

# **Acerca del uso argumentativo de las imágenes en el relato histórico: notas a partir de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple.**

Verónica Noelia Flores.

Cita:

Verónica Noelia Flores (2017). *Acerca del uso argumentativo de las imágenes en el relato histórico: notas a partir de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/164>

## **XII JORNADAS DE SOCIOLOGÍA UBA**

Buenos Aires, 22 al 25 de Agosto de 2017

Título de la ponencia:

### **Acerca del uso argumentativo de las imágenes en el relato histórico: notas a partir de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple**

Nombre y apellido: **Verónica Noelia Flores**

Eje temático nro. 2: Epistemología y metodología

Mesa 45: El oficio de narrar a partir del montaje de materiales múltiples

Pertenencia institucional: IIGG-UBA- CONICET

Correo electrónico: vnvflores@yahoo.com.ar

#### *Resumen*

¿Cómo avanza un relato que incorpora imágenes en su trama narrativa? ¿Qué condiciones y posibilidades comporta para un investigador la inclusión y el tratamiento de esas imágenes ya no como meras ilustraciones del registro escrito sino como fuentes documentales en sí mismas? Nuestro objetivo es compartir algunas reflexiones en torno a estas preguntas, considerando el valor epistemológico propio de las imágenes y las implicancias lógicas de su uso argumentativo en la construcción de un relato histórico. Se buscará indagar en los fundamentos metodológicos de las posiciones historiográficas que sostienen la pertinencia del uso de las imágenes como testimonios indiciarios válidos en la investigación social, para considerar luego los desafíos que comporta su proyección práctica en la construcción argumentativa del relato. Concluiremos presentando algunas notas surgidas a partir de una experiencia particular de trabajo con un corpus documental múltiple de textos e imágenes (fotografías y grabados xilográficos), a fin de exponer y poner en discusión los criterios interpretativos y las convenciones disciplinares que funcionan de manera tácita a la hora de pensar y resolver la construcción de los datos en un relato, así como a la hora de comunicar por escrito los resultados de una investigación.

Palabras clave: relato histórico, trama narrativa, imágenes, corpus múltiple.

La reflexión que proponemos en este trabajo se organiza en tres momentos. Cada uno de ellos se recrea a partir de una serie de notas breves acerca la construcción en el proceso de investigación social de un relato histórico a partir de la utilización de imágenes como testimonios indiciarios. En primer término, nos interesa presentar un panorama general de las corrientes historiográficas recientes que han sostenido la validez empírica del uso de registros visuales en la narración histórica. Luego, consideraremos en un segundo grupo de notas las condiciones, posibilidades y desafíos que comporta la inclusión de imágenes como soportes válidos en la construcción argumental de un relato. Finalmente, presentaremos un conjunto de notas que se desprenden de la puesta en práctica de estos conocimientos, a través de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple que incluye fotografías y grabados xilográficos, como registros de la representación de un período histórico particular. Consideramos que un aspecto relevante en la puesta en valor del oficio de narrar tiene que ver con poner de manifiesto la multiplicidad de herramientas, lenguajes y soportes de los que disponemos para enriquecer no sólo la elaboración sino también la comprensión y circulación visual de las tramas narrativas que nos sirven de apoyo para ofrecer una determinada interpretación/representación de lo que observamos como realidad.

### **1) Incorporar imágenes en la trama narrativa de un relato histórico: notas acerca de las posiciones historiográficas que han apuntalado esta decisión metodológica**

La pertinencia metodológica del uso de las imágenes como testimonios indiciarios válidos en la investigación social ha sido postulada por distintas corrientes historiográficas. Las preguntas por el método y por la “base empírica” de una investigación social nos remiten a pensar una relación básica que se desarrolla en la experiencia práctica: el vínculo que el investigador establece entre los modos específicos de producción de sus materiales –técnicas que cada disciplina construye y valida- y el corpus del que se desprenden los datos. Entendiendo que el desenvolvimiento necesario de esta articulación lógica forma parte del oficio del investigador, resulta sin embargo necesario remarcar una premisa que subyace a ella: los materiales no son descubiertos, como si se tratase de hallazgos arqueológicos, sino que son cuidadosamente *producidos*. Aún más, la producción de determinados materiales de investigación, no sólo supone el otorgamiento de sentido y materialidad sino el reconocimiento de los debates disciplinares que dieron lugar a su validez epistemológica. En este sentido, partimos en nuestro trabajo de la pregunta por el método y la evidencia empírica de una investigación social para focalizar en el tratamiento de un tipo de material específico que es la imagen visual. Nos interesa pensar no sólo su relevancia como fuente de información sino también

las concepciones teóricas y disciplinares sobre las que descansa en la actualidad la pertinencia de su uso.

