

Tiempos y memorias

Esther Acevedo* / Rosa Casanova*

Resumen: El texto analiza cómo la historia social del arte se insertó en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, donde se proponía la construcción de nuevas historias. Presenta un panorama de los objetivos y metodología seguida por el Seminario de la Producción Plástica que trabajaba el siglo XIX, con una preocupación también por las prácticas artísticas del momento. También se abordan las maneras en que la revista *historias* insertó desde sus inicios temas relacionados con la cultura y el arte.

Palabras clave: Historia del arte, México, historiografía, instituciones, Seminario de la Producción Plástica.

Abstract: This article analyzes how social art history was inserted in the Dirección de Estudios Históricos of the Instituto Nacional de Antropología e Historia, where new approaches to history were being proposed. It presents a panorama of the objectives and methodology carried out by the Visual Production Seminar, which studied the 19th century, with an interest in the artistic practices of the time. It also addresses how the journal *Historias* has included themes related to culture and art since its inception.

Keywords: art history, Mexico, historiography, institutions, Visual Production Seminar.

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2018
Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2018

En 1971, en el Departamento de Investigaciones Históricas, bajo la dirección de Enrique Florescano, varios grupos de investigadores se dieron a la tarea colectiva de estudiar problemas poco socorridos de la historia nacional a través de seminarios, influidos por los eventos del 68 y la Escuela de los *Annales*. De 1971 a 1976, en el Departamento había seis seminarios que sentaron las bases para el estudio de aspectos novedosos de la disciplina, como el de-

sarrollo de la historia urbana, la formación de grupos sociales, las condiciones de trabajo.¹

A partir de este panorama, muchas debieron ser las pláticas de Sonia Lombardo y el doctor Florescano para que se aprobara el Seminario de Estudios de Arte. En primera instancia se admitió éste dentro de la Coordinación de Estudios Históricos como programa de Historia del

¹ El Departamento existía desde el 2 de febrero de 1959 con un esquema tradicional de investigación individual. Los seis seminarios fueron: Condiciones de Trabajo y Situación de las Clases Trabajadoras, Formación de Grupos Sociales, Agricultura, Historia de la Cultura Nacional, Historia Económica y Social, y de Historia Urbana.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

Arte, que comenzó en abril de 1976.² El informe de 1977, cuando el Departamento se convirtió en Dirección, testimonia que este comienzo se llevó a cabo con la “[...] participación en horas fuera de trabajo de algunos trabajadores del INAH que se interesaban en la creación de un proyecto de investigación sobre Historia del Arte. Los miembros eran Sonia Lombardo de Ruiz, María Esther Ciancas, Mariano Monterrosa, Leticia Talavera, Beatriz Iturribarría y Esther Acevedo; ese mismo abril obtuvieron la plaza Eloísa Uribe y Yolanda Montiel”.³

Nos instalamos en la casona de la calle de Alfonso Reyes 218, ya como Seminario de Estudios de Historia del Arte (SEHA). Lo formábamos dos grupos divididos por un corte cronológico: las dedicadas al siglo XIX y los estudiosos del periodo colonial. Muy pronto, el primer grupo creció con la integración de Rosa Casanova e investigadores visitantes como Luz Ma. Colombres y Ruth Solís y, en diciembre de 1979, de María Estela Eguiarte.⁴

Proyecto y estrategias

¿Qué teníamos claro al empezar? Trabajar en conjunto, a la manera de los seminarios instituidos en la Dirección de Estudios Históricos (DEH), fue nuestro punto de partida con el objetivo de construir una historia social del arte en México. ¡Éramos un colectivo!

Es decir, el objetivo fue mirar en el presente al objeto de estudio, y analizar el ayer con las categorías empleadas en el pasado, interpretando con las herramientas y perspectiva que nos brindaba la historiografía. Así buscamos

² Se aprobó junto con el programa de Historia Oral y el proyecto de publicación del Diario histórico de Carlos María Bustamante.

³ *Informe General de Actividades de la Dirección de Estudios Históricos*, INAH, enero-julio de 1977, p. 26.

