

El poder de la sugestión: los desnudos abstractos de Rafael Navarro

En los anales de la historia de la fotografía se echa en falta la imagen española, exceptuando, quizá, la de Ortiz Echagüe. Al examinar las limitadas obras dedicadas a la historia de la fotografía española, se observa que el desnudo femenino apenas está presente, por no mencionar la inexistencia del desnudo masculino (1). Ello se debe obviamente a dos motivos: el tradicional catolicismo del país y la censura del régimen franquista desde 1939 hasta 1975. Fue precisamente durante este período cuando otras naciones comenzaron a desarrollar sus propias historias en el medio fotográfico, lo que explica la preeminencia de los fondos y enfoques británicos, alemanes, franceses y estadounidenses, y la exclusión de la fotografía española del ámbito internacional. Escrutando las escasas revistas y bibliografía dedicadas al desnudo femenino, tanto la fotografía española como la internacional disponible en España y la de la vecina Francia a finales de los años 60 y al principio de los años 70, cuando Rafael Navarro comenzó a definir su lenguaje fotográfico, podemos deducir que el artista no tuvo acceso a ninguna tradición española de desnudo femenino, mucho menos al desnudo abstracto, que pudiera ser de utilidad para su proyecto. Navarro aprendió la historia de la fotografía y la técnica a través de los libros, que constituían el vehículo principal para la difusión de la imagen fotográfica, tal y como el grabado lo era para la pintura. Su biblioteca incluía suscripciones a revistas europeas sobre la materia y libros adquiridos durante sus viajes por el extranjero. Aprendió por osmosis y asociación en sus frecuentes visitas a la Galería Spectrum, la primera galería de fotografía de España, fundada en Barcelona en 1973, y posteriormente trasladada a Zaragoza. Allí, en 1974, fue nombrado presidente de la sociedad fotográfica local. Participó, además, en la fundación del grupo Alabern (junto a Joan Fontcuberta, Pere Formiguera y Manuel Esclusa). Tras 1975, su presencia recurrente en el Rencontres de Arles, el festival de fotografía de Francia cofundado en 1969 por el fotógrafo francés Lucien Clergue (a quien nos referiremos más adelante) también contribuyó a su formación visual. Después mantuvo poco contacto con los fotógrafos españoles de generaciones anteriores, los cuáles estaban más interesados en la fotografía documental. Autodidacta y sin tradición fotográfica en la cual apoyarse, es muy meritorio que Navarro haya emergido en la escena española a mediados de los años 70 con un trabajo maduro y sofisticado orientado al desnudo femenino. La primera reproducción de Navarro en la revista madrileña Nueva Lente, una publicación que data de 1975 y considerada radical para su época, es una representación de un árbol retorcido cuyas torturadas extremidades de curvas abstractas recuerdan a los pimientos de Edward Weston de 1930. Su primer desnudo femenino data de 1968, y su primera serie completa de 1975 (Formas). Nueva Lente publicó su primera serie de desnudos en el ejemplar de septiembre de 1976. Sin embargo, Navarro nunca se identificó con la corriente irreverente, espontánea y, en ocasiones, vulgar asociada a la revista. Los escenarios inventados, los colores psicodélicos y las imágenes manipuladas eran (y siguen siendo) un anatema para sus principios estéticos, los cuáles analizaremos enseguida. Nueva Lente publicó algunos desnudos femeninos con anterioridad a la muerte de Franco en noviembre de 1975. La revista hizo públicas las distorsiones de André Kertész, pero ninguno de sus famosos desnudos de 1933; sin embargo, la revista se refirió brevemente, sin ilustraciones, a la exhibición de las fotografías de los desnudos femeninos de Lucien Clergue (Witkin Gallery, Nueva York, 1978). Los escasos desnudos publicados por Nueva Lente fueron aquellos expuestos en la galería Multitud a principios de 1976 (2). Navarro tampoco participó activamente en el emergente arte conceptual, donde en algunos casos extremos, el cuerpo desnudo fue sujeto de tal nivel de distorsión, degradación e incluso obliteración, que ni siquiera se puede seguir definiendo como fotografía de un desnudo (3). También durante los años 70, las fotografías femeninas denunciaron la exploración de su propio cuerpo, censurando la mirada masculina que premia la atracción sexual y la belleza externa, una postura con la cual, obviamente, Navarro no comulgaba. La degradación del cuerpo se convierte en el segundo anatema de la estética de Navarro. Apenas adoptó la máxima del «todo vale» promulgada por La movida, nombre empleado para describir la explosión de creatividad transgresora que tuvo lugar en Madrid (y no en Zaragoza) tras la muerte de Franco en 1975 y hasta principios de 1980. Fue entonces cuando Miguel Trillo y Alberto García Alix documentaron la escena urbana y sus excesos, y Ouka Lele y Pablo Pérez Mínguez inventaron un nuevo enfoque en el retrato. El tercer fundamento de la obra de Navarro es que no participó de las llamadas «contaminaciones» del medio fotográfico, porque prefirió no manipular ni el objeto ni el medio fotográfico, y trabajó sin color. Además, se abstuvo de emplear la vulgarización corporal y la sexualidad explícita, su cuarto principio. Aquí tenemos los cuatro pilares de la obra de Navarro, a la que debemos añadir precisamente la quinta de consistencia. El artista adopta sólo una parte del concepto clásico del desnudo femenino tan diestramente descrito por Sir Kenneth Clark en su libro *The Nude. A Study in Ideal Form*, publicado por primera vez en 1955 (y al que mucho dudamos que tuviera acceso Navarro en los años 70) (4). En gran número de ensayos sobre fotografía es obligatoria una referencia

