

Janelas do Olhar: minúcias oníricas em Chema Madoz

André Gustavo de Paula Eduardo

Mestrando Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Jornalista, graduado em Comunicação Social pela Unesp. Desenvolve projeto de pesquisa relacionado ao trânsito entre linguagens verbais e não verbais, especificamente o problema da adaptação literária para o audiovisual, com ênfase no romance-reportagem brasileiro dos anos 70 e suas versões para o cinema.

Deborah Cunha Teodoro

Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Atua como jornalista da Fundunesp (Fundação para o Desenvolvimento da Unesp). Atualmente desenvolve pesquisa sobre políticas públicas voltadas para radiodifusão e cidadania. Tem formação em Jornalismo pela Unesp e em Direito pela Instituição Toledo de Ensino (ITE – Bauru).

RESUMO

O nome do fotógrafo espanhol Chema Madoz ganhou fama e reconhecimento nas últimas décadas, como uma espécie de surrealista deslocado no tempo. Sua arte se caracteriza pela natureza morta, pelas brincadeiras visuais, pela ambiguidade e por permitir diversas interpretações, sempre no limiar entre o fotográfico e o pictórico. Neste pequeno artigo propomos comentar sua obra e sua estética, exemplificando com a análise de um de seus mais famosos retratos.

Palavras chave: Fotografia; estética; Chema Madoz; surrealismo.

ABSTRACT

The name of Spanish photographer Chema Madoz gained fame and recognition in recent decades, as a kind of a surrealist shifts in time. His art is characterized by still life, the visual jokes, ambiguity and allow various interpretations, where the threshold between the photographic and the painterly. Is this small article we propose to comment on his work and aesthetic, exemplified with the analysis of one of his most famous portraits.

Keywords: Photography; aesthetics; Chema Madoz; Surrealism.

Janelas do Olhar: minúcias oníricas em Chema Madoz



Sin titulo, 1992

Para introduzir: um universo de possibilidades infinitas

A fotografia seria um processo decorrente da captura espontânea e imediata de um artefato técnico, ou antes uma construção premeditada do fotógrafo? Ou ainda: poderia ser considerado o fotógrafo um artista plástico, um “pintor de pequenas situações” que a reproduz pela via automática da câmera fotografia? Certamente tais questões não são providas de grande novidade. Mas para evocar o nome do fotógrafo espanhol Chema Madoz, ainda se fazem pertinentes tais questionamentos, uma vez que seu estilo destoa de tendências, por assim dizer, “realistas”, afeitas a fotógrafos que buscam antes uma desejada e espontânea realidade. Se a fotografia, enquanto método de reprodução automático pode ser considerada um meio

mecânico, frio ou até limitado de reprodução do real, Madoz sem dúvida faz subverter tal princípio: é um criador de sua própria realidade. Assim como nos retratos costumamos posar ou fazer caretas e expressões diversas, cômicos de estarmos sendo fotografados, Madoz faz o mesmo com objetos inanimados. Quem faz pose é a água, o vidro, os copos, a escada, os espelhos. O fotógrafo transita entre o artista plástico e o instalador – mas não deixa de ser fotógrafo. Conhecer e contemplar sua obra é uma experiência curiosa, que possui, talvez, algo de transcendental. Madoz enxerga vida num pedaço de gelo, num pouco de areia, num copo d’água. Parece sempre partir do pequeno, do detalhe, do objeto isolado e destacado, para uma noção mais ampla, universal. Estudioso das formas, talvez espécie de semiótico da imagem, ou talvez um poeta concreto munido de uma câmera fotográfica, o artista espanhol não hesita em questionar a funcionalidade dos objetos, fazendo deles motivo para constante questionamento sobre as possibilidades múltiplas do olhar. Num retrato de Madoz, enxergamos sempre mais de uma coisa, estamos frequentemente diante de algo em aparência supérfluo porém dotado de chances várias de interpretação. Num contexto lúdico, em que as formas aparecem deslocadas (ou realocadas), Chema Madoz é um legítimo autor de trocadilhos imagéticos. E ao provocar nossa percepção com seu microcosmo que permite diversas formas de tradução do olhar, quase sempre insere uma encantadora aura enigmática em suas obras. Assim, uma

fotografia de Madoz é frequentemente um mistério. Como aquela *Sin título*, de 1990, que analisaremos, no qual uma escada surge próxima a um espelho, a um só tempo parecendo uma escada simples e dupla; e o espelho pode ser uma janela, conforme a interpretação e a disposição do olhar.

