



DE LA IMAGEN A LA PALABRA: LA FOTOGRAFÍA COMO INVESTIGACIÓN, MEMORIA E INTERACCIÓN. EL PARTICULAR CASO DE NICOLÁS MULLER Y LA POSGUERRA ESPAÑOLA

Silvia Solas

Universidad Nacional de La Plata

silvia_solas@yahoo.com.ar

La relación (y hasta el antagonismo) entre la imagen y la palabra presenta una larga historia ligada a la producción artística que no pretendo reconstruir aquí, lo que de cualquier modo resultaría imposible. El estatus de cada una de ellas se puso en juego en la valoración del poder de lo visual o de lo conceptual para dar cuenta del mundo. Baste, para poner un ejemplo, el esfuerzo de Leonardo da Vinci por fundamentar la esencial cualidad de la pintura, (en su interpretación “la ciencia” de la pintura), que ejercida por los grandes maestros tendría la virtud de generar una “segunda naturaleza”. El arte pictórico se constituye, según la concepción de Leonardo, en una expresión más potente, a la vez que más efectiva, no solo que el discurso verbal o que la literatura, sino que la propia ciencia y hasta que la filosofía, para la comprensión de la realidad. (Cf. *Tratado de la pintura*)

En nuestra contemporaneidad, la imagen, sea artística o no, ocupa un lugar protagónico en escenarios bien diferentes, lo cual la ha convertido en objeto de múltiples y diferentes análisis: desde perspectivas filosóficas o sociológicas, hasta comunicacionales, estético-políticas, etc. En todos ellos, la fotografía ocupa un lugar destacado como producto técnico visual, representativo del desarrollo tecnológico que caracteriza, en particular, la visualidad del siglo XX en adelante.

La fotografía nace con el mandato implícito de representar lo más fielmente posible a la realidad, eximiendo en principio a la pintura de tal cometido, por otra parte, irrealizable; así, la fotografía fue poco a poco oscilando, en ocasiones incluso superponiendo sus aspiraciones entre ser un instrumento de testimonio respecto del mundo y constituirse en un ámbito de creación propio del arte.

Precisamente, respecto del tema que nos congrega –la posguerra española– lo más frecuente sería pensar a la fotografía como una herramienta testimonial o, para utilizar un término más técnico, documental.



Es interesante, en este sentido, recurrir a las reflexiones sobre la imagen fotográfica que John Berger propone en un capítulo de *Mirar*, un ensayo de 1980, inspirado en el trabajo *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag, aparecido alrededor de una década antes.

Allí explica algo que parece significativo para la cuestión que nos reúne en este simposio: dice Berger que fue en el período de entre guerras cuando “[...] se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real: el período de los grandes maestros testimoniales del medio [...]” (Berger, 2000: 47). Y pone como ejemplos los nombres de Paul Strand (1890-1976) y Walker Evans.

Este último puede ser considerado como un equivalente en EEUU de Atget en Francia, dada su inclinación a fotografiar escenas de la vida cotidiana y lugares simples, aparentemente insignificantes. Strand, por su parte, es considerado como uno de los padres del documentalismo moderno.¹

Berger, a diferencia de quienes consideran a la fotografía la natural heredera de las artes plásticas, como el grabado, el dibujo, la pintura, supone que, antes de la invención de la cámara fotográfica, la función que ésta cumple era desempeñada por la memoria. Las fotos, como los recuerdos, conservan las apariencias instantáneas, pero, y he aquí lo que Berger –siguiendo a Sontag– estima como un inconveniente, *no narran por sí mismas*. Por tal motivo, para comprender de manera acabada, es necesario apoyarlas con la palabra; ya que la palabra, o más estrictamente, la narración, se desarrolla y se explica en el tiempo. Así, afirma reiterando textualmente a la ensayista norteamericana: “Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender.” (Berger, 2000: 49)

Esta contundente afirmación, que estimamos polémica, vuelve a poner de manifiesto la disputa entre la imagen y el lenguaje y la tradicional salida de linaje platónico por el lado de la asociación de la palabra con el pensamiento: se reivindica el papel del lenguaje como único vehículo capaz de conducirnos a la comprensión y, de este modo, se relega a un plano de otra índole, en principio más alejado de la racionalidad, a otras posibles instancias, entre ellas la imagen. Esta última cumpliría, a lo más, el papel de acompañamiento o de refuerzo: la imagen se concibe, a lo sumo, como una ilustración.

