

La Historia del Arte en México

La Historia del Arte como tal, es decir como disciplina constituida, es relativamente reciente. Ciertamente ya en la antigüedad griega y romana hubo escritos teóricos sobre la belleza y escritos descriptivos o que podemos llamar críticos sobre las obras de arte. Pero trabajosamente se fue formando al crecer un interés crítico mayor y un interés histórico. El caso de Giorgio Vasari y sus *Vidas de artistas* publicadas a mediados del siglo XVI es ejemplar y tuvo una serie de importantes seguidores italianos; el desarrollo de la arqueología "con ideas filosóficas" de Winckelmann, o la teoría comparativa entre artes y letras de Lessing, o la teoría y crítica de Diderot, por citar unos nombres, así como los postulados estéticos de la Ilustración, apuntaban sin duda hacia lo que sería la historia del arte. Pero ésta propiamente constituida no alcanza los dos siglos de vida. Aparece en un momento en que la reflexión sobre los objetos que llamamos artísticos lo hace necesario. La filosofía de lo bello en general (esto es, la estética), aunque fuera una base necesaria, no alcanzaba para referirse a las formas concretas y específicas de esos objetos; y la historia por un lado, y la arqueología por otro, compañeras indispensables, no tenían métodos desarrollados suficientes para discutir la condición de artisticidad de las obras de arte, ni para realizar su análisis concreto. La disciplina capaz de unir esos cabos sueltos es lo que llamamos historia del arte: quizá de ahí una especie de condición interdisciplinaria o ambigua, si se quiere, que le es consubstancial.

En México hay textos sobre arte ante-

riores a la Conquista. A partir de la Conquista y durante la evangelización hay numerosos textos que describen, que expresan sorpresa, que tratan de explicar o que hacen apología... más adelante, durante los siglos que ocupan el manierismo y el barroco, los escritos que se refieren al arte abundan. Unos y otros son textos de que ahora se sirve el historiador del arte y que considera extraordinariamente valiosos pues le dan pistas, le proporcionan datos, le permiten comprender modos de pensar respecto a los objetos, pero no son realmente historia del arte. Otro tanto puede decirse de lo escrito en referencia a las obras de arte, aunque de otro corte y características, durante el neoclasicismo y en las primeras décadas del México independiente.

Un antecedente ya muy directo de la disciplina son los estudios del padre Pe-

dro José Márquez, originario de San Francisco del Rincón, en Guanajuato, jesuita expulso sin consagrar en 1767 y que realizó su obra en Roma. No tanto su discurso *Sobre lo bello en general*, publicado en Madrid en español en 1801, que es propiamente estética, sino su obra *Due antichi monumenti di architettura messicana* que se imprimió en Roma en 1804. La manera en que en ese estudio se relaciona la descripción de tipo arqueológico con las ideas de belleza y artisticidad dan al padre Márquez, miembro que fue de varias importantes academias europeas, un sitio especial en el proceso hacia la historia del arte. Otra cosa es, aunque no poco importante, su interés en los monumentos mexicanos (él, lejos de su patria hacia casi cuarenta años), que muestra ese espíritu de conciencia nacional *ante litteram* que es común a no pocos de los jesuitas expulsados.

Después de ese primer antecedente, el primer texto que puede considerarse de historia del arte, por la relación de los aspectos históricos, técnicos, críticos y teóricos, es la obra *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de José Bernardo Couto, de 1860. Couto no fue, desde luego, un historiador del arte profesional, sino un político y diplomático con una actividad muy destacada; pero tuvo un marcado interés en el arte, participó de manera importante en la renovación de la Academia de San Carlos y posteriormente en la constitución de sus galerías de pintura, y tanto sus viajes como sus lecturas lo ponían en una posición muy aventajada. Redactada en forma de diálogo (con el pintor Pelegrín Clavé y el poeta José



Pelegrín Clavé. *La locura de Doña Juana*

Joaquín Pesado) la obra es una real historia de nuestra pintura desde el siglo XVI, con un método no mayormente complicado, pero sí consciente y de indudable eficacia, con conocimiento de causa, juicios acertados e indudable buen gusto.

Los *Diálogos* de Couto son el primer clásico de nuestra historia del arte propiamente tal. Publicados en 1872, fueron ya reeditados en 1889 y 1898, y una edición crítica anotada fue preparada por Manuel Toussaint en 1947.