Estas primeras notas buscan, por lo tanto, reflexionar sobre la validez del uso de la imagen como fuente documental en estudios de investigación histórica, social y cultural, demostrando su apoyatura en una posición historiográfica determinada. La historia, en su carácter de disciplina social, construye sus evidencias a partir de un proceso de interpretación que apela a la subjetividad del investigador y al carácter situado de las fuentes. En este sentido, no es tanto una disciplina científica capaz de ofrecer una imagen exacta de los acontecimientos del pasado, sino una forma social de conocimiento que como tal, varía en su forma, contenidos y criterios a lo largo del tiempo. En este sentido, el relato de la historia no se conforma tanto por la aplicación de un método de investigación riguroso y fijo, sino por una serie de prácticas, convenciones e instituciones sociales que la vuelven dependiente del contexto social e histórico en que es escrito.

Si reparamos en la relación entre la oralidad, la escritura y las imágenes en la historiografía, podemos avanzar un poco más en la comprensión de la importancia que fue cobrando el registro de lo visual como forma válida de testimonio narrativo. Vale decir al respecto que la estimación de las fuentes pasó en la genealogía del saber histórico de la valoración del relato oral -basado en el recuerdo personal y en la transmisión de la memoria colectiva- al predominio casi incuestionado del registro escrito individual. Así, “mientras que para el mundo antiguo historia y memoria estaban intrínsecamente relacionadas, de manera que el ejercicio del recuerdo era considerado pieza fundamental en la confección del relato histórico, ambos términos irían disociándose hasta culminar en su total separación en la historia del siglo XIX” (Calonge, 2009: 3). El juicio positivista de los historiadores de entonces consideró a la memoria –atrapada en sensaciones improbables e imágenes volubles- incapaz de otorgar el rigor necesario para hacer de la historia una disciplina científica. Por lo tanto, dado que la historia debía fundarse sobre pruebas objetivas, se instituyó a partir de entonces al documento escrito como objeto y material de investigación privilegiado.

Al avanzar el siglo XX, surgieron sin embargo otras corrientes historiográficas de corte materialista que revisaron los criterios de la historia decimonónica, proponiendo regresar a esa situación en que la memoria y la tradición se consideraban herramientas fundamentales en la escritura narrativa de la historia. Es en este punto en que encontramos los primeros esfuerzos por constituir una historia cuyas fuentes abarcasen un espectro material más allá del registro escrito. Se consideraron a partir de entonces otro tipo de instrumentos como artefactos culturales, herramientas, elementos de arquitectura, pero también imágenes y soportes materiales de todo tipo. En este contexto, surgieron los postulados de los primeros historiadores de la cultura y del arte en los años

veinte y treinta que sostuvieron en sus trabajos la importancia del uso de la imagen como documento histórico, dando impulso a partir de entonces a una línea de pensamiento cuyos ecos llegan y resuenan hasta nuestros días.

Un referente iniciador de esta corriente dentro de los estudios históricos sobre el arte y la cultura europea fue Aby Warburg, discípulo de Karl Lamprecht quien había impulsado a principios de siglo el enfoque científico de las humanidades. En efecto, Lamprecht había sido el primer historiador propuso incorporar los estudios de psicología, sociología, antropología y etnología al marco teórico de la historia del arte, otorgándole una importancia central al arte. Esta perspectiva interdisciplinar que tan obviamente necesaria nos puede resultar ahora, en su momento fue puesta bajo sospecha entre algunos de sus colegas. Para Lamprecht como las palabras son una síntesis del gesto y sonido, estos dos elementos han de preceder al lenguaje; y como la imagen es una abstracción de los objetos y el espacio, estos elementos han de preceder a su vez a la imagen, cuyo carácter es tan derivativo como el de la palabra. Lo que caracterizó el método de Lamprecht –y que la Escuela de Hamburgo de Warburg retomaría- no fue tanto la importancia que otorgó al arte en cuanto a "expresión de una edad" sino el tipo de materiales que escogió para su "diagnóstico". Así, en vez de centrarse en las obras de la "gran tradición" del arte, Lamprecht eligió para sus análisis productos simples y aparentemente insignificantes (Gombrich, 1992: 40-44).

Recogiendo los aportes de su maestro e interesado en demostrar la pervivencia de la antigüedad clásica en las imágenes modernas, Warburg sentó desde los años veinte en Hamburgo, un método de trabajo que privilegió por igual el valor de los documentos escritos como de las imágenes para comprender las expresiones de la mente en las obras de arte, su naturaleza histórica e interrelaciones. Su método comparativo para el estudio de la cultura, basado en el estudio previo de la historia de las palabras y los conceptos, influyó poco después en otros notables historiadores europeos del arte como Ernst Gombrich, Francis Yates y Erwin Panofsky. Estos referentes conformaron así un paradigma en los estudios iconográficos y semiológicos sobre los objetos artísticos que se erigió con fortaleza durante los años cuarenta y cincuenta. Asimismo, la impronta de la Escuela de Hamburgo –como se llamó posteriormente a este movimiento- tuvo su continuación en el campo de la historia social y cultural a través de los aportes de Raphael Samuel a mediados de los años sesenta<sup>1</sup>.