Nas páginas que seguem, Chema Madoz enquanto autor ilusionista de motivos simples e propósitos mais sofisticados: é o que pretendemos abordar e conhecer.

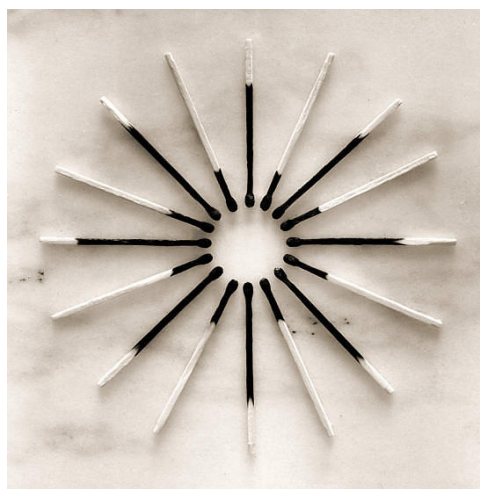
Madoz, quem é, como faz?

José Maria Rodríguez Madoz, ou simplesmente Chema Madoz, nasceu em

Madrid, Espanha, em 1958. Dono de larga projeção internacional e com e com diversas exposições, iniciou sua carreira com fotografias de figuras humanas, deixando-as a partir de 1990 a fim de concentrar-se nos objetos, seus "seres inanimados", o que se tornaria autêntica marca registrada do autor. Muito mais do que apenas fotografar objetos, Madoz busca lhes dar novo sentido, questionando em seu trabalho sua função e seu contexto, alterando-os, valendo-se de um estilo aparentemente simples – usando preto e branco ou sépia – a fim de conferir maior destaque ao contexto de deslocamento de seus retratos



Sin título, 1996



Sin título, 1997

Para um olhar ainda não familiarizado com a obra do fotógrafo espanhol, as obras de Madoz podem parecer uma pintura, se expostas num livro ou num sítio da internet. A presença do insólito, de um aspecto *mágico* em seus retratos remeteriam a Salvador Dalí, e daí percebemos duas afinidades essenciais no artista madrileno: a afinidade pelo *onírico*

e a tendência a aproximar, em seus trabalhos, a fotografia da pintura. Esta aproximação, na verdade, é fonte de ampla discussão sobre teóricos da fotografia. Segundo Selma Simão (2008), essas afinidades – pintura e fotografia – já existem desde os primórdios da técnica fotográfica, não apenas pela crise de representação que gerou ao tornar, sob certo

ponto de vista, obsoletos os processos que caracterizavam a pintura no século XIX (vide o caso do impressionismo), mas por afinidades de natureza técnica. Caímos, ao dissociar a fotografia da pintura, numa questão de gêneros, debate muito afeito aos meios literários e às discussões cinematográficas: seria este ou aquele filme uma comédia com requintes de *western*, um filme de ação *sci fi*, ou um *road movie* de horror? Todorov (2006), teórico fundamental das questões narrativas literárias no século XX, afirma, em bom proveito para o debate sobre os limites fotografia-pintura e a questão de gêneros:

Há mais de dois séculos se faz sentir uma forte reação, nos estudos literários, a contestar a própria noção de gênero. Escreve-se ou sobre a literatura em geral ou sobre uma obra; e existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que das obras, manifesta também uma lamentável tendência: a obra era considerava má se não obedecia suficientemente às regras do gênero. Essa crítica procurava, pois, não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los. (TODOROV, 2006, p.93-94).

Embora trate de literatura especificamente, o autor coloca uma questão fundamental para a presente discussão, por abarcar uma angústia de todo debate sobre arte. Afinal, como encaixar Madoz num gênero? Qual seria seu gênero fotográfico: “surrealista”, “realista fantástico”? Ou será que importa tanto assim a questão? Importa saber que temos um trabalho fotográfico, e que seu autor, certamente tido por alguns como mistificador, trabalha num contexto de franco diálogo e convergência, sem se importar com as *intercontaminações* acerca de gêneros ou de plataformas criativas. E será Simão (2008) a dar um importante testemunho

sobre esse namoro antigo entre fotografia e o universo pictórico. “No Renascimento, o homem voltado para a objetividade científica buscava a representação por meios de máquinas, destinadas a eliminar o máximo de subjetividade interpretativa” (SIMÃO, 2008, p. 17). No entanto, Madoz parece, de certa maneira, subverter o processo: já no século XX utiliza as máquinas não para “eliminar” a subjetividade, mas para reafirmar as possibilidades subjetivas, ou as de interpretação – ou as possibilidades de *devaneios*, sonhos e enigmas que compõe sua obra. Mas a autora deixa claro que muito antes da técnica da fotografia já existia esse noivado – o pictórico e a tecnologia. E recorda a figura do pensador francês Hippolyte Taine (1828-1893):