Tendrían que pasar más de treinta años para que apareciera otra obra importante en la disciplina, la de Manuel Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno Virreinal*, de 1893; lo que demuestra la excepcionalidad de Couto y la carencia de una secuela de estudiosos en la historia del arte. En el ínterin hubo escritores importantes en el terreno artístico, pero fundamentalmente críticos; los nombres de Felipe López, Ignacio Manuel Altamirano, José Martí, Manuel Olaguibel y sus escritos en ocasiones brillantes y renovadores desde el punto de vista

teórico se asocian más al análisis de la realidad artística de su momento y a propuestas sobre lo que debería ser el arte mexicano que a la historia artística. Sólo Eduardo Gibbons, Jorge Hammecken y Mexía y Juan Villela (y su revista *El Artista*) están en los terrenos históricos, pero con escritos de dimensiones modestas.

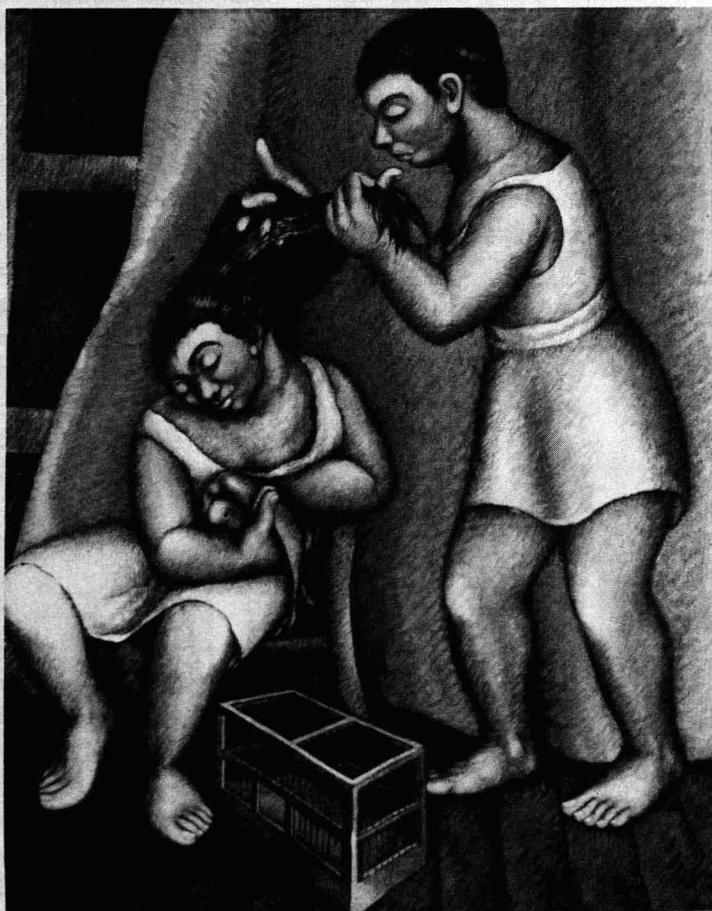
El libro de Revilla, *El arte en México...*, sí tiene mayores alcances y la virtud de incluir como artísticas las obras prehispánicas, aunque con un método que no había caminado suficientemente para un análisis riguroso de esas obras. La indudable condición de historiador del arte de Revilla se confirma en sus *Biografías* de artistas, publicadas en 1901. Se acercaba la sazón de una disciplina organizada y de esfuerzos continuados.

Los jóvenes intelectuales del Ateneo y de la *Revista Moderna* mostraron una constante preocupación por las artes plásticas. Ahí se sumaron los intereses por la estética de Antonio Caso, los escritos de Alfonso Reyes y de Jesús T. Acevedo, y otros. Simultáneamente

se inicia fuera de México un interés por el arte mexicano. En 1901 Silvester Baxter publica *Spanish Colonial Architecture*; como en los escritos de Gibbons y en los trabajos de Revilla, hay en los de Baxter una revalorización del barroco y del churrigueresco (es decir, en este caso, el barroco de la segunda mitad del siglo XVIII) y, más importante aún en términos de fenómeno cultural, se propone una diferenciación del barroco mexicano respecto al español. Las ideas del mismo tipo de Acevedo, expresadas en conferencias, fueron póstumamente recogidas en *Disertaciones de un arquitecto*, y Federico E. Mariscal recogió las suyas en *La patria y la arquitectura nacional*, de 1915: su título ya indica claramente el sentido nacionalista de la obra.

