

Helmut Newton: fotografía y erotismo

Algunas obras de arte nos ofrecen un adecuado testimonio del modo en que el ser humano afronta la experiencia del erotismo, y a través de ellas tomamos contacto directo con la naturaleza paradójica y contradictoria del deseo. La reciente publicación de un hermoso libro (1) que recoge lo más destacado de la obra de Helmut Newton nos brinda la oportunidad de comentar, brevemente, algunas cuestiones vinculadas al lado más oscuro e inquietante del erotismo. Al mismo tiempo, la lectura de sus trabajos fotográficos nos permite analizar la función de la mirada en su universo; la función de una mirada que avanza con firmeza hasta el punto en que se atisban los umbrales de la escena.

1

Las reseñas biográficas indican que Helmut Newton nació en Berlín el 31 de octubre de 1920, en el seno de una familia acomodada de origen judío. Tras dejar el colegio a los dieciséis años, entró como aprendiz en el estudio de Yva, una fotógrafa judía cuyo nombre verdadero era Else Simon y que sería ejecutada años después en el campo de Auschwitz.

El propio Newton recuerda haber contemplado desde su balcón las peleas callejeras entre nazis y comunistas, confesando a su vez que, al igual que muchos jóvenes de su generación, padeció una gran influencia de la estética nazi que afectaría a sus posteriores trabajos fotográficos. Hecho extra- o sorprendente si no tenemos en cuenta la capacidad del ser humano para invertir sus afectos, transformando en fuente de goce lo que en su día constituyó una verdadera fuente de pánico. Como decía Freud en su artículo sobre la represión, los objetos preferidos de los hombres proceden de las mismas percepciones y experiencias que los objetos más odiados, y solo se distinguen de ellos por pequeñas modificaciones. No obstante, la imaginación de nuestro fotógrafo también se vio alterada, desde un principio, por las películas de cineastas como Hitchcock o Stroheim, así como por las imágenes de Erich Salomon y Brassan, de quien aprendió a tratar las escenas y los ambientes nocturnos de la ciudad.

Debido a las violentas persecuciones que tenían lugar en Alemania durante el régimen de Hitler, Helmut Newton se refugia en Singapur, donde sobrevive a duras penas trabajando para la prensa local. En la década de los 40 consigue establecerse en Australia, abre un estudio en Melbourne y contrae matrimonio con la actriz June Browne, que también se dedicará a la fotografía firmando con el pseudónimo de Alice Springs. Tras una breve estancia en Inglaterra, el matrimonio se traslada a París en 1957, donde Newton comienza a publicar sus primeros trabajos (2) comerciales en revistas de prestigio como Vogue, Stern, Queen o Marie Claire, y a través de los cuales consigue hacerse un nombre en el terreno de la publicidad y de la moda. La fuerza expresiva de esos trabajos ha tenido una influencia poderosa en la obra de autores más jóvenes, pero ya reconocidos, como Steven Meisel, Ellen von Unwerth, Peter Lindberg o Bettina Rheims, lo cual demuestra su vigencia en el terreno de la creación fotográfica actual.

Newton es un autor que ha demostrado un dominio absoluto del medio operando con cámaras bifocales de medio formato, como la legendaria Rolleiflex, pero también con cámaras de pequeño formato, más ligeras y manejables, como la Nikon FM2. Su trabajo integra al mismo tiempo dos formas muy distintas de afrontar y concebir el hecho fotográfico. Por un lado, se aprecia fácilmente el influjo de autores tan sofisticados y elegantes como Horst, con un cuidado exquisito de la puesta en escena y la representación. Y por otro lado, su trabajo incorpora la rapidez y el descaro del reportero gráfico, capaz de apresar el instante decisivo de una escena improvisada rebasando muchas veces la frontera del pudor. Las imágenes de un famoso paparazzo como Tazio Secchiaroli -

colaborador de Fellini durante años y fotógrafo particular de Sofía Loren- nos descubren la proximidad que existe entre ambos universos.