Samuel recuperó el valor de las imágenes –sobre todo el de las fotografías- como documentos de la historia social del siglo XIX y XX, en tanto aportaban a la construcción de una "historia desde

---

<sup>1</sup> Una explicación detallada de la sistematicidad que Samuel logró construir con su método se encuentra presente en Samuel R. "The eye of history" en *Theatres of Memory*, Londres, vol. I, 1994, pp. 315-336.

abajo”, centrada en la vida cotidiana y en las experiencias de la gente sencilla. En este sentido, defendió el valor de las imágenes como testimonios de aquello que no es posible expresar con palabras. Las imágenes, desde esta perspectiva, serían una guía para el estudio de los cambios experimentados por los criterios e ideas. En consonancia con estas premisas, Philippe Aries postularía más tarde que las fuentes visuales podían ser descritas y abordadas desde la historia como “testimonios de sensibilidad y de vida” (1980, 122).

El legado de la tradición iniciada por Warburg fue reanimado en las décadas recientes por historiadores como Peter Burke y Georges Didi Huberman. Sobre sus propuestas reflexivas en torno a la imagen como documento histórico, nos basamos para escoger imágenes como evidencias empíricas válidas a la hora de construir un relato situado acerca del pasado. Para Burke, las imágenes nos permiten compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado, algo que Francis Haskell llama “el impacto de la imagen en la imaginación histórica” (1994). Teniendo por válidos y vigentes estos conceptos e ideas, proponemos en este punto continuar nuestro recorrido por el siguiente grupo de notas, dedicadas a reflexionar acerca de las condiciones y posibilidades que brinda la proyección práctica de asumir el valor y la especificidad de las imágenes como testimonios.

## **2) Recobrar el valor documental de las imágenes: notas acerca de las condiciones y posibilidades que comporta su uso en la construcción argumentativa de un relato**

A partir de los fundamentos planteados en las notas anteriores, podemos preguntarnos en este segundo momento, ¿qué clase de conocimientos ofrece al investigador la observación, el análisis y la crítica de una imagen o de un conjunto de ellas? ¿Cómo potenciar este modo de conocer a la hora de narrar? Sabemos que en relación a la crítica de documentos escritos, la de los testimonios visuales sigue estando menos explorada y desarrollada. Indagar en el lenguaje de un documento escrito pretende averiguar información relevante acerca de quiénes lo escribieron, cuáles fueron sus intenciones, intereses, situación o importancia en un contexto social dado. El análisis de los documentos trata a éstos como indicadores, como indicios o restos de una realidad que se intuye – que es “hipotética”- y que se quiere develar (Díaz Barrado, 1989). Frente a este tipo de análisis, el de la imagen visual plantea similares problemas de contexto, de función, de retórica, etc. En principio, debemos reconocer la dificultad de que a menudo las imágenes se presentan ambiguas y polisémicas, lo cual nos exige un grado de sistematicidad y de cuidado minucioso en su tratamiento. Utilizar este tipo de documentos requiere también reconocer parcialidades, puntos de vista contruidos como propaganda o incluso visiones estereotipadas del “otro” retratado.

Asimismo resulta condicionante en el análisis, la importancia de las convenciones plásticas admitidas en determinado género, momento histórico o cultura particular en la que se enmarca la imagen. Incluso las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones del pasado son un testimonio de ciertos puntos de vista o “miradas” de esa época. En este aspecto entendemos, siguiendo a Burke, que “las imágenes dan acceso no directamente al mundo social sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (2005: 239). Por lo tanto, el reconocimiento de tales condiciones, nos insta a situar primeramente estos documentos en su contexto (cultural, político, material, etc.) y a tener en cuenta la intencionalidad y los intereses de quienes los produjeron, así como la función que pretendía darse a los mismos.

Resulta claro entonces que las técnicas de análisis de la imagen que remiten a su contenido y al contexto de su producción nos permiten estudiar la relación que mantienen las imágenes con la cultura que las produce. No obstante, cabe señalar que puede resultar equívoco considerar determinadas imágenes, formas de representación o estilos artísticos como meras expresiones del “espíritu de la época” en que fueron realizadas. Esta es una simplificación que tiene la desventaja de suponer que las épocas históricas son lo bastante homogéneas como para ser representadas de una única manera. Es de suponer por el contrario, que en todas las épocas se produzcan diferencias y conflictos culturales (Burke, 2005). Por supuesto, cabe también la posibilidad de interesarse fundamentalmente por esos conflictos, como lo hiciera el marxista húngaro Arnold Hauser en su clásica *Historia social del arte*, publicada en 1951.