¹ “En los países capitalistas, –asegura luego Berger–, fue éste también el momento más libre de la fotografía: se había liberado de las limitaciones que imponían las bellas artes para convertirse en un medio público que podía ser utilizado democráticamente”. Claro, se trató de un momento breve: inmediatamente los nazis lo utilizan sistemáticamente como propaganda (Berger, 2000: 47)



Más adelante, Berger también rompe con el paralelo que suele establecerse entre la memoria y la fotografía: la memoria, dice, conserva algún aspecto que puede ligarse con la valoración o la justicia. La cámara, en cambio, a fuerza de pretender suplantar a la memoria, genera imágenes para el olvido:

La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. [...], la distinción entre recordar y olvidar se transforma en un juicio, en una interpretación de la justicia, según la cual la aprobación se aproxima a ser *recordado*, y el castigo, a ser *olvidado*. [...] la cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos (Berger, 2000: 50-51; el destacado es del autor)

Curiosamente, en esta oportunidad, nos hemos propuesto reflexionar sobre la obra de un fotógrafo poco recordado en la historia de la fotografía, opacado por figuras contemporáneas que obtuvieron un reconocimiento público notorio; y, sin embargo, lo que nos permite recordarlo y traerlo al presente es, justamente, su obra fotográfica. Se trata de Nicolás Muller, fotógrafo húngaro, nacido en 1913 y que en 1947 se establece en España, donde, como dice el comentarista del diario *El Mundo* de Madrid, Zabala de la Serna, “el artista judío y perseguido se establece para seguir nómada por todo el país, en una inmensa y rural panorámica hispánica, desde 1950 hasta los 70.” (29/11/13)

En un abordaje teórico pero sustentado profusamente en la producción fotográfica, François Soulages plantea en su *Estética de la fotografía*, tres maneras, entre otras posibles, en las que los fotógrafos, especialmente los que operaron hacia fines del siglo XX, se ubicaron explícitamente más allá de las concepciones estándar de la producción fotográfica como réplica o como ilustración de un suceso. A veces, incluso, confrontaron con la sociedad mediante una ruptura o un rechazo del reportaje alienado de la sociedad del entretenimiento: en tal empresa, interpreta el autor, ya no se busca la captura del instante o el mero reportaje espectáculo, sino lo que estima una instalación en el tiempo, que, a la vez, no puede sino interpretarse como una interrogación en el tiempo.



Así propone analizar una fotografía considerada “de investigación” que apela a la “larga duración”; una fotografía “de la memoria” que se ubica en el “pasado” y una fotografía “de interacción” que hace uso de un “tiempo intersubjetivo”. (Soulages, 2005: 235)

La fotografía de investigación sería aquella que, al aspirar a mantenerse vigente aun a través del paso del tiempo, intenta captar lo esencial, lo común, la estructura. Dice, así, Soulages: “El soporte de esas fotos ya no es lo cotidiano que apunta a la información, la actualidad, ese presente que mañana carecerá de valor (mercantil) [...]” (Soulages, 2005: 235). En verdad, en muchas ocasiones alcanzan su propósito: estas imágenes suelen ser editadas en libros o revistas o bien hospedadas en museos. Ahora bien, estas fotos no buscan ilustrar ningún discurso, ni acompañar a modo de complemento ninguna letra ya escrita; más bien, conforman una obra que habla por sí. En tal sentido, este tipo de fotografía puede producir no solo la obra, sino también el sentido de la misma.

