

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“ADOPCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS COLORES ENTRE JAPÓN Y MÉXICO”

LA INFLUENCIA DE LA CULTURA MEXICANA EN EL ARTE JAPONÉS Y LA INFLUENCIA DE LA CULTURA JAPONESA EN EL ARTE MEXICANO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO
PRESENTA

YUKO KAWAHARA

TUTORA PRINCIPAL
DRA. MA. DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ.
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMITÉ TUTOR
DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
DR. FRANCISCO TOUS OLAGORTA
DR. JULIO CHAVEZ GUERRERO
MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDIA RUIZ
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MÉXICO D.F., OCTUBRE. 2015

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi tutora: Dra. Ma. Del Carmen López Rodríguez

Al comité tutor: Dra. Alfia Leiva del Valle, Dr. Francisco Tous Olagorta,

Dr. Julio Chávez Guerrero y Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruiz.

A mi maestro de la lengua: Daniel Avilés Hernández

A la diseñadora gráfica de la portada: KAN KAN

Y agradecimientos especiales a:

Yuri Otani

Miyuki Nakamura

Y a mi querida familia

ÍNDICE

Introducción 5

Capítulo 1. Los colores de México usados por los japoneses después del siglo XX 11

1.1. La historia artística relacionada con el arte mexicano en Japón 12

1.2. Los artistas japoneses que produjeron obras en México

1.2.1. Tamiji Kitagawa (1894-1989) 25

1.2.2. Tsuguharu Foujita (1886-1968) 53

1.2.3. Isamu Noguchi (1904-1988) 83

1.2.4. Kishio Murata (1910-1992) 105

1.2.5. Kojin Toneyama (1921-1994) 123

1.2.6. Taro Okamoto (1911-1996) 141

1.2.7. Masaharu Shimada (1931-) 161

1.2.8. Soju Endo (1917-2012) 173

1.2.9. Shinzaburo Takeda (1935-) 187

1.2.10. Kenta Torii (1983-) 207

Capítulo 2. Los colores de Japón usados por los mexicanos después del siglo XX 221

2.1. La historia artística relacionada con el arte japonés en México 222

2.2. Los artistas *Nikkei* 228

2.2.1. Luis Nishizawa (1918-2014) 231

2.3. Los artistas mexicanos que produjeron obras en Japón

2.3.1. Antonio Díaz Cortes (1935-) 265

2.3.2. Francisco Monterrosa (1968-) 285

2.3.3. Jorge Obregón (1972-) 299

2.3.4. Lucas Pérez (1984-) 315

Capítulo 3. Mi experiencia en México 321

3.1 Mi producción 322

Conclusiones 335

Bibliografía 347

Referencia de imágenes 360

Anexo 366

INTRODUCCIÓN

Introducción

Un color puede llevarnos al pasado. Un color puede llevarnos a otro lugar.

Cualquier persona prefiere inconscientemente algún color nostálgico o memorable. Podría ser el color del paisaje donde se solía jugar en su infancia, o quizá el de la pared de la primera casa que se habitó, o el su ropa favorita. El reencuentro casual con esos colores después de muchos años puede provocar reacciones nostálgicas, tanto como un aroma o un sonido; habitualmente nadie tiene conciencia de esos colores.

El color establece el clima de un lugar y transforma la cultura misma recibiendo algunas influencias de la época donde se presenta. En la investigación para mi tesis de maestría, traté de buscar las razones que explicaran la gran diferencia entre los colores de México y Japón. Los colores de México tienen su fundamento en las civilizaciones antiguas que a su vez recibieron la influencia técnica y cromática de la cultura española. Numerosos colores coexisten y crean una hermosa armonía en una sola cosa o una sola vista bajo de los intensos rayos de sol. Desde las obras plásticas y artesanales hasta la vista de la ciudad, los interiores de las casas, la mesa de comida…el territorio mexicano se llena de múltiples colores llamativos de norte a sur. Sin embargo durante mi investigación, me encontré con algunas excepciones que tienen discrepancia frente a mi perspectiva de los colores mexicanos y no es fácil clasificarlas dentro de las características de los colores mexicanos, y a pesar de ello son artesanías mexicanas o tienen algún tema mexicano. Y después encontré en estas obras la intervención de un extranjero o la influencia de otra cultura.

En la Ciudad de México, donde ahora vivo, ciertos encuentros con algunos

colores o los pinceles me hicieron recordar mi país natal. Me sentía algo nipona en los colores mismos, su combinación o estilo del uso de los colores. Por ejemplo, en la sede de la Secretaria de Educación Pública entre varios murales de distintos muralistas, me sentí muy acostumbrada a lo colorido de un mural en específico y descubrí que ésa era la obra de Luis Nishizawa, un artista *nikkei*. Por otro lado, en el mercado Abelardo Rodríguez al observar los colores del mural del escultor japonés-estadounidense, Isamu Noguchi me impresioné al ver cuán mexicanizado estaba.

A pesar de lo novedoso o discordante que puedan ser los colores locales para un extranjero, éstos poco a poco encontrarán su lugar. Las obras de los artistas japoneses que están en México ya forman parte de la historia del arte mexicano. Al mismo tiempo, los artistas mexicanos quienes utilizaron la técnica oriental o material japonés crean una nueva corriente. El primer objetivo de la tesis del doctorado es unir y enlistar estos ejemplos.

Por lo tanto, en el primer capítulo, expondré varios ejemplos sobre el intercambio de ambas culturas en Japón en el siglo XX. Haré un recuento de las exposiciones importantes y los eventos particulares relacionadas con la cultura mexicana que se mostraron en Japón, con el fin de ver cómo a los pueblos ha llegado la información del arte desconocido de México. También, revisare cuántos pintores que tenían la influencia de la cultura mexicana a través de la décadas desde 1920 hasta nuestros días. No solo utilizo las referencias en español, en Japón busque las bibliografías, y documentos históricos con datos escritos en japonés y los traduje al español.

En el mismo capítulo, me enfocaré en algunos japoneses que se cautivaron con México. Investigo a los siguientes artistas japoneses que realizaron obras en México: Tamiji Kitagawa (1894-1989), primer artista japonés que vino a México, fue maestro de

la Escuela de Pintura al Aire Libre en Tlalpan y fue director en la escuela de Taxco; Tsuguharu Foujita (1886-1968), es un pintor que conoció a Diego Rivera en Paris y realizó viajes a los países de Latinoamérica y después de admirar los murales en México, se encargó de realizar algunos grandes murales en Japón; Isamu Noguchi (1904-1988), escultor quien realizó el gran mural de escultura en el mercado Abelardo Rodríguez en la Ciudad de México; Kishio Murata (1910-1992), un pintor que vino al país por la invitación de una exposición individual y decidió radicar aquí para toda la vida; Kojin Toneyama (1921-1994), pintor y muralista, que admiró a México después de una exhibición sobre éste en Japón y visitó el País Azteca repetidamente y se dedicó a hacer más estrecha la relación artística entre ambos países; Taro Okamoto (1911-1996), pintor y escultor que viajó muchas veces a México para realizar un gran mural para el Hotel de México en el Distrito Federal; Masahiro Shimada (1931-) vivió mucho tiempo en Guadalajara para pintar el paisaje mexicano solo con tinta china; Soju Endo (1917-2012), artista único que pintó el paisaje mexicano con la técnica de la pintura japonesa; Shinzaburo Takeda (1935-), pintor y grabador que vino a México hace casi 50 años y hasta la fecha en que redacto esta tesis, es profesor de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca; y Kenta Torii (1983-) es un pintor contemporáneo que está produciendo, de manera entusiasta, murales en las ciudades mexicanas. ¿Qué tipo de cambio podemos ver en las obras de estos autores? Para ver la transición de las obras de antes y después de su estancia en México, he buscado descubrir la influencia de los colores de México y el cambio en sus estilos.

En el Capítulo II, abordo el mismo tema del capítulo anterior, pero desde la otra perspectiva. Muestro la historia del intercambio pictórico con el arte japonés en México en el siglo XX. Investigo a los artistas mexicanos que recibieron influencia del arte

japonés o los colores japoneses. En este mismo capítulo, me refiero a los pintores "*nikkei*", de origen japonés, representado el maestro Luis Nishizawa (1918 - 2014), que tienen dos patrias para investigar cómo expresar los colores de México y Japón en sus producciones. Trato también a los pintores quien estaba en Japón por cierto plazo para producir obras, como Antonio Díaz Cortes (1935-), el profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, quien aprendió la técnica del xilografía en color en la Universidad de Bellas Artes de Tokio en la década de 1970; Francisco Monterrosa (1968-), un pintor oaxaqueño, que estudió en la Universidad de Arte de Nagoya en la década de 1990; Jorge Obregón (1972-), un paisajista que produjo una serie de pinturas del Monte Fuji incluyendo la técnica de *sumi-e*; y Lucas Pérez (1984-), que estudia la pintura japonesa tradicional y caligrafía japonesa en Tokio actualmente. ¿Cómo los artistas mexicanos llevaron a cabo crear sus propias obras después aprender la técnica oriental?

Cuando se tiene conciencia de la cultura extranjera, la mente del artista y su sensibilidad de los colores pueden cambiar totalmente. Sin embargo, al mismo tiempo, el límite del uso de los colores, que no le permite usar cualesquiera en sus obras debido al efecto de su cultura de origen, también persiste en cada artista. Mi hipótesis es que para un artista el uso de los colores cambia debido a la influencia cultural del lugar donde radica, sin embargo, no es posible para él abandonar del todo su propia cultura y propio estilo.

Para escribir los capítulos I y II, no solo utilizo los libros y catálogos hechos sino las palabras de los artistas mismos. Afortunadamente, pude hacer unas entrevistas a los artistas activos o a sus familias, e integre sus observaciones y opiniones sobre el tema. Además, en ambos países he visitado los museos e instituciones donde se

ubican las obras mencionadas en la tesis.

Por último, en el Capítulo III, presentaré mi producción durante mi estancia del doctorado. En el transcurso de la maestría, hice un experimento donde sustituí los colores de una obra mexicana con los que se utilizan en el arte japonés; por ejemplo, el autorretrato de Frida Kahlo se transformó en una especie de obra de *ukiyo-e*. Sin embargo, esta vez son mis propias obras; a manera de desafío, en ellas quise expresar objetos muy mexicanos pero usando el sentido de los colores que creo que son propios del arte japonés. Trato de demostrar cómo el uso de los colores da una impresión distinta después de cambiar el tono de los motivos de las artesanías mexicanas con la composición del estilo japonés.

Aprender en la cultura extranjera es una ocasión para reconocer la propia cultura. Al mismo tiempo que admiro la belleza del sentimiento de los colores de los mexicanos y la magnificencia del arte mexicano, empiezo a tener conciencia de la belleza del mi país natal, Japón. Existe, entonces, lo que se adopta de la cultura extranjera y lo que se conserva de la identidad que da la cultura propia; cuando estos dos elementos se funden, pienso que se pueden producir obras con un estilo propio y único, y al mismo tiempo el artista queda satisfecho al aprovechar ambas influencias. Aún más, si un artista logra esto, podría crear un nuevo sendero en el arte que quizá hasta podría ser una corriente dominante. Me parece que eso es la historia del arte.

A este nivel este podría ser un primer intento que busca resumir la historia del intercambio del arte entre México y Japón; también para enlistar las obras y monumentos que tienen algunas conexiones entre ambos países y que se han dispersado; una llamada de atención que provoque interés en estas obras tanto en México como en Japón.

CAPÍTULO I

LOS COLORES DE MÉXICO USADOS POR LOS JAPONESES DESPUÉS DEL SIGLO XX

1.1. LA HISTORIA ARTÍSTICA RELACIONADA CON EL ARTE MEXICANO EN JAPÓN

Durante el siglo XX hasta la redacción de esta investigación (en 2015), numerosos artistas japoneses vinieron a México por distintas razones. Realizaré un recuento y el año que llegaron al país. Algunos llegaron con el objeto de bosquejar o pintar algo distinto de lo que el país de origen les ofrecía, otros llegaron para ver y estudiar la cultura mesoamericana o el arte local. Aunque varios artistas japoneses de diferentes áreas (como ceramistas, escultores, arquitectos y fotógrafos, entre otros) también han producido obras en este país, desafortunadamente, por el problema del espacio y por puro interés tuve que enfocarme en los pintores japoneses (incluyendo grabadores y muralistas). No solo puse los nombres de pintores en la lista, enlisté las exposiciones relacionadas con el arte mexicano que se realizaron en Japón para investigar cómo se ha mostrado el arte mexicano en mi país a través de las décadas pasadas.

El primer contacto oficial del arte mexicano para los japoneses inició cuando el pintor **Tamiji Kitagawa** (1894-1989) [véase 1.2.1] llegó a México desde Estados Unidos en 1923 quien, por causas de fuerza mayor, tuvo que vivir en el país. Kitagawa estudió en la Academia de San Carlos y se convirtió en maestro de la Escuela de Pintura al Aire Libre; después fue el director de dicha escuela en Taxco y se dedicó a la enseñanza infantil hasta 1936. En 1933, un pintor japonés visitó la Casa Kitagawa en Taxco durante su periplo en los países latinoamericanos: él fue **Tsuguharu Foujita** (1886-1968) [véase 1.2.2], quien en ese entonces gozaba de mucha fama por pintar mujeres desnudas en París. Estos dos pintores produjeron varios cuadros relacionados con su estancia en México, y por la influencia dinámica del Muralismo Mexicano, ambos artistas, dejaron varios murales en Japón una vez que regresaron a Oriente. En 1935,

Yasuo Kuniyoshi (1889-1954), un pintor japonés de EE.UU quien había estado en la misma escuela de Kitagawa en Nueva York, visitó a su amigo en Taxco también. El primer artista japonés que realizó una producción en mural en México fue **Isamu Noguchi** (1904-1988) [véase 1.2.3], quien vino a la Ciudad de México en 1936 desde EE.UU. Su mural escultórico todavía se mantiene en el mismo lugar en el Centro Histórico. Estos tres artistas no fueron a México desde Japón directamente, sino que llegaron desde Francia o EE.UU.; en esa época, a diferencia de los países occidentales, el arte y la cultura mexicana no eran conocidos entre los artistas nipones.

A pesar de que los escritos y comentarios de Kitagawa y Foujita sobre su estancia en México ayudaron a transmitir la cultura lejana entre los pueblos japoneses, durante el régimen de la Segunda Guerra Mundial Japón no podía disfrutar de la cultura occidental y la relación cultural entre México y Japón desapareció hasta la terminación de la guerra en 1945.

En la posguerra, en 1952, un cuadro mexicano de Ramón Alva de la Canal (1892-1985) fue colgado en la segunda "*Exposición Internacional Japón"* (conocida también como *Tokio Bienal*), escenario que impulsaba el arte japonés de la posguerra a nivel internacional; él fue el primer pintor mexicano que exhibió su obra en Japón.

En 1954, **Ichiro Fukuzawa** (1898-1992), un pintor japonés, visitó los sitios arqueológicos y turísticos en México durante cuatro meses y publicó varios artículos y libros incluyendo *Desde el Amazonas hasta México*[1]*,* donde describió la cultura mexicana y a sus artistas. Fukuzawa dijo que,

> "Cuando conversamos sobre el arte mundial, la existencia del circulo artístico en Francia es el tema más común. Sin embargo, en el mismo tiempo, no podemos

[1] Este libro fue publicado por el *Periódico Yomiuri* en 1954.





Fig. 1 Boleto de ingreso para la *"Exposición de Arte Mexicano"*, 1955
Fig. 2 Organizadores de *"Exposición de Arte México"* (enfrente del Museo Nacional en Tokio), de izquierda a derecha: Fumiko Tsuru, Víctor Reyes, Alvar Carrillo Gil, Jesús Talavera y personal del museo, 1955

> ignorar el arte mexicano moderno, debido a que el arte contemporáneo de ese país, que es tan desconocido para nosotros los nipones, está llamando la atención mundial con los siguientes puntos: muestra las características particulares de las etnias, y al mismo tiempo es un arte superior que tiene la visión del mundo universal. Mantiene relaciones estrechas entre el edificio y la pintura, y el movimiento potente de la producción de murales."[2]

Además Fukuzawa se esforzó en la realización de una gran exposición al año siguiente. En 1955, el grabador **Hodaka Yoshida** (1926-1995) viajó a Cuba y México después de visitar EE.UU., donde radicaba su hermano. Durante su viaje fue a varias zonas arqueológicas, y visitó la Escuela de La Esmeralda, la Escuela de Las Artes del Libro, y el Taller de Gráfica Popular. Como corolario, ese año celebró la exhibición titulada *"Desde el viaje a México"* en la Galería Muramatsu en Tokio; además, redactó un ensayo intitulado *"Grabado en México"* que se publicó en una revista.[3] 1955 fue un año muy importante para la relación artística entre México y Japón. En ese año, se

[2] FUKUZAWA, Ichiro. "Artículo especial: México" en la revista *Bijyutsu Techo* Núm. 84, pp.31-63, Ed. Bijyutsu Shuppan, agosto en 1954, Pág. 31
[3] YOSHIDA, Hodaka. "Grabado en México" en el "Artículo especial: El Arte Mexicano" en la revista *Bijyutsu Techo* Núm. 101, Ed. Bijyutsu Shuppan, octubre de 1955

celebró la tercera *"Exposición Internacional Japón"*, donde se revelaron ciertas facetas del arte mexicano con las obras de veinte artistas, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo entre otros, y eso fue como un augurio de la expo monumental del mismo año. Desde el 10 de septiembre hasta el 20 de octubre de 1955, se celebró la "*Exposición de Arte Mexicano"* conmemorativa del Convenio Cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y el Japón, que se acordó en 1954. Se inauguró por el patrocinio del *Periódico Yomiuri* en el Museo Nacional de Tokio, ubicado en el Parque Ueno, con el apoyo de un comité organizador conformado por el jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Víctor Reyes, el museógrafo Jesús Talavera y el coleccionista Álvar Carrillo Gil.[4] En esa exhibición se mostraron más de 1000 obras; la colección estaba formada por 175 restos de las civilizaciones prehispánicas (incluida una réplica de la gran cabeza Olmeca), 415 pinturas de la época virreinal y de la época moderna conteniendo las de los muralistas, 10 esculturas, 300 cerámicas, y varias artesanías tradicionales.[5] En Francia se realizó una exposición semejante en 1952 y tuvo mucha repercusión en Europa. Asimismo, la *"Exposición del Arte Mexicano"* itinerante en el Museo de Arte de la Ciudad Osaka y algunos otros museos del país, situación que causo un gran impacto en los artistas japoneses contemporáneos.

El encuentro del coleccionista mexicano Álvar Carrillo Gil y el pintor japonés, **Kishio Murata** (1910-1992) [véase1.2.4] ocurrió en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio que se localiza en el mismo Parque Ueno. Cuando Carrillo Gil recorrió la exposición en dicho museo, quedó fascinado con dos obras de Murata y lo invitó a

[4] En la exposición "*Travesías. Los viajes de las obras más representativas de la colección MACG*" (1948-1974), en el Museo de Arte Carrillo Gill, Ciudad de México de junio a septiembre de 2014
[5] Catálogo *"Exposición de Arte Mexicano"* Museo Nacional de Tokio, 1955

México para exhibir obras individualmente como una correspondencia de la *Expo* en Tokio. Al año siguiente se realizó está en la Ciudad de México, y más adelante, a partir de 1964 Murata decidió residir en México y produjo obras hasta su fallecimiento, en 1992.

Curiosamente, durante dicha exposición mexicana, en 1955 el maestro japonés Tamiji Kitagawa volvió a visitar México; se quedó por un año, después de dos décadas de ausencia, y más adelante publicó varios libros sobre la situación contemporánea del arte local. Éste no fue un caso aislado; después del choque que provocó la gran exposición, el arte mexicano se puso de moda entre los artistas japoneses. La motivación de la visita a México en 1959 del pintor **Kojin Toneyama** (1921-1994) [véase1.2.5], se inició cuando vio esa exhibición; para él fue un acontecimiento notable. En el mismo año, el pintor **Gosei Abe** (1910-1972) llegó al D.F. y se quedó por un año para pintar en el país buscándose a sí mismo. Él realizó dos exposiciones individuales en el Salón de la Plástica Mexicana en 1960 y en 1963[6], y aún hoy podemos ver su mural representando los dioses japoneses del viento y tormenta en la Asociación México Japonés en la Col. Águilas en el D.F. Entre 1959 y 1962, **On Kawara** (1933-2014), uno de los representantes del arte contemporáneo internacional en el siglo XX, estaba en México por el empleo de su padre. Él realizó una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana. Kawara redujo su verdadero nombre –Kawahara– debido a que los mexicanos no pronunciaban la letra h.[7]

---

[6] HARYU, Ichiro. El pintor de batalla sangriento: Biografía crítica de Gosei Abe, Ed. Iwanami, 1990. Pág. 171

[7] GONZÁLEZ ROSAS, Blanca "Arte: El México de On Kawara", en *Proceso.com.mx,* 25 de julio de 2014, México, D.F. http://www.proceso.com.mx/?p=378041 [Consultado el 12/01/2015]

A partir de la década de 1960, el viaje de ida y vuelta entre México y Japón para los pintores, grabadores, y escultores fue más frecuente. En 1960, un pintor **Kongo Abe** (1900-1968) visitó México y se quedó entre este país y EE.UU hasta 1967 y exhibió sus pinturas en el Museo del Palacio de Bellas Artes dos veces en 1964 y 1965. La primera visita de **Taro Okamoto** (1911-1996) [véase 1.2.6] por recomendación de Kojin Toneyama fue en 1963. Okamoto realizó un gran mural para un hotel en la Ciudad de México en 1967, mientras iba y venía entre ambos países. **Shinzaburo Takeda** (1935 -) [véase 1.2.9], quien ayudó a Taro Okamoto a la producción de su mural, vino a México en 1963, también. Al momento de redactar esta tesis, en 2015, él sigue enseñando en la Universidad del Estado de Oaxaca mientras pinta y graba. **Mikie Ando** (1916-2011) llegó al país del Muralismo en 1961 y realizó varios murales en Japón; lo más famoso de su obra es la pintura mural llamada *"Himno a los hombres"* (1989) que representa a los ciudadanos mexicanos, en una estación del metro en



Fig. 2 安藤幹衛 【人間賛歌】(一部) 1989 年、ピロキシン、名古屋市久屋大通駅ホーム、愛知県
ANDO, Mikie. *Himno de hombres,* (detalle) 1989, Piroxilina, 3m×42m (dos lados), Andén de la Estación de Metro Hisaya-oodori en la Ciudad de Nagoya, Aichi.

Nagoya, y recibió del gobierno mexicano la condecoración Águila Azteca. **Takayoshi Ito** (1926-2011), de quien Shinzaburo Takeda recibió su enseñanza durante la escuela de la secundaria, vino en 1965 por primera vez contando con la ayuda de su ex alumno. Curiosamente, Ando e Ito fueron miembros de grupo *Nika*, ya que tuvieron gran influencia de Kitagawa antes de venir a México. En 1967, el pintor de *sumie*, **Masaharu Shimada** (1931-) [véase 1.2.7], eligió México como su primer país para realizar un viaje redondo y se quedó sin salir a más países, y posteriormente, de 1986 a 2007, residió en el Estado de Jalisco.

Acerca de los grabadores nipones, **Yukio Fukazawa** (1924-), llegó en 1963 por invitación del OPIC (Organismo de Promoción Internacional de Cultura en México) para la enseñanza de la técnica de grabado, y visitó con mucha frecuencia el país azteca. Y en 1965 llegó otro grabador, **Rikio Takahashi** (1917-1998). En 1968 **Bonsei Fujikawa** (1940-) llegó a Guanajuato después de su licenciatura en Tokio y aprendió la técnica de grabado la Escuela de Grabado de la Universidad de Guanajuato hasta 1974.

Por supuesto, hubo más muestras relacionadas con el arte mexicano después de 1955 en Japón. Por ejemplo, Kojin Toneyama celebró la exposición *"Takuhon del arte Maya"* en el Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, en 1963. *"Exposición de Tamayo"* (en el Palacio de Huéspedes de Honor en Shirogane, Tokio, 1963), y *"Arte Mexicano -cuatro grandes pintores únicos del círculo de pintores mundiales-"* (en Mitsukoshi Nihonbashi, Tokio, 1967) fueron las muestras monumentales que se realizaron.

A partir de la década de 1970, el intercambio cultural entre México y Japón ha sido más activo. En 1971, el Presidente Luis Echeverría Álvarez (1922-) estableció un convenio llamado "Estudiantes y Jóvenes Técnicos México-Japón" que Eikichi

Hayashiya[8], el diplomático japonés, se había esforzado en llevarlo a cabo. Gracias a ese programa, comenzó la movilidad de los jóvenes entre ambos países. En esa década, El *Periódico Asahi* patrocinó tres exposiciones importantes, como la *"Siqueiros"* (en el Museo de Arte Central de Tokio y el Museo de Arte de la Prefectura de Hyogo, 1972), *"Civilización Antigua, Maya"* (en cinco sitios de la nación, 1972) y "*Civilización Azteca"* (Tokio y Osaka, 1974). La realización de las dos expos en 1972 fue también por el esfuerzo de Kojin Toneyama.

En 1974, el Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio inauguró la exposición, de gran trascendencia, intitulada *"Arte Mexicano Contemporáneo".* Pintores nuevos como Pedro Coronel, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, y escultores como Francisco Zúñiga exhibieron en ella. Masahiro Koike (1937-), crítico del arte japonés, lo describió así;

> "La intención de los organizadores es la introducción de los veintiocho artistas vivos del arte mexicano moderno. La exposición suscita el interés de nosotros por entender cómo ese arte contemporáneo se relaciona con la corriente del arte internacional a partir del Renacimiento del arte mexicano por grandes muralistas como Rivera, Orozco y Siqueiros." [9]

---

[8] El diplomático, Hayashiya Eikichi (1919-), vino a México en 1952 para abrir nuevamente la Embajada Japonesa en México en la posguerra e hizo esfuerzo en la concertación del *Convenio Cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y el Japón* en 1954. Tenía amistad con Octavio Paz (1914-1998), y ambos diplomáticos tradujeron juntos una serie de poemas japoneses de Basho Matsuo intitulada, *Sendas de Oku* (*Okuno Hosomichi* en japonés), desde japonés a español en 1957. "Entrevista con Hayashiya Eikichi, el ex diplomático de España" en la página de *Libros de España*, 2012 http://www.newspanishbooks.jp/interview-jp/lin-wu-yong-ji-yuan-zhu-supeinte-ming-quan-quan-da-shi [Consultado el 12/01/2015]

[9] KOIKE, Masahiro. "Desde la exposición---Exposición del Arte Mexicano Contemporáneo, desde el mural al lienzo, Presentación de veintiocho artistas" en la revista *Bijyutsu Techo*, Num.387, Ed. Bijyutsu Shuppan, en noviembre de 1974, Pág. 140

A partir de ese despliegue, en 1976 ese museo realizó una exhibición individual de Rufino Tamayo por segunda vez en Japón, donde se colgaron cien obras de óleo y grabado. El artista de la pintura japonesa, *nihonga*, **Soju Endo,** (1917-2011) [véase 1.2.8] visitó a su hijo por primera vez en 1973, quien estudiaba español y cerámica en el D.F., y después volvió a visitarlo varias veces para bosquejar paisajes mexicanos. **Akio Hanafuji** (1949-), quien al momento de redactar esta tesis, en 2015, aún radicaba en el Estado de Chiapas, llegó a México por primera vez en 1975 y ha pintado a las indígenas mayas. Otro pintor **Nobuhiro Kagami** (1951-) llegó a México en 1977 confiando en los consejos de Shinzaburo Takeda, y estudió pintura mural en la Academia de San Carlos y ha viajado frecuentemente a Oaxaca para pintar los sitios y objetos regionales. En 1978, **Yoshiyuki Takahashi** (1942-) entró a la Academia de San Carlos y recibió la enseñanza de la pintura mural dirigido por Rufino Tamayo y por Luis Nishizawa.

Después de la década de 1980, especialmente en los museos de las ciudades hermanas de México, se mostró la amistad e intercambio cultural entre ambos países por los temas elegidos para las exposiciones. Por ejemplo, la Ciudad de Nagoya en la Prefectura de Aichi se hermanó con el Distrito Federal en 1978; así, el Museo de la Ciudad de Nagoya en la Prefectura de Aichi realizó las exposiciones de *"Civilización Azteca"* (1982) y *"Civilización Olmeca, México Antiguo"* (2011). El Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, cuya inauguración fue en 1988, tiene en su colección varias obras mexicanas de Posada, Rivera, Tamayo y Kahlo, entre otros, y los que están relacionados con México como los de Kitagawa. Enlisto los nombres de las muestras relacionadas con México: *"Pinturas modernas en los países latinoamericanos y caribeños"* (1991), *"Posada"* (1991), *"Renacimiento Mexicano"* (1991), *"Kishio Murata"*

(1991), *"Escenario de México: Bravo y Strand"* (1993), *"Rufino Tamayo"* (1993 y 2002), *"David Alfaro Siqueiros; el centenario del nacimiento"* (1996), *"Grabados de José Guadalupe Posada"* (1999), *"Frida Kahlo y su época"* (2003).

El Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama, en Japón, también ha realizado varias exposiciones atractivas, debido a que es ciudad hermana del Estado de México (desde 1979). En 1985, por iniciativa del otrora conservador del museo, Masayoshi Honma[10], se realizó una exposición de gran envergadura con 198 obras de 72 artistas mexicanos, que se intituló *"Arte mexicano",* proyectada por el INBA como una exposición itineraria internacional. En 1998, se llevó a cabo la exhibición *"México y Japón en la estampa contemporánea-Colección de Taller KYRON"* junto con la exposición de *"Luis Nishizawa"* (cuyo museo se ubica en Toluca, en el Estado de México). El cuadro del Maestro Nishizawa, *Melancolía,* fue donado a ese museo. [11]

La Ciudad de Sendai que es la ciudad hermana de Acapulco, celebró la exposición intitulada *"El barco comercio, Galeón, en Acapulco"* en 1988 para conmemorar el centenario del Tratado de Amistad entre México y Japón, y se expusieron los biombos pintados en la Nueva España y las cerámicas japonesas entre otros.[12]

---

[10] Masayoshi Honma (1916-2001) fue un crítico de arte y un curador. A él también le fascinó el arte mexicano en la *"Exposición de Arte Mexicano"* en el Museo Nacional de Tokio en 1955, y se dedicó a difundir el arte mexicano entre los pueblos japoneses. Fue el subdirector del Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, el primer director del Museo Nacional de Arte Internacional en Osaka, y el director del Museo de Arte Moderno en la Prefectura de Saitama. En ellos, realizó varias exposiciones relacionadas con México y recibió la Orden Mexicana del Águila Azteca en 1986 por parte del gobierno mexicano.

[11] *Informe de la División Internacional para la Vida de los provincianos* de la Prefectura de Saitama en 2011 http://www.pref.saitama.lg.jp/uploaded/attachment/571619.pdf [Consultado el 12/12/2014]

[12] Esa exhibición fue celebrada por el Museo MOA en la Ciudad de Atami en Shizuoka, y después se mostró en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) intitulada *"El Galeón de Acapulco"*. (1988)

A parte de los museos mencionados, la primera exposición individual en Japón para Luis Nishizawa fue celebrada en el Museo de Arte Shinano en la Prefectura de Nagano en 1992. Y para celebrar el centenario de la inmigración de los japoneses en México, en 1998, la exposición *"Arte Mexicano"* fue inaugurada en el Museo Daimaru de Tokio y tres sitios más.



Fig. 3 森村泰昌 【私の中のフリーダ（赤い髪飾り）】カラー写真
MORIMURA, Yasumasa. *Dialogo interior con Frida (prendido rojo),* 2001, Auto fotografía

Midori Suzuki (1947-) es una pintora japonesa representativa en México en nuestros días. Radicó en la Ciudad de México en 1986 después de algunas visitas. Ha organizado numerosas exposiciones relacionadas con el intercambio cultural y ha realizado dos veces al año una individual. En la década de 1990, **Katsumi Kurosaki** (1953-) llegó a D.F. en 1991, y **Kunio Iezumi** (1951-) radicó en Tepoztlán del Estado de Morelos en 1993 y ha pintado con pigmentos sobre papel amate. La pintora **Shino Watabe** (1970-) abandonó su licenciatura en Tokio y se fue a estudiar a la ENAP como oyente en 1990. **Ryuichi Yahagi** (1967-) estudió en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana entre 1995 y 1999, y ha presentado obras en México y Japón como un artista visual. Estos artistas siguen residiendo en México hasta el momento de la redacción de este documento en 2015. Entre 1990 y 1992, el pintor japonés, **Kenji Yoshida** (1924-2009), quien radicó en Francia, hizo un periplo por los sitios arqueológicos de los mayas. Esa experiencia inspiró varias obras, en técnica japonesa tradicional con papeles metálicos,

intituladas *La vida de Serie Maya*[13] y se exhibió en el Museo Nacional de Arte Moderno en Chapultepec, DF en 1997 y efectuó una gira por más museos en la Republica Mexicana.

En 1989 fue realizada la muestra la *"Frida Kahlo-amor y vida, la escena corporal de sexo y muerte"* en Tokio y la Prefectura de Shiga, donde se exhibieron 50 obras importantes de Frida. Debido a la publicación del libro y la película sobre la vida de esta artista, los japoneses empezaron a interesarse en ella. El artista nipón, **Yasumasa Morimura** (1951-), quien es conocido por tomarse a sí mismo y publicar fotografías imitando, con vestuario, maquillaje e iluminación, famosas obras de arte históricas, realizó una exhibición llamada *"Diálogo interior con Frida"* en el Museo Hara, en Tokio (2001).[14] En 2003, se introdujeron más artistas femeninas como Leonora Carrington y María Izquierdo en la exposición *"Frida Kahlo y su época: las surrealistas femeninas en México"* en el Museo Bunkamura, en Tokio, así como en otros museos. En 2009, *"Pintura Mexicana en el siglo XX"* celebrada para conmemorar los 400 años del intercambio entre México y Japón en el Museo de Arte de Setagaya, Tokio, cuya obra principal fue uno de los autorretratos de Frida Kahlo. Debido a que la popularidad de Frida ha continuado en Japón, quizás ella es la más conocida entre los artistas mexicanos, y ahora se ha convertido en un icono de dicho país.

El programa de intercambio del idioma español del CONACYT manda más de 50 jóvenes japoneses a México cada año. Desde su inicio (1971) hasta agosto de 2013, ya realizó 41 intercambios y han sido más de 4300 estudiantes en ambos países.[15] Desde

---

[13] *Catálogo: ¨La vie¨: Las obras de Yoshida Kenji, artista japonés, Museo Británico,* 1993, Londres, Inglaterra.

[14] MORIMURA, Yasumasa. FUJIMORI, Terunobu. *Murmullo de Frida Kahlo*. 2007, Ed. Shinchosha. Tokio. Pág.6

[15] Resumen de "Programa para la formación de Recursos Humanos en la Asociación Estratégica Global México y Japón", http://www.jasso.go.jp/study_a/documents/14nichiboku_outline.pdf [Consultado el 15/01/2015]

2010, ese intercambio se cambió su nombre a “Programa para la formación de Recursos Humanos en la Asociación Estratégica Global México Japón”. Entre los jóvenes becarios japoneses siempre se integran algunos artistas (pintor, arquitecto, escultor, y más) cada año. Por ejemplo, una pintora **Natsumi Baba** (1983 -) vino en 2009 por ese programa de intercambio y se ha quedado en México aun después de terminar su beca y siguen produciendo obras aquí. En el siglo XXI, aparte de ese programa, los artistas japoneses vienen por varias razones. Por ejemplo, **Yui Sakamoto** (1981-) radicó en San Miguel de Allende para ver los murales en 2002. Hasta la fecha, sigue produciendo enérgicamente las obras de temas mexicanos. Una pintora **Maho Maeda** (1973-), que había estudiado el arte en Alemania, llegó en 2008 por su casamiento con un artista mexicano, y **Kenta Torii** (1983-) [véase 1.2.10] llegó al D.F. en 2004 dejando su patria y ha realizado en diversos sitios, murales con un lenguaje contemporáneo.



1.2.1. TAMIJI KITAGAWA

Fig. 1

1.2. LOS ARTISTAS JAPONESES QUE PRODUJERON OBRAS EN MÉXICO

1.2.1. Tamiji Kitagawa

Biografía de Tamiji Kitagawa

Tamiji Kitagawa nació en 1894 en la Prefectura de Shizuoka como el octavo hijo del terrateniente. En su niñez, Kitagawa se dedicaba mucho tiempo a coleccionar plantas y flores por su falta de fuerza física y por enfermizo. En 1910, fue a la capital de Japón, ingresó a la Escuela Preparatoria de la Facultad de Comercio de la Universidad Waseda y empezó pintar gracias a que sus compañeros le enseñaron. Sin embargo, abandonó la carrera en 1914 y se mudó a Portland, Oregón, Estados Unidos, donde residía su hermano mayor. Mientras trabajaba en un restaurante, estudiaba inglés en la escuela de lengua; luego se trasladó a Nueva York en 1916. Allí encontró un trabajo para pintar escenarios de teatros y se encargó de esa labor por varios años. Alrededor de 1919, asistió a las clases nocturnas de la Art Student League en Nueva York, recibiendo orientación de John Sloan (1871-1951).

> "Durante mi época en la escuela en Nueva York no era adecuado decir "estudiante", sino "trabajador". Excepto sábados y domingos, trabajaba en el taller lleno del olor de material de pintura y creaba escenografías desde las ocho de la mañana hasta a las cinco de la tarde. Justo después de acabar mi trabajo, cenaba y descansaba un rato y luego iba a la clase nocturna. (…) En la escuela, yo no era un estudiante muy ferviente. No asistía a la mitad de las clases de la semana. A pesar de eso, en el trabajo, tampoco había tantas cosas divertidas. A

> veces me hacían trabajar horas extra hasta la medianoche y en otras ocasiones hacía viajes largos con la compañía de teatro." [1]

Ichiro Haryu, un crítico japonés de arte, habló sobre los artistas japoneses que estudiaron arte en Estados Unidos durante esa época.

> "A partir de la época Meiji (1868-1912), la mayoría de los artistas japoneses fueron a estudiar a París. Generalmente allí se quedaron como unos 'extranjeros'. Sufriendo en el relevo de los estilos en la historia del arte, en sus vueltas a Japón muchos volvieron a utilizar el estilo y la tradición japonesa en sus producciones. En comparación con éste, Goro Mantetsu, Yasuo Kuniyoshi, Toshi Shimizu, Eitaro Ishigaki, Tamiji Kitagawa, entre otros, quienes fueron a Estados Unidos cuando eran jóvenes en el periodo entre la Guerra Ruso-Japonesa y la Primera Guerra Mundial, se enfrentaron a la civilización y la sociedad por sus labores para la vida cotidiana, ya que aún después de regresar a su país, ellos se transformaron en artistas de gran escala. Por supuesto, el arte norteamericano en vías de desarrollo fue favorable para que esto funcionara…"[2]

Se dice que, en ese entonces, Kitagawa estudiaba la psicología de Sigmund Freud de manera autodidacta y también con una amiga irlandesa que investigaba las pinturas infantiles y llevo a Kitagawa hacia el mismo objetivo. Éstas son historias que merecen una mención especial para la biografía de Kitagawa, quien se iba a enfocar en las pinturas infantiles.

En octubre de 1922, Kitagawa salió de Nueva York, donde vivió durante seis años, y se quedó en Miami en el Estado de Florida, y después de un corto tiempo, viajó a Cuba.

---

[1] KITAGAWA, Tamiji. "Estudiar en los Estados Unidos y México". En la revista *Bijyutsu Techo,* abril en 1955, Ed. Bijyutsu Shuppan, Tokio.
[2] HARYU, Ichiro. "Yasuo Kuniyoshi y Tamiji Kitagawa". Quinto sesión de la serie de *La imagen de los grabadores japoneses modernos.*
http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/tag/%E5%8C%97%E5%B7%9D%E6%B0%91%E6%AC%A1
[Consultado el 06/03/2014]

Durante su estancia en un hotel de la Habana, capital cubana, le robaron todos sus bocetos y 3,000 dólares que ahorró en EE.UU., y se quedó sólo con un boleto de avión para México. A pesar de ello, Kitagawa tenía alma aventurera. Cuando llegó a la Ciudad de México en 1923, trabajó como mesero, fue a Orizaba y Córdoba donde obtuvo un empleo de vendedor de pinturas religiosas y hacía su recorrido montado a caballo por una ruta donde todavía no se había enfriado la situación de la reciente Revolución Mexicana. Posteriormente, ya en la Ciudad de México, Kitagawa ingresó a la Academia de San Carlos y aprendió la técnica del grabado y el temple durante tres meses. Tuvo la oportunidad de quedarse en el internado de la Escuela de Pintura al Aire Libre en Churubusco, en la Ciudad de México.



Fig. 2
Tamiji Kitagawa con su hija, Tamiko, Taxco. (Fotografiada por Tsuguharu Foujita) 1933

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre fue otro movimiento artístico que ocurrió en la misma época del Muralismo Mexicano. Se abrió por Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) en Santa Anita, Iztacalco, a las afueras de la Ciudad de México en 1913, diez años antes del ingreso de Kitagawa. En vez de dibujar dentro de una habitación cerrada, prefirió pintar modelos al aire libre. La escuela se llamaba “Barbizón” para honrar a los pintores del siglo XIX como Jean-François Millet y Jean-Baptiste Camille Corot, quienes pintaban al aire libre en el pueblo Barbizón afuera de París y

fueron precursores del impresionismo. A pesar de que se cerró al siguiente año de su inauguración por influencia política, en 1921 se volvió a crear la Escuela de Pintura al Aire Libre en Chimalistac, luego se extendió la escala cambiando el lugar de Coyoacán a Churubusco. Después de quedarse en la escuela de Churubusco, a Kitagawa se le invitó a la escuela en Tlalpan dirigida por Francisco Díaz de León (1897-1975) y allí trabajó desde 1925 hasta 1932 como ayudante. Durante ese periodo, Kitagawa se casó con una mujer japonesa que trabajaba en México, Tetsuko Ninomiya, y en 1932 la familia Kitagawa fue enviada a Taxco en el Estado de Guerrero, para que sirviera como director de la nueva sede de la Escuela de Pintura al Aire Libre.

Kitagawa invitaba a los niños de la calle a que entraran a la escuela a pintar en los salones, que eran muy sencillos. El futuro pintor Amador Lugo (1921-2002) recordó su primer día de clases en Taxco.

> "El primer contacto que tuve con el arte o la pintura fue a raíz del maestro japonés Tamiji Kitagawa. Recuerdo que una tarde que salíamos de la escuela, él estaba parado en la entrada y le decía a los niños: '¿No les gustaría pintar?' Entonces nuestra primera reacción fue: 'Sí, cómo no, sí nos gustaría. ¿Qué es? ¿Qué vamos a hacer?'
>
> Él tenía un localito de unos cinco por cinco metros. Ahí había una mesa pequeña, una silla, uno que otro pincel, pedazos de papel mina gris y algunos botes con pintura. Cuando vio que no serían algunos sino hasta cien alumnos, como que iba limitando un poco. Decía: 'Bueno, te voy a dar este papel, un pedazo de carboncillo y un lápiz. Mañana traes una tablita, le pones unas diez o doce corcholatas o tapas de frascos, lo que encuentres por ahí, y cuando la traigas le vamos a poner pintura'. Para eso él tenía en la mesa un ejemplo. Y seguramente muchos de nosotros, si no es que todos, era la primera vez que veíamos un color. Pues ya con nuestra hoja de papel minagris algo hicimos: casas, calles, animales, no sé. Y ya que él veía el dibujo nos daba los colores correspondientes. Cuando

> nos daba los colores, decía: 'Voy a ver tu primer trabajo, que va a ser una especie de prueba y, de acuerdo con ello, pues veremos si sigues o si será hasta el próximo año'".[3]

Aunque reunió a mucha gente, el maestro japonés no permitió el ingreso de los niños pequeños, ya que él opinaba que:

> "Aunque los niños tienen talentos ricos propios de la época infantil, van a estar perdiendo el poder de la imaginación en su proceso de madurez. Ese reconocimiento es el punto de partida, y la finalidad de la enseñanza artística es el mantenimiento de ese talento. Hay que dar importancia a la enseñanza a la edad de alrededor de diez años, que es el período de transición de la mente de los niños desde el interés interior y subjetivo hacia el mundo exterior y objetivo."[4]

Ya que a Kitagawa le preocupaba la producción rutinaria hizo algunas pruebas a los alumnos; por ejemplo, les ofreció distintos materiales de pinturas sucesivamente, y desde el principio los hacía pintar con pintura al óleo, para lo que se necesitaba una técnica avanzada, en vez de comenzar con algo simple, como con lápiz. Tsuguharu Foujita (1886-1968) visitó la Escuela de Pintura al Aire Libre en Taxco en 1933 durante sus viajes por los países latinoamericanos, debido a que había conocido los cuadros de los alumnos de la Escuela en las exhibiciones en Europa en 1929, y este artista, que estaba en París, admiró otra vez las habilidades y el talento de los niños mexicanos. Detallaré más adelante dicho encuentro en la sección de Foujita en esta tesis, pero

---

[3] ESPINOSA Campos, Eduardo. "Amador Lugo –Impulso creador y perseverancia" en *Addenda* Núm 6, septiembre de 2003. Pág. 26.
http://cenidiap.net/biblioteca/addendas/1E-6-AmadorLugo.pdf [Consultado el 10/03/2014]

[4] KITAGISHI, Dan. "El arte mexicano moderno y Tamiji Kitagawa" en *La historia del intercambio entre México y Japón*. Ed. Asociación México Japonés y Comité de editorial la historia del intercambio entre México y Japón. Ed. PMC. 1990. Pág. 1026.

quiero mencionar el recuerdo que Foujita presentó con el título “México y el Sr. Kitagawa” en una conferencia en Yokohama, en 1938.

> “(…) Allá el Sr. Kitagawa se convirtió en el director de una escuela de arte. Aunque la palabra ‘director’ suena bien, la escuela misma tenía sólo un cuarto y una entrada. De repente, abrí la puerta, y eso era la escuela de arte. Tenía tres o cuatro sillas y no había ningún caballete; pero eso era una escuela de arte. El Sr. Kitagawa fue el director y también ayudante. Los alumnos vestían camisas blancas y un pantalón, sin zapatos. El Sr. Kitagawa llevaba puestos los zapatos porque era el maestro. Y se ponía sombrero de paja con la camisa remangada. Se reunieron 14 o 15 niños que parecían tener entre siete u ocho años. Me parecía una reunión de mendigos. Él los llevaba a pintar todo el día alegremente. El Sr. Kitagawa amasaba el barro sobre la tabla con los niños. Ya que la tierra mexicana era como barro, la utilizaba para hacer colorante.”[5]



Fig. 3
Tamiji Kitagawa con Diego Rivera, México D.F., 1955

Su casa en Taxco se nombró “Casa Kitagawa” y fue visitada por varios artistas importantes como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Isamu Noguchi, Yasuo Kuniyoshi, compañero de su época en Nueva York, y muchos turistas de Estados Unidos.



Fig. 4
Con sus ex alumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre (De izq: Manuel Echauri, Kitagawa, Feliciano Peña, Amador Lugo), México D.F., 1955

Ahora bien, a pesar de que Kitagawa escribió libros sobre su experiencia como maestro de escuela, su otra faceta como pintor durante su estancia en

[5] FOUJITA, Tsuguharu. “México y Sr. Kitagawa” (la conferencia de la Casa Municipal de la Educación en la Ciudad Yokohama en 19 de febrero en 1938) en KITAGAWA, Tamiji. *Educación del arte y utopía --Colección de trabajos de Tamiji Kitagawa sobre educación del arte--,* Ed. Sogen-sha, Tokio, 1969. Pág. 340.

México no ha sido tan conocida durante todo este tiempo. Aunque el mismo pintor dijo que en 1924 realizó su primera exposición individual en la Ciudad de México, desafortunadamente el lugar y las obras expuestas se desconocen hasta nuestros días. Luego, en 1929 realizó su segunda exhibición individual en la galería del Palacio de Bellas Artes, y en aquella ocasión asistió gente importante, como el Ministro de la Embajada de Japón en México y el Secretario de Educación Pública de México, entre otros. Más adelante en 1930 montó una exposición en Nueva York, donde el artista vivía antes. Entre 1928 y 1929, Kitagawa fue un miembro del grupo artístico llamado "¡30-30!"[6], que se formó por iniciativa de los maestros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y participó en cuatro exposiciones de dicho grupo; además, siete de sus grabados aparecieron en el Calendario Cívico Mexicano en 1930 (Fig.21), participando junto grandes artistas mexicanos de la época. Asimismo, Kitagawa tuvo varias oportunidades de realizarse como pintor. La actividad de Kitagawa fue publicada en la revista mexicana llamada *Forma*, en el número 7 del año 1928; el reportaje se intituló "Un pintor japonés en México", y fue ilustrado con algunas de sus obras.

En 1936, Kitagawa regresó a su país natal para que su hija recibiera la educación en Japón. La Escuela en Taxco se cerró poco después y eso marcó el fin de la historia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Pese a que la otra finalidad de su regreso fue la investigación de la educación infantil del arte en Japón, obteniendo la beca de Guggenheim, fue imposible para él trabajar sobre ello debido a la situación bélica y tuvo que esperar hasta la posguerra.

---

[6] El nombre del grupo "30-30", lo tomaron de la Carabina 30-30 revolucionaria. En 1928, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova, Martí Casanovas, se dieron a conocer como opositores de la decadencia académica a través del "Manifiesto Treintatrentista contra I. Los académicos, II. Los covachuelos, III. Los salteadores de puestos públicos y IV. En general contra toda clase de Sabandijas y Zánganos Intelectualices". Tuvieron una revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, cuya edición fue de tres números solamente. http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html [Consultado el 10/03/2014]

Poco después de su regreso, exhibió *La Fiesta de Taxco* (Fig.11)*, El interior de la mina de la plata,* y más en el círculo transcendental de pintores occidentales llamado *Nika*, dentro de la 24ª muestra anual de *Nika* en 1937, por invitación especial de Tsuguharu Foujita; en ese mismo año Kitagawa se convirtió en miembro del grupo *Nika*. Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, vivió en Seto, en la Prefectura de Aichi, la ciudad natal de su esposa, y trabajaba como maestro de arte en la preparatoria. Seto es la ciudad de fabricación de cerámica más grande en Japón donde se produce la cerámica llamada Seto-mono. En 1943, Kitagawa reformó el taller de cerámica para crear su propio taller, donde iba a producir mayoría de sus obras durante la posguerra. Cuando la industria de la cerámica se reactivó, alrededor del 1950, el artista comenzó a pintar sobre las cerámicas de varios artesanos en la misma ciudad. Y los siguientes veinte años dibujaba en mercancías generales, y también sobre tablas de cerámica, platos grandes, cuencos, entre otros.[7]

Asimismo, las actividades de Kitagawa durante la posguerra se diversificaron. Produjo numerosas obras de pintura al óleo, temple y grabado, realizó exhibiciones individuales y también en grupo en varios círculos pictóricos, además abrió la Escuela de Arte en el Zoológico de Nagoya, y el Instituto de Arte Infantil Kitagawa para enseñarles pintura a los niños japoneses. Y en 1952, asistió como uno de los fundadores de *Sozo Biiku Kyokai,* en español 'Asociación por la Enseñanza del Arte y Creación', que iba a cambiar completamente la manera de



Fig. 5
Tamiji Kitagawa con Alfaro Siqueiros, Cuernavaca. 1955

[7] *Taller de Tamiji Kitagawa y calleja del artista*
http://www.geocities.jp/setodrgn/seto_scnry20.htm#1960seto [Consultado el 04/04/2014]

enseñanza del arte en Japón en la posguerra, y llevó a cabo varias conferencias en todo el país y publicó varios libros sobre la educación infantil en el arte.

En 1955 visitó México por segunda vez después de veinte años de separación. Quedándose con su amigo Francisco Díaz de León, Kitagawa renovó la antigua amistad con el viejo Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo entre otros. Durante un año viajó a dibujar en varios lugares del país, y en la Ciudad de México montó la exposición de pinturas de *ukiyo-e* de Sharaku (Siglo XVIII?) llevadas desde Japón. Y en esta visita, Kitagawa volvió a ver a sus antiguos alumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre, algunos de ellos llegaron a ser pintores exitosos. Feliciano Peña (1915-1982) fue pintor y también maestro de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"; Manuel Echauri (1914-2001) y Amador Lugo (1921-2002) fueron miembros fundadores del Salón de la Plástica Mexicana en el Distrito Federal. (Fig.33, 34, 35)

> "Como yo he dicho repetidamente, a pesar de que en mi escuela de pintura les hice pintar a los niños, la formación de futuros artistas no fue el objeto desde principio. Por eso me permito decir que no fue mi error ni mi hazaña que unos cuatro o cinco artistas notorios aparecieron entre mis unos cientos de niños que había enseñado en México. Para mí hubiera sido mejor que ellos se hicieran buenos carpinteros o buenos confeccionistas, ya que son más útiles para toda la sociedad mexicana."[8]



Fig. 6
Tamiji Kitagawa con Alfaro Siqueiros en Japón, 1972

Aun cuando Kitagawa se emocionó con los resultados de algunos de sus alumnos, tal fue su opinión de ello. De hecho, en la enseñanza infantil

[8] KITAGAWA, *La tentación de México*. Pág. 140

del arte en Japón, Kitagawa le dio importancia a la formación humanitaria a través de pintar, más que a la formación de artistas.