Llegado a este punto de nuestras notas, podemos indicar un doble aspecto de las imágenes cuya comprensión integral nos permite reconocer las posibilidades cognitivas que brindan como fuentes en una investigación. Trabajar con imágenes supone prestar especial atención a la observación y al análisis de sus dos aspectos constitutivos: los elementos materiales o plásticos (su forma) y los elementos iconográficos e iconológicos (su contenido). En relación a los primeros, nos referimos a las características formales, de texturas, valores, color y composición de una imagen; en tanto que en relación a los segundos, nos referimos al análisis e interpretación de los pequeños detalles, los significados y las temáticas contenidas en las obras (Aumont, 1992).

¿Por qué la interpretación debe tener en cuenta ese doble aspecto en el análisis socio histórico? Acaso porque como señala Burke, las imágenes “tienen por objeto comunicar (...) pero son irremediabilmente mudas” (2005: 43). Quienes las producen tienen sus propias preocupaciones, sus propias razones y mensajes. La interpretación de esos mensajes hace a la práctica iconográfica, que en su “lectura de las imágenes” hace hincapié en el contenido intelectual de las obras, en la filosofía o el sistema de ideas que llevan implícitas. En esta dirección y sin descuidar el carácter

material de las imágenes, Panofsky distinguía tres “niveles de interpretación” que resultan aún de gran utilidad en la práctica. Estos corresponden a distintos niveles de significado de las obras, que son relevantes en el proceso de investigación como técnicas operativas en el manejo de los materiales. El primero, el de la *descripción pre-iconográfica* (el “significado natural”, es decir la identificación directa de objetos y de situaciones); el segundo nivel es el *análisis iconográfico* en sentido estricto (relacionado con el “significado convencional”); y el tercero, corresponde a la *interpretación iconológica* (interesada por el “significado intrínseco”, es decir los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una época, una clase social o una determinada creencia) (Panofsky, 1980). Es en este último nivel, relacionado con la comprensión del “espíritu” de otras épocas, en el que las imágenes brindan a la historia cultural un testimonio de gran riqueza y utilidad para reconstruir las sensibilidades del pasado.

La existencia en imágenes que nos remiten a determinados objetos de la cultura material del ser humano, de la vida cotidiana de la gente sencilla, también otorga una importancia no menor al primer nivel de análisis mencionado. El reconocimiento de estos objetos y su contextualización en la escena de la composición permiten reconstruir el mundo social que el productor de la obra pretendía evocar, teniendo presente en este análisis meticuloso tanto las posibilidades de representación de lo real como de lo ideal. En este sentido, el estudio de las imágenes sobre el “otro” también puede proveernos datos sobre la distancia social o cultural entre los artistas y las personas o lugares representados, así como a partir de ella, de la posible elaboración de imágenes estereotipadas (Burke, 2005). En relación a esto último, no podemos olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de la imagen, lo que nos previene para distinguir con cautela entre representaciones de “lo típico” e imágenes satirizadas o idealizadas.

¿Qué podemos decir de la vigencia y validez de estos lineamientos en las prácticas aceptadas por las disciplinas sociales y humanísticas? En la actualidad, la comunidad académica reconoce como válidas ciertas técnicas de producción y análisis de datos a partir de las imágenes, bajo el enorme abanico que provee el “análisis de contenido cualitativo”. Se reconoce que esta metodología no se suscribe solamente a la interpretación del contenido manifiesto de la obra sino que profundiza en su contenido latente, en la historicidad de su significado y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje (Valles, 1997). En este sentido, el análisis de contenido se distingue como un procedimiento adecuado para la obtención, descripción y conceptualización de datos cualitativos - en nuestro caso imágenes- para la definición de categorías y para la creación de teoría. Este sistema de trabajo permite la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de los “mensajes”, mientras que admite diferentes



niveles y objetivos en el tratamiento de los mismos (Aróstegui, 2000). A través del análisis de las codificaciones internas de las imágenes, podemos entonces obtener evidencias y construir un argumento lógico y secuenciado de lo que los actores estudiados produjeron, de cómo lo hicieron y de acuerdo con qué elecciones, dentro de las posibilidades de su contexto histórico y sociocultural.

En relación al proceso de interpretación, es decir de la reconstrucción del significado, se reconoce actualmente como válido considerar la determinación múltiple de los símbolos. El análisis a este nivel permite operar una reducción de esa riqueza, es decir de la multiplicidad de sentidos propia de una obra, “traduciendo” el símbolo según una “clave de lectura” propia (Vasilachis, 1993: 182). A través de esta operación, se pretende vencer la distancia que nos separa como intérpretes a la época cultural a la que pertenecen las imágenes, aceptando que las formas significativas presentes en ellas son autónomas y deben ser interpretadas de acuerdo con su propia lógica de desarrollo y juzgadas en relación con las pautas de la intención original de sus autores (Betti, 1980). En este sentido, se afirma desde esta perspectiva metodológica el reconocimiento de la habilidad de los propios actores para dar cuenta del sentido de sus propias acciones.