Taine enaltecia a fotografia, mas somente como “instrumento útil à pintura”. Felizmente, não foram só essas vantagens reconhecidas, pois, graças à fotografia, o artista foi favorecido no estudo das obras do passado, podendo aprender rapidamente a “ciência da composição” e o desenho dos grandes mestres. O que foi um grande progresso, pois as antigas pinturas eram conhecidas pelo trâmite da gravura, com entendimento parcial, já que sua própria sintaxe gera adaptações. Além de possibilitar a decodificação dessas grandes obras, permitia rivalizar com elas e até mesmo superá-las, por proporcionar uma nova percepção da natureza sendo que, por intermédio da tradução do novo meio, seria possível construir uma outra obra de arte (SIMÃO, 2008, p. 32)

Neste contexto de revoluções pictóricas, a fotografia poderia não apenas ser rival – tampouco carrasco da pintura, mas também ser munição para seu desenvolvimento. Em Madoz, observamos que é partir do estudo do pictórico que nascem suas inspirações. Se na visão de Taine poderia o pintor realizar sua arte através da fotografia, Madoz realiza sua fotografia através da tradição pictórica e

de um evidente diálogo com as vanguardas do século XX – o surrealismo e até mesmo o dadaísmo são nomes facilmente evocados ao observar os retratos de Madoz.



Sin título, 1998

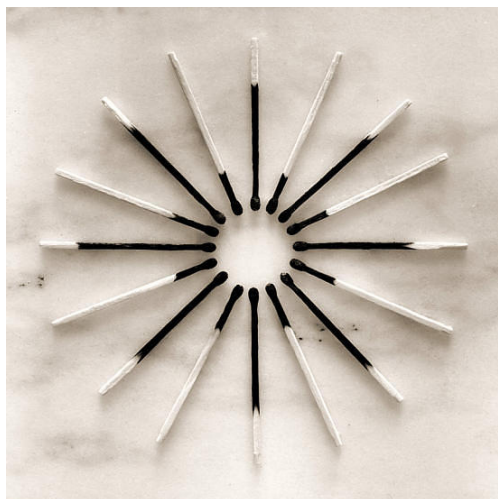
Obras como a fotografia sem título, tirada em 1998, no qual se percebe entre nuvens um relógio em forma de lua, não apenas recordam o universo do surrealismo (colocando, novamente, a preocupação com o tempo como uma angústia central), mas remete, talvez inconscientemente, à obra precípua cinematográfica de um George Méliès, seu pequeno e belo “Viagem à lua”. O cinema, assim, é evocado, nesse emaranhado de hibridismos que bem parece contemplar a recente tendência às instalações por parte de artistas plásticos. Assim, a própria fotografia já aparece, em Madoz, como fruto de um processo de montagem prévia, de colagens, num contexto artístico; vale lembrar que o procedimento da fotomontagem é bastante antigo, presente em jornais, em contextos políticos e hoje mais acentuado (e banalizado) do que nunca, pela multiplicidade das

imagens digitais, pela lógica multiplicadora da internet e pelo nascimento de novas mídias e ferramentas, como as redes sociais.

Encantamento místico num universo onírico

Na arte de Chema Madoz, o mistério surge como componente de fascínio e elemento de intriga. Como observamos numa fotografia sem título de 1996, estruturas circulares, aparentemente gotas, numa superfície, recordam-nos as míticas citações de discos voadores, algo tão frequente no imaginário do homem contemporâneo e tema frequente no cinema. Outro retrato, de 1997, traz palitos de fósforo queimados convergindo para um centro, numa composição que recorda um sol – ou ainda, uma mandala. Existe, pois, uma caráter místico em suas fotos, indissociado de um contexto onírico. A fotografia, em sua ontologia, já teria sido uma ferramenta *libertadora da imagem*, no sentido de permitir que paisagens e rostos antes condenados ao esquecimento rápido ganhassem condições de cristalizar-se. Em Madoz, é como se nossos sonhos ganhassem igualmente este estatuto, e novamente é importante evocar sua aproximação com a já secular tendência surrealista na Europa. Ao fazer convergir, através da ideia de liberdade, as vanguardas do século XX, sua busca por novos meios, a contestação social, o advento da psicanálise e o interdiálogo com o universo do sonho, das pulsões e dos mitos, o surrealismo parece caber como classificação interessante à obra de Madoz. Ao menos, as observações que Benjamin (1994) faz sobre os surrealistas parecem caber no contexto de Madoz¹, artista nascido em 1958, de obra recente mas que respira um espírito de anseio por liberdade tal qual faziam os surrealistas.