Kitagawa fue condecorado con la Orden del Águila Azteca, título otorgado por el gobierno mexicano, en 1976. En 1979, fue designado como presidente del grupo de artistas *Nika*, sin embargo declinó su cargo en el mismo año. Hasta finales de su vida, trabajó vigorosamente en el taller de la ciudad de Seto. Kitagawa falleció en 1989 con 95 años de edad. Las pinturas y grabados de Tamiji Kitagawa, como reflejo del encanto de la Tierra Azteca, fueron una gran influencia para los pintores del grupo *Nika*, como Takayoshi Ito (1926-2011), Kazuo Suenaga (1911-1975), y Mikie Ando (1916-2011), y también a Shinzaburo Takeda (1935-) quien nació en la ciudad de Seto donde Kitagawa vivió en la segunda mitad de su vida, y todos ellos tuvieron la oportunidad de visitar y pintar en México.

Estilo y Color de Kitagawa. Antes y después de México

> "Confié mi vida a la suerte sin razón. No había ninguna finalidad. Sin objetivo, era más divertido y más intranquilo. Al fin llegué a México, nada más. Sin embargo, si yo juzgara forzosamente desde el resultado, yo tenía ese deseo puro de avanzar más adelante, a un lugar más bárbaro y humano cuando estaba en la civilización ínsula de Nueva York."[9]

Así pues, la llegada de Tamiji Kitagawa al México y su estancia por 12 años fueron sucesos fortuitos, causados, de alguna forma, porque el artista perdió todos sus objetos personales en Cuba, excepto un boleto a México. Comparándolo con los artistas

[9] KITAGAWA, *La tentación de México*. Pág. 167

japoneses que tiempo después visitaron México con algunas intenciones, Kitagawa entró al mundo del arte mexicano sin alguna ambición en particular. Aunque en el percepción de los japoneses en ese entonces México era un destino para la colonización laboral o de negocios, Kitagawa pintaba esta tierra como un artista y vivía como un habitante normal. Y seguía viviendo como un representante del país México aun después de su regreso a Japón. Casi todos artículos que trataban sobre el arte mexicano que fueron publicados en Japón durante la década de 1930 y 1940 fueron de Kitagawa. Y más adelante las ramificaciones e influencias del arte mexicano en el arte japonés no fueron pequeñas. Además, el significado de su trabajo en México fue digno de mención en la historia del arte mexicano.

> "Cuando era joven, viví por largo tiempo en México. Aunque digo 'juventud', en realidad fue desde mis 30 hasta mis 45 años de edad, por eso para los lectores jóvenes veinteañeros no parece que hablo de mi juventud. Sin embargo, a mí me parece que fue la época de la flor de la vida. Aunque sería exagerado decir que este periodo fue mi vida central, no dudo que fue una parte muy importante. Por lo tanto, yo estaba mexicanizado totalmente. Dicen que cualquiera de mis obras de retrato, naturaleza muerta, y paisaje son muy mexicanas. Además, cuando dibujo realísticamente, sospechan que no es la obra de Tamiji. Así que, entre mis 30 y mis 45 años de edad, la vista de la vida y la visión del mundo fueron fijadas, y tal vez México se infiltró hasta el centro de mi cabeza y mis huesos. También soy el hazmerreír de todos porque no sólo mis cuadros, sino mi pensamiento y movimiento, son muy distintos a los de otros japoneses. (…) No esperaba yo que la gente pensara que Kitagawa sin México no es nada". [10]

Desafortunadamente, las obras anteriores a México ya no existen, debido a que los bocetos pintados en EE.UU. fueron robados en Cuba. Así que es imposible

[10] KITAGAWA, *La tentación de México*. Pág. 165-166

comparar el estilo de antes y después de su estancia en México. A pesar de eso, sería posible imaginar la influencia que recibió durante su estancia en Estados Unidos y México gracias a su autobiografía y rememoración en sus publicaciones.

Kitagawa dijo que a partir de su época en Nueva York, había recibido la influencia del impresionista francés, Paul Cézanne (1839-1906). Masanori Murata, el director del Museo de Aichi, indicó el efecto de la huella de pincel como Cézanne en las obras de Kitagawa entre 1923 y 1926, como *Iglesia*, *Paisaje mexicano (El camino a Tlalpan)*, y *Anciana Indígena*.[11] Durante su periodo en la Academia de San Carlos aprendió la pintura académica y su estilo se transformó mucho en el estilo académico, pero después de meterse en la Escuela de Pintura al Aire Libre en Tlalpan, el maestro Francisco Díaz de León le enseñó la técnica de xilografía que a su vez se la mostró un artista francés llegado a México, Jean Charlot (1898-1979). Al principio, Kitagawa pensó que la xilografía era una de las técnicas del arte nada más, pero después de expresar la vida cotidiana de los indígenas o las posturas de trabajadores en sus grabados, gradualmente cambió su pensamiento y la comprendió como la manera de "acción" artística. Podemos observar sus obras de xilografía en el calendario del grupo artístico "¡30-30!", que propuso "los artistas revolucionarios". (Fig.21)

Sin embargo, más tarde, Kitagawa "descubrió el espíritu original de su producción en la característica de las pinturas infantiles de los alumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre, es decir la postura sencilla de pintar lo que el pintor mismo conoce bien"[12], y transformó mucho la expresión de su pintura. Podemos ver la nueva expresión de

[11] MURATA, Masahiro. "Las pinturas de Tamiji Kitagawa- enfocando la época en México-", en el catálogo*: Exposición de Tamiji Kitagawa*, Museo de Aichi, 1996, Pág.15
[12] "Exposición de Tamiji Kitagawa-pintar el amor y los humanos-", en la página de Museo de Aichi http://www-art.aac.pref.aichi.jp/exhibition/history/1996_04.html [Consultado el 15/03/2014]

realismo originario de Kitagawa en los cuadros, como *Borricos*, *Obrero leyendo* (Fig.7), y más.

> "Tal vez para la gente que desea que la pintura infantil sea muy clara, fastuosa, inocente y feliz, se siente rara al ver que sus obras son generalmente oscuras, melancólicas, y esconden algo siniestro. Y dirían que eso hubiera sido una aparición del complejo de inferioridad de los mexicanos. (…) Es obvio que las pinturas infantiles de los niños mexicanos tienen semblantes pesados. Pero, son hermosas. A nosotros los japoneses nos parece que esta hermosura es inexplicable. No es una belleza feliz. No es una alegría de la libertad. Lo malo es que esta belleza convive con la pesadez. No, ésa es la pesadez misma. Aunque es serio tiene humor y rebosa de seguridad, no lo digo en broma. No me parece que las pinturas de los niños sean muy infantiles, y las obras de los alumnos adultos de mi escuela no son distintas a las de ellos esencialmente."[13]

Y mencionó sobre la comparación con las obras de niños norteamericanos,

> "Opino que las obras de los niños norteamericanos, que yo he visto frecuentemente, son bonitas. Realmente son libres y felices. En comparación con ésas, las pinturas que se pintan en mi escuela no les parecen bellas ni felices. Sin embargo, las de México tienen el vigor que apela a nosotros. Las pinturas infantiles de EE.UU., por decirlo de alguna manera, son un juego despreocupado y disfrutan a su gusto con amplia libertad. Los alumnos en Taxco pintan luchando para obtener la gran libertad desde este mundo. Por lo tanto, allí existe tensión, seriedad, y no se busca la belleza abstracta sino indica la vigorosidad persistiendo hasta la realidad."[14]

---

[13] KITAGAWA, *Los niños dibujan las pinturas-recuerdo de México-*. Ed. Iwanami. 1952. Tokio. Pág.96-97

[14] Op.cit. Pág.178

Debido a que Kitagawa intentó no influir con sus tendencias y rutinas a los alumnos, no les mostró sus propias obras ni su postura al bosquejar. Aún más, dijo así,

> "Yo no soy un maestro tan influyente. La verdad, los alumnos son mis maestros, además son maestros más maravillosos que otros de cualquier escuela donde yo haya estudiado. Por eso me dejo influir fuertemente por ellos."[15]

Kitagawa, quien radicó en México, siendo el único artista japonés de su comunidad, la gente a su alrededor con frecuencia esperaban ver sus obras "lo japonés" debido a su nacionalidad. Además con conciencia introducía "lo japonés" en su propia obra. En Taxco, en ese entonces, lo visitaron varios turistas norteamericanos. Kitagawa, debido a su experiencia en EE.UU., satisfizo sus peticiones y les pintó *sumi-e* con tinta china. En la pintura acuarela con el título de *Niños*, podemos ver la similitud de *sumi-e* en las líneas contorneadas con el color negro aguado como la tinta china. (Fig.10) En su autorretrato de 1931, *Retrato de un pintor* (Fig.9), que se produjo en Taxco, se indicó que los ojos abiertos y la paleta con composición audaz dan la impresión de *ukiyo-e* de Sharaku de la época de Edo.[16]

A lo largo de su longeva vida, Kitagawa pintó a las masas y la vida cotidiana del pueblo. En este punto lo influyó la experiencia de Nueva York donde el artista había radicado antes de moverse a México. Desde 1919 a 1922, Kitagawa estudió en la escuela de pintura Art Students League en Nueva York, y se hizo discípulo del profesor John Sloan (1871-1951) quien fue uno de los ocho miembros del grupo de artistas estadounidenses, *"The Eight"* (en español "Los Ocho") que tuvo actividad entre 1908 y

---

[15] KITAGAWA, *Los niños dibujan las pinturas-recuerdo de México*. Pág.114

[16] "Libro de texto de arte para preparatoria y museo", en *Lecturas educativa de Nichibun*, Ed. Nihon-bunkyo. http://www.nichibun-g.co.jp/column/education/k-bi-museum/k-bi-museum028/ [Consultado el 20/03/2014]

1918 y que fue conocido como la escuela *Ashcan* que expresó la vida urbana cotidiana en sus pinturas. Kitagawa aprendió la técnica en la clase de "Desnudo y composición" por John Sloan, y en esos días la ideología de pintar realísticamente la vida dura en la metrópoli prosperó en los Estados Unidos. Así, el tema de la vida cotidiana de los pueblos fue el influjo de la enseñanza de Sloan. Asimismo, por su experiencia real en la vida como trabajador en un país extranjero, y las discusiones con compañeros japoneses en la misma escuela, como Yasuo Kuniyoshi (1889-1953) y Toshi Shimizu (1887-1945), Kitagawa "formó la perspectiva de estar del lado de la sociedad y el pueblo, y capturó el arte con relación a la sociedad, y obtuvo la actitud que produjo con consciencia de ello."[17] El pensamiento que conecta el arte con la sociedad apareció enérgicamente durante su tiempo en México, cuando estaba floreciendo el Muralismo Mexicano cuyas pinturas declamaban un mensaje social. En México, Kitagawa pintó la potencia de los pueblos después de la Revolución Mexicana y la vida cotidiana de los indígenas viviendo con todas sus fuerzas. (Fig. 8, 11,12 y más) Después de su regreso a su país de origen, Kitagawa siguió realizando varias pinturas con el tema de los pueblos y la familia. Teijiro Kubo, el crítico japonés, opinó que "¿Qué pintó Tamiji en los pueblos? Pintaba 'el espíritu de la resistencia y la solidaridad, la capacidad de la vida con energía vigorosa, erotismo, obedeciendo la realidad'".[18]

Durante la guerra en Japón, el suceso no permitió una pintura contra el conflicto bélico; a pesar de ello Kitagawa expresaba la atmosfera amenazadora y su sentimiento de repulsa a el militarismo japonés, como *La niña retaguardia* (Fig.14), *La carga pesada*, y *Crecer lozano en la montaña rocosa*, etc. Y pintó *Ruinas del incendio* que contiene el

[17] MURATA, "Las pinturas de Tamiji Kitagawa- enfocando la época en México.", Pág. 12.
[18] OHTA, Masakatsu. "Teoría de Teijiro Kubo-a través de las relaciones del primer período-¨ en *Boletín de Universidad de Educación en Jyoetsu.* Vol. 22, No.1. Pág. 37-44 http://repository.lib.juen.ac.jp/dspace/bitstream/10513/1545/1/kiyo22_1-04.pdf [Consultado el 20/03/2014]

dolor de los pueblos de derrota. En *La ciudad de contaminación* y *Flor y lápiz* se trató espontáneamente el problema social más grave en ese entonces, la contaminación ambiental. Debido a que históricamente estos temas no se habían tratado en el arte japonés, no sólo por su estilo mexicano sino por su temática, Tamiji Kitagawa fue considerado el único entre los pintores japoneses en hacer eso. Kitagawa mencionó,

> "Los pintores japoneses de óleo, los cuales han estudiado el estilo francés, verdaderamente pintan muy bien. Para mí es sorprendente que manejen perfectamente todas las técnicas. Es absolutamente imposible que yo, un diletante, imite esa habilidad con las manos. Sin embargo, carecen de un gran proyecto, deseo intenso, entusiasmo por la vida. Es lamentable. ¿Por qué ellos, que tienen tantas técnicas, no se dedican a pintar con una parte de su ideología?"[19]

Sobre la coloración de su paleta, Kitagawa utilizaba los colores opacos y grisáceos en los cuadros hasta el periodo de la década de 1950. Kitagawa había dejado muchas obras de varias técnicas, como óleo, acuarela, tempera y grabado aprendidas en la Escuela de Pintura al Aire Libre en Tlalpan, y la mayoría de ellas tienen una paleta sobria. A mí me parece que estos colores sobrios son del color térreo mexicano que levantaban polvo en los pueblos antes de modernizarse.

Después de su estancia en EE.UU. y México por 21 años, Kitagawa por fin regresó a su país natal, Japón. De inmediato, sintió gran sorpresa contra el mundo del arte en Japón que estaba inclinado a los movimientos artísticos en Francia. En esa atmósfera, *La fiesta de Taxco* (Fig.11), que fue mostrada en la exhibición de *Nika* inmediatamente después de su regreso, tuvo mucho eco en los círculos de pintores en Japón. Esa obra

[19] MURATA, "Las pinturas de Tamiji Kitagawa- enfocando la época en México-", Pág. 12.

se pintó con tinta de barro para la cerámica con la técnica de tempera de yema obtenida en México sobre tela de algodón tensada.

> "En la gran pantalla de tamaño de 259.1 cm por 181.8 cm se pintó el grupo de los pueblos mexicanos. Aunque el gris predomina, el contorno claro y el colorido como el azul oscuro del velo y la ropa blanca de las mujeres indican el ritmo y la rica decoración. Lo que domina el centro del cuadro son las mujeres viendo al horizonte como si estuvieran esperando algo. La iglesia, los mariachis, los hombres disfrutando la corrida de toros están en el fondo. Esa escena tiene una atmósfera explicablemente triste y es como si fuera llena de nostalgia y melancolía, pese a que su título es 'fiesta'."[20]

Murata, el director del Museo de Aichi, mencionó que esa pintura del periodo justo después de su regreso fue "la prueba de expresión más mexicana de su vida", [21] cuyo tema caracteriza algo mexicano, cuya composición dinámica es como los murales mexicanos.

Sin embargo, la coloración y el estilo de sus obras se trasformaron vivamente después de su segunda visita a México en 1955, después de veinte años. Las figuras se simplificaron y se simbolizaron con el contorno negro y grueso. (Fig. 28-32) Sobre su cambio, el crítico de arte japonés, Ichiro Haryu comentó que:

> "los humores vivos que son rituales y sagrados como si fueran iconos que desparramaban la elegía de la vida de los pueblos. Animales como el saltamontes y el perro se forman como símbolos de salvajismo y divinidad. Me

[20] "Explicación de Fiesta de Taxco" en la página de Museo de Shizuoka http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/collection/item/W_10_657_J.html [Consultado el 20/03/2014]
[21] MURATA, "Las pinturas de Tamiji Kitagawa- enfocando la época en México-", Pág.17

parece que Kitagawa desea abrir el expresionismo basando la humanidad universal que atraviesa el límite del detalle."[22]

El regreso a México fue la ocasión para producir murales más adelante. En 1959, realizó tres murales mosaicos llamados *"Excavación de tierra", "Alfarería"* y *"Cocción"* en la pared de la otrora Casa Municipal de la Ciudad de Seto (Fig.17) y en el edificio de la estación de televisión de Nagoya CBC produjo un mural de mosaicos de mármol. (Fig.18) En 1962, elaboró el mural de mosaicos llamado, *El nacimiento del Jitomate*, en la oficina principal de la empresa Kagome que produce salsa de jitomate (Fig.19), y en 1970 en la Biblioteca Privada de la ciudad de Seto, ejecutó el mural de cerámica en la pared exterior y el de mosaico en la pared interior. (Fig.20) El mural cerámico es la mezcla de la cultura mexicana y japonesa, porque Kitagawa intentó producir los murales de escala mexicana con el material teñido con los colores japoneses de la cerámica tradicional, y hasta nuestros días su mural es uno de los representantes de la ciudad de la cerámica, Seto.

Durante su visita en 1955, aunque el Muralismo Mexicano ya estaba decreciendo en la década de 1950, todavía nacieron varios murales de distintos materiales en la Ciudad de México. Kitagawa visitaba frecuentemente a los artistas y recibió la influencia de los pintores mexicanos. Aunque había un rumor de la decrepitud de Diego Rivera, él estaba produciendo el Museo Anahuacali para unir sus colecciones, y Kitagawa vio que el muralista envejecido se entusiasmó con la producción de un gran lienzo. Rufino Tamayo, vestido con ropa de obrero salpicada vigorosamente de pintura, y la postura de Siqueiros que se esforzaba por producir obras con mucha energía mientras que al

[22] HARYU, Ichiro. "Yasuo Kuniyoshi y Tamiji Kitagawa". Quinto sesión de la serie de *La imagen de los grabadores japoneses modernos.*
http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/tag/%E5%8C%97%E5%B7%9D%E6%B0%91%E6%AC%A1
[Consultado el 06/03/2014]

mismo tiempo se dedicaba a las actividades políticas; sin duda, estas vehementes actividades influyeron en el alma del artista Kitagawa para producir murales en su país origen.

Sin embargo, el discípulo de Kitagawa, Yukio Asakawa mencionó que después de realizar varias obras, Kitagawa se lamentó porque no había podido producir murales en Japón como él quería.[23] En Japón, una pintura debe ser hermosa, y un mural se piensa como la decoración de los edificios, nada más. Debido a que Kitagawa pasó tiempo en México durante parte del periodo del Muralismo, creo que hubiera caído en un dilema ya que las pinturas que vinculaban a la sociedad con el mensaje social no se aceptaban en el mundo artístico en Japón.

> "Yo pienso de esa forma. Cuando divido el arte en dos clases principales, una es la persecución de la belleza y la otra es la expresión de su principio. Los artistas que buscan la belleza se convertirían en pintores de decoración, y en comparación, otros correrían el riesgo de ser ilustradores de publicidad o propaganda."[24]

Así, Kitagawa siempre buscaba el lugar entre el arte y la sociedad. Aunque probó pintar murales, no pudo realizar ninguno parecido a los que había visto en México y que tienen un mensaje más fuerte.

Kitagawa, quien vivió en México por 12 años como un artista japonés, amó y pintó México por el resto de su vida, aun estando en Japón. En sus obras podemos ver varias influencias de México. Una es la técnica del temple y el grabado aprendida en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco y

[23] MURATA, "Las pinturas de Tamiji Kitagawa- enfocando la época en México", Pág.19
[24] Op.cit., Pág.19

Tlalpan; otra es el vínculo entre la sociedad y el arte como las actividades con el grupo ¡30-30! y el Muralismo en México; y por último la realización de los murales de gran formato, introduciendo así por vez primera el Muralismo en Japón. Así, Kitagawa siempre se llamó a sí mismo como “vuelto de México”, y se le consideraba una persona rara en el mundo del arte japonés. Su contribución al mundo del arte fue muy grande: Introdujo nuevos aires al arte japonés, que entonces concedía demasiada importancia al arte francés; presentó el arte mexicano moderno que entonces casi nadie conocía en Japón; y mandó a varios artistas japoneses a pintar México más adelante. Además es obvio que su contribución al desarrollo de la enseñanza a los niños fue gracias a su larga experiencia como maestro en la escuela mexicana. Como mencioné, Kitagawa negó la frase de “Kitagawa sin México no es nada”, aunque sería imposible arrancar la esencia de México de la vida de Tamiji Kitagawa.

Obras de Tamiji Kitagawa



Fig. 7　北川民次【本を読む労働者】油彩・キャンバス　郡山市立美術館
TAMIJI KITAGAWA. *Obrero leyendo,* 1927, Óleo sobre tela, 78.8×69.0cm, Museo del Arte en la Ciudad de Koriyama, Fukushima.



Fig. 8　北川民次【トラルパム霊園のお祭り】油彩・キャンバス　名古屋市美術館
TAMIJI KITAGAWA. *La fiesta en el cementerio de Tlalpan,* 1930, Óleo sobre tela, 99.5×89.8cm Museo del Arte de la Ciudad de Nagoya, Aichi.



Fig. 9　北川民次【画家の肖像】油彩・カルトン、笠間日動美術館
TAMIJI KITAGAWA. *Retrato de un pintor,* 1931, Óleo sobre cartón, 49.7×40.0cm, Museo del Arte Nichido en Kasama, Ibaraki.



Fig. 10　北川民次【子供】水彩画・紙、ロサ・グリア・デ・ゴンザレス氏所蔵
TAMIJI KITAGAWA. *Niños,* 1933, Acuarela sobre papel, Colección Rosa Gurría de González, México.



Fig. 11　北川民次【タスコの祭り】テンペラ・キャンバス　静岡県立美術館
TAMIJI KITAGAWA. *La fiesta de Taxco,* 1937, Tempera sobre tela, 178.1×267.0cm Museo del Arte de la Prefectura de Shizuoka, Shizuoka.



Fig. 12　北川民次【ランチェロの唄】テンペラ・紙　東京国立近代美術館
TAMIJI KITAGAWA. *El canto de Ranchero,* 1938, Tempera sobre papel, 161.5×130.0cm Museo Nacional del Arte Moderno, Tokio



Fig. 13　北川民次【メキシコ静物】テンペラ・キャンバス　東京国立近代美術館
TAMIJI KITAGAWA. *Naturaleza Muerte de México,* 1938, Tempera sobre tela, 161.5×130.0cm Museo Nacional del Arte Moderno, Tokio



Fig. 14　北川民次【銃後の少女＜鉛の兵隊＞】油絵・キャンバス
TAMIJI KITAGAWA. *La niña retaguardia – Soldados de plomo-,* 1939, Óleo sobre tele, 54.7×70.0cm



Fig. 15　北川民次【画家の仲間たち】油絵・キャンバス
TAMIJI KITAGAWA. *Compañeros de los pintores,* 1948, Óleo sobre tele, 80.3×65.2cm



Fig. 16　北川民次【女のつどい】油絵・キャンバス
TAMIJI KITAGAWA. *Reunión de las mujeres,* 1954, Óleo sobre tele,　112.0 × 162.0cm



Fig. 17　北川民次【採土・製陶・焼成】モザイク壁画、元瀬戸市民会館
TAMIJI KITAGAWA. "*Excavación de tierra*" "*Alfarería*" y "Cocción", Mosaicos, 12 m ×2.5 m, Casa Municipal de la Ciudad de Seto interior, 1959, Aichi.



Fig. 18　北川民次、【平和と芸術】大理石モザイク壁画、名古屋 CBC 放送ビル
TAMIJI KITAGAWA. *La paz y el arte*, Mosaicos de mármol, 16. 6 m × 6 m. Edificio de la estación de televisión de Nagoya CBC, 1959, Nagoya, Aichi.



Fig. 19　北川民次【トマトの誕生】モザイク壁画、カゴメ本社
TAMIJI KITAGAWA. *Nacimiento del jitomate.* 1962, Mosaicos, Sede de Kagome, Nagoya, Aichi.



Fig. 20　北川民次、陶壁画、瀬戸市立図書館
TAMIJI KITAGAWA. 1970, Mural de cerámica, Biblioteca Privada en la Ciudad de Seto, Aichi.



Fig. 21　北川民次　【アメリカの発見】1930 年メキシコ市民カレンダー
TAMIJI KITAGAWA.
"*Descubrimiento de América" en Calendario Cívico Mexicano,* 1930



Fig. 22　北川民次【字をかくメキシコの女】リノカット
TAMIJI KITAGAWA. *Muchacha mexicana escribiendo letras,* 1935, Grabado en linóleo,



Fig. 23　北川民次【メキシコの女】セルロイド凸版
TAMIJI KITAGAWA. *Muchacha mexicana,* 1937, grabado en relieve en linóleo, 22.3×15cm



Fig. 24　北川民次【メキシコ群像】木版
TAMIJI KITAGAWA. *Grupo de mexicanos,* 1941?, Xilografía, 38×30.5cm



Fig. 25　北川民次【タスコの裸婦】木版
TAMIJI KITAGAWA. *Mujer desnuda en Taxco,* alrededor de 1941, Xilografía, 24×43cm



Fig. 26　北川民次　【ろくろを回す男】リノカット
TAMIJI KITAGAWA. *Hombre gira el torno,* 1937, Grabado en linóleo, 19.6×12.3cm



Fig. 27　北川民次　【釜入れ】リノカット
TAMIJI KITAGAWA. *Meter en el horno,* 1937, Grabado en linóleo, 19.7×12.2cm



Fig. 28　北川民次【果物を売る女】リトグラフ　手彩色
TAMIJI KITAGAWA. *Mujer vendida las frutas,* 1967, Litografía con color a mano 38×30.5cm



Fig. 29　北川民次【母と子】リトグラフ
TAMIJI KITAGAWA. *Madre e hijo,* 1967, Litografía, 39×30.5cm



Fig. 30　北川民次【抱擁】リトグラフ
TAMIJI KITAGAWA.*Abrazo,* 1967, Litografía, 39×30.5cm



Fig. 31　北川民次【かいうと女】リトグラフ
TAMIJI KITAGAWA. *Alcatraz y mujer,* 1973, Litografía, 23.9×22.8cm



Fig. 32　北川民次【サボテンを売る女】リトグラフ
TAMIJI KITAGAWA. *Mujer vendiendo nopal,* 1973, Litografía, 28.8×19.0cm

Las obras de los alumnos de Kitagawa en Taxco



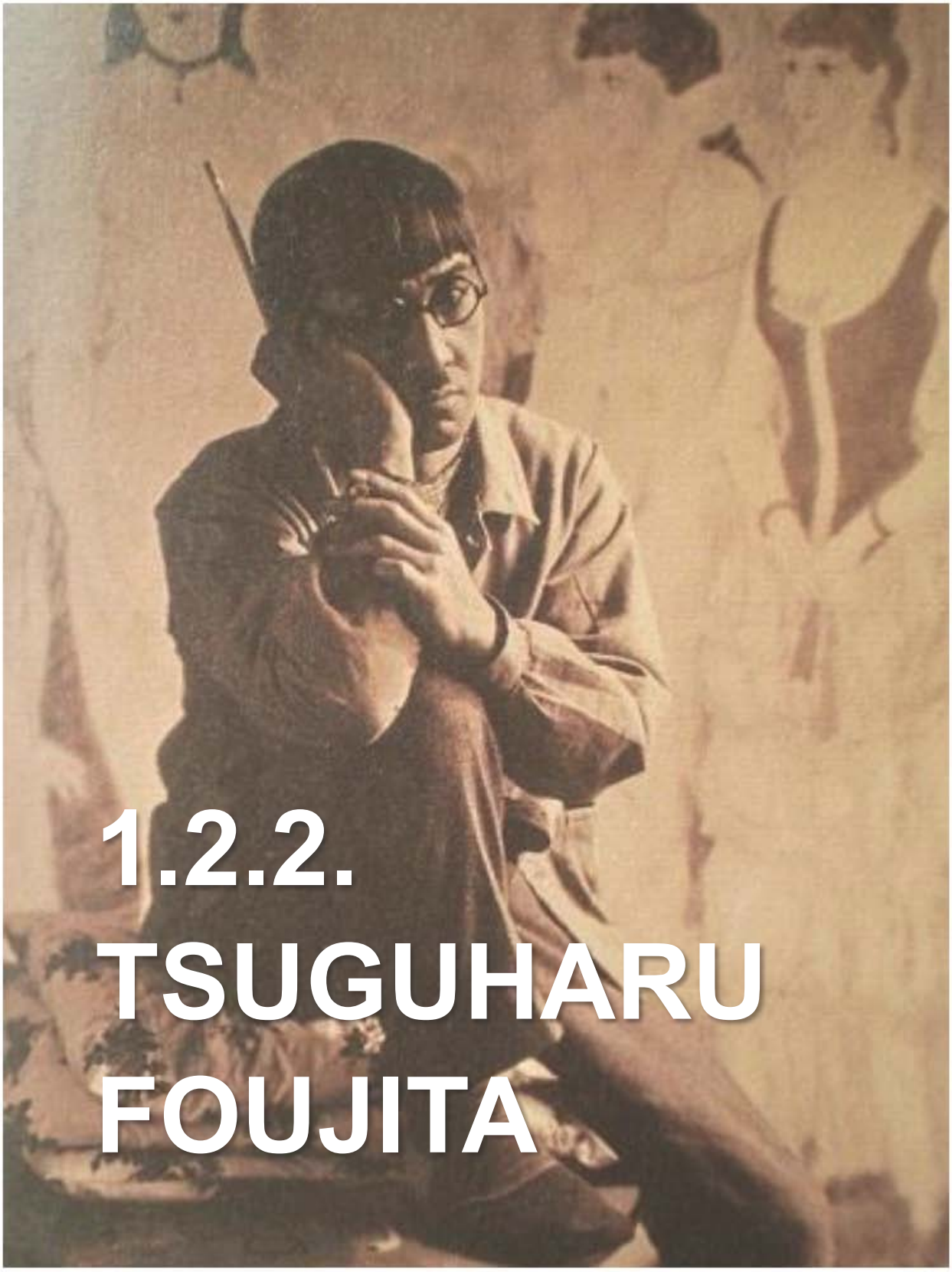
Fig. 33 FELICIANO PEÑA, *Reunión,* Óleo sobre tela. 1931, Colección Andrés Blaisten, Ciudad de México.



Fig. 34 AMADOR LUGO GUADARRAMA, *Paisaje de Taxco,* Linóleo. 1931, Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México.



Fig. 35 MANUEL ECHAURRI, *Autorretrato,* Óleo sobre tela. 1931, Colección Antonio Loredo Hill, México.



1.2.2. TSUGUHARU FOUJITA

Fig. 1

1.2.2. Tsuguharu Foujita

Biografía de Tsuguharu Foujita

Tsuguharu Foujita nació en 1886 en Tokio. Su padre trabajaba como médico militar y más adelante llegó a ser inspector general de sanidad del ejército. Abrigando el sueño de ser pintor durante su época de la secundaria, empezó aprender el idioma francés desde los 17 años de edad para ir a estudiar a Paris donde florecía el arte. Ingresó a la Facultad de la Pintura Occidental en la Escuela de Artes Plásticas de Tokio (que ahora es la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio) en 1905. Algunos de los profesores de esa escuela habían estudiado en París, como Seiki Kuroda (1866-1924), quien dirigió el estilo '*gaikouha*' (que se le compara con el impresionismo) en Japón; debido a ello, en las obras de Foujita de aquel entonces podemos ver el estilo de Kuroda (Fig.7). Después de su graduación, trabajando como asistente del profesor Eisaku Wada (1874-1959), participó con sus obras en la exhibición del grupo artístico llamado *Hakuba-kai*.

Su sueño se cumplió en 1913 cuando llegó por fin a París; el artista tenía 27 años. Viviendo en Montparnasse, comenzó relaciones amistosas con un círculo de artistas provenientes de varios países extranjeros conocido como *École de Paris* (Escuela de París); entre ellos estaban Pablo Picasso (1881-1973), Amedeo Modigliani (1884-1920), Ossip Zadkine (1890-1967), entre otros.

La relación entre Foujita y México se inició en ese momento. A la primera persona que conoció Foujita fue el pintor mexicano Diego Rivera, quien entonces no era famoso.

> “Rivera estaba en un taller humilde. Hacía los marcos con la madera que recolectaba y los lienzos con tela de algodón; él pintaba cuadros de futurismo. Era cubismo e hizo varias cosas nuevas. Cierto día, cuando hice un modelo con varias poses para un retrato, él dibujó dos líneas diagonales en la cara cuadrada y decía que eso era mi cara. Durante aquella visita a su casa por dos semanas, me robé su técnica como si fuera un espía y aprendí mucho. [1]

El retrato que Rivera pintó en ese momento es *Retratos de Kawashima y Foujita.* (1914)[2] (Fig.39) Desde ese momento, la relación amistosa con Rivera lo llevó a su encuentro con México. Las obras de los alumnos infantiles de la Escuela de Pintura al Aire Libre fueron enviadas a Rivera por el maestro Tamiji Kitagawa.

> “Debido a que me invitaron a la exhibición de las pinturas en la sala grande, fuimos con Picasso, y los demás. Las pinturas fueron muy interesantes. Sentía que ellos pintaron como nosotros deseábamos pintar. Tenían un poco del estilo de Matisse. Empezamos a investigarlo con mucho afán. [3]

Así Foujita conoció el nombre de Kitagawa, quien se dedicaba al arte en el país lejos de Japón, así como él. Es muy interesante saber que después de varios años, Foujita visitó la casa de Kitagawa en Taxco durante su viaje a México en 1933.

Se dedicó a su pintura, aun en los tiempos de la Primera Guerra Mundial. Después de divorciarse de su esposa japonesa Tomi Tokita mediante una carta[4],

---

[1] TSUGUHARU FOUJITA. “México y Sr. Kitagawa” (la conferencia de la Casa Municipal de la Educación en la Ciudad Yokohama en 19 de febrero en 1938) en KITAGAWA, Tamiji. *Educación del arte y utopía --Colección de trabajos de Tamiji Kitagawa sobre educación del arte--,* Ed. Sogensha, Tokio, 1969. Pág.336-337

[2] Riichiro Kawashima (1886-1971) es un artista japonés quien vivía en Paris en ese momento.

[3] FOUJITA, “México y Sr. Kitagawa” en *Educación del arte y utopía” Pág.337*

[4] El primer matrimonio de Foujita fue con Tomi Tokita en 1912 en Tokio, sin embargo Tomi se quedó en Japón en la partida de Foujita a París en 1913 para cuidar su padre enfermo. Iba a acompañar a

Foujita se casó con una francesa, Fernande Barrey (1893-1974), en 1917. Se dice que gracias a que Fernande era una pintora francesa, él pudo ampliar sus contactos dentro del círculo del arte, con comerciantes de cuadros y pintores, y eso fue un gran apoyo para que Foujita, entonces un extranjero todavía desconocido en París, se adaptara mejor a la sociedad francesa.[5] (Fig.10: La modelo fue Fernande) Después de llevar un gato callejero a su casa, Foujita comenzó a pintar gatos recurrentemente como icono en sus cuadros. A partir de la reanudación de la exposición *Salon d'automne* (Salón de otoño) en 1919 donde las seis obras de Foujita fueron seleccionadas, él llegó a ser un asiduo expositor de esa importante exhibición. Además, en 1922, se convirtió en un miembro del jurado del *Salon d´automne*. Los espectadores quedaron estupefactos ante la piel blanca de las mujeres desnudas pintadas por Foujita conocidas por el nombre de *"grand fond blanc".* Especialmente, la obra *Mujer desnuda recostada con la toalla de Jouy* (Fig. 9) tratando a la modelo Kiki[6] es bastante célebre.

En esos días, más o menos 400 pintores y futuros artistas japoneses fueron a París para estudiar el arte moderno, y se desvelaron por dar algo único y algo nipón en sus producciones. Entre ellos, Foujita fue el único artista asiático que recibió gran fama en la *École de Paris* por el éxito de su originalidad al plasmar la piel femenina, y atendió a muchos egresados de la Escuela de Artes Plásticas de Tokio. Por añadidura, el corte de pelo corto con flequillo y lentes fueron las características distintivas del artista, y por su acto extraordinario los parisienses le apodaron *"Fou-Fou"* que significa "loco-loco" en francés, haciendo un juego de palabras con las iniciales del nombre 'Foujita'. Sin

---

Foujita, pero por el inicio de la guerra le fue difícil llegar a Francia. Se encontraron varias cartas entre ellos.

[5] HAYASHI, Yoko. *Tsuguharu Foujita, Abro las obras—viaje, trabajo manual y Japón—,* Prensa de la Universidad de Nagoya , Nagoya, 2008, Pág. 57

[6] Su nombre verdadero es Alice Prin. Ella modelaba para varios artistas de la École de Paris, como Man Ray, Foujita y Modeliani, entre otros, y fue conocida como "Kiki de Montparnasse". (1901-1953)

embargo, en el mundo artístico de Japón decían que Foujita era famoso en Paris no por sus obras, sino sólo por su vestuario y su actitud ridícula.[7] En 1924, el artista de 38 años se divorció de Fernande, y desposó a Lucie Badoud (1903-1966) a quien Foujita llamaba "Youki" que en japonés significa "nieve"; le decía así por la blancura de su piel. (Fig.12: Youki está en el centro) En 1929, después de realizar el mural *Dibujo de la llegada de los europeos a Japón* (Fig.16) para la Casa Japonesa en Cité Universidad Internacional de Paris, el artista volvió a Japón con Youki después de 17 años de haberse ido. Durante ese viaje, Foujita era muy solicitado por los medios de comunicación japoneses, ya que era un artista favorito en la *École de Paris*, y durante su estancia, que fue por sólo unos meses, tuvo una exposición individual en Nihonbashi Mitsukoshi, un gran almacén en Tokio, y publicó su primer libro, una colección de ensayos intitulada "Perfil de París".



Fig. 2 Tsuguharu Foujita durante el viaje por Brasil, 1932

El triángulo amoroso entre Foujita, Youki (su tercera esposa), y el poeta surrealista Roberto Desnos (1900-1945) acabó en cuanto Foujita dejó su matrimonio en 1931 a la edad de 45 años. "Porque el aire europeo me aplastó, deseaba mucho respirar bajo del gran cielo de Latinoamérica para sentirme aliviado a toda

[7] KONDO, Fumito. *Tsuguharu Foujita, la vida de un "extranjero",* Ed. Koudansya, Tokio, 2006. Pág. 150

costa."[8] Como lo comentó, Foujita partió a los países americanos acompañando de su nueva novia Madeleine Lequeux (1906-1936) en octubre de 1931. (Fig.13: la primera obra con modelo de Madeleine) Desde finales de 1931 hasta marzo del siguiente año estuvo en Brasil, en Argentina hasta julio, en Bolivia hasta finales de agosto, en Perú hasta mediados de octubre, en Cuba hasta noviembre, y desde finales de noviembre hasta junio de 1933 estuvo en México. Para concluir este periplo, los Foujita visitaron EE.UU. por cuatro meses y regresaron a Japón a finales de ese año.

Pese a que para los japoneses de ese entonces los países latinoamericanos fueron lugar para la inmigración, la tendencia del arte no fue introducida. Por lo tanto, tenemos que considerar el viaje de Foujita en un contexto europeo. En esos años, muchos artistas latinoamericanos llegaron a París para vivir, y varios amigos de Foujita en Francia visitaron esos países. No obstante, el viaje repentino y sin planeación de Foujita resultó muy extraño para los historiadores, ya que él no viajaba con frecuencia antes. Yoko Hayashi (1965-), una investigadora japonesa analizó que la intención del viaje de Foujita, provino del concepto surrealista llamado "depaysement" que



Fig. 3 Tsuguharu Foujita montando en el caballo en México, 1933



Fig. 4 Madelaine y Foujita, México D.F., 1933

[8] HAYASHI, Yoko y UCHIRO Hiroyuki, *Me gusta saber más sobre Tsuguharu Foujita ---la vida y las obras*. Tokyo Bijyutsu, Tokio, 2013, Pág.35

significa descontextualización o desarraigo. El esperaba encontrar algunos efectos artísticos al ir del lugar original hacia otro lado que no tenía previsto. Es decir, para transformarse desde su propia ciudad (Francia) hacia un nuevo mundo (Latinoamérica), Foujita buscaba la modificación de su pincel. Antes de su viaje, el artista pintó un cuadro muy surreal, *Triunfo de la vida contra la muerte* en 1930. Hayashi indicó que la relación amistosa con los surrealistas, como Robert Desnos, en ese entonces, le causó interés por la expresión surrealista.[9]

Según la retrospección de Tamiji Kitagawa quien invitó al japonés para que lo visitara en su casa, en Taxco, la legación japonesa se quedó perpleja porque la oficina de inmigración no permitió a los Foujita la entrada en el país porque él y su esposa Madeleine no estaban casados legalmente.[10] A pesar de ello, poco después el matrimonio pudo llegar a la Ciudad de México a finales de noviembre de 1932, y realizó la primera exposición de las obras en la sala de la Secretaria de Educación Pública. En la conferencia en el Cetro Educativo de la Ciudad de Yokohama en 1938, Foujita, después de que Kitagawa regresó a su país natal, Japón, comentó sobre sus recuerdos acerca de Taxco.

> "Tuvimos que pasar un día completo en las calles polvoreadas cubriéndome de polvo en un coche sin techo; por completo Taxco estaba bastante lejos. Decían que Taxco era una ciudad, pero me parece que es un pueblo. Aunque el Sr. Kitagawa dijo que es un lugar pintoresco, Taxco no era así. Lugar pintoresco es una expresión que se utiliza para Kioto, Japón, por ejemplo. Para la gente normal, el paisaje es muy extraño porque estaba lleno de cactus

[9] HAYASHI. *Tsuguharu Foujita, Abro las obras,* Pág. 57
[10] KITAGAWA, Tamiji. Tamiji Kitagawa, *La juventud en México –Quince años con los indígenas--*, Nihon Tosho Center, Tokio, 2002 (Original 1955) Pág. 198

y montañas. Sin embargo, para nosotros los pintores es más que un lugar pintoresco. En ese ambiente podemos pintar en todas direcciones." [11]

Como Foujita comentó así, a él le cayó bien la tierra de Taxco y se quedó por una semana en Casa Kitagawa. Por la llegada del pintor de moda, hubo mucho bullicio en Taxco y durante su estancia recibió muchas visitas de los turistas y los extranjeros del lugar. En ese entonces, la Escuela de Pintura al Aire Libre en Taxco se acababa de inaugurar apenas medio año antes; pese a ello, Foujita llevó cien obras de los alumnos y más tarde, las mostró en la exposición del grupo Nika en Japón. [12] En el Taller de Kitagawa en la provincia de Aichi, hay un retrato de Kitagawa, que quizás Foujita pintó en esta visita. (Fig.26)

Durante su estancia, el coleccionista Louis Eychenne (1894-1973), nacido en Francia y que se mudó a México en 1915, se convirtió en el cicerone por el amigo Siqueiros, quien ya conocía a Foujita desde su estancia en París, y llevó a los Foujita por el interior de la República Mexicana.[13] Entre el 12 y el 17 de junio de 1933, el coleccionista realizó la *"Exposición de dibujos con temas mexicanos por Foujita"* con 40 obras en el edificio "La Nacional" del Distrito Federal, y



Fig. 5 Madelaine y Eychenne en frente de la casa - estudio de Diego Rivera, (fotografiada por Tsuguharu Foujita) México D.F., 1933

[11] FOUJITA, "México y Sr. Kitagawa" en *Educación del arte y utopía"*. Pág.339-340
[12] KITAGAWA. Tamiji Kitagawa, *La juventud en México*, Pág. 200
[13] SOTO CABA, Victoria y GARCÍA ORIA, Francisco: "Entre Francia y México: la colección de Louis Eychenne" en las *Actas de las Jornadas de Investigación sobre Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX* (Dir. María Dolores Antigüedad y coord. Amaya Alzaga), Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 353-380. ISBN-13: 978-84-9961-031-3. Pág.367

también entre el 2 y 31 de julio de 1934 (después del regreso del artista a Japón) organizó otra cuyo título fue "*Exposición de dibujos con temas mexicanos y desnudos por Foujita"* con 40 obras enviadas por Foujita. La relación entre ellos era amistosa y Foujita le regalaba las fotos que se tomaban durante su estancia con su firma. Los Foujita partieron de México a EE.UU. en junio de 1934; eso significó que él logró estar por más de seis meses en un país de América, ya que encontró en la Tierra Azteca un lugar favorable para él. Después de su regreso a Japón, Eychenne le enviaba objetos de artesanía mexicana para su taller estilo mexicano en Tokio, Japón.[14] Podemos verlas en un cuadro de *Mi taller* (1936) (Fig.28) en donde aparecen algunos objetos y máscaras de México. Para este mecenas, el artista realizó un retrato. (Fig.22)

Después de su vuelta, Foujita concreto su estancia permanente en Japón con la construcción de su taller en Tokio. En el año subsiguiente a su regreso, exhibió 77 obras que pintó durante su viaje, en la Galería Nichido en Tokio, y en la exposición del grupo Nika se preparó la "Sala Especial para Tsuguharu Foujita". Unos meses después de regresar del periplo, el arquitecto checo, Antonin Raymond (1888-1976) quien residía en Japón, le encargó a Foujita la producción del mural para la cafetería publicitaria del gobierno brasileño a fin de difundir el café carioca en Ginza, Tokio. Dicen que debido a que Foujita tenía fama internacional y también había



Fig. 6 Tsuguharu Foujita, produciendo el mural, Tokio, 1934

[14] SOTO CABA, Victoria y GARCÍA ORIA, Francisco: "Foujita en México: Un episodio de colaboración y mecenazgo, y un retrato de Modigliani", *Boletín de Arte*, n, 34, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013. Pág. 316

tenido la experiencia de estar en Brasil, él era el único pintor japonés apropiado para hacer un mural que se tratara de un paisaje brasileño. En la gran pared de 4 metros por 20 metros, pintó al óleo las afueras de Rio de Janeiro. (Fig.29, 30) A partir del éxito del mural para la cafetería, llegaron varias peticiones, así que entre 1934 y 1936 dejó varios murales en distintos lugares en Japón, como para el techo de la Pastelería Colombin en Ginza y en algunos grandes almacenes. (Fig.31) Debido a que muchas veces los encargos japoneses eran pinturas de costumbres francesas, el artista se dedicó a pintar mujeres francesas con Madeleine sirviendo como modelo.

Más tarde, Foujita conoció a un hombre adinerado de la Prefectura de Akita, Masakichi Hirano (1895-1989) en su exhibición individual. Ellos acordaron que el artista pintara un escenario de Akita en una pantalla gigante. Visitando varias veces Akita para ver los festivales estacionales, realizó la producción de un gran mural de 20.5 metros por 3.65 metros en tan solo quince días, entre finales de febrero y los primeros días de marzo, en 1937, y antes de hacerlo, Foujita declaró, jactándose, que "iba a pintar el mural más grande del mundo en el menor tiempo de la historia".[15] Ese mural se nombró *Eventos de Akita.* (Fig.32, 33)[16]

Debido a que para su esposa Madeleine fue bastante difícil acostumbrarse a la vida japonesa y los viajes constantes, sufrió de adicción al alcohol y las drogas. En junio 1936, Madeleine murió repentinamente por una sobredosis de cocaína. Foujita se casó cinco veces en su larga vida y dejó numerosos cuadros de sus esposas. En especial, hay muchas obras con Youki y Madeleine posando desnudas. (Fig.12, 13)

---

[15] HAYASHI y UCHIRO, *Me gusta saber más sobre Tsuguharu Foujita.* Pág. 45

[16] Por el inicio de la guerra mundial, Hirano no pudo construir un museo durante tiempo. En 1967, en el Museo de Arte de Akita se inauguró junto con el Museo de Arte de Masakichi Hirano, con las colecciones de Hirano incluyendo 161 obras y colecciones de Foujita en la década de 1930. En 2013, el museo se cambió de lugar y se abrió nuevamente y el mural *Eventos de Akita* está en la colección principal.

Su quinto matrimonio empezó con la japonesa Kimiyo Horiuchi (1911-2009) en el mismo año del fallecimiento de Madeleine, y esa última vida matrimonial continuó por treinta años, hasta que el artista murió. A pesar de que mucha gente pensaba que Foujita iba a vivir permanentemente en Japón con su mujer japonesa, el matrimonio regresó a Francia en 1939 después de ocho años de distanciamiento. Sin embargo debido a que el ejército alemán asaltó a París por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Foujita y Kimiyo tuvieron que volver súbitamente a Japón otra vez. Después de su regreso a Japón en 1940, se cortó el pelo para manifestar la obediencia con el régimen guerrero en Japón. En ese entonces el ejército pidió los artistas japoneses pintar los combates de guerra para registrarlos y crear una atmósfera belicosa entre los pueblos. Tsuguharu Foujita, cuyo padre fue un inspector general de sanidad, produjo varias pinturas a petición obligatoria del ejército y sus obras fueron presentadas en varias exhibiciones militares. Foujita rememoró que ante su obra llamada *Combatir hasta la muerte en la Isla Attu* (Fig. 35) había gente adorándola y lanzando dinero hacia la caja de limosnas para las víctimas de la guerra.[17] Aun cuando la mayoría de los pintores japoneses pintaban escenarios de la guerra por la demanda de la milicia, solo Foujita fue acusado como criminal de guerra en la posguerra, aunque al final, en la lista de los criminales de guerra de GHQ[18], no aparecieron los nombres de los artistas acusados, incluyendo a Foujita, por lo que no les exigieron responsabilidades de guerra. Sin embargo, Foujita desconfió del mundillo pictórico nipón, y decidió salir de Japón para residir en Francia de manera permanente. En el Museo Nacional de Arte

[17] KAMISAKA, Jiro, FUKUTOME, Taro, KAWADA, Akihisa y TANO, Yasunori. *"La Guerra" para los pintores,* Ed. Shinchosha Tonbo, Tokio, 2010. Pág. 106

[18] *"General Headquarters"*, Cuartel general de los Aliados que se localizaron en Japón en la posguerra. (1945-1952)

Moderno de Tokio existen 150 pinturas representado la Segunda Guerra Mundial[19], y entre ellas hay catorce obras de Foujita cuyos tamaños son monumentales —entre ellas hay algunas de 181 cm por 362 cm y 140 cm por 448 cm—.

Tras su vuelta a París en 1950 después de diez años, los esposos Foujita decidieron fijar su residencia permanente y adquirieron la nacionalidad francesa en 1955. Además, se convirtieron al catolicismo y empezó a usar como nombre de pila 'Léonard', en homenaje a su admirado pintor Leonardo Da Vinci. Desde ese momento, el artista firmaba sus cuadros como “Léonard Foujita” en vez de “Tsuguharu Foujita”. A partir de su migración definitiva, Foujita se dedicó a pintar las hileras de casas parisinas, a numerosos niños imaginarios (Fig.36), y temas religiosos. (Fig.37) Dejando una pintura religiosa al fresco en la *Capilla de Notre-Dame-de-la-Paix* (apodan *Capilla Foujita*) como su última obra en vida (Fig.38), en 1968 Léonard Tsuguharu Foujita falleció en un hospital suizo a la edad 81 años. En el pequeño altar de la capilla epónima, yacen los restos del artista junto a los de su esposa, Kimiyo, quien falleció en 2009.

Quizá Foujita es uno de los artistas japoneses más conocidos a nivel internacional. Sin embargo, entre el círculo de pintores japoneses y Foujita se quedó un abismo que persiste aún después de su muerte. A diferencia de su fama mundial, en la revista japonesa *“Bijyutsu Graf”* (“Gráfico de artes plásticas” en español) comentó así en 1976:

> “Diciendo que no sabía nada sobre política, cuando empezó la guerra, aun cuando se trató de una guerra sucia, Foujita pintaba obras con fuerza para impulsar a los pueblos inocentes a su muerte. Y además de todo, Foujita se

[19] El ejército estadounidense confiscó esas pinturas en 1946 y después en 1970 las dejó en préstamo por tiempo indeterminado al Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio.

> atrevió a abandonar su nacionalidad japonesa y convertirse en francés, sin inmutarse cuando Japón fue derrotado. ¿Podemos llamar ese tipo de persona un "artista"? Me avergüenzo mucho de lo que ha hecho."[20]

Debido a que este tipo de comentarios fueron la evaluación general para Tsuguharu Foujita durante mucho tiempo en Japón, su última esposa, Kimiyo, guardó silencio y administró las obras de su esposo durante varias décadas. Así que por varios años fue difícil realizar una exposición o publicación sobre las producciones del artista. Después de 40 años de su fallecimiento, en el año 2006, con consentimiento de la viuda, el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio logró celebrar, por primera vez, la exposición individual de las obras de Foujita, incluidas las pinturas de la época de guerra, y tuvo mucho éxito. A partir de ese momento, las obras y la personalidad de Foujita se volvieron cada vez más famosas en su país natal, de manera positiva. En Japón se pueden ver las creaciones de Foujita en el Museo Pola, donde hay una colección de 175 obras del artista. Su último taller, en un pueblito a las afueras de París, Villiers-le-Bâcle, donde se quedaron varias de las cosas preferidas del artista, se abrió últimamente bajo el nombre de *La Maison-atelier Foujita* (Casa-taller de Foujita), y atrae a admiradores de todo el mundo, quienes lo consideran el lugar santo de Foujita.

