

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** El recuerdo instantáneo del presente: entrevista a Jochi Melero

**Title:** The Instant Memory of the Present: Interview with Jochi Melero

**Autor / Author:** Miguel Figueroa

Crítico de arte independiente

**Resumen:** La Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón se embarcó recientemente en la titánica labor de presentar las fotografías que narrarían las más de cinco décadas de profesión que ha dedicado Jochi Melero a este medio visual. El resultado ha sido *El paisaje en la cara*, una exhibición que ha celebrado, con notable éxito, tanto la mirada de este artista al mundo que le rodea como su personal modo de aprehenderlo.

**Abstract:** The Art Gallery of the Universidad del Sagrado Corazón recently embarked on the titanic mission of presenting the photographs that would narrate the more than five decades of profession that Jochi Melero has dedicated to this visual medium. The result has been the exhibition *El paisaje en la cara [The Landscape on the Face]*. This exhibition has celebrated, with remarkable success, both the gaze of this artist to the world around him and his personal way of apprehending it.

**Palabras clave:** Fotografía, Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón, Jochi Melero, Maité González, Miguel Figueroa

**Keywords:** Photography, Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón, Jochi Melero, Maité González, Miguel Figueroa

**Sección:** Exhibiciones / **Section:** Exhibitions

**Publicación:** 15 de octubre de 2018

**Cita recomendada:**

Figueroa, Miguel. "El recuerdo instantáneo del presente: entrevista a Jochi Melero." *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de octubre de 2018, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

