

Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y *shock* en la obra de Chema Madoz

Alicia Francisco-Rodó¹

Recibido: 4 de febrero de 2020 / Aceptado: 10 de mayo de 2020

Resumen. La mirada de Madoz, vuelta hacia una realidad escondida, hacia aquello meramente entrevisto, lo invisible de lo visible, detenta la capacidad de hurgar en lo que nos envuelve, estableciendo correspondencias analógicas entre las cosas. Confronta al receptor con sus automatismos y rutinas, haciendo tambalear la mecanización tanto de la mirada como del pensamiento. Este trabajo se centra en los mecanismos de funcionamiento de la fotografía de Madoz, obra poliédrica que urge una mirada interdisciplinar. Se hace inevitable abrir el foco metodológico y abordar la obra de Madoz desde los estudios comparativos interartísticos, por lo que se analiza la imagen madoziana a partir de un armazón teórico conformado por el recurso de la *ostranenie* o extrañamiento de Viktor Shklovski y el formalismo ruso, el distanciamiento de Bertolt Brecht, la interrupción y el *shock* teorizados por Walter Benjamin, así como la inorganicidad de la obra de arte sistematizada por Peter Bürger. Este armazón teórico ha de permitir comprender la manera en que se compone y opera la fotografía de Madoz, así como donde radica la potencia desautomatizadora de la imagen madoziana.

Palabras clave: Chema Madoz; fotografía; poesía visual; *ostranenie*; *shock*.

[en] The return of the lost gesture. Estrangement, interval and shock in the work of Chema Madoz

Abstract. Madoz's gaze, turned towards a hidden reality, to what is merely glimpsed, the invisible of the visible, holds the ability of meddling in what surrounds us, establishing analogic correspondences between things. It confronts the viewer with its automatism and routines, shaking both the mechanisation of the gaze and the thought. This essay is focused on the operating mechanisms of Madoz's photography, a polyhedral work that demands an interdisciplinary study. Widening the methodological focus and approaching his work through interartistic studies is therefore necessary. To this end, this essay analyses madozian images and their mechanisms through a theoretical framework comprising of *ostranenie* or Viktor Shklovsky's strangeness and Russian formalism, Brecht's distancing, Benjamin's theories of interruption or shock, as well as Bürger's systematisation of inorganic works of art. This framework should lead to an understanding of how Madoz's photography is composed and how it operates, as well as revealing the deautomising potential of his images.

Keywords: Chema Madoz; photography; visual poetry; *ostranenie*; shock.

Sumario: 1. Introducción. 2. Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y *shock*. 2.1. Lo enigmático. 2.2. El extrañamiento. 2.3. El efecto de distanciamiento. 2.4. El *shock*. 2.5. La inorganicidad. 3. Las criaturas anfibias de Chema Madoz. 3.1. *Ars combinatoria*. 3.2. El juego dialéctico. 3.3. La descontextualización. 3.4. El objeto dislocado surrealista. 4. Conclusiones. Referencias.

¹ Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)
E-mail: aliciafranciscorodo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3035-992>

Cómo citar: Francisco-Rodó, A. (2021) Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y *shock* en la obra de Chema Madoz. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 141-160.

1. Introducción

Al ser colocada sobre una superficie de madera veteada, una cerilla, aun extinguida, genera óptica y conceptualmente una llama entre las vetas de la madera. Obra realizada por Chema Madoz en 1994 (Fig. 1), la ambigüedad de la fotografía reside tanto en lo compositivo como en lo disciplinar, resultando en una imagen-poema. La imagen es doble pues entraña dos fuegos, uno ya apagado, plasmado en la cabeza tiznada del fósforo, y otro que flamea en la forma lacrimonal de la madera. Ese grito extinto de la primera llama halla eco en el nudo de la madera que lo reduplica, lo alarga, lo immortaliza pictóricamente, como una réplica o una imagen especular. En un impulso poético, una llama engulle a la otra, un fuego devora al otro. Subyace en ella una tensión polarizada entre ambas llamas, una dialéctica entre lo incandescente y lo apagado, lo iluminado y lo oscuro, lo activo y lo pasivo, lo percibido y lo imaginado, lo espacial y lo temporal, convirtiéndose así en una meditación sobre el tiempo pues “en la llama, el espacio se mueve, el tiempo se agita” (Bachelard, 1989, p. 39).

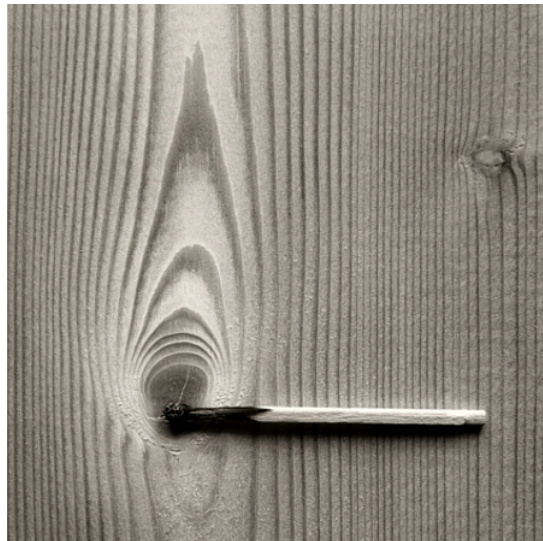


Figura 1. Fotografía de Chema Madoz. Sin título, 1994.
(Procedencia: www.chemamadoz.com).

En la era de la hipervisualidad contemporánea y la furia icónica (Fontcuberta, 2016, p. 11), la llama doble de Madoz nos compele a detener la mirada e imaginar (Bachelard, 1989, pp. 7-9). Las fotografías de Madoz nos conminan a suspender la mirada, una mirada que, abocada y moldeada en ese alud constante de imágenes, resbala ante la sobreabundancia imagística. En un mundo donde la automatización se ha integrado en lo cotidiano y transformando en pauta genérica, donde

paradójicamente a la hipervisualidad moderna tiene lugar una hipertrofia de lo visual, las fotografías de Madoz poseen la capacidad de atravesar la percepción anestesiada, percepción *blasée* (Simmel, 1997, pp. 178-179) o distraída (Benjamin, 2015, p. 62). Vienen a golpear el ojo alienado con el que miramos. La mirada entonces se fija y queda prendida en el enigma que las fotografías de Madoz plantean de una forma lúdica pues estas están concebidas como un juego o como un enigma. Lo que le interesa a Madoz es el enigma mismo, no su resolución. Sus obras no persiguen el desciframiento del jeroglífico, sino más bien originarlo y, por tanto, no aspiran a reducir la complejidad, sino a mostrarla.