En el interés por el arte mexicano y la consecuente consolidación de la disciplina de historia del arte intervinieron dos factores importantes: el nacionalismo, ya presente antes de la Revolución, y reforzado y estructurado durante la lucha y después de ella, y la presencia de investigadores extranjeros, que fue un intercambio altamente benéfico y que confirmaba los valores de nuestro arte.

La asociación de la actividad literaria con la de crítica e historia del arte tenía una larga prosapia. Baste recordar nombres como los de Baudelaire o Taine, y en México Altamirano o José Martí. Ya se ha señalado la personalidad del joven Reyes. Un poeta de altos vuelos, espíritu innovador, inquieto, hombre de inmensa cultura y de un ojo extraordinariamente fino fue José Juan Tablada, que practicó regularmente la crítica en México y después en su exilio neoyorquino; él fue quien primero advirtió el genio de José Clemente Orozco y que seguiría su camino. Luis Rius (tesis inédita) señala que si como colaborador de la *Revista Moderna* se distinguió por su actitud de vanguardia, la experiencia de la Revolución lo había hecho virar hacia un muy claro nacionalismo en 1927, fecha en que se publica su *Historia del Arte en México*. Es la primera obra que pretende una visión total de la antigüedad prehispánica, al arte colonial, el moderno y el contemporáneo —las cuatro partes en que se divide su



Agustín
Lazo,
*Niña con
Jaula*



Juan O'Gorman. *Proyecto del movimiento fúnebre al capitalismo industrial*

obra-. No hay en ella investigación documental ni análisis particulares mayores, pues al fin y al cabo no era estrictamente un académico, pero a cambio hay una clara conciencia interpretativa a partir de fuentes secundarias... que sin embargo flaquea en la parte contemporánea, la que seguramente más profundamente conocía, quizá por la premura en entregar el texto.

No desdijeron escribir sobre arte los literatos, como Ramón López Velarde (su oración fúnebre a Saturnino Herrán) y los del grupo de *Contemporáneos*, principalmente Xavier Villaurrutia, el más activo y constante de ellos, y Carlos Pellicer; igualmente Agustín Lazo, pintor, escritor, crítico, y Luis Cardoza y Aragón, poeta y escritor guatemalteco que ha mantenido un interés constante en las artes plásticas, quien desde que llegó a avocarse a México no ha cesado en esa actividad hasta la fecha. Alguno de sus libros tempranos, como *La nube y el reloj*, se convirtió pronto en una referencia obligada, así como su *Orozco*.

La aparición del movimiento de pintura mural trajo un renovado interés por el arte mexicano, principalmente en historiadores y críticos estadounidenses, como Francis Toor, que vivió aquí muchos años y publicó la revista *Mexican Folkways*, con ricos materiales sobre nuestro arte, Walter Pach, Lawrence Schmeckebier, y más tarde McKinley Helm. Ya antes la mexicana formada en Estados Unidos Anita Brenner había producido un libro que tuvo resonancia y mucha influencia por su tipo de interpretaciones; *Idols Behind Altars* (1929) no es una obra de historia del arte, sino de interpretación histórica y de lo que podríamos llamar historia de la cultura, pero el gran interés de Anita Brenner por el arte pasado y el que se iniciaba en México en la década de los veinte, y su amplia formación sociológica hicieron que el arte tuviera en la obra un sitio preponderante. El solo título tan acertado del libro implica ya el tipo de interpretaciones. Los autores mencionados insistieron mucho en la idea de las continuidades del arte mexicano, de sus profundas raíces, y usaron

la expresión *Renacimiento mexicano*, con la carga ideológica que implica, para referirse al nuevo arte.

No suelen ser profesionales de la disciplina, pero algunos artistas también echaron su carto a espadas en la historia del arte en esos años veinte. David Alfaro Siqueiros como teórico y Diego Rivera como teórico e historiador. De una manera más profesional el artista guatemalteco radicado en México, Carlos Mérida, que ejerció sobre todo la crítica, y Jean Charlot, que junto a su actividad de pintor desarrolló y mantendría toda su vida la de un historiador profesional del arte. Abelardo Carrillo y Gariel derivó de su condición de pintor y restaurador a la de historiador del arte, especialmente en trabajos que se refieren a técnicas antiguas de la pintura y la escultura; y también produjo trabajos interesantes Jorge Enciso. El doctor Atl y Roberto Montenegro no descuidaron su quehacer de pintores pero produjeron obras de importancia acerca del arte novohispano y del arte popular.