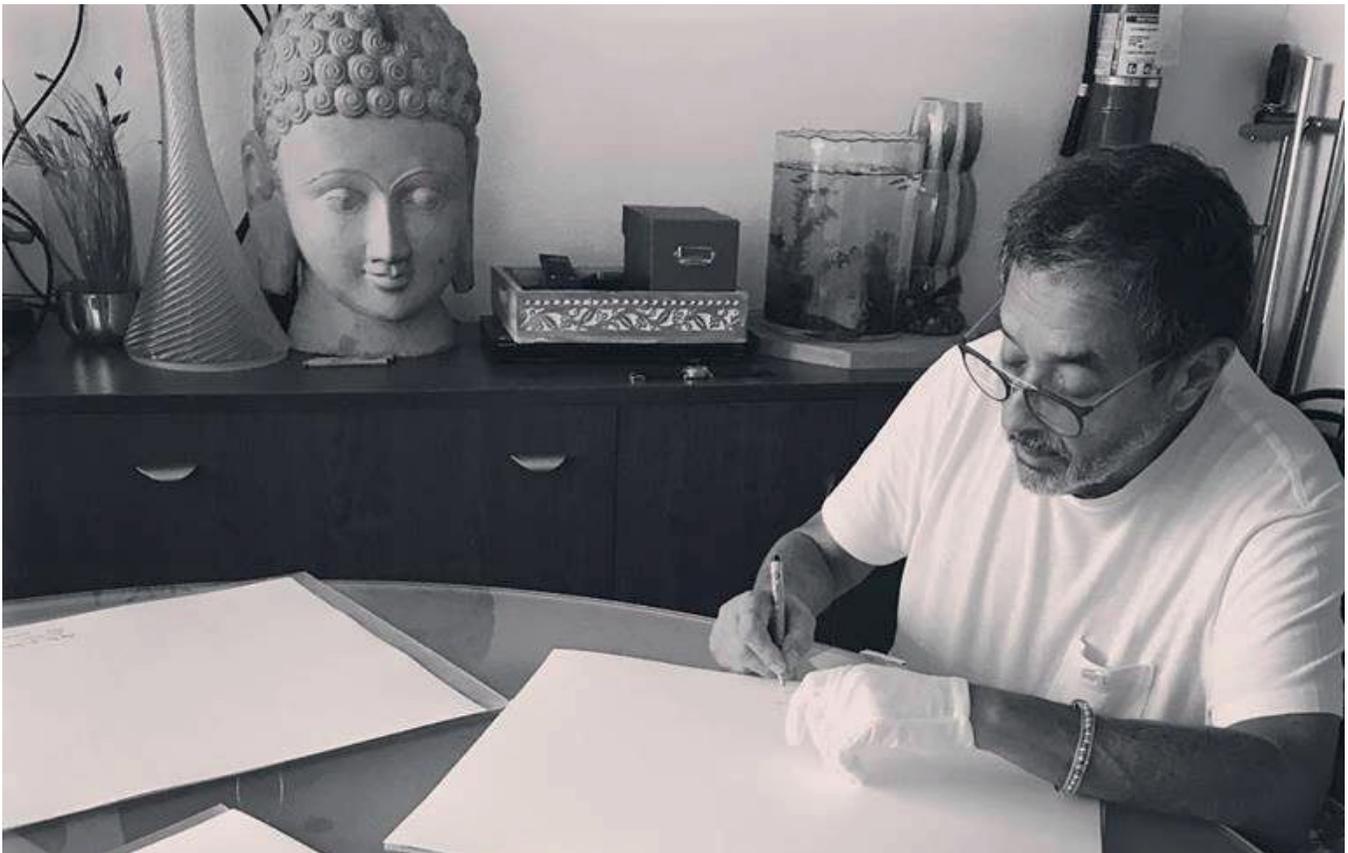
<https://revistas.upr.edu>



## *El recuerdo instantáneo del presente: entrevista a Jochi Melero*

Miguel Figueroa

Crítico de arte independiente



En los veintitrés años de la Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón, *El paisaje en la cara*, de Jochi Melero, ha sido la exhibición más exitosa hasta el momento. La coordinadora del espacio, Norma Vila Rivero, me comentó: “Todos los sábados hemos tenido un promedio de mínimo quince visitantes. Esto nunca nos había pasado.” Me pregunto cuál será el afán con esta muestra. Mi más humilde opinión es que la conexión que existe entre las fotos y el espectador toca una de las fibras básicas de la vida, la familiaridad. En el espacio, somos transportados al estado imposible de querer estar con una persona querida por toda una eternidad. Fotógrafo, mentor, creador, padre, hermano, hijo, abuelo, Jochi Melero simplemente es un ser como tú y yo.

**Miguel Figueroa:** ¿Qué significa para ti la fotografía? ¿Cómo comienza tu amor por ella? ¿Recuerdas la primera foto que viste?

**Jochi Melero:** No, pero fueron muchas. Siempre tengo el recuerdo de ver los álbumes familiares de mi papá. Papi fue un fotógrafo amateur y fue interesándose más y más en ella. Él comenzó a trabajar y aprender más sobre ella con Mario Cox, un fotógrafo que también era actor y tenía un grupo de teatro. Papi era eminentemente autodidacta y, como estaba engranado con la gente de teatro, estableció un intercambio para ayudarlos y aprender. Entonces, entre lo que aprendió ahí y leía, comenzó a hacer sus propios trabajos. Montó su propio laboratorio, donde eventualmente él mismo revelaba e imprimía lo que fotografiaba.

Papi se pasaba retratando a toda la familia. Los tíos, las tías, los primos, las primas; toda la gente que se paraba delante los retrataba. Recuerdo siempre ver álbumes y álbumes de todo esto. Poco a poco, la gente empezó a interesarse en él y empezaron a pagarle por su trabajo. De ahí cogió más en serio la parte de amateur porque comenzó a convertirse en una segunda carrera. En ese momento, trabajaba en la Shell como ingeniero. Entonces, estos álbumes y fotos, que se me escapan en la memoria, pero que ojeaba página por página, han sido parte de lo que he tenido en mi vida como primera memoria con la fotografía o sino, tomando fotos. Me acuerdo de todas las noches, tardes y sábados donde mi papá estaba en el laboratorio de casa o tomando fotos. Para mí era bien interesante cuando cerraba el laboratorio y al abrirlo siempre había fotos nuevas lavándose. Lo nuevo, la magia, el misterio estaba allí. Era como ver a mi mamá cocinar.

MF: ¿Y ella, qué hacía?

JM: Mi mamá era ama de casa y gravitaba alrededor de tareas domésticas. Siempre utilizaba su tiempo libre en manualidades como collares y lámparas. Mis padres eran un buen equipo. Desde que yo me acuerdo, en mi casa siempre había buena pintura, artes gráficas, porque Papi mantenía una buena relación con estos artistas y ellos hacían intercambios de fotografía con él.

MF: ¿Cuándo fue esto?