En este sentido, la obra de Madoz entraña una tensión dialéctica que no concluye, que no se resuelve, manteniendo latente el jeroglífico, pues no importa saber cómo se llevó a cabo el montaje ni cómo se perpetró el engaño óptico, la mascarada. Así, el artista transforma solución y conclusión en enigma. Ante los elementos inopinados presentes en sus fotografías sobreviene el impacto disruptivo de la sorpresa y la perplejidad, seguido de una sonrisa. Esas dos reacciones –la perplejidad y la sonrisa–, que pudiéramos pensar que son contrapuestas, incluso antitéticas, son en cambio parte de un mismo proceso, proceso en el que desconcierto y reconocimiento constituyen los polos dialécticos en una “oscilación rítmica” (Warburg, 2010, p. 3). Es la tensión polar inherente de la fotografía de Madoz lo que la hace a la par extraña y familiar, elementos que se amalgaman en la *ostrenenie*, el recurso artístico que formuló Viktor Shklovski en *El arte como arteficio*, esa suerte de manifiesto del formalismo ruso. Los conceptos que sirven como armazón teórico para el análisis de la imagen madoziana y sus mecanismos son, además de la *ostrenenie*, el efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht, el *unheimlich* freudiano, la interrupción y el *shock* teorizados por Walter Benjamin, así como la inorganicidad de la obra de arte sistematizada por Peter Bürger.

2. Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y *shock*

2.1. Lo enigmático

En una fotografía de Madoz de 1990 (Fig. 2), dos objetos de uso cotidiano sin conexión aparente –un espejo colgado en una pared y una escalera de mano de un solo tramo– son presentados para su exégesis en una colocación insólita, uno apoyado sobre el otro, en tensión uno sobre el otro. Esta obra marca un antes y un después en la trayectoria artística de Madoz, como cisma creador (Chiappe y de las Heras, citados en Madoz, 2009, p. 317), debido a las posibilidades que el autor entrevió en la imagen pues, según el propio artista (2009), “al hacer esta fotografía me conciencí de las posibilidades que se abren en acciones tan simples como apoyar una escalera en un espejo, y significó un detonante en mi carrera” (p. 317). El carácter enigmático de la imagen radica en la duplicidad de la escalera, duplicidad acentuada por el simbolismo de ambos objetos como elementos de transición entre los mundos al relacionar lo místico y lo espiritual, así como la conexión entre la conciencia y el inconsciente (Cirlot, 1992, p. 187). Madoz trastoca los campos semánticos yuxtaponiendo en una imagen objetos en apariencia dispares o estableciendo una relación supuestamente incongruente que desbarata lo racional como forma de desvío y extrañamiento, lo que problematiza la decodificación y sugiere un enigma.



Figura 2. Fotografía de Chema Madoz. *Sin título*, 1990.
(Procedencia: www.chemamadoz.com).

Este rasgo enigmático, íntimamente relacionado con lo que Peter Bürger llama la inorganicidad de la obra, provoca una ruptura en la recepción: educado y acostumbrado a la representación mimética referencial, el destinatario se ve interpelado e incluso agredido; la obra de arte es así el proyectil del que habla Walter Benjamin (2015) en su ensayo programático *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “La obra de arte de los Dadaístas se convirtió en proyectil. Golpeaba al espectador como una bala, le daba de lleno, y adquiría una cualidad táctil” (p. 58). Ante el cansancio de que el arte fuese meramente un reflejo fiel de la realidad, las vanguardias reaccionan contra la concepción de la obra como estructura unilateral en la que las partes se constituyen como un todo, poniendo en solfa el carácter monolítico con el que hasta entonces, en el seno de la sociedad burguesa, se entendía el arte. En la fractura de la unidad compositiva, mimética, se pone de manifiesto la falacia que supone tomar una imagen como si se tratase de un objeto real. Al quebrantar ese paradigma mimético referencial, se obliga al espectador a tomar conciencia del lugar precario que ocupa respecto a la obra de arte, así como a buscar un nuevo camino para su interpretación. La obra de arte presupone un receptor que es portador de determinadas ideas o prejuicios², al tiempo que le exige que cree activamente el todo a partir de la unidad fragmentada.

² Bürger (2010) señala que los dos conceptos hermenéuticos importantes que Gadamer desarrolla en *Verdad y Método* son prejuicio y aplicación. El prejuicio significa que el intérprete no es un receptor pasivo que asimila el texto de cualquier manera, sino que carga con ciertas ideas que se introducen en el sentido del texto (pp. 10-11), lo que podemos extrapolar a la obra de arte.

2.2. El extrañamiento

Shklovski (2012) cita un pasaje de los diarios de Lev Tolstoi en el que se hace patente la idea de que en la vorágine del día a día no atendemos a nuestros actos más cotidianos y extraviamos la capacidad cognitiva de estos, como si se nos escapasen y ya no nos pertenecieran (p. 60). Cuando las acciones se tornan en habituales devienen automáticas. El gesto se sumerge en el inconsciente; no es que desaparezca, sino que al no quedar registro mnémico es como si no hubiese existido nunca. Una automatización de la vida cotidiana engulle los objetos; ante el alud de objetos y utensilios que nos circundan no somos capaces de percibir lo que tenemos delante y ya no podemos decir nada sobre ellos. La rutina lame las aristas de los objetos y los objetos, romos, homogéneos, van desapareciendo ante nuestros ojos.

La emancipación del objeto de ese automatismo perceptivo se alcanza en el arte por diferentes medios; uno de ellos es la singularización o extrañamiento. El receptor no ha de reconocer el objeto, sino experimentar una visión de este, por lo que el extrañamiento propugna el oscurecimiento de la forma, así como la dificultad y la duración de la percepción. Shklovski aboga por una desautomatización perceptiva con el fin de volver desconocido aquello conocido, para hacer extraño lo familiar en la medida en que el hacer extraño un objeto –ese hacer extraño y extranjero a través de la imagen– afila la percepción y estimula los sentidos. A consecuencia de prolongar la duración de la percepción estética, el extrañamiento desvela al destinatario una experiencia artística que privilegia la perceptibilidad, transformándose esta en un acto artístico. La imagen no intenta facilitarnos la “comprensión de su sentido, sino crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento” (Eichenbaum, 2012, p. 46). El arte genera una percepción particular del objeto en la medida en que percibir estéticamente la forma entraña percibir estéticamente la realidad. Donde prevalecía la automatización, el arte crea significación.

2.3. El efecto de distanciamiento

Como conceptos emparentados, ese hacer extraño lo familiar que propugna la *ostranenie* enlaza con lo ominoso (*unheimlich*) freudiano, así como con el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt* o *V-effect*) de Bertolt Brecht. En *El Pequeño Organon para el teatro*, el dramaturgo (1983) escribe que la representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al mismo tiempo como algo ajeno o distante (*fremd*) (p. 20), por lo que el objeto engloba una distancia y una cercanía. Al oscurecer la forma, se observa la extrañeza porque distanciar es mostrar y descubrir es volver extraño. De modo análogo a Shklovski, Brecht (1983) postula que el actor debe conseguir que el acto de mostrar sea artístico (p. 22). Así como el formalismo se vuelve hacia la forma, en el teatro épico el actor debe volcarse hacia sus propios movimientos para observarlos detenidamente (Brecht, 1964, p. 139).

Al poner al descubierto la técnica, en la visibilidad de la tramoya y los artilugios escénicos, el espectador evidencia que se halla ante una representación y que fuera del escenario la realidad es una construcción, a diferencia de lo que ocurre en el teatro de raigambre aristotélica y del cine de Hollywood, que muestran el mundo de lo representado. En oposición a la catarsis aristotélica, se postula la noción de

distanciamiento (*Verfremdung*) en aras de evitar que, parafraseando a Brecht (1983), el público se introduzca en la obra como en un río, dejándose llevar por la corriente (p. 69). De ese símil del arrastre de la corriente se sirve también Georg Simmel (1997) para exponer que ante los estímulos que ofrece la ciudad al urbanita le resulta más fácil dejarse llevar por la corriente en vez de nadar por sí mismo (p. 184).