Por su parte, la fotografía como memoria, remite a las fotos que intentan establecer una lectura sobre el pasado, o más estrictamente, sobre algún acontecimiento del pasado. Por ejemplo, las fotografías de documentos oficiales o de situaciones extremas como los campos de concentración o la vida carcelaria. Aquí la fotografía, según Soulages, es al mismo tiempo, imagen crítica e imagen de imágenes. Se fotografía a la sociedad, no en su actualidad, sino en los recovecos de su memoria, usualmente ocultados por inaceptables. Ese fotografiar constituye un proceso que busca dar razón de esa sociedad, explorarla, analizarla.

Por último, la fotografía de interacción, se constituye como un intento de relacionar las acciones del fotógrafo con las de los no fotógrafos, instalando lo que Soulages refiere como un tiempo intersubjetivo. Los que intervienen estas acciones sin ser fotógrafos, es decir, los no fotógrafos, por ejemplo en algunos proyectos fotográficos², se hacen cargo de variadas tomas en el entorno de su propio ámbito. El resultado ha sido que han generado imágenes perturbadoras, porque nos devuelven miradas que se instalan como críticas de la mirada ya establecida sobre esos grupos. Naturalmente, esta potencia crítica, que habitualmente va asociada a la palabra, se revela en estas ocasiones también propia de la imagen (fotográfica).

En diversidad de trabajos de artistas fotógrafos estas tres variantes de la práctica fotográfica se han cruzado o superpuesto, con lo que no estamos sosteniendo

² Soulages da como ejemplos: “¡Arte, función social!” (Paris, 1995) y *Béthune, barrios en busca de identidad* (1996); Marc Pataut (*Documenta X*, 1997); Michel Semeniako (proyectos varios, 1982, 1987, 1991).



aquí una clasificación estricta o exclusiva de la producción fotográfica en tipos diferenciados. Lo que reflejan estas maneras de proyectar la toma de fotos es que en todos ellos se renueva la inquietud respecto de las posibilidades de la fotografía, sobre todo aquella que trabaja con cuestiones sociales, de constituirse como arte. El viejo interrogante respecto de las potencialidades artísticas para constituirse en mirada crítica se renueva en el ámbito fotográfico.

Al respecto, Soulages sostiene:

A través de estas tres sendas –investigación, memoria, interacción–, esta parte de la fotografía contemporánea se encuentra al mismo tiempo en el corazón del arte contemporáneo y en el de la sociedad contemporánea. [...] Ahora comprenderemos cómo el arte fotográfico puede ser crítico. El arte que pretende ser crítico puede serlo de tres maneras: ante todo crítico de la realidad, luego crítico de las representaciones de esta realidad y por último crítico del propio arte, ya sea de un arte en particular como aquí la fotografía o del arte en general. (2005: 238)

Pese a haberse realizado en un tiempo bastante anterior a la fotografía de fines del siglo XX que Soulages toma como referencia para su análisis, la obra de Nicolás Muller puede servirnos de ejemplo para mostrar cómo estos tres caminos pueden aparecer yuxtapuestos o interrelacionados en una obra específica. Y, de este modo, complementarse en un movimiento pendular, entre la documentación y la artísticidad.³

La fotografía de Muller

Entre fin de año de 2013 y fines de febrero de 2014 y con motivo de los cien años del nacimiento del fotógrafo húngaro, la Sala Canal de Isabel II, en Madrid, expuso la colección “Nicolás Muller. Obras Maestras”⁴. En una reseña de la misma el crítico Eduardo Parra, bajo el título de “El arte de fotografiar la dura realidad”, señala que “la muestra recoge la particular línea del tiempo de un fotógrafo judío perseguido por el totalitarismo nazi que acabó siendo testigo –y ciudadano- de la España de posguerra.” (Parra, 2013)

³ Soulages destaca la fotografía como el arte del “a la vez”, es presente y pasado, presencia y ausencia, subjetividad y objetividad, y también arte y no arte (Cf. Soulages, 2005)

⁴ Comisariada por Chema Conesa y organizada por el gobierno de la Comunidad de Madrid la muestra presentó 125 imágenes.