Buscaremos exponer la puesta en práctica de los aspectos mencionados presentando finalmente un tercer conjunto de notas, que esta vez ofrecen a para reflexión un ejemplo de experiencia de trabajo investigativo a partir del tratamiento de un corpus múltiple.

### **3. Trabajar por igual con textos e imágenes: notas a partir de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple**

Concluiremos presentando algunas notas surgidas a partir de una experiencia particular de trabajo con un corpus documental múltiple de textos e imágenes (fotografías y grabados xilográficos), a fin de compartir o cuestionar los criterios interpretativos y las convenciones disciplinares que funcionan de manera silenciosa y tácita a la hora de pensar y resolver la construcción de los datos en un relato, así como a la hora de comunicar por escrito los resultados de una investigación.

Tanto para la elaboración en principio de mi tesis de maestría (Maestría en Investigación en Ciencias Sociales, FCS-UBA) como luego para la del doctorado (Doctorado en Historia y Teoría de las artes (FFyL-UBA) elegí trabajar con un cuerpo de materiales que incluye -en pie de igualdad- tanto documentos escritos como imágenes. Mi estudio se enmarca dentro de la historia social y cultural de China contemporánea y contempla como problema de investigación la incidencia de la revalorización del grabado xilográfico a comienzos del siglo XX en la definición y surgimiento del

arte moderno en este país. En correspondencia con mi objeto de estudio, la elección de obras de arte como unidades de análisis específico obedecía por un lado al reconocimiento de la riqueza documental y a la capacidad narrativa que brindan las imágenes (Paret, 1998), y por otra a las posibilidades interpretativas que éstas ofrecen para el estudio de los modos particulares de ver, interpretar y representar la historia social (Wang, 2004).

Específicamente, tomé como unidades de análisis las obras en formato de grabados realizados por los artistas del Movimiento xilográfico moderno, dirigido por el escritor Lu Xun<sup>2</sup> en la ciudad de Shanghai, entre los años 1928 y 1937. La definición de este recorte temático para la tesis de maestría y de la periodización del proceso general dio paso a la focalización en la selección de los materiales, a la consideración de su número y calidad. Consideré en esta etapa que el testimonio de una “serie” de imágenes resultaba más fiable que el de una imagen representativa aunque individual, tanto si centraba mi interés en todas las imágenes conservadas y disponibles de la época estudiada, como si observaba los cambios sufridos en el largo plazo.

Para la definición de esa “serie” debía establecer y mantener un criterio de selección que se correspondiese con los datos disponibles y con los objetivos planteados en la tesis (que contemplaban la comprensión elementos de crítica social y activismo político en las imágenes). Esta necesidad me condujo a hacer explícita la decisión de concentrarme en determinadas obras que representasen visualmente un acontecimiento político, una situación o conflicto social en la ciudad de Shanghai, entre los años mencionados. Privilegié a partir de este criterio, las obras de un grupo específico de artistas considerados clave por su trayectoria y continuidad en el movimiento (*Li Hua, Hu Yichuan, Chen Yanqiao, Luo Qingzhen, Jiang Feng y Tang Yingwei*), separándolas para su presentación y análisis en el relato de la tesis en dos momentos de producción: 1928-1932 y 1933-1937. Esta organización temática y temporal sirvió de andamiaje inicial para trabajar teóricamente el contenido de las imágenes, a la vez que permitió dar cuenta de la multiplicidad de determinaciones del contexto histórico en que fueron producidas.

Dado el impacto de los acontecimientos políticos en la definición del arte moderno durante este período, tuve que considerar con especial atención el problema de la propaganda visual y la utilización política de las imágenes. Busqué distinguir diversos tipos de imágenes intentando leerlas todas, tanto si su interés se centraba en la expresión subjetiva de ideas por parte de los artistas como si apuntaban a mantener o subvertir el ordenamiento político de la época. Entendiendo que el uso

---

<sup>2</sup> Lu Xun (鲁迅, 1881-1936), es considerado el padre de la literatura moderna en China y uno de los escritores más influyentes en la historia intelectual contemporánea de este país. Fue partícipe clave del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 y miembro de la Liga de Escritores de Izquierda afín al Partido Comunista de China. Fue la figura más consecuente en el desarrollo del Movimiento Xilográfico moderno, su principal mentor y mecenas.

político de la imagen no se reduce a los intentos de manipulación de la opinión pública, consideré que su análisis podía aportar datos sobre los debates políticos de la época, o sobre las formas en que se fomentaba la participación de la gente común en los asuntos públicos. Me interesó especialmente seleccionar imágenes que presentasen temas sociales o políticos controvertidos durante el período de mi estudio, de una forma simple y concreta. Las siguientes obras son un ejemplo de los materiales que seleccioné en la serie de imágenes del corpus:



Fig. 1. Jiang Feng, *Trabajadores en el puerto*, 1932, xilografía. Casa-museo Lu Xun, Shanghai.



