

JUSTYNA ZIARKOWSKA

ORCID: 0000-0002-0068-3847

Uniwersytet Wrocławski

Correo: justyna.ziarkowska@uwr.edu.pl

Poema visual en forma de fotografía. El caso de Chema Madoz

Palabras clave: poema visual — fotografía — metáfora — Chema Madoz.

Resumen

Las relaciones con la literatura del conocido y premiado fotógrafo madrileño Chema Madoz son múltiples y polifacéticas. En el presente artículo se analizan las herramientas provenientes de la poesía utilizadas por el artista para demostrar (recurriendo también a los investigadores de la fotografía más citados como R. Barthes o S. Sontag) que habría que definir sus obras como poemas visuales más que como fotografías. Entre los muchos recursos estilísticos presentes en las imágenes de Madoz, el más frecuente es la metáfora que, como en la reflexión de Gracián o en la práctica surrealista, se basa en los objetos que —sacados de sus destinos rutinarios— adquieren la capacidad de mostrar lo que normalmente no vemos. El artículo explora también la relación de Madoz con el concepto de la *mimesis* y divide la praxis artística en tres elementos: praxis poética (la más importante), praxis de un artista plástico y, finalmente, la de un fotógrafo.

Chema Madoz es uno de los más famosos fotógrafos españoles actuales, galardonado con el Premio Nacional de Fotografía del año 2000, autor de muchísimas exposiciones individuales en España y en importantes galerías de todo el mundo, desde Los Ángeles hasta Tokio. Sin embargo, las herramientas utilizadas por Madoz parecen estar sacadas de la poesía y más exactamente del conceptismo, cuya celeberrima definición acuñada por Gracián (1987: 55) (“Un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos”) armoniza con la visión que de su propia actividad tiene el fotógrafo (“Trabajar con objetos era la forma más directa de abordar conceptos, que es lo que realmente me interesa”) (García Rubí, 2018: s.p.). El resultado de su labor lo constituyen, por lo tanto, poemas visuales conceptistas, hecho que nos permite definir a Madoz como un poeta —creador de metáforas, metonimias, silepsis, anáforas, antíte-

sis, paradojas y otras figuras retóricas— cuya aportación se sitúa en el ámbito del lenguaje. Él mismo, en la citada entrevista, admite que “la carga semántica del objeto es muy parecida a la que posee la palabra” (García Rubí, 2018: s.p.).

El concepto amplio del poeta ya ha habido sido introducido por las vanguardias poéticas europeas. Recordemos que el fundador del dadaísmo, Tristan Tzara, definía la poesía como una especie de confusión y actividad del espíritu, y añadía que uno puede ser poeta sin escribir una sola línea, ya que lo poético se desarrolla en la cotidianidad de las calles, en las piezas teatrales de baja categoría y allí donde predomina una agitación en color (Bürger, 2006: 140). Tampoco están señaladas las líneas de demarcación entre un poema visual y una obra de arte. Se trata de una peligrosa tierra intermedia perteneciente simultáneamente tanto a lo pictórico como a lo lingüístico, un campo existente desde épocas remotas —pensemos, por ejemplo, en la emblemática barroca— que ha sido labrado especialmente por la primera vanguardia europea, seguidora de la tradición de Rimbaud (1985: 84), para quien la poesía consistía en “un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”. En España, este campo fue cultivado en primer lugar por los ultraístas, para quienes, según el manifiesto firmado por Jorge Luis Borges, la poesía debía limitarse a una metáfora chocante y sintetizar varias imágenes en una, capaz de ampliar su poder sugestivo. Willard Bohn (2001: 15) en *Modern Visual Poetry*, afirma que la poesía visual recurre tanto al intelecto del lector como a la mirada del espectador. Por su parte, Klaus Peter Dencker (2000) añade que su papel es desvelar una nueva conciencia contextual y nuevos sistemas de referencia lingüísticos.