a Walter Benjamin, y al debatir la diferencia entre el cuerpo «desvestido» («un cuerpo acurrucado, indefenso y desprovisto de ropa») y el cuerpo «desnudo» («equilibrado, próspero y confiado»), es obligado referirse a Sir Kenneth Clark para discriminar entre ambos, siendo éste último el ideal del cuerpo distanciado de la vulgar realidad (5). Es pertinente citar literalmente la obra de Jorge Lewinski *The Naked and the Nude*, cuando considera la afirmación de Sir Kenneth sobre la fotografía del desnudo tal y como la percibe Rafael Navarro. Naturalmente, Sir Kenneth acepta completamente la idea de que la admiración hacia la belleza del cuerpo humano (principalmente femenino, por supuesto) es uno de los elementos más importantes de la evolución de todas las artes plásticas pero, a su vez, en su opinión «... el cuerpo no es uno de esos sujetos que pueden transformarse en arte por transcripción directa, como un tigre o un paisaje nevado». Un cuerpo desnudo, real y vivo sólo es «un punto de partida para la obra de arte» y para poder cumplir con las exigencias de una verdadera obra de arte debe ser transformado, embellecido y perfeccionado por la mano del artista. «No queremos imitar», añade, «queremos perfeccionar». Como era de esperar, Sir Kenneth dedica palabras duras a los fotógrafos que trabajan el desnudo. A pesar de su destreza y gusto, e incluso con una módica dosis de retoques y suavización, «el resultado casi nunca es satisfactorio ante los ojos de quienes están acostumbrados a las armoniosas simplificaciones de la antigüedad» (6). Como buen erudito, Sir Kenneth estaría familiarizado con las rendiciones del desnudo de Alfred Stieglitz y Edward Weston, y nos preguntamos por su omisión peyorativa del desnudo fotográfico. Podemos elucubrar que su objeción se debía principalmente a Edward Weston, casi ochenta años después de la manipulación pictorialista de la fotografía pictórica que dominaba la escena, quien finalmente se centró en promover la verdadera esencia de la fotografía; aquello que sólo la fotografía podía capturar y que la pintura no podía. Alineado con el modernismo de los años 20 y 30, Weston propugnaba que «la cámara debe emplearse para registrar «la vida», para capturar la sustancia y la quintaesencia de «la cosa en sí», ya sea acero pulido o carne palpitante... estoy seguro en mi convencimiento de que la fotografía debe enfocarse a través del realismo» (7). Conseguido, debemos añadir, mediante el uso de la clásica e inalterada fotografía en blanco y negro: nada de doble exposición e intervención en el cuarto oscuro, normas adoptadas por Navarro y entre las que también se excluye la manipulación digital. En plena fiebre causada por la nueva libertad política y licencia artística tras la muerte de Franco, y el urgente deseo de modernizar instantáneamente España, Rafael Navarro prefirió permanecer en calma disciplinadamente, retornando a los conceptos serenos y acrílicos de la fotografía clásica modernista. Hasta cierto punto, artísticamente hablando, se encontraba como un pez fuera del agua con su generación. Navarro es un formalista e insiste en la independencia entre el arte en sus obras abstractas y sus obras representacionales, donde hace pocas referencias al mundo real y social. El fragmento, y no la pieza en su totalidad, es el vehículo de la emoción. El cuerpo humano en su fotografía es un pretexto para la investigación, de la misma manera que los griegos fueron más allá en su escultura clásica para acercarse y definir una forma ideal de belleza. El desnudo abstracto del fotógrafo es anónimo y no tiene rostro; no es un retrato. Ella está despojada de su identidad sin ninguna narrativa, sin connotaciones históricas o políticas ni referencias culturales —excepto porque su piel es blanca. El contenido es la sensación evocada mediante el poder de la sugestión. Navarro es un purista, en la misma línea que Edward Weston, y con algunas referencias tangenciales al desnudo femenino del fotógrafo británico Bill Brandt (años 1950) y del francés Lucien Clergue (años 1970), ninguno de los cuáles le dedicó la obra de toda una vida al desnudo. Navarro ha alternado su investigación del desnudo abstracto con la del objeto representativo e, intermitentemente, incluye la fotografía abstracta en lo último. Conviene resaltar cuatro series de desnudos abstractos: las 12 fotografías de *Formas* (1975); las series relacionadas de *Dúo* y *Despertar* (ambas de 1989); *Tientos* (1995) y el proyecto de *Ellas* (2000-2). Primero, Navarro visualiza la composición y elimina los detalles accesorios antes de hacer la toma. El cuerpo está dispuesto contra un fondo neutro, acentuando el riguroso contraste positivo-negativo entre el blanco y el negro para crear con elocuente simplicidad y con pocas gradaciones tonales, muy del estilo de Bill Brandt. Para ilustrar el impacto poético de la simplicidad, de nuevo, nos referimos a Edward Weston; en esta ocasión a la famosa fotografía de la espalda de Anita Bremmer, tomada en 1925. Es un negativo retocado. Originalmente, el papel de la pared con motivos florales era visible en el fondo de la imagen, lo que distraía de la abstracción estética de la forma. Menos, desde luego, es más: la forma de pera no habría alcanzado tanta fama si el fondo no hubiera sido modificado. Sabemos por los diarios de Weston que siempre se encontraba con «un problema con los fondos». Cuando escribió sobre su serie de imágenes de pimientos verdes en 1930, confiesa que hasta que no reclinó un pimiento sobre un embudo de hojalata, no logró la cualidad abstracta y táctil que buscaba. No quería ninguna injerencia externa, sólo la forma en sí. La serie de desnudos de 1934 (*Charis*, *Santa Mónica*) se hace eco de la sinuosa forma en «S» de los pimientos, de la misma manera que las ramas de árboles retorcidos a los que nos hemos referido anticipan las complejas posturas de obras posteriores. En *Formas* 1 logra eso mismo. Otras fotografías de la serie *Formas* tienen partes del cuerpo identificables o ambiguas. Los fragmentos destilan una textura suave y satinada. En *Formas* 12 se evidencian las cualidades de la piel (la carne palpitante de Weston) y percibimos la importancia crítica y decisiva de la luz: Navarro domina con maestría las singularidades de la luz y desde 1975 sus desnudos abstractos son