Ese efecto de distanciamiento ha de aspirar a lograr la distancia emocional para que tanto el actor como el espectador puedan tomar sus propias decisiones ante la historia que se narra y de este modo construir una mirada crítica. En este sentido, siguiendo la reflexión de Didi-Huberman (2013), supone una operación de conocimiento (p. 63). Se trata de impedir una percepción meramente contemplativa y rasgar la pasividad del público, de “esa gente no parece estar ahí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella” (Brecht, 1983, p. 15). Al romper con la ilusión escénica, se rechaza la identificación mimética pues el distanciamiento intenta impedir la identificación (*Einführung*) empática del espectador con el personaje para que adopte una actitud crítica y tome posición ante lo que sucede frente a él, actitud que es forjada gracias a los intervalos o interrupciones. El intervalo será entonces el montaje de lo heterogéneo. Su método es la interrupción³ de la acción dramática mediante la cual se despierta a esos espectadores que, aun teniendo los ojos abiertos, parecen dormir “con sueños inquietos” (Brecht, 1983, p. 15). El distanciamiento crea intervalos allí donde solo se percibía una unidad y, así, muestra las junturas, el “entre”. Estos intervalos, principio sobre el que está construido el teatro épico, están destinados a quebrar la ilusión mimética del teatro. Según Benjamin, hay una colisión entre las situaciones dramáticas, un *shock*.

2.4. El *shock*

Siguiendo la conceptualización teórica de Bürger, la noción artística de *ostranenie* encuentra su correlato en la teoría del *shock* esbozada por Benjamin. Según Bürger (2010), la negación de sentido genera en el receptor una experiencia de *shock* que, estimulando un cambio de conducta, rompe con la inmanencia estética y suscita una transformación en la praxis diaria del receptor (p. 114). Sin los referentes tradicionales, la obra de arte fractura la cotidianeidad, originando una crisis de sentido y, a partir de este hecho, con la finalidad de integrar la obra a la praxis vital, se genera consecuentemente la necesidad de la exégesis de la obra. Al crear un sentimiento de alienación en el destinatario, es decir, un desvío y un extrañamiento, se desmonta lo familiar mediante la interpretación. Así, la cualidad táctil benjaminiana hace referencia al efecto de *shock* que la obra de vanguardia produce en el destinatario y tiene en el teatro épico y en el cine especialmente sus máximos exponentes (Benjamin, 2018, p. 143).

En su ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin (2012a) reflexiona sobre la cadena de montaje fabril y sobre la multitud urbana, ambas como experiencias de continuo bombardeo de imágenes desconectadas y de estímulos similares al *shock*. En los cruces peligrosos de la ciudad, el peatón –o receptor– es asaltado por incesantes golpes nerviosos, los *shocks* (pp. 213-214). En la metrópolis el paseante reacciona a la intensificación de la vida nerviosa (Simmel, 1997, p. 175), derivada

³ En la primera versión de “¿Qué es el teatro épico?” Benjamin (1975) escribe que “cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto” (19).

de una sucesión rápida e interrumpida de impresiones tanto internas como externas, con la abstracción o racionalidad a modo de parapeto: el urbanita esgrime el escudo de la razón contra la fluidez y la coreografía de *shocks* de la gran urbe. Así, según Simmel (1997), la vida en la gran ciudad deviene intelectual y racional (p. 176). La conciencia como protectora ante los estímulos (Benjamin, 2012a, p. 192), que ya teorizó Freud (1969) en *Más allá del principio del placer* (pp. 101 y ss.), es un escudo que preserva al organismo frente a los estímulos del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria. Benjamin expone que los peatones se sumergen en la multitud como reserva de energía eléctrica⁴, siendo asaltados en los cruces peligrosos por un conjunto de acciones nerviosas, la experiencia del *shock*, llegando a ser alienados, anestesiados, para finalmente el *shock* pasar a ser registrado por la conciencia, reduciéndose así sus efectos traumáticos. La conciencia, como burbuja protectora, desvía los efectos del mundo externo y esteriliza la experiencia traumática que provoca el *shock*, impermeabilizando al receptor (Benjamin, 2012a, p. 193). Los *shocks*, eminentemente visuales, provocan una sobre-estimulación en el urbanita y ante estos la conciencia actúa como amortiguador mediante el adormecimiento del sensorio, bloqueando la porosidad de los sistemas sinestésicos (Buck-Morss, 1992, p. 18). Siendo el *shock* la esencia de la experiencia moderna, paradójicamente la experiencia del sujeto moderno se ve amenazada por él. Así, responder sin pensar a los estímulos se hace necesario para la supervivencia (Buck-Morss, 1992, p. 16). Una de estas reacciones es la de la automatización.

En la vivencia del *shock* Benjamin asevera que el aura queda triturada (2012, p. 241). Esta atrofia del aura es una resolución correlativa a la pérdida de experiencia que, a la vez, constituye un rasgo distintivo de la condición moderna: la conversión de la experiencia objetiva (*Erfahrung*) en vivencia subjetiva (*Erlebnis*), que supone el paso de lo pre-moderno a lo moderno, ya que la reproducción desvincula aquello reproducido del ámbito de la tradición (Benjamin, 2012a, p. 195). Los procesos de industrialización y modernización aceleran el tiempo y fragmentan la experiencia, provocando una “secuencia de momentos repetitivos sin desarrollo” (Benjamin, 2012a, p. 188) y, así, la modernidad, que Baudelaire (2005) describe como lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente (p. 361), ya no puede aprehenderse como totalidad, sino como imágenes dialécticas. En el marco de esa pobreza en experiencias, que es paralela al desarrollo de la técnica, la experiencia productora de *shock* se había transformado en parámetro, en “regla general” (Benjamin, 2012a, p. 194).

El *shock* perceptual, esos choques que en su rapidez y violencia golpean al urbanita, consumiendo sus fuerzas, engendra el ciudadano *blasé*. La actitud *blasée* (*Blasiertheit*), que Simmel (1997) introduce en su texto de 1903 *La metrópolis y la vida mental*, es un fenómeno que caracteriza al urbanita que ya no responde al *shock* puesto que sus nervios, que han sido consumidos, no son capaces de ninguna reacción (p. 178). Asimismo, se ha insensibilizado ante las cosas pues no es que no perciba el significado y el valor diferencial de estas, sino que las ignora al ser vistas en “un tono gris e indiferenciado” (1997, p. 178). La dispersión de la vista a favor de la percepción háptica es un rasgo idiosincrático de una sociedad en la que se han desarrollado y difundido nuevas técnicas de reproducción.

⁴ Benjamin toma la expresión de Baudelaire (2005): “Así, el enamorado de la vida universal [el *flâneur*] entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad” (p. 358).