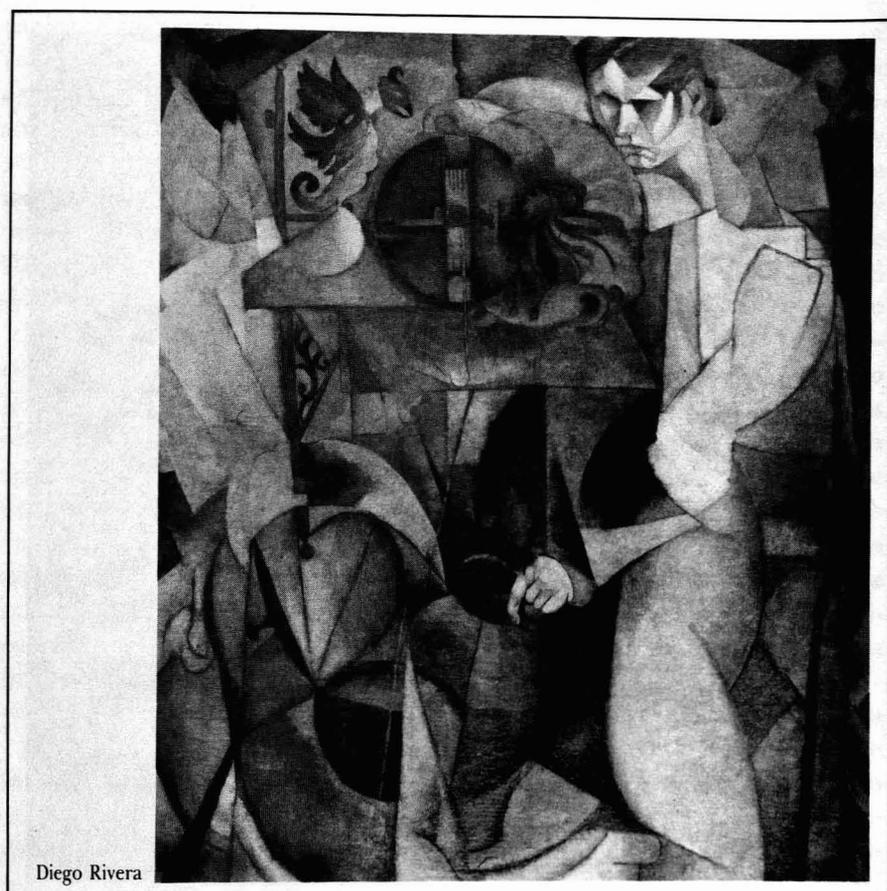
La otra rama que confluía normalmente en la historia del arte fue la de los historiadores: la investigación documental los llevaba como de la mano a historiar los objetos artísticos. Luis González Obregón primero, y después Rafael García Granados, Enrique Cervantes, Luis Mac Gregor, Federico Gómez de Orozco; entre ellos sobresale por su dedicación más exclusiva a la historia del arte Manuel Romero de Terreros (marqués de San Francisco). Con más o menos rigor, según el caso, ellos instauran una continuidad académica de los estudios de historia del arte, y serían fundadores o por lo menos la planta más antigua del Laboratorio de Arte de la Universidad, después Instituto de Investigaciones Estéticas, que fundaría Manuel Toussaint.

En el proceso de confluencia e institucionalización de la disciplina la figura más importante es la de Toussaint, al grado de que puede decirse que es la bisagra entre la historia del arte anterior y la institucionalizada más rigurosa. Toussaint se inicia por el lado de las letras y se relaciona con figuras del viejo Ateneo, como Alfonso Reyes, amigo suyo de toda la vida. Se enlaza

pronto con los historiadores; y tiene la pasión por el arte, que parece indispensable en la disciplina. Su primer trabajo dedicado al arte es la monografía de Saturnino Herrán, de 1918. Pronto, sin perder nunca de vista un panorama general del arte y del arte mexicano, se concentraría en el arte novohispano, en un quehacer incansable, que lo llevó a producir una gran cantidad de trabajos, y entre ellos algunos que son piedras miliars, como *Paseos coloniales*, *La catedral de México* (1948), *Arte colonial en México* (1948) o el póstumo *Pintura colonial en México*.