JM: En los 50, 60, Papi hizo amistad con Tufiño, Homar, Martorell y otros artistas que trabajaban dándole apoyo a todas las artes escénicas. Diseñaban carteles, escenografía y toda la gráfica relacionada a las producciones. A mi papá le interesaba mucho la estética visual del arte escénico; él no estaba tan interesado en la ópera pero sí en el teatro y ballet. Durante treinta o treinta y cinco años, mi papá le dio servicio a este mundo creativo, incluyendo a directores, productores y a todo el personal relacionado con las tablas.

Ese mundo pasó a ser parte de mí eventualmente, también porque cuando él se concentró en hacer otro tipo de cosas y la gente venía a buscarlo para eso, él me lo cedía. Desde los diez o doce años yo estuve trabajando en la fotografía de una forma u otra. A los doce o tres años comienzo a establecer una relación con Juan Rivera, un técnico en el laboratorio de Jorge Santana, y siempre me entusiasmaba porque Papi dejó de revelar negativos y se concentró más en la parte de impresión. Él se concentró en la parte creativa de la fotografía y delegó un poco la parte técnica. El proceso arduo de revelar negativos es que necesitas, un agua específica y filtrada de cierta forma, a la vez que el aire tiene que estar en un espacio que no tenga polvo para que cuando el negativo se llene no coja partículas, porque después la impresión es más complicada, ya que hay que hacer retoques manuales en ella. Papi empezó a usar mucho a Juan para revelar negativos y a mí me interesó mucho ver lo que él hacía. Era un maestro y tenía eso bastante resuelto en términos técnicos. Aprendí mucho con él en la parte de laboratorio, también algo de iluminación y cómo resolvían las cosas en una forma sencilla, bastante inteligente desde el punto de vista de la limitación. En un momento dado, Papi, mi hermano (quien estaba un poco metido también en la fotografía) y yo decidimos que era el tiempo de abrir un espacio donde él tuviese un lugar para tomar y revelar fotos.

MF: ¿Cuántos hermanos son?

JM: Yo tengo una hermana que me lleva cinco años y un hermano que me lleva diez. Yo soy el menor. Yo seguía ayudándolo como fuera y estaba siendo el fotógrafo del periódico de la escuela, pero ya de los catorce o dieciséis años lo asistía y tomaba participación en ciertos proyectos, al punto de que muchas veces yo corría los proyectos solos y hacía fotografía por mi cuenta. A veces hacíamos fotografía de moda y trabajábamos los tres. Nos repartíamos las cosas: yo experimentaba y ellos se concentraban más en

el contenido comisionado. Se reunía todo el trabajo y se lo entregaba al diseñador de moda. A veces se hacían fotos de pelo, maquillaje, joyería y de todo lo relacionado con el trabajo del modista.

MF: Esto es fotografía muy técnica.

JM: Por un lado sí y por otro es una fotografía que es más sobre lo elegante y las cosas de calidad. Pueden aparentar estar descuidadas pero hay que dejar claro que es parte de la intención y el lenguaje. Estar en eso te obliga a entrar a una disciplina, un rigor de lo técnico; y a tener una visión, desde fotos de editorial, de estudio, hasta algo más experimental que esté dentro de la intención que el diseñador quiera proyectar.

Muchas veces dependíamos de hacer un poco de investigación con las revistas de moda europeas y americanas para ver cómo era que se resolvían las cosas visualmente. Hacíamos unos híbridos de unos elementos con otros para que el diseñador pudiera elevar su estética, de forma que se sostuviera en un mercado internacional.

MF: ¿Cuán fácil era el acceso a esas publicaciones en ese momento?

JM: Comprándolas y suscripciones.

MF: ¿Cuáles utilizaban como referencia?

JM: L'Officiel, revistas italianas, Vogue francés, italiano y americano; Harper's Bazaar italiano y algunas veces el inglés o el australiano. Aquí no había problema consiguiendo las revistas americanas, pero lo que era realmente de vanguardia y se sostenían más sobre lo artístico eran las europeas. Había experimentación, visión y generalmente, más calidad.

MF: ¿Las compraban cuando viajaban?

JM: No, nos suscribíamos y llegaban por barco dos o tres meses más tarde. Pero bueno, aquí todo llega más tarde.

MF: ¿Dónde conseguían el material fotográfico en ese momento?

JM: Aquí habían suplidores buenos y traían de todo; los químicos, los materiales, las películas, las cámaras... todo se conseguía. A veces faltaban cosas y se mandaban a buscar a Estados Unidos o Europa. Todo llegaba. Teníamos una buena red de suplidores de primera calidad y que mantenían los materiales en óptimas condiciones. No teníamos la afluencia económica de los estudios americanos, pero podíamos generar trabajo de alta calidad dentro de nuestro contexto económico.