¹ Pensamos nos surrealistas e o nome de Madoz, atualmente, pode ser evocado. Ou será que Madoz é que nos leva a relembrar os antigos surrealistas, com os quais nutre um parentesco histórico singular?



Sin título, 1997



Sin título, 1996

Desde Bakunin, não havia na Europa um conceito mais radical de liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”. É a prova, a seu ver, de que “a causa revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar²”. (BENJAMIN, 1994, p. 32)

Surrealista distante temporalmente de Breton, Dalí, Aragon, Chema Madoz em sua arte parece carregar preceitos muito semelhantes a estes parentes espirituais, embora valha recordar que menos interessa fixar sua obra neste ou naquele gênero: importa reconhecer tais parentescos, suas similitudes e virtudes estéticas.

A título de análise

A fim de melhor compreender o estilo de Madoz, optamos por analisar uma de suas mais famosas composições, na qual surge uma escada e um espelho – ou seria uma janela?, fotografia de 1990. Temos uma natureza morta em branco e preto. Observemos, de antemão, alguns elementos morfológicos a fim de aprofundar o estudo. O *ponto* em análise é *estático*, de textura pictórica, com *centros de interesse* e *pontos de fuga*. É possível visualizar linhas horizontais, verticais e oblíquas, com plano-espelho de superposição. Em sua escala, pode-se distinguir o *primeiro plano* do *plano de fundo* e do *plano de conjunto*. Há *contraste* de tons entre as linhas do objeto fotografado, sua projeção (perspectiva) e a superposição. Devido ao contraste de cores, percebe-se

² Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.



Sin título, 1990

que a *textura* do filme é sensível e a *nitidez* da imagem, de caráter pictorialista. Há possibilidade de a iluminação ser natural ou artificial, senão ambas, existindo iluminação lateral, o que pode ser comprovado pelas sombras dos objetos fotografados. Além disso, a iluminação é suave, clássica. Alguns elementos, como o *ponto*, a *linha*, o *plano*, o *espaço*, a *escala*, a *cor*, o *contraste* e a *iluminação* não são apenas materiais, fazendo parte, também, da estrutura morfológica, dinâmica, escalar e compositiva da fotografia. A compreensão de um texto icônico tem certa *natureza holística*, já que o sentido das partes da imagem e de seus elementos simples está determinado por uma ideia de totalidade.

Para uma compreensão do nível compositivo: nos elementos em perspectiva, as formas retangulares são percebidas como oblíquas, portanto, ao longo de sua extensão, vão sendo localizadas as linhas de fuga da perspectiva representada. O ritmo é de isotopias, um conjunto redundante de categorias figurativas, expressivas e semânticas que permite fazer uma leitura uniforme da fotografia. A representação dos

elementos em perspectiva ou a presença de orientações oblíquas no modo de organizá-los no interior do enquadramento contribui para transmitir certa *tensão* ao observador. O objeto fotografado está no centro da foto e os elementos visuais, em perspectiva. O *centro de interesse* coincide com o centro geométrico da imagem. O *equilíbrio estático* é caracterizado pela utilização de três técnicas: a *simetria*, a *repetição de elementos* ou as séries de elementos visuais e a *modulação do espaço* em unidades regulares.

A *ordem icônica* é de regularidade, economia, unidade, neutralidade, transparência, sequencialidade e agudeza. Também apresenta alguns elementos contrastantes, como simplicidade ao mesmo tempo em que denota complexidade, sutileza e audácia, coerência e variação, planitude e profundidade, singularidade e justaposição.