Estilo y color de Foujita antes y después de México

Toshio Shimizu (1953 -), un crítico del arte, mencionó que, "Cambiando su paradero repetidamente, Foujita ha asimilado la energía para crear algo nuevo." [21] Fumito Kondo (1956 -), el autor de la biografía de Foujita, escribió así,

---

[20] KONDO. *Tsuguharu Foujita, la vida de un "extranjero",* Pág. 401
[21] "Léonard Foujita [Capilla de Notre-Dame-de-la-Paix]" en la programa de *KIRIN ART GARALLY, Gigantes de la belleza*, 27 de diciembre de 2008. Canal TV TOKYO.

> "Sí alguien escribiera la teoría artística de Foujita en el futuro, imagino que la época en que viajaba a varios lugares del mundo se situaría en una fase de grandes cambios. El viaje de Foujita fue una época vagabunda, como si fuera buscar algo para cambiarse a sí mismo y el estilo de su producción" [22]

¿Qué tipo de influencia se asimiló del viaje a los países latinoamericanos entre 1932 y 1933, incluido México, a la creación del artista?

Durante la década de 1920, Foujita fue el único artista japonés que destacaba en el mudo artístico de París, donde numerosos japoneses sufrieron al manifestar su originalidad en sus producciones. La adquisición de la tradición japonesa en su pincel y coloración en la obra de la pintura al óleo con las modelos francesas fue un éxito en su carrera.

> "Nuestros antepasados fueron fuertes con el color negro. Sin embargo, debido a que ellos ya han plasmado el negro, yo no puedo desafiarlos con el mismo color. Pero puedo hacerlo con el blanco, que es el color contrario del negro. El blanco se ha utilizado solo para representar la claridad de los objetos. Consideré utilizar el blanco como el color blanco mismo, y utilizar y aprovechar la belleza del blanco para el fondo. Y noté que nadie había hecho valer el color blanco en las pinturas."[23]

Así nació *"gran fond blanc"* en su lienzo, cuya peculiaridad es piel blanca nítida y transparente a fin de aprovechar en el fondo sobrepuesto los colores cálidos. Foujita

---

[22] KONDO. *Tsuguharu Foujita, la vida de un "extranjero",* Pág. 211
[23] TSUGUHARU FOUJITA. "Estar en Francia por 17 años –contar como una autobiografía-", en el *Catálogo de Tsuguharu Foujita,* Periodista Tokyo Asahi, Tokio. 1929, Pág. 13

guardó el secreto de la técnica toda su vida y tomaba muchas precauciones cuando alguien entraba a su taller mientras pintaba la piel.[24]

Los críticos de arte en París también se sorprendieron con el contorno negro fino y bello. La piel blanca destaca por este contorno. "Me gusta la técnica en la que el pincel cae perpendicularmente sobre el lienzo, como un trazo de los chinos. Me encanta al trazar que la línea fuerte como el acero",[25] así comentó Foujita, quien solía utilizar un pincel llamado *Menso*, que era muy delgado, tradicional de la pintura japonesa.

> "Me siento atraído por el pincel japonés. Utilizo los pinceles y la tinta japonesa en vez de bolígrafo y lápiz, quizás por el hábito o por la herencia; es decir, por la sangre oriental corriendo por mi cuerpo. Mi pensamiento es más obstinado. Soy japonés, por eso utilizo los pinceles y la tinta japonesa en mis pinturas al óleo aun cuando estuve en Occidente. Sí comprende totalmente el Occidente, entenderá lo bueno en el Oriente."[26]

> "Una hoja de papel y un lienzo son campos de batalla para nosotros. (…) Tenemos que luchar cuerpo a cuerpo en ese campo de batalla. Me siento muy extraño cuando veo que los maestros de pintura japonesa rasgan 30 o 40 papeles y cambian papeles sucesivamente para pintar una sola hoja. Debido a que la pintura occidental utiliza la goma de borrar y puede superponer el color opaco para recubrir la pared, podemos luchar en una sola hoja hasta que se acabe. Eso es lo que me gusta. Los materiales de la pintura japonesa son tan sutiles y delicados que hacen que la lucha no sea suficiente." [27]

Así dio a luz a un estilo propio, que llevaba las técnicas y los colores japoneses en la pintura al óleo.

---

[24] KONDO. *Tsuguharu Foujita, la vida de un "extrangero",* Pág. 106
[25] FOUJITA. *Antología de ensayos de Tsuguharu Foujita*. Pág. 201
[26] FOUJITA. *Antología de ensayos de Tsuguharu Foujita*. Pág. 198
[27] FOUJITA. *Antología de ensayos de Tsuguharu Foujita*. Pág. 192

Durante su largo periplo, de 1932 a 1933, produjo obras en varias regiones de los países de América del Sur: Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Cuba, y México, y las exhibió y vendió para ganarse el sustento. A donde iba, Foujita era el invitado de honor, debido a la fama que gozaba como el pintor de moda llegado de París, así que Foujita improvisaba varios cuadros con temas de gatos y mujeres desnudas. Victoria Soto Coba y Francisco García Oria, investigadores de Málaga, demostraron la similitud entre la obra de un gato que el artista pintó en 1927 en París y otra obra llamada *Chat Endormi* la cual se vendió en Argentina en 1932, y supuso que con la tinta japonesa y acuarela Foujita pintaba varias versiones de gatos y perros de poses similares para la venta.[28] Aparte de eso, el artista bosquejó los pueblos donde mostró su interés profundo debido a la antropología de sus distintas costumbres: por ejemplo *Joven mulato con perro* (Fig.17)*, Animador de la calle* (Fig.18) (Brasil), *Llama y cuatro personas* (Fig.19) (Perú), *Familia mexicana* (Fig.20), *Mujer mexicana* (Fig.23)*, Los mexicanos* (Fig.24), *Madre y bebé en México* (Fig.25) (México). Además el artista nipón tomó numerosas fotos con su propia cámara para ser sus materiales de producción después de su regreso a Japón.

> "Admirando las características de los latinoamericanos llenas de matices y costumbres coloridas, las pinturas estaban adquiriendo coloraciones salvajes y densidad en contraste con las pinturas blancas que había pintado en su sofisticado taller parisino. Sin esperarlo, este viaje se convirtió en un buen ejercicio intensivo de bosquejar personas cuyas apariencias y constituciones eran distintas a las de los europeos que Foujita ya se había acostumbrado a pintar."[29]

[28] SOTO CABA y GARCÍA ORIA: "Foujita en México", en *Boletín de Arte*, n, 34. Pág. 304
[29] HAYASHI y UCHIRO, *Me gusta saber más sobre Tsuguharu Foujita.* Pág. 36

Entre sus cuadros producidos en México, hay uno en particular donde trató los rincones mexicanos de esa época; se llama *Fonda y café, Toda Hora* (Fig.21) y nos hace sentir nostalgia por los tiempos que se han ido. Podemos ver la similitud con las obras de su primera época de París, cuyo tema era las afueras de la capital en una atmosfera de soledad y melancolía.

Después de regresar a Japón en 1933, Foujita realizó algunas exhibiciones individuales donde expuso sus obras producidas en Latinoamérica y las que realizó tras su regreso; en ellas podemos ver la transformación de su estilo. Por ejemplo, *Madeleine en México* (Fig. 27) donde pintó a su cuarta esposa, Madeleine, y quien lo acompañó en sus viajes sirviendo como modelo para los dibujos y fotos que tomó en México. La blancura del fondo y las líneas finas que había manejado en París cambiaron totalmente; en la nueva pintura predominan los colores fuertes: el azul del cielo y los ojos, el blanco del vestido y la piel, y el rojo de los estampados, plasmados en la modelo francesa con el fondo de los nopales y la tierra seca de fondo. Foujita dijo que trató de expresar el "contraste de Europa y América Central" y mencionó que "será extraño cuando pinte a mi esposa frente al paisaje japonés."[30]

A regreso, Foujita realizo varios murales a petición de los clientes japoneses. Viendo las obras del Renacimiento en Europa y recibiendo el impacto del Muralismo Mexicano, podemos sentir el entusiasmo de Foujita para enfrentar los murales.

> "Pienso que la arquitectura moderna japonesa va a formar la belleza urbana, que no es inferior a la de occidente, sin embargo, sobre el contenido, la decoración interior y los instrumentos no superan hasta ahora, con mucha pena, debido a que hay tendencias que hasta ahora han dado la importancia al trazo. (….) Considero que los pintores no deberían preferir a la gente de linaje, sino que

[30] Catálogo: *Léonard-Tsuguharu Foujita, Gran Fond Blanc.* Ed. Koudansya, Tokio. 2002. Pág. 200

necesitan pensar en el servicio social para la multitud. Deben esforzarse en tener la libertad de darse la oportunidad para aficionarse al arte y admirar las obras de todos los pueblos."[31]

En comparación con las obras de gran tamaño de la década de 1920, como *Composición con leones* (Fig.14), *Composición con perros* (Fig.15), y *Dibujo de la llegada de los europeos* (Fig.16), el estilo y los colores de los murales después de su viaje, como el mural para la cafetería brasileña (Fig.29, 30) y *Los Eventos de Akita* (Fig.32, 33), son totalmente diferentes. En los primeros aparece un grupo de humanos desnudos que no eran reales en ese entonces, y esos personajes no tienen individualidad para acentuar la belleza de los cuerpos humanos. Por el contrario, en los dos segundos, los personajes visten ropa adecuada de la ocupación de esa época, y tienen rostros distintos para individualizar. Además, acerca de los colores, en los primeros que son blanquecinos no resaltan a los personajes y tienen un contorno negro muy fino semejante a las tablas de Foujita en la década de 1920. Al cambiar este estilo en favor del uso de varios colores claros, las personas resaltan desde el fondo en los murales de la década de 1930. Hablando del primer mural que produjo en Japón en la cafetería publicitaria del gobierno brasileño, (Fig.29, 30) Yoko Hayashi analizo que "Foujita utilizó la graduación de los tonos para representar el volumen de los cuerpos humanos en vez de la sombra sutil de la tinta japonesa."[32] También, en el mural de *Eventos de Akita* (Fig.32,33), se nota un contraste de los colores más dinámico y predominan tres colores, en este caso el azul claro del cielo, el blanco brillante de la nieve, y el rojo bermellón de los objetos festivos. "A pesar de que en las pinturas

[31] TSUGUHARU FOUJITA. Ed. Kondo, Fumito. *Antología de ensayos de Tsuguharu Foujita, un abrazo y Perfil de Paris*. Ed. Koudansya. Tokio, 2005, Pág. 106
[32] HAYASHI. *Tsuguharu Foujita, Abro las obras*. Pág. 371

blanquecinas dio importancia a lo plano como en *ukiyo-e*[33], en el mural con coloración puso especial atención en crear profundidad como si se tratase de un espacio tridimensional.[34] Como los cuadros producidos después del periplo, representando *Madeleine en México* (Fig.27), mayoría de sus murales de la década de 1930, también el azul del cielo es el que domina la imagen, y quizás el cielo despejado en los países latinoamericanos produjo una gran impresión en Foujita, quien estaba acostumbrado al cielo nublado parisino como el que pintó en los cuadros durante la década de 1910.

Sobre el cambio del estilo de Foujita en sus cuadros y su mural, se percibe una influencia de los murales de Diego Rivera. El mexicano realizó la gran obra mural de la Secretaría de Educación Pública entre 1923 y 1924. Considerando la fecha de la exposición individual de Foujita en la SEP en la Ciudad de México, resulta probable que Foujita haya recibido mucha influencia de ese mural al fresco que su viejo amigo de París creó. El mural de la SEP se divide en varias partes; entre postes y jambas en la planta baja, cada área representa las costumbres y fiestas mexicanas, y varias ocupaciones tradicionales y modernas en México. Los personajes son representativos de los pueblos regionales en el México de aquel entonces. Al subir la escalera se aprecia un autorretrato del autor, Diego Rivera. En el primer piso hay pintura al fresco de todos los escudos estatales de la República Mexicana. Y en el segundo piso se pintan los fenómenos de la sociedad actual de ese momento. (Fig.40-42) Después de visitar esa galería de la SEP, noté varios puntos comunes entre los dos murales de Foujita, el de la cafetería publicitaria y *Eventos de Akita*.

---

[33] *Ukiyo-e* es un tipo de xilografía tradicional en Japón en la época de Edo. (Siglo XVI a XIX)

[34] "Tsuguharu Foujita [*Eventos de Akita*]" en la programa de *KIRIN ART GARALLY, Gigantes de la belleza*, 23 de junio en 2012. Canal TV TOKYO. http://www.tv-tokyo.co.jp/kyojin/backnumber/120623/ [Consultado el 14/10/2014]

Respecto al parecido entre el mural de la cafetería y el de la SEP, en ambos aparecen personas de distintas ocupaciones. En el de Foujita hay un padre sermoneando, campesinos, un músico de guitarra, un fabricante de estatua y un vendedor de plátanos, entre otros, y estaban plasmados en el escenario de la hacienda del café. Entre los personajes, el autor Foujita aparece como un pintor coloreando el paisaje de Rio de Janeiro. Además, el escudo brasileño en el centro me recuerda mucho a las pinturas de los escudos estatales vistos en el de la SEP.

Así mismo, entre *Eventos de Akita* y el mural de la SEP hay similitudes; podemos ver las costumbres autóctonas de los pueblos japoneses y de los pueblos mexicanos. En los murales de Rivera, el artista dejó pinturas donde se trataron las costumbres tradicionales que se estaban rechazando en la ciudad en ese momento. Las pinturas y los murales de Rivera sirvieron para dar valor nuevamente a la vida de los indígenas. En *Eventos de Akita*, el vestido de esa época, los objetos de festival y la manera de ser en una comunidad, entre otras características tratadas, son las que, a mi parecer, estamos perdiendo en el siglo XXI, por eso me da la impresión de nostalgia de una época tranquila.

Aparte de eso, se pueden observar grupos de personas y situaciones discrepantes entre sí que aparecen en el mismo cuadro en las obras del artista nipón; por ejemplo en el mural *Eventos de Akita*, algunos cocinan en la casa de nieve en el invierno, mientras que algunos festejan en el festival de verano. En los murales mexicanos, podemos ver ese tipo de mezcla en una sola pantalla para concluir una larga historia o para representar varios relatos de la gente normal sin utilizar las letras.

Como he mencionado, en los murales de Foujita hay varias influencias de los murales mexicanos (realizados por Rivera). A pesar de eso, hay una divergencia.

Foujita no expresaba ningún punto político ni ideológico en sus murales como los artistas mexicanos lo hacían. Siendo un derivado de la Revolución Mexicana, en el Muralismo Mexicano fue aceptable introducir alguna ideología. Por el contrario, en Japón, el mural solo significa decoración. Además, un artista cuyo trabajo es por encargo tiene que seguir el objetivo y petición del cliente. En este sentido, los murales de Foujita no llevan el verdadero espíritu del Muralismo Mexicano, aunque él mencionó que creaba los murales "para los pueblos". Sin embargo, más adelante, Foujita intentó crear pinturas "para los pueblos": esas fueron sus "pinturas de guerra" que se utilizaron para exaltar el patriotismo, como el Muralismo Mexicano.

Según el libro llamado *La pintura de guerras vagadas –los testimonios de los pintores de guerras y las familias de los difuntos-* ,

> "En ese tiempo, era obvio que el nivel de la pintura ya era un medio anticuado de expresión. En la radio podían salir las noticias de última hora y la fotografía podía registrar cualquier cosa. Sin embargo, las autoridades militares se atrevieron a acompañar a la tropa y pintar los sucesos con un significado especial: la impresión y tratamiento creativo de los momentos bélicos fueron las características de esta pintura. Es decir, la cúpula militar creía que la pintura podía mostrar solo ciertas partes de la historia y que podía utilizarla como publicidad y propaganda a fin de transformar la lucha en una guerra sagrada. La sección de servicios informativos de la milicia les ordenó a los artistas que pintaran obras grandes, realistas y fáciles de entender para inspirar ánimo a la nación."[35]

[35] TORIKAI, Yukihiro. "Las pinturas de guerra"-Tsuguharu Foujita y "Combate hasta la muerte en la Isla de Attu y en Saipán", http://www.geocities.jp/torikai007/war/bunkajin-picture.html [Consultado el 09/11/2014]

La situación bélica en Japón no le pidió pinturas hermosas, sino pinturas para el pueblo japonés. El cliente que emitió el encargo fue la milicia. El deseo de Foujita para capturar la admiración de los pueblos en general, nació durante su viaje a México, y al responder al pensamiento de la milicia japonesa Foujita se fue a pintar a las batallas. Con los cuadros se realizaron varias exposiciones de arte dirigidas por la milicia en todo el país, y se mostraron para los pueblos que no estaban acostumbrados a ver obras artísticas. Así, la relación entre Foujita y la nación japonesa se volvió cada vez más sólida y la gente erigió a Foujita a un estrellato de la época. Foujita transformaba ágilmente su estilo y su tema dependiendo de la era y su entorno; obedeciendo la evolución de la guerra, sus pinturas cambiaban dinámicamente en el soporte. Entonces, es muy difícil criticar que Foujita pintaba pura propaganda militar o un réquiem para los caídos en la guerra. Me parece que Foujita buscaba “la realidad del momento” en sus cuadros de guerra, tal como en el resto de las otras obras que realizó tras el regreso de sus viajes.

Las pinturas de guerra se han tratado como una herencia negativa en Japón. Incluso en la actualidad, éstas no se exhiben, para no provocar opiniones o reacciones perniciosas entre las naciones que fueron enemigas durante la guerra. Para mí, los murales mexicanos tienen el mismo sentido; son como una propaganda para la nación. El gobierno mexicano pagó para pintar a los héroes de la Revolución, los pueblos que sufren y se sacrifican, la muchedumbre que se levanta en armas, entre otros, para inculcar en la gente común el patriotismo. Sin embargo, opuesto a lo ocurrido en Japón, la Revolución Mexicana concluyó con éxito y los héroes de esa época todavía son héroes para los mexicanos, por eso los murales no se deterioraron ni se escondieron. Siempre es arriesgado exhibir las obras de arte políticas, pero nosotros todavía

podemos ver los murales mexicanos. Si el concepto es universal y permanente, las obras se van a quedar en su lugar de manera perpetua.

"Belleza universal: realismo temporal", "tabla: mural", "blanco: multicolor", "retrato del modelo: escena de los pueblos", "desnudo: vestido", "parado: movimiento", "efecto tridimensional por la sombra de la tinta japonesa: efecto tridimensional por la graduación de tonos" y "Occidente: fuera de Occidente". Así, el estilo de la obra de Foujita se transformó dinámicamente después de su periplo por América Latina, aunque antes ya había presentado algunos indicios de su estilo inquieto. En ellos, como indiqué, el Muralismo Mexicano que Foujita experimentó dio gran influencia al artista no solo en su pincel en el gran soporte, sino en su pensamiento.

Obras de Tsuguharu Foujita



Fig. 7 藤田嗣治【若い女性の肖像】油彩・キャンバス 東京芸術大学
TSUGUHARU FOUJITA. *Retrato de la Muchacha,* 1909, Óleo sobre tela, 60.3×45.7, Universidad de Arte Tokio



Fig. 8 藤田嗣治【パリ風景】油彩・キャンバス 東京国立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Paisaje parisino,* 1918, Óleo sobre tela, 84×103.5, Museo Nacional de Arte Moderno Tokio



Fig. 9 藤田嗣治【ジュイ布のある裸婦（寝室の裸婦キキ）】油彩・キャンバス パリ市立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Mujer desnuda recostada con el toalla de jouy,* 1922, Óleo sobre tela, 130×195, Museo de Arte Moderno de la Ciudad Paris, Francia



Fig. 10 藤田嗣治【室内（妻と私）】油彩・キャンバス 笠間日動美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Interior (Mi esposa y yo)*, 1923, Óleo sobre tela, 146×114, Museo de Arte Kasama Nichido, Ibaraki, Japón



Fig. 11　藤田嗣治【タピスリーの裸婦】油彩・キャンバス　京都国立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Mujer desnuda con tapicería,* 1923, Óleo sobre tela, 130×96, Museo Nacional de Arte de Kioto, Japón



Fig. 12　藤田嗣治【舞踏会の前】油彩・キャンバス　大原美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Antes de la baile,* 1925, Óleo sobre tela, 168.5×199.5, Museo de Arte Ohara, Okayama, Japón



Fig.13　藤田嗣治【眠れる女】油彩・キャンバス　平野政吉美術財団
TSUGUHARU FOUJITA. *Mujer dormida,* 1931, Óleo sobre tela, 74.4×125, Masakichi Hirano Fundación de Arte, Akita, Japón



Fig. 14, 15　藤田嗣治【ライオンのいる構図】（左）【犬のいる構図】（右）油彩・金箔・キャンバス　エソンヌ県議会
TSUGUHARU FOUJITA. *Composición con leones* (izquierda), *Composición con perros* (derecha), 1928, Óleo y papel de oro sobre tela, 300×300 (cada uno), Consejo General de Essonne, Francia



Fig. 16　藤田嗣治【欧人日本へ到来の図】油彩・金箔・キャンバス　パリ国際大学都市・日本館
TSUGUHARU FOUJITA. *Dibujo de la llegada de los europeos a Japón,* 1929, Óleo y papel de oro sobre tela, 300×600, Casa Japonesa en Cité Universidad Internacional de Paris, Francia



Fig. 17　藤田嗣治【ムラートの若者と犬】ルイス・エイチェンネ・コレクション
TSUGUHARU FOUJITA. *Joven mulato con perro,* 1932, Colección Louis Eychenne



Fig. 18　藤田嗣治【町芸人】油彩・キャンバス　平野政吉美術財団
TSUGUHARU FOUJITA. *Animador de la calle,* 1932, Óleo sobre tela, 98.5×78.5, Masakichi Hirano Fundación de Arte, Japón



Fig. 19　藤田嗣治【ラマと 4 人の人物】水彩・紙 三重県立美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Llama y cuatro personas,* 1933, Acuarela sobre papel, 155×95, Museo de Arte Provincial Mie



Fig. 20　藤田嗣治【メキシコの家族】ルイス・エイチェンネ・コレクション
TSUGUHARU FOUJITA. *Familia Mexicana,* 1933, Colección Louis Eychenne



Fig. 21　藤田嗣治【食堂喫茶トダオラ】ルイス・エイチェンネ・コレクション
TSUGUHARU FOUJITA. *Fonda y café Toda Hora,* 1933, Colección Louis Eychenne



Fig. 22　藤田嗣治【ルイス・エイチェンネの肖像】ルイス・エイチェンネ・コレクション
TSUGUHARU FOUJITA, *Retrato de Louis Eychenne,* 1933, Colección Louis Eychenne



Fig. 23　藤田嗣治【メキシコの女】油彩・キャンバス　個人蔵
TSUGUHARU FOUJITA. *Mujer mexicana,* 1932, Óleo sobre tela, 39.5×23.2, Colección particular



Fig. 24　藤田嗣治【メキシコの少年】水彩・紙　目黒区美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Los mexicanos,* 1933, Acuarela sobre papel, 93.5×61, Museo de Arte Meguro, Tokio



Fig. 25　藤田嗣治【メキシコの母娘】墨・水彩・紙　下関市立美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Madre y bebé en México,* 1933, Tinta japonesa y acuarela sobre papel, 39.2×28.1, Museo de Arte Ciudad de Shimonoseki, Japón



Fig. 26　藤田嗣治【北川民次の肖像】北川民次アトリエ
TSUGUHARU FOUJITA. *Retrato de Tamiji Kitagawa*, 1933?, Taller de Tamiji Kitagawa, Aichi, Japón



Fig. 27　藤田嗣治【メキシコに於けるマドレーヌ】油彩、キャンバス　京都国立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Madeleine en México,* 1934, Óleo sobre tela, 91×72.5, Museo Nacional de Arte Moderno Kioto, Japón



Fig. 28　藤田嗣治【我が画室】油彩、キャンバス　平野政吉美術財団
TSUGUHARU FOUJITA. *Mi taller,* 1936, Óleo sobre tela, 30×39.4, Masakichi Hirano Fundación de Arte, Japón



Fig. 29　藤田嗣治【ブラジル珈琲宣伝所壁画】（部分）1934-35 年頃撮影
TSUGUHARU FOUJITA. *Mural en la cafetería publicitaria del café brasileño*, (detalle) Tokio, 1934 , 400×2000, Fotografiada entre 1934 y 1935



Fig. 30　藤田嗣治【大地】（ブラジル珈琲宣伝所壁画　現存部分）ウッドワン美術館所蔵
TSUGUHARU FOUJITA. Parte del *Mural en la cafetería publicitaria del café brasileño* (alias "Tierra"), Museo Woodone, Hiroshima.



Fig. 31　藤田嗣治【野あそび】油彩、キャンバス　志摩観光ホテルクラシック蔵（丸物百貨店用作品）
TSUGUHARU FOUJITA. *Recreo en el campo,* 1936, Óleo sobre tela, Shima Kanko Hotel The Classic, Mie, (Originalmente Grandes Almacenes Marubutsu en Kioto) Japón





Fig. 32, 33　藤田嗣治【秋田の行事】油彩、キャンバス 平野政吉美術財団（秋田県立美術館）
TSUGUHARU FOUJITA. *Eventos de Akita,* (detalle) 1937, Óleo sobre tela, 365×2050, Masakichi Hirano Fundación de Arte (Museo Provincial de Arte Akita, Akita), Japón



Fig. 34　藤田嗣治砕【哈爾哈（ハルハ）河畔之戦闘】油彩、キャンバス 東京国立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Combato en la orilla del Haruha,* 1941, Óleo sobre tela, 140×448, Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, Japón



Fig. 35　藤田嗣治【アッツ島玉砕】油彩、キャンバス 東京国立近代美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Combatir hasta la muerte en Isla Attu,* 1943, Óleo sobre tela, 193.5×259.5, Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, Japón



Fig.36　藤田嗣治【誕生日】油彩、キャンバス ポーラ美術館
TSUGUHARU FOUJITA. *Cumpleaños,* 1958, Óleo sobre tela, 61×50.2, Museo Pola, Kanagawa, Japón



Fig. 37　藤田嗣治【聖母子】油彩、キャンバス　ノートル＝ダム大聖堂、ランス（ランス市立美術館寄託）
TSUGUHARU FOUJITA. *Virgen María y bebé,* 1959, Óleo sobre tela, 81.5×54.2, Catedral de Notre-Dame (Depositada por el Museo de　Arte de la Ciudad de Reims), Reims, Francia



Fig. 38　藤田嗣治【ノートル＝ダム・ド・ラ・ペ礼拝堂　入口の壁面】フレスコ画、ランス
TSUGUHARU FOUJITA. *Capilla de Notre-Dame-de-la-Paix* (Capilla Foujita) Mural de la entrada, 1966, Fresco, Reims, Francia



Fig. 39　ディエゴ・リベラ【川島と藤田の肖像】油彩、キャンバス　個人蔵
DIEGO RIVERA, *Retrato de Kawashima y Foujita,* 1914, Óleo sobre tela, 78.5×74, Colección particular



Fig. 40, 41, 42　ディエゴ・リベラ【メキシコ文部省内壁画】フレスコ画　メキシコ文部省
DIEGO RIVERA, *Murales para la SEP,* 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México



Fig. 1

1.2.3. Isamu Noguchi

Biografía de Isamu Noguchi

Isamu Noguchi, hijo de un poeta japonés que publicó su obra en Estados Unidos y de una maestra estadounidense que corrigió el idioma inglés a esos poemas, nació en Los Ángeles en 1904. Su padre, Yonejiro Noguchi, regresó a Japón unos meses antes del nacimiento de su hijo bajo el pretexto del estallido de la Guerra entre Japón y Rusia (1904-1905); debido a que sus padres no se habían casado legalmente, Isamu Noguchi vio la luz como un hijo bastardo. Su madre, Léonie Gilmour llevó a su hijo de dos años de edad a Japón para que recibiera una educación japonesa desde la infancia. A su llegada a Japón, en el año 1907, el padre ya había contraído matrimonio con una mujer japonesa. Noguchi pasó una época severa por la dificultad para acostumbrarse a los amigos de su padre en la ausencia de éste. A partir de esta primera estancia en Japón, Léonie tenia puestas las esperanzas en su hijo para que "caminara en la carrera para ser un artista en Japón, cuya cultura tradicional no es comparable con la de Estados Unidos."[1] Sin embargo, después de varios cambios de escuela en Japón, Léonie decidió que su hijo regresara a Estados Unidos de manera permanente. Esa falta de identidad siempre atormentó a Noguchi a lo largo de su vida. Él se sentía cómo un occidental en Japón, mientras que para los norteamericanos era un oriental. Noguchi de 13 años de edad volvió sólo al país natal de la madre en 1918 y se graduó de la escuela preparatoria en el estado de Indiana. Y, después, ingresó a la Facultad de Medicina en la Universidad de Colombia en Nueva York para aprovechar su habilidad con las manos y volverse cirujano. Ya cursando la universidad, Noguchi comenzó tomar clases de escultura en la Escuela Leonard Da Vinci en Nueva York, a sugerencia de la

[1] DUOS, Masayo. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Ed. Kodansya. Tokio. 2003. Pág. 178

madre que ya había regresado a EEUU; así abandonó la universidad después de un año y medio. También se dice que su aspiración para convertirse en artista estaba bajo de la influencia del consejo de un bacteriólogo mundial, Hideyo Noguchi, (aunque tienen el mismo apellido, no son familiares) quién le aconsejó ser un artista como su padre.

> "Total, el problema de la pertenencia siempre me acompañaba. Creía que el mundo artístico era el único en no hacerle caso a la pertenencia. En el arte, puedo expresarme libremente. Los artistas sólo se tienen a ellos mismos y crean algo individualmente. El mundo de la soledad. De la desesperación en la soledad nace el arte. Yo soy la persona que ha estado en el abismo de la soledad desde mi nacimiento." [2]

A pesar de que sólo habían pasado tres meses desde de su ingreso a la Escuela Leonardo Da Vinci, hizo una exposición individual por primera vez en el lobby de la escuela para ganar la valoración del director, Onorio Ruotoro (1888–1966). En esa época, empezó llevar el apellido de su padre "Noguchi" en vez de Isamu "Gilmour".

En 1927 gano la beca de Guggenheim y se fue a estudiar a París por dos años. Noguchi se hizo discípulo del escultor de origen rumano, Constantin Brancusi (1876-1957), debido a que se había emocionado mucho al asistir a una exhibición de Brancusi en Nueva York el año anterior. Tsuguharu Foujita[3] (1886-1968), quien era famoso en el mundo del arte de París en ese entonces, apoyó su estancia y la instalación del taller de Noguchi. A Noguchi le fascinó la vida glamorosa de Foujita y visitó frecuentemente su taller, donde vivía con su nueva novia francesa llamada Yuki.

---

[2] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Pág.233
[3] Véase 1.2.2

“Para Isamu allá era otro mundo muy atractivo y completamente lo opuesto al ‘Taller Blanco’ de Brancusi donde él pasaba las mañanas.” [4] En realidad, Noguchi experimentó muchas pasiones en esa ciudad que rebosaba de seducciones.

Después de la vuelta a Nueva York, Noguchi se aplico en la producción de bustos para sostener su estancia. Utilizó varios materiales, como metal, bronce, madera y yeso entre otros para extraer la característica física e interior de los modelos. Esas obras ganaron el elogio del mundo artístico estadounidense y lo catapultaron al estrellato y la fama. En esa época, se le pidió que decorara la obra de teatro de una bailarina de vanguardia, Martha Graham (1894–1991). La colaboración de estos dos artistas continuo hasta la década de 1970, presentando obras impactantes que transformaron el concepto de cómo los artistas plásticos de la época se encargaban de la decoración escenográfica. La ejecución de esculturas en el “espacio” del teatro, influyó mucho a otros trabajos de Noguchi.

En 1930, realizó un viaje a China y Japón para buscar su origen. En Beijín aprendió la técnica de la pintura con tinta china durante medio año, y en Kioto trabajó en un taller de horno cerámico por cuatro meses. Aunque la experiencia de su infancia en Japón fue muy dura para Noguchi, en su segundo viaje de doce años después de distancia, admiró la belleza de la cultura japonesa y en ello descubrió el origen e inspiración para producir obras.

Justo después de regresar a Nueva York, Noguchi entregó la maqueta del proyecto *“Play Mountain”*, que consistía en modificar una montaña natural para fines lúdicos y estéticos, para participar el proyecto artístico de la convocatoria de Nuevo Trato de WPA (*Work Progress Administration*). A Noguchi se le ocurrió el plan de

[4] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-*. Pág.263

“esculpir la tierra” más de treinta años antes de que naciera la palabra “Land Art”. Pero, desafortunadamente, su plan no fue aceptado por WPA y él tuvo que producir bustos una vez mas,.

En 1935 Noguchi atravesó EEUU en un coche que su amigo Buckminster Fuller (1895-1983, inventor, pensador) le había prestado, y llegó a México pasando por Los Ángeles. Para realizar este viaje a México, Noguchi había recibido la beca de Guggenheim otra vez. Antes de su llegada, su amante Marion Greenwood (1909-1970) y su hermana Grace Greenwood (1902-1979), ambas jóvenes artistas norteamericanas, vinieron a México, debido a que ambas se habían impresionado con los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco realizados en Nueva York, se convirtieron en discípulas de Rivera en la Ciudad de México. Ellas estaban encargadas de pintar murales en el Mercado Abelardo Rodríguez con otros siete discípulos de Rivera. (Pablo O'Higgins, Miguel Tzab Trejo, Ángel Bracho, Pedro Rendón, Antonio Pujol, Ramón Alva Guadarrama, y Raúl Gamboa) Ese mercado, que fue construido en 1934 con presupuesto gubernamental en el ex convento de la Merced, tenía servicios de guardería, auditorio y biblioteca en un espacio grande, haciéndolo un mercado moderno. A través de las hermanas de Greenwood, Noguchi aceptó participar en ese proyecto de mural y se le encargó la pared del segundo piso. El mural en relieve



Fig. 2 Filma de Noguchi en el mural Historia de México



Fig. 3 Mercado Abelardo Rodríguez, México D.F.

llamado *Historia de México* fue perfeccionado después de ocho meses de producción.

Noguchi trabajó en el mercado con el mismo salario que el resto de los involucrados en el proyecto; tal cantidad era menor al precio de los bustos que producía Noguchi, y el gobernador mexicano le pagó sólo la mitad del contrato, $88 dólares. Además, como se gastó toda la beca de Guggenheim, el artista tuvo que vender el coche de Buckminster Fuller para regresar a Nueva York. A pesar de eso, le encargó amistosamente el mural a los otros pintores y recordó que en la sociedad de México "no había ningún prejuicio contra los artistas extranjeros, y que recibían a los artistas con la misma naturalidad con la que se reciben a los trabajadores necesarios en la comunidad. No sentí ningún impedimento."[5] En ese entonces, Noguchi conoció y se enamoró de Frida Kahlo (1907-1954), la esposa de Diego Rivera, quien le ofreció el trabajo del mercado. Más tarde, Noguchi contó a Hayden Herrera, el autor de la bibliografía de Frida.



Fig. 4 Isamu Noguchi fotografiado por Edward Weston dedicada a Frida Kahlo, 1935

> "Me entusiasmé por ella. Era una mujer linda y verdaderamente maravillosa. Debido a que Diego Rivera era muy conocido como un aventurero, no se le podía reprochar nada a ella. En ese entonces nosotros los artistas hacíamos locuras como ésas, y también Frida imitaba las costumbres de Diego. A pesar de eso, Diego no se lo perdonó. Nosotros nos encontrábamos en uno y otro lado. Uno de esos lugares fue

[5] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-*. Pág.345

la casa de Cristina en Coyoacán, la famosa Casa Azul."[6]

Se dice que Frida tuvo una aventura amorosa con Noguchi entre 1935 y 36, y después con el exilado León Trotsky (1879-1940), porque descubrió que su esposo Diego había tenido una relación ilícita con una de sus hermanas menores, Cristina. Aunque para Frida fue imperdonable la traición de Diego, perdonó su hermana. No sólo utilizó la casa de Cristina para el encuentro furtivo con Noguchi, sino que lo acompañó a varias fiestas con frecuencia. Aún cuando Diego le "permitía" a Frida tener relaciones homosexuales, el caso de encuentros con otros hombres era distinto. El romance entre Frida y Noguchi acabó con una caída de telón, como si se hubiera tratado de una comedia de humor negro. Mientras estaban en la Casa Azul, el sirviente anunció la llegada de Diego. Noguchi escapó semidesnudo y subió al árbol de naranja del jardín hasta el tejado. Sin embargo, notando el calcetín que Noguchi había olvidado en la habitación, Diego lo persiguió con una pistola. (En aquel entonces, él la llevaba para defensa personal.) Y según otra historia, Diego se enfureció cuando recogió accidentalmente la entrega de una cama para la habitación secreta de Noguchi y su esposa.[7]

Noguchi fue la primera persona que tuvo una impresión viva y valoró las pinturas de Frida, quien era vista como diletante en esa época. Más tarde, cuando Frida realizó una exhibición individual en Nueva York en 1938, Noguchi acudió de inmediato, y también cuando ella se operó de la columna vertebral en 1946 en un hospital en Nueva York, el escultor la visitó y le regaló una colección de 27 mariposas (incluyendo las de Japón); ese fue su último encuentro y hasta nuestros días ese presente está colgado

---

[6] HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo -su vida y el arte-*.Traducción: Takashi Noda, Ikuko Arima. Ed. Shobun-sha. 1988. Pág.200

[7] HERRERA. *Frida Kahlo -su vida y el arte-*. Pág.200

en la recámara de la Casa Azul en Coyoacán, que ahora es muy conocida como el Museo de Frida Kahlo.

Para Noguchi, hijo de padre japonés y madre norteamericana, el deterioro de la relación entre Japón y EUA, y la iniciación de la guerra con la ataque en Pearl Harbor en Hawái significaron el rompimiento de los países de sus padres. Cuando la guerra comenzó, EUA recluyo a los ciudadanos de origen japonés en campos de concentración bardeados con alambre de púas. En el caso de Noguchi no era obligatorio, porque tenía una madre norteamericana, sin embargo él entró al campo de concentración de Poston en el estado de Arizona en 1942 a fin de enseñarles ahí dentro la técnica artesanal en madera a los recluidos. A pesar de tener padres de distintas razas, fue marginado entre los acogidos japoneses, y sintió vivamente su falta de identidad.

En 1950, después del viaje a Europa e India, realizó una visita a Japón después de veinte años. El mundo artístico de la posguerra de Japón llenó de frenesí a Noguchi,





Fig. 5 Colección de las mariposas que Noguchi le regaló en el techo de la recámara de Frida en Casa Azul

Fig. 6 Casa Azul de Frida Kahlo, Coyoacán, México D.F.

artista representativo en el arte norteamericano. Durante esa estancia, Noguchi inventó la lámpara de alumbrado llamada *"akari"* haciendo valer la característica propia de la linterna tradicional de la provincia de Gifu (Fig.18). Ese diseño interior de papel japonés, bambú y luz, que se puede fabricar en serie y que se utiliza cotidianamente en los hogares, se coloca en un lugar en oposición directa a las esculturas de piedra. A pesar de eso, Noguchi siguió produciendo *"akari"* hasta sus últimos años. Taro Okamoto, artista de la vanguardia representativa de posguerra en Japón, escribió sobre el escultor en la revista, "*Bijyutu Techo"* ("La agenda del arte") en 1952.

> "Noguchi crea la belleza novedosa masticando la forma tradicional de Japón, como la figura anciana de terracota, la cerámica, y la linterna de papel de Gifu, con su vocación rica. Aquí toda la forma de la belleza nipona está en movimiento jovialmente. Su buen gusto por la modernidad educada y sofisticada es valioso en Japón donde está lleno de provincianos llamados *´modern boys´* (los chicos modernos)." [8]

En 1951 se casó con Yoshiko Yamaguchi, la actriz internacional, teniendo su casa en Kamakura, ciudad cercana a Tokio, y comenzó producir obras en Japón. Aún después de su divorcio en 1956, Noguchi siguió produciendo en Japón durante casi la mitad de cada año en su propio taller ubicado en la ciudad de Mure en la provincia de Kagawa. (y otra mitad pasaba en Nueva York o Europa) Todas las esculturas de piedra de sus últimos veinte años de vida, que son conocidos como los trabajos más representativos de Noguchi, se realizaron en ese taller. De esas obras se dice que contienen la naturaleza.

Después de la década de 1960, Noguchi empezó crear un jardín inspirado en los

[8] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Pág.109

jardines japoneses con el espíritu del zen. No sólo realizó un jardín en Japón también lo hizo en EE.UU., cerca de la Plaza del Banco Chase Manhattan en Nueva York (Fig. 16), sino que dejó varios jardines de esculturas de piedra exteriores en estos dos países, por ejemplo, uno cerca de la sede de la UNESCO en Paris (Fig.14) y otro el Jardín de Billy Rose en Israel (Fig. 15). En la EXPO 70 en la ciudad de Osaka en 1970, Noguchi realizó esculturas para las fuentes (Fig.17) del estanque artificial planeado por el arquitecto japonés Kenzo Tange (1913-2005). Por la novedad del diseño, las fuentes flotantes que se impulsan por un chorro de agua, se creía que no iba a ser realizado. Tange dijo que, "El fuerte de Noguchi se despliega cuando desafía el espacio de la arquitectura, el lugar más amplio (que la escultura), o el espacio urbano. (…) Todavía no existe en el mundo ningún otro escultor que sepa tanto como él sobre el espacio."[9]

Noguchi siguió trabajando hasta sus últimos años y en 1986 participó como representante de EE.UU., en la Bienal de Venecia, el evento más grande de arte moderno. Dos años después falleció en Nueva York a los 84 años de edad. En nuestra época podemos disfrutar sus esculturas de piedra en sus talleres antiguos, así como en el Museo Noguchi en la ciudad de Long Island en Nueva York (Fig.19, 20) y también en el Museo Jardín de Isamu Noguchi en la ciudad de Mure en Kagawa, Japón. En 2005, en Sapporo en la provincia de Hokkaido en Japón, se abrió un parque único llamado *Moerenuma* cuyo plan maestro fue diseñado por Noguchi. Ese parque es la recopilación de '*earthwork'*. Allí, coexisten varias obras del escultor incluida *Play mountain,* que no se había llevado a cabo durante la época de 1930 por el rechazo del servicio social de WPA. (Fig. 21, 22)

En numerosos museos de distintos países se han realizado exhibiciones

[9] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Pág.278

póstumas de Noguchi. En México, se presentó la exposición individual nombrada "Noguchi y la Figura" en el Museo Rufino Tamayo en la Ciudad de México en 1999. Allí, se presentaron cincuenta obras de Noguchi, entre ellas las principales de París cuando fue discípulo de Brancusi, decoraciones para teatro, proyectos de jardines, y se mostraron fotos de su gran mural en el Mercado Abelardo Rodríguez en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Estilo y Color de Noguchi. Antes y después de México

Que el joven Isamu Noguchi fue el amante de Frida Kahlo es algo bastante conocido en Japón, sin embargo no es tan conocido que el artista haya dejado una obra en México ni el valor de ésta. ¿Por qué? En mi opinión, eso se debe a la falta de "lo Noguchi" en el mural llamado *Historia de México* en el Mercado Abelardo Rodríguez. La existencia de la fuerte ideología, objetos figurativos, y la coloración saturada de rojo, negro y gris, no está presente en el resto de sus obras; más aún porque el estilo del mural hubiera sido conflictivo en la década de 1930 en Japón donde las obras que expresaban ideologías de izquierda tuvieron un destino de destrucción después de una represión severa[10], sin embargo el estilo del mural aún es aceptable en las obras sociales en México donde nacieron murales con elementos ideológicos. Este mural, pues, se diferencia mucho de los principios que son evidentes en otras obras de

[10] *El movimiento de "arte proletario" en Japón, empezó en la década de 1920 dentro de la corriente del socialismo y comunismo que estaba arrollando a todo Japón. La "Asociación de los Artistas Plásticas Sanka" fundada en 1924, trataba tópicos desde la vanguardia plástica hasta la vanguardia política o social, y después, en 1929, se formó la "Alianza de los Artistas Proletarios en Japón" dirigida por Tomoe Yabe y Toki Okamoto. Las obras del arte proletario incluyeron pinturas al óleo, esculturas, y posters que contenían elementos de propaganda. Sin embargo, respaldado por la detención de los comunistas, la modificación de la ley para el mantenimiento del orden público, y la represión de los policías, el movimiento artístico proletario en Japón terminó en 1934 y la mayoría de las obras proletarias se extinguió.

Noguchi: lo que le dio la importancia, la forma elegante y conceptual, la armonía con el ambiente, el color de la materia natural. En las frases de Noguchi en 1929 con la finalidad de obtener la beca de Guggenheim para estudiar en Paris, explicó el credo en su producción que lo acompañó a lo largo de la vida.

> "Yo busco ver la naturaleza con ojos naturales, y no busco que el hombre sea el objeto de admiración particular. (…) Si cuando se cultiva la expresión sin límite en el área de las esculturas abstractas, flores, árboles, ríos, montañas, asimismo animales y hombres, se expresarán en sus lugares originales. Para obtener el equilibrio entre el espíritu y la materia, los artistas deben sumergirse en la investigación de la naturaleza bien unificada con ellos mismos, deben reducirse hasta la parte de la naturaleza, y deben ver su figura interior y el elemento de la vida. Los materiales que un artista utiliza para sus producciones no solo son los elementos de crear, sino que desempeñará un papel importante como tema principal del artista. Al mismo tiempo, de esta manera, un artista podría obtener la verdadera sinfonía en la escultura."[11]

Para los que conocen este concepto de la producción de Noguchi, el mural *Historia de México*, que se produjo más adelante, es extremadamente dispar, ya que su estilo y tema se distancian mucho de otras obras del artista; como por ejemplo, los bustos realizados antes de su estancia en México, o los jardines y las esculturas de piedra producidos después. Por lo tanto, cuando yo fui a buscar el mural del escultor japonés en el Mercado Abelardo Rodríguez, formé de inmediato un juicio fallido pensando que lo que tenía frente a mí no se trataba de una obra de Noguchi. Aun después de notar la firma del artista "1936 NOGUCHI" sobre el mural, no estaba del todo convencida. Ahora, ¿el mural *Historia de México* fue una imprudencia de la

[11] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-*. Pág.244

juventud de Noguchi de 31 años?

La carrera como un escultor se comenzó con las figuras del estilo clásico en la época de la Escuela de Leonard Da Vinci en Nueva York. (Fig. 8) Sin embargo, a partir de dedicarse enteramente a Constantin Brancusi en el periodo de París, Noguchi optó por la carrera de escultor abstracto. Las obras minimalistas de Brancusi, cuyos elementos eran simplificados, fueron una influencia definitiva sobre los escultores modernos. Asimismo, Noguchi construyó su propio taller blanco en París muy parecido al de su maestro y dijo, "yo era como si fuera Brancusi mismo", "la finalidad principal en mi vida se convirtió en escapar de Brancusi"[12], y continuó la producción al estilo de Brancusi.

En 1931, visitó Japón, el país del padre, después de doce años; Noguchi se conmocionó cuando vio la figura de anciana en terracota (*haniwa* en japonés) por primera vez en el Museo de la Casa Imperial de Kioto (Museo Nacional de Kioto actual). A pesar de que era una figura enterrada junto con restos mortales de la época antigua, tenía una postura muy moderna. Noguchi se percató de que las esculturas habían sido muy importantes para la vida cotidiana de los hombres desde la antigüedad remota, y "pensó que las esculturas se habían apartado de los pueblos después de encerrarse en los museos".[13] Esta visita marcó el punto de partida del interés al arte público. Los jardines tradicionales en la ciudad antigua de Kioto le dieron inspiración para su nuevo concepto de extender la escultura hasta "esculpir sobre la tierra". Eso vincularía su producción del *earthwork*, arte público, y jardines de esculturas, más adelante.

Mientras seguía llamando la atención del arte público, Noguchi se encontró a José Clemente Orozco en Nueva York e hizo su busto (Fig.9). Por ayudarle en el trabajo de

[12] DUOS. *La vida de Isamu*. Pág.275
[13] Op,cit. Pág.302

los murales en la Universidad de Dartmouth en el Estado de Nuevo Hampshire, tuvo un deseo más concreto de esculpir sobre la pared del mural. El lugar donde realizó su primer arte público fue México, que estaba en el apogeo del Muralismo.

El boceto de Noguchi llamado *Historia de México* comenzó a producirlo con el permiso de Diego Rivera. En la pared de dos metros de largo por veintidós metros de ancho, la producción siguió por ocho meses.

> "Noguchi esculpe directamente en la pared de ladrillo y luego la cubre con cemento coloreado, alternando con colores grises. Logra integrar al relieve los vanos de las ventanas del muro y crea una representación clara con una continuidad dinámica que lleva al espectador a recorrer el relieve."[14]

Para su primera incursión en arte de carácter social, el artista esculpió la obra en piedra llamada *La Muerte (figura de un linchado)* en 1934 (Fig.10) que representa la estatua del hombre negro linchado cuya foto salió en una revista. En ella, Noguchi expresó su indignación a la discriminación de raza. Comparando *La Muerte* con el mural *Historia de México,* el segundo proyecta símbolos sociales y políticos: la calavera, la grúa, el armazón de hierro, los trabajadores aplastados por la cruz gamada de nazi, el puño amenazado, la fórmula de Einstein, el martillo y la hoz simbolizando el comunismo. El artista mismo explicó su trabajo en la autobiografía de 1967,

> "en un extremo aparece un capitalista gordo asesinado por una calavera, reminiscencia de Posada, se ven crímenes de guerra, así como la involucración de la Iglesia con el poder. El trabajo del campesino no se rescata en forma triunfante y el futuro brilla sobre la figura de un niño indio que ve la fórmula de

[14] CRUZ Manjarrez, Maricela González. "Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez", en la revista *CRONICA* No.5-6, UNAM http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1388/showToc [Consultado en 13/02/2014]

> Einstein acerca de la energía. Esta fórmula tenía un significado lleno de alusiones humorísticas: la E significaba Estados, la M muchos y la C cabrones. El sentido permanece oculto para aquellos que no participan en el chiste interno. Así la E=MC significa Estados = Muchos Cabrones."[15]

La idealización del comunismo, el asco al nazismo, y la ilustración a los pueblos; esos temas son comunes del Muralismo Mexicano de ese entonces. La mujer que amó, Frida Kahlo, cuyo padre era judeo-húngaro, es posible pensar que la censura afectada por el nazismo fuera una expresión de dedicación a Frida.

La coloración enfocada al rojo y gris tiene similitud con la gama de los murales de Orozco que dejó en varios lugares, por ejemplo el mural de la biblioteca en la Universidad de Dartmouth (Fig.23, 24) y los murales de la Suprema Corte de Justicia en la Ciudad de México. (Fig. 25) Debido a la ayuda brindada a Orozco en Dartmouth, es obvio que Noguchi recibió la influencia de los colores de ese artista mexicano. A pesar de que Noguchi les ha dado la importancia a los colores naturales de las materias en las piedras o en el papel japonés, también produjo obras de colores artificiales en su larga vida; por ejemplo *Cubo Rojo* (Fig.12) y las instalaciones de juegos recreativos llevan los colores rojo o naranja. Estos colores no son iguales a los tonos sobrios y oscuros de *Historia de México*, son claros, brillantes y forman una atmósfera de recreo. El rojo utilizado en el mural nos da la impresión del rojo del comunismo. Se dice que en ese momento Noguchi se inclinó a la izquierda por lo tanto pudo aceptar el criticismo social de Frida Kahlo, miembro del partido comunista mexicano.

Las obras de Noguchi y del muralista mexicano Alfaro Siqueiros tienen en común

[15] NOGUCHI, Isamu. *Isamu Noguchi El mundo de un escultor*, Toppan Print, Tokio, 1967. Pág.23

la forma de relieve irregular. Un año después de la realización de *Historia de México*, Noguchi realizo la escultura de un bajorrelieve llamada *News* (‘Noticia’ en español) en la pared exterior de la agencia de noticias, Associated Press en el Rockefeller Center de Nueva York. Podemos ver la similitud con el mural en el mercado, ya que también en ella esculpió las circunstancias de los reporteros corriendo de un lado a otro representados de manera tridimensional. Desde 1936 Siqueiros radicó en Nueva York y abrió “Experimental Workshop”[16]; aunque se desconoce la relación entre Noguchi y Siqueiros, sus realizaciones del *Polyform Siqueiros* y los murales de la Universidad Nacional Autónoma de México ambos en la Ciudad de México ocurrieron más adelante. (Fig.26, 27) Ambos artistas comparten ciertos elementos; Noguchi esculpía tridimensionalmente en la pared del mural como un escultor y Siqueiros pintaba murales con materiales tridimensionales como un pintor.