eminentemente táctiles y escultóricos. En referencia al escultor Brancusi como fotógrafo, el crítico de arte John Coplans observó que «en contraste con la pintura, la escultura como medio está afectado crucialmente por la luz, la textura, la intensidad y la ubicación desde donde irradia la forma escultórica para revelar su masa, su contorno, su superficie, su color y su estado de ánimo. La expresividad de una escultura puede cambiar radicalmente con variaciones en la luz» (8). La observación es aplicable a Navarro si sustituimos el término «escultura» por «fotografía». Coplans continúa explicando cómo Brancusi insistió en fotografiar sus propias esculturas al no encontrar satisfactorias las reproducciones de otros. Los resultados plásticos del control de la luz artificial en las imágenes de las esculturas de Brancusi podrían ser los mismos que Navarro obtiene de sus modelos; ambos son conscientes del contraste de la textura y el juego de sombras. Mientras Brancusi fotografía un objeto inanimado, Navarro captura un modelo vivo y orgánico. Estas cualidades se ponen de manifiesto especialmente en la carne y huesos de *El Despertar* de Navarro, en el ropaje de *Tientos* y en las diferentes texturas de piel de los varios modelos de *Ellas*. Navarro conoció a Lucien Clergue en Arlés y está familiarizado con su obra, en particular, *Los gigantes* (1977). Navarro crea sus desnudos en el estudio, mientras que Clergue los fotografía en la playa y en el agua. Ambos admiran la claridad de la obra de Weston, y tienden a eliminar el rostro de los modelos y se centran en capturar la carne palpitante de los cuerpos. Coplans colaboró en la fundación de la influyente revista *Artforum* en 1962 y también investigó la historia de la fotografía. El medio fotográfico mantuvo una posición preeminente en la revista e inspiró el inicio de su propia carrera como fotógrafo en 1984, consagrada casi exclusivamente a su propio cuerpo desnudo. Los distintos enfoques de Coplans y Navarro ilustran perfectamente la diferencia entre el cuerpo «desvestido» y el cuerpo «desnudo». Los autorretratos de Coplans representan fragmentos de su cuerpo tal y como son: carnes flácidas y una espalda velluda, «con verrugas y todo». Como posmodernista, cuestionó toda presunción previa sobre la naturaleza y el propósito del arte, y rechazó cualquier formalismo y embellecimiento, haciendo hincapié en el culto a lo banal y lo ordinario. Su actitud hacia su propio cuerpo es descarada, mientras que Navarro aborda el desnudo con respeto, casi con reverencia. Los autorretratos de Coplans son prácticamente la antítesis de los cuerpos de la obra de Navarro, casi como la bella y la bestia. Hay, sin embargo, similitud entre los dos fotógrafos. Ambos incluyen el uso de los fragmentos, desarrollan las series, repiten las formas, usan los espacios confinados y reconocen la importancia de la escala. Las fotografías de Coplans son monumentales y no caben en la mayoría de las galerías. Navarro confesó en una entrevista a la periodista Silvia Mangialardi en 2003 que él oscilaba entre el susurro en formato íntimo (*Formas y Tientos*) y el grito sobre un cuerpo sobredimensionado. «...Fue ir encontrando la distancia de lectura que le diera al observador mayor intimidad o no. Si haces una obra de 3 x 2 metros nadie puede mirarla de cerca porque no ve nada, debe alejarse. Entonces el tamaño depende de si quieres gritar o susurrar. Según qué cosas, te apetece decirlas bajito» (9). Numerosas composiciones de Navarro están construidas geométricamente. El triángulo se repite en muchas de sus series (*Dípticos*, *Las formas del cuerpo*), casi siempre en referencia al área poblada por el vello púbico. Sin entrar en la historia de la censura, *Adán y Eva* y *la hoja de parra*, la pornografía y similares, reconocemos que esta representación sólo ha sido aceptable en Bellas Artes a partir del siglo XX. El *Origen del mundo* de Courbet en el siglo XIX fue considerado un escándalo en su época. La última obra de Marcel Duchamp, realizada durante un largo período de tiempo, *Etant donnés: 1. la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage* estuvo rodeada por el sigilo y el secreto, y no fue mostrada en público hasta después de su muerte en 1968; hacia los años 70, su representación fue práctica habitual. No es casualidad que Navarro participara en 1978 en la exhibición colectiva *Homenaje a Marcel Duchamp* en la galería Moderna de Liubliana, Eslovenia. Mostró su *Involución* de 1976, donde aparece el primer triángulo púbico, un tributo muy apropiado a Marcel Duchamp. Además del triángulo, los círculos y las curvas tan asociados al cuerpo femenino ayudan a crear paisajes corporales (*bodyscapes*, un término empleado para describir los autorretratos desnudos de Arno Rafael Minkkinen), particularmente en la serie *Ellas*. En conclusión, entendemos que si Sir Kenneth Clark estuviera vivo en 2006 debería reconsiderar su afirmación sobre la fotografía del desnudo. La escribió a principios de los años 50 y desde entonces algunas prácticas y actitudes artísticas revolucionarias se han fusionado para reenfocar el desnudo. La discreción, la sugestión y la mirada poco actual de los desnudos abstractos de Rafael Navarro puede que le hubieran sugerido emociones más acordes con nuestros tiempos.

