

# Rafael Navarro. Un diálogo profundo con el célebre fotógrafo español, donde habla de su obra, el mercado del arte y sus aspiraciones.

Silvia Mangialardi

**Silvia Mangialardi.** ¿Cómo te aproximaste a la fotografía?

**Rafael Navarro.** Si te refieres a usarla como lenguaje propio, como medio de expresión, fue cuando cumplí los 30 años de edad. Pero ya desde la adolescencia me había acercado como amateur.

**SM.** ¿Qué despertó tu interés por la imagen?

**RN.** Más que interés, fue una salvación. Desde muy joven tuve que asumir la responsabilidad, junto a mi padre, de la empresa familiar y empecé a sentirme temiblemente agobiado por la situación y por el rumbo que iba llevando mi vida. Necesitaba una vía de apertura, de creatividad, necesitaba oxígeno. Siempre digo que soy fotógrafo por casualidad. Lo busqué como una tabla de salvación y fui haciendo distintas cosas: primero aprendes técnica, después mandas a los concursos, luego descubres que en los concursos no te premian y debe ser que haces algo que no es lo que quieren que hagas, dejas de concursar y vas buscando tu camino. Soy autodidacta. Tomé contacto con la asociación de Zaragoza y me aconsejaron, me explicaron técnicas y en 1973 ya era presidente de la Sociedad Fotográfica. Me quedé como 2 años y vi que lo que yo quería hacer distaba mucho de lo que allí se estaba haciendo; entonces, abandoné el tema. Sigo perteneciendo a esa sociedad, un poco por romanticismo, pero estoy totalmente dissociado de sus actividades.

**SM.** ¿Qué era lo que querías?

**RN.** En aquel momento no lo sabía. Estaba intentando hacer lecturas internas. Había cosas que tenía la necesidad de hacer, de decir, había evoluciones internas que me resultaban muy difíciles de afrontar. La fotografía fue una herramienta para entrar en campos y para decir cosas que no me atrevía. He descubierto cosas de mí mismo en mis fotografías y fue como una especie de puente para comunicarme con los demás. Yo soy muy tímido.

**SM.** No se nota...

**RN.** No, porque en el transcurso de los años, el calamar va aprendiendo a lanzar la tinta, pero en el fondo tengo problemas de comunicación. Hice un intento en cine, con un amigo que me enroló para que yo hiciera de cameraman. Rodamos unos cuantos cortometrajes y descubrí que no podía trabajar de esa manera, porque se necesitaba un montón de gente alrededor y yo necesitaba intimidad. Necesitaba forzosamente trabajar solo conmigo mismo.

**SM.** Siendo algo tan interno, ¿Tenés la idea antes de hacer la obra o se aclara en el proceso creativo?

**RN.** Ambas cosas. Lo que realmente funciona es cuando un estado de ánimo personal me insta a hacer ciertas imágenes. Hay un punto, que llamo «estar enchufado» que es cuando salen las imágenes con contenido importante. Es como si actuase de «médium», o como si pudiera conectar el inconsciente. Allí afloran los sentimientos sin esa traducción del corsé que representa el consciente.

**SM.** ¿Comunicación inconsciente - inconsciente?

**RN.** Si. Cuando la comunicación es entre la consciencia del artista y la del observador, suele ser un arte muy mercantil. Fabricas cosas bonitas que vendes y ganas dinero y el comprador las pone en su casa porque tienes un nombre. Que una obra se venda es diferente a que sea aceptada por la gente sensible, que es lo que a mí me importa. Mi obra en general no funciona bien en el mercado.

**SM.** Pero se vende bastante.

**RN.** Sí, porque llevo muchos años en la brecha, y ya debo ser lo suficientemente viejo y conocido. Pero reconozco que mi obra es incómoda. Gran parte de ella tiene una carga estética que favorece su venta, pero también una carga de soledad y de amargura. Yo entiendo que a una persona normal no le apetezca tener determinadas obras mías en el salón de su casa, a lo mejor le puede interesar comprarlas, por comprar el grito, pero no lo va a estar oyendo todo el día. Para mí, lo verdaderamente importante es que la persona se emocione. Una de las experiencias más importantes de mi vida en este aspecto fue una exposición de la colección completa de *Dípticos* en una población del centro de Francia. Tenían la costumbre, bastante inteligente, de no hacer inauguraciones sino clausuras. De esta manera, el público conoce la obra antes de encontrarse con el autor. Cuando llegué a la clausura me dijeron que había una señora mayor que había ido muchas veces, que había estado muchas horas viendo las obras y que me quería conocer. Yo esperaba un largo interrogatorio pero simplemente me dijo que a través de esa serie de dípticos había recorrido la mayor parte de su vida. Ahí te quedas compensado de muchas horas de insomnio. Me dio la mano y se fue.