La ejecución de los murales en el Mercado Abelardo Rodríguez fue un proyecto social en cooperación con varios artistas incluido el japonés-norteamericano Isamu Noguchi, quienes no perseguían ganancias. Recibiendo la influencia del Muralismo Mexicano de manera frontal, Noguchi se aferró al arte público a lo largo de su vida. Inmediatamente después de su vuelta a Nueva York, Noguchi escribió para la revista estadounidense *Art Front* (en 1936, expedición de Septiembre-Octubre) con el título “¿Qué pasa con la escultura?” y explicando que “el problema es que las esculturas modernas no tienen relación alguna con la vida cotidiana, y existe la necesidad de producir esculturas vinculadas con algunas situaciones actuales como la esperanza y ambición de la vida, sufrimiento o labor, entre otros”. Y para él, “la escultura instructiva

[16] En Nueva York, Siqueiros unió los artistas de EUA (incluido Jackson Pollok) y de los países de Latino América, y en 1936 abrió “Experimental Workshop” como un laboratorio de técnica moderna y buscaron la nueva materiales, herramientas, o método de producir. La experiencia de Workshop se desarrolló en los futuros murales de Siqueiros.

para los hombres y abstracta mientras se vincula con la sociedad"[17], fue el mural *Historia de México*. Y más adelante escribió así:

> "Agradezco mucho las oportunidades de los trabajos públicos significativos. Recibí esos trabajos no como una labor pedida, sino como un desafío contra la escultura. La verdad, agarrarse a la escultura privada es mucho más lucrativo. La escultura individual tiene el valor mercantil que un monumento no tiene. Más aún, los trabajos públicos no se promueven como una obra de arte. Además debido a que toma mucho tiempo la producción, el artista se desvía de la corriente del arte y al mismo tiempo de su propia fama. Por ejemplo, no existe mi nombre como productor en la Biblioteca de la Universidad de Yale, ni en el Jardín para el Banco Chase Manhattan."[18]

Isamu Noguchi se esforzó en realizar arte público a partir del relieve en la pared gigante realizada en México en 1936. La expresión fresca y pura que contiene su juventud, pulieron sus obras de la misma forma en que pulía sus esculturas de piedra hasta establecer el estilo original de Noguchi que mezcló lo oriental y lo occidental. El arte abierto al público que descubrió en Japón en las figuras antiguas y en el jardín tradicional, y que experimentó en los muros como lienzo de forma presente en México, en el muralismo auténtico, permitieron que la obra de Noguchi se extendiera en todas las direcciones, desde el jardín de esculturas, hasta los monumentos públicos*, earthwork,* diseño interiores, y más.

[17] DUOS. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Pág.344
[18] Op, cit. Pág. 268

Obras de Isamu Noguchi



Fig. 7　イサム・ノグチ【メキシコの歴史】コンクリート、アベラルド・ロドリゲス市場、メキシコシティ
ISAMU NOGUCHI. *Historia de México,* 1936, Relieve mural, Cemento policromado sobre ladrillo tallado. 1.98×21.94m, Mercado Abelardo Rodríguez, Ciudad de México



Fig. 8　イサム・ノグチ　【ウンディーヌ】（別名ナジャ）石膏
ISAMU NOGUCHI. *Undine (Nadja),* 1925, yeso,



Fig. 9　イサム・ノグチ【ホセ・クレメンテ・オロスコ】テラコッタ　ノグチミュージアム、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *José Clemente Orozco,* 1931, Terracota con base de madera, Museo Noguchi, Nueva York



Fig. 10　イサム・ノグチ【死（またはリンチ)】合金 ノグチミュージアム、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *Muerte (Figura de un linchado),* 1934, Nonel (niquel.cobre) acero, madera, cuerda, Museo Noguchi, Nueva York



Fig. 11　イサム・ノグチ【ニュース】ステンレススチール、　AP 通信社、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *Noticia,* 1939-40, Relieve mural, Acero inoxidable, Edificio de Associated Press, Nueva York



Fig. 12　イサム・ノグチ【赤い立方体】、HSBC ビル、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *Cubo Rojo,* 1968, Banco HSBC, Nueva York



Fig. 13　イサム・ノグチ【スライドマントラ】、白大理石、フロリダ州マイアミ
ISAMU NOGUCHI. *Slide Mantra,* 1979-93, Mármol blanco, Bayfront Park, Miami



Fig. 14　イサム・ノグチ【ユネスコ庭園】パリ
ISAMU NOGUCHI. *Jardín para UNESCO,* 1956-58, Sede de UNESCO, París



Fig. 15　イサム・ノグチ【ビリー・ローズ彫刻庭園】エルサレム、イスラエル
ISAMU NOGUCHI. *Billy Rose Jardín de Esculturas,* 1960-65, Jerusalén



Fig. 16　イサム・ノグチ【チェイス・マンハッタン・プラザ沈床園】、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *Sunken Garden/Chase Manhattan Plaza,* 1961-64, Nueva York



Fig. 17　イサム・ノグチ【彫刻噴水】、大阪万博記念公園
ISAMU NOGUCHI. *Fuentes de esculturas,* 1970, Parque de EXPO 70, Osaka



Fig. 18　イサム・ノグチ【あかりシリーズ】
ISAMU NOGUCHI. *Akari (serie),* 1952-





Fig. 19, 20　イサム・ノグチ【ノグチミュージアム】、ニューヨーク
ISAMU NOGUCHI. *Museo Noguchi,* 1985, Nueva York





Fig. 21, 22　イサム・ノグチ【モエレ沼公園】、北海道　札幌
ISAMU NOGUCHI. *Parque Moerenuma,* 189 hectárea, 2005, Hokkaido





Fig. 23, 24 JOSÉ CLEMENTE OROZCO. *Épica de la civilización americana* (detalle), 1932-34, Fresco, Biblioteca Baker de la Universidad de Dartmouth, Nueva Hampshire.



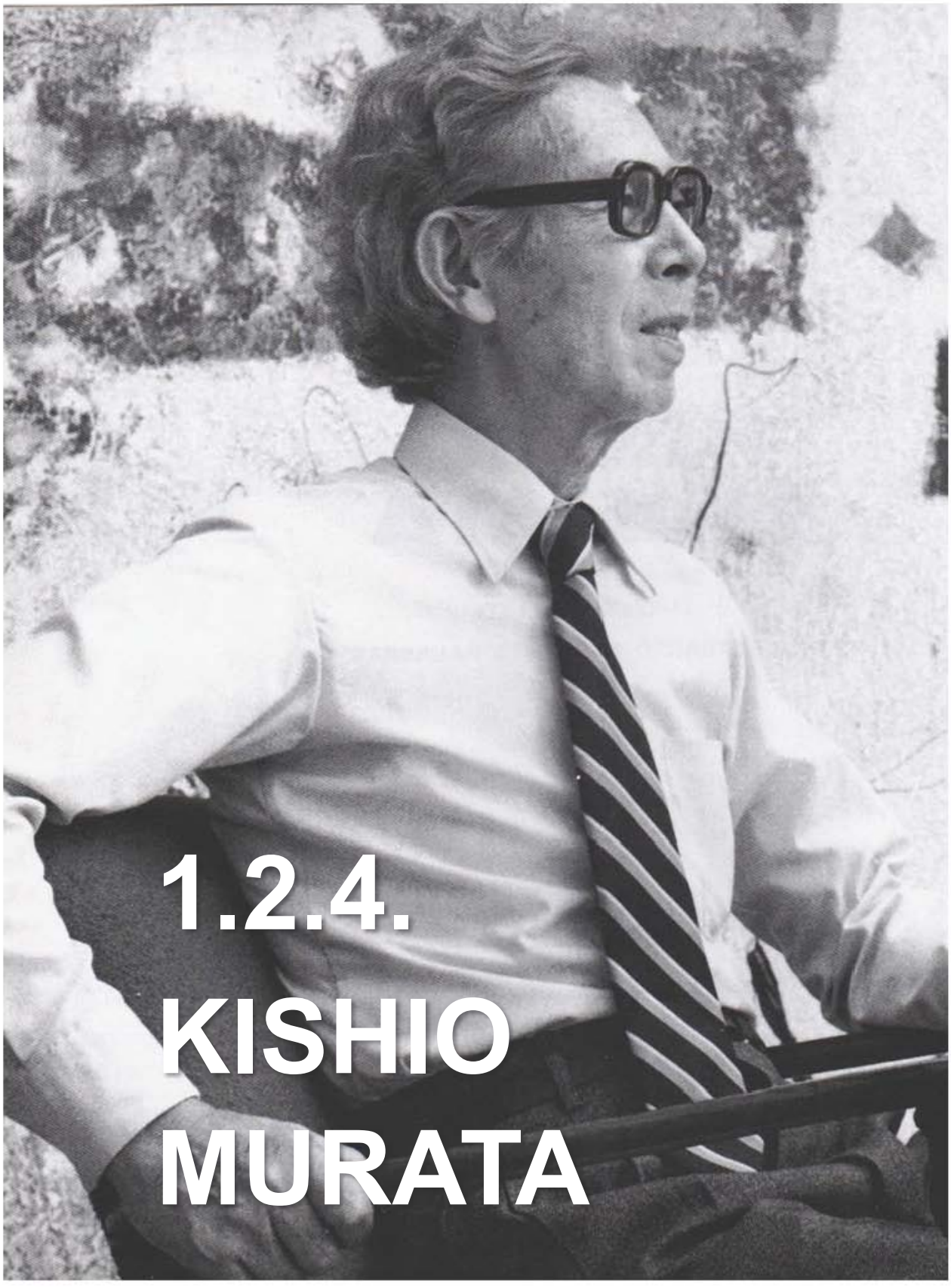
Fig. 25 JOSÉ CLEMENTE OROZCO. *La justicia,* 1941, Mural, Suprema Corte de Justicia de la Ciudad de México



Fig. 26 DAVID ALFARO SIQUEIROS. 1952, *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo.* .Mosaicos, Universidad Nacional Autónoma de México, la Ciudad de México



Fig. 27 DAVID ALFARO SIQUEIROS. *La marcha de la humanidad (detalle),* 1964, Mural, Polyforum Cultural Siqueiros, la Ciudad de México



1.2.4. KISHIO MURATA

Fig. 1

1.2.4. Kishio Murata

Biografía de Kishio Murata

Nació en la Ciudad de Nagoya, en la Prefectura de Aichi en 1910. Por el trabajo de su padre, la familia se mudó a la Prefectura de Gifu en 1919 y allí el niño Murata fue educado. Kishio Murata ha sido muy aficionado a la música desde que era muy pequeño, sin embargo debó de abandonar el piano porque su padre, un militar, no quería el ruido que producía cuando él tocaba, tampoco le permitió el uso del violín. Durante la época de primaria, la gente pensó que el joven Murata era un niño problema ya que él fue a cine solo para escuchar el sonido musical de obras. Cuando tenía 14 años, un conocido le regalo un estuche para la pintura al óleo. Murata dijo que,

> "(…) empecé a dibujar objetos como flores y manzanas; poco a poco fui descubriendo que los colores sobre la paleta se iban convirtiendo en una música armoniosa, llena de colores hermosos en movimiento. Este descubrimiento fue una sorpresa y una enorme alegría. Desde entonces empecé a disfrutar de la música, pintando la armonía de colores similares a los que se diluyen sobre la paleta en mis cuadros."[1]

Mihoko Murata (1929 -), la viuda del artista, me dijo que la vida alrededor de su esposo estaba llena de los militares, entonces el joven Murata se rebeló a la herencia familiar por buscar su propia vida en el mundo artístico. En 1928, fue a Tokio e ingresó a la Escuela de Arte Taiheiyo. En 1932, se exhibió por primera vez tres sus obras abstractas en la exposición anual *Nika*. Uno de ellos fue *Misterio Infinito* (Fig.6). Desde 1938, se convirtió un miembro de "*Kyushitsu-kai*", en español "Grupo de la Novena

[1] MURATA, Kishio. "La obra pictórica es mi música" en la revista *Ginka,* Núm. 39. 1979, Pág.78-79

Sala"[2], es la misma exposición que Tsuguharu Foujita y Seiji Togo organizaron para los artistas vanguardias. Murata presentó sus obras en esa exposición anual hasta 1940, pero durante la Segunda Guerra Mundial, interrumpió su carrera artística. En la posguerra, reinicio su producción pictórica e ingresó al grupo de Arte "Koodoo" (en español "Acción").

Debido a que Murata estaba en el grupo *Nika* que Kitagawa y Foujita también enlistaron como los miembros, debó conocer poco sobre el arte mexicano. A pesar de ello, el primer contacto oficial con México fue 1955. Mientras la *Exposición del Arte Mexicano* se elogió en gran escala en el Museo Nacional de Tokio, el Museo de Arte Metropolitano de Tokio donde ubica en el mismo Parque Ueno se celebró una exposición grupal de los pintores japoneses modernos. Uno de los organizadores mexicanos de la *Exposición del Arte Mexicano*, el coleccionista Dr. Alvar Carrillo Gil, la recorrió y comento de ella.

> "El arte moderno en Japón está pasando la hora de prueba de la que pocos artistas quedarán en pie... La influencia poderosa del arte contemporáneo de occidente se ha reflejado en la mayoría de los jóvenes artistas del Japón. En aquella muestra increíble por su cantidad era fácil de distinguir a los imitadores de Picasso, Matisse, Rouault, Leger, hasta Bazaine, Manessier y Buffet; había incluso seguidores de nuestros artistas mexicanos. Naturalmente, había también cosas de valor intrínseco, artistas con acento propio y expresiones de auténtico valor artístico.
>
> Visitando aquella exposición, que daba vértigo por su exuberancia de selva tropical, me llamaron la atención, entre aquellos cuadros de colorido estallante y desordenado, dos pinturas de contenidas armonías de color, de equilibrio en las formas, en la composición, en fin, de calidad artística. Los dos cuadros, que

[2] Las obras vanguardias fueron exhibidas en la Novena Sala de la Exposición de Nika.

estaban separados aunque a corta distancia, eran de un pintor Murata, de quien nunca antes había oído hablar; dio trabajo volver a localizar al artista en aquel maremágnum de la exposición. Manifesté al encargado mi deseo de conocer personalmente al artista."[3]

Así, Carrillo Gil conoció Murata y le invitó a México para celebrar una exposición individual. Murata lo aceptó y en 1956, en la Galería de Arte Mexicano en la Ciudad de México se llevó a cabo una exposición como uno de los eventos conmemorables de la Firma del Convenio de Intercambio Cultural entre México y Japón (1954) y ello significó una exposición correspondiente de la gran exposición en Ueno, Tokio. Aunque él no vino a México por la enfermedad de su esposa, la muestra de Murata tuvo un éxito y la mayoría de 24 obras exhibidas fueron vendidas a los coleccionistas de México y de EE.UU.[4] Posteriormente, después hubo una exposición mas en la misma galería en el D.F. (1958), Murata llegó por primera vez a la tierra mexicana para su tercera exposición en 1964. Acepó utilizar la segunda casa de Dr. Alvar Carrillo Gil en Cuernavaca como su taller, y a partir de esa vivencia y exposición al artista le fascinó México y decidió radicar de manera permanente junto con su esposa, Mihoko. En Cuernavaca, el pintor conoció y



Fig. 2 Kishio Murata en su taller en Tokio con Dr. Alvar Carrillo Gil y la señora Carmen T. de Carrillo Gil. (1955)

[3] CARRILLO GIL, Alvar. "Conocimiento del artista" México, octubre de 1956, en Catálogo: *Kishio Murata -Un abstracto que pinta palabras-*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988

[4] CARRILLO GIL, Alvar. "Para la segunda exposición de Kishio Murata en México, 1958, en Catálogo: *Kishio Murata -Un abstracto que pinta palabras-*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988

trabó amistad con el muralista David Alfaro Siqueiros cuyo taller también estaba en la misma ciudad.

Desde 1965 hasta 1972, se convirtió en un profesor invitado en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda” del INBA para impartir clases de pintura en el área de posgrado. Por su sugerencia, uno de sus alumnos, Abelardo Venegas Campos, fue a Japón y estudió la técnica de la pintura japonesa en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio.

En 1970, los esposos Murata compraron una casa en el Estado de México donde el artista trabajo y produjo obras hasta sus últimos días. No como otros artistas japoneses que produjeron obras en México para realizar una exposición en Japón, Kishio Murata presentó obras en exposiciones colectivas llevadas a cabo en todo el territorio mexicano. Los más importantes fueron las exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno en México en 1977 y 1988. La segunda fue inaugurada en conmemoración del centenario del Tratado de Amistad entre México y Japón. También aprovecho las oportunidades para mostrar sus obras en su país natal. En 1973, en la “*Exposición de los artistas japoneses de América*” en el Museo Nacional de Arte Kioto se exhibió su pintura y el museo la compró para su colección. En 1981, participo en la “*Exposición del Arte Latino Americano Moderno y Japón*” en el Museo Nacional de Arte Osaka. En 1991, en la Ciudad de Gifu, donde el artista pasó su época adolecente, se inauguró una exposición individual de Murata, y en el mismo año, el Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, su ciudad de nacimiento, se celebró una exposición especial también.

En 1992 después de una memorable y gran muestra en su tierra natal, Kishio Murata falleció, ese mismo año, en tierras mexicanas con 81 años de edad.

Después de su fallecimiento, el museo Polyforum Siqueiros hizo una exposición individual de Murata, como una retrospectiva de sus años en México en 2006, y en 2009 se realizo otra en el Museo de Arte Dolores Olmedo en la Ciudad de México. En Japón el Museo de Arte de la Prefectura de Gifu que en su colección tiene 43 de sus obras, ocasionalmente conmemora con una exposición póstuma.

Estilo y color de Murata. Antes y después de México.

> "La primera pregunta que cualquier persona extranjera solía formularme era: "¿Cuál es el principal motivo que le hizo tomar la decisión de dedicarse a las pinturas abstractas en una época artísticamente tan conservadora en Japón, en la que casi no se conocían tales?", también: "Quisiera escuchar su opinión sobre la razón por la que se percibe la impresión de que su cuadro tiene una forma de manifestación muy particular al compararla con otras obras abstractas comunes." Para responder a estas preguntas creo que es indispensable dar una explicación sobre mis aficiones musicales."[5]

Como Kishio Murata mencionó en su ensayo así, la pintura de Murata es una expresión de la música interna. Él utilizó su pincel en vez de instrumentos musicales, y coloreó su bastidor en vez de interpretar una pieza de música, lo que no se le permitió en su época de adolecente. Cuando su obra fue seleccionada por primera vez en la Exposición de Nika, Murata pensó que "En ese momento decidí expresar mi afición por la música a través de mis cuadros por toda la vida."[6]

El artista explica su estilo de pintura así;

> "Llevado la música siempre en mi corazón, desde la etapa inicial de mi carrera artística, no me agradaba matar colores mezclándolos, porque me hacía sentir

[5] MURATA, Kishio. "La obra pictórica es mi música" en la revista *Ginka,* Núm. 39. 1979, Pág.78-79
[6] Óp., cit.

impuro. El sonido es transparente, por eso aplico la técnica de transparencia. Esta técnica no es nada nueva: se va diluyendo cada color con aceite y luego se va sobreponiendo uno al otro; en ella no se puede sobreponer un color sobre el otro hasta que se asienta el aceite impregnado en el color anterior, pues si se hace, retornará el color anterior y se enturbia. Para poder avanzar con la pintura, se requieren días para hacer descansar los cuadros, por eso lo que hago es trabajar simultáneamente varios cuadros para así poder pintar alguno de ellos sin interrupción; así, estoy aproximadamente 14 horas diarias frente a las obras en proceso de creación.[7]

Revisaremos el estilo de sus obras antes de llegar a su segunda tierra, México. *Misterio Infinito* (1932), la obra que fue seleccionada por primera vez para la exposición anual de Nika, fue una de las primeras pinturas abstractas puras en Japón[8], ya que de la exposición, se decía con sorpresa que; "Se presentaron las obras sin forma en la exhibición *Nika* de este año"[9]



Fig. 3 En la exposición individual en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (1977). De izquierda a derecha: Kishio Murata, Olga y Rufino Tamayo, Mihoko Murata, Fernando Gamboa (el director del museo)

En el año 1940, Murata presento la obra intitulada *Ventana* (Fig.7) en la misma exposición. En esa obra la superficie de la tela se divide en

[7] MURATA. "La obra pictórica es mi música" en la revista *Ginka,* Pág.78-79
[8] El arte vanguardia en Japón nació alrededor de año 1914. En la primera etapa, se exhibieron el estilo Cubismo y Futurismo. Sin embargo, después de conectar con el movimiento Dada, que rebeló todo el arte establecido, y se conectó con el ideología política y se disolvió. La segunda etapa que se dominaba con la pintura abstracta pura y surrealista empezó alrededor de 1935 oficialmente. Sus obras eran pinturas plásticas que no incluyó ninguna ideología. Kishio Murata, cuya obra, *Misterio Infinito*, fue colgada en la 1932 en la exposición *Nika*, fue uno de los pioneros de abstracta pura en Japón. (consultado "Kishio Murata antes de ir a México" en el catálogo de *Exposición Kishio Murata*, Museo de Arte Ciudad de Nagoya, 1991.)
[9] MURATA. "La obra pictórica es mi música" en la revista *Ginka,* Pág.78-79

formas geométricas, podemos ver la similitud con las obras posteriores de Murata. A pesar de eso, hasta 1955, sus obras se dominaban como pinturas figurativas. Por ejemplo en *Bailarina* (1941, Fig.8) percibimos la mujer bailando; los barcos están flotando en el mar en la obra, *El mar* (1952, Fig.9). Los colores son un contraste de saturación con el gris y blanco con colores secundarios y no destaca ningún color primario en el lienzo. Esta paleta se utilizó también en las obras después de su experiencia en México. En *El aeropuerto* (1956, Fig.10), la obra que fue seleccionada para el bienal de Sao Paolo, domina también el contraste de saturación con los tonos verdes con distintos grados de gamas de colores tierra, con negro y blanco, el estilo transformó la pintura geométrica del pintor. Una de las características de los trabajos de Kishio Murata es el uso del color verde. El pintor solía utilizar varios tonos de verde, desde el verdinegro a el cardenillo claro, y favoreciendo con esto a armonizar su paleta. Sobre esa tonalidad, Dr. Alvar Carrillo Gil comentó así;

> "(…) él nos revela los misterios, la magia, la esencia misma del verde: en el pincel de Murata el verde cobra acentos y matices insospechados: canta, se alegra, se entristece, se esconde y brilla, cambia como cambia el fondo del mar y las hojas de las plantas con la primavera y el otoño. (…) Él tiene la obsesión de los verdes y es creíble que en su pintura este color desempeñe un papel moderador de su inspiración; lo cierto es que emplea con sabiduría y destreza nunca antes conocidas para mí en otro artista."[10]

Curiosamente, creo que el que más recibió la influencia de los verdes de Murata, fue el Dr. Carrillo Gil mismo. Paralelamente a su actividad como promotor cultural,

[10] CARRILLO GIL, Alvar. "Para la segunda exposición de Kishio Murata en México, 1958, en Catálogo: *Kishio Murata -Un abstracto que pinta palabras-*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988

Carrillo Gil produjo pintura y collage entre 1950 y 1972[11]. En la obra *"Sin título"* (1969, Fig.20) es el buen ejemplo para ver la influencia del estilo y color del pintor japonés a quien admiró el coleccionista yucateco. La forma abstracta, el fondo ocre, y los colores bailando incluyendo el verdinegro que tranquiliza la obra son comunes con algunas obras de Murata.

A partir de su traslado a México, los cuadros de Murata se hicieron muy complejos de los tonos y elementos como si fuera los dibujos de las artesanías mexicanas. Su viuda, Mihoko Murata, me comentó que a su esposo le cayó muy bien la luminosidad en México. Comparando el aire nublado en Japón, el rayo de sol intenso en la tierra azteca le ayudó distinguir claramente las tonalidades de los colores. La gama tonal aumento, reproduciendo los colores nuevos de la naturaleza de la tierra mexicana, pese a que los colores grisáceos y sobrios que se habían dominado en su obra previa a México. Por ejemplo, *Faro del Mar Caribe* (Fig.13) y *Recuerdos del circo* (Fig.14) están lleno de las formas geométricas lúdicas, y contienen colores saturados (rojo, amarillo, azul claro y más). En algunas obras se mueven rítmicamente las líneas negras en formas onduladas, utilizando el mismo contraste de saturación hacia el blanco y negro; como *Viento pasante* (Fig.16), *"Ola" de alegría* (Fig.17), *Un templo en solo saliente* (Fig.18), y *Arena nívea* (Fig.19) como si fuera una expresión de la melodía.

Como se ha manifestado en esta investigación, en el siglo XX vinieron muchos artistas japoneses a México por su interés en el arte mexicano y en especial por el Muralismo Mexicano. La mayoría de ellos ante todo encontró en el maestro Luis Nishizawa su primer contacto para conocer el arte contemporáneo en esta tierra, y

[11] Catálogo: *Kishio Murata: Un sendero de amistad cultural México-Japón 1956-2006, del pintor Kishio Murata*, Polyforum Siqueiros, 2006, Ciudad de México. Pág.27

después recorrían los murales de los tres grandes; Rivera, Orozco y Siqueiros. Kishio Murata es excepcional de estos japoneses. Él llego a México como un artista representante en el arte japonés contemporáneo. No obstante, a Murata también le admiraba mucho esta tierra y vivía permanentemente con el fin de producir obras de manera independiente, abandonando los círculos de pintores en Japón. No como otros artistas japoneses, Murata no recibió mucha influencia de los estilos de pinturas mexicanas ni de murales de los tres grandes. Tampoco transforma su material de pintura ni colores con intención. Sin embargo, naturalmente después del primer contacto con el país México, los trabajos de Murata se empezaron expresar los fenómenos naturales en México, como el viento, el mar, la luz, el bosque, la noche, y más. Entre sus obras es fácil encontrar los títulos relacionados con México: *Faro del Mar Caribe* (1972, Fig.13), *Coral en Mar Caribe* (1988, Fig.15), *Danza azteca* (1989), *Códices de México* (1984), y *Ruinas de Mayas* (1972), entre otros. Con la interpretación musical del pintor reflejada en su obra, el paisaje se transforma mucho en los cuadros. Entonces, si no hay títulos, sería difícil distinguir que sean las obras inspiradas por los fenómenos mexicanos.

Por otro lado, en las obras de Kishio Murata, aun después de radicar en México, no se expresaba “lo oriental” ni “lo japonés” con consciencia. Con esto también difícil distinguir el origen del autor para terceras personas.

Una de los razones es que Murata llegó a México como el pintor abstracto maduro cuyo estilo ya estaba perfeccionado. Otro sería que su estilo no recibió mucho del ambiente externo. La viuda del artista, Mihoko Murata, me comentó que su esposo nunca realizaba bocetos y plasmaba directamente el color sobre el soporte, ya que siempre tenía algo en su mente. Es decir, Murata no descubrió su identidad por su

origen, la nacionalidad, ni el lugar de residencia, porque en su pensamiento ya tenia una identidad pictórica. El crítico mexicano del arte, Antonio Rodríguez, analizó sus obras y mencionó;

> (…) algún crítico de México encontró antecedentes de Murata en Miró. *"La Canción del Mar"*, a que ya aludí, con sus líneas y sus trazos de lunas y medias lunas evoca, en efecto, algunas obras del catalán. Por otro lado, creo que algo une, por el espíritu de concierto visual sinfónico, a varias de sus obras mexicanas, esto es, realizadas en México, con la *"Feerie de Poissons"* de Kandinsky (1925), *"Sui Generis"* de Paul Klee (1930) y el *"Vitory Boogi-Voogi"* de Mondrian (1943-1944). Subrayo, no se trata de influencias, sino de una coincidencia en la forma de manifestar un estado de espíritu jubiloso por medio de manchas de color con estas u otras formas, que flotan, o mejor dicho viven, en el mismo espacio: papalotes, mariposas, rehiletes, pero que están unidas entre sí por un lenguaje rigurosamente articulado.

En Japón, las obras de Murata se clasificaban como las pinturas al óleo de la vanguardia. Entonces, no es fácil buscar algo tradicional de Japón ni los colores japoneses. No obstante, curiosamente, varios críticos del arte descubrieron "lo japonés" en sus obras. Por ejemplo, el ex director del Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, Atsuo Imaizumi, dijo;

> "Las pinturas de Kishio Murata son las más líricas y poéticas obras modernas que el Japón ha producido… En ellas están combinadas las excelencias tradicionales de la pintura japonesa que, sin embargo, tienen la pujanza vital para conservarlas y manifestarse en el presente con toda su frescura."[12]

El crítico japonés Michiaki Kawakita dijo;

---

[12] Catálogo: *Kishio Murata -Un abstracto que pinta palabras-*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988, Pág. 100

> "(...) creo que lo esencial de las obras del Maestro Murata se encuentra, precisamente en la esencia de la perspectiva "Soushoku-kan", considerada como una de las principales características del arte japonés por Kagaku Murakami hace mucho tiempo. Esta perspectiva consiste en un punto de vista tradicional para observar y apreciar la belleza, que forma parte del espíritu o el corazón del pueblo japonés. A través de este punto de vista denominada "Soushoku-kan" se expresa la belleza en el estilo abstracto, o en la pintura japonesa u occidental, etc. La pintura abstracta de Murata, de refinada elegancia, infinita y generosa, es justamente la expresión moderna creada basándose en este punto de vista tradicional y muy propio del Japón. En ella se encuentra la fusión pura de lo profundo de la naturaleza y el sentir su dulce fragancia."[13]

El crítico mexicano, Antonio Luque dijo;

> "Los conceptos que resumen el sentido estético japonés son dos: WABI y SABI (su significado no tiene traducción exacta al español; sin embargo, la más aproximada podría ser serena, elegancia). En la pintura de Kishio Murata es posible encontrarlos como se encuentran en el jardín que rodea al SUKIYA (cafetería del té). Ambos reproducen la belleza serena de la naturaleza y provocan el arrobamiento que experimenta todo aquel que transita por el ROJI (sendero que cruza el jardín) al encaminar sus pasos hacia La mansión de la paz."[14]

Aunque la técnica de sus pinturas era occidental (óleo) además era abstracta, los críticos han analizado que tan japonés es el arte de Kishio Murata. Las críticas eran apropiadas para analizar la pintura de Murata en alguna parte, sin embargo, a pesar de eso, estos análisis fueron basados con su situación "un artista japonés vive en el país

[13] KAWAKITA, Michiaki. "Para la exposición de Kishio Murata" en el Catálogo: *Kishio Murata*, Museo de Arte Ciudad de Nagoya, Nagoya, Aichi, 1991, Pág. 95
[14] LUQUE, Antonio. "La sinfonía del silencio" en el Catálogo: *Kishio Murata*, Museo de Arte Ciudad de Nagoya, Nagoya, Aichi, 1991, Pág. 103

extranjero". Si Murata no hubiera salido de su patria, ¿Podrían distinguir estos elementos relacionados a la tradición japonesa?

En 2009, el Museo de Arte Dolores Olmedo en la Ciudad de México inauguró la exposición individual del artista. El objeto principal para el cartel de ese evento fue el chile en el rodillo de sushi para causar un impacto visual. A pesar de que Murata era un japonés que vivió en México, a mí, me pareció muy extraño que el objeto central para representar las obras de Murata fue sushi con chile.

Producir obras en países extranjeros "parece" de la siguiente manera. Debido a que los espectadores esperan algo japonés en sus trabajos, los artistas siempre y por largo tiempo necesitan poner un letrero que dice "soy japonés". Creo que la nacionalidad de Kishio Murata es muy importante al conocer sus obras, sin embargo, no es necesario conectar siempre las obras y la cultura detrás del artista. En la entrevista con la viuda del artista, Mihoko Murata me comentó qué tan occidental era la vida de Murata. Dijo que el artista le gustaba la comida occidental (pan, queso y carne) mucho más que la comida japonesa. Y este gusto se ha relacionado con el estilo de su pincel, que yuxtapuso muchos rayos de los colores como el estilo de occidente, mientras que los japoneses les gusta la pintura más sencilla en cuanto a forma y cantidad.

Kishio Murata se familiarizó los sonidos occidentales de piano y de violín y la pintura al óleo. Sus obras sería una sinfonía occidental, entonces imagino que el pintor japonés Murata se divirtió mucho



Fig. 4 El cartel de la exposición individual de Murata en el Museo Dolores Olmedo, en la Ciudad de México. (2010)

la segunda mitad de la vida produciendo obras en México donde muestra la influencia de la tradición europea en su cultura.

Las obras de Kishio Murata



Fig. 5　村田簣史雄【秋の風景】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Paisaje de otoño,* 1931, Óleo sobre tela, 14×20 cm



Fig. 6　村田簣史雄【不滅なる神秘】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Misterio Infinito,* 1932, Óleo sobre tela, 122.1×145 cm

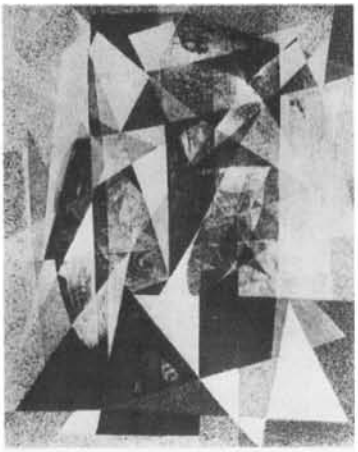


Fig. 7　村田簣史雄【窓】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Ventana,* 1940, Óleo sobre tela, s/t



Fig. 8　村田簣史雄【踊り子】油彩・板
KISHIO MURATA. *Bailarina,* 1941 aprox., Óleo sobre madera, 22.5×15.7 cm



Fig. 9　村田簣史雄　【海】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *El mar,* 1952, Óleo sobre tela, 38×46 cm



Fig. 10　村田簣史雄【空港】油彩・キャンバス 岐阜県美術館
KISHIO MURATA. *El aeropuerto,* 1956, Óleo sobre tela, 130×89 cm, Museo de Arte de Prefectura de Gifu



Fig. 11　村田簀史雄【静かな丘】油彩・キャンバス、岐阜県美術館
KISHIO MURATA. *Colina silencio* 1960, Óleo sobre tela, 45.5×33 cm, Museo de Arte Prefectura de Gifu



Fig. 12　村田簀史雄【ある街の想い出】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Recuerdo de cierta calle,* 1965, Óleo sobre tela, 32×41 cm



Fig. 13　村田簀史雄【カリブ海の燈台】油彩・キャンバス、岐阜県美術館
KISHIO MURATA. *Faro del Mar Caribe,* 1972, Óleo sobre tela, 50×60 cm, Museo de Arte Prefectura de Gifu



Fig. 14　村田簀史雄【サーカスの思い出】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Recuerdos del circo,* 1975, Óleo sobre tela, 45×55 cm



Fig. 15　村田簀史雄【カリブ海の珊瑚】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Coral en Mar Caribe,* 1988, Óleo sobre tela, 112×145 cm



Fig. 16 村田簀史雄【風の旅】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Viento paseante,* 1988, Óleo sobre tela, 53×45.5 cm



Fig. 17 村田簀史雄【波の喜び】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *"Ola" de alegría,* 1988, Óleo sobre tela, 73×61 cm



Fig. 18 村田簀史雄【夜明の寺】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Un templo en sol saliente,* 1988, Óleo sobre tela, 162×130 cm



Fig. 19 村田簀史雄【白い砂】油彩・キャンバス
KISHIO MURATA. *Arena nívea,* 1990, Óleo sobre tela, 112×145 cm



Fig. 20 アルバール・カリージョ・ヒル【無題】コラージュ・メソナイト
ALVAR CARRILLO GIL, Sin título, 1969, Collage sobre masonite, 54×51 cm



Fig. 1

1.2.5. Kojin Toneyama

Biografía de Kojin Toneyama

Kojin Toneyama nació en 19 de Septiembre en 1921 en la prefectura de Ibaraki, Japón, como hermano menor de una familia de agricultores. Desde su época en la escuela secundaria empezó aprender dibujo y pintura al óleo, y se presentó al examen de la Escuela del Arte en Tokio (Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio en la actualidad) sin el permiso de sus padres. Debido a que no pasó el examen, ingresó a la facultad de la Literatura China Clásica en la Universidad Waseda en Tokio para ser maestro de la lengua japonesa. A pesar de eso, se convirtió en un miembro del club de arte en su universidad y siguió aprendiendo pintura en la Escuela Kawabata de Pintura. Después de graduarse en 1943, trabajó como maestro del idioma japonés. En 1945 recibió la orden de reclutamiento oficial y se enroló en las filas del ejército. Después de tres meses, regresó por el fin de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, consiguió un trabajo como maestro de arte en la Preparatoria Kaiyo en Tokio en 1946. En ese entonces, empezó producir estampa gracias a que recibió de Teijiro Kubo, un crítico de arte, una placa de zinc. Cuando tenía 30 años, presentó su obra por primera vez en el Salón de los Artistas Independientes de Tokio *(Andepandan),* y esta exposición anual fue casi el único espacio para exponer sus obras durante varios años, sin mencionar las exposiciones individuales. El Salón de los Artistas Independientes había existido en Francia desde el siglo XIX, sin embargo en Japón se celebró después de la Guerra Mundial y lo llamaron *"Andepandan"* como la pronunciación francesa bajo del espíritu de 'sin examinación', 'sin premio' y 'libertad de la exposición'. A pesar de que entonces en el mundo del arte japonés las exposiciones grupales de la suscripción pública fueron

muy importantes entre los artistas (y en la actualidad todavía lo son), Toneyama eligió su camino individual y él era uno de los representantes de la primera generación del artista *Andepandan* que se negó a la exposición corriente habitual.

Como su nombre 'Kojin', que significa el hombre de la luz en japonés, él era conocido como "el pintor del Sol". El encuentro entre Kojin Toneyama y el país del Sol, México, fue una exposición con el título de "Expo del Arte Mexicano" celebrado por el Museo Nacional de Tokio en 1955. Posteriormente, él comentó:

> "Dicen que México tiene tres culturas que se constituyen con la época antigua, la época del virreinato, y la época moderna. Esa exposición abarcó todas y penetró las tres culturas vinculándolas entre sí. Me chocó que estaba colocando las tablas y algunas partes de los murales de los tres grandes maestros, Rivera, Orozco y Siqueiros, del Muralismo Mexicano. Hasta entonces, el arte japonés fue un trasplante de París. Sin embargo, yo, que había visto la exposición del arte mexicano, vi que Paris está en el crepúsculo. Y con el tiempo aumentaba el interés a la tierra y la vida detrás del arte mexicano. Creo que los pintores confían con sus ojos en vez de entender por leer libros."[1]

En mayo de 1959, después cuatro años del impacto de la exposición, Toneyama viajó a México por primera vez. Durante esa visita, el pintor Nikkei, Luis Nishizawa, quien se convertiría en su mejor amigo por el resto de su vida, fue su fiador. Toneyama, quien dejaba de estar vigente a finales de la década de 1950 y "estaba hambriento de una vitalidad intensa" [2] se había renovado como pintor con el viaje a las ruinas mayas invitado por Nishizawa.

---

[1] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama –El Sol, el antiguo, y el anhelo a la eternidad-* Tokio, 1995, Pág. 7
[2] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 7

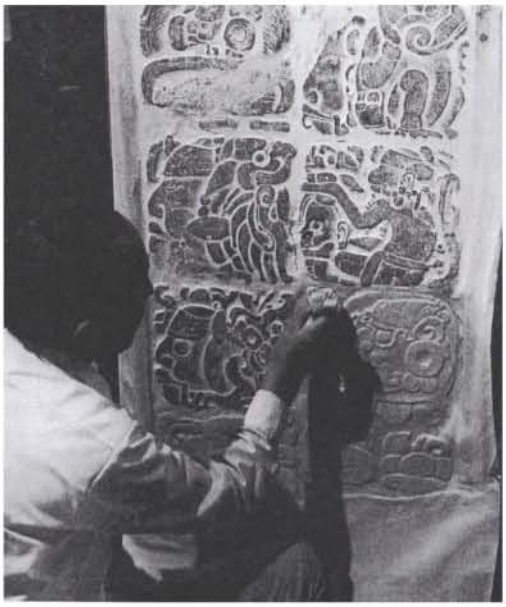


Fig. 2 Colectando los *Takuhon* en Yaxchilan, 1962

A pesar de que este primer viaje a México fue por medio año, Toneyama pintaba apasionadamente lo antiguo y lo primitivo que se derramaba de las ruinas. Los cuadros que se pintaron durante su estancia; por ejemplo *Águila*, *Vaca*, *Chac-dios de la lluvia*-, y *Ruina*, fueron presentados en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en el octubre de 1959 como una exposición individual con el título de "*Toneyama. Litografías, óleos, acrílicos. Conmemoración del XXV aniversario del Palacio de Bellas Artes"*.[3] Y en camino de vuelta a Japón, Toneyama pasó por los Estados Unidos, algunos países europeos, e India. Debido a que visitó varias cuevas como Altamira al norte de España, Lascaux en el suroeste de Francia, y Ellora y Ajanta en India, aumentó más su admiración por lo antiguo y lo primitivo. En este viaje, visitó a Joan Miro en la Isla de Mallorca y Pablo Picasso en Cannes, debido a que una persona de México se los presentó. Estos encuentros dieron gran influencia a su producción.

> "Las obras de Miro, especialmente, que tienen coloración brillante como la luz solar y la composición que tiene vitalidad influyeron fuertemente a Toneyama y se reflejaban magníficamente en sus obras. La experiencia de ese año que fue la despedida de la época oscura de la posguerra y el encuentro con lo que él mismo deseaba, tiene gran importancia para el pintor Kojin Toneyama"."[4]

[3] El Instituto Nacional de Bellas Artes. *Museo del Palacio de Bellas Artes.* 2012. México. D.F. en la página de tabla cronológica de las Exposiciones de la Palacio de Bellas Artes

[4] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 8

Después de un año de su regreso a Japón, Toneyama celebró una exposición individual en Tokio y Osaka con las pinturas de los objetos mexicanos. Y desde entonces, él siguió pintando México a lo largo de su vida. En el segundo viaje a México, Toneyama fue a las ruinas inexploradas en la zona de la cultura maya, como Bonampak y Palenque, y allá realizo copias de los símbolos recolectó la transcripción. Estas transcripciones se mostraron en el Museo Nacional del Arte Moderno en Tokio en 1963, y en 1965 fue exhibido en el Museo Nacional del Arte Moderno en la Ciudad de México. Más adelante, recibió permiso como un caso especial para sacar del país la máscara del jade que se descubrió en Palenque en 1970, y realizó la primera exposición sobre la cultura maya en Japón en el gran almacén llamado "Mitsukoshi" en Nihonbashi, Tokio en 1972. En 1974, colaboró en una exposición individual de su amigo David Alfaro Siqueiros, en Japón, y durante su estancia en Japón llevó a la familia Siqueiros de viaje por Kioto y Nara. Además de las actividades mencionadas, Toneyama publicó 15 ensayos y libros sobre la cultura mexicana y su sociedad de épocas pasadas y modernas: como ejemplos están *La sonrisa de Chac* (Editorial Sansai, 1961), *México-el país del juego y códices*- (Editorial Sekka, 1964), *Maya* (Editorial Kurashino Techo, 1969) y *La belleza de México –revive la voz de los etnia*- (Editorial NHK, 1964), y lo comentó en numerosos programas de televisión y revistas.

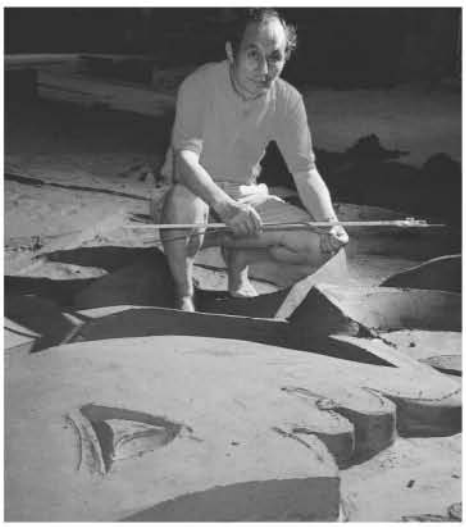


Fig. 3 Produciendo el mural *"El Sol y los niños"*, Shigaraki, 1982

La curiosidad por lo antiguo y lo folklórico creo la afición de Toneyama a los eventos tradicionales en Japón. Especialmente la cultura autóctona de la zona de Tohoku (noreste del país) como la danza venado (*Shishiodori*), la danza de demonio y espada (*Onikenbai*), la festival de *Nebuta* (donde abundan figuras grandes de papel iluminado) que tienen varios puntos en común con los eventos las festividades tradicionales de México, tanto en su vitalidad como en su idea de animismo. Además, debido a que se sintió gran energía y magia en las tumbas antiguas decoradas en la zona de Kyusyu (sur del Japón) y las curvas y grecas de la India, que son parecidas a las civilizaciones maya y olmeca, esos temas le fascinan a Toneyama y aparecen en muchas de sus obras. Después de los años de la década de 1980, él pintó varias pinturas al óleo y litografías con la imaginación del libro "Don Quijote" de Miguel de Cervantes. Dicen que Toneyama, que es alto y delgado y que viajaba enérgicamente, pintó a Don Quijote como su autorretrato.

Desde su regreso de la primera visita de México, Toneyama trabajó como el maestro del arte en la Escuela Seitoku en Tokio por 34 años, en donde su esposa Yaeko Toneyama trabajaba como maestra de piano. Kojyun Kawanami, quien es el fundador de esa escuela, recibió el pensamiento de Toneyama: "es importante que no construya una caja, sino el ambiente artístico para el edificio de la escuela"[5] y confió a Toneyama el plan de color y luz de todas las instalaciones en la escuela. Sobre todo, los 40 murales realizados dejados merecen una mención especial. Desde que se emocionó viendo numerosos murales colocados en los espacios públicos en México por el movimiento del Muralismo Mexicano, quería crear el mismo ambiente en Japón. Su deseo se realizó en esa escuela. Produjo el primer mural *La Juventud* ("*Wakasa*" en

[5] Biblioteca conmemorativa de Kawanami en la Universidad Seitoku. *Las obras de Kojin Toneyama.* Edit. La Universidad Seitoku. 1995. Pág. 3

japonés) con la técnica de los mosaicos en 1965, Toneyama ha realizado los murales coloridos cada año por varias instalaciones en la escuela. Hiroaki Kawanami, el administrador general, comentó que Toneyama había dicho con una sonrisa:

> "Los produjo bien a lo largo de 30 años. Es una sorpresa ver que no sólo una persona produzca tanto, sino ver a una persona que me haya pedido tanto. Los que observan la historia de mural en la Escuela Seitoku, entienden la historia mía."[6]

En nuestros días, la Escuela Seitoku se llama "el jardín de los murales". Después del fallecimiento de Toneyama, su esposa Yaeko escribió:

> "Eso es una característica del Director que sólo decía 'Por favor, maestro.', sin imponer ningún límite. Mi esposo fue atraído por producir obras a su gusto con el material de placa cerámica, mosaico, acero inoxidable, piedra de India, vidriera de colores, telón, y más con mucho entusiasmo."[7]

No hay ningún artista japonés que haya producido tantos murales en un mismo lugar, y pienso que aún en el mundo tampoco existe. Toneyama ganó el primer premio del Artista Japonés Superior en 1985 por la contribución de la producción de los murales en esa escuela. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la Ciudad de México, donde existen diversos murales de muchos artistas como O'Gorman, Siqueiros y Rivera, entre otros, fue celebrada como patrimonio cultural por UNESCO en 2007. A mí me parece que la Escuela Seitoku, que incluye 40 murales de Toneyama, es como la UNAM japonesa por su atmósfera artística y su contenido.

---

[6] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 92
[7] Biblioteca conmemorativa de Kawanami en la Universidad Seitoku. *Las obras de Kojin Toneyama.* Pág. 6

Así, Toneyama es una persona muy importante para la relación cultural entre México y Japón, que vivía no como un pintor, sino como un activista. Viajaba varias veces a México y escribió muchos libros, colaboró en algunas exposiciones para informar a los japoneses que desconocían la belleza del arte y cultura mexicana. Por su hazaña, el gobierno mexicano le entregó una distinción obsequio, La Orden Mexicana del Águila Azteca, dos veces; la Orden de Encomienda en 1972 y de Placa en 1987. Cuando falleció, el 14 de abril en 1994, Luis Nishizawa acudió desde México y pronunció un discurso fúnebre con los ojos llenos de lágrimas.[8] Pocos meses después, este amigo más íntimo exhibió 25 obras de grabado de Toneyama en *"Museo Taller Nishizawa"* en Toluca en el Estado de México.[9] Hacía solo dos años, Toneyama se esforzó mucho para celebrar la primera exposición individual de Nishizawa en Japón.[10] Las cenizas de Kojin Toneyama se esparcieron en la tierra de Palenque, como su última voluntad.



Fig. 4 Yaeko Toneyama (viuda de Kojin Toneyama) en el taller de Toneyama, 2015

Estilo y Color de Toneyama. Antes y después de México.

Para Kojin Toneyama, la experiencia de México no es un punto para pasar. En 1959, cuando tenía 39 años, vino a México por primera vez. Eso fue un gran momento crucial para comenzar a ser tragado atrapado por este país no sólo por su estilo de pintura, sino que repercutió en su vida misma. Toneyama intentaba adaptarse a los

[8] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 62
[9] YONEDA, Hiromi. "Kojin Toneyama, pintor: trayectoria y dimensión mexicana" en *Boletin,* n.41, la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Komazawa, Tokio. Japón, marzo a agosto de 1995. Pág.118
[10] *Exposición Luis Nishizawa* en el Museo de Arte de Shinano Nagano en 1992

mexicanos tanto que pretendió ser “Half Mexican” (la mitad mexicano). A lo largo de su vida él pintaba, escribía y exponía “lo mexicano” con su vitalidad y su actividad. México, que era muy desconocido en ese entonces en Japón, fue introducido por los trabajos de Toneyama.

Antes de visitar México, Toneyama había pintado la zona industrial japonesa después de la Segunda Guerra Mundial. Particularmente, la serie de la presa Sakuma sería una de las obras representativas en esa época. Después de que se impresionó con el espectáculo de la película documental sobre la presa Sakuma ubicada en el centro de Japón, se alojó en la presa con los obreros y pintó con su imaginación el lugar. En las pinturas antes de ir a México, Toneyama abstrajo los objetos de la presa, como el astillero y la mina hullera, entre otros, como figuras geométricas con las líneas negras intensas que se mueven a todas partes y que tienen colores fuertes, como rojo y amarillo, para expresar el dinamismo de la sociedad que se va desarrollando. (Véase *Minas de Carbón* (1958) Fig.5 y *Distrito Industrial (1958)* Fig.6) Sin embargo, el estilo y la coloración de las obras de Toneyama se trasformaron totalmente después de la llegada a México. El artista que había pintado la modernidad, quedó muy admirado con las cosas antiguas y primitivas después del viaje a la zona maya.

> “Quizá hubiera sido mejor nunca haberla visto. La imaginación de los mayas me atrae rápidamente. Si no hubiera visto la cultura maya bajo del Sol blanco de quemazón, no hubiera escrito la carta de amor a la civilización maya durante diez años.”[11]

Creo que él vio el otro dinamismo en las ruinas antiguas, que conservan sus formas aún después de la larga historia con riesgos de guerra, destrucción y

[11] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 8

calamidades naturales. Pintó y grabó las pirámides, templos, dioses antiguos, y calaveras, y esos fueron los motivos de los cuadros en toda su vida.

> "El estilo de Toneyama cambió dinámicamente en ese entonces. En la manera anterior, que era composicional, se expulsó e intensificó la expresión de la imaginación interior. Ahora, nació el estilo originario de Toneyama."[12]

Dijo Naohiro Takahashi, el curador del Museo de Arte Setagaya. Sobre la coloración de las obras, atraemos la vista a los colores del mural interior de las pirámides, como *Canto de la lluvia* (1960) (Fig.7) y *Dios de la lluvia* (1968) y también el rojo de la aleación de cobre, el color de la pared del mural, en *Santuario del Sol* (1966) (Fig.8). A pesar de ello, en la mayoría de las obras de la época alrededor de la década de 1960 se expresaba el color de los templos mayas que se decoloraron a lo largo de los siglos; como *Ruina EN MEXICO* (1959) (Fig.10), *La sonrisa de Chac* (1960) (Fig.9), *Cazador maya* (1960), *Inscripción de maya* (1966), que serían las obras representativas. Él que admiró la civilización maya, penetró en la selva para conservar su emoción no elaborada y coleccionó *takuhon* de las inscripciones y monumentos de piedras antiguas. (Fig.18, 19) *Takuhon* es una técnica oriental que significa que las transcripciones que se copian letras o diseño de las piedras o cerámicas que tienen desigualdades se trasladan a la superficie del papel o tela húmedos ya que son adheridas al golpear con algodón cubierto con tela mojada con tinta japonesa.