De hecho, las relaciones de Chema Madoz con la poesía han sido desde el principio de su trayectoria artística múltiples y polifacéticas. En muchas de sus fotografías el artista recurre al libro como artefacto: un objeto extraño y misterioso que guarda dentro contenidos ocultos, dispersos, apenas leíbles, en los que vale la pena sumergirse. Además, ha diseñado varias cubiertas para volúmenes de poesía, como la imagen de cadena-pinzas de metal para *Poesías completas* de Jorge Luis Borges¹; ha colaborado con sus imágenes en la obra de Salvador Espriu *Per al llibre de Salms d'aquests vells cecs* y en la biografía póstuma de José Luis Sampedro, *La vida perenne*. Es, por otra parte, autor del libro *Nuevas greguerías*, donde sus trabajos visuales acompañan el texto de Ramón Gómez de la Serna, con quien comparte el gusto por sumar la metáfora con el humor y el amor a los objetos². La más comentada es su colaboración con el poeta catalán Joan Brossa. En 1995, Brossa descubre sus fotos en el Taller Mayor de Madrid e inmediatamente le invita a trabajar juntos. El fruto será *Fotopoemario*, un libro editado a cuatro manos que incluye doce poemas de Brossa escritos a partir de imágenes de Madoz. A Brossa, cuya poesía visual es consecuencia directa de su

¹ Chema Madoz es también autor de cubiertas de varios tomos cuentísticos del autor argentino.

² Recordemos que Gómez de la Serna a las tertulias llevaba una maleta para exponer al público mariposas, estrellas del mar, flores de papel esperando desentrañar su significado profundo a través de la búsqueda de sí mismo en los objetos (Calvi, 1991: 14).

obra rigurosamente literaria, le une con Madoz la idea de construir las metáforas con el lenguaje de las cosas y, para ello, ambos autores recurren muchas veces a los mismos motivos u objetos de atrezo, como los guantes o las llaves. Recordemos, por ejemplo, el conocido poema visual brossiano “El guante carta” de 1967, con un sello postal con la efigie de Franco, o el trabajo sin título de Chema Madoz de 2000: el guante de piel-monedero, objeto que no sirve ni como guante, ni como monedero, pero que nos remite al concepto del dinero o, más aún, a la avaricia de una burguesía elegante. Ambos autores utilizan frecuentemente las llaves: de Brossa es conocida la llave cuyas muescas son letras (lo que sugiere que las palabras abren puertas), mientras que la llave de Madoz posee una parte superior redonda constituida por una lupa, de manera que se da a entender que ver una cosa ampliada puede darnos la llave para su comprensión, o, al revés, que al abrir la puerta, podremos ver la realidad más claramente, como con un lente de aumento.

La mayoría de los análisis de la fotografía de corte fenomenológico se centra o en la cuestión de tiempo (la huella de una experiencia pasada), o en el ámbito de la transparencia (el referente directo que no necesita signo). En los conocidos ensayos de Roland Barthes (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*) o de Susan Sontag (*Sobre la fotografía*), la imagen fotográfica es interpretada como una prueba de la existencia, un comunicado del pasado que, de forma contraria al lenguaje, documenta la comparecencia. Al mismo tiempo, al detener la línea continua del flujo temporal, la fotografía se convierte, para estos investigadores, en el testimonio de un implacable transcurso de tiempo. Tales análisis, obviamente, no pueden ser aplicados a la obra de Madoz, ya que este autor se esfuerza por crear un mundo ficticio fuera de la circulación temporal real. Sławomir Sikora, en un interesante ensayo sobre las obras fotográficas, recurre al análisis propuesto por Paul Ricœur en el texto “El lenguaje como discurso”. Allí el filósofo sostiene que el discurso se realiza como un acontecimiento, pero es recordado y fijado como un sentido. En cambio, sigue Sikora (2004: 69), en la fotografía, la relación es inversa: en ella queda fijado y permanece un acontecimiento y el sentido se vuelve movedizo. Fijémonos que tal definición indica una vez más que las imágenes de Madoz se acercan a las características del discurso. El fotógrafo sabe huir también de otra característica definitoria que propone Roland Barthes (1996: 146), para quien la fotografía está afectada por la debilidad respecto a la potencia de expresar ideas generales. También Edouard Pontremoli (2006: 151) en *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie* afirma que nada pega menos con la naturaleza de la fotografía que la abstracción. Sin embargo, Chema Madoz está interesado en ideas abstractas. Es más fácil definir su obra como poesía que como fotografía³.