MF: ¿Había más fotógrafos trabajando de la misma manera que tu papá en ese momento?

JM: Muy pocos, dos o tres, quizás... Sí, habían muchos fotógrafos para periódicos pero muy poca gente haciendo lo que hacíamos de la misma manera, y en un momento éramos los únicos. Sin embargo, había fotógrafos industriales y publicitarios buenos. Pero de moda, glamour, pelo, maquillaje y joyería éramos con unos veinte años de trabajo sin parar.

En los 70 y 80 hice muchas carátulas de discos. Los disqueros nos veían como capaces de poder interpretar las personalidades y características de los artistas y también como un estudio confiable en que la gente trabajaba bien duro y con mucha calidad.

MF: ¿Conservas todo este trabajo?

JM: Todo lo que es blanco y negro sí, y lo que considero que tiene valor artístico. Conservo todas las campañas políticas que he hecho, lo que es arquitectura también; tuve una fase de mi carrera que hice mucho proyectos de arquitectos, de interiores y autos.

MF: También hiciste cortos para los partidos políticos.

JM: Sí, hice muchos, pero, lo que pasa con los vídeos y comerciales de política es que eran trabajos comisionados que venían a buscar porque tenían sus candidatos y yo no tenía ningún problema de trabajar con ellos.

MF: ¿Cualquier partido?

JM: Cualquiera. Mi misión con un trabajo comisionado es hacerlo bien. No importa el origen y la manifestación del pensamiento político que los trae. Ellos me buscan porque tienen una intención de que tenga calidad y en esto yo trato de enfocarme de una manera objetiva. Hay gente que prefiere trabajar con personas de su mismo pensamiento político. Está muy bien pero yo no opero así, lo mío es la integridad y el compromiso con la calidad.

MF: Esto debería de ser una manera de pensar básica.

JM: No todo el mundo piensa igual. Mucha gente en la cuestión política busca aliados y no busca calidad. No tengo problema con eso pero yo lo veo de otra forma.

MF: ¿Llegaste a trabajar con distintos partidos a la vez?

JM: Sí. Una vez yo retraté a los candidatos del PSP (Partido Socialista de Puertorriqueño), el PIP, los populares y los penepés. Ninguno tuvo problemas y todos quedaron bien.  
[Ambos se ríen]

MF: ¿Cómo fue ese proceso de irte para Italia?

JM: Hay una tradición de médicos en la familia y mi papá quería que yo estudiara medicina. Yo entendí que eso no era para mí y me fui a estudiar Comunicaciones a Italia. Yo solicité a unas universidades en Estados Unidos y, agradadamente, no me aceptaron. Eso me permitió irme para Italia; entonces, cuando vi que el formato y ambiente de esas universidades en Roma y Milán estaban dentro de un sistema de enseñanza bien religioso, decidí que no era el entorno para yo estudiar comunicaciones.

Regresé a Roma, traté de ir a un instituto muy reconocido, Centro Sperimentale, pero estaba cerrado. Así que fui a una escuela vocacional del gobierno italiano, la Scuola di Cineoperatori della Gioventù Italiana, para crear operadores y asistentes de cámara. La base científica era bastante buena pero no pude estar en contacto con los grandes directores y cinematógrafos que quería conocer pero trabajé con gente bien talentosa y capaz. Lo que aprendí, lo aprendí bien y el conocimiento que me pasaron me ayudó mucho y me expandió mis sensores. Yo tenía un bachillerato en ciencia y con esa formación se desarrolla una tercera cosa para articular un lenguaje con un andamiaje

técnico diferente y más completo. El rigor científico de la física, química y la biología me ayudó muchísimo.

MF: ¿Cómo te ayudó la biología?

JM: La biología es observación. Cómo ves la vida y cómo opera lo que está vivo, y entonces agudiza la observación. Lo otro es más cómo se construye un sistema de trabajo técnico: la física, óptica, matemática, la relación entre las cosas; todo eso me ayudó. Yo quería, en un momento dado, seguir los pasos de los grandes fotógrafos, pero había una realidad: yo no era fotoperiodista, no estaba en un grupo como Magnum, ni en un estudio fotográfico de un fotógrafo bien importante y famoso. Lo usual en ese momento histórico era que para salir adelante tenías que haber trabajado con alguien en un taller bien establecido en Nueva York, Los Ángeles o Europa. Tenías que ser un esclavo por un tiempo para poder después moverte a otra cosa. No pude entrar a eso y en Puerto Rico eso no existía. Entonces, tuve que ser autodidacta.