Fig. 2. Tang Yingwei, *Un registro de los acontecimientos nacionales*, 1936, xilografía. Casa-museo Lu Xun, Shanghai.

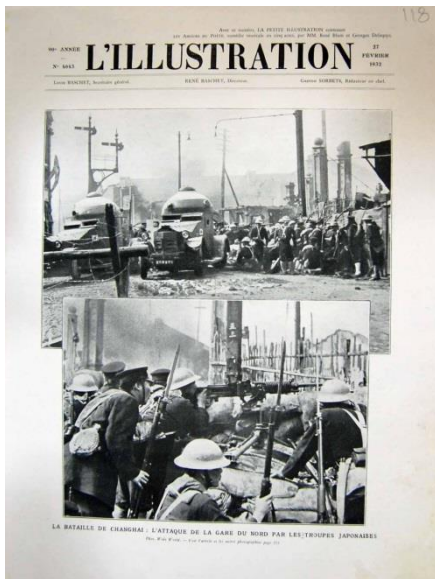
En algunos casos, como el de estas dos imágenes, las escenas representadas permitían comprender elementos a los que se aludía de modo muy general o determinista en los textos. Esto enriquecía el valor de su consideración en la construcción argumental de la tesis, pues de ellas florecían ideas que se desprendían de pequeños detalles, gestos o huellas que puestos en relación aportaban nuevos modos de entender los registros escritos (documentos de la época y bibliografía secundaria) que habían sido mis materiales iniciales de análisis. Los elementos de crítica social que aparecen representados en las imágenes, así como la incorporación de técnicas y formas de composición que suponen una ruptura y diversificación respecto de los cánones del arte tradicional

en China, otorgaban a estos grabados un valor único. Así en mi trabajo se ubicaron como testimonios históricos de importancia para estudiar tanto el cambio en la concepción y percepción de las obras de arte como su función social durante este período. El análisis de las imágenes como datos producidos y como registros de la experiencia política del movimiento artístico que estudio hubo de combinarse necesariamente con el análisis del discurso teórico que las promovía y resignificaba. Las imágenes ofrecían un testimonio valioso acerca del pasado. En la experiencia de integración de los diferentes niveles de análisis de los datos, complementaban y corroboran en muchos casos el testimonio que surgía de los documentos escritos.

Mi trabajo además reunía una serie de fotografías de la época que, sin desplazar el valor documental de los grabados, han servido para enriquecerlo, ampliando las oportunidades de relacionar las imágenes y los textos, además de aportar desde lo visual una apoyatura descriptiva más eficaz a la argumentación escrita del trabajo. Escogí en este sentido, imágenes que fueran una puerta de entrada al sentido de la palabra escrita que las acompañaba. No escapa a esta elección asimismo la consideración de que ambos formatos –gráfico y fotográfico- eran en este tiempo, de las pocas prácticas con dimensión artística y posibilidad de acceso masivo lo cual convierte a sus imágenes en invaluable documentos sociales (Freund, 1989).

Dado que durante el período bajo mi estudio se inició el primer avance de la guerra sino-japonesa (1937-1945) en el marco de la segunda guerra mundial, las fotografías que documentaron las consecuencias sociales de estos enfrentamientos me resultaron útiles para cotejar datos con los grabados y textos de la época. Dada la impronta de su inmediatez, difícilmente otras formas de arte visual en la época podían competir con la fotografía como un medio de representación gráfica instantánea y precisa en la captura de las imágenes en pleno conflicto. Aun así, resultaba todavía un medio restrictivo y costoso, asociado a las publicaciones culturales que reproducían los extranjeros que vivían de manera temporal y aislada en la ciudad.

Las siguientes ilustran dos miradas diferentes del inicio del bombardeo en Shanghai en 1932: la primera nos aporta la perspectiva de una revista francesa de las concesiones extranjeras en la ciudad, mientras que la segunda nos revela el impacto de los ataques sobre la población civil.