Efectivamente, Muller huye de Hungría y se establece en España en los años 40, luego de un periplo por otros países de Europa como Francia, Portugal y Marruecos, tiempo en el que establece relaciones con figuras renombradas de la fotografía como Robert Capa, Kertész, Brassai.

Todos estos lugares y tiempos, son retratados en las fotos que componen la muestra que, como tal, son pequeños trazos de una buena parte de la historia europea y española. Como señala Parra, se trata de una exposición sobre la vida habitual en momentos en que la “dureza” –recordemos el título de su artículo: el arte de fotografiar la *dura* realidad– era experimentada de otra forma, donde “la mezcla de la sangre con el sudor era algo tan cotidiano como despertarse por la mañana.” (Ídem)

Sin embargo, nada de sangre y de sudor se observa en las imágenes de Muller que hemos seleccionado en esta oportunidad. Es que buena parte del dolor o de la tristeza que estas imágenes provocan es más el producto de la evocación que de la mostración, sobre todo para quienes fueron contemporáneos o estuvieron ligados más directamente a los sucesos referidos.

En tal sentido, la fotografía de Muller se nos aparece como un buen ejemplo de cada uno de los caminos en que Soulages resume la producción fotográfica contemporánea: es investigación, es memoria y al mismo tiempo es interacción.

¿Por qué es investigación? Porque, lejos de acomodarse a la palabra escrita, construye con independencia, sentido: sus títulos son meramente descriptivos de la situación. Y aquí subrayamos un aspecto que nos parece relevante: habría una suerte de inversión de la mirada convencional en la medida en que la imagen significa, mientras que la palabra describe o ilustra. La imagen apunta a desentrañar algo esencial, porque desecha el detalle coyuntural, pese a que la coyuntura opera como materia prima de la imagen, para intentar plasmar una mirada, una comprensión más global, y por tanto duradera. Se trata de lo que Merleau-Ponty consideraría “expresión”: no una definición meramente intelectual, ni una simple descripción de sus características tangibles, sino un significado indisolublemente establecido en lo sensorial, para decirlo con sus propias categorías una “idea sensible”. Miremos, por ejemplo, *Chinchón II, (Madrid), años 50*, o *Arcos de la Frontera (Cádiz), 1957*. En la primera, vemos que hay gente reunida en la plaza principal; sus siluetas son vistas desde atrás; así, no se pretende contar la historia de lo que está pasando sino, parece, sugerir alguna interpretación desde un punto de vista descentrado y, más bien, oculto. Lo mismo sucede en la segunda: desde un ángulo lejano se encuadra una relación



entre lo que podemos suponer un diálogo entre una madre y un niño, o quizá una niña mayor y un niño, lo que nos trasmite sensación de extrañeza...

En segundo lugar, ¿por qué es memoria? Porque, indiscutiblemente, constituye una lectura de algún momento del pasado. Porque retrata las huellas de situaciones que se han constituido en históricas, pone de manifiesto lo que, a veces por terrible, se ha intentado ocultar; porque actualiza y preserva aquello que no siempre la letra escrita, la memoria misma, conserva explícita o conscientemente. Aunque se trate de escenas de la vida habitual como en la foto *Descargando sal*. (Oporto), Portugal, 1939 o la toma de una reunión pública como *Semana Santa* (Cuenca), 1950. Vemos el trabajo duro del puerto, la vida anónima de esos trabajadores, un tiempo ya pasado; las ropas de la gente reunida en las, suponemos, fiestas de semana santa, ahora vistas de frente, rostros sonrientes, vestimentas que delatan un tiempo anterior.