Notas 1 — Hemos revisado la sección dedicada a la fotografía española en la enciclopedia de artes plásticas *Summa Artis* (sólo aparecen listados dos desnudos, de Willy Koch y Arnold Walter) y las monografías regionales sobre Extremadura, Canarias y Cataluña.

2 — Los desnudos fotográficos femeninos publicados en *Nueva Lente* antes de noviembre de 1975 fueron realizados por Bill Brandt, Wynn Bullock, Christian Vogt, Shinoyama Hiro, Dámore, George Toudjman y Schad.

3 — Jorge Lewinski, *The Naked and the Nude. A History of Nude Photography*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1987, p. 9.

4 — Publicación original en 1955, *The Nude. A Study in Ideal Form* y en español en 1981 con el título *El desnudo: un*

estudio de la forma ideal. Navarro ha confirmado que no lo ha leído.

5 — Lewinski, op.cit., p. 9 para ésta y demás observaciones en este párrafo.

6 — Ibid.

7 — Terry Barrett, *Criticizing Photographs*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, USA, 2000, p. 121.

8 — Stuart Morgan, ed., *Provocations. The Writings by John Coplans*, London Projects, Londres, 1996, p. 231.

9 — <http://www.fotomundo.com/miscela/reportajes/navarro.shtml> (17/03/2006).