**SM.** ¿Limitás tus tiradas? ¿Por qué y a cuánto?

**RN.** Las limito por cuestiones prácticas y porque el mercado lo exige. Si pretendes estar en el mercado del arte contemporáneo tienes que jugar como todos los demás. En un principio numeraba de forma relativamente amplia: los primeros tirajes eran de 50 ejemplares. Con los años hemos restringido las tiradas a 10 ó 15 para las piezas pequeñas, 7 para las de tamaño medio y alrededor de 3 para las grandes.

**SM.** ¿Agotaste series?

**RN.** Las antiguas no, porque son muchas copias, pero de las actuales tengo muchas agotadas.

**SM.** ¿En qué precio rondan tus obras?

**RN.** Las más baratas están en los 1.000 Euros y las más caras alrededor de los 7.000 u 8.000, son piezas grandes, algunas únicas.

**SM.** ¿Maneja tu obra una galería?

**RN.** No, la manejan muchas. No tengo un marchante exclusivo, aunque el sueño dorado de todo artista es tener alguien que se ocupe de la parte mercantil y uno pueda desentenderse totalmente de ese aspecto. A mí me cuesta mucho vender mis fotos. Me gusta mostrarlas a las personas que les prestan atención independientemente de que le gusten más o menos. Disfruto mostrándolas cuando veo que hay una comprensión del lenguaje. Pero en la cantidad de años que llevo en esta guerra me ha tocado mostrarle la obra a gente de todo pelaje y a veces dan ganas de cerrar la carpeta porque te das cuenta que el interlocutor que tienes enfrente no se está enterando absolutamente de nada, ni le interesa en lo más mínimo. Algunos galeristas mientras miran la obra están pensando si sus clientes van a comprarla o no. Es muy lógico, porque un señor que tiene una galería tiene la función de vender, y no me quejo de esa postura, pero es difícil que un galerista defienda una obra que no entiende, o que no siente. Afortunadamente hay otros a los que les gusta arriesgar y se embarcan en las mismas aventuras que los autores.

**SM.** De todo lo que podés hacer con tu obra: venderla, exponerla, publicarla ¿donde te sentís, como autor, más centrado?

**RN.** En la producción, después todos los caminos son interesantes. La publicación te permite llegar a mucha gente. La obra original es como un arma de doble filo, por un lado tienes ganas de venderla y por otro, te da pena. Cuando creas un objeto artístico en el fondo no tienes nada de ganas de desprenderte de él. Hay un ego que dice «tienes que vender, estar en museos, en colecciones, ganar dinero, ser famoso, etc.», pero paralelamente algo interno te dice que debes guardarla y compartirla con tus amigos.

**SM.** ¿Desde donde te formaste?

**RN.** En el aspecto técnico de los libros. En lo emocional no tengo conciencia de haber usado ninguna metodología. Funciona como una esponja: hay momentos de la vida en los que captas cosas y otros en los que aprietas y sale. En la vida aprendes escuchando a otras personas, viendo como vuela un pájaro, observando las formas de un vegetal, la sonrisa de un niño. Hay mil cosas que te pueden enternecer y todo eso, quieras o no, se va metiendo adentro y después lo vuelcas en la obra.

**SM.** Entonces, ¿toda obra es una forma de autorretrato?

**RN.** Sí. Rotundamente. Un autor realmente sincero consigo mismo en su labor creativa se pasa toda la vida diciendo lo mismo.

**SM.** ¿Por qué?

**RN.** Porque no cambiamos nada.

**SM.** ¿Pero no puede ser más de lo mismo pero de distinta manera? ¿el proceso creativo no hace que uno cambie de posición y eso da lugar a una nueva obra?

**RN.** Si, por supuesto, pero hay una dualidad. Por una parte la dinámica misma de la vida –y cuanto más intensa la vida, mas evolución hay– te va haciendo cambiar, pero es como si tuvieras un segundo pie inamovible, una raíz. Y allí estás. ¿A ti no te pasa que hay cosas que no consigues arreglar nunca? Que las ves de diferente manera, que aprendes a relativizarlas, a manejarlas... es como si las amaestrases, pero la fiera sigue estando adentro.

**SM.** ¿O sea, la obra va bordeando un tema que nunca es accesible?

**RN.** O nunca terminas de erradicar. Yo he podido cerrar una historia amorosa con una obra. En una situación crítica tomé una decisión de ruptura, la desesperación es mucha. Pensé cómo pasaba aquella noche, cómo conseguía vivir hasta que saliera el sol. Todos hemos vivido en algún momento una situación así. Bueno, aquella noche hice un portfolio, sólo las tomas lógicamente. Fui buscando en la casa en que vivía todos los rincones más sangrantes y conforme los iba fotografiando era como que los cauterizaba. Cuando llegó la mañana tenía la colección de imágenes hecha.