Finalmente, también es interacción, porque si bien en las tomas de Muller no han participado de forma directa los personajes fotografiados, éstos imponen a la cámara su impronta, parecieran imponerse a la voluntad del fotógrafo y, así, constituirse en actores y autores de sus propias imágenes. El fotógrafo ha convivido con los fotografiados y, en algún punto, éstos le han impuesto la toma. Así parece ocurrir en las fotos *Bajo la Lluvia*. Portugal, 1939, *Casa de Campo*, (Madrid), 1950 y *Castro Urdiales* (Santander), 1968. Hay algo común en esas fotos mencionadas: todos los personajes intervinientes parecen despreocupados del enfoque de la cámara, establecen relaciones entre sí independizados de las posibles miradas de quienes no participan de la escena....

Sin embargo, creo que en cada una de las pocas que tomamos como ejemplo, (digo pocas, ya que la muestra española consta de unas 170 imágenes seleccionadas entre los millares de negativos que constituyen el legado de Muller), podría ser considerada desde cada una de estas tres perspectivas. En todas hay algo de sentido nuevo constituido desde la imagen, hay actualización de algo pasado que al ponerse de relieve sale del ocultamiento, y hay algo de autoría en los personajes que con su presencia compiten con la decisión propia del fotógrafo. Todas estas miradas, creo, habitan de manera yuxtapuesta y finalmente son entrelazadas, desatadas, comprendidas o interpretadas por cada uno de los receptores de estas fotografías. Porque también hay que decir, que, más allá de (o entre) los caminos seguidos por el autor, la lectura de la foto se constituye a través de los caminos que sigue su receptor. Es finalmente el receptor quien entrelaza y experimenta la significatividad, la memoria y la interacción.



Por todo ello, además, este proceso de creación (del fotógrafo) y de recepción (de quien la contempla) habilita considerar la fotografía desde la perspectiva del arte. Respecto de Nicolas Muller, tomé de las gacetillas que anuncian la muestra de la que hablaba al principio, el siguiente comentario, que parece definir clara y sintéticamente el trabajo de Muller:

Como otros fotógrafos de su generación, Robert Capa, Brassai o Kertész, está muy influido por las teorías constructivistas de la época y por las nuevas formas visuales que se originan en la escuela alemana de la Bauhaus. Este conjunto de influencias dará lugar a una fotografía directa, expresiva y social que busca retratar a las clases sociales más desfavorecidas desde un humanismo que pone en valor la fuerza de lo cotidiano.

(http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/596/ARTE/EI_retrato_social_de_Nicolas_Muller)

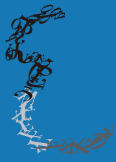
Lo que indudablemente puede tomarse como un comentario crítico sobre una obra artística.

Conclusiones:

Ahora bien, la pregunta central que deberíamos poder responder es hasta dónde la imagen fotográfica, por ejemplo, estas fotos de Nicolás Muller que hemos tomado como ejemplo, se constituye en investigación, memoria e interacción desde su propia visualidad y hasta dónde requiere del apoyo discursivo para efectivamente poder transmitir esas cualidades.

Maurice Merleau-Ponty estima las imágenes visuales artísticas, él toma como referente la pintura, como “voces del silencio”, es decir expresiones que transmiten “ideas” pero no en forma de conceptos sino como núcleos de significación sensible que requieren para ello de la materialidad del arte. Se trata, entonces, de ideas sensibles, presentes también en la literatura: por ejemplo, la frase musical de Vinteuil o las pinturas imaginarias de Elstir el personaje pintor, en la novela de Marcel Proust, si tomamos ejemplos de la ficción. Pero también los cuadros de Van Gogh o de Paul Klee, o los escenarios de Kafka.

Es cierto que en ocasiones los títulos (palabras) de las obras artísticas colaboran con la interpretación. Pienso en el cuadro de Magritte *La Gioconda* al que solo



identificamos con el cuadro de Leonardo por el título que, un tanto provocativamente, el pintor surrealista le adjudica.

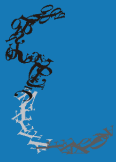
Asimismo, admitimos que las imágenes, también las fotos de Muller, llegan a nosotros (y nosotros hablamos de ellas) mediadas por interpretaciones discursivas que ponen de relieve sus coordenadas de tiempo y espacio, las apreciaciones que suscitan plasmadas en los escritos críticos, los acentos arbitrarios de una mirada que atiende más a algún detalle que a otro, etc.

