos esos lenguajes de los que estamos rodeados en nuestro día a día como bien señalas, el diseño, la fotografía...

2. En su caso concreto, ¿cómo se inició en este campo?, ¿cómo fue el aprendizaje?, ¿se planteó unas metas específicas?, ¿cómo integra la creación experimental en su actividad profesional o intelectual?

Evidentemente a través de la fotografía. Mi interés venía dado por el intento de poder trabajar con los elementos cotidianos que nos rodean en nuestro día a día.

Tenía una formación previa muy básica, pero al poco de comenzar a hacer fotografías reparé en los objetos, con los que pretendía hacer, como había ido haciendo hasta ese momento, una pequeña serie en torno a

ellos, pero no era consciente del territorio en el que estaba entrando y de las posibilidades tan tremendas que había en ellos.

No tenía unas metas específicas, solo aspiraba a enfrentarme a cada objeto con ojos nuevos, como si fuera la primera vez que me enfrentaba a él y ahí las posibilidades empezaban a multiplicarse.

La experimentación de alguna forma es la base de mi trabajo.

3. ¿Cuáles son los referentes literarios, visuales, culturales, políticos... que nos ayudarían a situar su obra?, ¿se reconoce en alguna tendencia u orientación específica?, ¿con quién dialoga más a gusto?

Soy muy caótico en mis gustos tanto literarios como visuales, nunca seguí una escuela y soy capaz de disfrutar tanto con el cine de autor como de otro más comercial. Puedo leer con la misma pasión a Peréc que a Emily Brontë. Me interesa sobre todo esa posibilidad de contemplar la realidad a través de los ojos de otros. Eso es lo que más me enriquece.

4. ¿Qué lo distingue y lo singulariza a usted con respecto a otros artistas?, ¿qué lo acomuna con ellos?

Tal vez el hecho de moverme en un universo que tiene apariencia de ser muy limitado pero que está en continua expansión.

Mi trabajo puede marcar una distancia si lo comparamos con el que se viene haciendo en fotografía, pero siempre me quedo con

la sensación de que en otros ámbitos no es tan difícil encontrar otros trabajos que persiguen algo parecido.

5. ¿Cómo podría describir su proceso creativo tanto en la vertiente conceptual como en la material?, ¿cómo maneja las ideas y hace que se plasmen en objetos?, ¿qué importancia relativa le da a cada una de las dos fases?

Definir cómo llegan las ideas es una de esas preguntas casi imposibles de responder. Supongo que en tu cabeza hay una serie de cuestiones que te interesan especialmente y en los momentos de trabajo estás en una especie de alerta que te permite tomar una conciencia más clara de ciertos elementos que tienen la posibilidad de establecer un nexo o un vínculo, bien sea por su forma, o por su propio simbolismo, lo que te facilita llevarlo a un territorio que tiene que ver con el mundo de las ideas.

Manipular un objeto no es un trabajo físico, sino que supone trabajar de una forma directa con los conceptos. Cuando alteramos un objeto, estamos trastocando todo lo que hemos aceptado que supone culturalmente. El problema es que muchas veces no somos conscientes de esa presencia de los conceptos, detrás de objetos bien cotidianos.

La parte material, la parte más física de ese trabajo, el de la propia realización de un objeto diferente, requiere la misma elegancia que generalmente poseen la mayoría de los objetos antes de ser manipulados.

7. Imaginemos que alguien que no tiene familiaridad con la poesía visual desea acercarse a la obra no solo suya, sino también a la de sus colegas: ¿tendría a su disposición un método general de descodificación de las modalidades artísticas experimentales equivalente a los códigos lingüísticos y literarios con que los lectores se enfrentan a una novela o a un poema discursivo?, ¿o es más bien la familiaridad con las artes visuales «tradicionales» lo que podría ayudar en esa descodificación?, ¿o acaso debería ponerse en juego estrategias de recepción completamente nuevas?

Desde mi punto de vista se está trabajando con unos códigos que aunque provienen de áreas diferentes, son unos códigos con los que casi todos estamos familiarizados y no precisan de un método de decodificación, o mejor dicho, esa decodificación se hace casi de forma automática.

Me explico. Si utilizo dos letras que conforman la palabra TÚ y el acento es sustituido por una pequeña navaja. Cualquiera espectador va a ser consciente de que el acento simboliza un golpe de fuerza sobre esa letra, una especie de descarga, que en este caso, al formar parte de la palabra «TÚ» representa «al otro» y a partir de ahí puede hacer un análisis propio sobre cómo en muchas ocasiones tendemos a descargar nuestra violencia o la culpa sobre los demás.

8. Al estudiar los sistemas culturales, Iuri Lotman identificó algunos rasgos que caracterizan a quienes luchan por desplazarse desde la periferia hacia el centro de una esfera cultural, como la autoconciencia de la diferencia, la elaboración de metalenguajes o gramáticas, o la construcción retrospectiva de un canon propio. Si un movimiento de este tipo ocurriera en el campo de la poesía experimental (y de hecho es posible reconocer síntomas que así lo indican), eso significaría un abandono de la vocación de marginalidad y excepcionalidad que ha caracterizado el género casi desde sus comienzos hace siglos. ¿Cómo ve usted en este momento la relación de fuerzas entre las distintas modalidades literarias o artísticas?

Me resulta complicado entender que cualquier ejercicio artístico tenga vocación de marginalidad. El arte no deja de ser un ejercicio de comunicación y tal vez esa idea de marginalidad lleva implícita un cierto elitismo que no me interesa especialmente. De la misma forma que no me interesaría lo más mínimo condicionar el trabajo para que llegue a un público mucho más amplio.

Cada trabajo va a tener como receptor el público que habitualmente se maneja con esos códigos o les resultan familiares.

En mi caso, no he trabajado con una perspectiva clara sobre dónde se situaba mi trabajo, si en el centro o en la periferia, tan solo

he tomado como referencia lo que esas imágenes removían en mi interior.

9. ¿Cómo imagina que será la evolución de su creación personal?, ¿y la de los géneros experimentales de manera global?, ¿qué dificultades cree que se superarán y cuáles no?

Si hace años me hubieran hecho esta misma pregunta, jamás habría supuesto que el trabajo iba a tomar una deriva hacia el universo de los objetos, por lo que dar una respuesta ahora sobre por donde va a transitar mi trabajo de aquí a unos años, me parece un ejercicio de adivinación.

Me gusta entender el trabajo como una especie de paseo en el que a cada curva vas descubriendo una nueva perspectiva, pero hasta que no llegue a la curva...