**SM.** Eso es salir creativamente de una situación.

**RN.** Hay quien sale con unas copas de whisky, que no me parece ni bien ni mal, cada uno tiene su camino. Porque cuando llegas a ese punto creo que no hay reglas. Es un sálvese quien pueda.

**SM.** ¿O sea que no se crea desde el concepto sino visceralmente?

**RN.** Eso es. Siempre que he creado desde la cabeza, así, dicho claramente, la obra se me ha ido de las manos.

**SM.** ¿Te importa transmitir la emoción o la idea?

**RN.** La emoción. Si quisiera transmitir la idea creo que la literatura es una vía mucho más directa. Lo que me subyuga de un lenguaje plástico es que puedes moverte a niveles más sutiles. Una línea puede provocar emociones inexplicables tanto para el observador como para el autor.

**SM.** ¿Cómo es tu relación con los modelos?

**RN.** Trabajo mucho con el cuerpo humano, cuando monto una sesión de estudio debo hacerlo con una modelo con la que tenga cierta confianza, pero no una persona con la que tenga una relación vital. Entonces sólo tengo que explicarle la idea por la que me quiero mover... y a trabajar, a ver que fluye. Es como cazar momentos. Lógicamente hay una técnica detrás de esto, pero en ese momento no piensas en ello, ya lo tienes superado y resuelto, y puedes ir siguiendo la emoción que te produce esa contemplación. Encuentras un encuadre que te emociona y ese es el momento. La cosa es estar abierto a percibir. Yo no puedo transmitir el perfume de los campos de lavanda por los que pasamos esta mañana, pero puedo encontrar un encuadre que refleja la emoción que me ha producido y así construir un puente con el observador.

**SM.** ¿Y cómo era con los dípticos?

**RN.** Los hice entre 1978 y 1985, era un proceso más intelectual. Partía de una idea, la bocetaba, tomaba primero la imagen que podía presentar más problemas (eran placas 13x18), la revelaba, hacía un positivo y, si la daba por buena, con ese positivo en la mano iba a buscar la otra imagen. A veces en el proceso me encontraba con algo que me llamaba la atención y me provocaba la idea de hacer otra cosa. Eso era como un factor desencadenante: la tomaba y a partir de allí la construía.

**SM.** ¿Por qué dejaste de hacerlos?

**RN.** Dos razones. Una porque llevaba siete años haciéndolos y llega un momento en que se vuelve reiterativo, y otra porque me empezaron a resultar demasiado fáciles. Entonces percibí que me estaba copiando a mí mismo. Cuando se te enciende esa luz, hay que cortar.

**SM.** Tus obras van, con el tiempo, aumentando su tamaño. ¿Por qué?

**RN.** Siempre he positivado en tamaños convencionales, 40x50 o 50x60. Los dípticos eran copiados por contacto. Luego empecé el trabajo de conjuntos, en los que asociaba varias imágenes. Y esto hizo, lógicamente, crecer el tamaño de la obra. En las otras series fue ir encontrando la distancia de lectura que le diera al observador mayor intimidad o no. Si haces una obra de 3 por 2 metros nadie puede mirarla de cerca porque no ve nada, debe alejarse. Entonces el tamaño depende de si quieres gritar o susurrar. Según que cosas, te apetece decirlas bajito.

**SM.** ¿Últimamente estás gritando?

**RN.** Si. No sé por que, tal vez pueda contestártelo en unos años. Debo tener menos paciencia, me estaré poniendo viejo.

**SM.** ¿Qué tan importante es para los fotógrafos asistir a estos eventos internacionales como Arles?

**RN.** Desde un punto de vista de promoción, la verdad es que tienes que estar en el sitio justo a la hora indicada. Yo creo que en la vida pasan las cosas que tienen que pasar.

**SM.** Es cierto, pero tanto como que no te va a entrar el príncipe azul por la ventana del baño. Si te quedas en tu casa, la obra sola no se hace.

**RN.** Picasso dijo que «la inspiración llega en cualquier momento, pero es mejor que te pille trabajando». Y en cuanto a la promoción... pues a Dios rogando y con el mazo dando.

**SM.** ¿Qué mensaje dejarías a los fotógrafos que están comenzando?

**RN.** Que si quieren conservar su libertad, se busquen la comida por otro camino. Yo tuve que tomar esa decisión hace bastantes años. Y me alegro mucho, porque es la única manera de hacer tu obra como y cuando quieres. Si pagar el alquiler o el colegio de los niños depende de si vendes una obra, es muy difícil la integridad. Si tus ingresos cubren tus necesidades perentorias, puedes darte el lujo de no hacerle caso a un galerista, a un crítico o a un conservador de museo si piensas que lo que te está diciendo no tiene nada que ver contigo.