> "Enseñando la técnica de *takuhon* a los esposos de Luis Nishizawa, mandando el papel japonés (*gasenshi*) desde Japón, por fin en enero en 1963 aprovechando mis vacaciones de invierno, empecé el primer viaje para recolectar *takuhon*. (…)

[12] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 8

> *Takuhon* se utiliza la tinta japonesa o tinta japonesa bermeja y tela de seda o de lino. Por ejemplo en el relieve delicado del interior de la pirámide del Palenque, golpeé con la tela de seda cuidosamente, y sobre las paredes burdas como el águila y el jaguar de Chichén Itzá probé adquirir el vigor de la piedra con la tela de lino. Recolecté las letras y las figuras de los sacerdotes mayas con los colores como el bermellón. El color bermejo era un color sagrado en la cultura maya (como en la cultura japonesa), por eso podemos ver la trayectoria de las pinturas en las piedras antiguas."[13]

Verdaderamente él expresaba la hermosura del arte mexicano antiguo con los colores japoneses tradicionales. Toneyama recolectó cincuenta *takuhon* por dos años y algunos tienen el tamaño monumento como cuatro metros. Posteriormente, debido a que las personas recolectaron con la técnica distinta y destruyeron los relieves finos, por eso ya no se acepta la recolección de *takuhon*[14]. Por consecuencia, las obras de Toneyama son preciosas para nosotros.

Toneyama visitó la zona de la cultura olmeca por primera vez en 1977; le fascinó esa civilización, continuación de la maya, y expresó su vitalidad y misterio con la gran cabeza en algunas obras, como en *El misterio olmeca* (1977) y la serie de litógrafo de *Corona* (1984).

A pesar de que vivía en Japón, visitó México varias veces y viajó por el país. A partir de finales de la década de 1970, su interés se enfocó a las artesanías y los indígenas de México. Después del viaje recorriendo todo México para pasar por los pueblos indígenas con Luis Nishizawa, Toneyama publicó un libro llamado *La artesanía mexicana* (1976) e introdujo su variación a los japoneses. En sus obras de pintura y

---

[13] YONEDA. "Kojin Toneyama, pintor: trayectoria y dimensión mexicana". Pág.112
[14] TONEYAMA, Kojin. Catalogo: *Las obras de takuhon de México antiguo,* Ed. Bijyutsu Syuppan, Tokio. 1971. Pág.13

litografía, también aparecían muchos objetos de fiesta mexicana. Sobre todo, la fiesta de la semana santa de la tribu Cora en el noroeste de México, donde los jóvenes pintan sus cuerpos con blanco y negro y llevan máscaras para convertirse en espíritus malignos, aparecían repetidamente en sus cuadros. Las obras de esa época, por ejemplo *Vida y muerte* (1976), *La Celebración* (1978) (Fig.11), *Fiesta* (1978), son muy coloridos y tienen contrastes fuertes de claroscuro para expresar la confusión del muerto y la historia oscura en la riqueza cromática de las fiestas mexicanas. Más tarde, en 1980, Toneyama publicó una colección de litografías nombrada *Viva México,* en el homenaje a la película de Sergei Eisenstein con el mismo título, *Viva México*, (rodaje en 1931, montaje en 1979), que se estrenó en Japón. Ese libro, donde contiene litografías de imágenes simplificadas en líneas y colores, se inspiraron en las imágenes de la película, como las escenas de la boda y la fiesta (Fig.12). En ese mismo momento pintó al óleo *Viva México -a la memoria de Eisenstein-* (1980) (Fig.13), cuya coloración son el verde de la catrina (esqueleto), el blanco del toro de lidia y el rojo de calavera, como si fuera la bandera mexicana.

La influencia del arte mexicano en la obra de Toneyama no sólo era el tema y el color, sino el espíritu del muralismo. Aun cuando llegó a México por primera vez cuando el Muralismo mexicano ya no estaba en apogeo, vio numerosas obras de mural en los espacios públicos, como escuelas, hospitales y bibliotecas; así que Toneyama dio inicio a su producción de murales. La Escuela Seitoku, donde el artista ejerció el magisterio por 30 años, tiene 40 obras de murales de Kojin Toneyama. Entre ellas, hay varios que tienen temas y objetos mexicanos. Por ejemplo, *Árbol de la vida* (Fig.14) que se realizó en 1986 en la plaza de la primaria de las placas cerámicas no hay significado religioso, sino que contiene elementos en común con la artesanía del árbol de la vida en Metepec

del Estado de México que contiene muchos objetos de varios colores y donde se ubica el Sol de México en el centro del mural, brillando sobre todos. Según Noboru Ooka, poeta japonesa, otro mural llamado *Tierra* (1984) (Fig.15) es una gran obra agradable armónica que tiene la figura de la cabeza gigante de la cultura olmeca, el origen de la cultura mesoamericana, y la máscara de teatro *noh*[15] llamada *"koomote"* que representa la máscara plástica japonesa, que fueron realizadas con mármol italiano y revive en el ambiente moderno.[16] Hay otros murales de Toneyama además de los de esta escuela, por ejemplo *Niño con el Sol* (1982) (Fig.16) en la estación de Yokohama, en la prefectura de Kanagawa; *Anillo del Sol* (1980) (Fig.17) en la estación de Kitakami en el prefectura de Iwate, entre otros. La mayoría de los murales de Toneyama están dominados por formas con colores brillantes, y aún son más coloridos que los murales realizados en México. Esta coloración alegre, que tiene un fuerte contraste, coexiste con los colores principales, son "colores mexicanos" los que los japoneses consideran y asi son identificados por el público japonés.

[15] *Noh* es una manifestación de teatro y drama musical en Japón que utiliza máscaras de madera para metamorfosearse en los papeles. Las máscaras se dividen en géneros: hombre, mujer, viejo, divinidad y demonio. *"Koomote"* es un tipo de máscara de mujer joven que tiene un toque de distinción. http://www.the-noh.com/jp/sekai/mask.html [Consultado el 13/5/2015]

[16] Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama*, Pág. 88

Obras de Kojin Toneyama



Fig. 5 利根山光人【炭坑】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Minas de carbón,* 1958, Óleo sobre tela, 97×130



Fig. 6 利根山光人【工業地区】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Distrito Industrial,* 1958, Óleo sobre tela, 136.2×172



Fig. 7 利根山光人【雨の歌】油彩
KOJIN TONEYAMA. *El Canto de la lluvia,* 1960, Óleo sobre tela, 116.7×90.9



Fig. 8 利根山光人【太陽の神殿】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Santuario del Sol,* 1966, Óleo sobre tela, 193.9×259.1



Fig. 9　利根山光人【チャック（雨神）の笑ひ】
リトグラフ　町田市立国際版画美術館
KOJIN TONEYAMA. *Sonrisa de Chac,* 1960, Litografía, 267×430, Museo Internacional de Grabado en Machida.



Fig. 10　利根山光人【遺跡　AT MEXICO】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Ruinas en México,* 1959, Óleo sobre tela, 96×71



Fig. 11　利根山光人【祝祭】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Celebración,* 1978, Óleo sobre tela, 130.3×193.9



Fig. 12　利根山光人【VIVA MEXICO-エイゼンシュタインに捧ぐ】油彩
KOJIN TONEYAMA. *Viva México –a Eisenstein,* 1980, Óleo sobre tela, 162.1×130.3



Fig. 13　利根山光人【Viva Mexico】木版
町田市立国際版画美術館
KOJIN TONEYAMA. *Viva México,* 1980, Xilografía, 337×492, Museo Internacional de Grabado en Machida.



Fig. 14　利根山光人【生命の樹】陶壁画 聖徳大学付属小学校
KOJIN TONEYAMA. *Árbol de la vida,* 1986, Cerámica, 1600×1200, Escuela primaria anexa de Seitoku



Fig. 15　利根山光人【大地】石彫レリーフ
聖徳大学付属中学校 KOJIN TONEYAMA. *Tierra,* 1984, Escultura de piedra, Escuela secundaria anexa de Seitoku



Fig. 16　利根山光人【日輪】陶壁画　岩手県北上駅
KOJIN TONEYAMA. *Anillo del Sol,* 1981, Cerámica, 355×1800, Estación de Kitakami, Iwate.



Fig. 17　利根山光人【太陽とこども】陶壁画
神奈川県横浜駅
KOJIN TONEYAMA. *El Sol y los niños,* 1982, Cerámica, 400×1500, Estación de Yokohama, Kanagawa



Fig. 18 利根山光人【拓本】墨・和紙
利根山彌惠子氏所蔵
KOJIN TONEYAMA. *Takuhon,* 1962, Tinta china sobre papel japonés, Colección Yaeko Toneyama



Fig. 19 利根山光人【拓本】墨・和紙
世田谷美術館
KOJIN TONEYAMA. *Takuhon,* 1962, Tinta china sobre papel japonés, Museo de Arte Setagaya, Tokio



Fig. 1

1.2.6. Taro Okamoto

Biografía de Taro Okamoto

Taro Okamoto nació en el estado de Kanagawa, Japón en 1911. Provenía de una familia de artistas; su padre, Ippei Okamoto, era un caricaturista, y su madre, Kanoko Okamoto, era una poeta famosa.

Debido a que la disciplina de sus padres era muy libre a pesar de la época, cuando él tenía 6 años, cambió su escuela primaria cuatro veces porque no se pudo adaptar al sistema de educación de los maestros. Cuando tenía 18 años, ingresó a la Facultad de Pintura Occidental en la Academia del Arte de Tokio. Sin embargo, después de unos meses, dejó los estudios en esa academia para viajar a Europa con sus padres. A pesar de que sus padres volvieron a Japón, Taro se quedó en Paris para aprender arte y durante su estancia ahí, tuvo muchas relaciones con gente célebre, por ejemplo, Georges Bataille, Max Ernst, Alberto Giacometti, Pieter Cornelis Mondriaan, Wassily Kandinsky, entre otros. Ellos influyeron mucho en su vida y su pensamiento. En 1938, cuando tenía 27 años, pintó una obra llamada *Brazo doliente*. (Fig.5) André Breton apreció ese trabajo y lo mostró en la primera exhibición surrealista internacional en París. Se decía que el brazo doliente de la niña expresaba un aire amenazador que envolvía la época previa a la segunda guerra mundial. Cuando la guerra empezó, Okamoto volvió a Japón y se enroló en el ejército. Mientras estaba en China como soldado, todas las obras en su taller en Tokio se quemaron por los desastres de la guerra.

Después de la guerra, él comenzó otra vez a producir obras. En 1948 reunió a varios literatos como Seiki Hanada, Odaka Haniwa y Hiroshi Noma, y organizó un grupo que se llamaba *"Yorunokai"* ("Reunión nocturna" en español) por el nombre de su obra *"Yoru"* (*Noche* en español. Fig.6), y empezó la campaña del arte de vanguardia. Sus conferencias influían mucho a los jóvenes. En esa época encontró una mujer se llama Toshiko Hirano (después, Toshiko Okamoto), quien iba a ser su secretaria, su amante y su hija adoptiva posteriormente. Ella apuntaba las frases de Taro Okamoto y gracias a sus notas muchos datos biográficos de él fueron publicados después de que su muerte.

"Ya terminó la Edad de Piedra de la pintura. El arte empezará desde Taro Okamoto."[1] Como lo proclamó, Okamoto lanzó un nuevo pensamiento del arte y pintó de manera novedosa el Japón de la posguerra. Era en definitiva un pintor de vanguardia sensacional. Su frase favorita era "el arte es una explosión". Lo dijo frecuentemente en la televisión y por eso es muy famosa hasta nuestros días. Verdaderamente, la forma y los colores se explotan en sus obras. Después de que murió, su hija adoptiva, Toshiko, dijo que esta frase no sólo significaba 'el arte' sino que él quería referirse a la vida misma. De hecho, la vida de Okamoto era como una explosión. Él dijo:

> "En Japón nunca se admite la originalidad. No se permite hasta que se adapta a la situación de la época y la base general. Cuando uno dice 'NO' intencionalmente sin rodeos, es igual que desaparecer al instante de la sociedad. Por lo tanto, tengo que enfrentar este desafío solo. Por tal motivo decidí cambiar todo." [2]

[1] Museo Arte de Taro Okamoto en Kawasaki, *Las Obras de Taro Okamoto,* Ed. Nigensya, Tokio, 2005. Pág.6
[2] op.cit. Pág.14

Okamoto trataba de rechazar toda la pintura conservadora y renovar el mundo del arte japonés, además del pensamiento y la ideología conservadores. También dijo, “Si alguien dice ‘es nuevo’, tal vez eso ya no es nuevo. La cosa que en verdad es nueva no se considera nueva. En la verdadera frescura existe la expresión que no se acepta”[3] Aun cuando él respetó los cuadros de Picasso y se relacionaba con las vanguardias de Paris, trataba de inventar algo nuevo para que trascendiera su trabajo. Él creaba lo que la gente de Japón nunca había visto entonces. Pero, por supuesto, sus obras no se aceptaron fácilmente entre la gente. A pesar de que a veces no se les tomaba en cuenta e incluso se burlaban de ellas, Okamoto siempre se confrontaba a la sociedad. Mencionó,

> “¡Qué buen gusto!” “¡Qué maravillosa!” “Es una obra muy buena”
> Estas frases me desilusionan mucho. Presento la prueba de mi vida. No busco la risa cuando muestro la vida quemada. No puede ser agradable ni confortable, sino al contrario, debe molestar a la gente. Creo que el arte necesita ser así.”[4]

También dijo, “Presento tres principios sobre el arte. El arte no debe ser limpio, ni hábil, ni agradable. Estos son los principios fundamentales. (...) Pero ‘limpio’ no es igual que ‘hermoso’.”[5]

Los temas de Okamoto a lo largo de su vida son lo primitivo, lo étnico, y contra la guerra. En vez de oponerse a la tradición del arte japonés, dio gran importancia a las vasijas de barro de Yomon (10000 A.C hasta 2000 A.C.), la civilización más antigua en Japón, que se habían considerado no como obras de arte sino como material de la historia

[3] op.cit. Pág.199
[4] op.cit. Pág.176
[5] op.cit. Pág.178

japonesa. El mencionó, “Le da un vuelco el corazón a quienquiera que vea sin preparación la forma y diseño agresivos y disonantes de la vasija de barro de la época Yomon.”[6] Y también dijo:

> “Las vasijas de Yomon tienen el olor y el grito de la tierra japonesa. Son persistentes e insolentes. La vista hermosa, horrible, que frena, que explota la energía. Siento el ritmo absurdo de la vida que suena desde el fondo del vientre. (...) Me dio la vena de estrellárselas a los intelectuales que son mezquinos y llorones.”[7]

Okamoto describió la belleza y la fuerza de ellas en sus ensayos y libros, por lo tanto la gente de Japón empezó conocer su valor como obra de arte por primera vez. Las figuras de las obras de Okamoto, especialmente las esculturas, tienen muchas influencias de las vasijas de Yomon. Dicen que hay similitud de la forma entre la figurilla tan famosa de Yomon llamada ‘Figurilla de barro en forma de corazón’ y su obra representativa, *Torre del Sol*. (Fig.14-16) El trabajo de Okamoto no se limitaba a pinturas, también incluía grabado, caligrafía japonesa, mural, escultura, diseño industrial y libros. *Torre del Sol*, una escultura, que tiene 70 metros de la altura y 25 metros de la longitud de los brazos. Okamoto fue elegido como un productor de la EXPO Osaka en 1970, que fue la primera exposición internacional en los países de Asia. Él hizo una escultura gigantesca como monumento del pabellón y todavía está colocada en el mismo lugar como el símbolo de la EXPO 70 y es pieza importante de arte público en la ciudad de Osaka, a pesar de que había muchos conflictos contra esa manifestación y que se calificaba como ridícula en esos días.

---

[6] TSUJI, Nobuo. *La historia del arte japonés.* Ed. Universidad de Tokio. 2005. Pág. 3
[7] *Las obras de Taro Okamoto.* Pág.94

Después de varios años de la creación de esta obra él comentó: “Yo hice una obra absurda. La EXPO representa la tecnología y el modernismo, y mi monumento se opone a ese concepto, pues parece una estatua que existe desde la antigüedad.” [8]

También las pinturas de Okamoto denotan la importancia de las tradiciones de Japón, en particular los festivales y los folklores en el área de Tohoku, en el Noroeste de Japón. Él se emocionó mucho por las característica culturales de la magia en esa región y escribió un libro que se llama *“Tohoku de Taro Okamoto”,* después de viajar para indagar sobre sus tradiciones. También viajó a Okinawa, la isla sur en Japón, en 1959 y publicó un libro *“Teoría de la cultura Okinawa –el Japón olvidado”* con varias fotografías que él tomó. Estas viajes a los pueblos confines fueron las búsquedas de origen japonés que Japón occidentalizado había abandonado.

Otro tema es “la guerra”. En 1967, su caligrafía japonesa fue publicada en el periódico estadounidense, ‘Washington Post’. Las letras japonesas significan “No mates” en japonés para la campaña contra la guerra en Vietnam. (Fig.8) Por su experiencia como soldado durante la segunda guerra mundial, él se oponía a la guerra y a la bomba atómica por su ideología personal sin punto de vista político. Sus letras de “No mates” fueron utilizadas otra vez para la campaña de la guerra en Irak, después de que él murió. Y el mural *El mito del mañana*, es otro ejemplo que expresa su postura contra guerra.

La realización de ese gran mural, *El mito del mañana*, (Fig.17, 18) en México fue a petición de Manuel Suárez, un empresario y mecenas de los artistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros. Suárez se fascinó cuando vio las obras de Okamoto en un libro que,

[8] *Las obras de Taro Okamoto.* Pág. 58



Fig. 2 Okamoto produciendo el mural *Mito del Mañana*

Jyunzo Ogura, un diseñador de jardines Nikkei, le mostró. Ambos visitaron Japón para encargar a Okamoto un mural en la recepción del Hotel de México, cuyo dueño era el mismo Suárez. En seguida, Okamoto viajó a México para ver la escena y empezó producir un boceto en Tokio. Okamoto fue y vino de México a Japón por dos años, debido a que estuvo agobiado por el trabajo de la EXPO. Durante su ausencia, unos ayudantes japoneses siguieron trabajando en México. Quien se encargó de reunir a los ayudantes fue Luis Nishizawa. Ellos eran amigos desde que Nishizawa visitó Tokio contando con la ayuda de Kojin Toneyama. Cuando Okamoto estuvo en México, Nishizawa arregló los materiales y consiguió asistentes (uno de ellos fue Shinzaburo Takeda.) para que Okamoto pudiera abstraerse en la pintura. Toshiko Okamoto rememoró que ellos hablaron en francés porque ambos habían estudiado en París, y Nishizawa no hablaba japonés con soltura. Cuando Okamoto le agradeció su ayuda desinteresada, Nishizawa le comentó: “Soy Nikkei, por eso

me estremezco de alegría que un japonés dejara una obra tan grande en México. También me cae muy bien Taro. Nada más."[9]

El hotel nuevo, en aquel entonces, llamado Hotel de México que actualmente es el World Trade Center Ciudad de México. El tema es el impacto de la bomba atómica. El mural se finalizó en 1969 y decoró la planta baja del edificio. Sin embargo, el Hotel de México, que iba a inaugurarse en abril de 1968, al mismo tiempo que los Juegos Olímpicos de México, todavía estaba en construcción y sólo el restaurante de la parte más alta del edificio estuvo abierto.

Taro Okamoto murió en 1996 a la edad de 86 años. A lo largo de su vida hizo muchas obras importantes en Japón. Ahora podemos ver sus producciones en el Museo de Arte Kawasaki de Taro Okamoto en Kanagawa y también en el Museo de Taro Okamoto en Aoyama, Tokio. Después de que él murió, Toshiko Okamoto, vino a México en 2003 para buscar el mural que había desaparecido por más de 30 años y lo descubrió en un almacén en las afueras de la Ciudad de México. El 20 de abril de 2005, el mismo día en que concluyó



Fig. 3 Taro Okamoto y Toshiko en el aeropuerto de la Ciudad de México



Fig. 4 Okamoto y Manuel Suarez

[9] Fundación promotora del arte contemporáneo conmemorativo de Taro Okamoto, *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Ed. Seisyun, Tokio. 2006. Pág. 47

la labor de empaquetado del mural en México para trasladarlo en partes a Japón, la heredera de Okamoto, Toshiko, falleció en Tokio. La obra fue restaurada en gran escala con la contribución de donativos públicos, y actualmente está colocada en la estación del tren, Shibuya, en Tokio, donde todos los días transitan 300,000 peatones.

Estilo y Color de Okamoto. Antes y después de México

Para Taro Okamoto, el encuentro con México fue el encuentro con el origen de él mismo y de su arte. "¡Qué insolente México es! Ha imitado mis obras desde hace cientos de años."[10], es una frase bastante famosa del artista. Cuando presentó sus propias obras a los artistas mexicanos en su primera visita, ellos dijeron a coro que eran muy similares a las obras de algún pueblo mexicano y que habían existido en México desde hace cientos de años. Okamoto pronunció la frase con furia. Así, aún antes de la llegada a México, sin conciencia, su coloración y también su tema, como el Sol, la sangre y la máscara (Fig. 9-11), que como si fueran parte de la imaginación recibida de las civilizaciones mexicanas, aparecieron recurrentemente en sus obras. Los puntos en común entre el arte de Okamoto y el estilo que ya existía en México le fascinaron más a su llegada a la Tierra Azteca. Durante su estancia en México, junto con Luis Nishizawa realizó viajes breves a varias poblaciones, como Cuernavaca, Toluca, Oaxaca y San Cristóbal de las Casas, y allá Okamoto encontró lo primitivo y lo étnico que tanto había querido, y tomó muchas fotos

[10] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 78-79

—él también era un reconocido fotógrafo—. Sobre esas fotos, Yasuo Nakano, quien era el curador del Museo Taro Okamoto de Kawasaki, mencionó lo siguiente:

> "Okamoto tomó muchísimas fotos, en especial de la aglomeración de los tianguis en México. Me parece que los rostros de la gente retratada son muy similares a las de las personas a las que también retrató en Okinawa. Las fotos de Okamoto de la cultura de la época Yomon y de Okinawa significan para él el reencuentro con la cultura de Yomon y Okinawa que había estado dentro de él mismo. También Okamoto reencontró al México que había existido en él mismo. Para Okamoto, México tenía un valor equivalente al de un hombre que no pudo captar los valores occidentales ni tampoco los valores modernos. Y esa imagen de México es igual a la que Okamoto tenía de sí mismo al mirarse al espejo."[11]

Para Koichi Watari, el curador del Museo Watarium en Tokio, 'México' y 'Taro Okamoto' tienen varias palabras claves entre sí. Por ejemplo, su actitud por ser artista. Para él, el arte no es sólo para unos cuantos intelectuales y mecenas, sino para todo tipo de público. Esa es la idea del Muralismo Mexicano en sí. Okamoto cumplió este propósito; él no quería que sus obras se convirtieran en piezas de los coleccionistas privados, además no tenía interés en el círculo de pintores que se promovía ese movimiento. Okamoto comentó sobre su visita al taller de Siqueiros en Cuernavaca:

> "Siqueiros despreció el arte mercantilizado de París y de Estados Unidos. Dijo que las obras de Picasso son inútiles, porque ya se convirtieron en el arte que está a la venta, y no tienen sentido las pinturas que son para que los ricos las

[11] NAKANO, Yasuo. *Taro Okamoto –la mirada a México-*, http://www.promo-arte.com/jpn/press/nakano_text.html

> compren ni tampoco el arte para ser guardado como si fuera un depósito bancario. Eso es lo que yo he opinado desde antes. (…) Entonces acabo de aceptar ser un productor de la EXPO, le dije [a Siqueiros] que estaba planeando "El Pabellón del Tema" que iba a ser el centro de la EXPO 70. Creo que en un lugar abierto, el arte desnudo puede hacer contacto con los pueblos. Nadie necesita pagar, y la gente puede pasar involuntariamente. No es necesario pararse para ver "una obra del arte". A pesar de eso, se pone algo delante y transforma la mente sin conciencia. Esa es la misión mágica del arte."[12]

Según Watari, también el uso y la aparición del color rojo son comunes entre las obras de Okamoto y las civilizaciones mexicanas, cuyos santuarios fueron pintados con rojo intenso (aunque en los nuestros días están descoloridos), y que tenían un ritual de sacrificio para ofrecer la sangre al Sol. Entre las obras de Okamoto, siempre el rojo esparce toda la parte del cuadro (Fig.12, 13) y muchas de ellas tienen tema del Sol. La primera visita a México para Okamoto fue en 1963 durante su viaje a Europa y Estados Unidos, sin embargo su primera experiencia sobre el país México fue en la época de su juventud veinteañera en Francia. En la década de 1930, cuando Okamoto estaba allá, París estaba en el período del descubrimiento de las culturas fuera de Occidente. En ese entonces, Georges Bataille fundó una revista, "*Documents"* (en francés), en donde introdujo polifacéticamente la cultura de los países fuera de la región europea y angloamericana. Debido a que Okamoto se convirtió en miembro de una sociedad secreta, '*Acéphale'* (sin cabeza), que fundó Bataille, inevitablemente Okamoto la vio con atención.

[12] TARO OKAMOTO. *"Siqueiros y el crítico del arte moderno"*, publicación de nuevo de la revista *Mizue*, Agosto, 1972, Vol. 811 http://www.promo-arte.com/jpn/press/taro_text.html

El mencionó sobre su encuentro inesperado con la foto de una pirámide mexicana que un poeta amigo suyo le mostró:

> "Para mí fue verdaderamente fenomenal. Además, recibí una impresión muy viva en su relato. En el altar en la punta de la pirámide, innumerables personas fueron sacrificadas. Eran apuñaladas y les sacaba en corazón mientras aún estaban vivas para ofrendárselo al Sol. La sangre comenzaba a chorrear por la piedra fría, corría sobre el sumidero de la cresta, y se derramaba desde la boca de la figura de la serpiente hasta la parte inferior de la pirámide. Yo grité, '¡Ah!' Pensé que toda la sangre de mi cuerpo se congelaba. Esto es. Esa es la verdad. En ese instante, la sangre de mi cuerpo entero corrió hacia atrás y estalló con fuerza. La pirámide que vi ya no era un sedimento de piedras. Se convirtió en una imagen intensa, como una figura de un hombre gigante, aún más, el universo entero. Eso es un drama del Universo y del hombre mismo. En ese momento, para mí la sangre se convirtió con emoción en un objeto extraordinario. Desde este entonces, se ha incrementado mi interés por México." [13]

El gran mural, El mito del mañana, se realizó en la Ciudad de México entre los años 1967 y 1969.

Inserto la prosa de Toshiko Okamoto, en lugar de mi explicación acerca del mural:

> *El mito del mañana* es la suprema y más grande obra de Taro Okamoto donde se pintó el instante de la explosión de la bomba atómica.
> La nube de hongo maligna que tiene el violento poder destructivo aumentó sus números, y debajo, los esqueletos ardiendo en llamas.
> El instante trágico y cruel.

[13] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 78-79

(...)

Ese momento desparrama no sólo la muerte, destrucción y esterilidad.

Abarcando la tragedia cruel, en ese instante, nació orgullosamente el "mito del mañana".[14] (*El poema completo está en el anexo después de esta sección)

Creo que Okamoto añadió 'lo mexicano' en su mural, incluyendo 'la vida y la muerte', 'gran escala', y 'pintura acrílica (material)', que encontró durante su estancia en México.

La impresión del color blanco del esqueleto central en la pantalla cubierto de los colores rojo de la llama y negro de la nube es muy viva. Cuando a Toshiko le preocupó la presencia del esqueleto creyendo que no sería adecuada para la recepción del hotel, Okamoto mencionó, "por tratarse de México, donde la vida y la muerte existen espalda con espalda, puedo pintar un esqueleto en llamas."[15] En realidad, el Día de Muertos es decorado con numerosas calaveras y eso ha sido el símbolo de la vida y muerte en México desde las civilizaciones antiguas. Esta presencia del esqueleto sería su gran influencia de la tierra mexicana, debido a que entre otras obras de Okamoto, la imagen del esqueleto sólo fue resaltada en este mural.

Comentando sobre el gran formato o 'la gran escala'. El mito del mañana es un mural de gran tamaño, de 5.5m x 30m. Manuel Suárez le pidió otras obras, como el mural llamado *El mito fértil* (9m x 60m) para la pared del comedor y un monumento llamado *Cinco continentes* para el frente de la entrada del mismo hotel, a pesar de que ya estaban listos el boceto y la maqueta, y debido al fracaso de Manuel Suárez en la conclusión del Hotel, Okamoto suspendió la producción de estas obras. Aún más, Suárez planeaba otro

[14] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 66-67
[15] KAISE, Chisato. *La máscara de Taro Okamoto*. Ed. Fujiwara, Tokio. 2013. Pág.235

Polyforum para Okamoto, que iba a construir justo al lado del Polyforum Siqueiros. Según Toshiko, el artista planeaba construir su Polyforum con un diseño inspirado en el mundo del océano, donde se produce la vida. De haberse construido, habría sido muy interesante que ambos Polyforums de maestros de México y Japón se levantaran en la Ciudad de México. Así Okamoto tuvo la experiencia (e intención) de la producción de su gran mural y del contacto con numerosos murales mexicanos que ya existían junto con el edificio mismo, como el Polyforum Siqueiros o la Biblioteca Central en la UNAM, que el Muralismo Mexicano había dejado. Okamoto siguió produciendo obras gigantescas en Japón. Un monumento llamado *Torre del Sol* para la EXPO 70, que tiene 70 metros de altura, podría ser el mejor ejemplo de ellos. *El gran avance* (1972) para la estación del Tren Bala en Okayama y *La danza en el cielo* (1974) para la recepción del edificio de la televisora japonesa NHK, son los murales más representativos después de su experiencia en México.

Y por último, sobre el material de la pintura. Luis Nishizawa le confió a Okamoto: "México es el país de los murales y el desarrollo de la investigación de los materiales. Déjalo en mis manos."[16], y luego preparó la pintura acrílica, que es originaria de México. Okamoto nunca la había utilizado pero quedó complacido por la rapidez del secado sobre el mural gigante. Dicho sea de paso, Okamoto había utilizado los colores fuertes en sus obras para resistir el arte corriente.

> "Yo lanzo una expresión artística contra la idea tradicional en Japón. Entonces, solo los matices de los colores turbios y sobrios crean al arte elevado por la idea

[16] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 46

> de *'wabi sabi shibumi'*.[17] Por el contrario, yo tiro los colores primarios como rojo intenso, azul vivo y amarillo a mis cuadros, y por eso la gente habló mal de mí y dijo que no tenía sentido de los colores." [18]

Okamoto recordó que esa coloración sorprendía a la gente mexicana también. Durante su producción de *El mito del mañana*, varios mexicanos, como reporteros y coleccionistas, vinieron a su taller, y dijeron, "¡Qué colores primarios!" y "No había visto una obra tan intensa", con sorpresa.

> "Me sorprendí más. México es precisamente el país de los colores primarios. Por supuesto en la ropa; además, cuando vi la ciudad, la coloración me resultó asombrosa. Al lado de una pared roja intensa está una casa azul clara que tiene una ventana cuyo marco es amarillo. Así ocurre más en la ciudad antigua. A mí me parecía que era muy raro que a las personas acostumbradas a este ambiente les asustaran los colores primarios. Pero cambié de opinión, porque la mayoría de las pinturas modernas en México tienen colores muy oscuros y pesados. Están separados de los colores populares. (…) ¿A los pueblos les satisfará este ambiente en el futuro también? Cuando vi que la gente veía mis colores primarios con ojos brillantes, sentía que podía mirar aberturas de ellos que ellos mismos no notaban."[19]

Okamoto escribió así en una revista más adelante. Sin embargo, alguien contradijo la opinión del mismo Okamoto sobre lo básico de sus colores. Emiru Yoshimura, quien restauró el mural de *El mito del mañana*, se sorprendió y comentó como:

---

[17] 'Wabi sabi shibumi' es una visión del mundo y estética de los japoneses y significa que la belleza existe en lo sencillo, lo tranquilo, lo antiguo, lo modesto y lo refinado. En un principio, esta idea se propuso en la época medieval para expresar la belleza de la ceremonia del té. La gente en Japón ha dado importancia a esta estética especialmente en el arte, como la arquitectura y la pintura.
[18] TARO OKAMOTO, *Lleva el veneno.* Ed. Seisyun, Tokio, 1993. Pág.20
[19] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 47

> "La obra de *El mito del mañana* está conformada por varios colores por el movimiento del pincel. Incluso el color no es el mismo en distancias de un centímetro. Por ejemplo, la parte del rojo no es sólo un matiz del rojo cadmio claro. Está cubierto delgadamente con negro y café, por eso se mezclan bien en la pantalla, aunque naturalmente ése es un color chillón."[20]

Así Okamoto se aferró a los colores, y para crear armonía en el cuadro, sobrepuso los colores intermedios hábilmente. Sus obras, por supuesto *El mito del mañana* también, nos dan la impresión, si son vistas de lejos por primera vez, de que el artista pintó impulsivamente. No obstante, él planeó ese mural y realizó un boceto cuatro veces en escala pequeña y decidió la coloración detalladamente en ese momento. Y después, amplió esa imagen en el gran formato.

'México' y 'Okamoto'; ambos resonaron como si fueran gemelos que habían sido separados, y con ese efecto sinérgico dieron a la luz una obra fenomenal, el gran mural, *El mito del mañana*.

[20] YOSHIMURA, Emiru. La anotación de los 960 días de la restauración de *El mito del Mañana* de Taro Okamoto, Ed. Seisyun. Tokio, 2006, Pág.23-24

Anexo:

El poema completo por Toshiko Okamoto

El mito del mañana es la suprema y más grande obra de Taro Okamoto donde se pintó el instante de la explosión de la bomba atómica.

La nube de hongo maligna que tiene el violento poder destructivo aumentó sus números, y debajo, los esqueletos ardiendo en llamas.

El instante trágico y cruel.

Las criaturas inocentes escapan. Los insectos, los peces y los animales se esfuerzan para escapar fuera del cuadro.

El Daigo Fukuryu Maru[21] tira de una ballena mientras es contaminado por la ceniza de la muerte sin darse cuenta.

Atrás del esqueleto flameado en el centro, la silueta de la marcha del esclavo sigue sin límite lanzando una llama pequeña.

Además, arriba de eso, la nube negra horrible la asalta.

El mundo trágico.

Sin embargo, esto no es una pintura de una víctima que es sólo trágica, cruel, como en otros dibujos de la bomba atómica.

¡Qué hermoso y noble el esqueleto flameado! ¡Qué elegante el rojo intenso de la danza de la llama extendida por toda la pantalla grande!

Aún la nube de hongo aumentada. Su bebé recién nacido, que está en el extremo del cuadro, ve la tierra con sorpresa.

La composición es una emisión fuerte, hacia fuera. Los colores primarios son intensos.

Toda la pantalla suelta la carcajada. No pierde la tragedia.

En el instante de la destrucción horrible, flamea la intensidad, la dignidad de los hombres, y la indignación pura que rivalizan en poder.

El título, *El mito del mañana*, es muy simbólico.

Ese momento desparrama no sólo la muerte, destrucción y esterilidad.

Abarcando la tragedia cruel, en ese instante, nació orgullosamente el "mito del mañana".[22]

---

[21] Daigo Fukuryū Maru (第五福竜丸, 'dragón afortunado cinco') fue un barco atunero de Japón, que fue expuesto y contaminado por una lluvia radiactiva causada por una bomba de hidrógeno de los Estados Unidos durante un experimento en el atolón Bikini (islas Marshall) el 1 de marzo de 1954.

[22] *El mito del mañana –la alma y el mensaje de Taro Okamoto-,* Pág. 66-67

Obras de Taro Okamoto



Fig. 5　岡本太郎【痛ましき腕】油彩
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Brazo doliente,* 1936 (reproducción en 1949), Óleo sobre tela, 111.8×162.2, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 6　岡本太郎【夜】油彩
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Noche,* 1947, Óleo sobre tela, 130×194.5, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 7　岡本太郎【森の掟】油彩 川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Ley de la selva,* 1950, Óleo sobre tela, 181.5×259.5, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 8　岡本太郎【殺すな】習字
TARO OKAMOTO. *No mates,* 3 de Abril en 1967, Caligrafía japonesa, Washington Post



Fig. 9　岡本太郎【海辺の肖像】油彩
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Retrato de la costa,* 1973, Óleo sobre tela, 130.5×162, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 10　岡本太郎【動物】繊維強化プラスチック
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Animal,* 1983, FRP, 128×166×55, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 11　岡本太郎【こどもの樹】繊維強化プラスチック　東京都渋谷区・こどもの城
TARO OKAMOTO. *Árbol de los niños,* 1985, FRP, 150×130×130, El castillo de los niños, Shibuya, Tokio



Fig. 12　岡本太郎【赤のイコン】油彩
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Icono en rojo,* 1961, Óleo sobre tela, 194×140.3, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki



Fig. 13　岡本太郎【装える戦士】油彩
川崎市岡本太郎美術館蔵
TARO OKAMOTO. *Gladiador,* 1962, Óleo sobre tela, 227×182, Museo Arte de Taro Okamoto de Kawasaki





Fig. 14,15　岡本太郎【太陽の塔】
繊維強化プラスチック　大阪万博公園
TARO OKAMOTO. *Torre del Sol,* 1985, FRP, 70metro, Parque de la EXPO en Osaka

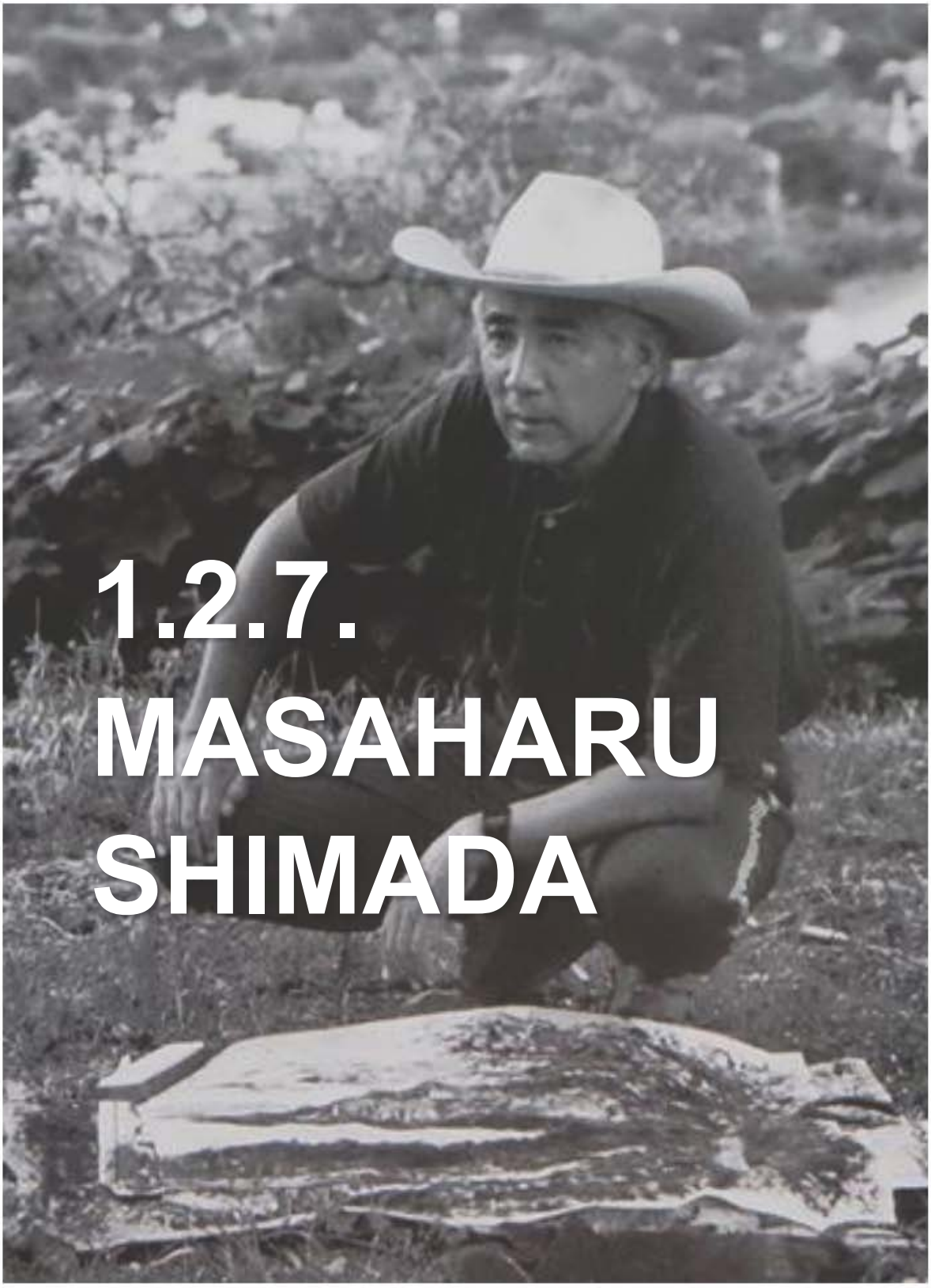




Fig. 16
EXPO 70 en Osaka, Japón, 1970



Fig. 17,18　岡本太郎【明日の神話】アクリル　東京都渋谷駅
TARO OKAMOTO. *El mito del mañana ,* 1967-69, Acrílico sobre concreto, 550×3000, Estación de Shibuya, Tokio



1.2.7. MASAHARU SHIMADA

Fig. 1

1.2.7. Masaharu Shimada

Biografía de Masaharu Shimada

Masaharu Shimada nació en 1931 en la ciudad de Kioto, Japón. Cursó los estudios de licenciatura en la Facultad de Caligrafía de la Universidad de Artes en Tokio (*Tokyo Gakugei Daigaku*) graduado en 1954. Aunque ya usaba la tinta china para escribir ideogramas, comenzó a realizar cuadros con este material después de recibir una fuerte impresión con las pinturas de Van Gogh en una exposición. Trabajó como maestro de la lengua japonesa y la caligrafía japonesa durante cinco años, sin embargo por la dificultad de la compaginación del trabajo con la producción, Shimada abandonó su carrera docente y desde entonces se ha dedicado a pintar.

En 1967, cuando tenía 36 años, realizó su primer viaje a un país extranjero, y ése fue México, a fin de visitar al pintor japonés Akihisa Miyoshi (1903-1995) quien viajaba con mucha frecuencia a México. Aunque Shimada tenía la intención de viajar a más países, y le había preocupado estar mucho tiempo solo por primera vez en otro país, le sentó muy bien estar en el país azteca, tanto que se quedó por seis meses. A partir de la primera visita, comenzó a viajar a México cada año para pintar motivos



Fig. 2 Shimada, produciendo obra en el Pípila, Guanajuato, 1970

mexicanos, y su admiración por México aumentó cada vez más.

Durante veinte años de ida y vuelta entre los dos países, Shimada realizó varias exposiciones individuales y grupales de las pinturas de tinta china en México (Guanajuato, Valle de Bravo, y Distrito Federal) y Japón. Y por fin, en 1986 se estableció en el pueblo San Antonio Tlayacapan, en el Estado de Jalisco, cerca del Lago de Chapala, para quedarse permanentemente. En la entrevista por escrito que realicé con el maestro Shimada en junio de 2014, él escribió la razón de mudarse a Chapala de esa manera: "Me había quedado varias veces en Guanajuato donde se llenaba de gente por la ciudad universitaria. Debido a que había querido pintar calmadamente, visité la orilla del Lago Chapala, y ahí una persona me dio una casa."

Entre enero de 1987 y diciembre en 1989 logró realizar 1000 pinturas; se trata de una serie llamada *"Viaje a la pintura en 1000 días"*. Pintó la ciudad de Chapala: iglesias, callejones, casas y montañas.

En 2005 participó en el Festival Internacional Cervantino, y llevó a cabo una exposición en el Museo de José y Tomas Chaves Morado, Silao, en Guanajuato.

En 2007 regresó a Japón con su esposa, Kazuko Shimada, (también la artista de caligrafía y *sumi-e*), para recibir un tratamiento médico; hasta hoy en día (tiene 82 años, en 2014) sigue pintando cuadros de formato pequeño en Japón.

Estilo y Color de Shimada. Antes y después de México.

El nombre de México se escribe 墨西哥 en la letra china que se utiliza también en Japón, y 墨 es la abreviatura de la palabra México y curiosamente 墨 significa

tambien “tinta china” en chino y en japonés. Casualmente Masaharu Shimada llegó a México, el país de la tinta china literalmente, y pintaba con tinta china.

Generalmente los artistas extranjeros se esfuerzan en reflejar la coloración de México con sus paletas multicolores. Sin embargo, la característica de las obras de Shimada es el acromático entre blanco y negro de la tinta china y agua para plasmar los paisajes mexicanos llenos de colores vívidos. Shimada mencionó al respecto: “Se dice que la tinta china contiene cinco colores, no es sólo un mundo en blanco y negro, abarca toda una gama de colores.” [1]

Desde que era joven, Shimada ha pintado y escrito con tinta china sobre papel de bambú (llamado *gasenshi* en japonés); ambos materiales son originarios de China y se han utilizado de manera dominante en la cultura japonesa desde la antigüedad. Debido a que el artista se aferró a estos materiales, en la producción en México también utilizó pinceles japoneses, papel chino y japonés, *suzuri* (plancha de piedra para hacer tinta china) de china, y siempre los traía desde Japón.

Enfrentando la novedad del paisaje mexicano, Shimada sufrió para encontrar la forma para pintarlo. Y descubrió los principios de la “producción al aire libre”. Shimada





Fig. 3 Shimada, en su casa-taller en Kawasaki, Prefectura de Kanagawa, 2014
Fig. 4 Materiales para la pintura *sumi-e* en el taller de Shimada

[1] Artes Gráficas Panorama, Catálogo: *Masaharu Shimada,* 2003, México. Pág. 23

producía la tinta china en el *suzuri* y pintaba bajo el sol frente la naturaleza o el paisaje dominado por los edificios y calles de piedras, situación que nunca había experimentado en Japón. Me parece que Shimada es una persona con mucha paciencia. Comenzó la serie *"Viaje a la pintura en 1000 días"* en 1987 con el propósito de pintar mil obras en un lapso de tres años, y la serie *"Cien obras de pinturas del Pueblo San Antonio y alrededor"* contiene 102 obras.

> "Todos los días salgo mi casa a la misma hora para pintar con el equipo. Llevo solo una hoja del papel. No hay fracaso ni éxito. Me dedico a una hoja. El papel se corta del mismo tamaño y decido usarlo de forma vertical u horizontal dependiendo de la composición del objeto. Voy a pintar al mismo lugar varias veces. He permanecido en el mismo lugar por un mes. No hay una pintura igual a otra. Todas son distintas."[2]

La postura de Shimada le llamaba la atención a los pobladores del lugar, ya que una persona asiática era rara en ese entonces; además utilizaba materiales distintos a los que estaban acostumbrados.

> "Cuando me siento en una calle del pueblo para preparar mis utensilios para pintar, se acercan de allá y acá los niños del lugar, y luego también los adultos. (…) No me gusta que me mire la gente, pero ya tenía todos mis utensilios, como los pinceles, el papel y la tinta china acomodada y lista, así que no había remedio."[3]

---

[2] El catálogo Masaharu Shimada "Tinta china y el Sol –de la serie de *Cien obras de pinturas del Lago Chapala y el Pueblo San Antonio y alrededor*" para la exposición individual del artista en la Galería Bungei Syunjyu en Tokio, 2007

[3] Artes Gráficas Panorama, Catálogo: *Masaharu Shimada*. Pág. 15

La producción en el aire libre tiene ventajas y desventajas para la pintura con tinta china. La primera es la rapidez para secarse; la tinta se seca inmediatamente sobre el papel, por eso se puede seguir pintando sin esperar la desecación. Por el contrario, tenía que frotar repetidamente con paciencia en el *suzuri* para producir tinta, debido a que el agua se evapora bastante rápido bajo los rayos intensos del sol y el viento seco. A pesar de eso, Shimada seguía pintando al aire libre, y su lugar favorito fue la colina llamada el Pipíla en la Ciudad de Guanajuato. El artista se refería a ella como "el taller del cielo más alto del mundo" y dejó varias obras como *Panorámico de Guanajuato* e *Iglesia de San Domingo vista desde el Pípila.* (Fig.6) Shimada realizó comentarios sobre su producción:

> "La técnica *sumi-e* rompe todos los esquemas espaciales de la pintura tradicional. El artista debe ver el papel como un campo de acción, más que como un espacio virgen, en el que deba reproducir, analizar o expresar un ambiente real o imaginario. Se basa fundamentalmente, en la espontaneidad, en la improvisación. En el sumi-e no es posible la detallada elaboración o el retoque: el artista mueve rápidamente su pincel, no puede detenerlo; de otra manera, el resultado sería torpe y alejado del sentido original. El artista debe estar en la pintura, en su gozo, en su sugerencia, en su fluido. Así se captará el sentido de la vida. No debe disecarse el objeto-motivo, lo deja en el instante eterno del movimiento. Lo comprende, estando dentro de él."[4]

Tradicionalmente las pinturas de *sumi-e*, utilizan la línea tenue (por lo líquido de la tinta) y tienen más zonas grisáceas; por el contrario, las pinturas de Masaharu Shimada tienen la línea negra de la tinta china pura y el área blanca que refleja los rayos del sol

[4] Artes Gráficas Panorama, Catálogo: *Masaharu Shimada*. Pág. 11

de México. El columnista japonés del periódico *Sankei*, Ishi Hideo (1933-) escribió sobre la peculiaridad de su trabajo.

> "Él denomina la técnica de su pintura como "*Bokuga*", que quiere decir "pintura de tinta". Tradicionalmente en Japón existe una técnica llamada "*Suibokuga*" (*sumi-e*), que literalmente significa pintura en agua y tinta. En el caso de la pintura del maestro Shimada, éste expresa paisajes y otros elementos de México con un tono vigoroso, como si fuera una pintura al óleo. El realiza todas las obras no en su taller, sino al aire libre. (…) México es un país con una naturaleza y paisajes muy coloridos. Sin embargo, bajo el sol tórrido, todos los colores convergen en blanco y negro. En esta exposición, se ha presentado una gran obra titulada *Ciudad blanca*, en donde ilustra a la ciudad histórica de Guanajuato."[5]

La pintura con tinta china es la técnica oriental, y para el artista eso sería una expresión de su identidad como artista japonés en un país extranjero. Su técnica no cambió antes ni después de visitar México. Sin embargo, la manera de pintar al aire libre comenzó después de su llegada con el fin de captar el paisaje mexicano. Y domino el alto contraste del negro puro y blanco para expresar la luz intensa del Sol del país azteca. El artista diariamente salía su casa, caminaba por unos cuarenta minutos para buscar el sitio de trabajo y se sentaba a pintar todo el día bajo el sol ardiente y realizó varias obras utilizando solo el alto contraste y no la gama de grises. En un programa de televisión en 2003, Shimada comentó que cuando confrontó la dificultad, para superarla visitó en la selva profunda a las ruinas mayas para pintarlas y cumplir su objetivo. Paciencia, repetición, superación. No conozco un artista tan estoico por sí mismo,

[5] ISHII, Hideo. Periodico Sankei Shimbum 27 de Febrero en 2001, Tokio, Japón. Artes Gráficas Panorama, en Catálogo: *Masaharu Shimada*. Pág. 121

empero esta forma de pintar me recuerda la postura de penitencia de los monjes budistas japoneses, quienes hacen las mismas cosas repetidamente todos los días para confrontarse a sí mismos.

> "Puede sentirse que amo a México de todo corazón, eso es lo que he plasmado en mi obra. Sin embargo, el territorio mexicano es tan extenso-varias veces más grande que el de Japón-, que no me alcanzaría el tiempo para pintarlo en su totalidad. ¿Cuánto tiempo productivo me quedaría?"[6]

Como lo comentó en 2003 en su catálogo, a Masaharu Shimada le fascinaba México y a través de sus pinceles sinceramente se enfrentó a los paisajes mexicanos con corazón japonés. Veía el mundo monocromático en la ciudad mexicana cromática, pero nosotros los espectadores podemos imaginar el mundo colorido que existe en cada una de sus obras.