⁴ Los integrantes del Seminario de Estudios de Historia del Arte (SEHA) proveníamos de la Universidad Iberoamericana (UIA), la Dirección de Monumentos Históricos, el Museo Nacional de Historia y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

las fuentes de la época para acceder a las tecnologías de factura, estética, y así comprender los significados simbólicos e ideológicos de las obras. La duda se instaló en torno a los sistemas de valores que en un momento dado contiene la palabra “arte”. No creíamos en el progreso del arte. Pertenecíamos a una Dirección donde la historia se veía a través de los filtros del marxismo y de la Escuela de los *Annales*, privilegiando la historia económica y social. Partíamos de esta visión que anudaba lo económico, lo social y el arte, pero no queríamos reducir la imagen a un simple documento de la historia, ni a un simple soporte de la iconografía, sino entender sus complejos procesos. La búsqueda se enfocó en modelos que contemplaran el proceso de producción, patrocinio y consumo a lo largo del tiempo.

Para iniciar, era necesario conocer lo que se había escrito sobre el siglo XIX, lo cual significaba hacer un análisis de la historiografía y hemerografía del siglo citado, un periodo desdeñado por la escuela mexicana y las vanguardias del siglo XX. En 1978 se publicó el volumen de revisión bibliográfica integrado por los contenidos de algunas bibliotecas afines a la historia del arte.⁵ Se incluyeron libros del siglo XIX y XX, así como catálogos, folletos, memorias, tesis y recopilación de leyes [...] los cuales nos proporcionaron un punto de partida sobre los posicionamientos vigentes hasta entonces sobre el arte decimonónico. Los ordenamos en cinco apartados (obras generales, arquitectura, artes gráficas, escultura y pintura). Visto en perspectiva, hoy contaríamos con el doble o triple de materiales que desmenuzan las artes decimonónicas.

Al tiempo de realizar este trabajo, se leyeron, anotaron y analizaron las fuentes primarias existentes para el arte del siglo XIX, como *La crítica del arte del siglo XIX* de Ida Rodríguez Prampolini. La ficha base contenía once apartados, de los que debíamos tomar nota para realizar el análisis de los enfoques predomi-

⁵ Las bibliotecas del INAH, del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y de la Facultad de Arquitectura, ambas de la UNAM, así como la de la Universidad Iberoamericana.

nantes en la selección realizada, centrada en la obra de arte y los artistas, reivindicando una suerte de genealogía autoral.⁶ Debemos recordar que, cuando la doctora Rodríguez Prampolini finalizó el trabajo hemerográfico, no había fotocopiadoras siquiera y su obra sigue siendo un instrumento de consulta esencial.⁷

Otra fuente fundamental fue *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, de Manuel Romero de Terreros. Don Manuel, como coleccionista y escudriñador de archivos, compiló los programas de las exposiciones anuales y bianuales de la Academia y formó este libro invaluable para los estudiosos del siglo XIX. También elaboramos una ficha para cada obra; las organizamos conforme a los ramos tradicionales de la Academia (pintura, escultura, artes gráficas, dibujo y arquitectura). Cada artículo o trabajo que emprendíamos individual o colectivamente comenzaba con ese libro al que le llamábamos “la biblia”.⁸

La tercera fuente fueron las guías del archivo de la Academia, trabajadas arduamente por Eduardo Báez, si bien empezamos con la obra de Justino Fernández, de 1968, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, pero a la guía de 1801-1843 de Báez le dábamos el nombre de *La flaca* y a la publicación siguiente que abarcaba de 1858 a 1898 la llamábamos *La gorda*.⁹ Sí, era un seminario divertido y entrañable. La producción de estos valiosos instrumentos de consulta de Eduardo Báez continuó en el transcurso de estos años, y

a ellos se han sumado materiales resguardados en otras instituciones, como el Archivo General de la Nación (AGN), trabajados por diversos investigadores.