En 1971 Helmut Newton sufre un infarto que va a transformar el sentido de su producción, siendo a partir de esa fecha cuando su obra adquiere el estilo peculiar que la identifica. Las fotos que realiza a partir de entonces nos muestran un mundo inquietante, caracterizado por la dureza sugestiva de sus imágenes y habitado, casi exclusivamente, por la mujer. La imagen que de ella nos ofrece dista mucho de lo amable o confortable; bien al contrario, la que Newton nos presenta es una mujer distante, dotada de una fuerza arrolladora y que ignora por completo la carencia. Vemos, pues, que se trata de un tipo de mujer característico, que encuadra en su obra la representación más precisa y acabada, tal y como la han encarnado con éxito modelos como Veruschka, Thierry Mugler o Nadja Auermann. Parece evidente, por tanto, que su obra responde al deseo de dar forma a una misma figura fijada a través de múltiples variaciones; una figura que representa el ideal teutónico de belleza y que encaja con la imagen de perfecta domadora, capaz de manejarse con soltura entre perros, caballos y hombres. Es ahí donde se traza el perfil de su fantasma.

Algunos autores (3) indicaron que la madre de Helmut apoyaba sin reserva sus aficiones fotográficas. El padre, en cambio, se oponía abiertamente y le advertía que, de seguir por ese camino, acabaría sus días en el arroyo. Pero el arroyo también tenía su atractivo para un joven berlinés de la época. Según ha confesado el propio artista, su hermano mayor le enseñó muy pronto el lado oscuro de la ciudad, esa zona de intercambio y aventura donde mostraban sus encantos mujeres como Erna, la roja. Newton recuerda que contemplaba asombrado a todas aquellas mujeres y que los ojos se le saltaban, literalmente, de las órbitas.

Y aunque estas referencias biográficas -fragmentarias e incompletas- deben tomarse siempre con cautela, todo parece indicar que quizás en esa experiencia inaugural se halle el origen de la pasión escópica que preside y determina su trabajo. Se trata, en efecto, de una experiencia concreta que conjuga dos aspectos nucleares que inciden claramente en la formación de la sensibilidad artística, a saber: la impresión visual, derivada de un encuentro inesperado, y una gran conmoción afectiva, que combina en este caso la emergencia del deseo y la amenaza.

En este punto no está de más recordar que ya en "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" apuntaba Freud que la tendencia al placer visual y el ansia de saber mantienen una estrecha relación que puede resultar decisiva en el desarrollo posterior del individuo, marcando al mismo tiempo el tono peculiar de su deseo. Los filósofos (4), por su parte, han declarado que el motor del conocimiento era la inquietud, la admiración, el asombro que ciertos hombres sentían ante la realidad muda y enigmática de las cosas. También han explicado que el significado original de la palabra "teoría" (del término griego *theorein*) no era sino mirada escrutadora, y que la tarea del filósofo era buscar el saber que no se tiene, el saber que falta. Por ello decía Platón, el gran erótico, que el filósofo era amante del saber. Parece obvio, por tanto, que existe una estrecha relación entre la mirada y el deseo de saber, y que ambos términos se conjugan cuando el hombre avanza en su exploración del mundo exterior, interrogando en primer lugar los objetos y figuras que se mantienen a su alcance.

Si concebimos el saber como una impresión, como la huella que las cosas imprimen sobre la conciencia -definición que acusa un cierto parentesco con el proceso del revelado fotográfico-, parece evidente que algo vinculado a ese saber debió jugarse en los primeros hallazgos de Newton. No obstante, también percibimos que el objeto de su asombro no es tan vasto como el de los filósofos, que sus límites están mejor definidos y que está dotado, incluso, de forma humana. No cabe duda de que el objeto de este asombro tiene cuerpo de mujer. Quizás no sea tan vasto, pero es posible que resulte más complejo.

La fotografía, entonces, al igual que otras artes, se presenta como una vía del saber; pero como una vía diferida del contacto directo y efectivo con las cosas -que es donde realmente se la juega el ser humano. De ahí que buena parte de la producción artística, pero no toda, se desenvuelva en el registro de lo imaginario. La fotografía, en este sentido, siempre ha estado determinada, como ya indicó Bazin, por el deseo de vencer la propia caducidad de las cosas, por el deseo de burlar el devenir; por el deseo, también, de colmar ese vacío que el objeto amado deja al salir del paisaje vital. Desde tal perspectiva, toda representación estaría orientada hacia la búsqueda de ese objeto perdido en algún lugar del pasado, ese objeto que nunca volverá y del que solo podrán hallarse sus versiones y despojos.