[6] Artes Gráficas Panorama, Catálogo: *Masaharu Shimada*. Pág. 121

Obras de Masaharu Shimada



Fig. 5　島田正治【ファンタジックなサボテン】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Fantasía de árbol de nopal,* 1996, Tinta china, 68.7×69



Fig. 6　島田正治　【ピピラから見たサンディエゴ教会】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Iglesia de San Domingo vista desde Pípila,* 1997, Tinta china, 92.3×68.9



Fig. 7　島田正治【ピラミッド遠望】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Vista majestuosa de la pirámide del Advino, Uxmal ,* 1997, Tinta china,68.5×69.4



Fig. 8　島田正治【グアダラハラの教会】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Iglesia de Guadalajara,* 1995, Tinta china, 68.5×68.1



Fig. 9　島田正治【サンタプリスカ寺院遠望】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Paisaje lejano de la Iglesia Santa Prisca,* Tinta china, 70×90



Fig. 10　島田正治【坂道（グアナファート）】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Colina (Guanajuato),* Tinta china, 90×68



Fig. 11　島田正治
【土偶の顔】墨画
MASAHARU SHIMADA.
Cara de la figura de terracota, Tinta china, 44.5×34



Fig. 12　島田正治
【カラベラ】墨画
MASAHARU SHIMADA.
Calavera, Tinta china, 44.5×34



Fig. 13　島田正治
【パッツクワロ村】墨画
MASAHARU SHIMADA.
Pueblo Pátzcuaro, Tinta china, 44.5×34



Fig. 14　島田正治【タスコ全景】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Paisaje de Tasco,* Tinta china, 68×411

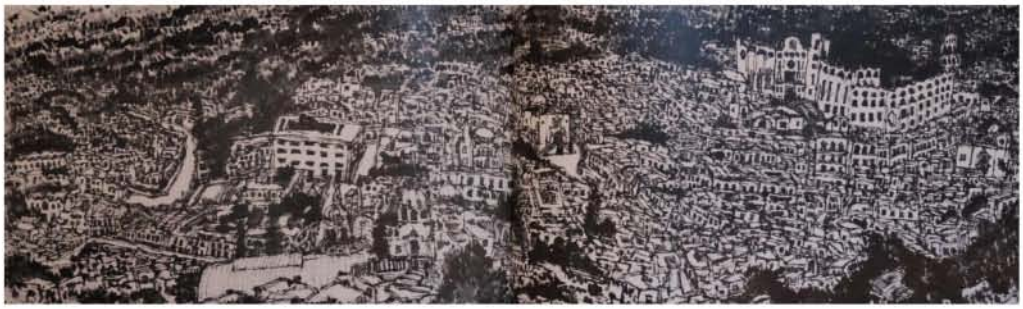


Fig. 15　島田正治【パノラミコ　グアナファート】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Panolamico Guanajuato,* Tinta china, 68×210



Fig. 16　島田正治【バル　パライソにて（ハリスコ州）】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Valparaiso (Estado de Jalisco),* Tinta china, 68×137



Fig. 17　島田正治【セントロの教会】墨画
MASAHARU SHIMADA. *Iglesia en el centro,* Tinta china, 68×137



Fig. 1

1.2.8. Soju Endo

Biografía de Soju Endo

Soju Endo nació dentro de una familia de agricultores en la ciudad de Yonezawa en la Prefectura de Yamagata, al noreste de Japón. A sus 19 años de edad, en 1937, salió de su pueblo natal para realizar el sueño de ser un pintor. En su familia nadie entendía sus deseos y terminaron por echarlo de la casa. Endo se hizo discípulo de un gran pintor de la pintura japonesa, Gakuryo Nakamura (1890-1969) en la Prefectura de Kanagawa. Sin embargo, en 1940, durante la segunda guerra mundial, el joven pintor recibió la orden de reclutamiento, incorporandose al ejército japonés; entre sus actividades en la milicia se hizo cargo de la correspondencia aérea y le fue encomendada la realización de mapas, como el mapa de los ferrocarriles. Regresó a su país en 1943. Su obra intitulada *Época de una fruta akebi* fue seleccionada en el primer *Inten* de la posguerra, el cual había sido una de las exhibiciones anuales más importantes para la pintura japonesa realizada por el Instituto de Arte Japonés, y asi dio inicio su carrera profesional. Debido a que su maestro Gakuryo Nakamura se cambió a otro círculo de arte y participó en otra exposición llamada *Nitten*, dirigida por el Arte Nipón, Endo también se integró al grupo *Nitten* con su maestro. “Mi trabajo puro es la presentación de mi obra en *Nitten*”[1], así, más adelante, el pintor mencionó la importancia de la exhibición anual para él. Endo participó en *Nitten* durante casi 60 años y fue reconocido como uno de los pintores de honor en esa exposición.

El tema principal de Soju Endo eran los paisajes; él viajaba mucho y pintaba las montañas y los campos. En 1967 hizo un gran viaje internacional y, además, era la primera

[1] ENDO, Soju. “Memorias de mi infancia y juventud”, en el catálogo: *El pintor del clima del lugar, Soju Endo,* Museo de Uesugi de la Ciudad de Yonezawa, 2006, Pág. 87.

vez en su vida salía de su país como turista. Con sus amigos, visitó Taiwán, y después realizó un periplo alrededor de dieciséis países desde Europa hasta Egipto y Persia durante 100 días, con un bloc de dibujos. Más tarde realizó grandes obras como recuerdos de aquel viaje, como *Paisaje de Tirol* (1968) de Suiza, y *Colina de Giza* (1968) de Egipto.

La relación entre Soju Endo y México comenzó por su hijo, Shigeya Endo. En 1971, su hijo de los 19 años de edad fue a México para aprender el idioma español y la cerámica en la Ciudad de México. Sus padres, Soju y su esposa, visitaron por primera vez a su hijo en 1974 por cuarenta días. Soju quedó impresionado ante la tierra mexicana y volvió visitarla casi diez veces más, para bosquejar las ruinas mayas y las ciudades coloniales con su hijo, quien fungio como su guía en ese entonces. El pintor dijo: "El mundo de la piedras secas me impacta mucho. A pesar de que yo no sé mucho sobre la vida cotidiana de los mayas y sus religiones, ellos me golpean de una forma pura."[2]

Hasta la fecha de redacción de la presente tesis, enero de 2015, Shigeya Endo todavía radica en la capital de México y en una entrevista que realice, me contó detalles de su padre, quien vino a México con frecuencia y dejó varias obras de la técnica japonesa, *nihonga*. En cada viaje Endo se quedaba por dos o tres semanas y hacía viajes cortos desde la Ciudad de México hacia un lugar específico, como Oaxaca, Mérida, y



Fig. 2 Endo en su taller, Tokio. 1988

[2] ENDO, Soju. "Soju Endo: Pintar las piedras secas en las ruinas mayas.-la primera exposición de las pinturas japonesas en México", en la revista *Kosai*, Ed. Arte Kosai, enero de 1989, Pág. 88.

Chihuahua, entre otros, y siempre llevaba su bloc de dibujos y bosquejaba a las mujeres indígenas y el paisaje. Debido a que el material de la pintura japonesa es muy complicado para preparar, él siempre pintó los cuadros con los pigmentos naturales en su taller en Japón. Shinichi Nagai, el crítico del arte, dijo:

> "A pesar de que él ya rebasaba los 50 años, se esforzó por pintar las construcciones de piedra seca del altiplano, en vez de los temas principales de los climas de las estaciones del año de Japón en el ambiente húmedo. Sigue produciendo con el tema del gran cielo y la tierra con la técnica refinada y logró crear una gran universo en el lienzo."[3]

Entre 1975 a 1983, su tema principal fue México y expuso obras de gran tamaño (160 cm x 214 cm) en la exposición *Nitten*; *Estatua de Dios* (1975), *Mujeres en México* (1977), *Colina en Palenque* (1978), *El Sol de Mérida* (1979), *Fuego de la ruina* (1980), *Arco Iris* (1981) y *Nubes y fronteras* (1982). La Exposición *Nitten,* que se ha celebrado anualmente durante el otoño, es la exposición más importante de los artistas más reconocidos en Japón. Por la muestra de los paisajes mexicanos durante varios años en esta renombrada exhibición, podemos percibir su interés profundo hacia México. También, en 1980, se celebró la "Endo Soju, Exposición de las cosas mexicanas" en la tienda departamental Takashimaya, ubicada en el barrio de Nihonbashi en Tokio, y el pintor exhibió veinte obras relacionadas con México.

[3] NAGANO, Shinichi. "El gigante del campo-Soju Endo" en el catálogo: *El pintor del clima del lugar*, Museo de Uesugi de la Ciudad de Yonezawa, 2006, Pág. 7



Fig. 3 Endo (izquierda) en la exposición en el Polyforum Cultural Siqueiros, México D.F., 1988

En octubre de 1988, en el Polyforum Cultural Siqueiros se inauguró la *"Exposición de ´nihonga (la pintura japonesa) ´, Soju Endo"* para celebrar el centenario de amistad entre México y Japón[4]. Para esa exhibición, fueron llevadas treinta obras de la pintura japonesa desde Japón. Entre ellas, se incluyeron nueve obras gigantes que se pintaron para *Nitten*, y había obras con temas de México y también con temas japoneses, como el Monte Fuji, o los paisajes y naturaleza nipona. Este evento marcó la primera exhibición de *nihonga*, pintura japonesa, en México, por lo tanto, el artista preparó los pigmentos naturales, papel japonés, tinta y cola de venado para mostrar los materiales; además exhibió los cuatro procesos de la producción: descripción, bosquejo, pintura, y acabado. Después de la muestra en el Polyforum, los nueve cuadros de gran tamaño estuvieron en exhibición

[4] El diciembre de 1888, México y Japón se suscribieron al Tratado de Amistad, Comercio y Navegación. Mediante este tratado, ambos países establecieron relaciones diplomáticas.

durante cuatro años en la recepción del Hotel Nikko México[5] en la colonia Polanco en el D.F.

En 1998, más de 60 obras del Soju Endo fueron donadas por su familia al Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, el pueblo natal del pintor. Endo continuó produciendo obras de gran tamaño para *Nitten* hasta 2006, y falleció en 2012 a los 94 años de edad.

Estilo y color de Endo antes y después de México

En el estilo de Soju Endo en la primera etapa, podemos ver la gran influencia de su maestro Gakuryo Nakamura en el toque fino para las líneas delgadas y limpias, comunes en el estilo nipón. La obra de 1948 intitulada *Ciprés* (Fig.1) que fue seleccionada para la Exhibición *Inten* muestra pinceles semejantes a los de su maestro en los troncos de los árboles y en el fondo plano. Este estilo de árboles estilizados sigue apareciendo en la obra de 1955, *Arboles del invierno* (Fig.6), y llega también hasta las obras de la serie del mundo de nieve en la década de 1980 y 1990. A pesar de eso, Endo también mostró la técnica como si fuera una obra al óleo en la pintura intitulada *Paisaje del callejón Yachi* (Fig.5) en 1950. No solo pintó la casa al estilo occidental en la pintura japonesa, sino que también yuxtapuso varias capas de pigmentos para crear cierta atmosfera y forma tridimensional.

Me gustaría separar los cuadros de Endo en dos tipos: en uno trató la naturaleza japonesa, y el otro las cosas mexicanas. El autor no solía realizar retratos, pero hizo varios de indígenas mexicanas. Le fascinó la belleza del festival de la Guelagueza en Oaxaca, y

[5] En 2012 este hotel japonés se convirtió en el Hotel Hyatt Regency en México, D.F.

pintó algunas obras como *Mujeres en México* (Fig.18) y *Mujer que lleva un cántaro,* entre otros. Su hijo, Shigeya, me comentó que para realizar los retratos de mujeres mexicanas, su padre aprendió la técnica de Shinmei Kato (1910-1998), un buen pintor de retrato de geishas con el estilo *nihonga*, quien era otro discípulo del maestro, Garyu Nakamura.

En los cuadros donde trató la naturaleza japonesa, los colores siempre representaron cierta estación del año. Por ejemplo, el blanco de la nieve de pleno invierno (Fig.22-24), brotes verdes del fin de la primavera (Fig.4), el rosa pálido del pétalo de la flor del cerezo en abril (Fig.20) o el amarillo vivo de la flor de colza en el mismo mes (Fig.21). Así, en la pintura japonesa, siempre se integran los colores representativos de las cuatro estaciones. Aunque en México sí hay temporadas de lluvia y de clima seco, las estaciones no son tan pronunciadas como en Japón. En ese punto, en las pinturas japonesas de Endo que representan la naturaleza mexicana, aun cuando se utilizaban los materiales nipones, la coloración no refleja la temporada del año exacta.

El color favorito de Soju Endo fue el amarillo oscuro de la espiga del arroz. Para expresar numerosos fenómenos, como el Sol, el campo, las nubes, la sombra y más, el pintor utilizó ese color a lo largo de su larga vida profesional. En los cuadros de temas mexicanos, también aparece ese tono: por ejemplo en *Arco Iris* (Fig.12), *Flor* (Fig.19), y *Mujeres en México* (Fig.18), el amarillo fue el color que más resaltó en los cuadros. También, en *Camino a ruinas* (Fig.10), predomina el amarillo subido en todo el lienzo. Endo pintó el cielo por gusto en sus últimos años como *Nube y dunas* (Fig. 25). En esta serie del cielo, siempre utilizó el amarillo para representar el cielo brillando por el Sol. En la pintura japonesa, tradicionalmente, el Sol se representa con el color bermellón rojo como en la

bandera japonesa (*Maíz y el Sol*, Fig. 8), por eso el Sol blanco con los rayos amarillos, como en *El Sol de Mérida* (Fig.15) y *La colina de Palenque*, resulta un color simbólico del pintor.

Endo utilizó las plantas de cacto, nopal y maíz en las obras de México, como símbolo de la tierra mexicana. Por ejemplo, en las obras intituladas *Luna y nopal* (Fig.9), *Camino a ruinas* (Fig.10), *Tirando las vacas* (Fig.11) y *Arco iris* (Fig.12), las cactáceas son iconos simbólicos. Si hay otra planta en esos cuadros, no es fácil distinguir que el escenario es de México. Además del relieve de los dioses mayas y las ropas tradicionales de los indígenas, Soju Endo pintó reiteradamente las cactáceas para representar la identidad de México.

Endo realizo la pintura japonesa en su taller en la Ciudad de Yokohama en Japón, donde abundaba la humedad del bosque de bambú. Según su hijo, Shigeya, los cuadros de su padre cambiaban de impresión cromática dependiendo de los lugares donde se colgaban. En Japón, las pinturas de los pigmentos de las piedras naturales se ven más oscuras, como la piedra mojada. En contraste, en la tierra seca de México sus cuadros se ven mucho más claros y blancos por el reflejo del rayo del Sol. Me resulta muy interesante que, aunque son los mismos pigmentos de la pintura japonesa, dependiendo del clima y de la humedad, sus tonos cambian con dinamismo atmosférico.

> “La mayoría de las pinturas japonesas, representan el clima de lluvia, rocío, viento y nieve en Japón. Muchos pintores piensan que deben de expresar las cosas locales en las pinturas japonesas sumergiéndose en las cuatro estaciones de Japón. Me parece que su postura está bien. Sin embargo, pienso que es permisible que haya pintores que pinten cosas extranjeras, como de Europa, África, y los países de Latino

América. Cuando tuve ese pensamiento, comencé a visitar México por mi hijo. (…) Me atrajo mucho México porque esa tierra es alta y seca, es la antítesis de Japón." [6]

A pesar de que Soju Endo se dedicó por completo a las cosas mexicanas, a partir de la segunda mitad de la década de 1980, pintó mucho el paisaje y la naturaleza japonesa otra vez: como *Dique de la primavera* (Fig.22), *Luz de nieve* (Fig.23), *Primavera ligera* (Fig.24), y realizó varios biombos monumentales, como *Monte Nadera*, *Campo de la nieve Kanbara*, y *Tsugaru invierno*. El crítico de arte, Atsuo Imaizumi, escribió sobre sus pinturas con temas mexicanos, y se dirigió a Endo, escribiéndole "tienes que cuidar el espíritu de pintar la pintura japonesa"[7] a manera de consejo para que se concentrara en los temas japoneses, especialmente en los paisajes de Yonezawa, su pueblo natal, porque él era un pintor de la "pintura japonesa". Tal vez este tipo de opinión cerrada conserva bien la tradición del arte japonés, sin embargo, al mismo tiempo, obstruyó la difusión de la pintura japonesa internacionalmente. Hace treinta años, los críticos y los pintores mismos pensaban que la pintura japonesa necesitaba referirse a la naturaleza nipona y no solo utilizar los pigmentos tradicionales. Entiendo la opinión de que los materiales y la técnica originarias del lugar son adecuadas para representar las cosas locales. Endo también dijo que "Tras salir de Japón, en mi caso a México, y repetir varias veces la ida y vuelta, me hizo comprender el clima de mi país y comprendí el área de la pintura japonesa. Japón, visto desde fuera, es verdaderamente bello."[8]

---

[6] ENDO, Soju. "Soju Endo: Pintar las piedras secas en las ruinas maya.-la primera exposición de las pinturas japonesas en México", en la revista *Kosai*, Ed. Arte Kosai, enero de 1989, Pág. 87.
[7] IMAIZUMI, Atsuo. "Las últimas obras de Soju Endo". En el catálogo de *Exposición de las cosas mexicanas: Soju Endo*, Grandes almacenes de Takashimaya, Nihonbashi, Tokio. 1980, Pág.5
[8] ENDO, Soju. "Soju Endo: Pintar las piedras secas en las ruinas maya.-la primera exposición de las pinturas japonesas en México", en la revista *Kosai*, Ed. Arte Kosai, enero de 1989, Pág. 88-89.

Sin embargo, pienso que los pigmentos de las piedras naturales me parecen muy adecuados para representar las ruinas antiguas o los relieves de las estatuas de piedra de la civilización mesoamericana. Creo con firmeza que el desafío de Soju Endo contra el paisaje mexicano en el cuadro de la pintura japonesa pudo haber creado una nueva corriente en la pintura japonesa tradicional dentro de *Nitten*, éste importante círculo de arte japonés.

Las obras de Soju Endo



Fig. 4　遠藤桑珠【桧】日本画　米沢市 120 号
SOJU ENDO. *Ciprés,* 1948, Pintura japonesa, 210 ×136, Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 5　遠藤桑珠【谷地小路風景】日本画　米沢市 150 号
SOJU ENDO. *Paisaje del callejón Yachi,* 1950, Pintura japonesa, 144×220, Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 6　遠藤桑珠【冬木立】日本画
米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *Arboles del invierno,* 1955, Pintura japonesa, 136.9×200, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.

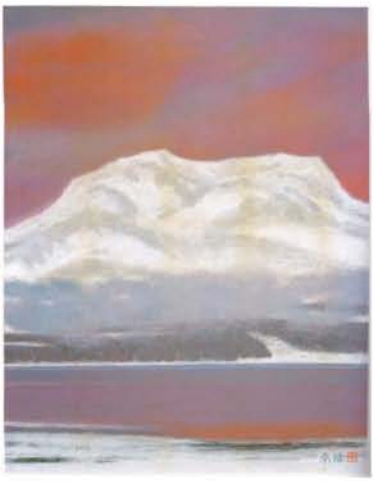


Fig. 7　遠藤桑珠【春暁】日本画
米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *Aurora de la primavera,* 1966, Pintura japonesa, 177.5×139.6, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 8　遠藤桑珠【もろこしと日 】日本画 30 号
SOJU ENDO. *Maíz y el Sol,* s/f, Pintura japonesa, 91×62.5.



Fig. 9　遠藤桑珠【月とサボテン】日本画 30 号
SOJU ENDO. *Luna y Nopal,* s/f, Pintura japonesa, 91 × 62.5. Colección particular



Fig. 10　遠藤桑珠【遺跡への道 】日本画　米沢市上杉博物館
SOJU ENDO. *Camino a ruinas,* 1980, Pintura japonesa, 75.6 ×144, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 11　遠藤桑珠【牛を牽く】日本画　12 号
SOJU ENDO. *A,* 19, Pintura japonesa, 3×0, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 12　遠藤桑珠【草原の虹】日本画
150 号　米沢市上杉博物館
SOJU ENDO. *Arco Iris,* 1981, Cerámica, 214.2×160.2, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 13　遠藤桑珠【神の像】
日本画　150 号
SOJU ENDO. *Estatua de Dios,* 1975, Pintura japonesa, 221.5×161.4, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 14　遠藤桑珠【メリダの雲】
日本画　米沢市上杉博物館　40 号
SOJU ENDO. *Nubes de Mérida,* 1980, Pintura japonesa, 77×105, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 15　遠藤桑珠【メリダの日】
日本画　米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *El sol de Mérida,* 1979, Pintura japonesa, 213.6×159.6, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 16　遠藤桑珠【遺跡の火】　日本画
米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *A,* 1980, Pintura japonesa, 156×213, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 17　遠藤桑珠【白い家】日本画 40 号
SOJU ENDO. *Casa blanca, s/f,* Pintura japonesa 100×72.7,





Fig. 18　遠藤桑珠【メヒコの女 】
日本画　米沢市上杉博物館 150 号
SOJU ENDO. *Mujer en Mexico,* 1977, Pintura japonesa, 214.2×148, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.

Fig. 19　遠藤桑珠【花】日本画
10 号
SOJU ENDO. *Flor,* 19, Pintura japonesa, 53×41, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.



Fig. 20　遠藤桑珠【富士】日本画　150 号
SOJU ENDO. *Fuji,* 1988, Pintura japonesa, 74×62.



Fig. 21　遠藤桑珠【菜の花と海】日本画
米沢市上杉博物館 150 号
SOJU ENDO. *A,* 1992, Pintura japonesa, 170.7×220.7, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.





Fig. 22　遠藤桑珠【春堤(舟)】日本画
米沢市上杉博物館　40 号
SOJU ENDO. *Dique de la primavera,* 1987, Pintura japonesa, 100×72.8, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.

Fig. 23　遠藤桑珠【雪あかり】日本画
米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *Luz de nieve,* 1988, Pintura japonesa, 209.6.×155.7, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.

Fig. 24　遠藤桑珠【浅春】日本画
米沢市上杉博物館　150 号
SOJU ENDO. *Primavera ligera,* 1991, Pintura japonesa, 220.5×170, Museo Uesugi de la Ciudad Yonezawa, Prefectura de Yamagata.





Fig. 25　遠藤桑珠【雲と砂丘】
日本画 個人蔵　150 号
SOJU ENDO. *Nube y dunas,* 2001, Pintura japonesa, 177.5×139.6, Colección particular

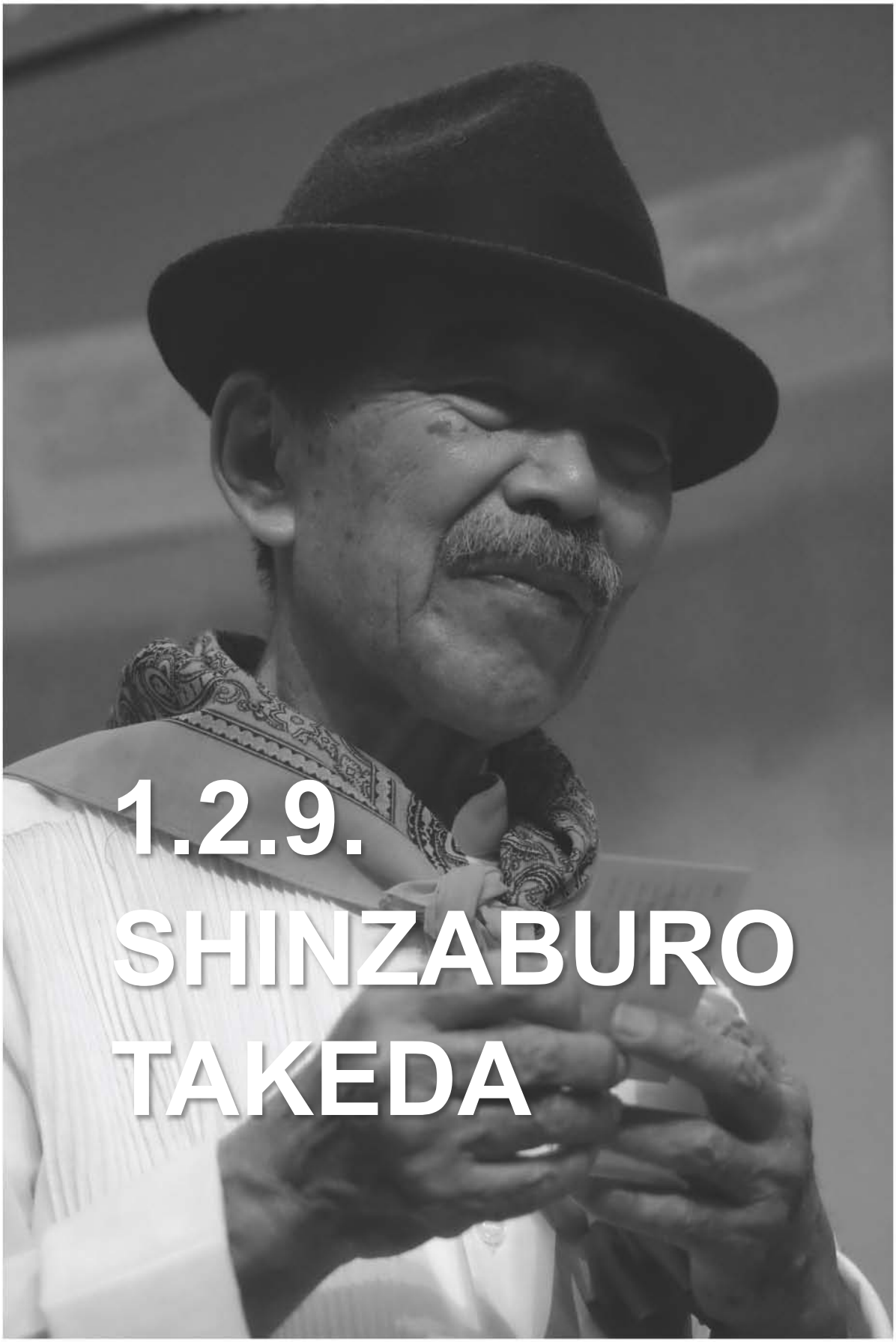


Fig. 1

1.2.9. Shinzaburo Takeda

Biografía de Shinzaburo Takeda

Shinzaburo Takeda nació en 1935 en la Ciudad de Seto en la Prefectura de Aichi. Cuando entró a la Secundaría Soto de la Ciudad de Seto en 1947, se encontró al joven maestro de arte, Takayoshi Ito (1926-2011), con quien Takeda se relacionaría el resto de su vida. La ciudad de Seto es muy famosa por su producción de cerámicas, y también es sabido que Tamiji Kitagawa [véase 1.2.1.] se estableció ahí permanentemente después de su regreso de México, debido a que Seto era la ciudad natal de su esposa. En 1953, ingresó a la Facultad de Pintura al Óleo en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio. Cuando regresó a Seto durante las vacaciones, él conoció a Kitagawa y visitó su taller para pedirle permiso de ser su discípulo. Sin embargo, Kitagawa le presentó a Mikie Ando (1916-2011), quien también había visitado México, en vez de aceptar su propuesta. Curiosamente, aunque Takeda no logró ser aprendiz de Ando, más adelante Ando (e Ito) fueron varias veces a Oaxaca, donde Takeda radicaba y tuvieron desde entonces una relación muy estrecha. En 1957, Takeda fue seleccionado en el Primer Bienal de Grabados Internacionales, cuyo juez fue Teijiro Kubo (1909-1996), con quien Kitagawa y Ando dirigieron la Asociación por la Enseñanza del Arte y Creación, *Sozo Biiku Kyokai*, Takeda fue influenciado sobre sus conceptos en la enseñanza del arte.

Con interés por el comunismo, Takeda participó en dos movimientos sociales de jóvenes; en la mina de hulla de Miike en la Isla de Kyusyu y en la base estadounidense Sunagawa. En ese entonces, no era común que un alumno de la Universidad Nacional

de Bellas Artes de Tokio participara ese tipo de movimiento ideológico. Entre los estudiantes que intervinieron, Takeda era único alumno participante de su universidad.

En 1963, a los 23 años de edad, Takeda se emocionó mucho por un libro fotográfico de escenas de México, y además por la influencia de las personas cercanas a él (Kitagawa y Ando) decidió ir a México. Cuando fue a saludar a su mentor, Kitagawa, éste le entregó las cartas de presentación para los japoneses en México y sus amigos mexicanos, incluyendo a los exalumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre y Luis Nishizawa. Al momento de partir a México, Takeda les hizo una promesa a sus amigos de esta forma: “Me quedaré en México un año más que los quince años en los que estuvo el maestro Kitagawa. Me esforzaré en México.”

En cuanto llegó a la Ciudad de México, Takeda ingresó al Taller de Gráfica Popular (TGP) por recomendación y apoyo del grabador, Leo Acosta (1932-). Y el año siguiente, 1964, ingresó la Academia de San Carlos y tomó la clase de pintura mural de Armando Carmona, y por las noches estudiaba litografía en la Escuela Nacional Artes



Fig. 2 Takeda en su clase (derecha), Oaxaca, 1996 aprox.

Gráficas. Durante ese tiempo, en los fines de semana, Luis Nishizawa y Manuel Echeverri lo invitaron al campo, fuera del D.F., para bosquejar. En una entrevista en un programa de televisión, Takeda comentó sobre Nishizawa.

> "Yo entré a México y primero me encontré al Maestro Luis Nishizawa en la Academia de San Carlos, Inmediatamente me permitió entrar para estudiar pintura mural en esa escuela. Y desde entonces hemos tenido una relación hasta el presente, por 50 años. (…) Además, soy japonés. Por eso, el maestro me platicaba sobre el papel arroz y la tinta china. Nosotros fuimos cada domingo a Tepoztlán para pintar paisajes. El maestro me comentó que Tepoztlán tiene un ambiente de pintura oriental de china (…) Para mí, el maestro Luis Nishizawa es un dios de las Artes Plásticas, así como Diego Rivera."[1]

El Maestro Nishizawa comentó así sobre Takeda en 1992:

> Ya traía una visión de México a través de los relatos y las obras de su maestro espiritual: Tamiji Kitagawa. Desde hace tres décadas inicia su peregrinar por los anchos y largos caminos de esta tierra fascinado por todo lo nuestro, principalmente por el arte prehispánico, por la pintura mural y sobretodo: por las costumbres y la cordialidad de nuestro pueblo que lo acogió con los brazos abiertos como un hermano; de ojos rasgados, de pocas palabras y sonrisa elocuente…[2]

En 1964, Takeda fue contratado para un trabajo en el Museo Nacional de las Culturas en la Ciudad de México como un pintor del museo. En ese momento, estaba preparándose la inauguración del Museo Nacional de Antropóloga e Historia, y él tuvo

[1] "Entrevista con el pintor Shinzaburo Takeda donde habla de su maestro Luis Nishizawa", en *Noticias 22,* Canal 22 19hrs.en 1/10/2014 publicó https://www.youtube.com/watch?v=Rrk9PS-VY6E [Consultado el 08/01/2015]

[2] Catálogo: *Takeda VS Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México.2013, Pág. 19

oportunidad de estar presente en ese momento histórico. Durante su asignación a ese museo a lo largo de 15 años, abrió las clases sabatinas de pintura para niños. Al obtener muchas oportunidades de conocer sobre las culturas y las tradiciones de varias comunidades autóctonas en toda la nación, empezó a tener un profundo interés en estas tradiciones y viajaba mucho a los pueblos indígenas de varias regiones. En sus viajes, encontró los pueblos oaxaqueños que capturaron el espíritu de Takeda y transformaron su vida más tarde.

En 1968, cuando Taro Okamoto vino a México para producir obra [véase 1.2.6.], Takeda se convirtió en su ayudante por recomendación de Nishizawa y realizaron el mural *Mito del mañana* para el Hotel de México. Y en ese mismo año, trabajó como guía y traductor para los jugadores japoneses de los Juegos Olímpicos en México. Así, Takeda disfrutó mucho la vida citadina del Distrito Federal. A pesar de ello, en 1977 decidió mudarse a Oaxaca, estado que cautivó su corazón, y abandonó su trabajo del museo en la Ciudad de México, después de quince años de dedicación. En ese mismo momento, el gobierno mexicano le otorgó la medalla “Águila de Tlatelolco”.

Estableciéndose en un pueblito a las afueras de la Ciudad de Oaxaca en 1977, empezó su vida entre las comunidades indígenas y produjo obras relacionadas con la cultura local. Los críticos de arte han mencionado la similitud de la postura de Takeda con la del pintor francés Paul Gauguin (1848-1903), quien radicó en Tahití y pintó las mujeres del lugar. Desde 1978, Takeda dedicó su tiempo y su energía a formar a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la



Fig. 3 Takeda en el paisaje mexicano, Oaxaca

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Durante su larga estancia en México, Takeda siguió exponiendo sus obras, como un pintor japonés en México, en las exposiciones importantes en Japón; por ejemplo, en la exposición anual, *Nika*. También realizó varias exposiciones individuales en Japón, y especialmente llevo a cabo varias en Aichi. En 1995, en su ciudad natal, Seto, celebró el Festival de la Guelagueza en Japón con cuarenta bailarinas provenientes de Oaxaca junto con una exposición pictórica con sus discípulos. Además, publicó algunos libros infantiles en japonés junto con su ex esposa Tamako Shimizu, cuyos cuentos originales son de Oaxaca.

En 2006, cuando el Estado de Oaxaca atravesaba una confrontación civil, en el taller de Takeda los alumnos produjeron varios grabados contra el gobierno. Debido a que Takeda participó el movimiento social de los trabajadores en Tokio y produjo obras acerca de las labores durante su licenciatura en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio, comprendió bien el lado de los pobres.

> Según K. McCloskey, Takeda importó del Japón los primeros buriles y demás herramientas empleadas en la xilografía. Sus alumnos, sin embargo, sobre todo los que se han agrupado en el colectivo conocido como Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), haciendo uso de materiales y herramientas rudimentarias, han empleado hábilmente este medio para hacer derroche de sus habilidades artísticas a la vez que expresan su raigambre oaxaqueña y sus inquietudes políticas. [3]

En 2008, se inauguró la Primera Bienal Nacional de Artes Gráficas de Shinzaburo Takeda. Esta bienal se realizó por cuarta vez en 2014. Los grabados nacionales

[3] FLORES, Lauro. "Arte y migración :Takeda y sus discípulos" http://proveedores.zacatecas.gob.mx/Upload/10719/cat%C3%A1logo%20de%20seatle.pdf [Consultado el 12/10/2014]

seleccionados por Takeda recorrieron todo el país. Además, Takeda ha celebrado varias veces exposiciones de él y sus ex alumnos en México, Japón, y Estados Unidos. La más reciente fue inaugurada en abril de 2015 en el Museo Taro Okamoto en Kawasaki en la Prefectura de Kanagawa, por la colaboración del artista en la producción del mural de Okamoto a finales de la década de 1960. En esa exhibición Takeda presentó al público japonés una gran cantidad de trabajos realizados durante su larga estancia en México. Su contribución al arte oaxaqueño se ha elevado a niveles internacionales. Durante estos 35 años, Takeda ha dirigido a sus alumnos oaxaqueños, y envió a su discípulo Alberto Ramírez a Francia, Francisco Monterrosa a la Universidad de Artes Plásticas de Nagoya en Japón, y Fulgencio Lazo y Jesús Mena Amaya a Seattle. Sus acciones han difundido la cultura oaxaqueña.



Fig. 4 Takeda frente de su mural, Texas, 2011

> Yo pensaba que el arte no debe ser el monopolio de la gente culta; anhelaba que el arte se convirtiera en una forma de expresión de personas anónimas de pueblos perdidos. Quería que estos campesinos tuvieran formas y colores para expresarse. Un muchacho llega a la escuela para sacar a su familia de la pobreza. Si él y su familia no pueden mejorar económicamente. ¿Para qué llega a la escuela? Lo pensé y me esforcé por lograr este objetivo. [4]

[4] Catálogo: *Un pintor japonés está plena floración en México: Exposición de Shinzaburo Takeda conmemoración de cincuenta año de estancia en México*. Museo de Arte Syunsen de la Ciudad de Minami Alps. Yamanashi, Japón, 2014. Pág.7

Al momento de redactar esta tesis en 2015, Takeda tiene 80 años y todavía imparte cuatro clases diferentes de grabado[5]. El gobierno japonés le otorgó la medalla imperial la "Orden del Tesoro Sagrado de Japón" en 2012, y en 2014 recibió el título de doctor honoris causa por parte de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Siendo oriundo de la ciudad de Seto en Japón, Shinzaburo Takeda siempre comenta que su lugar de nacimiento fue Oaxaca y que creció en esa tierra.

Estilo y color de Takeda: antes y después de México

En la primera etapa de la carrera de Takeda, como *Colectando los coques* (Fig.5), siempre enfocó pintar la vida ardua de los trabajadores de su ciudad, que se dedicaban a la producción de cerámica. Durante su época de la licenciatura en Tokio, aprendió la técnica de xilografía de manera autodidacta. En sus primeros grabados en madera (Fig.6), podemos ver la fuerte influencia de Tamiji Kitagawa, quien dejó varias xilografías con temas de la vida cotidiana de los pueblos: los indígenas en México y los trabajadores en Japón. [Véase las obras de Kitagawa en 1.2.1.] Al igual que Kitagawa, su mentor, el joven artista Takeda produjo xilografías con temas sociales. Sus obras más representativas durante esa época en Tokio fueron *Trabajadores en Chikuho* (1957) y *Trabajadores* (la obra seleccionada en la Primera Bienal de Grabados Internacional en 1957); utilizando solo tinta negra. En la licenciatura, Takeda encontró un tórculo abandonado en el taller de su universidad. Tras reparar la máquina, empezó a utilizar la técnica de litografía aprendiéndola por sí mismo.

[5] TSUTSUI, Misayo. "Maestro Shinzaburo Takeda, un puente entre Japón y México", en la revista *Tabi Tabi Toyo*. Diciembre de 2014, Ciudad de México. Pág. 5

A partir de su llegada en México, se sintió cautivado por una cultura diferente a la suya y tomó interés en pintar las mujeres indígenas y su vida cotidiana; como *Mujer de Papantla* (acuarela) en 1964 e *Hija de Totonaca* (temple) en 1968. Además, asistió al Taller de Gráfica Popular (TGP), y recibió influencia de los grabadores de México, como José Guadalupe Posada (1852-1913). En la obra intitulada *Carnaval* en 1974 (Fig.8) se representa una calavera, que Posada utilizó como un personaje. Además, en algunas obras podemos ver la influencia de Diego Rivera por sus temas. Por ejemplo, *Carnaval* (1966) (Fig.7) y los trípticos de los escenarios de carnaval que Rivera pintó para el Museo de Bellas Artes.

Después de su traslado a Oaxaca, en su pincel, como *Vinimos aquí* (Fig.12), *Ellas viven aquí* (Fig.13) y *Sangre de Zapoteco –Sol, Tierra y Luna-* (Fig.14), aumentó mucho la variación de los colores y aparecen ciertas similitudes con un pintor francés Paul Gauguin (1848-1903) quien radicó en la Isla de Tahití y pintó las mujeres locales. (Fig.25) La mirada exótica, la expresión del cuerpo femenil regordete, y la combinación de la naturaleza y los humanos, la coloración alegre y cálida que se muestra con el amarillo y el anaranjado; son comunes entre dos pintores extranjeros. Como Tahití para Gauguin, la tierra oaxaqueña es el paraíso terrenal para Shinzaburo Takeda.

Takeda transformó su estilo dinámicamente en la década de 2000. Cuando recorrió las pirámides mayas, él se dio la cuenta de que las pirámides se construyeron con rocas cuadradas y se le ocurrió pintar las cosas oaxaqueñas mediante estas figuras. Por ejemplo, *Belleza de Tehuantepec* (Fig.16), *Lacandonas* (Fig.17), *Personas oaxaqueñas* (Fig.18, 19) en las que cuadricula la superficie, en este caso tela y divide los tonos sobre ella para completar la composición, dando la apariencia de un mosaico, y el mural para el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma

Benito Juárez de Oaxaca (Fig.20). A pesar de que este estilo representa el ambiente oaxaqueño, me recordó el diseño japonés tradicional, *Ichimatsu Moyo*, que es el dibujo cuadrado que se ha sido utilizado desde la época antigua, y en la era Edo un actor de *kabuki*, Ichimatsu, seleccionó ese estilo de dibujo para su kimono.

A lo largo de su larga carrera profesional, ha realizado murales en distintos sitios; por ejemplo, en 1993, Takeda y sus tres discípulos, incluyendo Francisco Monterrosa [véase 2.3.2.] fueron a Japón para realizar el mural de mosaico en la Escuela Nobiro, para los niños autistas, en la Prefectura de Chiba. (Fig.15) Ese mural se produjo con mosaicos de cerámicas japonesas en dos paredes. Uno es la imagen de la naturaleza y el otro es la imagen de la civilización, y las medidas de cada uno son de 2m x 6m. Un niño vuela bajo del sol y otro niño vuela bajo de la luna. En su coloración predominan los colores opacos de la tierra japonesa, ya que la impresión del mural es muy suave. Al igual que ese trabajo, el mural para el techo del Paraninfo de la Facultad del Derecho de la Universidad Autónoma de Benito Juárez de Oaxaca (2004), tienen coloración suave entre azul pálido y azul índigo claro en el fondo. (Fig.20) En su otro mural intitulado *Personas oaxaqueñas* (Fig.18), también se dibujó en cuadro detalladamente y se pintó distintos colores grisáceos (Fig.19) como si fuera los murales de mosaico. Me parece que esa tonalidad es muy original entre los murales mexicanos donde dominan la coloración vívida y me recordó los tonos japoneses que tienen numerosas variaciones de distintas gamas sutiles.

Cuando yo entrevisté al maestro Takeda en 2013 en la Ciudad de Oaxaca, él me dijo que él era un mexicano, que no era japonés. A mí me pareció muy rara su postura, pero ahora estoy entiendo que por más de 50 años Takeda se ha esforzado mucho para adaptarse a las comunidades oaxaqueñas, no como un maestro extranjero, sino

como uno de sus paisanos. Entonces, debido a que se atrevió a borrar su identidad de japonés en sus producciones, en sus pinceles es muy difícil encontrar "lo japonés". Su coloración, que comenzó con colores oscuros para expresar el trabajo duro de los pueblos japoneses en la década de 1950, blanco y negro en el soporte de la xilografía durante las décadas de 1960 y 1970, se transformó, mezclándose con los colores alegres de la tierra oaxaqueña a partir de finales de 1970, durante los primeros años del siglo XXI los colores eran calculados en los cuadrados pequeños, y tras la década de 2010, en su paleta predominan los colores vívidos y llamativos, como podemos ver en *Homenaje al zapoteca* (Fig.21), *Bordadoras* (Fig.22), *Tehuana en la playa* (Fig.24) y *Tres xhuncas* (Fig.23), cuyos colores representan el dinamismo de los colores originarios del Estado de Oaxaca. Aunque el estilo y los colores se han transformado mucho así, la alegría de la vida oaxaqueña ha sido su tema principal en todos sus trabajos.

En la etapa del estilo de Gauguin, Takeda pintó “lo primitivo” de la tierra oaxaqueña y siempre expresó la belleza del cuerpo humano. Las mujeres desnudas que están en el escenario vivían en la naturaleza y se bañan en el rio silvestre, como una jauja que Gauguin encontró en Tahití. No obstante, las últimas obras de suyas no se tratan la hermosura de las mujeres mismas sino el vestido tradicional de Oaxaca para representar la belleza oaxaqueña. Eso ocurre no por el artista, sino por la situación del lugar. La gente local ya no vive primitivamente, sino confían las herramientas modernas. En vez del cuerpo desnudo, las mujeres indígenas visten la ropa llena de los bordados particulares de sus pueblos. Viajando por el Estado de Oaxaca, Takeda bosqueja los dibujos de vestidos locales. Shinzaburo Takeda no pinta el escenario de nostalgia, sino la vida indígena de hoy. Como las obras antiguas de

Takeda nos recuerdan la vida cotidiana de México antiguo, sus obras recientes recordarían la belleza antes que Oaxaca se globalice totalmente. Takeda niega ser extranjero, a pesar de eso a través de la visión extranjera él conoce que esa tierra posee una cultura rica y destacada del mundo, mientras los pueblos locales quieren globalizar y modernizarse como Japón lo experimentó en el siglo pasado.

Obras de Shinzaburo Takeda



Fig. 5　竹田鎭三郎 【コークス拾い】油彩　個人蔵
SHINZABURO TAKEDA. *Colectando los coques,* óleo, 910×1170 cm, 1955, Colección particular



Fig. 6　竹田鎭三郎 【赤い灯、青い灯、真岡町】木口木版、町田市立国際版画美術館
SHINZABURO TAKEDA. *Nostalgia de farol Maoka,* Xilografía, 12×17.5 cm, 1960, Museo de Arte de Grabado Internacional de la Ciudad de Machida



Fig. 7　竹田鎭三郎 【カーニバル】木版画
SHINZABURO TAKEDA. *Carnaval,* Xilografía, 60×40cm, 1966



Fig. 8　竹田鎭三郎 【カーニバル】木版画、個人蔵
SHINZABURO TAKEDA. *Carnaval,* Xilografía, 33×42cm, 1974, Colección particular



Fig. 9　竹田鎭三郎 【この地上に生まれるもの】リトグラフ・アルシェ、町田市立国際版画美術館
SHINZABURO TAKEDA. *Que la tierra nazca,* Litografía sobre Arches, 90×60 cm, 1976, Museo de Arte de Grabado Internacional de la Ciudad de Machida



Fig. 10　竹田鎭三郎　【10 月の女】
リトグラフ・アルシェ
SHINZABURO TAKEDA. *Mujer de octubre,* Litografía sobre Arches 80.3 ×55.5cm, 1984, , Museo de Arte Ito



Fig. 11　竹田鎭三郎　【イグアナの国】
アクリル・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *País de iguana,* Acrilico sobre tela, 1100×1200 cm, 1973.



Fig. 12　竹田鎭三郎　【ぼくらは此処へやってきた】
油彩・キャンバス、個人蔵
SHINZABURO TAKEDA. *Vinimos aquí,* Óleo sobre tela, 1200×800 cm, 1983, Colección particular



Fig. 13　竹田鎭三郎　【彼女たちはここに住んでいる】
油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Ellas viven aquí,* Óleo sobre tela, 99×99 cm, 1991.



Fig. 14　竹田鎭三郎　【サポテカの血　（太陽、地、月）】油彩・キャンバス、個人蔵
SHINZABURO TAKEDA. *Sangre de Zapoteco　(Sol/Tierra/Luna),* Óleo sobre tela, 100×200 cm, 1987. Colección particular



Fig. 15　竹田鎭三郎　【のびろ学園壁画】モザイク
SHINZABURO TAKEDA. *Mural para la Escuela Nobiro,* 1993, mosaicos de cerámica, Chiba, Japón. 2 por 6m (2 piezas)



Fig. 16　竹田鎭三郎　【美しきテワンテペック】
油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Belleza de Tehuantepec,* Óleo sobre tela, 81×60 cm, 2007.



Fig. 17　竹田鎭三郎　【ラカンドンの女】
油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Lacandonas,* Óleo sobre tela,　89×116 cm, 2007.







Fig. 18,19　竹田鎭三郎　【オアハカの人々】部分 油彩 個人蔵
SHINZABURO TAKEDA. *Personas oaxaqueñas,* (detalles), Óleo sobre tela, 1303×1621cm (políptico) , 2003, colección particular.



Fig. 20　竹田鎭三郎【オアハカ州立自治ベニートフアレス大学　法学部講堂】
SHINZABURO TAKEDA. *El mural para el Paraninfo de la Facultad de Derecho,* Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2004, Oaxaca



Fig. 21　竹田鑭三郎　【サポテカへの敬意】油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Homenaje al zapoteca,* Óleo sobre tela, 99×80 cm, 2012.



Fig. 23　竹田鑭三郎　【3 人のシュンカ】油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Tres xhuncas* Óleo sobre tela, 99×99.5 cm, 2012.



Fig. 22　竹田鑭三郎　【刺繍女】油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Bordadoras,* Óleo sobre tela, 91×116 cm, 2012.

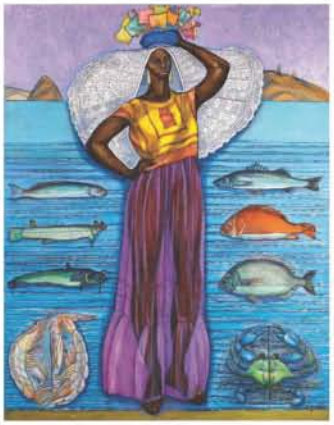


Fig. 24　竹田鑭三郎　【浜辺のテワナ】油彩・キャンバス
SHINZABURO TAKEDA. *Tehuana en la playa,* Óleo sobre tela,116×91 cm, 2012.



Fig. 25 ポール・ゴーギャン　【我々はどこから来たのか　我々は何者か　我々はどこへ行くのか】油彩・キャンバス、 ボストン美術館
PAUL GAUGUIN, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?,* Óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston, 139.1×374.6cm, 1897-98



Fig. 1

1.2.10. Kenta Torii

Kenta Torii nació en 1983 en la Prefectura de Hiroshima en Japón. A pesar de que le gustaba pintar desde que era niño, cuando salió de la secundaria entrenó intensamente para convertirse en un futbolista profesional. Poco antes de cumplir 16 años tuvo una experiencia única, al tener la oportunidad de viajar a Brasil para recibir instrucción profesional del balompié. En 1999, consiguió entrar en el equipo F.C. Paraguacuense de la ciudad de Paraguacu, que se ubica a 315 km de Sao Paulo (unas cuatro horas en automóvil). Aunque tenía familiares lejanos que habían inmigrado a Brasil, en realidad el viaje lo realizó solo. Residió en un internado del club, siendo el único japonés, y se preparó junto con los jugadores profesionales de A-2. Esta experiencia resultó ser muy útil en el futuro, pues pudo adaptarse rápidamente a México en su primera visita, sobre todo porque facilitó la transición del portugués al español. Es muy interesante que Kenta Torii, quien en la actualidad está llamando la atención en el mundo artístico mexicano, haya sido un niño que aspiró al éxito en el mundo del futbol.

En el deporte profesional, el futuro de los atletas se decide a muy temprana edad y, el joven Torii, quien no recibió ninguna invitación por parte de ningún equipo de fútbol, regresó a Japón en 2001, cuando tenía 18 años de edad. Abandonado ya el fútbol, persiguió un nuevo sueño al ingresar a una universidad de arte, que es la otra cosa que él siempre había querido. Yendo a la escuela preparatoria de arte llamada Hiroshima YMCM por dos años, ingresó al curso de pintura al óleo de la Facultad de Arte en la Universidad Hijiyama y empezó su carrera. Sin embargo, para Torii, quien aspiraba estudiar en las grandes universidades de arte en Tokio, el ambiente de la escuela de su

localidad no pudo satisfacerlo. Decidió renunciar a su carrera en la universidad aun cuando habían pasado solo unos meses después de su ingreso. Al consultar a un profesor de su universidad sobre su abandono, él le dijo: “Váyase a México para ver el arte. México es muy interesante”. Y ese consejo cambió la vida de Kenta Torii. “Debido a que hace poco empecé el aprendizaje de la pintura, quería seguir pintando. Pero aún no encuentro completamente lo que busco. Pensaré sí continuaré o dejaré la carrera después del desafío en el nuevo mundo.” Él pensaba así, ya que el comentario del profesor tuvo mucho impacto en él; Torii salió de Japón con la posibilidad de permanecer durante mucho tiempo en México.

Trabajando como mesero en Nueva York y Boston, él vio el arte moderno en EE.UU por cinco meses. Y en 2005 llegó a México por primera vez. El joven Torii todavía tenía veinte un años en esos días. En su primer periodo, recibió apoyo de una compatriota quien poseía un templo japonés en la Ciudad de México. Ella le rentó a Torii un cuarto barato en el sótano y ahí comenzó a pintar. Tiempo después, las pinturas de Torii se acreditaron progresivamente. Aunque no se promocionó activamente, vendió varias de sus pinturas y algunas galerías lo invitaron a participar en exposiciones grupales. Sorprendido con la venta de sus pinturas, comenzó a ganar confianza en sí mismo, ya que en Japón no hay tanta oportunidad para los jóvenes artistas vender obras tan fácilmente. Incluso es improbable que los artistas se ganen la vida con la venta de obras, excepto para los que ya ganaron mucha fama en el mundo artístico internacional. Por lo tanto, para Torii, la aceptación del arte sin límite y la existencia del arte en la vida cotidiana en México lo motivaron profundamente.

Cuando vemos las obras principales de Kenta Torii, podemos darnos cuenta que los tonos oscuros predominan en la coloración, como el negro, el gris, y el café, usando

la espátula con rapidez para pintar los cuadrados y así formar la cara y el torso de las personas. (Fig.5-10) Torii señaló a Rei Kamoi (1928-1985) como un artista que le había gustado durante su aprendizaje en Japón. Las obras de Kamoi representan el sufrimiento de los humanos y la oscuridad de la mente, además de su coloración oscura y los rostros blancos que surgen en el fondo. Estas características son comunes en el estilo principal de Torii. Al principio de su estancia en México, Torii pintaba al óleo, ya que en Japón aprendió esa técnica en la facultad de la pintura occidental (*yoga*), que principalmente enseñan pintura al óleo. El año en que Torii comenzó el acrílico originario de México fue en 2007. A pesar de que sólo cambió el material a acrílico, seguía pintando sus cuadros con el mismo estilo. Comparando la pintura al óleo, el acrílico se seca mucho más rápido, y eso era una ventaja para Torii, quien recibía cada vez más invitaciones a exhibiciones y la velocidad de secado le permitía producir más obras en menos tiempo. Además, el artista creia que mientras que en las pinturas al óleo la textura y el trazo de los pinceles son muy importantes, en la pintura de acrílico lo que se pinta es más importante. Eso se adaptó bien al temperamento de Torii.

Lo que le sorprendió mucho a Torii en la Ciudad de México fue la abundancia de los murales. Son las obras maestras de los grandes pintores de la época del Muralismo Mexicano, y también los murales contemporáneos realizados en las calles, pero que son desconocidos.

Resulta interesante analizar su primer mural, que realizó en el hostal llamado “Pensión Amigo”, donde suelen hospedarse los turistas japoneses con poco presupuesto; se ubica cerca de Metro Revolución en la Ciudad de México. Entre 2005 y 2006 Torii pintó una parodia del famoso mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, que se pintó para el Hotel del Prado entre 1947-1948.