El arte, según Benjamin, posee el potencial para confrontar la alienación moderna pues el *shock* desencadenado por la obra lograría abrirse camino en ese inconsciente bloqueado. Hay que exponerse al *shock* como hace Baudelaire, quien convierte el *shock* en principio poético (Benjamin, 2012a, p. 262). La desautomatización se radicaliza durante las vanguardias y se produce el *shock*, deviniendo en un principio supremo de la finalidad artística, ya que, jugando con la diada realidad-arte, se pretende conseguir el extrañamiento que provoca aquello extraordinario. Las vanguardias hacen del extrañamiento un arma para restituir el gesto extraviado en la automatización de lo cotidiano, un gesto que, por la acción de la mecanización, en la compulsión de la repetición, ha quedado desplazado, relegado.

2.5. La inorganicidad

En *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger distingue entre la obra orgánica, que es simbólica, y la obra no-orgánica, que es alegórica. La primera, la obra orgánica, identificada con el arte realista o burgués, se crea a partir del modelo estructural sintagmático donde las partes y el todo forman una unidad. La obra orgánica es una totalidad forma-contenido donde las partes, subordinadas a la organicidad del todo, se ensamblan formando una totalidad, sin generar una tensión entre ellas. Por tanto, tiene un carácter sintético y establece una concordancia necesaria entre las partes y el todo, una unidad dialéctica que es posible interpretar mediante el círculo hermenéutico, donde las partes participan de forma activa en la constitución del sentido.

Cuestionando cierto tipo de unidad de la obra, la obra inorgánica, en cambio, renuncia a componer una obra total, así como continuar un sistema de representación mimética. En contraposición a la obra orgánica, en la obra no-orgánica o inorgánica se rompe con un sistema de representación basado en la reproducción de la realidad (Bürger, 2010, p. 108). En la obra de vanguardia hay una contradicción inherente entre las partes, ya que la relación entre estas ya no es sintagmática, sino paradigmática. La obra es montada sobre fragmentos. Mientras que la obra orgánica aspira a ocultar el artificio mediante el que está construida, la obra inorgánica se ofrece como producto artístico, como artefacto. Trabaja con el principio del montaje, que es una categoría artística ligada a la alegoría, pues “lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de vida. Lo aísla, lo priva de su función” (Bürger, 2010, p. 98). En “El autor como productor” Benjamin (2018) plantea que “lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (p. 114). El procedimiento del montaje descubre la irreproductibilidad de aquello real. Propio de la obra no-orgánica, que trabaja con el principio de montaje, es, según Adorno, el hecho de que dejó de crear la apariencia de reconciliación. Dejaron de ser símbolo de la realidad, ellas *son* una realidad (Bürger, 2010, p. 110). Así, la obra adquiere otro estatus: deja de ser un símbolo de la realidad para constituir en sí misma una realidad.

Estos dos tipos de obras –orgánicas e inorgánicas– implican diferentes tipos de recepción, ya que la observación de una obra vanguardista no produce una impresión general de sentido, sino que origina un *shock*, categoría a partir de la cual el destinatario traslada su interés respecto a los principios constructivos en los cuales se nutre. El cambio en la recepción es la principal transformación en la obra no-orgánica. La vanguardia aboga por una producción y recepción colectivas y pretende superar de este modo la oposición entre receptores y distribuidores. En su unicidad la obra

orgánica requiere un acto de percepción básicamente contemplativo, una estética de la absorción, a diferencia de la obra inorgánica que, para Benjamin, impone una percepción a base de impactos, simbolizada por la fórmula *épater le bourgeois* del dadaísmo. Es en su carácter enigmático, análogo al carácter disruptivo del producto, la no-organicidad, donde la obra vanguardista ocasiona una ruptura en la recepción (Bürger, 2010, p. 115). Distinguiendo entre percepción visual y percepción táctil, Benjamin contrapone las imágenes-proyectil o imágenes-*shock* de las vanguardias a las imágenes-absorbentes del arte orgánico. En su índole háptica, las imágenes-*shock* “ya no puede acometerse de un modo contemplativo” (Benjamin, 2018, p. 70)⁵. La estructura de la obra inorgánica, basada en el montaje, al estar conformada por partes e intervalos, permite en la interrupción que el ojo del espectador encuentre cabida y, a la postre, adopte una posición crítica.

3. Las criaturas anfibias de Chema Madoz

3.1. *Ars combinatoria*

Epítome de la fotografía objetual, Madoz juega con los objetos: juega a armarlos y desarmarlos, a alterarlos, a forzarlos y a tensionarlos a partir de la lógica combinatoria. Como el ajedrecista de Calvino (1983) que nunca agotará las combinaciones de los movimientos posibles de las treinta y dos piezas del tablero (p. 218), Madoz parte de las múltiples configuraciones y permutaciones que ofrecen los objetos. Su *modus operandi* es el *ars combinatoria* puesto que “la semejanza no permanece jamás estable en sí misma” (Foucault, 1981, p. 48). Madoz nos dirige la mirada hacia los objetos, a los vínculos de parentesco latentes entre estos, pues la analogía brinda un número infinito de analogías e inagotables posibilidades asociativas que apelan a lo subyacente. Establece entre los objetos un juego dialéctico que trastoca, en la unión dispareja, la relación entre significado, significante y referente, produciéndose una ruptura del objeto respecto a su vínculo referencial. Subvierte así la realidad a través del engaño de la vista al causar una ruptura entre significado y significante y activando, por el contrario, la semejanza, esas relaciones de contigüidad. Madoz encarna el poeta quien “por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes perdidas” (Foucault, 1989, p. 66). En la obra de Madoz, la intuición de lo oculto socava lo visible pues la fotografía marca una nueva relación con lo visible. El truco está en la realidad, más que en la fotografía. De ahí su filiación con el surrealismo y con pintores como René Magritte⁶. Como en el surrealismo, Madoz fuerza los límites disciplinares y los límites perceptivos para plantear otra forma de percibir la realidad.

⁵ Asimismo, para los formalistas la recepción del arte ya no puede consistir en el “ingenuo goce de lo bello”, sino que se hace necesario “diferenciar la forma y reconocer el procedimiento” (Jauss, 2013, p. 169).

⁶ La impronta de Magritte es patente en Madoz; así elementos iconográficos como el bombín o la pipa, tan característicos del imaginario magretiano, son también elementos recurrentes en la obra del fotógrafo madrileño: por ejemplo, en una fotografía de 1982 donde aparece un sombrero flotando en el aire, o en una fotografía de 1998 en la que se nos muestran unos alfileres clavados a modo de acerico en un sombrero hongo, fotografía que fue publicada en el libro conjunto con Joan Brossa, *Fotopoemario*, o una fotografía de 1999 de una pipa con agujeros de una flauta. Asimismo, una fotografía de 2003 de la jaula-nube remite al cuadro de *Las afinidades electivas* de Magritte (1933).

Al establecer una nueva relación entre lo patente y lo latente, entre lo oculto y lo mostrado, entrena al espectador a desconfiar de lo que se da por sentado.

Madoz utiliza de forma recurrente objetos cotidianos, objetos aparentemente desprovistos de belleza estética o totémica, objetos que tenemos tan incorporados en la praxis cotidiana que ya no los vemos por sí mismos, o en los que no reparamos más que por su funcionalidad, como por ejemplo llaves, cantos rodados, escaleras, cubertería y cristalería, calzado o relojes. Otra constelación de elementos en la imaginería madoziana, como son nubes, gotas de agua, letras o notas musicales, contienen una fuerte carga semántica, conceptual y simbólica.