As *direções de leitura* são determinadas pelos vetores direcionais presentes na própria composição. A leitura segue a tradição cultural ocidental, sendo realizada da esquerda para a direita e de cima para baixo. O objeto fotográfico é mostrado em uma posição

forçada, podendo ser interpretado como um elemento dinâmico, que supõe a quebra da constância perceptiva, introduzindo uma ambiguidade estrutural semântica na composição, cedendo lugar a uma multiplicidade de leituras. A compreensão e interpretação do campo visual pressupõem a existência de um “fora de campo” contíguo e que o sustenta. Na fotografia sob análise há espaço aberto e fechado, interior e exterior, concreto e abstrato, já que devem ser levados em conta os efeitos metafóricos, além da representação em profundidade.

A fotografia analisada possui um *tempo indeterminado*, dando lugar a uma espécie de estado estacionário que se constitui numa duração contínua. A poética simbolista de Chema Madoz é definida pelas imagens que apontam em uma direção de algo diferente do que se pode ver, remetendo a uma realidade existente além do objeto propriamente representado. O tempo representado numa fotografia adquire uma dimensão particularmente subjetiva para o analista, dificilmente decodificável para outros intérpretes. Kossoy (2001, p. 44) lembra que “toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida”.

O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido e isolado* na bidimensão da superfície sensível. Um fotograma de um assunto do real, sem outros fotogramas e lhe darem sentido: um fotograma apenas, sem antes, nem depois. (KOSSOY, 2001, p.44)

Sobre o nível enunciativo observa-se que a escolha da altura da tomada, o ângulo da câmera e a relação de poder entre a representação e a instância enunciativa determinam a articulação do ponto de vista. O olhar pode “fugir do campo”, o que

ênfatisa sua importância. Este parâmetro de análise não está isento da carga subjetiva do analista, já que estas atitudes podem ser ambíguas.

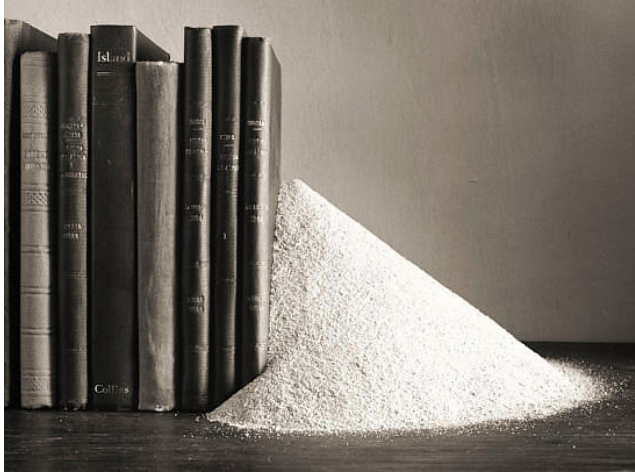
A fotografia em análise apresenta um grau de interação do objeto fotográfico com o seu entorno e promove a proximidade ou o distanciamento da instância enunciativa com o espectador. A marca textual predominante é o foco na escada, que configura o principal objeto da fotografia, juntamente com o espelho (ou seria uma janela?). A interpretação global do texto fotográfico de caráter fundamentalmente subjetivo contempla a possibilidade de reconhecer a presença de oposições que se estabelecem no interior do enquadramento. Neste nível de interpretação geral é recomendável seguir o princípio da parcimônia. Trata-se de oferecer uma leitura crítica da imagem desde uma visão de totalidade. As possibilidades interpretativas variam. Flusser (2002), ao comentar o gesto de filosofar sobre o texto fotográfico, traz importante digressão sobre a natureza do processo criativo da fotografia:

A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar sua resposta. Consultar sua práxis. [...] 1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. as informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. (FLUSSER, 2002, p.75)

Vilém Flusser, neste pequeno excerto extraído de sua “*Filosofia da caixa preta*” aponta para possibilidades de criação numa ampla reflexão sobre a natureza da fotografia e sobre as limitações do maquinário. Em

acento, poderíamos interpretar que “liberdade é jogar contra o aparelho” porque a técnica, ao menos no âmbito da câmera fotográfica, seria um meio e ao mesmo tempo um fator de limitação, o qual certamente o esforço compositivo de artistas como Madoz fazem

contestar. É um doce e inevitável paradoxo: lutar contra o meio, remar contra a lógica da reprodução instantânea e fazer dessa batalha a matéria-prima para o onírico, místico, algo esquisito e poético, como é a obra de Chema Madoz.



Sin título, 1994

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MADOZ, Chema. *Chema Madoz*. Madrid: Ediciones Aldeasa, 2007.

SIMÃO, Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