**SM.** ¿Cómo hace un autor para mantenerse ajeno a las tendencias de la moda, a la crítica, a lo que lo aparta de su obra?

**RN.** Hubo una época en la que cada vez que iba a entrar al despacho de alguien que iba a enjuiciar mi obra para decidir si el museo la compraba, la exponía, o la editaba, me hacía un lavado de cerebro previo que decía «cuando yo salga de este despacho mi obra será igual de buena o de mala que antes de entrar. Y yo seguiré siendo el mismo autor. La única diferencia será si a este señor le gusta y la entiende, o no». Si consigues mantener eso no hay riesgo. Si cuando sales del despacho, empiezas a dudar porque te ha dicho que deberías hacer tal cosa y tú lo consideras un señor importante, es peligroso. Tampoco hay que mantenerse como si uno fuese el paradigma de la posesión de la verdad. Hay que escuchar y en muchos momentos hay que aprender, pero el aprendizaje básico para el acto creativo es escucharse a uno mismo.

**SM.** ¿Querés agregar algo más?

**RN.** Que es muy importante el bagaje del que te rodees: las lecturas, la música, tu manera de pasear, todo... Es importantísimo con quien compartes tu vida, tus compañeros de camino.

**SM.** Eso, a veces, es azaroso.

**RN.** Claro que es azaroso. Toda la vida lo es. A mi juicio, uno de los grandes problemas de esta terrible inestabilidad interna que tenemos, esa angustia vital que se da en muchos momentos, que podemos decir que es la simiente del existencialismo, se debe a que la sociedad occidental nos enseña a dar prioridad a los conceptos de seguridad. Tenemos que tener una seguridad económica, una casa confortable, un coche, amigos, familia, tenemos que tener un montón de cosas lo más sujetas, lo más estables, y lo más controlables posible, cuando lo único realmente seguro que tiene el ser humano es que un día se va a morir. ¿Cómo demonios podemos trabajar en pos de la seguridad si somos como una especie de cascarrón en una tormenta? Hay que acostumbrarse a vivir en la incertidumbre. Recuerdo que de joven, cualquier cosa que no funcionara tal como estaba prevista me desesperaba, me desmantelaba la vida. Cuando salía tenía el billete de ida, de vuelta, la reserva del hotel, las citas concretadas, tenía que saber todo de ante mano.

**SM.** No había lugar para lo inesperado.

**RN.** No podía ser. Ahora es todo lo contrario. Sigo siendo organizado, pero no me inquietan los cambios de programa.

**SM.** Vos crees que esta posición, como hombre, frente a la vida...

**RN.** Es la única definición que me vale del arte: una posición ante la vida.

**SM.** ¿Se proyecta en la obra?

**RN.** Claro. Alguien dijo que «una obra de arte pierde su libertad cuando empiezan a construirla». Y esa es la clave de lo que decías. Mientras es sólo una sensación, todo el posible. En el momento en que empiezas a concretarla estás cerrando todas las otras puertas. Y hay que saber cerrarlas.

**SM.** Eso es aprender a renunciar que, tanto en el arte como en la vida, cuesta mucho.

**RN.** Pero si vivimos en una elección permanente que implica una renuncia permanente. La mejor manera de vivir en la más pura desgracia interior es no darte cuenta que ese es el juego y pretender ambas cosas. Siempre se te está yendo algo. Lo terrible es que jamás se repite la ocasión. Las renunciaciones son definitivas, jamás tendrás esas cosas.

**SM.** Pero pensar así es paralizante.

**RN.** No, es real. ¿Tu crees que se puede repetir un día como el que hemos vivido hoy en el campo?

**SM.** No, pero puede haber otros días de campo.

**RN.** Eso es, podrán ser mejores o no, pero nunca iguales, jamás volveremos a tener esa vivencia. Si mañana volvemos, todos, a ese mismo lugar, será otra experiencia.

**SM.** Siempre pienso que, cuando esté en la mecedora, quiero mirar para atrás y tener una sonrisa recordando todos esos momentos.

**RN.** Pero esa sonrisa sólo la podrás tener si tienes la conciencia de haber aprovechado todos los momentos de tu vida.

**SM.** ¿La fotografía ayuda?

**RN.** Cualquier proceso creativo es un privilegio, es como un don divino. Algunos se pueden descojonar de risa al escuchar esto. Pero creo que es como si te tocasen con la varita mágica y te dieran una válvula de escape que el común de los mortales no tiene. Para mí la fotografía es maravillosa.