MF: Pero, todo eso también te dio la delantera. Yo entrevisté algunos de los asistentes de Irving Penn, Richard Avedon y Helmut Newton. Todos me contaron lo mismo: al irse por su cuenta, la presión de crecer fuera de una sombra tan grande, sus carreras como fotógrafos fueron cortas. No tuvieron ese poder de mantenerse a los niveles de sus maestros. El único que ha podido mantener una carrera estable fue el asistente de Irving Penn, Nicola Majocchi.

JM: A lo que quiero llegar es que pienso que si hubiese sido un aprendiz de un fotógrafo importante... Me hubiese quedado pillao'... Lo otro es que todos los fotógrafos operan abriendo paso con su generación. Son reemplazos generacionales y surgen de las relaciones con otros "peers" que le dan la oportunidad en algo. Eso ocurre y "boom!" ya lo tienes. Mantenerse es una historia diferente. Pero, lo que dices es muy cierto, asistiendo a un fotógrafo hubiese sido más duro.

MF: Pero tu fuiste asistente de tu padre.

JM: Sí y no. Papi trabajaba bien independiente, él casi no necesitaba ayuda. Yo sí necesitaba asistentes, he tenido cuatro que ahora son directores de fotografía, directores y fotógrafos importantes.

MF: ¿Quiénes son?

JM: Frank Elías, Sonnel Velázquez y Víctor Vázquez. Ellos son importantes en su propio derecho. Yo siempre los apoyé en todo. El otro que se formó conmigo es Willie Berrios, que es un buen director de fotografía y más en lo que tiene que ver con cinematografía. Hasta el día de hoy, mi intercambio con Frank y Sonnel es bien sólido y nos apoyamos mutuamente. Cuando ellos tienen una necesidad o lo que sea, arranco para allá, o arrancan para acá y nos ayudamos. Estamos bien unidos. Existe una relación bien estrecha. También compartimos una visión sobre lo humano y cómo entendemos a Puerto Rico. Eso nos junta.

MF: Esta red de apoyo y comunidad es bien importante.

JM: Sí, sí, absolutamente. Al día de hoy, eso me produce mucha satisfacción.

MF: Esto hoy en día no suele ser la norma... hay mucha envidia en la industria.

JM: Mira... la interpretación oscura del darwinismo promueve el esquema de la supervivencia del más apto, divide y vencerás, mantente al tope de la cadena alimenticia y si aparentas estar más evolucionado es porque eres superior a los otros. Es mi interpretación de toda esta patraña que sostuvo la esclavitud por mucho tiempo, tratando de hacer ver que el colonialismo y el pillaje que se sostuvo por cientos de años está justificado por una observación de la naturaleza o los parámetros que entendemos con que funciona el orden natural en su proceso evolutivo y de supervivencia. Entonces, ¿qué pasa? Quizás lo que ocurre, posiblemente, es que mandaron a este señor a dar un viaje, observar y tomar notas, formando unas conclusiones para que un grupo de ingleses en su club interpretaran a su manera su comprensión de lo observado. Así quizá no se sentirían culpables de lo que le estaban haciéndole a la India, África y el Pacífico... colonizar y robar a gente que sometían a sus necesidades de control y poder económico. Eso los pone en una posición ideal porque están escondidos en Inglaterra y los oprimidos no van a llegar a ti.

Con el tiempo las cosas cambian y pasan nuevas formas de ver las cosas. Hay un biólogo molecular que hace muchos estudios sobre la naturaleza y lo que encuentra es que en

las comunidades naturales no existe tal cosa como lo que plantea Darwin. Lo que existe es la cooperación. La cooperación es lo que sostiene la naturaleza, las comunidades y los animales. Nunca vas a ver un león con cien gacelas en un refrigerador. Eso no existe. Come una y se acabó. Cuando necesita otra se la come. Esa comunidad no abusa, no acumula, utiliza lo que va a consumir.

MF: De esa manera te llegan otras cosas.