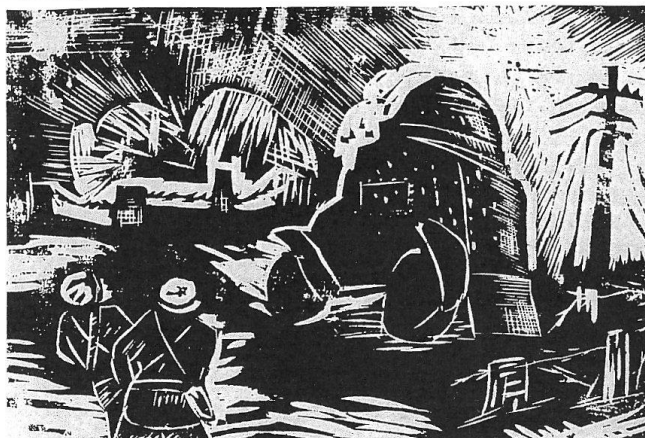
**Fig. 3 (izquierda)** Portada de la revista *L'Illustration*. 27 de Febrero de 1932. Soldados japoneses atrincherados en la Estación norte de Shanghai.



**Fig. 4 (derecha)**. Evacuados buscan refugio cruzando hacia la zona de las concesiones, 1932. Fotografía.

Fuente: *Archivo de fotografías históricas de China*, Shanghai: Tangdi. Vol.IV, folio 87.

La necesidad de registrar la crudeza de los acontecimientos así como también la iniciativa de reunir fondos para apoyar al movimiento de “resistencia nacional” contra Japón motivó a muchos artistas chinos a realizar numerosos trabajos en pintura de estilo tradicional (*guohua*), pinturas al óleo, dibujos y caricaturas, pero también un número significativo de grabados en madera. Aunque el grabado xilográfico seguía siendo un formato de arte marginal y poco usual en las revistas culturales más reconocidas del circuito comercial, a diferencia de muchas fotografías que cubrieron la guerra, aportaba un enfoque interpretativo único para comprender la mirada de los artistas sobre la realidad política y social de la época. Incluso cuando “algunos grabados no seguían una narrativa lineal, constituían un comentario visual de la historia contemporánea” (Lin & Tsai, 2014: 71). Este era el caso, por ejemplo, de los grabados de Liu Xian (1915-1990), en su serie “Deuda de sangre”:



**Fig. 5.** Liu Xian, de la serie *Deuda de sangre*, 1932, xilografía.

Con un estilo compositivo y técnico distintivo, Liu Xian describía en esta serie la violencia de los enfrentamientos en la calle luego del ataque de 1932. Logrando acercarse al efecto evocativo propio de una fotografía, este grabado mostraba al espectador la escena de una calle transformada por el estallido de una explosión a la distancia. Dos soldados vistos de espalda, japoneses por su uniforme, eran testigos en la imagen del avance sostenido de un tanque de guerra. El predominio en la composición de los planos oscuros, de las líneas quebradas y las tramas toscas organizando el sentido de las formas así como la figuración sencilla de las siluetas humanas acentuaban la proximidad de la obra al espectador, su carácter inmediato, realista y directo. Asimismo, el ritmo expresivo de las líneas talladas como trazos enérgicos y rápidos por el artista, revelaba algo sobre la naturaleza de su propia experiencia como observador de los hechos narrados en la imagen. Esta imágenes era parte de otros 21 grabados que completaban la serie que Liu Xian había realizado en 1932 para documentar tanto el impacto de la agresión japonesa en Manchuria y Shanghai, los abusos cometidos contra la población, así como la propia resistencia del pueblo chino Su trabajo aquí se basaba no sólo en su experiencia directa como testigo del ataque en Shanghai sino también en las fotografías, crónicas periodísticas y reportes de los acontecimientos de la guerra que había reunido intencionalmente como documentos para retratar con mayor fidelidad lo real en sus obras.

A partir de estas consideraciones, pude ver cómo el carácter narrativo de las imágenes era descubierto y valorado por los artistas grabadores, ante la urgencia de organizar un relato simple, fiel en su realismo a los hechos ocurridos y efectivo en su llegada al público. No obstante, para que esta experiencia se hiciera visible, era necesaria la elaboración de una estrategia discursiva. El grabado xilográfico se revelaría a partir de entonces como un instrumento eficaz para contar y exponer lo que en otros medios permanecía invisible, ignorado o silenciado. De este modo, el arte concebido como una herramienta de denuncia y crítica social se convertiría en ese dispositivo necesario para efectuar un cambio en el modo de representación pero también en la percepción de los propios artistas en relación a su trabajo y a la función social de las obras.

Volviendo al valor de las imágenes en la construcción narrativa de mi trabajo, se mantiene como desafío permanente el dar respuesta a ciertos planteos que surgen a la hora de presentar los resultados del análisis de estos datos: ¿Con qué orientación avanza la secuencia argumental de un relato?, ¿sobra o falta contexto en la narración?, ¿las imágenes funcionan como ilustración de los textos o éstos apoyan, cuestionan o complementan la narración visual que surge de ellas?, ¿hay equilibrio y coherencia lógica entre los datos que surgen de ambos tipos de fuentes? Precisamente de estas preguntas surgen las relaciones de sentido que buscan dar sistematicidad al trabajo

cotidiano con la investigación. Sin ser aspectos resueltos en el tratamiento lógico de los materiales, estas dudas o preguntas intermitentes considero que enriquecen el carácter creativo del oficio.