2

De entrada, podría decirse que la fuerza erógena de la fotografía reside en su extremismo analógico, esto es, en la estrecha relación de semejanza que la imagen mantiene con su referente. Sin embargo, una lectura más detenida nos indica que no es éste sino un rasgo relativo y secundario, que malogra muchas veces el efecto que el artista o el fotógrafo deseaba conseguir. Eso sucede, por ejemplo, con la mayoría de las imágenes publicitarias, aburridas y banales. La prueba de ello es que, en muchas ocasiones, basta con un ligero desenfoque, con realizar un barrido o acentuar la textura de la imagen para aumentar la eficacia erótica de la representación, para lograr un efecto que la precisión analógica nunca podría conseguir por sí sola.

Avanzando sobre esta pista, nos percatamos de que las obras de Helmut Newton no agotan su eficacia en la mera reproducción de la figura y que muchas de ellas intentan potenciar y expresar otra serie de emociones. Por ejemplo, la tensión de un movimiento que se extiende más allá, hacia ese punto donde se arriesga la integridad de la figura ante la posible emergencia de un acto. Y a eso apunta, precisamente, la fotografía que acompaña a este artículo, y que se pudo contemplar en la exposición celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1989. Se trata de una foto que formaba parte de una serie dedicada al tema del voyeurismo y que fue publicada en la edición americana de Playboy.

Newton es un especialista en realizar ese tipo de imágenes que invitan a una contemplación prolongada, que sólo podría interrumpirse por la distancia analítica o el decoro. Lo primero que llama la atención, lo primero que golpea la mirada del espectador que se coloca ante esa foto es la presencia de una mujer que posee una belleza insólita, fuera de lo común, y que invade casi todo el campo visual formando una pirámide en el centro de la imagen. La posición que mantiene realza todavía más su atractivo, pues la vemos en ligero contrapicado, sentada sobre una mesa con las piernas cruzadas y mostrando sin recato su hermosura. Su aspecto resulta un tanto anacrónico, y está claro que pretende imitar el glamour de actrices como Veronica Lake o Marlene Dietrich -a quien Newton llegó a retratar en su época dorada. No habría sido necesario colocar un cigarrillo en su mano para indicar que podría pertenecer, como ellas, a ese tipo de mujeres que fuman, a ese tipo de mujeres capaces de arruinar al hombre más cabal y más templado.

Sin embargo, vemos en este caso que la composición sitúa a la mujer en una posición comprometida y que tal vez está siendo objeto de una extra-a maniobra. Aún así, notamos que la expresión de su rostro resulta un tanto ambigua, pues en ella se advierte una mezcla de inquietud y provocación relacionada con algo que interviene como un objeto perturbador. En efecto, un brazo enorme cruza diagonalmente la imagen desde el ángulo superior derecho hasta el punto central del cuadro, justo allí donde encontramos el seno circular de la mujer, bien moldeado por el juego de las luces y las sombras. Si lo reducimos a su esquema más simple, podríamos decir que una línea recta avanza hacia el núcleo de una Gestalt como el dardo que amenaza con clavarse velozmente en su diana. La

firmeza de este brazo resalta su carácter masculino, oponiéndose por tanto a las curvas envolventes de la mujer. Por el gesto que realiza, parece que la mano está a punto de abrir con violencia la blusa de su vestido, forzando la completa exposición de la figura. Asimismo, la forma en que aparece ese brazo también sugiere la posibilidad de una agresión directa con el puño, que vendría a funcionar en este caso como una traducción ejemplar de la pulsión escópica, como una traducción de su empuje.

A pesar de preferir los escenarios naturales de ciudades como Praga o Berlín, en cuyas calles coloca Newton muchas veces a sus modelos, los interiores han tenido siempre mucho peso en su obra. En concreto, todos aquellos lugares que resultan inaccesibles para el gran público o que son de uso restringido; por ejemplo, los castillos de la aristocracia, los hoteles de lujo y las grandes villas italianas. Se trata de espacios que, en definitiva, imponen una barrera, afirmando de este modo la presencia insobornable de la ley. Es posible que la acción de fotografiar a las mujeres más bellas e inaccesibles en esos lugares prohibidos nos descubra algo acerca del deseo que la anima.

La escena que en este caso nos ocupa parece estar situada en un salón privado, en un espacio interior ligeramente comprimido por el uso de un gran angular. La toma en contrapicado subraya la presencia del techo, provocando una cierta sensación de ahogo e inestabilidad que remite sin duda al universo expresionista. La iluminación cenital acentúa el protagonismo de la figura, que aparece así separada de ese fondo oscurecido por las sombras. El carácter teatral, puramente artificioso, de esta representación no solo se descubre por el vestuario de la modelo o por el tipo de iluminación elegida, sino también por la distribución de los elementos que en ella encontramos. Así sucede, por ejemplo, con la ara-a situada en la zona diestra de la imagen, cuya posición refuerza el aspecto inverosímil y forzado de la composición. Pese a todo, su presencia dota de un brillo singular a la imagen, apoyado por las velas y las perlas de cristal.