JM: Claro. También tienes que dejarle una gacela al cocodrilo cuando ella va a tomar agua. Cosas así... como el árbol, hay animalitos que comen, abonan el árbol, que viven ahí, llegan otros y se alimentan también... son comunidades, se comunican e interrelacionan de una forma saludable y practica. Todavía nosotros no podemos entender eso bien, pero yo espero que vayamos de camino a eso; como la cooperación es el único camino que verdaderamente responde a la conciencia y al futuro de la humanidad. Nos es difícil entenderlo, pero espero que suceda.

MF: Pocos lo entendemos.

JM: Yo creo que eso ocurre también en las sociedades de gente creativa porque cuando llega esa toma de conciencia todo es mucho más fácil. Yo tengo hijos que no sé si terminen haciendo lo que yo hago pero de algún lado esto llegará a mi descendencia. Muchas veces no estamos conscientes de que somos de naturaleza temporal, aves de paso, en algún momento nos vamos a ir del planeta y dejaremos algo. Hay que estar claro que eso tiene que ser bueno y así uno se asegura de que lo que uno hizo tiene sentido y significado. También hay que apartarse del cinismo, quejarse tanto y promover los dramas de la existencia.

MF: Todo eso te limita como persona.

JM: Al alejarse de eso se trabaja con resultados, veremos si se sostienen o no pero uno lo reclama. Mi exposición trata de eso, cuán bien funcione el trabajo va a determinar cuántas cosas buenas surjan de él. No estoy hablando de la parte económica, sino del bien social implicado y el legado estético que se genere de esa exposición sobre lo humano. Es una exposición del humano sobre el humano, para los seres humanos.

MF: Y eso es lo que se transmite ahí.

JM: Mucha gente habla del street photography. Yo hablo del photography of the human. El street photography es lo que ahora está cool y como que cogió un boom después del descubrimiento de Vivian Maier. Después de eso todo el mundo cogió conciencia de eso a través de las redes, que es un pelotón de cosas pasando al mismo tiempo. Esto se convierte en una categoría por la multiplicidad. [Edward] Steichen y Eugène Atget hicieron street photography. Lo único es que no lo hicieron con un teléfono ni una cámara de 35 [mm], lo hicieron con una cámara 8×10.



Jochi Melero, *Niño con cara sucia*.

MF: Diane Arbus y Nan Goldin también.

JM: El mismo [Henri] Cartier-Bresson y Sebastião Salgado, con su Survivors Camp photography, lo hicieron también. Todo eso es fotografía del humano. Si es un paisaje no

importa porque como quiera el que la tomó fue un humano. No es la cámara solamente, es la persona que está frente al paisaje. Puede que no tenga a un humano [en la foto] pero es un humano el que está mirándola.



Henri Cartier-Bresson, Alicante, Spain (two women combing transvestite's hair), 1932.



Sebastian Salgado, *Light streams across an elephant disappearing into the bush*.  
Kafue National Park, Zambia, 2010.

MF: Tiene esa misma emoción y pasión.

JM: Exacto. Si tienes un objeto, o un edificio, por ejemplo, los hizo un ser humano. Todo es photography of the human. Yo espero que algún día la gente lo empiece a ver las cosas desde esa perspectiva. Todo el mundo está montando situaciones para que parezcan cosas espectaculares o memorables que están absolutamente producidas y dirigidas para crear la percepción de que ocurre una sincronicidad casi metafísica en ese momento, cuando en realidad es algo totalmente ficticio a la naturaleza de lo que esté ocurriendo ahí porque está totalmente transformado y manipulado.



Jochi Melero, *Viernes Santo*



Dina Goldstein, *Satan*, 2004.

MF: Es hacer por hacer.

JM: Bueno... es generar la noción de crear un momento mágico cuando no lo fue, porque fue completamente construido, intencional y mecánicamente. No le voy a negar la posibilidad estética porque está la emoción que produce esa imagen pero no veo la intervención manipuladora quitándole lo natural a la forma que era de por sí íntegra en su esencia primera. Puede serlo de una forma, pero no de la otra. La estética siempre tiene que estar al servicio de la integridad y no necesariamente a la genialidad. Esas fotos están muy bien, pero yo no haría ese tipo de fotografía.

MF: Pero haces tus snapshots.