La situación favorable a los estudios artísticos en las décadas de los veinte y treinta, la tendencia a la institucionalización que se daba en la Universidad y en otros sitios, y la influencia benéfica de la figura de Toussaint hacían una conjunción propicia. Toussaint fundó la cátedra de Arte Colonial en la Facultad de Filosofía y Letras, creó un grupo de trabajo en la Secretaría de Hacienda y más tarde enseñaría en El Colegio de México; todo eso resulta empujado junto a la fundación del Laboratorio de Arte en la Universidad, en 1935. Éste debería ser el punto, según él mismo lo escribió, donde confluyeran los esfuerzos dispersos. Y en efecto el Instituto de Investigaciones Estéticas (segundo nombre del Laboratorio) lo fue, en cierta medida. Toussaint no tuvo una formación académica en historia del arte, y si apura uno las cosas se alcanza a notar una cierta deficiencia teórica en su obra, que es sin embargo compensada por su amplísimo conocimiento, por sus numerosas lecturas en la materia y por su fina inteligencia. Sin embargo fue capaz de formar a generaciones de historia del arte desde sus cursos en la Facultad de Filosofía y Letras, el Colegio Nacional (del que fue miembro fundador), El Colegio de México y alrededor del Instituto de Estéticas.

Coincidiendo con esos hechos, el creciente interés por el arte mexicano en otros países trajo a éste a muy importantes, entonces jóvenes, historiadores del arte: entre ellos Diego Angulo, de España, George Kubler y John McAndrew de Estados Unidos. Todos ellos produjeron obras de la mayor significa-



Diego Rivera

ción, y además su presencia aquí y la relación posterior dieron como resultado un intercambio altamente provechoso.

Otro intercambio también muy rico fue el que se dio un poco después, cuando a partir de 1938 México acogió a los españoles republicanos refugiados de la Guerra Civil. José Moreno Villa, pintor, poeta e historiador del arte (*La escultura colonial mexicana* y especialmente *Lo mexicano en las artes plásticas*) y Juan de la Encina se integraron a las instituciones: El Colegio de México y la Escuela de Arquitectura; mientras otros trabajaron fuera de ellas: Pablo Fernández Márquez, el poeta José Bergamín, Enrique Gual, y la más activa Margarita Nelken. También refugiado, pero por las persecuciones de la Alemania nazi, vino Paul Westheim, formado en el rico ambiente alemán y con largos antecedentes personales en la disciplina; se interesó simultáneamente en el arte mexicano de este siglo, aun el más reciente, y en el arte prehispánico, y en ambos produjo trabajos de la mayor importancia (*Arte antiguo de México*, *El grabado en madera*, entre muchos otros)

que además de su rigor mostraban posiciones teóricas con las que los estudiosos mexicanos no estaban muy familiarizados.

De la importancia que había cobrado la historia del arte y del intercambio con estudiosos formados en otras tradiciones se benefició la que podríamos llamar primera generación del Instituto de Estética después de los fundadores. Entre ellos están Salvador Toscano, muerto prematuramente en un accidente, pero después de haber publicado su *Arte precolombino de México y América Central*, primero de los tres volúmenes fundamentales que publicó el Instituto, y de otros trabajos importantes; el suyo, quizá con algunas limitaciones metodológicas por la dificultad de acercarse a un universo artístico apenas rastreado, es el primer estudio amplio y global sobre el tema (el anterior estudio de Ignacio Marquina se refiere sólo a la arquitectura).

Justino Fernández ingresó al Instituto a poco de fundado, muy joven, y pronto destacó por sus trabajos que se dedicaron fundamentalmente, primero, al arte del siglo XIX, luego al de este siglo,

pero que abarcaron toda la historia mexicana y aun otras zonas. Iniciado por el camino del dibujo arquitectónico, se formó, ya en su ruta de historiador del arte, beneficiado de la influencia de un historiador filósofo como Edmundo O'Gorman y de las lecturas comunes de ambos (Ortega y Gasset, Heidegger) así como de los filósofos, como Samuel Ramos, o los emigrados de España, Nicol, Xirau, pero sobre todo José Gaos. Eso no sólo le dio una visión muy amplia y un mucho mayor rigor teórico, sino que le permitió desarrollar una teoría con características propias. Vitalismo, historicismo y expresionismo se funden en su pensamiento: para él la obra de arte tiene valores específicos pero no por eso menos históricos, circunstanciales, que califican al objeto y donde el sentimiento (del productor y del receptor) ocupa un lugar importante. Su método de acercamiento al objeto equilibra el análisis de la forma y de los contenidos y no desecha los elementos sentimentales. En *Estética del arte mexicano*, una de sus obras más destacadas está expuesto su pensamiento teórico y convertido en realidad crítica e histórica. No extraña que el propio José Gaos, refiriéndose a una de sus obras tempranas (*Prometeo*, de 1947), señalara en él a un "crítico-filósofo a la altura de los tiempos". Otros trabajos suyos, como su monumental *Arte moderno y contemporáneo de México* son referencia obligada para quienes se ocupan de tales temas, tanto por la cantidad de investigación primaria que contiene, como por el tipo de interpretaciones que propone.