## **Palabras finales**

Al considerar una imagen como fuente, partimos en nuestro primer conjunto de notas de una perspectiva historiográfica que privilegia este tipo de registros como formas de evidencia válida en el conocimiento del pasado. Hemos visto que esta perspectiva busca dar respuestas fundadas aunque provisionarias a ciertas preguntas básicas en una investigación de historia social y cultural, teniendo en cuenta la importancia de analizar las imágenes, tanto por su valor histórico como epistémico. En mi trabajo, como traté de dar cuenta en el segundo y tercer grupo de notas, las mismas atañen al fenómeno del arte en su amplia dimensión social ya que permiten indagar en el artista creador-productor, pero también en el comitente, en el destino y en la circulación de las obras, en las instituciones que las exhiben y albergan, pero también en los cambios del público y de las recepciones, en el sentido cultural de la especulación estética y en la propia escritura de esta historia.

Admitiendo las condiciones y haciendo eco de las posibilidades que comporta este abordaje epistemológico, he presentado estas breves notas acerca del uso de imágenes como evidencias válidas en un proceso de investigación, con el ánimo de establecer de manera personal un primer acercamiento al problema de la construcción, el tratamiento y articulación de materiales no escritos. Confío en el valor acumulativo de la experiencia propia y en la posibilidad de compartir con otros colegas los desafíos que comporta el trabajo reflexivo sobre el oficio mismo de la investigación y sobre los problemas que atañen a la construcción e interpretación de los materiales. En este sentido, resulta alentador que lejos de ser una puerta de límites precisos, los métodos vigentes para trabajar con corpus múltiples de textos e imágenes ofrecen espacio para la mirada interdisciplinar al tiempo que plantean posibilidades e interrogantes aún por explorar.

Aunque una imagen permite, como afirma Peter Burke, “imaginar el pasado de un modo más vivo”, su inclusión como mera referencia o ilustración de lo que se fundamenta de manera escrita no necesariamente repone su valor testimonial ni completa cabalmente el significado de lo que representa. El potencial transformador de las prácticas de escritura –y por ende, también el del oficio de narrar- reside en la posibilidad no sólo de permitir la traducción de sentidos de un registro a otro, iluminando y posibilitando su comprensión mutua, sino la de generar simultáneamente un proceso de indagación sobre la propia práctica cognitiva del investigador que la emprende. Escribir

un relato (en mi caso, un relato histórico) articulando de este modo los materiales que se presentan como evidencia de lo que pensamos, permite modificar y desarrollar perspectivas, sentidos y nociones. En este sentido, podemos concluir estas notas apreciando que al tolerar en cierta medida la incertidumbre de lo aún no imaginado aunque explorando y descubriendo como tal las imágenes y las palabras, se sacrifica en una misma operación la certeza de las interpretaciones y traducciones perfectas, permitiendo a través de esta maleabilidad del lenguaje el surgimiento siempre fresco de lo novedoso.

## Referencias bibliográficas

- Aries, P.** (1980). *Un historien de dimanche*, Paris: Blume.
- Aróstegui J.** (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Aumont, J.** (1992). *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- Betti, E.** (1980). “Hermeneutics as the general methodology of the Geisteswissenschaften” en Bleicher, J.: *Hermeneutics as Method philosophy and critique*. London: Routledge & Keagan Paul. Pp. 56-57 y 73.
- Burke P.** (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calonge, F.** (2009, julio-diciembre). Theatres of Memory. *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, 9. Recuperado el 16/12/2016, del sitio [http://www.uv.mx/cpue/num9/resena/calonge\\_theatres\\_memory.html](http://www.uv.mx/cpue/num9/resena/calonge_theatres_memory.html)
- Cardoso C. y Pérez Brignoli H.** (1976). *Los métodos de la historia*. Barcelona: Crítica.
- Diaz Barrado, M.P.** (1989). *Análisis del discurso político. Una aplicación metodológica*. Mérida: Ed. Regional de Extremadura.
- Freund, G.** (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Haskell, F.** (1994). *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. I.** (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- Lin, P., & Tsai, W.** (2014). *Print, profit and Perception: ideas, information and knowledge in Chinese societies, 1895-1949*. Leiden: Brill.
- Panofsky E.** (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Paret, P.** (1988). *Art as History. Episodes in the cultures and politics of Nineteenth Century Germany*, New Jersey: Princeton University Press.
- Vasilachis, I.** (1993), “El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos”, en FORNI, F. et al, Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación. Buenos Aires: CEAL.
- Wainerman, C, Sautu, R.** (2000) *La trastienda de la investigación*. Ediciones Lumiere.
- Wang, B.** (2004). *Illuminations from the past, trauma, memory and history in Modern China*. California: Stanford University Press.