JM: Yo hago snaps pero no altero nada. No voy a montar una producción de un día para hacer un snapshot en una localidad para que eso parezca que yo estuve ahí cuando eso estaba pasando. Si algo pasa bien, sino también. En ese estilo a mí me gusta el trabajo de David LaChapelle y Dina Goldstein, ellos hacen unas cosas cabronas. No hay intención de que parezca documental. En este tipo de fotografía el el statement es otro. Ves esa autoría al frente y en la cara, y no tratan de esconderse detrás de algo para que parezca la realidad.

MF: Es el lenguaje de ese fotógrafo.

JM: ¡Sí! ¡Y sin miedo! Él puso las pelotas en la mesa y “vamos a trabajar y esto es lo que es”. Ese proceso mental yo lo respeto mucho.

MF: Pero tú tienes tu lenguaje en tus fotos.

JM: Bueno, sí. Yo intento que se sostenga sobre la integridad, la naturalidad de las cosas y la autenticidad. Es cuestión de estar ahí, si pasó bien y sino, sigo caminando. Es como todo en la vida. Por ejemplo, en las relaciones, de personas, objetos, lugares o paisajes; no todas son buenas o las mejores. Depende de lo que ocurra con lo que tienes de frente. Hay veces que uno es afortunado y suceden cosas. A veces, no está ahí simplemente y tienes que moverte.

MF: Porque sino, no vas a crecer.

JM: Tienes que dedicarle un poco más de tiempo a las cosas porque cuando eso ocurre, sí está pasando lo que tiene que pasar. Eso es bien poderoso. Por lo menos, yo lo siento así, sino tienes que moverte hasta que eso ocurra de nuevo. Tienes que estar bien consciente y atento. Sino, se te van. Tienes que mirar cómo es y estar complacido y agradecido con lo que tienes de frente.

MF: Confiar.

JM: Hacer. Las cosas no vienen hechas, tú tienes que darles tiempo. Todo tiene su espacio de grandeza. Entonces, poco a poco tratas de oscilar alrededor de algo y gravitar hacia eso. De momento habrá algo en que dices; “Está pasando”. “Aquí está”. Si pasó y está ahí, bueno. Sino, sigue buscando. Si ya ocurrió, vete porque no se va a poner mejor. Después se va a convertir en algo repetitivo y entonces the law of diminishing return comenzará a apoderarse de eso. Mientras más trates, peor será.

MF: ¿Cómo ves la progresión de tu fotografía?

JM: Eso es bien interesante como se da, porque son periodos conectados a los intereses que uno tiene. El conjunto mental cambia según las situaciones que uno esté viviendo, del contexto y el entorno. Un sinfín de cosas que dejas y vuelves a ellas viéndolas de forma diferente. Entonces, entonces identificamos un ciclo que reconocemos y que corre por un tiempo. Hay una voz que nos dice: “a este ciclo le tocó esto, suéltalo y ve con el próximo.”

El lenguaje depende de un proceso emocional de conexión y de búsqueda al mismo tiempo. Una vez que crees que eso está más o menos tienes que soltarlo para que eso madure por sí mismo y moverte a otra cosa para retomarlo de nuevo, para ver si estás dentro de los parámetros de pensamientos que abandonaste o no. Es un revival, una visita de nuevo a un amigo o a una persona para encontrar una referencia sobre lo tuyo y lo que está ocurriendo, siempre va a ser un proceso interno y externo de lo que está pasando y cómo lo vas procesando.

MF: ¿Cuántos periodos has tenido?

JM: Paso periodos donde hay retrato con paisaje, otros paisajes o retratos, objetos y objetos con paisaje.



Jochi Melero, *Banco sin hojas*

MF: ¿Familia?

JM: No tanto. La familia es incidental, si está ahí o no, está dada. Ellos son yo y yo soy ellos. Yo lo veo de esa forma. A veces vuelvo de nuevo y lo suelto. Usualmente va a responder a una necesidad interna mía, un proceso mío interno que es lo que va a tratar de buscar ese espacio, gente o combinación. Es bien difícil [de explicar] pero te

enumeraré lo que básicamente podría ser, pero no en cuántas veces y en qué proporción ni en cuánto tiempo. Es algo que va a estar ahí como comer. “Ya he comido carne dos veces esta semana, ahora tengo que moverme a pescado, vegetales o quiero comer otra cosa...”. La necesidad de expresión está íntimamente ligada a ese proceso básico de comer o cómo beber: “ya no quiero tomar más vino, hoy quiero tomarme una cerveza.” Es lo que me pide el cuerpo, la inteligencia de las cosas, mis emociones y mi propio misterio.