Como el coleccionista de Benjamin (2012b, p. 125), Madoz es un fisonomista del extenso mundo de las cosas y, como tal, es capaz de establecer correspondencias entre los objetos más allá del orden de lo utilitario, más allá del orden impuesto por el dinero que, como ese gusano que roe el corazón de las cosas, va engullendo el valor y la especificidad de los objetos (Simmel, 1997, p. 178). La relación entre los objetos no es ya la utilitaria, que es una categoría básicamente exógena, sino la relación íntima que se establezca entre ellos. Del mismo modo que el coleccionista o que el niño en sus juegos, Madoz despoja al objeto de su valor de uso y de su valor económico. Le quita la servidumbre de la utilidad, dotándole de un valor afectivo, el valor de quien lo ama (Benjamin, 2012b, pp. 55-56). El imaginario madoziano está conformado por algunos objetos inútiles e improductivos desde una óptica capitalista, como una fotografía de 1995 en la que un guante tiene dos dedos pulgares o una fotografía de 2005 donde unas zapatillas en vez de suelas llevan adheridos dedales, relacionando el caminar con el coser pues al andar se va tejiendo una red de tiempo. Para Madoz la inutilidad se erige en categoría artística. En este sentido, los objetos de Madoz enlazan con los objetos absurdos e inútiles de los surrealistas, por ejemplo con la *Roue de bicyclette* (1913) de Marcel Duchamp, *The Gift* (1921) de Man Ray, ese regalo malintencionado que conduce al objeto a la inutilidad total, o también *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim.

El embrión de la obra de Madoz se halla en las vanguardias históricas, especialmente en los *objets trouvés* de Marcel Duchamp, como *L. H. O. O. Q.* (1919), esa Gioconda con bigotes y perilla, y las metáforas visuales de Man Ray, como el *Object To Be Destroyed* (1923), más adelante rebautizado como *Indestructible Object*, ese metrónomo al que se le ha agregado en el filo del péndulo la fotografía de un ojo, o *Le Violon d'Ingres* (1924), fotografía de un cuerpo desnudo en la que se han pintado en tinta china las dos aberturas acústicas en efe de un violín, activando la semejanza del cuerpo femenino con un instrumento musical. En dichas obras, la manipulación estética y la yuxtaposición de elementos dispares desatan una cadena de asociaciones inesperadas con el fin de desconcertar al espectador y sacudir la inercia o el hastío perceptivo. El artificio queda a la vista a través del montaje, resultando en artefactos inquietantes, a la manera de imágenes-proyectiles o imágenes-*shock*.

3.2. El juego dialéctico

Interesa destacar no solo el primado del objeto, sino también el código binario con el que Madoz construye sus fotografías pues están armadas con una doble articulación, como por ejemplo: nube-jaula, escalera-espejo, pluma-cristal, árbol-nube, página-ventana, llave-lupa o agua-hilo. Así, aun estando construidas mediante una díada, son imágenes polarizadas, en colisión mediante la yuxtaposición de elementos dispares,

a través de un principio de oposición, o una dialéctica opositiva, acercándose a la imagen surrealista, simbolizada por el aforismo de Lautréamont que radicaba la belleza en el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones. Las fotografías de Madoz, como la obra de arte inorgánica, se construyen a partir del principio de contradicción que sirve para señalar el carácter absurdo de la realidad. El mismo artista destaca (2010) “lo fina o lo endeble que es la línea que separa la lógico de lo absurdo”. En esa dualidad que contiene la fotografía objetual de Madoz se establece un juego dialéctico entre dos objetos que, incluso, colisionan entre ellos, del mismo modo en que en el teatro épico se produce un choque entre las situaciones dramáticas, escindiéndose así la unidad aparente propia de la obra orgánica. La dualidad objetual (por analogía o contraposición) es una relación dialéctica entre los objetos pero también entre el contenido y la forma. La obra de Madoz, como la obra inorgánica teorizada por Bürger (2010, pp. 113-114), no persigue una apariencia de reconciliación entre las partes, sino que anhela la negación de sentido que es la causante de la experiencia de *shock*.

Madoz busca la contradicción o el conflicto entre los objetos, en los que la relación, parafraseando a Bürger (2010), no es de naturaleza paradigmática, no sintagmática (p. 112). No se da una integración armoniosa de las partes de la obra. En la ensambladura tensionada de los objetos se infringe la immanencia estética propia de la obra contemplativa. Los elementos dispares ponen de manifiesto no solo el conflicto, sino también el montaje, procedimiento que tiene la habilidad de conectar lo aparentemente disimilar en aras de causar un *shock* en el receptor que le lleve a una visión del objeto y no a un mero reconocimiento. Ante la negación de sentido, la obra de Madoz plantea al receptor una reflexión sobre su praxis cotidiana en aras de ser capaz de recuperar ese gesto primigenio extraviado.

Una de las fotografías de Madoz (Fig. 3) nos presenta una pluma posada sobre el cristal resquebrajado de un estante. No hay reconciliación hegeliana entre el cristal cuarteado y la pluma, sino una tensión latente que quebranta la lógica de lo real y pone en duda la verosimilitud del mensaje fotográfico. El conflicto no se resuelve, sino que este yace latente en la imagen, como ocurre en el tercer tipo de imagen que teoriza Octavio Paz (1972) en *El arco y la lira*, que no compone una síntesis entre tesis y antítesis, sino que “los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles, hostiles” (p. 100). A través de la herramienta dialéctica se problematiza la representación, lo percibido como construcción del sujeto. Cuestionando la vista como sentido privilegiado de la Modernidad, propia de la tradición ocularcéntrica occidental, la fotografía de Madoz establece una nueva relación con lo visible. Una pluma ha caído sobre una superficie de cristal como si lo ligero fuese pesado. La imagen sugiere que lo ligero es pesado y nos conmina a desconfiar de la visión como modo de aprehender la realidad. No es una imagen meramente esteticista o estetizante, sino una imagen que perturba en su carácter enigmático, en su principio constitutivo contradictorio: “La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es ligero” (Paz, 1972, p. 99). En este caso, lo ligero es pesado, por lo que “la imagen dice lo indecible” (Paz, 1972, p. 106) en la medida en que la imagen contiene un indecible que la expelle fuera del régimen de lo visible (lo representado) y lo legible (la significación). La imagen está atravesada por la tensión entre los objetos, pero también por la tensión entre lo decible y lo visible y entre lo indecible y lo invisible.



Figura 3. Fotografía de Chema Madoz. Sin título (Procedencia: www.chemamadoz.com).

En la obra de Madoz los objetos no son cosas inertes ni naturalezas muertas, no están dispuestos como un bodegón, sino en una relación tensionada, una tensión en muchas ocasiones irresoluble. Presentan una tensión sin dirimir ni pacificar pues no se trata de una síntesis, sino una conjunción de contrarios. En la oscilación entre los objetos toda síntesis es refutada. Se entabla una dialéctica que no llega a resolverse ni tampoco a agotarse, es decir, no hay metamorfosis ni resolución, sino intervalo, juntura, porque lo que interesa es evidenciar los intrincamientos, los puntos de sutura, el montaje. En la unión tensa entre pares antitéticos subyace un acto de montaje. En esa yuxtaposición tensionada se genera un enigma, un jeroglífico. Por medio del uso retórico de la imagen, el objeto se trasmuta en enigma, en pregunta, y la fotografía en una imagen-pregunta.