También observamos toda una serie de elementos desperdigados sobre la mesa que explicitan el trabajo de la creación fotográfica, que confirman y ratifican la idea de que estamos ante una pura representación visual. Por último, tenemos un busto de piedra situado en la penumbra, en un segundo plano detrás de la figura. Además de aludir al modelo clásico de belleza, su presencia favorece el contraste de texturas, subrayando la diferencia que existe entre el grano de la piedra y la suave superficie de la piel. A-adamos que la iluminación en claroscuro potencia la sugestión erótica hasta límites insospechados, pues se trata de una técnica que favorece la relación entre la ausencia y la presencia, lo visible y lo invisible. La representación en claroscuro -cuyo paradigma se encuentra en la pintura de Caravaggio- se impone a la mirada como una intermitencia luminosa, capaz de dar a los objetos relieve y profundidad.

El hombre que interviene en la escena hace acto de presencia a través de la mirada de la mujer, que lo sitúa en una posición de dominio en la zona superior, pero también, como hemos indicado, a través de esa parte hiperbólica que ejerce un papel fundamental. El resto de su cuerpo permanece en contracampo, como si perteneciese al propio realizador de la foto, capaz de componer y disparar al mismo tiempo. En consecuencia, se percibe una curiosa escisión del punto de vista, pues la mirada del fotógrafo no coincide con la posición de cámara, lo cual provoca a su vez que la mujer se vea sometida a la presión de una doble mirada.

Pero, si esto es así, la cosa se juega entonces a tres bandas. En primer lugar, tenemos a la mujer, que interviene como un objeto de deseo en el centro de la escena. En segundo lugar, tenemos la presencia efectiva del hombre, cuya potencia está marcada por la obscena metonimia que atraviesa la imagen. Y en tercer lugar, una mirada exterior, desviada del eje visual que liga a los dos protagonistas y que identifica la posición del anónimo espectador. Aunque se encuentra incorporada en la escena, la angulación de cámara sitúa a esa mirada

fuera de la estrecha relación que mantienen los actores principales, haciendo que participe de la dimensión del espionaje. Y en este punto no debemos olvidar que el gesto de mirar por el visor de una cámara es equivalente al gesto que realiza el mirón cuando pega su ojo en la cerradura o cuando espía por las rendijas. Ambos inician un movimiento de búsqueda, polarizado por una imagen que el dispositivo fotográfico permite, dado el caso, eternizar.

3

Siguiendo a Rudolph Arnheim, podemos decir que estamos ante una imagen equilibrada, pues en ella apreciamos una distribución de fuerzas que genera la impresión de que toda acción se ha detenido. Sin embargo, deberíamos precisar que se trata de un equilibrio dinámico, sometido a la tensión de una acción inminente. La foto no registra un acto ejecutivo, sino un proyecto de acción definitivamente aplazado, suspendido. Vemos así que la eficacia de la imagen trasciende la pura contemplación de la figura y que su disfrute depende de otra cosa. Para dar con la clave de ese disfrute, basta con seguir la proposición de Francisco Baena y decir: reconocida la realidad representada en la foto, búsquese para gozarla si algo en ella la amenaza (5).

La fuerza erótica de la imagen procede, a nuestro juicio, de ese acto potencial que ni vemos ni veremos, de ese acto peligroso que alimenta los fantasmas del amor. Porque si algo demuestra la experiencia es que ese acto implica, envuelve, compromete al ser humano en el campo de la violencia y que su destino no es el placer, sino el goce. Como decía Bataille, el erotismo es la vía más potente para entrar en el instante; el instante, a-adiremos, que condensa para el hombre el sabor de lo real. No es, por tanto, nada nuevo lo que Newton pretende evocar, porque el acto que sus fotos prefiguran es el acto que está en el origen de la vida, el acto cuya búsqueda justifica para muchos la existencia misma del mundo. Estamos, por tanto, a las puertas de una escena primordial.