³ Madoz tampoco cabe en la corriente del conceptualismo de las artes plásticas o, más precisamente, el fotoconceptualismo. Ello exigiría un análisis distinto, pero a primera vista su obra presenta diferencias respecto a los representantes del conocido grupo canadiense, a saber, la Escuela de Vancouver.

Madoz se aprovecha de la apariencia de la objetividad; sus imágenes son textuales, aunque directamente nos remiten a la alegoría. No le interesa el juego con la técnica, la imagen movida o desenfocada, la imagen impregnada, alargar el tiempo de la exposición a la luz, el *collage*, el fotomontaje, las manipulaciones artificiales. Su forma es tradicional y realista. Sin embargo, no le atrae la realidad visible. No le importa la *mimesis* o no le tiene fe. Si la fotografía suele ser denominada como un fragmento o una cita de la realidad, su copia metonímica (Sontag, 2009: 8), Madoz no cita la realidad. En palabras de Robert Scholes (1981: 33), no hay *mimesis*, hay únicamente *poiesis*. Madoz, al no copiar la realidad, crea, como el escritor, mundos ficticios, creados, inventados, imaginados, alternativos. Su cámara no es un programa de transcripción o una copiadora; se parece más al lápiz o la pluma. Al igual que Paul Klee, quien apelaba a que el artista no recreara lo visible, sino que hiciera visible algo (Rouillé, 2007: 424), Madoz presenta objetos cuya realidad es facultativa, anima su propio mundo sirviéndose para ello de préstamos del mundo visible. No busca en la realidad composiciones que respondan a sus ideas, sino que crea y visualiza él mismo sus ideas. Insiste en que lo imaginado se vuelva presentable. Fotografía, por lo tanto, una realidad dirigida o creacionista. Busca los objetos a fotografiar no por su belleza o su fealdad, sino porque pueden servir como portadores del análisis, creadores de metáforas visuales y racionales. La imagen literal de la fotografía no inicia en el espectador de Madoz toda una serie de denotaciones, sino que le conduce —como al lector de un poema— al recuerdo de unas experiencias propias o de un mundo de valores, un sistema filosófico propio.

En los trabajos de Madoz se ven muy pocos rostros humanos y pocos paisajes de la naturaleza. Todo parece estar centrado en el objeto o, más precisamente, en un encuentro de dos objetos, lo cual crea metáforas. Lakoff y Johnson (1993), a diferencia de la teoría clásica de la metáfora, que solía recurrir a la comparación a nivel del lenguaje, proponen un alcance mayor (los pensamientos y las acciones) y creen que las metáforas no solo describen las similitudes, sino que tienen la capacidad de crear analogías nuevas. Además, permiten concebir una rama de la realidad en términos de otra, entender un tipo de la experiencia en términos de otro. Es decir, no se trata de una similitud objetiva, sino de una similitud experimentada. En algo parecido insistía Federico García Lorca (1996a: 65) al describir las metáforas gongorinas como “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza”. Estas similitudes que acentúan u ocultan unos aspectos o radios de acción de los objetos confrontados están omnipresentes en las obras de Madoz: la similitud entre una copa rellena de vino y el pubis; entre el pelo largo y suelto de una mujer y un arbusto recortado en forma de cono; la esquina de un muro y el pliegue de los pantalones de un hombre; el humo del cigarrillo y un sendero montañoso; la tabla de planchar y una señal de tráfico; el alcantarillado y el secador de vajillas. Todas estas metáforas resultan subversivas, cuestionan la realidad, son un género de *trompe-l'œil*, sugieren a modo surrealista que nuestra fe en lo que vemos no tiene justificación. Los trabajos de Madoz quieren ser estimulantes actos provocativos para el receptor:

primero nos dejamos llevar por una ilusión óptica —ilusión de agua derramada en la mesa— para darnos cuenta enseguida de que es un hilo blanco arreglado en forma de una mancha y entender que lo que normalmente vemos puede tener un significado diferente. Madoz quiere llegar, con la imagen fotográfica de un objeto concreto, a una idea abstracta, para revelar su otro sentido.