Torii utilizó la misma composición de la obra original pero transformó las caras de los personajes, sustituyéndolas por las de los trabajadores del hostal y el autorretrato del artista mismo. (Fig.24) Después de decidir quedarse en México de manera permanente, Torii pintó este mural durante cuatro meses, mientras se quedaba en el hostal con los viajeros y comía con ellos. A pesar de que el hostal es solo para los jóvenes japoneses por su hospedaje económico, la existencia del mural que se pintó detalladamente, ha atraído al lugar a muchos turistas hasta ahora. Aunque es una parodia, imitar una obra fue una manera excelente de aprender la técnica y el pincel del gran muralista mexicano. Incluso, para Torii quien había pintado solo sobre madera o panel, la primera batalla con la gran pared resultó ser la preparación para desarrollar al muralista en él con obras originales en el futuro.



Fig. 2 Torii, trabajando en un mural, México D.F., 2011

A pesar de que en ese entonces Torii pintaba al óleo con colores oscuros, en este mural, parodia de Rivera, predominan los colores vívidos. Y pese a que el estilo es totalmente diferente, se mostró capaz de producir obras adecuadas para la situación de acuerdo con la petición de cliente. En ese caso, el mural transformó el hostal y lo hizo más brillante. La actitud de no temerle al cambio de estilo y disfrutar la producción continúa hasta ahora. Más adelante, Torii sumo varios colores a sus obras, quizás con

influencia del sentido de color mexicano que él aprendió durante la producción del mural parodia de *Sueño de una tarde dominical* donde emergen numerosos tonos en toda la superficie.

Aunque él imitó el mural de Rivera, entre los grandes muralistas, a Torii le fascinaron más los murales de David Alfaro Siqueiros, los cuales existen en el Polyfórum Cultural Siqueiros y el Castillo de Chapultepec. Especialmente, las líneas gruesas que corren en todas las direcciones en los murales de Siqueiros cautivaron el corazón de Torii. (Fig.34, 35) Sus líneas son como si fueran las líneas del lápiz en bocetos. En las pinturas concretas, sus líneas representan los contornos de las personas y las cosas. En las pinturas abstractas, esos son elementos muy importantes para crear el movimiento dinámico en la pantalla y controlan todo el mural geométricamente. Torii mencionó que después de llegar a México decidió que iba a crear algo nuevo al estilo de Siqueiros. Así pues, la expresión de los cuadros cambió gradualmente a las líneas. Las líneas de Torii se pintan detalladamente; incluso en las caras de los personajes podemos ver la secuencia del movimiento del pincel. Las líneas complejas trepan por toda la pared y las pinceladas que se extienden hacia fuera, le dan la fuerza, como si corriera electricidad en la superficie de la obra. Incluso en la expresión en los murales que durante su fase de mayor actividad a partir de 2011, podemos apreciar que esas líneas le dan dinamismo a la pared. (Fig. 25-29).

Hablando de los colores, en esa misma etapa la tonalidad de Torii se transformó dinámicamente, desde los tonos oscuros a los tonos brillantes y coloridos que aprovechan las tonalidades del acrílico. A partir de 2009, las obras de Torii aumentaron el número de los colores utilizados. En ese entonces, Kenta Torii encontró una mujer japonesa quien iba a ser su futura esposa, Sayoko Takenaga, en la Ciudad de México;

y también en el mismo año la Galería Fifty 24, una nueva galería de la Colonia Roma en D.F., empezó a exponer y vender las obras de Torii. Me parece que la coloración en su obra se asemeja a la estabilidad de la vida mexicana. La etapa de la expresión de los cuadrados, algo íntima y pintoresca, se transformó en la expresión de las líneas con más técnica en el diseño.

A finales de 2010, Galería Fifty 24 inauguró la exposición individual de Kenta Torii intitulada *"Saiyuki Punk"* que es una serie de obras inspiradas en la literatura china antigua, *"Viaje al Oeste"* (*"Saiyuki"* es su título en japonés) y representadas con la estética punk. Este evento tuvo mucho éxito y se vendieron las pinturas muy rápido. En 2011 y 2012, la pintura de Torii fue seleccionada para el cartel de "Short Shorts Film Festival in México", originaria de Japón.

A partir del año 2011, Torii se encargó de pintar sus murales a través de la galería. En un principio, Torii utilizó la pintura acrílica como sus tablas y comenzó a utilizar el aerosol de COMEX. Aunque no estudió nada del arte académicamente en México, Torii aprendió el manejo del aerosol y la técnica para pintar en la pared al aire libre en la práctica, con los muralistas contemporáneos en México, como Saner y Smiths. Ahora,





Fig. 3 Torii, pintando en su taller, México D.F., 2014
Fig. 4 Materiales para la producción en su taller

Torii es uno de los representantes de los muralistas en México y tiene muchos admiradores.

En las obras, normalmente Torii ha pintado personas y animales desde que era niño. La mayoría de los artistas japonesas en México se han esforzado por reflejar los temas y paisajes mexicanos en sus cuadros. Sin embargo, en los primeros años después de su llegada a México, para el artista Torii éste ha sido el lugar en donde existe su taller de pintura. Después del mural parodia de Rivera, no volvió a expresar lo mexicano en sus cuadros. Sin embargo, de repente, a partir de 2011, comenzaron a aparecer los íconos mexicanos con frecuencia, como la Virgen de Guadalupe (Fig.18), quetzal (Fig.19), calavera (Fig.20), Frida Kahlo y los vestidos tradicionales. Ésa no fue la línea natural en su producción sino que él intentó pintar algo mexicano con intención. En el mismo sentido, Torii ha evitado pintar algo japonés por largo tiempo. Cuando le pregunté acerca de este tema, Torii dijo que "debido a que deseaba ser reconocido por mi técnica y por mi pintura, no quería utilizar mi país natal, Japón". Fue en 2012 cuando se le ocurrió el cambio en ese sentido. Un día el curador del Museo de Arte Carrillo Gil en el D. F. le pidió la producción de una obra relacionada con el *ukiyo-e*. Este museo tiene una amplia variedad de colecciones de la estampa japonesa, *ukiyo-e*, que compró el Dr. Álvar Carrillo Gil durante su primera visita a Japón para la *Exposición de Arte Mexicano* en 1955. El museo celebró *"La Exposición Ukiyo-e: Imágenes del mundo flotante"* en 2013, y la única obra de un japonés, la de Kenta Torii, fue exhibida junto con las de los jóvenes artistas mexicanos. Realizo un biombo, el mural japonés tradicional, donde se representaron los actores de kabuki y samurái, los temas tradicionales en el *ukiyo-e*, con las líneas de estilo de Torii. Esa obra le llamó la atención a los espectadores de la misma manera que los *ukiyo-e* de la época de Edo.

Quizás, esa producción le proporcionó una gran conciencia Torii. Desde entonces, el artista nipón ya no evitó “lo japonés” de manera forzada, sino que trató de sumar libremente los temas relacionados con la cultura japonesa tradicional.

En las obras actuales de Torii, aparecen de manera cotidiana los íconos japoneses como kimono, máscaras niponas, buda, samurái, robots, y más. (Fig.21-23) Dejando la expresión de la línea vigorosa rodeando al objeto, sigue intentando, aún ahora, dejar el espacio mayor para el fondo como en el arte japonés. La coloración también adquirió el estilo japonés. Debido a que le sobró aerosol dorado después de la producción del biombo de *ukiyo-e*, Torii utilizó ese color en sus otras obras. La decoración del estilo de las hojas doradas y plateadas, la firma con caligrafía japonesa (pero con acrílico en vez de tinta japonesa), y el *hanko* de bermellón rojo (dibujado con acrílico en vez de hacerlo con un sello, como en el estilo tradicional) y otros elementos más, hacen notar que Kenta Torii ya no oculta su origen, sino que trata de crear su originalidad con base en su identidad como un japonés.

En el caso de los trabajos por encargo, como los murales, después del biombo, Torii recibió peticiones de obras con temas japoneses. Actualmente lo que Torii desea es la fusión o mixtura de la cultura japonesa y la cultura mexicana. En el Festival de Cultura Urbana y Arte Emergente Board Dripper 2013, realizó un gran mural que representa las tradiciones queretanas, como la danza de los Concheros y el festejo a la Santa Cruz junto con la calavera y la serpiente del estilo *sumie*. (Fig. 30) En el Festival Internacional Cervantino en la Ciudad de Guanajuato en 2014 donde Japón fue celebrado como el invitado de honor, mostró el proceso creativo de un mural de 2 x 7 metros en el evento llamado “Callejón Japón” que se organizó por los jóvenes *Nikkei*[1].

[1] La comunidad *nikkei*, el nombre con el que se designa a los individuos de origen japonés.

En el contexto de grafiti, la rapidez de la producción mural es una de las virtudes de la técnica. Torii pintó solo en tres días una mujer celestial del mito japonés que vistió con un traje tipico mexicano. (Fig.32) Y a finales de 2014, realizó un mural de 3 metros cuadrados intitulado *Japacatrina* que representa la tradición mexicana del día de muertos mezclada con la estética *Kawaii*[2] en la cultura contemporánea de Japón. (Fig.33)

Durante el siglo XX existieron pintores japoneses quienes produjeron murales después de recibir la influencia del arte mexicano, como Tamiji Kitagawa, Kojin Toneyama y Taro Okamoto. Sin embargo, desafortunadamente, en México, el país del origen del muralismo, estos artistas no fueron conocidos como muralistas. Sus murales están dentro de la historia del arte japonés en el siglo XX. Comparándolos con el mural de la época del Muralismo Mexicano, ya es casi invisible el significado y la razón que los justificaba en los murales contemporáneos. Ya no se requiere algo educativo, político, ni descriptivo como en los murales del siglo pasado. Los murales de Torii son el arte moderno que se consume junto con el urbanismo moderno. Se produce asumiendo que se cubrirá con otros murales en el siguiente evento, o que se decolorará por la lluvia y los rayos del sol. La belleza fugaz aparece en la ciudad. Eso es el mural de Kenta Torii. A lo largo de la historia, los artistas japoneses que pueden conseguir originalidad con la técnica occidental y los materiales extranjeros dando la importancia en su identidad como un japonés pudieron tener éxito en el arte internacional. Torii, también utiliza los materiales mexicanos para pintar en las paredes de los callejones en México con la estética japonesa. Creo que Torii se quedará en la Ciudad de México por

[2] *"Kawaii"* literalmente significa "bonito". En la nuestra era *"kawaii"* se utiliza en inglés como palabra universal y significa "algo pequeño y bonito originario de Japón" que representa el personaje ficticio de *Hello Kitty.*

más tiempo para producir obras que responden a la moda del mundo del arte como “un artista japonés en México”. En 2015, él tiene solo treinta y un años. Estoy convencida de que Kenta Torii quien está luchando con su pincel en el México contemporáneo estará incluido en la historia del intercambio artístico entre México y Japón en el siglo XXI.

Obras de Kenta Torii



Fig. 5　鳥井兼太 【無題】油彩・紙
KENTA TORII. Sin título, 2005, Óleo sobre papel. Colección particular.



Fig. 6　鳥井兼太 【無題】油彩・キャンバス
KENTA TORII. Sin título, 2006, Óleo sobre tela. Colección particular.



Fig. 7　鳥井兼太 【無題】油彩・キャンバス
KENTA TORII. Sin título, 2006, Óleo sobre tela. Colección particular.



Fig. 8　鳥井兼太 【無題】油彩・キャンバス
KENTA TORII. Sin título, 2008, Óleo sobre tela. Colección particular.



Fig. 9　鳥井兼太 【無題】アクリル・木
KENTA TORII. Sin título, 2009, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 10　鳥井兼太 【無題】アクリル・木
KENTA TORII. Sin título, 2009, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 11　鳥井兼太　【無題】アクリル・キャンバス
KENTA TORII. Sin título, 2009, Acrílico sobre tela. Colección particular.



Fig. 12　鳥井兼太　【無題】アクリル・キャンバス
KENTA TORII. Sin título, 2009, Acrílico sobre tela. Colección particular.



Fig. 13　鳥井兼太　【無題】アクリル・キャンバス
KENTA TORII. *Tuzensho-Butsu,* 2010, Acrílico sobre tela.120×120, Colección particular.



Fig. 14　鳥井兼太　【玄奘三蔵チーム】アクリル・キャンバス
KENTA TORII. *Team Genyo-Zanso,* 2010, Acrílico sobre tela. 120×120, Colección particular.



Fig. 15　鳥井兼太　【無題】アクリル・紙
KENTA TORII. Sin título, 2010, Acrílico sobre papel. Colección particular.



Fig. 16　鳥井兼太　【無題】アクリル・紙
KENTA TORII. Sin título, 2010, Acrílico sobre papel. Colección particular.



Fig. 17　鳥井兼太　【無題】アクリル・木
KENTA TORII. Sin título, 2011, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 18　鳥井兼太　【無題】アクリル・木
KENTA TORII. *Sin título,* 2011, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 19　鳥井兼太【自由へのお守り】アクリル・木
KENTA TORII. *The Charm of Freedom,* 2012, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 20　鳥井兼太【チアパネカラカ】アクリル・木
KENTA TORII. *Chiapanecalaca,* 2013, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 21　鳥井兼太　【連獅子白頭髑髏】アクリル・木
KENTA TORII. *Renjishi Shirogashiradokuro*, 2013, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 22　鳥井兼太　【ナデシカトリーナ】アクリル・キャンバス
KENTA TORII. *Nadeshicatrina,* 2014, Acrílico sobre tela. Colección particular.



Fig. 23　鳥井兼太【夢介と桜吹雪ドラゴン】アクリル・木
KENTA TORII. *Yumesuke & cherry blossom Dragon,* 2014, Acrílico sobre madera. Colección particular.



Fig. 24　鳥井兼太　【ペンション・アミーゴ壁画（「アラメダ公園の日曜の午後の夢」のパロディー）】アクリル・顔料・コンクリート、ペンション・アミーゴ、メキシコシティ
KENTA TORII. *Mural para el Pensión Amigo, (*Parodia de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central),* 2005-2006, Pigmento sobre acrílico sobre concreto. Hostal Pensión Amigo en la Ciudad de México



Fig. 25　鳥井兼太　【無題壁画】
アクリル・コンクリート、ベヌスティアノ・カランサ文化センター
KENTA TORII. *Mural* (sin título), 2011, Acrílico sobre concreto, Centro Cultural Venustiano Carranza, Ciudad de México.





Fig. 26, 27　鳥井兼太、トラッシュ、アルコー【バスアート】【部分拡大】アクリル、ローマ地区、メキシコシティ（現存せず）
KENTA TORII, TRASHI, y ALKOR. *Arte de autobús* (sin título), Detalle, 2011, Acrílico. Col. Roma, Ciudad de México, (Ya no existe.)



Fig. 28　鳥井兼太　【無題壁画】アクリル・コンクリート・トゥルティトラン、メキシコ州
KENTA TORII. *Mural* (sin título), 2011, Acrílico sobre concreto, Tultitlán, Estado de México



Fig. 29　鳥井兼太 【浮世絵屏風】スプレー・ビニル塗料・木、ホアン・カルロス・セラルデ氏所有
KENTA TORII. *Biombo para la Exposición de Ukiyo-e en el Museo de Arte Carillo Gill*, 2013, Aerosol y pintura vinílica sobre madera. 120cm× 400cm, Colección Juan Carlos Serralde.



Fig. 31　鳥井兼太 【壁画（レストラン Delirio)】スプレー・ビニル塗料・鉄板、ローマ地区、メキシコシティ
KENTA TORII. *Mural* para el Restaurante Delirio, 2014, Aerosol y pintura vinílica sobre placa de hierro, Colonia Roma, Ciudad de México.



Fig. 33　鳥井兼太 【ハパカトリーナ】スプレー・ビニル塗料・キャンバス、アートギャラリー２１、ポランコ地区、メキシコシティ
KENTA TORII. *Japacatrina*, 2014, Aerosol y pintura vinílica sobre tela. 3 m ×3 m, Galeria Arte XXI, Col. Polanco, Ciudad de México



Fig. 30　鳥井兼太 【ダンサンテ・ケレターナ】スプレー・ビニル塗料、コンクリート、サンチャゴ・デ・ケレタロ、ケレタロ州
KENTA TORII. *Danzante Queretana,* Festival de Cultura Urbana y Arte Emergente Board Dripper 2013, Aerosol y pintura vinílica sobre concreto. Santiago de Querétaro, Estado de Querétaro.



Fig. 32　鳥井兼太 【壁画（セルバンティーノ国際芸術祭)】スプレー・ビニル塗料・木、春日氏所蔵
KENTA TORII. *Mural* para el Festival Internacional Cervantino, 2014, Aerosol y pintura vinílica sobre madera. 2 m ×7 m, Colección Kasuga.



Fig. 34, 35　ダビッド・アルファロ・シケイロス 【チャプルテペック城壁画（一部)】【ポリフォルム・シケイロス（一部)】アクリル
DAVÍD ALFARO SIQUEIROS, *Mural en el Castillo de Chapultepec* (detalle), 1957, *Mural en el Polyform Siqueiros* (detalle), 1971, Acrílico, Ciudad de México

CAPÍTULO II
LOS COLORES DE JAPÓN USADOS POR LOS MEXICANOS DESPUÉS DEL SIGLO XX

2.1. LA HISTORIA ARTISTICA RELACIONADA CON EL ARTE JAPONES EN MÉXICO.

En 1899, un año antes del inicio del siglo XX ocurrió el primer encuentro con el arte plástico nipón para el pueblo mexicano. Fue un ensayo para la Revista Moderna sobre una obra de *ukiyo-e* de Utagawa Toyokuni redactado por el poeta contemporáneo, José Juan Tablada (1871-1945). No solo tenía gran interés en la cultura japonesa, sino que incluso Tablada viajó a Japón por seis meses en 1900 y redactó las costumbres japonesas periódicamente en la *Revista Moderna*, y comenzó a adaptar al español la estructura poética conocida como *haiku*. Durante su viaje, encontró a un coleccionista de arte japonés y adquirió varias obras de la estampa japonesa, *ukiyo-e.* Y mucho después publicó un libro de prosa: *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914). Tablada organizó la *Exposición del Arte Japonés* en la Secretaria de Educación Pública en 1931, junto con Francisco Díaz de León, un amigo de Tamiji Kitagawa, y Gabriel Fernández Ledesma, quien participó en la Escuela de Pintura al Aire Libre al igual que Kitagawa; posteriormente y nuevamente organizada por estos tres artistas, vino la "*Exposición de Estampas de Hiroshige"*, donde mostró las setenta obras de Hiroshige Utagawa, en la Palacio de Bellas Artes en 1937. En la carta de invitación, Tablada descubrió que Hiroshigue era "un gran paisajista, quizá el mayor del mundo en cantidad y calidad."[1] Desgraciadamente su colección desapareció en el transcurso del movimiento de la Revolución Mexicana.[2]

En 1954 se exhibió los *ukiyo-e*, intitulada *"100 grabados pertenecientes a la*

[1] Catálogo: *Ukiyo-e, estampa japonesa*, Museo de Arte Carrillo Gil. Ciudad de México, Pág. 15-16
[2] TANAKA, Tokiyo. *Cómics y animación japonesa (17) La última etapa del Ukiyoe antes de la modernización.* http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/COMICS-17-LIGAS.pdf [Consultado el 28/12/2014]

colección ambulante de la UNESCO" en el Salón de la Plástica Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes.[3] En el siguiente año (1955), el Dr. Álvar Carrillo Gil viajó a Japón para exponer sus grandes colecciones del arte mexicano moderno en la *Exposición de Arte Mexicana* en el Museo Nacional de Historia en Tokio. El coleccionista compró numerosas obras de *ukiyo-e* en varios lugares de Japón y las mostró en la "*Exposición de Estampas Japonesas"* en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 1956. Cabe mencionar que, comparando la colección de Tablada, donde predominaban los *ukiyo-e* de paisaje, el coleccionista yucateco favoreció los de retratos de mujeres hermosas y de los actores de *kabuki*.

Hablando de las exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, estas dos exposiciones de Tablada y de Carrillo Gil fueron los primeros ejemplos que relacionaron a México con el arte japonés. Según la tabla cronológica de dicho museo nacional el más importante del país, las exposiciones niponas fueron así. *"Obras del pintor japonés, Kiyoshi Mizutani"* y *"Estampas japonesas"* (1958), *"Toneyama. Litografías, óleos, acrílicos, conmemoración del XXV aniversario del Palacio de Bellas Artes"* (1959), *"Obras de Kiyoshi Takahashi" (*Escultura, dibujo. Grabado), *"Grabadores japoneses contemporáneos", "Takeshi Tachibana, pintura" y "Arquitectura viva japonesa."* (1960), *"Pintura japonesa contemporánea"* (1961), *"Artes decorativas modernas del Japón"* y *"El artista japonés Kongo Abe."* (1964), *"Exposición de Ikebana. Arte japonés del arreglo floral" y "Kongo Abe"* (1965), *"Kiyoshi Takahashi"* y *"Obras de An Furuta"* (1966), "*Arte tradicional de Japón"* (Colección del Museo Suntory. Programa cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada.)

[3] Catálogo de las Exposiciones de arte en 1954
http://www.journals.unam.mx/index.php/analesdelinstitutoesteticas/article/viewFile/22765/21492
[Consultado el 12/01/2015]

(1968), *"20 pinturas Noh"* (Demostraciones de la ceremonia de té, bailes japoneses y música de Kioto) (1970), Grabado japonés contemporáneo (1971), *"México en los óleos de Shigeru Nakazawa"* y *"Carlos Nakatani. Extensión del huevo negro. Obras recientes."* (1973), *"Akio Hanafuji"* (1977), *"Fotografía del teatro clásico japonés Kabuki"* (1983), "*Exposición del escultor japonés Kaminaga. Esculturas, grabados, caligrafías, 1980-1983."* (1984), *"Hoseto Otsuka. Pintura sumi"* (1985), y "*Arte contemporáneo japonés"* (1987).[4] En la lista del Museo del Palacio de Bellas Artes no se muestra ninguna exposición relacionada con la cultura nipona después de 1987.

Algunas exposiciones vinieron desde Japón para celebrarse en el Museo del Palacio de Bellas Artes, sin embargo, me da la impresión de que hubo muchas muestras de artistas japoneses que radicaban en México (o que fueron varias veces), como Kojin Toneyama, Kiyoshi Takahashi, Kongo Abe, Akio Hanafuji y Sukemitsu Kaminaga.

En 1961, el grupo Nika que fue dirigido por Seiji Togo (1897-1978) realizó la exposición de las pinturas de *Nika* en el Auditorio Nacional en la Ciudad de México.[5] En 1965, en el Museo de Arte Moderno, se celebró la *"Exposición de Takuhon"* que Kojin Toneyama calcó con Luis Nishizawa.

Para buscar más eventos japoneses en México, fui a la sede de la Fundación Japón en México. Ellos patrocinan algunos eventos de difusión cultural japonesa y también los organizan. De la tabla cronológica de Fundación Japón Internacional, obtuve los nombres de las exhibiciones de arte celebradas en México después de la inauguración de la sede mexicana en 1973. *"Cerámica japonesa"* (1974 organizado por el *Periódico Mainichi)*, *"Grabados contemporáneos"* (1981), *"Caligrafía japonesa*

[4] Museo del Palacio de Bellas Artes, El Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
[5] Seiji Togo http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9668.html [Consultado el 08/01/2015]

contemporánea en México" (1986), *"Cerámica japonesa tradicional"* (1988), *"Lacas de Mutsumi y Misako Suzuki"* (Centro Cultural, Arte Contemporáneo en el D.F., 1994), *"Fotografía contemporánea del Museo de Arte Hara"* (1995), *"Aspecto del arte contemporáneo japonés"* (Museo de Arte Rufino Tamayo, 1991 y 1996), *"Shiro Kuramata"* (Centro Cultural en el D.F., 1997), *"Grabados japoneses 1950-1990"* (1999), *"Artes visuales"* (2000), *"Temporary Existence"* (Museo de Ex Teresa Arte Actual, 2002), *"Carteles Japoneses"* (Plaza Imbursa, 2002), *"Sharaku"* (2003), *"Porcelana contemporánea"* (Casa Frisac, 2004), *"100 diseños japoneses contemporáneos"* (Guanajuato, 2005), *"Viaje Miradas al mundo por 6 fotógrafos japoneses"* (Museo Archivo de la Fotografía, 2010)

En octubre de 1984, en el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, se inauguró la exposición intitulada "*Japón: El mundo de los Samuráis*."[6] Fue la única muestra de las obras de los samuráis antiguos antes de la Exposición "*Samurái: Tesoros de Japón*" en el Museo Nacional de Antropología e Historia en el D.F. en 2012.

En el Museo de Arte Rufino Tamayo se inauguró la exposición intitulada "Kiyoshi Takahashi. Escultura"; curiosamente Takahashi, en ese momento, trabajaba en México. El Rufino Tamayo, realizó, además, otras tres exposiciones de los artistas japoneses representativos del arte contemporáneo, como *"Yoko Ono Ex – It"* en 1997, la exposición póstuma de Isamu Noguchi, *"Noguchi y Figura"* en 1999, y recientemente se celebró *"Yayoi Kusama –Obsesión infinita"* entre octubre de 2014 y enero de 2015. Estos tres japoneses, han trabajado principalmente en Estados Unidos.

---

[6] OTA, Maria Elena. "Exposición. Japón: el Mundo de los Samuráis. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, l de octubre de 1984", en *Estudios de Asia y África* Vol. 20, No. 2 (64) (Abr.-Jun.,1985), El Colegio De México, pp. 160-172,

Como hemos visto en el Capítulo I, en México hay muchos artistas japoneses que están produciendo obras de pintura, escultura, cerámica, y fotografía, entre otros. Algunas veces ellos hicieron exposiciones individuales y grupales en las galerías, los museos, o algunas instituciones relacionadas con el país, como Asociación México Japón o Espacio Japón en la Embajada Japonesa en México. En 2012, se celebró un evento artístico intitulada *Selva de cristal*. *Fenómeno periférico de los artistas japoneses en México* en el Museo de Chopo en el D.F. En Guanajuato ha sido celebrado el Festival Internacional Cervantino (conocido como "El Cervantino") a partir de la década de 1950, y Japón fue el país invitado en ese festival en dos ocasiones, en 2005 y 2014.

Así, el arte japonés y la cultura japonesa antigua y moderna han sido presentados en México a lo largo del siglo XX. Sin embargo, no ha habido muchos artistas que han ido a Japón para ver la cultura nipona o estudiar el arte japonés. Pregunté a varias personas y varias instituciones sobre ese tipo de intercambio del arte, y encontré pocos artistas en el área de la pintura y el grabado. A pesar de que hay otro tipo de artistas mexicanos como ceramistas, escultores, fotógrafos, diseñadores y más, solo entrevisté a pintores y grabadores. Un pintor oaxaqueño, **Abelardo Campos Venegas,** que era uno de los alumnos de Kishio Murata en la "Esmeralda" en el D.F, fue a la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio a finales de la década de 1960 por cuatro años para aprender la técnica de la pintura japonesa. **Antonio Díaz Cortés** (1935-) [véase 2.3.1], estudió la técnica de *ukiyo-e* en la misma universidad por dos años en 1970 e introdujo una nueva técnica de grabado en su país. **Francisco Monterrosa** (1968-) [véase 2.3.2], discípulo del maestro Shinzaburo Takeda, estudió como oyente en la Universidad de Artes Plásticas de Nagoya entre 1997 y 1998. **Jorge Obregón** (1972-)

[véase 2.3.3], pintó varias obras del Monte Fuji desde distintos lugares debido a la influencia de los paisajes de *ukiyo-e* de Hokusai, en 2014. **Lucas Pérez** (1984-) [véase 2.3.4], está produciendo obras de la pintura japonesa, *nihonga*, y la caligrafía japonesa con alumnos japoneses en Tokio.

2.2. LOS ARTISTAS *NIKKEI*

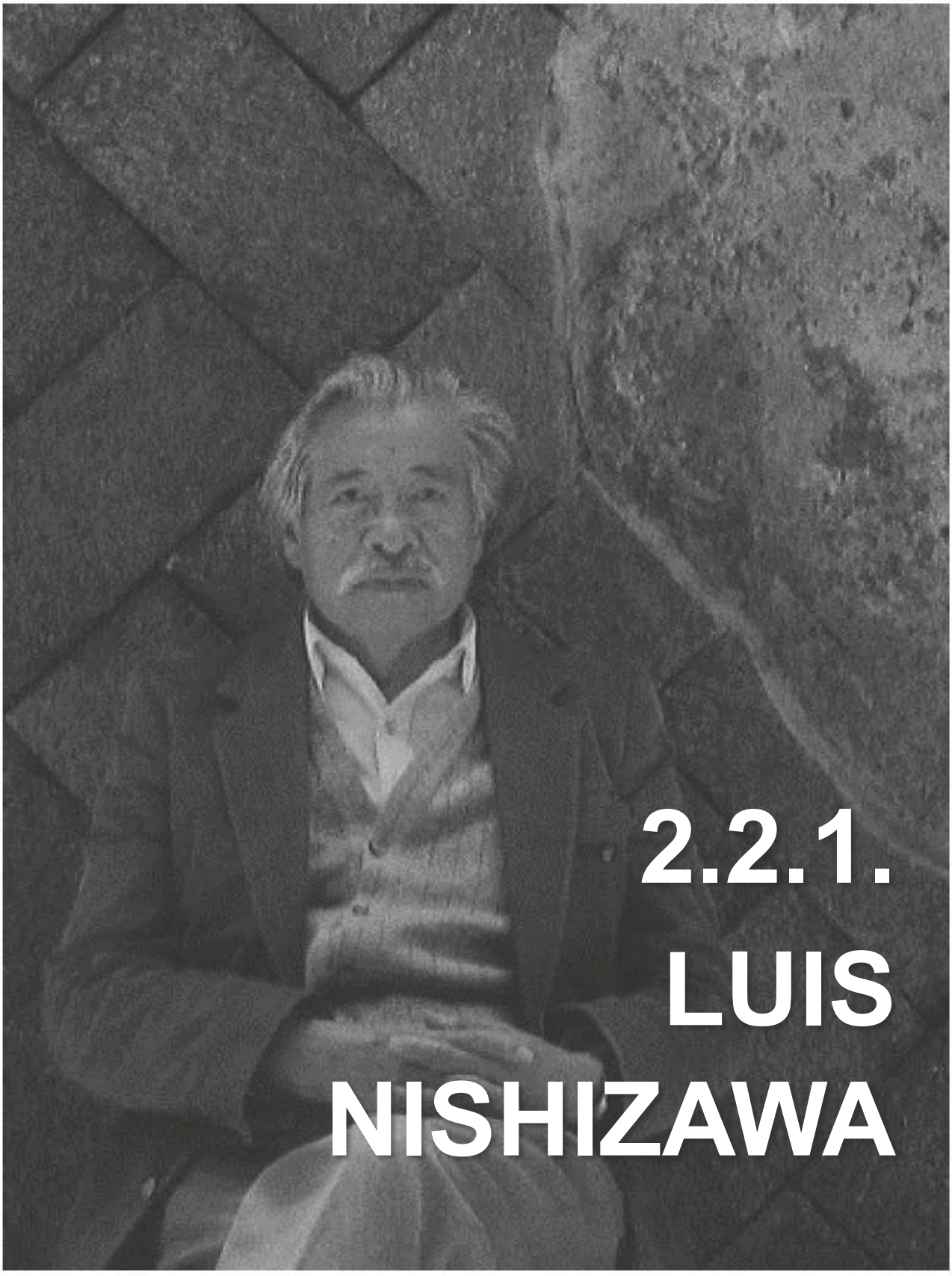
El termino de *"Nikkei"* significa la persona que tiene raíz japonesa. El primer grupo de inmigrantes japoneses en México fue la Colonia Enomoto, cuyo fundador fue el gobernador Takeaki Enomoto, quien envió a 35 hombres que llegaron a México en 1897 al Puerto Madero en Chiapas y fundó la Colonia Enomoto. Desafortunadamente, esa Colonia se disolvió meses después debido a la falta de fondos y por la dificultad de desarrollar agricultura en esa tierra. A pesar de eso, algunos inmigrantes se quedaron en el Estado de Chiapas y establecieron la Compañía Japonesa-Mexicana en 1905. Esa compañía se encargó de la publicación del primer diccionario japonés-español hecho en México por japoneses y la fundación del Colegio Japonés. Hasta nuestros días, en el Estado de Chiapas existen muchas personas de familia japonesa (*Nikkei*) de los sucesores de la Colonia Enomoto.[1]

Durante un siglo, los Nikkei se dispersaron por todas partes del territorio mexicano y ahora la segunda, tercera o cuarta generación de la "Colonia Nikkei" se ha extendido y prosperado. Entre ellos, hay poca gente que se casa con otra japonesa y conserva la tradición y el idioma japonés, mientras mayoria se casa con los mexicanos y dan a luz hijos hispanohabrantes. Así, el estilo de la vida es diverso. Sin embargo, mayoria de ellos ha dado la importancia el espiritu japones, como la disciplina, la modestia, la aplicación, con lo que se han integrado en la sociedad mexicana y han tenido éxito en sus negocios. Sin duda, hay artistas nikkei que tienen la gran fama en la sociedad mexicana, también. Por ejemplo, en el mundo pictorico, Carlos Nakatani

[1] UENO, Hisashi. *Colonia Enomoto en México: la idea y la realidad de Takeaki Enomoto,* Ed. Chuko Shinsho, Tokio, 1994

(1934-2004) que tiene padre japonés y madre mexicana[2], dejó obras llenas de la influencia oriental y occidental. Por supuesto, no debemos de olvidar el nombre importante en la historia del arte mexicano del siglo XX, Luis Nishizawa (1918-2014), que ha dejado ver su conocimiento y conciencia de la cultura de Japón en sus producciones. Pese a que hay más artistas *nikkei* que tratan mezclar sus dos identidades en sus obras por ensayo y error, trataré la carrera y obras de Nishizawa como un ejemplo representativo.

[2] PAUL, Carlos "Falleció Carlos Nakatani, uno de los más refinados coloristas del siglo XX" en la *Jornada,* México D.F., 4 de febrero de 2004 http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2 [Consultado el 23/4/2015]



2.2.1. LUIS NISHIZAWA

Fig. 1

2.2.1. Luis Nishizawa

Biografía de Luis Nishizawa

Luis Nishizawa Flores nació en 1918 en la Hacienda de San Mateo Ixtacalco. Su padre era japonés, de nombre Kenji Nishizawa, y su madre era María de Jesús Flores, de nacionalidad mexicana. Según el recuerdo de Luis Nishizawa, cuando su padre, Kenji, quien fue el hijo menor de la familia[3], dijo que iba a inmigrar a México, su hermano se preocupó por él y decidió acompañarlo. Ellos, originarios de la Prefectura de Nagano, Japón, llegaron México, específicamente al Estado de Chiapas, en 1907, como inmigrantes sucesores de la Colonia Enomoto. Aunque su tío se estableció en Chiapas y tuvo muchos descendientes que hasta nuestra época[4] aún viven en la ciudad de Tapachula, a Kenji no le satisfizo el trabajo agrícola y se mudó hacia norte para emplearse de la construcción del ferrocarril con el propósito de vivir después en EE.UU. Justo en esos días conoció a María de Jesús, quien iba a ser su esposa, y decidió quedarse en México de manera permanente y entró a trabajar en la Hacienda donde su esposa prestaba sus servicios.[5] Debido a que su madre estuvo en Alemania durante su infancia, ella le contaba historias sobre Europa al niño Nishizawa, mientras que su padre le contaba historias de Japón. Él pasó una época muy feliz en el campo, según recuerda.

> "Desde niño siempre me gustaron y me llamaron la atención los colores. Mi abuela tejía manteles y en la ropa de sus hijos bordaba algún pajarito o cualquier otro animalito. Me encantaba verla sentada en el patio de su casa, donde tenía

[3] En Japón, solo el primer hijo podía heredar el trabajo de la familia, por eso desde finales del siglo XIX los japoneses inmigraron a los países de América (EE.UU, México, Brasil, y más) para buscar un mejor empleo.

[4] "Serie : Contar un artista Nikkei- Taller espiritual 2 Luis Nishizawa" en la revista *Migración al país extranjero*: Núm. 578, Organización JICA, Noviembre de 1997, Pág. 18

[5] GARCÍA BARRAGAN, Elisa. "Luis Nishizawa: paisaje en soledad", Nishizawa, Grupo Azabache, México. 1990, Pág. 47

un canasto de hilos que ella misma había hecho y teñido, porque sabía obtener los colores de las plantas." [6]

Debido a que la vacada de la hacienda se murió por la epizootia, la familia Nishizawa tuvo que mudarse a Tepito en el Distrito Federal, que es conocido como un lugar con gente trabajadora y humilde en la capital en esa época. El joven Nishizawa empezó a trabajar en una joyería, y después aprendió música. Finalmente, en 1942, a sus 24 años de edad, ingresó a la antigua Academia de San Carlos, actualmente Facultad de Artes y Diseño (antes Escuela Nacional de Artes Plasticas ENAP), y dio inicio su carrera como pintor. En ese entonces, entre los profesores estaban Antonio Rodríguez Luna, Luis Sahagún, Alfredo Zalce, Salvador Toscano, Justino Fernández, Rojas Garcidueñas, y Benjamín Coria.[7] Aunque ha dejado varios tipos de pinturas, como el retrato, bodegón y murales de estilo abstracto y realístico, Nishizawa decidió ser un paisajista en esa época por la impresión que le causo de la exposición de José María Velasco en 1942.[8] Gilda Montaño Humphrey dijo que, "Quizá era imposible que en sus primeros paisajes escapara de la tradición establecida con el ejemplo clásico e impactante de José María Velasco; en ellos, los valles y montañas están vistos con la amplitud de horizontes que ofrece la perspectiva académica."[9] Así, podemos ver la influencia del estilo de Velasco en sus primeros paisajes. (Fig.18)

En 1947, se realizó el proyecto pictórico dirigido por el director Carlos Alvarado Lang, en el que los alumnos visitaron varios lugares a fin de pintar paisajes bajo la

---

[6] MONTAÑO HUMPHREY, Gilda, *Nishizawa: el poeta de la plástica,* Instituto Mexiquense de Cultura, El Colegio Mexiquense A. C. , México, 2003, Pág. 207
[7] CÁRDENAS, Guadalupe. *Enhilando recuerdos de Luis Nishizawa*, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México, 2007. Pág. 52
[8] GARCIA BARRAGÁN, Elisa. "El paisaje como poema íntimo de su existencia" en *Nishizawa: Luz explosión de color*, Fondo Editorial Estado de México, 2013, Pág.142.
[9] MONTAÑO HUMPHREY, *Nishizawa; El poeta de la plástica*, P27

supervisión de José Chávez Morado. Este proyecto se llamaba “Vacaciones del pintor” y tuvo gran éxito en la exposición posterior. Nishizawa obtuvo el titulo de maestro en 1948 y concluyó sus estudios en la ENAP.

En la década de 1950, el artista comenzó su carrera profesional. En 1951 y 1953 se celebró la exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana en el D.F., y en 1955 comenzó a trabajar como profesor en la ENAP, y siguió trabajando por más de 50 años en la misma universidad llegando a ser Profesor Emérito, manteniendose en la docencia hasta sus últimos años.

En la primera etapa, el artista pintó varias obras representando las costumbres mexicanas, como *Tejedoras de Ticul* (Fig.9), *Niña desgranando maíz* (Fig.12), y tradiciones rituales, como el festejo de Semana Santa (cuyo interés entre los ciudadanos de la época moderna había disminuido), por ejemplo, *La pasión de Iztapalapa* (I) (II) (Fig.10 y 11), *Vendedora de Judas* (Fig.15) y *Niños armando un Judas* (Fig.14). Estas obras se produjeron entre las décadas de 1940 y 1950, cuando todavía había mucha influencia de la Escuela Mexicana y el Muralismo en el mundo del arte mexicano.

En 1955, Tamiji Kitagawa regresó a visitar México. En ese entonces Kitagawa conoció a Nishizawa y ese encuentro se documentó en la revista *Bijyutsu Techo*.

> En cuanto llegué a México, escuché el nombre “Nishi”. Los jóvenes pintores dijeron a una voz como “¿Conoces a Nishi? Él es el más serio y el mejor pintor entre nosotros.” (…) Aún Diego Rivera, que es conocido por su maledicencia, también me dijo que “Nishi es el pintor más prometedor entre los pintores jóvenes.” (…) Nishizawa hace lienzos hábilmente por sí mismo, pinta mayormente temple y utiliza muy poco el óleo, solo para el toque. Su pincel es

> muy detallado y realístico. Debido a que él pasó su infancia en una hacienda en el campo, se siente muy natural cómo él pinta la vida indígena. [10]

El interés de Nishizawa hacia el país de su padre nació a mediados de la década de 1950. En 1954 se exhibió la estampa japonesa antigua, *ukiyo-e*, de la colección de UNESCO en el Salón de la Plástica Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes. Y en 1956, el Palacio de Bellas Artes celebró la *Exposición de estampas japonesas*, donde se exhibieron varias obras de la colección Carrillo Gil[11]. Estas muestras de *ukiyo-e* provenientes de Japón atrajeron mucho al joven artista Nishizawa.

> Sus colegas y amigos más cercanos constatan tal admiración, entre ellos Alfredo Zalce, quien le obsequia unas "tintas secas". Nishizawa de inmediato empieza a experimentar con ellas y con las técnicas niponas, mismas que poco a poco permean su producción en cuadros en los que no es exagerado decir que son exactos de luz y síntesis.[12]

El primer mural de Luis Nishizawa fue elaborado en el Centro Médico Nacional que fue construido por el arquitecto Enrique Yáñez. Para este nuevo edificio, cuatro artistas fueron seleccionados por el coordinador Fernando Gamboa; David Alfaro Siqueiros, Francisco Zúñiga, Alfredo Zalce, y Luis Nishizawa. Exceptuando al pintor nikkei, todos eran muralistas expertos. Nishizawa se encargó de la pared gigante y realizó la obra intitulada *El aire es vida* que está dividido en cuatro partes, y se encuentra en la sección de neumología. (Fig.45) "El mito actual evoca precisamente esa limpieza que hace Ehécatl para que los tlaloques tengan el camino en ablución, y

---

[10] KITAGAWA, Tamiji. "Correspondencia de México: Dos artistas nuevos" en la revista *Bijyutsu Techo*, Ed. Bijyutsu Shuppan, agosto de 1955. Pág.64-65

[11] GARDUNO, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Álvar Carrillo Gil*. UNAM, D.F. 2009, Pág.205

[12] GARCIA BARRAGÁN, Elisa. "El paisaje como poema íntimo de su existencia" en *Nishizawa: Luz explosión de color*, Pág.160-161

se le denomina 'cura del mal de aire'".[13] Así, el artista prestó particular atención a la sección del hospital dedicada a los pulmones y al aire que estos respiran.

En la década de 1950, mostró sus obras en algunas exposiciones grupales para los artistas mexicanos en Japón. En la *Exposición del Arte Mexicano* en el Museo Nacional de Tokio en 1955 fueron colgadas sus dos obras intituladas *Enhilando flores* y *Judas roja.*[14] En 1958, en la *Bienal Internacional de Tokio* su obra fue seleccionada como una de las cinco obras más personales, y en 1959, se mostró en la *Quinta Exhibición Internacional de Arte* celebrada por el *Periódico Mainichi*. En 1961, asistió a la *Exposición de Cinco Pintores Japoneses de América* en Washington D.C., en EE.UU.

En 1959, el pintor japonés Kojin Toneyama, con quien Nishizawa iba a sembrar una amistad profunda que duraría mucho tiempo, visitó México por primera vez. Durante su estancia, Nishizawa lo invitó a conocer las ruinas de la civilización Maya y eso fue una verdadera impresión para él. A Toneyama se le ocurrió calcar los restos de la antigua civilización con la técnica oriental, *takuhon*. El pintor japonés le enseñó el procedimiento de *takuhon* a Luis Nishizawa y a Eva Zepeda (a quien Nishizawa desposaría después) y le envió mucho papel



Fig. 2 Nishizawa, produciendo el mural de cerámica, 1969, Celaya, Guanajuato.

[13] CORONEL RIVERA, Juan Rafael. "Luis Nishizawa: Takuhon", en *Nishizawa,* 2013, Pág. 259
[14] Catálogo*: Exposición de Arte Mexicano*, Museo Nacional de Tokio, 1955

oriental especial para calcar. (Sobre *takuhon*: véase 1.2.4 Kojin Toneyama) El calcado con la tinta japonesa empezó en los primeros días de 1963, y las obras se exhibieron en el Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio en diciembre de 1963, y en agosto de 1965 se mostraron en el Museo Nacional de Arte Moderno en la Ciudad de México.

En 1963, cuando vino el grabador japonés Yukio Fukazawa para dar la clase de la técnica de grabado japonés en OPIC (Organismo de Promoción Internacional de Cultura en México), Nishizawa recibió su instrucción. En el siguiente año, en 1964, Nishizawa realizó su viaje de luna de miel alrededor del mundo y durante un año visitó numerosos museos junto con su ya esposa Eva Zepeda, quien también era pintora. Cabe mencionar que, según cuenta Jorge Obregón, discípulo de Nishizawa, los cuadros pequeños que su maestro pintó en cada ciudad durante su periplo de luna de miel, estuvieron colgados hasta sus últimos días en su casa de Coyoacán, en el D.F. Tras visitar varios países, por fin, por primera vez en su vida, llegó a Japón, el país de su padre y con el que tanto soñaba; ahí tomó clases de xilografía. Luis Nishizawa tenía 45 años de edad.

Diez años después de la producción de su primer mural, el mismo arquitecto del hospital Enrique Yáñez le invitó a la realización de otro mural de 5m x 15m para la pared en la Unidad del Seguro Social en Celaya, Guanajuato. La obra, *Un canto a la vida,* fue un mural relieve, así como lo fue también *Historia de México*, el mural relieve de concreto que Isamu Noguchi produjo en el Mercado Abelardo Rodríguez en D.F. en 1936 (véase en el Capítulo I. 1.2.3.) y que, con la misma técnica de éste pero con distintos materiales, varios artistas, mucho tiempo después, también produjeron sus murales, como Juan O ‘Gorman y su mural relieve de los dioses prehispánicos, que produjo con piedras volcánicas de los sitios adyacentes para el muro alrededor de la

base de la Biblioteca Central en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1950. Y en la misma Ciudad Universitaria, hay relieves de Siqueiros como *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo* (1952) en la Torre de Rectoría, con azulejos. Diego Rivera produjo un gran mural relieve de la imagen de Tláloc en el Cárcamo de Distribución del Rio Lerma (1951). Sobre estas obras de muralistas, Juan Rafael Coronel Rivera indicó:

> ¿Rivera y Siqueiros no la recordaron [la obra de Noguchi]? Desde luego que sí, pero el chovinismo de la época no les permitió hacer la observación de dicho antecedente. Lo que resulta aún más interesante es que al día hoy no se hace la aclaración. Quien sí tenía presente esta obra era Luis Nishizawa, debido a dos situaciones: una, él era asiduo al mercado donde se encontraba la pieza, y la otra fue debido a que el relieve fue realizado por Noguchi, un paisano *nisei.*[15]

Sin embargo, hay otra influencia que sería bueno analizar. Debido a que Nishizawa viajó mucho a los sitios arqueológicos en la primera mitad de la década de 1960 con Toneyama para recolectar *takuhon*, él vio muchos relieves, por ejemplo, el "Coz Poop" del yacimiento arqueológico maya, Kabah, que está cubierto de relieves de Chaac, dios de la lluvia. En Teotihuacán hay una pirámide de Quetzalcóatl que tiene relieves con los rostros de Quetzalcóatl y Tláloc. Nishizawa percibió la tradición antigua de las civilizaciones mesoamericanas, que pudo sentir directamente con su mano durante el proceso de calcar las estatuas antiguas. Se dice que para la producción del mural *Un canto a la vida* se inspiró en un caracol de los relieves mayas de Palenque.[16]

[15] CORONEL RIVERA, Juan Rafael. "Luis Nishizawa: Takuhon", en *Nishizawa*, Pág.260
[16] TIBOL, Raquel. "La obra mayor de Luis Nishizawa" en *Nishizawa* 1990, P.116

No solo siguió la tradición mexicana con el estilo relieve, sino que además utilizó como material la cerámica oriental para elaborar ese mural. Eso fue su primera obra de cerámica, y también fue el primer mural de cerámica en el país, de acuerdo con Alicia Sánchez Mejorada, la investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP).[17] En ese entonces, entre 1968 y 1973, la técnica utilizada era el horno de alta temperatura para hacer cerámica, que es la tradición oriental florecida en China y Japón, y que fue introducida a México por los ceramistas nacionales, como Jorge Wilmot y Alberto Díaz de Cossío, entre otros. En 1966, en Japón, Kojin Toneyama realizó el mural de cerámica intitulado *El Sol* para la pared de la Universidad de Seitoku. "En ese entonces [Nishizawa] venía observando las elaboraciones cerámicas de su amigo japonés Toneyama, y fue en esa técnica que ofreció resolver una composición que sería *Un canto a la vida* (…)."[18] Sobre la producción de ese mural, Raquel Tibol escribió:



Fig. 3 Nishizawa, produciendo un mural, Shigaraki, Japón, 1980

> Guillermo Castaño, maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, tenía su propio taller de cerámica, pero nunca había afrontado un trabajo de este tipo. Recordando las clases de modelado que tomara en la ENAP, Nishizawa se las ingenió para elaborar en quince días, sobre un entarimado teñido por Castaño, la primera fase del trabajo en barro.[19]

[17] CORONEL RIVERA, Juan Rafael. "Luis Nishizawa: Takuhon", en *Nishizawa,* 2013, Pág. 260
[18] TIBOL; Raquel. "La obra mayor de Luis Nishizawa" en Nishizawa 1990, P.116
[19] Op,cit., P.116

Después de ese primer experimento del mural cerámico en Celaya, el artista dejó varias obras de relieve con este material, como *El espíritu creador siempre se renueva* (1981) en Japón (Fig.49), *Códice prehispánico* (1987) en la Biblioteca Central Mexiquense (Fig.50) *y La imagen del hombre* (1991) en la Secretaria de Educación Pública (Fig.51, 52). Nishizawa utilizó material oriental, cerámica cocida a alta temperatura, y utilizó la forma de relieve que los antepasados de su madre utilizaban para los templos sagrados.

Su segundo viaje a Japón fue en 1975, y tomó la clase de grabado en madera. Me parece que este viaje influyó mucho en el estilo del artista. Después de mediados de la década de 1970, la composición de su bodegón se transformó dinámicamente. Las obras intituladas, *Estuco* (Fig.29), *Inesperada vista* (Fig.30), *Homenaje* (Fig.31), *Mis modelos* (Fig.32), *Peces rojos* (Fig.33), *Langosta* (Fig.34), *Interior* (Fig.35) y *Calabaza seca* (Fig.36) son bodegones representantes de esa época. Podemos ver las características sobre el uso del espacio, la atmósfera serena que se asemeja a los bodegones de las pinturas japonesas tradicionales (ejemplos Fig.62, 63). En estas obras, los objetos son muy pequeños pero, por otro lado, el artista dio mayor importancia al fondo, hablando de color y textura, para crear cierto ambiente poético del lugar. El artista señaló la diferencia del punto de vista internacional sobre el bodegón. “En el español y el francés nos referimos al bodegón como ´naturaleza muerta´ y tratamos al objeto como muerto, pero en japonés y en alemán se le conoce como ´naturaleza inmóvil´ y tratan al objeto como algo vivo.”[20] En sus obras de bodegones, con frecuencia aparecen objetos inanimados, como la calabaza seca, el colibrí colgado y los peces muertos, entre otros. Ingrid Suckaer dijo que “En las

[20] “Serie : Contar un artista Nikkei- Taller espiritual 2: Luis Nishizawa” en la revista *Migración al país extranjero*: Núm. 578, Organización JICA, Noviembre de 1997, Pág. 18-19

pinturas que evocan el simbolismo de la *vanitas*, Luis Nishizawa muestra una intensidad emocional pocas veces vista en sus naturalezas muertas."[21]

En 1981, Nishizawa logró producir un mural monumental en Japón por primera vez. El mural fue petición del belga, Louis Fransen (véase en la sección de Antonio Díaz Cortes en el mismo capítulo), quien en ese momento era profesor de la Universidad de Arte de Tokio y también director del Instituto del Mural Moderno en Japón.[22] Fransen y Nishizawa se conocieron en México durante los primeros años de la década de 1970 y gracias a ese encuentro el belga aprendió el uso de los materiales y las técnicas para el mural con base en el punto de vista de Nishizawa sobre los murales.[23] Fransen oficialmente le pidió la producción del mural para la pared de la estación de Keisei Ueno en Tokio, lugar donde en las zonas aledañas hay museos, un gran zoológico, y parques, como ocurre en Chapultepec en la ciudad de Mèxico D.F. Nishizawa decidió utilizar la cerámica para evitar la contaminación, y decidieron realizar la producción en el pueblo Shigaraki en la Prefectura de Shiga, donde ha florecido la tradición de cerámica del horno tradicional de leña. Debido a que había muchos pilares y carteles en la estación, Nishizawa eligió tonos sobrios para destacar en el lugar y utilizó la teja tradicional para la vivienda japonesa como material para mural.[24] Kojin Toneyama, quien observó la producción en Shigaraki, dijo:

---

[21] SUCKAER, Ingrid. "La naturaleza muerta como silencio ontológico" en *Nishizawa: Luz explosión de color*, Fondo Editorial del Estado de México, 2013, Pág. 214

[22] Su nombre actual es Laboratorio Creare, que se ubica en la ciudad de Atami en la Prefectura de Shizuoka, que produce los murales para las estaciones. Ese laboratorio es subsidiado por la Fundación de la Cultura y Transporte Japonés.