Decidimos estructurar un proyecto en torno a la revisión de la prensa: ¿para qué diseñar un proyecto de hemerografía si ya existían los libros de la doctora Rodríguez Prampolini? Queríamos ampliar el concepto de historia del arte, sacarlo de la denominación académica que sólo incluía pintura, escultura, arquitectura y grabado, y de la óptica de la crítica de arte. Nos interesaba abrir la visión, vincularla a fenómenos más amplios de la sociedad e incluir referencias a exposiciones internacionales, urbanismo, diseño industrial, medios masivos que, para entonces, comprendía litografía y fotografía, artes y oficios, folklore, biografías, patrocinio y apoyos culturales que se entendían como los estatutos de la institución encargada de la enseñanza de las artes; así como la legislación sobre temas vinculados a la educación y la cultura.¹⁰ Además pusimos énfasis en la llamada prensa obrera como vehículo para acercarnos a la cultura y preferencia de los trabajadores organizados, principalmente artesanos. Una de las novedades fue contemplar la sección de avisos, lo cual abrió un caudal de datos sobre una amplia gama de creadores—incluyendo fotógrafos—, la circulación de libros, diversiones... Por otra parte, los tiempos habían cambiado, existían las máquinas fotocopiadoras y tuvimos acceso a los acervos de la Hemeroteca Nacional de México, entonces situada en la antigua iglesia que sirvió al colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El interés por vincular pasado y presente nos llevó a elaborar un proyecto paralelo: la revisión diaria del *unomásuno*, periódico creado en noviembre de 1977, que atendía a un público crítico e interesado en la cultura.

⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, IIE-UNAM-Impronta Universitaria (3 vols.), 1964.

⁷ Véase también a Esther Acevedo, *Las bellas artes y la historia. Bases de un proyecto imperial (1864-1867)*, recuperado de: <mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pubdigital%3A26>, consultada en Colecciones, Publicaciones Digitales.

⁸ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, IIE-UNAM-Impronta Universitaria, 1963.

⁹ Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, IIE-UNAM, 1972; y *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, México, IIE-UNAM, 1976.

¹⁰ La consulta del *Diario Oficial*—en sus diferentes etapas y denominaciones— nos permitió observar el patrocinio de Estado y nos abrió nuevos horizontes para la investigación.

No obstante que el análisis de estas fuentes exigían mucho tiempo, en paralelo se llevaban a cabo las lecturas teóricas que nos ayudarían a fundamentar la construcción de esa historia social del arte que queríamos desarrollar, y gracias a las cuales fuimos aprendiendo que en la forma artística es donde se manifiesta el contenido ideológico subyacente en el arte: Michel Foucault, Arnold Hauser, Adolfo Sánchez Vázquez, Pierre Francastel, Michael Baxandall, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Nicos Hadjinicolaou, Karl Marx, Louis Althusser, Ernst Cassirer, Sigmund Freud, Henri Focillon, Marc Bloch, Fernand Braudel, Carlo Ginzburg, Jacob Burckhardt. Con ellos fuimos aprendiendo. Con todos los riesgos que implica sintetizar las complejidades de nuestro proceso —especialmente cuando hoy son parte del bagaje de los historiadores del arte—, el SEHA rescataba tres momentos: la producción, la difusión y el consumo en diferentes niveles de relación con las prácticas sociales. Ello significó identificar los vínculos institucionales y personales que sitúan las obras en la compleja dinámica de la sociedad decimonónica. Implicaba entender la acción de las instituciones establecidas por los primeros gobiernos del México independiente, en especial a la Academia de San Carlos, a la par que era necesario rescatar otras manifestaciones que en parte daban sentido a lo que podríamos llamar “la sensibilidad plástica de los diferentes momentos que conforman el inagotable siglo XIX”.

Nos quedaba claro que era fundamental comprender cómo se fue definiendo una identidad nacional que diera espacio a las experiencias locales, por lo cual fuimos cuidadosos de especificar que nuestros estudios se centraban en la Ciudad de México; y también que era necesario englobar los cambios tecnológicos y los ritmos de vida trastocados por éstos. Comprendíamos que todo ello tuvo repercusiones en las áreas más recónditas de la sociedad y en el ámbito privado de los individuos. Experiencia que México compartió con el mundo occidental, y que sin embargo a veces se mostraban como peculiaridades de nuestro país. Es decir, dejar de lado —o más bien situar en su dimensión justa— el

concepto de originalidad. Subyacía el cuestionamiento de los paradigmas generados en la pos-revolución, inspirados en una interpretación del muralismo que revalorizó las raíces del arte nacional en el llamado arte popular del siglo XIX, en especial la obra de José Guadalupe Posada. Hoy sabemos algo de la educación artística que recibieron y los espacios privilegiados que gozaron algunos de los autores identificados como populares o *naif*, en especial en las ciudades de la “provincia mexicana”.

Todo ello ocurría a principios de los ochenta. El tiempo siguió su curso, nuestras fuentes y lecturas crecieron, y fuimos cambiando o matizando algunos conceptos.

Periodización

La revisión historiográfica y el proyecto hemerográfico nos llevaron a observar que las cronologías usadas en los textos canónicos corrían en parejo a las cronologías de la historia política, lo cual no explicaba ni contenía los quiebres que íbamos encontrando en las obras y los documentos. Así, elaboramos una nueva cronología que, conforme se ha avanzado la investigación, ha tenido ajustes especialmente al analizar temas específicos.

¿Qué tan largo debíamos concebir el siglo XIX para entender el desarrollo artístico? Empecemos por esta pregunta; en los años treinta del siglo XX, el inicio del arte del siglo XIX se establecía después de la Independencia y terminaba con el inicio del siglo XX.¹¹ Sin embargo, al modificar la perspectiva de análisis histórico, las etapas cambiaron según el acontecer de las propuestas sociales y culturales, pues percibíamos cambios de forma y contenido que marcaban una diferencia, tanto en la producción del

¹¹ Justino Fernández, *El arte moderno en México, Breve historia siglos XIX y XX*, México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937. Fernández en el texto *El arte del siglo XIX en México*, publicada en 1967, amplía el periodo en cuestión, para establecerlo desde los inicios de la Independencia, 1810, hasta el principio de la Revolución en 1910.

arte como en su difusión y consumo. Discutimos en las juntas semanales qué permitía entender los procesos del arte de acuerdo con la lógica de su proceso. Sosteníamos que la historia social del arte necesita relacionar el significado social de las formas simbólicas con estructuras históricas y culturales más amplias. Así puede verse en tabla de la página siguiente:¹²

En 1981 se presentaron en la DEH los resultados del Proyecto *Notas sobre la problemática de la producción plástica en la Ciudad de México, 1781-1910*. Los trabajos finales, reformados a partir de la discusión, se publicaron como *Historia social de la producción plástica, 1781-1910*.¹³

La escisión

El año de la fundación de *historias*, 1982, fue un año difícil para el Seminario de Estudios de Historia del Arte. La división en dos vertientes de estudio —Colonia y siglo XIX— causó problemas laborales que dificultaron la integración académica y la posibilidad de realizar trabajos conjuntos. Se intentaron solucionar por medio de lecturas conjuntas, lo que generó una etapa de discusiones fructíferas y de aprendizaje. Esta integración fue mostrando sus contradicciones entre la visión discursiva y la práctica real del Seminario. El grupo del siglo XIX manifestó su posición teórico-metodológica para la formación de una historia social del arte, así como el rechazo a ciertas formas de entender el trabajo colectivo. Ese año, gracias a una resolución de la Junta Coordinadora de Seminarios, el grupo de siglo XIX adquirió su autonomía académica, ahora con el nombre de Seminario de la Producción Plástica (SPP).

¹² Eloísa Uribe (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1781-1910*, México, primera edición en la UAM, 1984; segunda edición en el INAH, 1987, pp. 12-13.

¹³ Se publicó como una coedición del INAH y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A) en 1984.

En el tiempo transcurrido entre la conclusión del libro discutido en 1981 y su publicación en el INAH en el año de 1984, se trabajó en el primer artículo que apareció en *historias*, que es una versión de la ponencia presentada por el SEHA en el VII Coloquio Internacional de Historia del Arte, celebrado en Guanajuato en 1981 y organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM).¹⁴ Esa institución había detentado hasta entonces la hegemonía sobre los estudios de arte en el país.

“Modos de decir: la pintura y los conservadores” fue el título del trabajo que llevamos al coloquio dedicado a *Las Academias de arte*. Partimos de dos premisas básicas para construir una historia social de la Academia de San Carlos en los años de su reorganización. La primera: el arte siempre había sido estudiado desde el ámbito de lo estrictamente artístico, sin considerar los procesos que dan lugar a la obra de arte, y la segunda, de consecuencias más profundas, se derivaba de situar a la Academia como una institución formada por la Monarquía borbónica, dirigida y auspiciada por los conservadores a partir de la Independencia. Cuando entendimos a la Academia vinculada a los proyectos de educación, como centro donde se producían las obras ligadas a los valores y vínculos de los miembros de su cuerpo directivo y docente, así como de los patrocinadores y público, constatamos la tendencia conservadora y la proximidad con la jerarquía de la Iglesia.¹⁵ El análisis de las listas de los suscriptores y los administradores permitió comprobar su tendencia política.

En el ensayo intentamos —y logramos— dejar claro cómo el patrocinio del grupo dominante propició un lenguaje pictórico determinado. Se trabajó dentro de los límites temporales de

¹⁴ La ponencia se publicó en *Las Academias de arte* (VII Coloquio internacional en Guanajuato), México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1985, pp. 123-135.

¹⁵ Esther Acevedo, Rosa Casanova, Ma. Estela Eguiarte y Eloísa Uribe, “Modos de decir: la pintura y los conservadores”, *historias*, núm. 6, abril-julio de 1984, pp. 71-84.

El siglo XIX en términos artísticos

1781-1821	La fundación de la Academia, como parte de las reformas borbónicas significó la destrucción paulatina de la forma gremial de producción y un nuevo orden en las instituciones educativas y culturales.
1821-1833	Confrontación entre dos modos de producción artística: uno derivado de la tradición colonial, apoyado por el breve imperio de Iturbide; y otro gestado, de manera paulatina, a través de las instituciones que aspiraban a ser nacionales y laicas.
1833-1835	Breve periodo en el que, si bien en la práctica concreta no se realizaron grandes reformas, se fundamentaron los cambios legales tendientes a propiciar un mayor control ideológico por medio de instituciones civiles apoyadas por los liberales.
1835-1857	Periodo de institucionalización de las prácticas culturales mediante propuestas aglutinadas en torno al grupo conservador, que favoreció la revitalización de la Academia Nacional de San Carlos.
1857-1863	Apropiación paulatina de las instituciones de control cultural por parte de los liberales que fue estructurando un orden nuevo en las instituciones.
1863-1867	El liberalismo de Maximiliano impulsó las instituciones culturales que el gobierno liberal no tuvo tiempo de consolidar, desarrollando un discurso visual y simbólico a pesar de su corta duración.
1867-1876	Puesta en práctica del proyecto cultural liberal, que al menos en el discurso incorporó a los intelectuales conservadores para alcanzar la consolidación de un arte y una cultura nacional.
1877-1910	Bajo el régimen de Porfirio Díaz se ampliaron las instituciones artísticas y culturales, se expandió el horizonte de intercambio con otros países, a la vez que se empezaron a evidenciar las constricciones de una clase dirigente anquilosada en el poder.

1843, en que se refundó la Academia, y de 1857, año en que las propuestas culturales sufrieron un vuelco debido al triunfo liberal. Las estadísticas reflejadas en cuadros y gráficas —influencia de la Escuela de los *Annales*— nos sirvieron como indicadores de objetividad a nuestra hipótesis. A partir de entonces, nadie afirma que los liberales dominaban a la Academia en esos años; su tiempo de poderío estaba fuera de los límites cronológicos del ensayo, cuando el gobierno juarista retiró a la Escuela Nacional de Bellas Artes el sustento económico que

significaba la administración de la Lotería de San Carlos.

El problema del costo de la reproducción de imágenes en los años ochenta en el INAH y en los medios impresos en general, propició que las publicaciones carecieran de ella o que fueran de pésima calidad. El libro publicado por el Instituto en 1984 no contenía ni una sola imagen —a excepción de la portada—, optándose por encontrar otras vías para publicar y difundir la investigación a la vez que se fue diluyendo el trabajo en equipo del Seminario.

historias

Cuando apareció el primer número de la revista resultaba claro que no se incluirían ilustraciones; tampoco era esa su finalidad. La revista proponía acercamientos novedosos a las narrativas posibles en el país, y se abría a posturas teóricas y metodológicas de otras latitudes que aportaran a la discusión y la reflexión contemporánea.

Las referencias a la imagen iniciaron en la sección “Reseñas”, donde se indicaron publicaciones sobre fuentes que enriquecían la propuesta del SEHA. Así, en el número 3 (enero-marzo de 1983) Sonia Lombardo presentó la serie de documentos gráficos localizados en el AGN. Seguirían muchas otras reseñas a lo largo de los años, que también incluyeron películas, como la que escribió Julia Tuñón en el número 6 (abril-junio de 1984), el mismo donde apareció el texto que menciono antes.

La puerta quedó abierta y empezaron a aparecer artículos vinculados a un concepto amplio de historia del arte e historia cultural, escritos por autores de diversa formación. Como proponíamos en el SEHA, el concepto de arte se ha expandido no sólo por la tecnología sino por la reflexión teórica que se ocupa de otras formas de prácticas culturales, lejanas al canon académico. No olvidemos que a menudo es a partir de lo visual —de la imagen— como se analizan las cuestiones cotidianas. La historia del arte interroga a los objetos artísticos desde el contexto social, político, de género, geográfico, psicoanalítico, filosófico, sin dejar de lado su especificidad técnica y simbólica.

Se trataron entonces la representación, los aspectos simbólicos, la iconografía, el urbanismo y la arquitectura urbana y rural, el cine, la pintura en el mundo anterior a la Conquista, análisis de autores como Diego Rivera o Gabriel Figueroa, la escultura y la caricatura decimonónica, las fiestas, las artes en el Segundo Imperio, la fotografía del siglo XIX y XX...

La reflexión sobre la producción artística se expandió en “Entrada Libre”, la sección a cargo de Antonio Saborit, que inició en el número

13 (abril-junio de 1986), donde se han traducido y presentado numerosos textos —generalmente fragmentos— poco conocidos de autores que abordan la cultura visual y abonan a la comprensión de las formas que su estudio ha adquirido desde el siglo XIX.

Desde el número 7 (octubre-diciembre de 1984) y hasta el 34 (abril-septiembre de 1995) se incluyeron viñetas y diverso género de ilustraciones a lo largo de la revista, especialmente en las secciones “Andamio”, “Cartones y cosas vistas”, “Crestomanía” y “Reseñas”. Los créditos de las fuentes donde se habían obtenido se colocaban en la segunda de forros, junto al Directorio y la información legal, sin proporcionar otros datos. Recordemos que la espinosa cuestión de los derechos aún no se hacía presente.

Una excepción en los primeros años fue el número doble dedicado a la Revolución (8-9, enero-junio de 1985). En tal ocasión no podían faltar las imágenes del Archivo Casasola que desde 1976 se encontraban en la Fototeca del INAH —hoy Fototeca Nacional, INAH—, y una de las alegorías revolucionarias de Tina Modotti en la portada. A partir de entonces, algunos artículos (pocos) incluyeron fotografías. Cabe preguntarse si muchos de los textos publicados entonces sin apoyo visual, hoy incluirían imágenes. Un gran número de historiadores y científicos sociales recurren a ellas en la actualidad, sobre todo como apoyo o testimonio de su narrativa, aunque hay quienes la usan como fuente primaria para desarrollar sus hipótesis.

Desde el número 35 (octubre de 1995-marzo de 1996) se encontró otra forma de abordar la imagen: a lo largo de cada número de la revista se distribuyó un conjunto, partiendo de un autor, un tema o una publicación periódica, mientras que en la tercera de forros se presentaba una nota firmada que las contextualizaba. Con un repertorio vasto, fue una forma novedosa de afirmar la autonomía de la imagen, de divulgar materiales y autores poco conocidos, pero también se ha prestado a confusiones cuando se contraponen a los artículos que forman el número y, evidentemente, a críticas. Habría que situarnos en el contexto

de la década de los noventa, cuando se sintió la necesidad de incluir materiales visuales no sólo para hacer atractiva la revista, sino para atender a un público ávido de imágenes.

En sus cien números, *historias* ha pasado por diferentes etapas que son también un indicio de

las maneras en que los editores y consejos han considerado a la imagen, que hoy resulta casi obligatoria en todas las publicaciones. La aportación de la revista ha sido presentar la validez de su autonomía y a la vez destacar sus vínculos con otras esferas del saber.

Artículos y notas sobre temas de cultura y arte publicados en las diversas secciones de *historias* entre 1983 y 2016

Nombre sección	TOTAL
Entrada Libre	43
Ensayos	94
Andamio, Cartones y Cosas Vistas	17
Reseñas	67
Tercera de forros	56
Varios (Comentarios 1; América, 4; Europa, 1)	6
“Notas” o sin referencias	14
TOTAL GLOBAL	297