Sin embargo, tampoco la palabra parece suficiente para dar cuenta de una realidad, ni completamente objetiva, ni estrictamente subjetiva, de una realidad compleja, ambigua, esquivada a la categorización y la descripción plena. Sin lugar a dudas, son ejemplos de una realidad así descrita de los diversos escenarios de los tiempos de la posguerra.

Las fotos de Muller hablan de lo que pasó, no en términos históricos o sociológicos, sino en clave de experiencia humana, no solo de quienes las protagonizan como arquetipos contingentes, sino de quien, también testigo fortuito, detrás de la cámara pone el ojo y aprieta el disparador.

Merleau-Ponty, en su intento de superar el dualismo que separa el sujeto del objeto, propone la categoría de "entre-deux" (entre-dos), una suerte de lugar donde la dicotomía subjetividad-objetividad carece de razón de ser. Por su parte, François Soulages define a la fotografía como un arte de oposiciones (ausencia/presencia; pasado/presente; arte/sin arte; etc), y como tal, amerita para su análisis la habilitación de una estética que asuma esas oposiciones como estética del "a la vez".

Parafraseando a ambos, tal vez la puja entre la imagen y la palabra pueda ser superada estimando que más bien se trata de un "entre dos" –un entre la imagen y la palabra-; o de un "a la vez" – a la vez la palabra y la imagen-. También John Berger podría intervenir aquí como conciliador con una aseveración que en principio podría estimarse algo pesimista: con referencia en el famoso cuadro de Magritte *La traición de las imágenes*, en el que la palabra niega lo que muestra la imagen (y viceversa) solo se trata del fracaso de ambos lenguajes, tanto del de la imagen como del de la palabra. Pero, en verdad, lo que interpretamos de la afirmación de Berger (no sé si él lo aprobaría) es que el cuadro de Magritte nos muestra que ninguno de las dos expresiones, ni la imagen, ni la palabra, pueden tener la supremacía. Es decir, necesitamos de ambos, conjuntamente.



Bibliografía:

- BERGER, John, (2000) "Usos de la fotografía", en *Elementos*, n° 37, pp. 47-51 (hay versión on-line: <<http://www.elementos.buap.mx/num37/pdf/47.pdf>>)
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, ediciones varias.
- KOETZLE, Hans-Michael (2010) *Fotógrafos de la A a la Z*. Edit. Taschen, Colonia.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2002) *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, FCE.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PARRA, Eduardo (2013) "El arte de fotografiar la dura realidad", consultado el 20/9/2014 en: <http://www.quesabesde.com/noticias/nicolas-muller-obras-maestras-exposicion-madrid_11187>
- SOULAGES, François, (2005) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca.
- ZABALA DE LA SERNA, (2013) "El viaje vital de Nicolas Muller", consultado el 20/09/2014 en: <<http://www.elmundo.es/cultura/2013/11/29/5298606b61fd3dc2618b457f.html>>

Datos de la autora

Doctora en filosofía, (FAHCE-UNLP, 2006) en el área de Estética. Profesora Titular de Introducción a la filosofía, Adjunta a cargo de Estética y Profesora del Seminario "Estética y Literatura" de la Maestría en Literaturas Comparadas, (FAHCE-UNLP). Profesora invitada en la universidad Paris 8 en mayo-junio de 2011. Dirige un proyecto sobre Imagen y Lenguaje en Merleau-Ponty y ha participado en diversos proyectos de investigación dedicados a la crítica cinematográfica, la experiencia estética en Marcel Proust, en Dewey, en Deleuze.

Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros sobre la pintura en Proust, sobre la obra filosófica de Merleau-Ponty y sobre cuestiones de imagen/pintura/fotografía. Es miembro del grupo RETINA (Recherches esthétiques et théoriques des images nouvelles et antiques) dirigida por el Dr. François Soulages (Paris 8, Francia).