Anna Balakian (1986: 155), que ha clasificado los métodos de creación de imágenes en la poesía surrealista francesa, ha advertido que la mitad se apoya en la estrategia de vestir la idea abstracta con la máscara de lo concreto (“The images lends to the abstract the mask of the concrete”): Breton expresaba la eternidad con la imagen del reloj de mano, el pensamiento como una línea blanca en el fondo oscuro, etc. Los surrealistas adelantaron a Madoz en el modo icónico de creación de la ontología de los mundos internos. El objeto, para Breton, era centro de una mística de la materia. En su ensayo “Surrealismo y pintura”, el francés presentó un listado de diversas categorías de los objetos surrealistas: *ready-made*, objetos interpretados, objetos de destino inseguro, objetos personificados, objetos matemáticos, etc. (Ważyk, 1973: 110). El sentido de esta multiplicación de objetos era desbaratar la confianza en los frutos de la razón, como en el caso de los objetos con su función tan claramente utilitaria. Madoz —pensemos por ejemplo en su imagen de una cuchara que proyecta la sombra de un tenedor— también parece socavar la condición del objeto, alternar el proceso de connotación ya que sus objetos no conllevan características propias, sino otras, ajenas a su naturaleza. Al reducir la función referencial, se aumenta la metaforización de los objetos. La estrategia de Madoz de relacionarlos tiene que ver con el surrealismo, pero puede recurrir también al creacionismo de Vicente Huidobro, autor del concepto estético de “imagen múltiple”. En su libro *El espejo del agua*, Huidobro define el poema como el lugar de reconciliación de contrariedades, y como el mecanismo derivado del cubismo de enlazar instantes para conseguir la simultaneidad y de enlazar caprichosamente objetos para obtener el efecto del flujo continuo de sentidos y de visiones no figurativas (Delaperrière, 2004: 281).

Madoz nos entrega la información sobre la realidad objetiva, pero subversivamente. Es una información realista e indirecta al mismo tiempo. Si Susan Sontag observa que las fotos cambian y amplían hoy en día lo que consideramos digno de mirar, Madoz advierte lo que le parece digno de pensar. En este sentido y a diferencia de un fotógrafo que se orienta al mundo externo, Madoz se adentra como un poeta en su interior: saca fotos de sus mundos internos. Ha sabido unir en su obra dos tendencias bifurcadas del arte contemporáneo: la de la pintura que se vuelve cada vez más conceptual y la de la poesía que se deviene más visual o suele sacar las cosas y las palabras de su contexto y relacionarlas de nuevo.

En la obra de Madoz podemos distinguir una estructura parecida a la de las cajas chinas. Hay aquí por lo menos tres niveles: primero, el concepto o la metáfora descubierta; después, el artefacto, una obra de arte plástica y, finalmente, la fotografía. La mayoría de los poetas visuales o artistas plásticos se queda en el segundo nivel: pensemos en los objetos de Joan Brossa o en las instalaciones de Christian Boltanski. Parece que Madoz añade a ello un nivel más: la fotografía

para imponer su punto de vista, para sancionar su propia interpretación, para decidir sobre el resultado último que depende de un contexto y una perspectiva apropiadas. No permite la variabilidad de luz, punto de vista entre el receptor y la imagen creada. También —añaden Francisco Carpio Olmos y Pablo López Raso (2015: 146)— “Madoz entiende que la fotografía posee el poder de certificar ontológicamente la verdad del objeto, curiosamente más que cuando el mismo objeto se muestra y exhibe. La razón es bien sencilla: frente a la mera experiencia de la maqueta como objeto evidentemente manipulado, la fotografía ejecuta —por su propia naturaleza— una certificación de realidad ante los espectadores”.