En Madoz lo tensionado es un elemento estético vinculado con la inorganicidad característica de la obra de arte vanguardista. Bajo la belleza formal de su fotografía subyace una tensión en ese fluctuar de significación en significación que problematiza la referencialidad, la relación entre signo y referente, entre significado y significante. La imagen, aparentemente estática, contiene un dinamismo causado por la contradicción inherente a ella: la tensión genera un movimiento, como un desplazamiento continuo de los objetos que entrechocan dialécticamente entre sí pues esa colisión de elementos dispares o contrapuestos conlleva tanto un movimiento como una detención. La polarización de opuestos en la imagen genera un campo de fuerzas que entraña una pausa saturada de tensiones, esa pausa que interrumpe la aprehensión de la imagen, al tiempo que impulsa paradójicamente el pensamiento, como el movimiento pendular de la iconología del intervalo de Warburg, ese retroceder para coger impulso del reflujo de la marea. La paralización del pensamiento impulsa un nuevo pensamiento, como un modo de resistencia a la significación tradicional, pues la interrupción frena la aprehensión apriorística de la imagen, estimulando otras relaciones latentes en esta y haciendo que el receptor sea el que establezca las conexiones de sentido. En el intervalo abierto por la imagen, en la pausa generada por el *shock*, ocurre el choque entre la visión del objeto y su

aprehensión. La composición de la imagen no cierra el sentido, sino que lo abre. Las fotografías de Madoz dialectizan detención y movimiento y es en dicha tensión donde se manifiesta la fuerza de la imagen.

3.3. La descontextualización

Las imágenes de Madoz se construyen a partir del recurso de la *ostranenie*, ese extrañamiento que desfamiliariza la mirada *blasée*, la mirada que ya no repara en los objetos. Buscando semejanzas conceptuales, Madoz propugna un extrañamiento como modo de desempeñar la mirada y recuperar el gesto extraviado en lo idéntico, en lo rutinario. Tomando los objetos cotidianos a la manera de *l'objet trouvé* surrealista, Madoz los descarga de su funcionalidad habitual al presentarlos para su exégesis en un contexto nuevo o desfamiliarizando su uso de tal modo que resignifica su forma, esa forma cuyas aristas habían sido lamidas por la rutina. Madoz no solo representa objetos, sino que los connota, resignificándolos en una operación semántica: a la espacialidad propia de la imagen le suma lo háptico del objeto. La operación de extrañamiento en Madoz es una tentativa, por tanto, de destruir el automatismo perceptivo al tiempo que busca crear una percepción particular del objeto para que el espectador pueda decir algo sobre él. Vuelve extraño lo familiar, apelando al potencial del *shock* de la imagen, a la ruptura de la percepción anestesiada, anestésica, y así se erige como un modo de conocimiento. Lo objetual se nos presenta entonces no como objeto laminar o plano, sino que está conformado por capas y aristas. Madoz enlaza con la pintura metafísica de Giorgio De Chirico (1990), quien en “Statues, meubles et généraux” reclamaba un extrañamiento ante lo cotidiano a través de la descontextualización (pp. 120-122).

Madoz emplea el recurso de la *ostranenie* para presentarnos objetos mercantiles, banales y de uso cotidiano de tal manera que percibimos el objeto y no tan solo lo reconocemos. Capta los objetos desde una óptica desautomatizadora al ahondar en su singularización, pues a través de la percepción se siente la forma, entendiendo esta ya no como mera envoltura, sino como contenido en sí misma, es decir, la forma comprendida como fondo, como “un recipiente en el que se vierte un líquido (el contenido)” (Eichenbaum, 2012, p. 43). La forma problematiza la envoltura para que despunte el contenido del mensaje, para que haya una interrupción de la aprehensión apriorística del contenido que permita percepciones diferentes a las habituales.

En una fotografía del año 2000 (Fig. 4), cuya composición evoca *La Fourchette* (1928) de André Kertész, la sombra de una cuchara adopta la forma de un tenedor, problematizando de esta manera la tradicional correlación forma-contenido y rechazando la idea de la causalidad lógica. Aquí el conflicto entre forma y contenido llega al paroxismo al cuestionar la unión entre signo y concepto. En Madoz observamos una superación dialéctica de la antinomia forma/contenido. Al diferenciar y oscurecer la forma, esta es puesta en cuestión. La forma problematiza la envoltura para que despunte el contenido del mensaje, para que haya una interrupción de la aprehensión apriorística del contenido. La composición de la imagen no facilita la comprensión del sentido, sino que en la divergencia entre la forma y el contenido o significado hay una ruptura del horizonte de expectativas del espectador. En esa incongruencia conceptual se fisura la relación entre el objeto y su sombra, introduciéndose el elemento siniestro, elemento que es reforzado tanto mediante un plano picado, que

busca el efecto dramático, como en la forma de tridente del tenedor. En la proyección distorsionada de la sombra aflora la categoría de lo ominoso: el alogismo de la imagen remite al *unheimlich* de Freud (2014) pues hay algo siniestro en la sombra no solo en ese salirse del orden de lo natural, sino que lo *unheimlich*, lo siniestro, procede de lo *heimisch*, lo familiar, que ha sido reprimido (p. 11). Al fraccionar la unidad aparente de la imagen, se desencadena la escisión entre aquello visible y aquello que habiendo debido permanecer oculto ha sido desvelado.



Figura 4. Fotografía de Chema Madoz. Sin título, 2000
(Procedencia: www.chemamadoz.com).

A partir de 1990, tras el cisma de la fotografía de la escalera y el espejo, la obra de Madoz va más allá de una reproducción objetual al cuestionar la función primigenia del objeto. Madoz extrae el objeto de su contexto ordinario, es decir, de su marco preexistente de significado, en aras de conminar al receptor a desempañar la mirada *blasée*, esa mirada tamizada por la ubicuidad de lo visual, esa mirada distraída en la coreografía eminentemente visual de la metrópolis. Arranca al objeto de su utilidad diaria, extirpándole así quirúrgicamente su sentido pragmático y extrayendo lo impenetrable de lo cotidiano. Colocando los objetos uno contra el otro, suscita una nueva mirada al objeto más allá de su uso, quebrando en el proceso de desfamiliarización el binomio objeto-uso. Desnaturaliza el objeto poniendo en cuestión su función primigenia, ya no como mera representación de la realidad, pues genera significado y no simplemente lo transmite (Buck-Morss, 2009, p. 40). Es así pregnante.