Lo más sugestivo de su obra no reside solo en el hecho de haber logrado dise-ar una imagen específica de lo femenino, dotada de una belleza cruel y despiadada. Lo más interesante quizás sea el modo en que Newton ha sabido evocar la emergencia diferida del acto, con todo el conjunto de formas y de situaciones inquietantes que lo rodean. El autor interviene en la realización de sus obras como un verdadero escenógrafo, como un experto que sabe ordenar los espacios y tensiones de la escena. En este sentido, nos descubre su obra los dos significados implícitos en el concepto de la escena. Por un lado, el que se refiere a la organización del espacio en que se desarrollan los acontecimientos de un drama, y que se conoce técnicamente como puesta en escena. Y por otro lado, el que se refiere a la concepción analítica del término y que podemos resumir como la experiencia violenta de un acto, ya sea éste real o fabulado (6).

Todos estos datos nos llevan muy cerca de lo que el psicoanálisis identifica como sueño diurno, como una representación imaginaria del deseo que no exige realizarse para descubrirse como tal, como una representación que actualiza los recuerdos del pasado tras la máscara del presente. La fotografía bien podría ser aquí la huella elaborada de aquellos primeros hallazgos que demandan retornar. Al igual que sucede en las obras de otros artistas, percibimos que las de Newton se aproximan con creciente intensidad a esa escena enigmática de la que solo nos ofrece sus rodeos (7). Constatamos, de este modo, que el fotógrafo ha sabido elaborar con maestría sus propias experiencias visuales, aislando en toda su pureza el mecanismo de una contemplación que vendría a confirmar la hipótesis freudiana de la sublimación.

La historia nos enseña, como antes sugerimos, que la experiencia estética está abierta a múltiples posibilidades y que en las obras de arte demuestra el hombre

su capacidad para inventar y explorar las formas más variadas del erotismo. Ahí están, por ejemplo, los relieves budistas de Karli, los frescos y esculturas hallados entre las ruinas de Pompeya o las obras más extravagantes de vanguardia. El arte, en definitiva, es un espacio de interrogación que cuestiona la naturaleza paradójica del deseo, y a través de sus producciones el ser humano es capaz de cuestionarse a sí mismo, sin arriesgar por ello la estabilidad milagrosa de su vida cotidiana.

Freud observó en diversas ocasiones -por ejemplo en La interpretación de los sueños o en las Lecciones introductorias al psicoanálisis- que los sueños descubrían el carácter malvado y perverso del deseo, y que este deseo se imponía como algo indestructible que es difícil sojuzgar. El deseo, a fin de cuentas, siempre se las ingenia para hacerse escuchar allí donde nadie lo espera, sirviéndose para ello de una esforzada y compleja elaboración. Luego, si mantenemos la idea de que el arte guarda una profunda relación con los sueños y con el resto de las formaciones inconscientes, no tendremos más remedio que asumir la naturaleza equívoca y contradictoria del sujeto. Las obras de arte son capaces de hacer visible lo que sueño esconde, y es ahí donde radica su posible obscenidad. De manera que el sujeto que desea, el sujeto que se revela a través del arte, del sueño o del chiste no parece ser, precisamente, un buen samaritano, ni parece que se entregue con agrado al cultivo de las virtudes.

El análisis de los textos quizás nos ayude a comprender mejor los misterios de ese extra-o y turbio ser que es el hombre, la única criatura de este mundo que podría trasladarse desde el cielo hasta el infierno por un poco de placer. Tal y como apuntaba el filósofo José Gaos en la octava lección de su Historia de nuestra idea del mundo, el hombre se presenta muchas veces como una bestia cupidissima rerum novarum, es decir, como una bestia insaciable, ávida de cosas nuevas; como una bestia capaz de hartarse, incluso, de su propio bienestar.

N O T A S

(5) "Nota a una nota pre-póstuma (A propósito de La cámara lúcida)Ó, Trama y Fondo, n.º 1, Madrid, nov. 1996.

(6) Sobre el concepto de escena primordial puede consultarse el texto de Freud "Historia de una neurosis infantil (Caso del "hombre de los lobos)Ó, Obras Completas, Tomo VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

(7) El misterio que envuelve a esa escena bien podría marcarse con el signo de una "x". Esa es, por otra parte, la letra que cifra la incógnita en una ecuación matemática y que identifica a cierto género cinematográfico cuya eficacia se basa en la reproducción sistemática de lo mismo. La "x" visualiza en ese contexto el cruce de los dos significantes más simples, designando un punto de conjunción sexual.