Entre los poemas visuales de Madoz más conocidos se encuentra un trabajo sin título de 1990 que presenta una escalera apoyada en un espejo. Podemos tratar esta imagen como el paradigma de toda su labor, ya que observamos aquí los tres niveles de la obra que van desde la metáfora, a través de la relación de dos objetos, hasta la fotografía; también la creación de un mundo propio, así como la típica concentración en los objetos cotidianos: un espejo y una escalera. La primera idea es la siguiente: quien sube por la escalera real, podrá descender en el otro lado del espejo, como Alicia del país de las maravillas. Pero, como resulta típico de la “imagen múltiple” creacionista de Madoz, la segunda idea es que quien sube por la escalera del otro lado del espejo, podrá descender en el mundo real que estamos viendo. De allí que el trabajo del fotógrafo, aunque no lleva título, bien pudiera titularse “Continuidad de las escaleras”, a semejanza del famoso cuento de Julio Cortázar en el que el protagonista se sumergía en el mundo ficticio de la novela, pero de repente ese mundo ficticio se introducía en su casa real. La idea o la convicción de que coexisten en el mismo tiempo y en el mismo espacio dos o más mundos convierte nuestra realidad en algo tan ficticio como el mundo del otro lado del espejo. Madoz en esta y otras metáforas visuales, expresa su desacuerdo respecto a una realidad bipolar, antinómica y disyuntiva, y demuestra que ambos mundos pueden entremezclarse, penetrarse e infiltrarse mutuamente. Está convencido de que la grieta puede darse en forma de unos objetos que, aunque sean cotidianos, poseen algo mágico: jaulas, cuchillos, llaves, relojes, lámparas, zapatos, agua, espejos, instrumentos musicales y matemáticos y, por supuesto, los libros. Esta imagen demuestra que —como observaron Lakoff y Johnson (1993: 60)— el sentido del territorio es uno de los instintos más primarios del hombre, que percibe el mundo exterior y se percibe a sí mismo como un recipiente, dividiéndolo todo en lo que está dentro y lo que está fuera. Esta obra entabla, obviamente, una relación con el cuadro “La duración apuñalada” (1938) de René Magritte, por el motivo del espejo, pero sobre todo por utilizar un elemento —el humo de una chimenea y el humo del tren— que une el mundo doméstico y seguro con un inquietante mundo del otro lado de la chimenea. Podemos abordar también esta obra como una enumeración visual de los objetos: habitación, escalera, espejo. Viéndola de esta forma, se asemejaría una vez más a varios poemas vanguardistas constituidos únicamente sobre la base de un listado de sustantivos sueltos, como, por ejemplo, “Nocturno esquemático” de García Lorca, incluidos en *Canciones*, que testimonia una noche inquietante

pasada en el campo: “Hinojo, serpiente y junco / Aroma, rastro y penumbra, / Aire, tierra y soledad. / (La escala llega a la luna.)” (García Lorca, 1996b: 347).

Además de las metáforas, se pueden identificar en la obra de Madoz muchos otros recursos estilísticos. Por ejemplo, la imagen de los platillos de batería que tienen forma de discos de vinilo está estructurada como una metonimia, mientras que la imagen de un cubo sobre el tablero de ajedrez posee la forma de una anáfora y la imagen de un cactus creciendo en un dedal ha sido organizado como una paradoja.