3.4. El objeto dislocado surrealista

Inserto en dicha tradición de *l'objet trouvé*, el objeto en Madoz puede dividirse entre los objetos encontrados, los objetos escenificados y los objetos modificados. En el desplazamiento del objeto se genera una dislocación, entroncando así con el objeto surrealista que es un “objeto *dislocado*, es decir, salido de su esfera habitual, empleado para usos distintos a los que está destinado o cuya función es desconocida” (Nadeau, 2001, p. 134). Las fotografías objetuales de Madoz están construidas a partir de una dualidad entre los objetos en aras de cuestionar, al modo de *l'objet trouvé*, no solo su funcionalidad, sino también el modo en que miramos esos objetos pues en *l'objet trouvé* es donde cristaliza la negación de la autonomía del arte, es decir, la negación de la separación entre la praxis vital y el arte (Bürger, 2010, p. 82).

Mediante ese juego dialéctico entre los objetos, Madoz niega la causalidad entre estos, como ya hicieron los surrealistas, quienes se reapropiaron de los objetos y de las relaciones entre ellos en una tentativa de descubrir los secretos latentes en ellos en aras de generar, mediante la libre asociación del inconsciente, nuevos significados ajenos a la lógica del estado consciente pues el objeto surrealista es “como un puente o descarrilador poético que reubica las relaciones entre la creación artística, el mundo exterior y el sujeto como entre proyectivo” (Ramírez, 2009, p. 116).

El primer objeto que utiliza Madoz en 1990 (Fig. 5) es una llave antigua que en su cabeza tiene una cerradura moldeada personalmente por el propio artista (Madoz, 2009, pp. 315-316). Se trata, por tanto, de un objeto encontrado rectificado en la tradición surrealista de *l'objet retrouvé* u objeto encontrado rectificado. Tal como el propio artista explica (2017), esta imagen supuso “abrir la puerta a un universo que no había considerado hasta aquel momento”. Es una fotografía de transición entre su primera etapa antropomórfica y su segunda etapa objetual pues aún el fondo de la imagen no es el fondo homogéneo, idiosincrático, de su fotografía objetual, pero el objeto se ha adueñado ya del centro de la representación, desbancando cualquier antropomorfismo. La llave es su propia bocallave; contiene su función y su objeto, el principio y el fin, el Alfa y el Omega, como un ouroboro que muerde su propia cola. El ojal de la llave es una cerradura y engloba en sí el enigma y su respuesta, una respuesta que, sin embargo, ha de permanecer indescifrable. Aunque la llave contiene la abertura, nunca podrá llegar a abrirse a sí misma. Esquiva la posibilidad de la misma abertura que promete. El ensamblaje de la llave-cerradura es una paradoja puesto que ensambla lo abierto y lo cerrado, lo oclusivo y lo hendido; lo abierto se halla contenido en lo cerrado. Hay en el objeto, como objeto-pregunta, una hiancia pero también algo que se esconde, algo que excede a la misma llave.



Figura 5. Fotografía de Chema Madoz. Sin título, 1990 (Procedencia: *Chema Madoz: obras maestras*).

Madoz retoma la desfuncionalización de los objetos llevada a cabo por los surrealistas. Aun subyaciendo una raíz surrealizante⁷ de sus fotografías, su *modus operandi*, a diferencia del surrealismo, tal como el mismo fotógrafo explica (2017), se basa más en la lógica que en el sueño pues no surge de lo onírico sino de lo consciente. La obra de Madoz se ubica en el intervalo, en el umbral entre ambos estados.

En una fotografía de 2005 (Fig. 6) Madoz ha añadido en la cubierta de un libro una mirilla y, así, el libro, por mediación de la mirilla o en conjunción con ella, en dicha polaridad libro-mirilla, se trasmuta en puerta a otros mundos que podemos entrever por obra y gracia del libro. Ambos objetos conservan su identidad primigenia pero en esa colocación de un objeto sobre el otro, la mirilla sobre el libro, este deviene puerta. Por la acción de la mirilla, un libro se transmuta en puerta pero, como criatura anfibia, no deja de ser por ello un libro. Del mismo modo, en la fotografía de la pluma-espejo (Fig. 3) la pluma es una piedra sin dejar de ser pluma. Son objetos del límite, objetos liminares que se emplazan entre lo real y lo imaginario, es decir, no solo en el umbral compositivo, sino en la encrucijada conceptual. El mismo Madoz señala (2010) ese terreno ambiguo, indefinido, ese entre-lugar que ocupan sus objetos: “Siempre me ha parecido que el objeto ocupa un espacio incierto, el espacio que media entre nosotros y nuestros deseos”.

⁷ En la estética surrealista de metáforas visuales y de recontextualización y resignificación de *l'objet trouvé* o el *ready-made*, la obra de Madoz se hermana con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y con los poemas visuales de Joan Brossa. Fruto de esas afinidades son el libro *Nuevas Greguerías*, que pone a dialogar la obra de Gómez de la Serna y de Madoz, y *Fotopoemario*, el libro conjunto con Brossa.

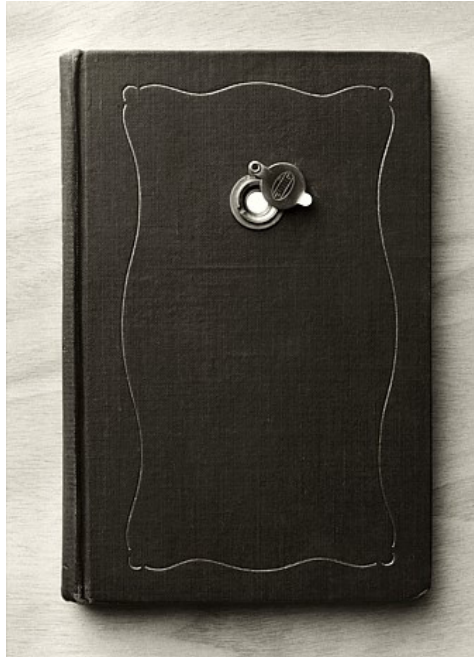


Figura 6. Fotografía de Chema Madoz. *Sin título*, 2005 (Procedencia: www.chemamadoz.com).

Al deslocalizar el objeto, la identidad del mismo es debatido sin por ello ser anulado, generando una sensación de extrañeza, ese hacer extraño propio del *unheimlich* de Freud. Esta operación de deslocalización implica un extrañamiento, lo que Agamben (2005) llama un “valor-extrañamiento” (p. 169). El objeto entonces deja de ser meramente un objeto, pero sin convertirse aún en signo, está en el “entre”, entre el objeto y el signo, como la criatura anfibia de Octavio Paz (1972) que nada en el “entre-lugar”, ya no meramente objeto ni meramente signo, sino un objeto-signo:

Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. Verlas es oír las. ¿Qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entrecienden y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas. (pp. 47-48)

La dislocación del objeto, en ese desplazar –distanciar–, y re-presentar –extrañar–, constituye un acto de pensamiento. No solo al desubicar el objeto, sino que, al unirlo a otro objeto, se pone en solfa las funcionalidades de ambos, creando una unión improbable a partir de pares antitéticos que modifica nuestra percepción del objeto plástico. Mediante una operación quirúrgica que implica una desterritorialización y desnaturalización, Madoz saca al objeto de su contexto; ahí, en dicha descontextualización, radica la potencia de la imagen. Fuera de su imaginario habitual, la imagen rompe con el horizonte de expectativas del receptor, originando la perspectiva inesperada que reclamaba Alexander Rodchenko (2008) en su artículo “Caminos de la fotografía contemporánea” (p. 79).