Francisco de la Maza, también discípulo de Toussaint y su más directo seguidor en los estudios de arte novohispano, se formó igualmente en el ambiente de discusiones históricas y filosóficas que caracterizaban a los círculos académicos en los años cuarenta. Sin embargo no fue un estudioso de grandes complicaciones teóricas. Reconocía que la historicidad era un elemento constitutivo de la obra artística, pero nunca aceptó sino muy levemente el relativismo que las ideas historicistas habían traído a la escena mexicana. Su conocimiento de la cultura clásica, su sólida formación en la cultura reli-



José Clemente Orozco. *El hombre en llamas*, Hospicio Cabañas, Guadalajara

giosa, en la literatura y en la historia le permitieron tener visiones muy amplias sobre los fenómenos artísticos. A partir de ello pudo desarrollar la iconología y la interpretación simbólica, lo que, además de su incansable curiosidad por rastrear un arte en vías de descubrimiento, es su mayor aportación y lo que más lo distingue de la generación de Manuel Toussaint. Como Fernández, pero quizá más que él por su carácter abierto y su expresivo entusiasmo, De la Maza fue formador de generaciones de estudiosos. No puede dejar de señalarse en la personalidad de De la Maza la relación entre la práctica de la historia del arte y la lucha constante por salvaguardar el patrimonio artístico mexicano, violentamente amenazado por la ignorancia y las transformaciones del país.

El quehacer de la historia del arte, pero más especialmente de la crítica, siguió siendo practicado (y ha seguido) a veces con buena fortuna, fuera del mundo propiamente académico. En la mayoría de los casos por escritores y poetas. Octavio Paz a la cabeza de ellos. Su conocimiento de muchos terrenos de

la cultura, su capacidad para hacer suyas las diversas teorías que aparecen por el mundo, pero que son para él recursos en circunstancias precisas, y nunca se compromete de lleno con ninguna; y desde luego su calidad de escritura (lo inteligente, si bien dicho, dos veces inteligente) le han permitido alcanzar una serie de ensayos luminosos sobre el arte mexicano y universal. Una exposición en 1990 en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, que reunía obras de artistas o universos artísticos sobre los que ha escrito daba buena cuenta del sitio destacado que en la obra de Paz ha tenido la reflexión sobre el arte. Otro escritor con un interés persistente en las artes plásticas ha sido Juan García Ponce; su obra de crítica ha sido muy extensa y fue el crítico que más claramente dio la batalla por la renovación del arte mexicano, codo con codo con los artistas en aquellas jornadas del principio de los años sesenta, cuando se luchaba por "conquistar el palacio de mármol".

No estrictamente de las letras, sino del periodismo, proceden Antonio Rodríguez y Raquel Tibol. Ambos deri-

varon de la crónica a la crítica, y de ésta a la historia del arte propiamente dicha, una historia del arte renovadora por su decidido empeño en darle un sentido marxista, en el seno de la academia sólo transitado en esos años sesenta por Pedro Rojas y el malogrado Raúl Flores Guerrero. La labor extensísima de Raquel Tibol, su impresionante capacidad de trabajo, que se extiende a una gran cantidad de temas en la crítica y en la historia del arte, le han dado un justificado reconocimiento.