Jochi Melero, *Trattoria del Lido*

MF: La vida es repetición.

JM: Seguro. Piensa en la cosa más básica del ser humano cuando está vivo: respirar. ¿Qué es respirar? Trata de dejar de respirar a ver qué pasa. Hay que visitar lo más elemental, la respiración es eso. Los suspiros son una forma de respirar diferente, están en un contexto y tienen una intención, soltar. Tú cobras consciencia de la respiración,

entras en eso y se puede convertir en una obra de arte a nivel metafórico y una obra de arte a nivel de tus emociones, y tu formación espiritual y emocional.

¿Qué es lo primero que te enseñan en cualquier orden religioso antiguo donde la espiritualidad y el comportamiento básico van de la mano? Respirar. El budismo, la meditación y el yoga te enseñan a respirar, en todas esas disciplinas que son mezcla del cuerpo con la espiritualidad, donde el punto de partida es la respiración.

MF: Todo esto se aplica a la fotografía.

JM: En la fotografía, lo primordial es la observación. Un director o fotógrafo solo puede reproducir aquello que observa y lo reproduce creando una emoción específica que el considera meritoria para su propio interés y después no lo presenta como algo que lo representa. ¡Bam! Eso es eso. ¿Cómo va quedar? ¿Bien o mal? Todo depende de la capacidad que tenga esa persona para comprometerse con eso, para tener un significado y un propósito profundo. Si eso no ocurre, el trabajo no se sostiene por sí mismo.

MF: Durante el escogido de imágenes para el montaje me contaste algunas anécdotas que te sucedieron durante el periodo de fotos que vemos en la exposición. Antes de irnos, ¿me cuentas alguna más?

JM: Yo estaba en Roma, en Via della Croce, donde había una trattoria que me gustaba mucho, Otello della Concordia (la cual todavía existe) y había un señor muy interesante, con unas muletas pidiendo limosna. Decidí acercarme un poco para retratarlo. Entonces, se viró de momento de una forma y yo seguí retratándolo pero parece que se enojó mucho. Casi me alcanza con la muleta, yo sigo, me tiró hacia atrás, de momento veo que me va a tirar la muleta encima, salgo corriendo y me la tiró. La muleta me cayó al lado pero no me dio. Era un personaje que estaba ahí cerca, así que decidí dejarlo quieto. Pero, sin embargo, me encontré con gente muy noble y amable, porque se sentían halagados. Yo creo que esta persona tenía mucho coraje y pedía amor en esta forma a través de su violencia. En la mayor parte de los casos yo trato de que la gente sienta mi respeto hacia ellos y la gente reacciona a él.



Jochi Melero, *Plaza en la noche*

MF: Eso es muy importante, porque algunos fotógrafos tienen la mala fama de estar obsesionados con sus objetos y hacer lo que sea por dispararlos.

JM: El respeto es fundamental en todo; con uno mismo, los objetos, las personas, los lugares y los espacios. Uno tiene que respetar para que eso te respete de vuelta. Si no respetas tu carro, se rompe. Si no respetas tu cámara, no te respeta a ti, se rompe y no puedes trabajar con ella. Va en detrimento de la relación que tu tienes con lo que sea, inclusive contigo mismo. El respeto es fundamental para que funcione.

MF: Si tú no te respetas, ¿quién te va a respetar?



Jochi Melero, *Auto en Guánica*

JM: Eso es así y no es negociable. El respeto es una forma de reconocer la inteligencia divina en un ser o en algo profundamente. Lo que es importante en el quehacer de un fotógrafo o artista es que en cualquier forma de arte que profese le traiga al observador una posibilidad más de entender algo, abrir un espacio mental que sea para su bien, desarrollo, inteligencia y conexión. De eso se trata, porque sino lo que uno no hace no tiene sentido. El bien compartido es el verdadero bien. No es dar de lo que sobra, sino de lo que se tiene. Ahí es donde está el mundo de la verdad.



Jochi Melero con Maité González, curadora de la exhibición

***El paisaje en la cara, curada por Maité González Pérez, es una exposición del trabajo personal del fotógrafo Jochi Melero, en celebración de sus cinco décadas de carrera profesional. La exhibición culminó el 13 de octubre de 2018 pero puede revisitarse en el siguiente enlace.***