A través de los tres niveles estructurales del trabajo de Madoz podemos conciliar las diversas posiciones respecto a la definición de su actividad. En el nivel conceptual, al inventar sus metáforas siguiendo la corriente literaria del conceptismo es evidentemente poeta; en el segundo nivel formando y modelando el material con el gesto de las manos, es artista plástico; en el último nivel es fotógrafo. Madoz, al igual que Góngora —y recurrimos una vez más a la conferencia citada de García Lorca (1996a: 75)—: “se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas”; en su obra, “los chopos, rosas, zagalas y mares [del espiritual cordobés] son creados, son nuevos”. Para decirlo con las metáforas descritas por Aristóteles (2013: 100) en su *Poética*: “Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados: las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas”.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2013): *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Balakian, Anna (1986): *Surrealism: the road to the absolute*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Barthes, Roland (1996): *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Jacek Trznadel (trad.), Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Baudrillard, Jean (2012): “Fotografia, czyli świetlny zapis”, Barbara Jabłońska (trad.), en Małgorzata Bogunia-Borowska y Piotr Sztompka (eds.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków, Znak, pp. 380–387.
- Belting, Hans (2007): *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Mariusz Bryl (trad.), Kraków, Universitas.
- Berger, John (2011): “Zrozumieć fotografię”, Krzysztof Olechnicki (trad.), en Maciej Frąckowiak y Krzysztof Olechnicki (eds.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Bohn, Willard (2001): *Modern Visual Poetry*, Newark, University of Delaware Press.
- Bürger, Peter (2006): *Teoria awangardy*, Jadwiga Kita-Hubner (trad.), Kraków, Universitas.
- Calvi, Maria Vittoria (1991): “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia”, en Gabriele Morelli (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, pp. 13–28.

- Carpio Olmos, Francisco, y Pablo López Raso (2015): “Chema Madoz: fotógrafo del espacio. Escritor de la luz”, *Comunicación y Hombre*, 11, noviembre 2015, pp. 141–156.
- Czartoryska, Urszula (2006): *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Delaperrière, Maria (2004): *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Adam Dziadek (trad.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dencker, Klaus Peter (2000): “From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future”, Harry Polkinhorn (trad.), <<https://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>>.
- Flusser, Vilém (2015): *Ku filozofii fotografii*, Jacek Maniecki (trad.), Warszawa, Aletheia.
- García Lorca, Federico (1996a): “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), t. III, *Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 53–74.
- García Lorca, Federico (1996b): “Nocturno esquemático”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), t. I, *Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 346.
- García Rubí, Amalia (2018): “Entrevista. Chema Madoz: imagen, objeto, idea”, *Tendencias del Mercado del Arte*, <<http://www.tendenciasdelarte.com/chema-madoz-noviembre-2018/>>.
- Gracián, Baltasar (1987): *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia.
- Kurek, Marcin (2016): *Poesía rasa. La experiencia de lo cotidiano en la lírica de Joan Brossa*, Justyna Nowicka y Amelia Serraller (trads.), Madrid, Visor Libros.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1993): *Metáforas de la vida cotidiana*, Carmen González Marín (trad.), Madrid, Cátedra.
- Pontremoli, Edouard (2006): *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Marian Leon Kalinowski (trad.), Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Rimbaud, Arthur (1985): *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*, Ramón Buenaventura (ed.), Madrid, Hiperión.
- Rouillé, André (2007): *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Oskar Hedemann (trad.), Kraków, Universitas.
- Scholes, Robert (1981): *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Carlos Martín Baró (trad.), Madrid, Gredos.
- Sikora, Sławomir (2004): *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin, Świat Literacki.
- Sontag, Susan (2009): *O fotografii*, Sławomir Magala (trad.), Kraków, Karakter.
- Stiegler, Bernd (2009): *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Joanna Czudec (trad.), Kraków, Universitas.
- Ważyk, Adam (ed.) (1973): *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa, Czytelnik.

Visual Poem in the Form of Photography. The Case of Chema Madoz

Keywords: visual poem — photography — metaphor — Chema Madoz.

Abstract

The relations with literature of the well-known photographer from Madrid Chema Madoz are multiple and multifaceted. The article analyzes the tools used by the artist that are drawn from poetry to demonstrate that his works should be defined more as visual poems than as photographs. To do so, the definitions of photography coined by researchers such as R. Barthes and S. Sontag are also used. Among the many stylistic resources present in Madoz’s images, the most frequent

is the metaphor which, as in Gracián's reflection or in surrealist practice, is based on objects that, taken out of their routine destinies, acquire the capacity to show what we do not normally see. The article also analyzes Madoz's relationship with the concept of mimesis and divides artistic praxis into three elements: poetic praxis, the most important, the praxis of an artist and finally that of a photographer.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2021