Por otra parte el mundo académico se diversificó. Ya en los años cincuenta la Universidad Iberoamericana empezó a formar, en su escuela de Historia del Arte, fundada por el padre Pardinas, sólidos especialistas. Más tarde, a finales de los años setenta Sonia Lombardo de Ruiz iniciaría un seminario de historia del arte en el Instituto Nacional de Antropología, y Óscar Urrutia promovería un centro de investigación en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Fuera de la ciudad de México también ha habido esfuerzos, hasta ahora no suficientemente consolidados, por establecer instituciones de formación o investigación; no obstante estudiosos, aun sin instituciones, han realizado una obra a veces muy meritoria, como la de Rafael Montejano en San Luis Potosí o la de Esperanza Ramírez en Morelia. Esa diversificación en la formación y en los centros de investigación ha sido altamente benéfica, pues proporciona un terreno abierto a la confrontación, que es indudablemente provechoso. Como también lo ha sido la reciente integración a la escena mexicana de investigadores que han obtenido grados o posgrados o realizado estudios de perfeccionamiento fuera de México, en las últimas décadas. Ellos han traído teorías y metodologías diversificadas que han funcionado también como revolvente.

No pocos de ellos se encuentran ya entre los discípulos de Justino Fernández y Francisco de la Maza, es decir, los que —aunque con notable diversidad de edades— serían la segunda generación de Instituto de Estéticas. Ida Rodríguez Prampolini ha dedicado la mayoría de sus esfuerzos al arte contemporáneo, con una visión abierta y renovada, que de su origen historicista se ha movido a

la sociología del arte y a interpretaciones marxistas no ortodoxas. Elisa Vargas Lugo, Manuel González Galván y Eduardo Báez han trabajado sobre arte novohispano, Beatriz de la Fuente y Martha Foncerrada de Molina sobre arte prehispánico, Xavier Moysén y Jorge Alberto Manrique han mantenido un pie en la etapa novohispana y otro en el siglo xx... Ellos han sido a su vez los maestros de las generaciones más recientes, entre quienes se encuentran ya investigadores maduros y con obra respetable.

(Antes de finalizar estas páginas debo advertir que, como puede suponerse, la cantidad de estudiosos dedicados a la historia del arte es mucho mayor que los pocos nombres aquí citados. Sería imposible nombrar en un artículo de estas dimensiones ya no a todos, sino a aquellos que han realizado obras destacadas. Aparte de los nombres que por su propia condición sobresaliente me resultan inevitables, los otros han sido escogidos no por ser los más notables —ni siquiera a mi juicio personal— sino por parecerme que ejemplificaban mejor las líneas de mi discurso.)

Si consideramos la situación actual de la historia del arte en México advertimos que hay una gran diversidad de

posiciones teóricas sustentantes y una ampliación notable de investigación primaria. Quizá en los últimos veinte años se haya hecho más investigación primaria que en los anteriores 50 años. La calidad de mucha de la investigación no está aparentemente en duda, si consideramos la aceptación que suelen tener nuestros trabajos en congresos internacionales y en publicaciones extranjeras.

Sin embargo, pueden señalarse ciertas peculiaridades —llamémoslas así— que tienden a hacerse viciosas. Pese al abanico de posiciones teóricas, éstas no siempre se antojan suficientemente rigurosas y hay una carencia de suficiente discusión teórica en los centros de enseñanza. Contrariamente a lo que sucede en otros ambientes académicos, la investigación mexicana se hace en una proporción muy alta sobre el arte de México, lo cual estaría en principio bien, pues es un campo amplísimo y con muchas posibilidades abiertas, pero a menudo produce una situación de aislamiento, que limita la comprensión de los fenómenos a estudiar.

Por otra parte, si bien es creciente la cantidad de estudiosos dedicados a la historia del arte —por más que sean insuficientes respecto a la amplitud de los fenómenos a conocer—, es notable la carencia de apoyo institucional. Las instituciones son muy pocas y sus recursos muy limitados. Eso lleva a que se pierdan muchos posibles investigadores, a que las bibliotecas sean pobres e insuficientes, a que no haya archivos fotográficos con programas de ampliación capaces de cubrir las deficiencias existentes en ese terreno, indispensable para la historia del arte, etcétera. Eso frena las tareas que parecen verse como las más imperativas: un mayor rigor teórico (cualesquiera que sean las muy diferentes tendencias posibles); una más amplia investigación primaria y documental (incluidos los registros fotográficos necesarios, así como la utilización de nuevas formas computarizadas); una mayor relación en la formación de los investigadores y en sus propios trabajos con la historia del arte que se realiza en otras partes; una relectura de las interpretaciones anteriores que ejercen un “peso de inercia” inconveniente y resultan a menudo insatisfactorias ahora...◇



Carlos Mérida.
Tepeul el adivino