4. Conclusiones

Tal como ocurre en el teatro épico de Brecht, que suscita el asombro en lugar de la identificación, la obra de Madoz provoca asombro en aras de activar una reflexión. Madoz recobra ese gesto primigenio del *Operator* que es sorprender (Barthes, 1989, p. 36). La ilación extraña, de naturaleza discordante, de dos objetos aparentemente dispares genera un *shock* en el espectador, quien es conminado a mirar la imagen una segunda vez. Madoz emparenta, en este sentido, con las vanguardias históricas al beber de las experiencias transgresoras vanguardistas (dadaísmo y surrealismo, principalmente), ya que comparte con los movimientos históricos de vanguardia el *shock* como principio de la intención artística. En la emancipación del objeto del automatismo perceptivo, punza al receptor pero no con el *punctum*, que Barthes define como una flecha que nos punza, sino con el *shock*⁸. Estas dos reacciones que provocan la obra de Madoz, asombro y sonrisa, están ligadas tanto al *shock* como a la mitigación del *shock*.

En la crisis de la percepción moderna diagnosticada por Benjamin, en la que, según Buck-Morss (1992), el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido en sistema anestésico (p. 18), las imágenes de Madoz suscitan un *shock* en una conciencia quemada por el efecto de esos estímulos excesivos ante los que el receptor responde distraídamente o mediante la abstracción. Ante esa respuesta maquinal, la obra de Madoz pone en valor los cruces peligrosos en los que se acentúan las inervaciones que atraviesan al peatón/receptor. Ese comportamiento automático es el que quiebra Madoz con sus fotografías en las que la combinación tensionada entre objetos quiebra los binomios objeto-uso y objeto-referente. El *shock* supone una ruptura de la continuidad pues comprende el par antitético detención y movimiento. Madoz coloca el *shock*, como Baudelaire, en el centro de su obra fotográfica para que la interrupción desencadene y dé impulso al pensamiento. La sonrisa que suscita la obra de Madoz puede interpretarse como un amortiguador gestual ante el *shock*, pero también como acicate del pensamiento pues, como afirma Benjamin, “no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa” (2018, p. 116).

Como cortocircuito dentro del continuum visual, el *shock* deviene en tentativa de desarme de la alienación de la mirada. Ante la mirada ahíta de ese individuo que lo ha devorado todo (Benjamin, 2018, p. 99), Madoz moldea y reorganiza la percepción con el fin de desconfiar de lo que vemos y aprender o reaprender a mirar. Ante sus objetos es como si nos enfrentásemos a ellos por primera vez (Madoz, 2017), lo que remite a la *ostranenie*. La *ostranenie* se halla ligada a la capacidad de ver en novedad. En sus imágenes objetuales Madoz apela a esa mirada primigenia; a un reingreso a la infancia como renovación de la experiencia al buscar conexiones o afinidades del mismo modo en que lo hacen los niños, es decir, de un modo no causal. Se invoca la reivindicación baudelera y benjaminiana de una capacidad infantil de ver con una mirada nueva, en la medida en que el niño, en “estado de novedad” o en “estado de ebriedad”, es capaz de verlo todo como si lo viese por primera vez, así como la capacidad de redescubrir mediante el juego. Como escribe Baudelaire (2005),

⁸ Más bien equivaldría a ese choque del que habla Barthes (1989): «el “choque” fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de “sorpresas”» (p. 66).

el niño lo ve todo como *novedad*: está siempre *embriagado*. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. [...] A esta curiosidad profunda y alegre hay que atribuir el ojo fijo y animadamente extático de los niños ante lo nuevo. (pp. 357-58)

Ese retrotraerse a la infancia contiene el anhelo de regreso a la primera experiencia. Como el niño, Madoz observa los objetos desde una mirada en *novedad*, una mirada siempre *embriagada* que ante los objetos es capaz de percibir las analogías latentes. Al recuperar esa mirada primigenia, Madoz la contiene como embrión en el objeto para el espectador en una relación triangular entre artista, objeto y receptor. Parafraseando a Buck-Morss (1992), ya no se trata de adiestrar el ojo para la contemplación de la belleza, sino de regenerar la perceptibilidad (p. 18) a la manera, añadiremos, propugnada por Shklovski. No se trata de reconocer los objetos, sino de conocerlos a través de una mirada nueva, una mirada ya despojada de los hábitos culturalmente adquiridos, y así el arte, erigiéndose contra la percepción del hábito que va lamiendo los objetos de a poco, limándole las aristas, tiene la capacidad de hallar lo disimilar en lo cotidiano. Viene a peinar a contrapelo –à la Walter Benjamin– la piel áspera de lo conocido.

Referencias

- Agamben, G. (2005). El ángel melancólico. En *El hombre sin contenido* (167-185). Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Àltera.
- Bachelard, G. (1989). *La llama de una vela*. Trad. Hugo Gola. Barcelona: Editorial Laia/Monte Ávila Editores.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. 9ª edición. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Machado Libros.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- _____. (2012a). *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____. (2012b). *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Trad. Jorge Navarro. 2ª edición. Madrid: Abada, 2012.
- _____. (2015). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Trad. Micaela Ortello. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- _____. (2018). *Iluminaciones*. Ed. Jordi Ibáñez. Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willett. London: Eyre Methuen.
- _____. 1983. *El Pequeño Organon para el teatro*. Granada: Don Quijote.
- Buck-Morss, S. (2009). “Estudios visuales e imaginación global”. *Antípoda* n° 9. Julio-diciembre, pp. 19-46.
- _____. (1992). “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62, 3-41. doi: 10.2307/778700.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta.

- Calvino, I. (1983). *Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)*. En *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad* (214-134). Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Barcelona: Bruguera.
- Cirlot, J-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Ed. Juan José Lahuerta. Trad. Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- _____(2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Eichenbaum, B. (2012). La teoría del “método formal”. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (31-76). Trad. Ana Maria Nethol. México: Siglo XXI.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama.
- _____(1989) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI.
- Freud, S. (2014). “Lo siniestro”. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- _____(1969). *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. 3ª edición. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Madrid: Gredos
- Madoz, C. (2009). *Chema Madoz: obras maestras*. Coord. Doménico Chiappe y Beatriz de las Heras. Madrid: La Fábrica.
- _____(2010, 21 de enero). Radio Televisión Española (Productor). Documental *Creadores*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores-de-hoy/creadores-chemamadoz/673961/>
- _____(2017, 18 de enero). Fundación Caja Canarias (Productor). XXI, su fotografía. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zivZ9qeSLUQ>
- Nadeau, M. (2001). *Historia del surrealismo*. Valencia: Ahimsa Editorial.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____(1991). *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y su aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- Rodchenko, A. (2008). Caminos de la fotografía contemporánea (1928). Trad. Pedro Piedras. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. 2008 (7), 74-79. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=227>
- Shklovski, V. (2012). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (77-98). Trad. Ana Maria Nethol. México: Siglo XXI.
- Simmel, G. (1997). *Simmel on culture*. David Frisby y Mike Featherstone (eds.). London: Sage in association with Theory, Culture & Society.
- Warburg, A. (2010). Introducción. En *Atlas Mnemosyne* (3-6). Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal.