

“La Ruptura” como rearticulación del campo artístico mexicano. Procedencia social de los nuevos artistas

David Fuente Adrian
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Resumen

Con esta ponencia se pretende contribuir, desde la sociología del arte, al estudio de una transformación artística fundamental producida en México entre 1950 y 1970: la que condujo al fin de la primacía del muralismo y el nuevo dominio de un arte pensado para ser contemplado en galerías. En primer lugar, se va a presentar el debate artístico que se produjo en torno a un par de exposiciones de pintura de mediados de los años sesenta. En segundo lugar, se caracteriza a los dos sectores de artistas que se consideran principalmente enfrentados. En tercer lugar, se hace una anotación teórica de por qué resulta pertinente realizar un análisis de procedencia social comparativo de estos dos bloques de artistas. Por último, se cierra con unas breves conclusiones preliminares sobre los agentes analizados.

Palabras clave: campo del arte, mercado del arte, agente, capital social, arte social, arte puro, marxismo.

Abstract

This paper try to contribute, from the sociology of art, to the study of a fundamental artistic transformation that take placed in Mexico between 1950 and 1970: the end of the primacy of 'social art' and the arrival of other kind of art designed to be seen in galleries. The text first introduces briefly the artistic debate that occurred in a pair of exhibitions of paintings in 1965 and 1966. Secondly, are characterized the two sectors of artists who are considered to be mainly faced. Thirdly, is made a theoretical annotation that explains why is

considered relevant to analyze the social origin of these two sectors of artists. Finally, the paper is closes with brief preliminary conclusions about the analyzed agents.

Keywords: Artistic field, art market, agent, social capital, social art, pure art, Marxism.

Confrontaciones pictóricas

A mediados de los años 60 se produjeron dos eventos artísticos en la Ciudad de México altamente polémicos: el concurso de pintura del Salón ESSO en 1965 y la exposición Confrontación 66 en 1966. En torno a estos acontecimientos se enfrentaron los dos proyectos artísticos dominantes: por un lado, el relacionado práctica e ideológicamente con el muralismo, el Taller de Gráfica Popular, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y, en general, con toda lógica artística que entre 1920 y 1950 había subrayado la importancia de la politización del arte, y, por otro, el encabezado por el grupo que después se llamaría “la generación de la ruptura”— sector que, apoyándose en productores precedentes que ya se habían distanciado de la politización artística (como Rufino Tamayo, Juan Soriano o Carlos Mérida), abogaban por un arte centrado exclusivamente en su propia problemática.

El Salón ESSO fue organizado por la multinacional Esso Mexicana, la Organización de Estados Americanos (OEA) —ambas sospechosas de ser algo más que paladines del “arte libre”— y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). El Salón no tenía un carácter meramente nacional, sino que su organización tuvo lugar en 18 países latinoamericanos (Tibol 1989, 59). Los ganadores de cada uno de los salones nacionales recibieron un premio y expusieron finalmente en Washington.

El saldo de los premios resultó ser favorable para a los artistas de la llamada “ruptura” (Emerich, 2004).

El día de la inauguración hubo un fuerte debate. “Lárgate a Washington, traidor, vendido a la OEA”, le decían al dibujante y pintor José Luis Cuevas. Llegó a haber hasta algunos golpes. En mitad del desorden, Olga Tamayo —esposa de Rufino Tamayo, famoso pintor que había formado parte del jurado y ostentaba entonces una ideología artística distante de la politizada— vociferaba acusando a quienes protestaban: “¡Son los ardidos comunistas! ¡Son los ardidos comunistas! ¡Pero que sepan que se acabaron las hoces y los martillos!” (Tibol, 1992: 21-22).

La exposición Confrontación 66 fue convocada a finales de 1965 por el INBA y también reforzó a los partidarios de la “ruptura” (Emerich, 2004). En su organización estuvo muy presente la disputa del Salón ESSO, de modo que el INBA pretendió una mayor representatividad de todas las corrientes pictóricas (Tibol, 1992: 41-42). Sin embargo, el corte de edad —que solo permitía participar a los menores de 46 años— y la selección de obras por parte del comité —que excluyó a multitud de artistas sin contar con la legitimidad suficiente — despertaron numerosas críticas. Para los partidarios del realismo social, la confrontación no fue tal, puesto que la exposición dejaba excluida a su corriente y por tanto no enfrentaba a las dos grandes tendencias dominantes que existían: “la pintura nacional” frente a su “escuela antagónica” —en palabras de Juan O’ Gorman y Roberto Berdecio— “los formalistas” frente a “nosotros” —en palabras de Fanny Rabel— la pintura “al servicio de una causa” y aquella de “lenguaje propio”, o la escuela “de contenido social” y “la formalista a cuya cabeza estoy yo” —en palabras de Tamayo (Tibol, 1992: 50-82).

En resumen, los partidarios del realismo social acusaban al Instituto de que premiaba a las corrientes formalistas, atacaba a la “Escuela Mexicana” y entraba en resonancia con tendencias propiciadas desde Washington y la OEA (Tibol, 1992: 53-73).

Ante esta disputa entre tendencias, el Estado mexicano se situaba, desde el INBA, en una posición neutral (Segota, 2007). Si bien anteriores gobiernos habían apoyado de forma desigual al muralismo, esta posición comenzaba a ser abandonada. Como observa el historiador Jorge Manrique (2007: 95), la perspectiva de los círculos gobernantes estaba cambiando, ya que a mediados de los años 60 el “mundo oficial” aceptaba la nueva pintura mexicana, tanto a nivel nacional como internacional —Expo 67 de Montreal y Osaka 70. Precisamente, Confrontación 66 fue uno de los hitos del cambio de dirección de la política estatal respecto al arte (Manrique, 2007: 224).

Pero estos dos eventos polémicos de mediados de los años 60 no fueron una anécdota histórica, sino que fueron la expresión concreta de un conflicto artístico de largo aliento que había comenzado casi al mismo tiempo que el muralismo, a inicios de los años 20. Dicho de una forma sintética, durante 45 años se opusieron un arte con pretensión social —ideológicamente derivado de la revolución— y un “arte puro” —reivindicador de un práctica adscrita exclusivamente a sus propios términos. Estos dos proyectos artísticos no eran del todo nítidos: eran enarbolados por bandos heterogéneos, con diferencias a su interior, que a su vez compartían puntos de encuentro; sin embargo, a grandes rasgos planteaban proyectos artísticos divergentes. Lo que aquí se considera es que la sustitución definitiva de un proyecto por otro a mediados de siglo es lo que se ha venido a llamar “la ruptura”.

En esta transformación artística influyeron factores nacionales e internacionales del campo del arte, como el desgaste de la Escuela Mexicana y el expresionismo abstracto.

También cuestiones de política nacional e internacional, como el abandono de la ideología social revolucionaria por parte del Estado mexicano, el contexto de la Guerra Fría y el anticomunismo.

El hecho de que coincidan temporalmente el giro político derechista en las élites gobernantes, la concentración de la riqueza, la expansión de la clase media y la subordinación definitiva de trabajadores y campesinos, todo ello en torno a mediados de siglo, indica que nos encontramos ante un proceso más amplio de transformación en el que el cambio artístico es susceptible de inscribirse. Que tantos aspectos sociales tiendan a una dirección común motiva la sospecha de causalidad y no solo de coincidencia.

Por tanto, el planteamiento que articula la investigación que se comparte en esta ponencia puede ser expuesto de la siguiente manera: la llamada “ruptura” no expresa ni libertad ni apertura artística, las cuales son solo expresiones ideológicas que dieron los vencedores a dicho cambio en un clima tan propicio para ello como el de la Guerra Fría. En lo que este proceso consistió fue en la coordinación orgánica de la estructura del campo artístico —que mantenía todavía dinámicas de un contexto social posrevolucionario— al estado vigente del desarrollo del capitalismo nacional; coordinación que se efectuó a través de un espacio relativamente autónomo del campo como fue el mercado del arte en expansión. Este mediador activo entre los cambios socio-políticos de la época y los cambios artísticos, aumento su importancia a gran velocidad en la Ciudad de México en los años 60. El número de galerías se multiplicó por cuatro durante esa década (Goldman, 1989: 50).

Entre 1954 y 1973, hubo tres galerías —Proteo, Antonio Souza y Juan Martín— en las que se fraguaría el conjunto de pintores que después sería conocido como la “generación de la ruptura”. Estas entidades artísticas —novedosas para el México de la época— tenían

un funcionamiento específico y una dinámica propia, fraguaban determinados contactos y modos de exposición y promoción. Estos espacios se inscribían en un debate artístico precedente, sentando así las bases organizacionales para lograr la victoria de uno de los dos proyectos en pugna.

Los bandos en pugna

Teniendo en cuenta que aquí nos estamos reduciendo a una aproximación a la pintura y a un ámbito circunscrito a la Ciudad de México, se analizará, por un lado, a los artistas politizados que en aquella época se inscribían en el Frente Nacional de Artes Plásticas, y, por otro, a quienes en mayor medida expusieron en las tres galerías mencionadas, de los cuales surgió la llamada “generación de la ruptura”.

-El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP): 1952-1962

El Frente fue “un colectivo de colectivos” que, en su heterogeneidad, se propuso mejorar las condiciones de los productores artísticos (Guadarrama, 2005: 3). En él tuvieron cabida desde diversas organizaciones de artistas plásticos, críticos y profesores hasta sujetos incorporados de forma individual con o sin militancia política (Guadarrama, 2005: 6-7). La constitución como frente plural venía fundamentada por la tradición antifascista proveniente de los años 30.

Esta agrupación, entre otras cuestiones, reclamaba la colaboración estatal y privada para fomentar la producción de obras, el aumento de las becas, la fundación de nuevas escuelas de arte, galerías populares y museos. También demandaban que fueran los artistas quienes plantearan al Estado un plan integral que se centrara en la educación, la difusión, la producción y la investigación artísticas (Híjar et al., 2007: 135). Conviene apuntar que los

principales integrantes del Frente pertenecieran al Partido Comunista de México (Híjar et al., 2007: 132)

La vinculación de esta agrupación con el Estado tuvo como resultado que, aunque el Frente realizara actividades autónomas —como exposiciones nacionales e internacionales y la gestión de una galería propia—, funcionase en ocasiones para producir propaganda del gobierno. Este fue el caso de la exposición/concurso que la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos solicitó al Frente —con mediación del INBA— para representar iconográficamente las obras públicas producidas en el sexenio alemanista (Guadarrama, 2005: 8).

La actividad de mayor relevancia internacional del Frente fue la organización de una exposición internacional que recorrería numerosos países socialistas (Guadarrama, 2005: 16).

-“La generación de la ruptura”

Frente a la facilidad para aislar y analizar al Frente —por ser un grupo objetivamente constituido— definir históricamente a la “generación de la ruptura”, que fue un no grupo —puesto que su unidad era informal y estaba basada en afinidades y amistades—, resulta más complejo. Será útil, para ello, hacerlo a través de los antagonismos expresados y no expresados por este sector.

Desde que el muralismo surgió como práctica artística en 1922, lo hizo con una noción de artista trabajador-ciudadano y unas premisas públicas y cooperativas que propiciaron la participación de artistas en agrupaciones: sindicatos —como el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1922)— ligas —como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934)— frentes —como el ya mencionado—, sociedades,

alianzas, bloques, talleres o colectivos. En relación antagónica con esto, no es casual que los artistas de la llamada “ruptura” fueran “personas contradictorias” cuya unión se concretaba a través de un “individualismo altamente solidario entre ellos” (Híjar et al., 2007: 10), o que sus predecesores —Rufino Tamayo y Carlos Mérida— fueran unos “modernistas solitarios”, al decir de Octavio Paz (Driben, 2012: 18), o sus antecedentes ideológicos en el terreno de la literatura —los Contemporáneos— fueran un “archipiélago de soledades” según Xavier Villaurrutia (Híjar et al., 2007: 23). El hecho de que esta ideología del “arte por el arte” haya sido sustentada por coaliciones informales, por individualidades agregadas, era coherente con su lógica. Bajo la ideología del “arte puro” el valor de la obra se encontraba encerrado en sí misma, de modo que la calidad pictórica era considerada capaz de abrirse camino por su propia trascendencia. Además, esta estrategia individual se asentaba, no solo sobre una noción estética-ideológica, sino también sobre unos capitales susceptibles de ser exitosamente movilizados y de volver eficaz este proceder individual; razón por la que es importante conocer la procedencia social de estos artistas y su modo de inserción en el campo artístico.

Para este sector la individualidad era un valor fundamental. Frente a “la emulación como reconocimiento de los mejores”, propia del politizado Taller de Gráfica Popular y su producción artística asamblearia (Híjar, 2007: 18), bajo el nuevo paradigma artístico se propiciaba, en palabras de Raquel Tibol, “una cierta obligación hacia el cultivo de un estilo personal [...]. La individualidad se había convertido en un punto muy sensible de los artistas, de ella dependían prestigio y mercado” (Tibol 1989, XIII).

Por cómo estaba constituida la “generación de la ruptura”, no contaba con un manifiesto o una declaración de principios al uso. Sí tuvo, sin embargo, amplia exposición de sus ideas a través de los periódicos. Los valores que principalmente defendía este grupo

—considerados por tanto inexistentes en los partidarios de la “Escuela Mexicana”— eran el cosmopolitismo, la defensa de un arte que no se agotara en lo nacional y una producción artística sustentada solo en la individualidad del creador y en la especificidad del arte.

El punto en común de estos artistas —el cual además alcanzó la ruptura simbólica— residía en el interés por la marginación de las cuestiones explícitamente políticas de la producción y difusión artística. La “generación de la ruptura” funcionó como cierre de ciclo histórico y como cierre del campo artístico sobre sí mismo, relegando a la politización del arte a posiciones contestatarias dominadas al interior del campo.

Proyecto artístico y clases sociales

Una vez expuesto el problema, es pertinente plantearse cómo desde la sociología podemos acercarnos a analizarlo. Si estamos ante dos grupos en conflicto artístico, es pertinente preguntarnos si todos esos agentes que se inscribían bajo el rubro único de “artistas” no tenían entre sí diferencias previas al debate, ya fueran estas adquiridas en su transcurso por el campo artístico o fueran anteriores a dicha experiencia. O mejor aún, preguntarnos si existió una relación entre las condiciones del sujeto previas a su entrada al campo, el modo en que se realiza dicha entrada, su evolución en el campo y su toma de posición en él.

La posibilidad de una relación entre los estilos o tendencias y las condiciones de existencia —condiciones que son más amplias que las cuestiones culturales inmediatas con las que se suele relacionar la producción artística— es una hipótesis que cuenta con tradición teórica, pues ha sido uno de los aspectos subrayados históricamente por el marxismo. Plejanov, a inicios del siglo XX, lo planteaba de la siguiente forma:

Si los artistas de un determinado país en una determinada época huyen de «las agitaciones de la vida» y del «combate» [de la politización], y en otra época, al contrario, aspiran ávidamente a los combates y a la

agitación inevitablemente relacionada con ellos, tal conducta no proviene de que algo extraño les ordena determinadas obligaciones en determinadas épocas, sino de que con una clase de condiciones sociales les domina una disposición, y con otras, otra (Plejanov, 1974:26).

Esta es una posición teórica en el terreno del arte que simplemente lleva hacia ese campo específico la concepción materialista general que Marx y Engels sintetizaron en lo que ya es una famosa cita: “No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” (Marx y Engels, 1982: 26). Desde esta premisa básica y radical, el marxismo advierte sobre la necesidad de comprobar cuáles son los determinantes sociales, es decir, cuáles son las condiciones de vida que pueden derivar en concepciones ideológicas y acciones divergentes e incluso opuestas; en este caso en el ámbito artístico.

Bajo esta postura —que podríamos ejemplificar, pasada la mitad del siglo XX, a través de Nicos Hadjinicolaou— la autonomía plena del arte queda parcialmente negada, pues los estilos no solo guardan relación entre sí —como oposición formal definible exclusivamente en términos artísticos—, sino que tienen que ver también con las clases sociales (Hadjinicolaou, 2005). En realidad no solo los estilos, sino que, en el ámbito literario, los mismos hábitos de percepción e interpretación de la literatura sientan sus bases sobre “prejuicios y criterios de largo alcance”, esto es, sobre formas “socialmente estructurada[s] de ver el mundo” (Eagleton, 1998: 13), formas de percepción en las que el papel de la clase social es fuertemente estructurante.

De modo que, desde esta perspectiva teórica, se plantea la necesidad de tratar de vislumbrar si en el origen del conflicto artístico descrito existe, “en última instancia”, una diferencia de clase que se está evidenciando bajo la forma específica que cobra al interior del campo artístico.

Pero esta no es solo una pregunta pertinente desde la teoría marxista. Otras perspectivas sociológicas materialistas que se inscriben en una relación de reconocimiento/distanciamiento respecto Marx, como la de Bourdieu, invitan a realizar tal indagación; e invitan, no solo por sus postulados teóricos, sino también por sus conclusiones empíricas. Bourdieu, en su estudio del campo artístico francés en el siglo XIX, encuentra una relación —con un nivel coincidencia que le “llama la atención”— entre las grandes tendencias de la época en las que se inscribían los productores artísticos —identificadas entonces entre sí como “arte social”, “arte por el arte” y “arte burgués” o comercial—, y sus posiciones políticas y sus trayectorias de vida (Bourdieu, 2011: 134 y 391-392).

Pero la identificación de las clases sociales —y las fracciones de clase— y el papel de las luchas de clases —si es que ahora regresamos al marxismo—, no solo cobran importancia de forma tan evidente e inmediata como es en el origen social de los productores directos e indirectos (galeristas, críticos, coleccionistas, funcionarios culturales, etc.). El campo artístico define sus frutos por una doble dinámica, la interna y la externa. A nadie se le escapa que el muralismo mexicano —como cuestión artística— es un producto cultural que sienta sus bases sobre la Revolución mexicana. La cuestión que sí parece estar obviando la historiografía del arte es la relación que existe entre la consolidación de la hegemonía burguesa tras el cardenismo —cuestión observable en el ámbito económico y político de forma clara por el avance social de esta clase y el retroceso de toda política socializante durante la guerra, posguerra y el llamado “desarrollo estabilizador” — y la relación que esto tiene con el proceso que desembocó en la mencionada “ruptura” simbólica en el terreno de la pintura.

Si de nuevo nos regresamos a Bourdieu, podemos afirmar que todo cambio dentro del campo artístico apela a sus argumentos específicos, es decir, tiene una autonomía mayor en sus principios, pero precisa de cambios externos al campo y en la misma dirección sobre los cuales apoyarse (2011: 194-195, 308, 355 y 375). En este caso, una posición artística despolitizada que existía prácticamente desde los inicios de la etapa muralista, con el paso del tiempo y la agudización de la disputa simbólica, logra que se impongan sus reglas del juego, o dicho de otro modo, logra desplegar y hacer válidas sus nociones de inclusión y exclusión en el campo artístico, alcanzando así una reestructuración del equilibrio de fuerzas en el campo y la redefinición de la noción dominante de arte —retirándole todo resquicio militante. El éxito de esta disputa ideológica lo logra a través del surgimiento de nuevas estructuras del campo apoyadas en una transformación externa: el sistema de galerías y la expansión del coleccionismo de arte fruto del desarrollo de la burguesía mexicana; todo ello inserto en el contexto internacional de la Guerra Fría, también cultural (Stonor Saunders, 2001).

Esta relación observada por Bourdieu entre la dinámica interna del campo y la externa, da pie, desde una teoría hoy en día marginada en México, a ubicar a dicho campo —y por tanto a la disputa aquí presentada— en el terreno amplio, complejo, multifacético y dialéctico de las luchas de clases —en plural, luchas, por tratarse de un género (genus) con sus diferentes especies (species) (Losurdo, 2013: 15-68). Baste, como ejemplo breve y asequible de este enfoque, el capítulo “Ascenso de las letras inglesas” de *Una introducción a la teoría literaria* de Terry Eagleton, centrado en el desarrollo y los usos de la literatura inglesa en relación con las clases sociales, sus necesidades hegemónicas, alianzas, y conflictos, principalmente durante el siglo XIX y primera mitad del XX (Eagleton, 1998: 15-37).

Dicho esto, la primera tarea a dilucidar es la constatación de una posible diferencia de clase —y de trayectoria de vida y politización— entre los integrantes de la llamada “ruptura” y los del frente. Esta es una tarea que la historiografía no ha realizado, cuestión que puede tener que ver con que la etapa inmediatamente posterior al proceso que aquí se analiza, y hasta nuestros días, coincide con un creciente abandono de la posición teórica que principalmente hubiera demandado este dato empírico.

Si existiera una correlación —sin duda mediada— entre la procedencia de clase y las posiciones de los artistas en el campo artístico, entonces, como señala Bourdieu (1998: 15), el trabajo del sociólogo no habría hecho más que comenzar, pues faltaría lo principal: explicar los términos en los que se da esa relación; definir qué influye sobre qué. En esta explicación no habrá que olvidar que la clase social no es el elemento exclusivamente determinante en la conformación de las posiciones de los artistas, sino que estas posiciones vienen definidas en su forma —como espacios posibles— por el propio campo artístico y sus debates internos. Pero sí será pertinente observar si en un mismo momento histórico, ante el mismo abanico de posibles, la procedencia social contribuye predominantemente a definir la posición que adopta cada agente.

Los resultados empíricos realizados hasta el momento no son concluyentes, pero sí son suficientes para afirmar que los artistas nacionales que más expusieron en las tres galerías mencionadas —Proteo, Antonio Souza y Juan Martín— tenían, en su mayor parte, una procedencia social elevada —definida por el empleo de los padres, los cuales en ocasiones poseían un automóvil en los años 30, sirvientas en el hogar de nacimiento y crecimiento, y otros bienes—, residían en la capital —el 50% de nacimiento, un 20% desde los 15 años o antes, y otro 20% antes de los 20 años—, en su grandísima mayoría no estaban politizados en el momento de su incorporación al campo artístico, y fraguaban, en

torno a dichas galerías, relaciones nacionales e internacionales con agentes e instituciones de homóloga inclinación artística. Todas estas son cuestiones que, en su mayoría, hasta el momento parecen disentir de las características de los artistas partidarios de un arte social. Si aquí no ha sido posible compartir aún conclusiones firmes, al menos sí se ha podido caracterizar brevemente un problema desde una perspectiva que es susceptible de dar luz sobre este tipo de procesos.

Libros

Bourdieu, Pierre, 2011, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, España, Anagrama.

Bourdieu, Pierre, 1998, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, España, Taurus.

Driben, Leila, 2012, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, Fondo de Cultura Económica.

Eagleton, Terry, 1998, *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Goldman, Shifra, 1989, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional / Ediciones Domés.

Guadarrama, Guillermina, 2005, *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)*, México, INBA / CENART / CENIDIAP

Hadjinicolaou, Nicos, 2005, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI.

Híjar Serrano, Alberto, comp. 2007, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA / CENIDIAP.

Losurdo, Domenico, 2013, *Lucha de clases. Una historia política y filosófica*, España, El Viejo Topo.

Manrique, Jorge Alberto, 2007, Una visión del arte y de la historia. Tomo IV, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.

Marx, Karl y Friedrich Engels, 1982, La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas, Cuba, Editorial Pueblo y Educación.

Tomo III, Volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica.

Plejanov, Yuri, 1974, Arte y vida social, España, Ediciones Fontamara.

Stonor Saunders, Frances, 2001, La CIA y la guerra fría cultural, Madrid, Editorial Debate.

Tibol, Raquel, 1992, Confrontaciones: crónica y recuento, México, Ediciones Samara.

Tibol, Raquel, 1989, Prólogo. En Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio, VII-XIV, México, Instituto Politécnico Nacional / Ediciones Domés.

Artículos de revistas

Emerich, Luis Carlos, 2004, “La Ruptura y sus aspiraciones.” Discurso Visual, Julio – septiembre, Ágora.

Segota, Gordana, 2007, “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960”, Discurso Visual, Enero – Abril, Ágora.