[23] "Louis Fransen: su vida y su obra" en el *Catálogo de Louis Fransen: El mundo del arte público,* Ed. Arrow Art Works. Tokio, 2010, Pág. 8

[24] NISHIZAWA, Luis, TONEYAMA, Kojin, y FRANSEN, Louis. "Conversación de tres muralistas internacionales; Luis Nishizawa – Kojin Toneyama – Louis Fransen" en la revista *Publico Space*, Diciembre de 1981, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés. Pág. 15

"En esta primavera Nishizawa visitó el sitio de producción, Shigaraki, con el boceto del mural, que se había planeado en México, basado en el anhelo y reflexión ante Japón. En el pueblo Shigaraki, entre montañas verdes de los brotes, estaban nadando las figuras de carpas (*koinobori*[25]) en el cielo. Las olas de tejas brillaron plateadas. En ese instante, ocurrió un cambio en la idea de Nishizawa. La carpa espesa que contiene la vida de un niño, que se pasó al horno trepador, se fusiona con la sangre mexicana y la sangre nipona. Está nadando en el contraste entre lo antiguo y lo nuevo."[26]

Según el autor del mural, la fabulosa imagen de un niño saliendo de la boca de la



Fig. 4 Primera visita Japón con toda su familia. (Nishizawa: primera fila y centro, Toneyama: lado izquierda de Nishizawa, Luis Fransen: atras de todos, Yukio Fukazawa (grabador): primera fila y derecha), 1980

[25] Koinobori es un tipo de bandera en forma de carpa que se iza en el día del niño en Japón el 5 de mayo en las casas que tiene un hijo varón, para rezar por su salud y el éxito social. La carpa tradicionalmente representa la fuerza debido a que el pez nada contra la corriente.
[26] TONEYAMA Kojin, "Luis Nishizawa y *koinobori*" en el folleto de *El espíritu creador siempre se remueva*, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés. Tokio, 1981.

carpa, es para impactar a los espectadores y les obliga a imaginar algo en ello.[27] En Japón, la carpa *koinobori* representa el día del niño y significa la lucha valiente contra la dificultad. El niño salió de su boca y da vuelta al molino y lo repite durante varios años. *El espíritu creador siempre se renueva* es una obra moderna que contiene la técnica del arte japonés (cerámica de Shigaraki) y la tradición nipona (*koinobori*).

En 1987, creó dos obras importantes para el Centro Cultural Mexiquense en Toluca. Uno es *Fuente zen* (Fig.53) que es una obra escultórica de siete piedras naturales, y nos recuerda mucho a los jardines japoneses tradicionales, como el que está en el Templo Ryoan en Kioto donde se representa el mundo natural del río, montaña, e isla, con solo piedras y rocas en un jardín con poco espacio. Pero, con el fondo del cielo grande de México, el ornamento se mezcla muy bien con el paisaje mexicano del Valle de México, y nos da un significado distinto del panorama de la tierra. La otra obra en esa misma instalación es el mural de piedra gris, que se llama *El lecho del universo* (Fig.54), que está representando al petate, que es la cama para los antiguos mexicanos. Además para el muro de la Casa de la Cultura de Toluca, produjo Relieve Decorativo en el mismo año. (Fig.55) La simplicidad y la naturaleza en esas tres obras en Toluca donde omitió los elementos y los colores, relaciona mucho al espíritu zen de la cultura japonesa. Creo que Nishizawa recibió mucha influencia de las tradiciones de la ciudad antigua Kioto, adonde su amigo Toneyama lo invitó y fueron juntos varias veces.

En 1989, el maestro Nishizawa estuvo en la isla de Okinawa en Japón para dar clase durante cinco días sobre los materiales de la pintura mexicana en la Universidad

[27] NISHIZAWA, Luis. "El propósito de la producción de *El espíritu creador siempre se renueva*", en el folleto de *El espíritu creador siempre se renueva*, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés. Tokio, 1981.

de Bellas Artes de la Prefectura de Okinawa. Este evento fue organizado por el belga Louis Fransen, quien era profesor de dicha universidad en ese momento. El maestro introdujo los materiales y la técnica del temple y encáustico explicando los materiales que llevó desde México. Yuji Kozasa (1969-) fue un alumno que tomó esa lectura. A él le fascinó la técnica del temple que el maestro introdujo, debido a que sintió en ella una relación familiar y similar con la pintura japonesa, misma que Kozasa había manejado. Además, para Kozasa, la postura de su maestro como artista le atrajo mucho y sembró en él el sueño de viajar a México. Nishizawa y Fransen le aceptaron la propuesta de este joven japonés y más adelante en 1991 realizó él estudios en la ENAP por un año. Kozasa recordó su tiempo en México con mucho cariño, aunque él ya no está relacionado con el arte.

> "El Maestro Nishizawa era muy franco. Como no era arrogante, los alumnos lo admiraban mucho. A pesar de que él pintaba mayormente paisajes, se orientaba con benevolencia a cualquier tema. Cuando animaba a sus alumnos era muy amable, y a la hora de dirigir la técnica, mostraba su pincel. (…) Alguna vez, yo realicé la provisión del material de Japón para mi maestro. Debido a que el Maestro Nishizawa y yo siempre manejábamos la tinta japonesa, entre nuestros compañeros en la ENAP, la tinta china estaba muy de moda"[28]



Fig. 5 Taller de Nishizawa, Coyoacán, México D.F., 2015

[28] Entrevisté por escrito en el enero 2015 a Yuji Kozasa, director de los enfermeros en la sala de

Hitoshi Chibana (1961-), quien es profesor de esa universidad en Okinawa y fue un ayudante de aquel entonces, también recuerda mucho las clases de 1989. Hasta la fecha en que se escribió esta tesis, 2015, él aún enseña la técnica de la pintura encáustica a los alumnos, de la cual Nishizawa dio un curso hace más de 25 años.

En la década de 1990, Nishizawa realizó dos exposiciones individuales en el país paterno. La primera fue en 1992 en el Museo de Arte Shinano de la Prefectura de Nagano, donde su padre nació y creció hasta que emigró. En la inauguración de la exposición, Nishizawa comentó con emoción, "Nagano, yo escuché esa palabra desde antes de tener uso de razón. (…) Me siento muy feliz y orgulloso de que en mi cuerpo corren dos sangres y que nunca olvidé sus gritos."[29] Para celebrar ese día, su gran amigo, Toneyama se había esforzado mucho. Lamentablemente, dos años después de este evento conmemorativo, Toneyama falleció en Tokio. Para agradecer su amistad, Nishizawa celebró la exposición póstuma de Kojin Toneyama en 1994 en el Museo-Taller de Luis Nishizawa en Toluca[30], que estaba recién inaugurado.

Considero oportuno hacer un comentario sobre ese museo. En 1992 el gobierno del Estado de México abrió el Museo-Taller Luis Nishizawa en el centro de Toluca, al lado del Museo José María Velasco, y se inauguró al público en 1993. En el techo de la entrada hay un vitral donde está plasmada "*mon"*, la insignia de la familia japonesa de su herencia paterna,[31] que está representada por bambús y gorriones.

---

urgencias del Hospital Anexo a la Universidad de Tsukuba.

[29] Catálogo: *Exposición de Luis Nishizawa*, Museo de Arte Shinano de la Prefectura de Nagano, 1992, Pág. 11

[30] YONEDA, Hiromi. "Kojin Toneyama, pintor: trayectoria y dimensión mexicana" en *Boletín*, n.41, la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Komazawa, Tokio. Japón, marzo a agosto de 1995.

[31] Es importante señalar que ese diseño de *mon* fue utilizado para la estampilla conmemorativa de cincuenta años de la actividad del pintor en1998.

> “Si observan el domo, encontrarán unos gorriones que saben que el bambú, durante las tormentas, los ciclones o en los huracanes, no se rompe, se flexiona y se vuelve a enderezar. Los gorriones saben esto y por eso hacen sus nidos en el bambú. Se dice que el hombre debe ser así, como el bambú.”[32]

Allí, el Maestro Nishizawa dio clases sabatinas a los alumnos de provenientes de diversos lugares; entre ellos, hubo una mujer, también *Nikkei,* llamada Teiko Takeda Iwadare, quien fue su alumna por más de veinte años y que usa la técnica de *sumi-e.* Ella me comentó que la clase de materiales de pintura de Nishizawa continuó hasta sus últimos años.



Fig. 6 Recamara donde decoran las obras regaladas de los artistas mexicanos y japoneses, Museo Taller de Luis Nishizawa, Toluca, Estado de México, 2015

[32] LUNA ORTEGA, Margarita García. “Museo Taller Luis Nishizawa” en *Nishizawa: Luz explosión de color,* Fondo Editorial Estado de México, 2013, Pág. 24

La segunda exposición individual en Japón se celebró en 1998 en el Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama, ciudad hermana del Estado de México desde 1979. Nishizawa donó su obra *Melancolía* a ese museo.[33]

Por la conmemoración de centenario de la llegada de la Colonia Enomoto, los primeros inmigrantes japoneses, un timbre del mismo diseño se publicó en México y Japón, como una edición especial de estampillas postales conmemorativas. Ese timbre tiene una pintura original de Nishizawa, un *Nikkei* representante de México, cuyo padre fue uno de los inmigrantes sucesores de ese primer grupo. En el centro está el Sol, el símbolo de ambos países, y está rodeado por figuras prehispánicas. (Fig. 60)

Nishizawa siguió produciendo obras hasta sus últimos años de vida. Acerca de la producción mural, en 2006 realizó *Los Murales de Chapingo* para la Universidad Autónoma de Chapingo en Texcoco, en el Estado de México. La realización del mural intitulado *Justicia* para el Suprema Corte de Justicia de la Nación en el Zócalo en el D.F., fue en 2008 (Fig. 58). Y en 2010, finalizó el mural *La Revolución Mexicana* para el Palacio del Poder Ejecutivo del Estado de México en Toluca (Fig. 59). En mi opinión, desde los murales hasta los lienzos del artista, a quien también llamaban "el mexiquense", en sus últimos años, volvieron ser muy mexicanos. (Fig. 40-44). Recurrió a la expresión realista con colores vivos y fuertes, con temas muy mexicanos; entre ellos podemos apreciar retratos de indígenas, festivales mexicanos y frutas locales que los muralistas de la Escuela Mexicana preferían en sus producciones. Es casi imposible ver la influencia oriental en ellas.

La galería llamada Espacio Japón se inauguró en la Colonia Polanco en D.F. en 2011. Tal lugar es el anexo de la Embajada Japonesa en México para mostrar obras

[33] *Informe de la División Internacional para la Vida de los provincianos* de la Prefectura de Saitama en 2011 http://www.pref.saitama.lg.jp/uploaded/attachment/571619.pdf [Consultado el 12/12/2014]

relacionadas con la cultura de ambas naciones. En ese nuevo espacio se celebró la exposición individual de Nishizawa intitulada *"Alma de sumie"* con las obras producidas entre 1984 y 2001. En ese mismo año, su querida esposa, Eva Zepeda, falleció después de estar a su lado por 47 años. A partir de ese dolor, Nishizawa vio deteriorada su salud, y en septiembre de 2014, después de 96 años de su nacimiento, el gran maestro de México falleció.

Al producir sus obras monumentales, él siempre fue un maestro de todos a la par. Debido a que durante más de 50 años se dedicó a la enseñanza de la Técnica de los Materiales en Pintura en la ENAP, en el mundo del arte mexicano en nuestro siglo, hay numerosos pintores que recibieron del maestro Nishizawa la técnica de la pintura y el conocimiento sobre los materiales, y hasta la postura como artista. Por esa gran dedicación para el arte mexicano, el maestro mexiquense recibió varios premios. El gobierno de su país paterno le entregó el Tesoro Sagrado del Dragón en 1987, y el gobierno mexicano le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Bellas Artes en 1996, en ese mismo año, la Universidad Nacional Autónoma de México le otorgó el doctorado *honoris causa.*

Cuando fui a Los Pinos, la casa presidencial de México, con un grupo de japoneses en 2010, Margarita Esther Zavala Gómez del Campo, la ex primera dama, esposa del entonces Presidente Felipe Calderón, nos invitó a conocer la gran obra paisajista de Luis Nishizawa en un espacio privado del lugar. Me sorprendió que la obra de un pintor *Nikkei*



Fig. 7 El Presidente Peña Nieto asistió al funeral de Nishizawa, Octubre de 2014

decorara uno de los lugares más importantes de la nación mexicana. Después de eso, al siguiente año encontré dos murales más del artista en la Sede de la Secretaria de Educación Pública y en la Suprema Corte de Justicia en el D.F., y me quedó claro por qué el artista es un pintor y muralista destacado del arte mexicano desde el siglo XX hasta nuestros días. Nosotros los japoneses nos sentimos orgullosos que la sangre nipona siempre convivía con el maestro, sin importar que él fue un pintor mexicano que creció y vivió en México.

> En mi obra no intento ser japonés ni mexicano, sino artista. Conozco bien Japón porque he montado varias exposiciones, pero yo me crié en México. Si algo brota del Japón en un cuadro, será la sangre que llevo y no un prejuicio. Lo cierto es que ambos países son ricos en cultura. [34]

Hablando a la historia del intercambio entre los dos países de sus padres, no solo utilizaba la técnica japonesa en sus obras, sino que éstas fueron cordialmente recibidas por los artistas japoneses durante la segunda mitad del siglo pasado, como Tamiji Kitagawa, Kojin Toneyama, Shinzaburo Takeda, Taro Okamoto, Yukio Fukazawa, entre otros, los cuales llegaron al país azteca con mucha pasión. Por el recibimiento y el apoyo para conocer el arte mexicano del pintor *Nikkei,* pudieron conocer su cultura y se adaptaron fácilmente a un país desconocido para ellos. En verdad, su vida total contribuyó mucho al desarrollo de la relación cultural mutua.

> Cabe agregar que la nacionalidad mexicana y el afecto por lo japonés no le significaron ningún conflicto: “Estoy atento a las “voces de mi sangre”; una que me dice “grita” y otra que murmura “canta”. A veces tan lejanas una de otra,

[34] ÁVILA VILLEGAS, Eluvial. “Presentación” en *Nishizawa: Luz explosión de color,* Fondo Editorial Estado de México, 2013, Pág.9

procurando abrir una ventana, por la cual el que me vea encuentre una sonrisa o un anhelo amoroso de felicidad."[35]

El estilo y la influencia de la cultura japonesa

Nishizawa comentó así: "De un abuelo heredé la sensibilidad, del otro la disciplina, por lo que mi proceso plástico ha sido la dialéctica entre mis dos raíces."[36] A lo largo de su larga vida, las obras de Nishizawa variaban mucho, desde paisaje, bodegón y retrato hasta mural, y utilizaba distintas técnicas, desde acrílico, óleo, acuarela, tinta japonesa, litografía, temple, hasta cerámica, piedra y vitral. En las pinturas, su estilo y su pincel se transformaron bastante. Por ejemplo, acerca del bodegón, aunque las obras de la década de 1970 tenían influencia de la composición de la pintura japonesa, como *Mis modelos* (1979), sus coloraciones y estilo eran muy mexicanos después de 1990, como se puede apreciar en *Los pericos de mi casa* (1992). Sus estilos son muy distintos por su tonalidad y uso de espacio y no es fácil distinguir que son de mismo artista. También, hablando a los retratos, hay dos retratos donde representó a su hiija (ambos con el mismo nombre): *Mi hija María* (1971) (Fig.16) y *Mi hija María* (1977) (Fig. 17). El de 1971 se pintó con acuarela. Debido a la blancura de la cara de la niña, el uso de color aguado y el espacio grande, nos dan la impresión muy nipona y la niña parece muy japonesa. Por otro lado, la obra de 1977 que se pintó con una técnica mixta tiene color cálido y vestido mexicano. La cara de la niña se transformó hacia el estilo de la Escuela Mexicana, y eso nos da la impresión de que es un retrato de una niña indígena

[35] GARCIA BARRAGÁN, Elisa. "El paisaje como poema íntimo de su existencia" en *Nishizawa: Luz explosión de color*, Pág.166
[36] VILLAGOMEZ LERVA, Ardían. "La obra de Luis Nishizawa" en el catálogo de la *Exposición de Luis Nishizawa: el pintor de la segunda generación de Nikkei*" Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama,1998, Pág.12

mexicana. Así, el estilo de Nishizawa cambia dinámicamente dependiendo de la obra y de la época.

En cambio, en las obras de paisajes, me parece que Luis Nishizawa no transformó tanto su estilo, composición, ni coloración después de la década de 1960 hasta sus últimos años. Aunque él utilizaba varias técnicas en ellas, como acuarela, tinta japonesa, temple, óleo o la técnica mixta, sus paisajes no se dejan influir tanto por los materiales. En ellas, siempre se representa la tierra iluminada por el suave rayo del sol, sin ningún personaje ni edificio, y siempre existe el gran cielo nublado de azul suave. El pintor japonés Shinzaburo Takeda recordó la obra de Francisco Goitia (1882-1960) intitulada *Tata Jesucristo*, donde se representan dos mujeres indígenas llorando ante de la vela; Nishizawa mencionó que, "Yo puedo ver la verdad y la sinceridad del hombre"[37] Así, Nishizawa respetó mucho a Goitia como su mentor espiritual de la vida.

> La visión de Goitia de los cielos es única y es algo que, en lo personal, me fascina e impresiona. Al estar frente a muchos de los paisajes que yo he realizado, tengo esa sensación: la de escuchar el sonido del silencio, el silencio del cielo. Yo creo que tengo esa influencia de Goitia.[38]

Ciertamente, en la tierra seca y desolada, la serenidad y el sosiego en el cielo expresado en los paisajes de Nishizawa se pueden conectar las obras de Goitia, como *Paisaje de Zacatecas con Ahorcados (II)*. (Fig. 61)

---

[37] TAKEDA, Shinzaburo. "Desde la exposición: Exposición de Arte Mexicano Moderno, El arte mexicano y los hijos que sirven al dios de la indígena", en la revista *Bijyutsu Techo*, Núm. 387, Ed. Bijyutsu Shuppan, Noviembre de 1974, Pág. 139

[38] MONTAÑO HUMPHREY, Gilda, *Nishizawa: el poeta de la plástica,* Pág. 96

Como mencioné, antes de la década de 1950, el paisaje de Nishizawa tenía influencia de Velasco y pintó detalladamente hasta las piedras de la tierra. Sin embargo, después de la década de 1960, refleja en el lienzo exclusivamente lo que quería pintar y plasma el paisaje panorámico. Esa postura no cambió desde 1960 hasta el siglo XXI. (Fig. 20-28) Además, él solía pintar el Valle de México y los volcanes alrededor de D.F. y el Estado de México, pese a que en México existen paisajes variados de mar, selva, desierto, río, y ciudades. En comparación con las otras pinturas, donde el artista repitió el desafío de hallar una nueva forma de expresarse y a veces se desviaba de su propio estilo, frente a los paisajes, el artista utilizaba su estilo seriamente. A mí me parece que para el maestro mexiquense pintar el paisaje era un eje del artista mismo y eso le dio firmeza en su espíritu. Hablando de mí, cuando alguien me pregunta "¿Por qué pintas?", siempre contesto, "Porque mientras pinto, estoy calmada". Quizás, quien me pregunta espera que responda que yo quiero expresar deseos o enojos internos. No obstante, para mí, pintar las cosas es una manera de calmarme y tranquilizarme de la vida apresurada. En mi opinión, muchos japoneses hacen caligrafía, ceremonia del té o pintura para estabilizarse y reducirse a la nada, como la práctica de meditación de zen, o la copia de un libro sagrado del budismo. Siento mucho esa postura nipona en las producciones de paisajes de Nishizawa. Es sabido que Nishizawa no estuvo envuelto en escándalos como otros artistas y no se relacionó con la política, como los muralistas mexicanos. A través de pintar en el campo escapando de la vida mundana y agitada de las grandes ciudades, Nishizawa intentó ser un pintor simple y un hombre.

En los paisajes de Nishizawa podemos encontrar muchos *sumi-e*, aun cuando no hay ningún bodegón ni retrato con esa técnica oriental. (En Japón los artistas de *sumi-e* pintan todo.) El encuentro de *sumi-e* de Nishizawa fue a través la orientación de

Toneyama en 1959. El dibujo con la tinta japonesa intitulado *Pátzcuaro* (Fig. 19) es una obra de 1960. Podemos ver la alta capacidad de *sumi-e* de Nishizawa desde el principio. El artista, que comenzó utilizar la tinta japonesa, era exigente en los materiales nipones, como el papel, *suzuri,* y tinta. Su discípulo Jorge Obregón dijo que siempre que el maestro visitaba Japón, le gustaba comprar estos materiales en la tienda Kiya en Ueno, Tokio. Además, su amigo Toneyama, quien visitó México cada año, le llevó papel japonés, *torinoko* desde Japón. A pesar de que Nishizawa dejó numerosas obras de *sumi-e* y varios críticos de arte señalaron la influencia de la cultura japonesa en su pincel, curiosamente no dejó ninguna pintura donde se representaran los objetos de esa cultura, excepto el mural que se realizó en Tokio.

> Al provenir de una cultura japonesa fuertemente patriarcal, sobre todo en aquella época, la concepción nipona del deber y de la lealtad nacional bien pudo haber sido un lastre emocional considerable en el momento de decidirse a seguir el llamado de su vocación. Si bien este proceso, como aventuramos, requirió de cierto tiempo, una vez decidido de inmediato se entrega con fervor a la nacionalidad de su elección ontológica: La mexicana.[39]

Nishizawa siempre miraba hacia su país natal, México, y adoptaba la tierra mexicana, los pueblos mexicanos, y tradiciones mexicanas como su tema principal.

[39] VELRZ, Gonzalo. "Luis Nishizawa, Pintor Humanista" en *Nishizawa: Luz explosión de color*, Fondo Editorial Estado de México, 2013, Pág. 90

Las obras de Luis Nishizawa



Fig. 8　ルイス・ニシザワ 【かぼちゃ】油絵・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Calabaza,* 1944, Óleo sobre tela.50.5 ×60.5, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 9　ルイス・ニシザワ 【ティクルで織物をする女たち】混合・布・ファイバーセル、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Tejedoras de Ticul,* 1950, Mixta sobre tela sobre fibracel. 122×107, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 10　ルイス・ニシザワ 【イスタパラパの受難　I】混合・布・ファイバーセル、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *La pasión de Iztapalapa I* 1950, Mixta sobre tela sobre fibracel. 147.5 ×122, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 11　ルイス・ニシザワ 【イスタパラパの受難 II】混合・布・ファイバーセル、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *La pasión de Iztapalapa II,* 1950, Mixta sobre tela sobre fibracel. 147.5 × 122, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 12 ルイス・ニシザワ 【とうもろこしの実をとる少女】混合・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Niña desgranando maíz,* 1950, Mixta sobre tela. 83 ×61, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 13 ルイス・ニシザワ 【ユダ人形売りの女】混合・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Vendedora de Judas,* 1954, Mixta sobre tela sobre madera. 122 ×72, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 14 ルイス・ニシザワ 【ユダ人形を組み立てる少年たち】油絵・布・メゾナイト、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Niños armando un Judas,* 1953, Óleo sobre tela sobre masonite. 98 × 69.5, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 15 ルイス・ニシザワ 【長い苦悶の中の父】混合・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Mi padre en la larga agonía,* 1965, Mixta sobre tela. 88 ×68.5, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 16 ルイス・ニシザワ【娘マリア】水彩画、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Mi hija María,* 1970, Acuarela. 72.5× 53.8, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 17 ルイス・ニシザワ 【娘マリア】混合・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Mi hija María,* 1977, Mixta sobre tela sobre madera. 59.5×47, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 18　ルイス・ニシザワ　【チキウィテからのメキシコ盆地の眺め】混合・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Valle de México visto desde el Chiquihuite,* 1950, Mixta sobre tela. 122 ×183, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 19　ルイス・ニシザワ　【パツクアロ】墨・紙、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Pátzcuaro,* 1960, Tinta sobre papel. 24 ×27, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 20　ルイス・ニシザワ　【村からの群山】墨・紙、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Serranía de la villa,* 1965, Tinta sobre papel. 65 ×106, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 21　ルイス・ニシザワ　【午後の終わり】混合・紙、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Al caer la tarde,* 1970, Mixta sobre papel. 47.5 ×64, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 22　ルイス・ニシザワ　【トルーカの風景】混合・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Paisaje de Toluca,* 1970, Mixta sobre tela sobre madera 18.5 ×53.5, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 23　ルイス・ニシザワ　【ネバドの夕暮れ】混合・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *El Nevado al atardecer,* 1974, Mixta sobre tela. 21.5 ×77, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 24　ルイス・ニシザワ　【トラヤカパン盆地の夕暮れ】墨・紙、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *El valle de Tlayacapan al atardecer,* 1981, Tinta sobre papel. 24 ×99, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 25　ルイス・ニシザワ 【サンブラス】墨・紙、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *San Blas,* 1980, Tinta sobre papel. 24 ×27, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 26　ルイス・ニシザワ　【イスタシワトル】エッチング・アクアチント、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Iztaccihuatl,* 1992, Aguafuerte y aguatinta, 36×61, Colección Adriana Nishizawa



Fig. 27　ルイス・ニシザワ 【火山】エッチング・アクアチント、個人蔵
LUIS NISHIZAWA. *La volcana,* 1992, Aguafuerte y aguatinta, 32×57, Colección particular



Fig. 28　ルイス・ニシザワ　【テポツトラン】エッチング・アクアチント、アドリアナ・ニシザワ蔵
LUIS NISHIZAWA. *Tepoztlán,* 1999, Aguafuerte y aguatinta, 27.7×36, Colección Adriana Nishizawa



Fig. 29 ルイス・ニシザワ 【スタッコ】アクリル・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Estuco,* 1980, Acrílico sobre tela. 175.8 ×121.2, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 30 ルイス・ニシザワ【予期せぬ光景】アクリル・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Inesperada vista,* 1985, Acrílico sobre tela, 170 × 118 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 31 ルイス・ニシザワ 【オマージュ】アクリル・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Homenaje,* 1978, Acrílico sobre tela, 123× 177 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 32 ルイス・ニシザワ 【私の題材】アクリル・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Mis modelos,* 1979, Acrílico sobre tela, 94.5×151, Colección Museo de Arte Moderno, Toluca.



Fig. 33 ルイス・ニシザワ 【赤い魚】ミクソグラフィア、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Peces rojos,* 1976, Mixografia, 75×54.5 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 34 ルイス・ニシザワ 【伊勢海老】テンペラ・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Langosta,* 1978, Mixtografía , 55 ×75 , Colección Museo - Taller Luis Nishizawa



Fig. 35　ルイス・ニシザワ　【室内】テンペラ・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Interior,* 1988, Temple sobre tela sobre madera, 122×80 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 36　ルイス・ニシザワ　【乾いたかぼちゃ】テンペラ・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Calabaza seca,* 1988, Temple sobre tela sobre madera, 79×120 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 37　ルイス・ニシザワ　【チャラル】混合・布・メゾナイト、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Charales,* 1980, Mixta sobre tela sobre mesonite, .59×120 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 38　ルイス・ニシザワ　【蝦】混合・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Camarones,* 1987, Mixta sobre tela sobre madera, 54.5×116 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 39　ルイス・ニシザワ　【唐辛子】テンペラ・布、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. Chiles, 1987, Temple sobre tela,　60.5×119 , Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 40　ルイス・ニシザワ　【ユダ人形】アクリル・キャンバス、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Judas,* 1989, Acrílico sobre tela, 200.5×143.5, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 43　ルイス・ニシザワ　【我が家のインコたち】テンペラ・キャンバス・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Los pericos de mi casa,* 1992, Temple sobre tela sobre madera, 140×80, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 41　ルイス・ニシザワ　【静物】テンペラ・布・ファイバーセル、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Naturaleza muerta,* 1992, Temple sobre tela sobre fibracel, 81.5×122, Colección Museo - Taller Luis Nishizawa



Fig. 42　ルイス・ニシザワ　【祭り】テンペラ・油絵・キャンバス・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Festival,* 1991, Temple y óleo sobre tela sobre madera, 81.5×122, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 44　ルイス・ニシザワ　【コントラスト 1（裸婦 24 番）】テンペラ・布・木、ルイス・ニシザワ アトリエ美術館蔵
LUIS NISHIZAWA. *Contrastes 1 (desnudo 24),* 1999, Temple sobre tela sobre madera, 71×122, Colección Museo-Taller Luis Nishizawa



Fig. 45　ルイス・ニシザワ　【空気は命】(部分)　社会保険庁メディカルセンター肺疾患棟、メキシコシティ
LUIS NISHIZAWA. *El aire es vida* (detalles), 1957-59, Mural, acrílico sobre aplanado, Unidad para Enfermedades del Pulmón del Centro Medico del Seguro Social, Ciudad de México.



Fig. 46　ルイス・ニシザワ　【マルティへの賛歌】アクリル、ホセマルティ文化センター、メキシコシティ
LUIS NISHIZAWA. *Canto a Marti,* 1976, Mural colectivo (fragmento), Acrílico, Centro Cultural José Martí, Ciudad de México



Fig. 47　ルイス・ニシザワ　【人間と自由】　キャンバス・フレーム、共和国総執務室、メキシコシティ
LUIS NISHIZAWA. *El hombre y su libertad,* 1988, Tela sobre bastidor, 210×560, Procuraduría General de la Republica. Ciudad de México.



Fig.48　ルイス・ニシザワ　【人生の歌】陶板壁画、社会保険庁支所、グアナファト州セラヤ
LUIS NISHIZAWA. *Un canto a la vida,* 1969, Mural de cerámica, 500×1500, Unidad de Seguro Social, Celaya, Guanajuato.



Fig. 49　ルイス・ニシザワ　【風月延年】陶板壁画、京成上野駅、東京
LUIS NISHIZAWA. *El espíritu creador siempre se renueva,* 1981, Mural de cerámica, 300×1500 , Estación de Keisei Ueno a Narita , Tokio.



Fig. 50　ルイス・ニシザワ　【コディセ（神話）】陶板壁画、メキシコ州文化センター中央図書館、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *Códice Prehispánico,* 1987, Mural de cerámica, 200×4370 ,Biblioteca del Centro Cultural Mexiquense, Toluca, Estado de México.





Fig. 51, 52　ルイス・ニシザワ　【人間の像】【部分】陶板壁画、文部省、メキシコシティ
LUIS NISHIZAWA. *La imagen del hombre,* y su detalle*,* 1991, Mural de cerámica vidriada, Secretaria de Educación Pública, Ciudad de México.



Fig. 53　ルイス・ニシザワ　【禅の泉】石、メキシコ州文化センター、トルーカ、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *Fuente Zen,* 1987, Siete bloques de piedra, Centro Cultural Mexiquense, Toluca, Estado de México.



Fig. 54　ルイス・ニシザワ　【宇宙の床】灰色の石と酸化石、メキシコ州文化センター内近代美術館、トルーカ、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *El lecho de universo,* 1987, Mural de piedra gris y piedra oxidada, 200×8050 , Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Mexiquense, Toluca, Estado de México.



Fig. 55　ルイス・ニシザワ　【装飾レリーフ】赤褐色の焼石、トルーカ文化施設、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *Relieve Decorativo,* 1987, Piedra brasa y teja, 300 metro, Casa de la Cultural de Toluca, Estado de México.





Fig. 56　ルイス・ニシザワ　【なぜその一部なのか、なぜなら私たちは自然だから】ステンドグラス、ISSEMYM メディカルセンター、メテペック、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *Porque somos parte de ella, porque somos naturaleza,* 1991, Vitral, 15 ×7.5m, Centro Medico del ISSEMYM, Metepec, Estado de México.

Fig. 57　ルイス・ニシザワ【ステンドグラス】トルーカ、メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *Vitral,* 1987, Vitral, 300 ×500, Archivo General del Estado de México. Toluca, Estado de México.



Fig. 58　ルイス・ニシザワ　【正義】アクリル・木、最高裁判所、メキシコシティ
LUIS NISHIZAWA. *Justicia,* 2008, Acrílico sobre madera, 2500×200 ,Suprema Corte de Justicia. Ciudad de México.



Fig. 59　ルイス・ニシザワ　【メキシコ革命】テンペラ・麻・木、メキシコ州庁舎、トルーカ・メキシコ州
LUIS NISHIZAWA. *La Revolución Mexicana,* 2010, Temple sobre lino sobre madera, 400×2000, Palacio de Poder Ejecutivo del Estado de México, Toluca, Estado de México.



Fig. 60　原画・ルイス・ニシザワ　【メキシコ移住 100 周年記念切手】日本
La pintura original: LUIS NISHIZAWA. *Timbre conmemorativo del centenario de la inmigración de los japoneses a México.* 1997, Japón.



Fig. 61　フランシスコ・ゴイティア【絞首刑者とサカテカスの風景】油絵・キャンバス、国立近代美術館、メキシコシティ
FRANCISCO GOITIA, *Paisaje de Zacatecas con Ahorcados II, 1914*, Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte Moderno, Ciudad de México.



Fig. 62　速水御舟【炎舞】日本画、山種美術館
GYOSHU, HAYAMI, *La danza en la llama, 1925*, Pintura japonesa, Museo de Arte Yamatane, Tokio



Fig. 63　竹内栖鳳【河畔群鷺】日本画、ひろしま美術館
SEIHO TAKEUCHI, *La topa de garzas, 1904?*, Pintura japonesa, Museo de Arte Hiroshima, Hiroshima.



2.3.1. ANTONIO DÍAZ CORTÉS

Fig. 1

2.3. LOS ARTISTAS MEXICANOS QUE PRODUJERON OBRAS EN JAPÓN

2.3.1. Antonio Díaz Cortés

Nació en 1935 en el Estado de San Luis Potosí, y estudió pintura mural en la entonces Escuela de Grabado, Pintura y Escultura “La Esmeralda” en el Distrito Federal, con el muralista Pablo O´Higgins (1904-1983). En 1962 fue becado a Estados Unidos para hacer su maestría y para cumplir con los requisitos aprendió la técnica del grabado en madera, en la Maestría de Pintura y Grabado en la Universidad de Wisconsin, en la ciudad de Madison. Debido a que se desenvolvió durante el movimiento del Muralismo, donde aprendió de O´Higgins, al principio las obras de Díaz tuvieron una fuerte carga social y actuaban como denuncia frente a la segregación contra los afroamericanos en EE.UU, algo que Díaz sentía fuertemente. Por la tradición del muralismo y el grabado mexicano, era natural que él respondiera al movimiento social de aquella época. La opinión pública estadounidense cobró bríos para protestar ante tal discriminación racial, y Martin Luther King (1929-1968) pronunció su famoso discurso “I have a dream” en 1963 y recibió el premio Nobel de la Paz en 1964. Para terminar su posgrado, Díaz realizó una exhibición individual en 1964 y presentó grabados en madera con tinta negra que produjo durante su maestría en Wisconsin; entre las obras estuvieron *Afro-Am Espera* (Fig.1), *Hombre en la Noche*, *Árbol de la vida* (Fig. 3), y cuatro grabados más. Todas estas obras estaban relacionadas con sus sentimientos de protesta y coincidieron con las actividades de Martin Luther King.

Tras convertirse en el primer artista mexicano en obtener el grado de maestría en ciencias del arte, Díaz regresó a México y empezó su carrera como profesor de enseñanzas artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Nacional

Preparatoria de la UNAM. “Comenzó la búsqueda de la imagen y la originalidad. Sabía que debía destacar de la masa de pintores y decidí pintar de una manera diferente”[1], hizo a un lado los pinceles y pintó obras como *Caballo Apocalíptico*, y *La muerte de Orfeo*, con trapos empuñados empapados de óleo cuya composición fue audaz y con el contorno grueso, como los murales de Orozco y Siqueiros. Después de eso, debido a que aprendió a usar el rodillo para hacer xilografía en EE.UU, Díaz empezó pintar al óleo y acrílico aplicándolos con un rodillo en sus cuadros. Por ejemplo, en la obra intitulada *Tríptico a mi hijo Dante* (Fig. 5), cuyo motivo fue el nacimiento de su hijo con su esposa estadounidense, Díaz utilizó el rodillo en vez del pincel para transparentar el color brillante del papel metálico en la capa inferior. Este cuadro se divide en tres partes: el deseo de la pareja, las cuatro fases de la gestación y el alumbramiento. En él, aparecen un hombre y una mujer, y un ginecólogo y la enfermera. Estos personajes se mezclan y se fusionan en la composición compleja y planeada. Aquí también podemos ver la influencia del Muralismo Mexicano, donde se relataban cuentos o historias en una sola obra, y en ella se incita a los espectadores descifrar el significado del cuento y lo que el artista describió sin letras —en mi experiencia, casi nunca he visto un mural simple con pocos objetos en México—. Díaz recuerda que en ese tiempo él le tenía “miedo al vacío”, pero al mismo tiempo “le llamó mucho la atención que hubiera figuras e imágenes en un espacio grande y vacío en el arte japonés”.[2] Debido a eso fue que aumentó su interés por estudiar grabado en Japón, Díaz empezó aprender el idioma japonés y tomó clases intensivas por dos años con la maestra María Elena Ota Mishima en el Colegio de México, en la capital del país.

---

[1] Catálogo *“Antonio Díaz Cortés, Pintor y Grabador, Cinco décadas de trayectoria profesional”* 2014. Pág. 15

[2] Entrevista personal realizada el 12 de diciembre, 2014.

Habiendo ganado el primer premio del *Concurso Nacional de Pintura CANAC*O en 1969 y recibido la beca de *"Ford Foundation Study Traveling Award"* ("Premio de Estudio y Viaje de Fundación Ford"), adquirió el apoyo económico para ir a Japón. A pesar de que en ese entonces, para los artistas latinoamericanos estaba de moda estar en París y en 1970 llegó a Japón, país con el que no tenía ninguna conexión artística hasta ese momento. No fue fácil para él conseguir su estancia. Desde México había enviado varias cartas repetidamente solicitando su ingreso a la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio (Geidai), sin recibir respuesta alguna. A pesar de ya estar en Japón, Díaz no sabía cómo entrar a la facultad, ya que en las universidades de Japón es muy difícil para los alumnos extranjeros ingresar sin la recomendación de una persona autorizada. Díaz encontró al investigador estadounidense, Dr. Marshall, quien fue su amigo en el Colegio de México y en ese tiempo estaba en Japón para presentar un libro de su autoría. Con la recomendación del Dr. Marshall, y con su presentación de grabados que produjo en la Universidad de Wisconsin, Díaz fue aceptado como alumno extranjero en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio, Geidai, reconocida como el mejor instituto nacional del arte en Japón. Rentó un departamento en Kitasenjyu en Tokio e iba a su universidad ubicada en el Parque Ueno, en la misma ciudad. De abril de 1970 a marzo de 1971, cursó el taller de grabado multicolor tradicional en madera (estilo *ukiyo-e*), dirigido por el maestro Tadashige Ono (1909-1990) quien era un reconocido grabador y también investigador del *ukiyo-e* y la historia del grabado y cartografía japonesa antigua, y con él aprendió la técnica del grabado en madera con colores. En la misma universidad en ese entonces, había dieciséis alumnos de países extranjeros; a pesar de eso, las clases se hicieron en japonés. Díaz realizó seis obras, las más representativas producidas en ese taller



Fig. 2 Credencial de la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio, 1970

fueron dos xilografías, intituladas, *Sayonara* (Fig.12) y *Yatai* (Fig.13). En la obra *Sayonara* aparece un hombre, autorretrato de Díaz, con *yukata*, el vestido tradicional casual de Japón, y una mujer desnuda cogiendo una flor en la mano y dando un paso sobre un área, que representa el mar. Su esposa americana, quien viajó junto con Díaz, regresó a EE.UU con su hijo Dante. Poco después, ella dio a luz a una hija en EE.UU, y la nombró “Hana”, que significa flor en japonés. En la obra *Yatai*, que significa "puesto de comida en las calles", podemos ver la similitud con las obras de su tutor, el maestro Tadashige Ono, cuyo tema fue social y enfocado a la vida cotidiana de los pueblos en Japón.

Durante su estancia allá ilustró tres libros, entre los que están *“Nueva colección de la literatura del mundo Número 44” “El heredero”* y *“El Rey de las moscas”* de William Golding, publicados por la editorial Chuokoron-shinsha en Tokio. Además, enseñó español en otra universidad, y en la Geidai dio clases de conversación en inglés. Un compañero de la Orientación de Pintura Japonesa en Geidai, Toru Okamoto (1949 -), organizó esa clase de inglés para Díaz, y más tarde en 1973 llegó a México para visitar al buen amigo mexicano y estudió pintura mural en la maestría de la Academia de San Carlos.[3] Por los trabajos realizados, Díaz pudo usar el dinero obtenido para viajar con una amiga japonesa. En invierno en 1970, ambos visitaron los pueblos japoneses, como Kioto, Nara, y Yamaguchi. La experiencia del frio severo de

[3] Toru Okamoto se quedó en México hasta 1979, y dio cursos del arte japonés tradicional a los maestros de la academia y también en otras instituciones en la república. Saliendo de México para ser maestro en la escuela para los niños japoneses en EEUU, y desde 1985 se ha dedicado como el director de la escuela, “Japanese Children´s Society”, en el Estado de New Jersey.

los campos se vio reflejada en su producción, como podemos ver en *Invierno en Japón* y *Visión Gélida* (Fig.14). Por los recuerdos de la época helada en Tokio, produjo una obra intitulada *Ventana al Invierno en Tokio*. (Fig.15)

> *"Ventana al Invierno en Tokio"* es la imagen de un recuerdo, desde la ventana de mi departamento en Tokio durante uno de los inviernos más crudos que he sentido en mi vida[4]. Está pintada en acrílico blanco con la moleta del mortero que usé para moler el color, y los negros están pintados con los cepillos que se usan para entintar planchas de madera en la técnica de grabado *Ukiyo-e*." [5]

Durante su estancia en Japón, realizó dos exhibiciones individuales y participó en dos grupales en Tokio. Una de ellas fue celebrada en la Galería Roppongi en septiembre de 1970 con el título de *"Exposición de Antonio Díaz –Pintor Mexicano que Emerge"*; en ella montó doce obras: la mitad fueron producidas en Japón y la otra mitad se enviaron desde México. En abril de 1971, exhibió nuevamente las obras de manera



Fig. 3 Díaz hablando con el Embajador Mexicano, J. Rodríguez Adame, en su exposición en la Galería Roppongi, Tokio en 1970.



Fig. 4 Díaz y un gran actor japonés, Toshiro Mifune, en la Embajada Mexicana en Tokio.

[4] Díaz adquirió una severa neumonía en ese invierno.
[5] Catálogo *"Antonio Díaz Cortés",* Pág.32

individual en la Galería del Salón de Exposición de Mitsubishi Automotriz. Una pintura de esa exposición apareció en la revista semanal *Shukan Asahi*,[6] y el crítico de arte y curador del Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, Tamon Miki (1929-), comentó sobre ella. En febrero de 1971, participó en la exposición grupal de los dieciséis alumnos extranjeros de Geidai, inaugurada en la Galería Isetan en Shinjuku, Tokio. Díaz montó nueve obras, como *Sayonara*, *Árbol de la vida*, *En Japón,* y más. Entre sus compañeros extranjeros, había un alumno belga llamado Louis Fransen[7] quien producía vitrales. Fransen y Díaz se hicieron buenos amigos y después el belga vino a México, porque quería aprender del muralismo mexicano, Díaz le presentó al Mtro. Luis Nishizawa. Después vino tres veces para seguir con su aprendizaje de la técnica de la Pintura Mural. Posteriormente, Fransen se hizo director del Taller del Mural Moderno en Japón y elaboró varios murales suyos y colaboro con otros artistas, incluyendo a Luis Nishizawa. A manera de digresión, tengo que contar una historia muy importante sobre el intercambio del arte en México y Japón.

Finalizado el estudio en Geidai, Díaz dejó Japón a finales de 1971. Antes de volver a México viajó a varios países de Asia, Europa y EE.UU por seis meses completando un viaje alrededor del mundo y se inició como profesor de la Academia de San Carlos en la Ciudad de México. Debido a que su adquisición de la técnica de grabado fue fuera de la nación —en EE.UU y Japón—, Díaz pudo elaborar obras con

---

[6] Publicada el 14 de mayo en 1971, Shukan Asahi, revista semanal, Tokio.

[7] A pesar de que vino a Japón como sacerdote por primera vez, Luis Fransen investigaba la cerámica japonesa y vidriera. Obtuvo el grado de maestría en la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio y se convirtió en un profesor asociado a tiempo parcial en ella. Entre 1972 y 1974, visitó México tres veces para aprender el Muralismo Mexicano, y ya en1977 se hizo el Director del Instituto del Mural Moderno (ahora se convirtió "Taller Creare") y elaboró varios murales en Japón. Debido a que le fascinó la belleza de la cerámica japonesa, produjo varios murales de cerámica. Dirigió un mural de cerámica de Luis Nishizawa en la estación de Ueno (1982) y algunos murales de Kojin Toneyama. Cuando se hizo profesor en la Universidad de Arte de la Prefectura de Okinawa, invitó a Nishizawa para que diera una clase extra en 1989.

mayor libertad dentro del mundo del grabado tradicional en México. Por ejemplo, en la enseñanza de la técnica de grabado en la Academia, se utilizaba cucharas en lugar de *´baren´* y un roll de pruebas para la impresión final, y en ese tiempo Díaz introdujo el tórculo, que él aprendió a usar en Japón. Díaz mencionó:

> En México, me dediqué a transformar las técnicas del *Ukiyo-e*, el cual, por sus dimensiones medianas e impresión manual, me limitaba, ya que yo tenía una formación de muralista y me expresaba en formatos grandes. Por otro lado, en Japón los entintados se hacen con tintas a base de agua y en México por el clima seco, eran casi imposibles de realizar. Comencé a imprimir los tonos esfumados en tórculo. La línea en huecograbado en madera la realicé por primera vez 1972 en los grabados "Manzana y Eva" y "Fruto de Eva".[8] (Fig.24)

Además, "con el tórculo lograba calidades de transparencia, tonos diluidos, y esfumados que iban de la luz a la sombra en un metro de longitud sin romper el paso de la luz a la sombra que entintaba con un rodillo de 105 cm que yo mismo diseñé."[9] Nosotros creemos que en el proceso de grabado en madera es necesario el proceso de la grabación, sin embargo, en el estilo nuevo de Díaz se distinguen dos técnicas: una es la técnica donde utilizaba planchas planas



Fig. 5 Después de la cena en la Residencia de la Embajada Japonesa en México (De izquierda a derecha: Luis Nishizawa, Secretario de Educación Miguel Limón Rojas, Antonio Díaz Cortés, Terusuke Terada, Embajador de Japón en México, (alrededor 1995-1998,) D.F.

[8] Catálogo *"Antonio Díaz Cortés"* Pág. 9
[9] Op. Cit., Pág. 8

para imprimir los colores y la otra es el “grabado en madera” o “xilografía”, donde se graba la madera para dibujarla y delinearla. A lo largo de su carrera profesional, Díaz ha transformado la técnica del grabado en madera y ha inventado las técnicas de grabado en vidrio, que ha llamado Vitrografía y en piedra Petrografía y en collage de fierro Ferrografía.

Las características de las obras de Antonio Díaz Cortés después del contacto con el arte japonés son sencillas, simbólicas y geométricas. La composición compleja antes de ir a Japón se transformó dinámicamente. Reduciendo los elementos y dejando grandes espacios vacíos. Debido a que antes de ir a Japón ya tenía interés por el uso del espacio en el arte nipón, este cambio quizás fue intencional. Simplificando y disminuyendo la importancia de los “temas”, me parece que el interés por la “belleza” y por la “técnica” se estaba incrementando. Una de las obras más peculiares en este punto es una xilografía intitulada *C y T* (*Columna y Torso*) (Fig.17), que es el mejor ejemplo de lo que he llamado “Imagen Haiku”. El Haiku es un poema japonés corto, de tres líneas con el que se logra una imagen en la mente. La imagen gráfica de *Columna y Torso* está hecha de dos líneas verticales que separa el fondo de una columna cilíndrica, con dos líneas onduladas que la cortan al centro y dibujan un torso femenino trasero de tres cuartos. Todo el dibujo de la imagen son cuatro líneas; dos verticales que separan el fondo de la columna y dos curvas que cortando la columna al centro, dibujan el torso femenino[10]. La otra es *Tema sobre un rectángulo* (Fig.18) donde, en un papel rectangular, una línea azul diluida penetra sobre un rectángulo rojo. Como Díaz explicó, esas dos obras tienen concepto de “Imagen *Haiku*”, que es un tipo de poesía japonesa tradicional, que es la más corta y simple del mundo expresada en solo tres

[10] Op. Cit., Pág. 12

líneas. *Haiku* es una obra de arte que entre otros temas describe una escena de la estación del año y su atmósfera sin muchas palabras, ya que la estética japonesa no expresa mucho, y deja un espacio vacío. Los espacios amplios en el fondo describiendo un solo objeto, como si fuera un diseño más que una pintura o un grabado, no se limitaron a esas dos obras de Díaz. Siendo menos expresivo en los elementos, los espectadores no trataban de entender el significado del tema, sino que admiraban su belleza y sus técnicas, y no el aspecto conceptual. Por ejemplo, *Evanlínea en Tela* (grabado en madera impreso sobre tela), *Lucina Rojo* (xilografía de seis planchas segmentadas) (Fig.23), *Vitroeva Caribeña* (grabado en vidrio), *Evaósea* (xilografía con dos planchas) (Fig.22) y *Caribeña* (óleo sobre papel grabado) son obras de la misma imagen del torso femenino También en *Samurai de Fierro* (ferrografía), *Ocelótl España* (vidrio y metal), *Ocelótl Grande* (grabado en vidrio) (Fig.25), *Ocelótl de Metal* (aguatinta y aguafuerte), *Ocelótl Maya* (grabado en vidrio), y *Ocelótl de papel* (*washi-zokei)* representa la imagen geométrica semejante con distintas técnicas y materiales. En ellas, la técnica y el material destacan sobre su temática.

Si nosotros decimos que son de estilo “barroco” las obras principales de Antonio Díaz Cortes con varios elementos complejos con el miedo al espacio vacío, sobre las obras nuevas, con espacios vacíos y simplificación de los temas, después del estudio en Japón diríamos que son de estilo “zen”. Mientras estudiaba japonés en el Colegio de México en el D.F. para prepararse para su estancia en Japón, Díaz tomaba la clase de ceremonia del té en la dicha institución, dirigida por el artista japonés Kazuya Sakai (1927-2001).[11] La ceremonia del té es la condensación de la estética zen con la

[11] Kazuya Sakai nació en Buenos Aires en Argentina con los padres japoneses. Recibiendo la educación japonesa en el país patrio, y regresó a Argentina. Presentó la cultura y la literatura japonesas, mientras siendo un artista abstracto. Ha activado en Argentina, Estados Unidos y México. (Se quedó en México entre 1965 y 1977) Y realizo obras y exposiciones en México.

particularidad del *wabi-sabi*[12]; por ello, veo que Díaz intentó adquirir la estética espiritual de la cultura japonesa no solo al estudiar la superficie de ella. Dicho sea de paso, el estilo de la xilografía multicolor de Díaz es muy distinto al del *ukiyo-e* tradicional. La palabra de *ukiyo-e* de la época de Edo (siglo XVI a XIX) significa "la pintura de la imagen del mundo efímero", cuyos temas eran hileras de casas y calles, retratos de actores de kabuki, la vida cotidiana de los pueblos, retratos de las mujeres bellas y hasta temas eróticos, y su precio de venta era muy barato. Entiéndase, pues, que *ukiyo-e* no fue un arte refinado como lo era la ceremonia de té, sino que fue un placer para las masas. Además, la particularidad de *ukiyo-e* es el detalle del contorno, característica que comparte con las pinturas japonesas tradicionales. Por el contrario, en la mayoría de las obras de Díaz, él se expresaba con los planos que estampó con las planchas como en *Tema Sobre un Rectángulo* y *Visión Gélida*, y solo en algunas como *Venus* (Fig.16) se ayudaba con la línea delgada que en este caso, la imprimió en hueco. Creo que Díaz inventó un estilo nipón moderno para utilizar la técnica del grabado japonés en madera y la estética de zen donde aparece la serenidad y la belleza en el gran vacío. Este estilo se desarrolló como la forma propia hasta que Díaz produjo obras mezclando el tema mexicano, recurriendo a temas con los dioses mexicanos, Tláloc y Ocelótl, para elevar su originalidad como un artista mexicano. Eso me interesó mucho.

La segunda característica transformada después de Japón es la concentración de los tonos. Por supuesto, el grabado en madera que aprendía en la Universidad de Wisconsin fue monótono, y él que aprendió en Japón fue una técnica multicolor, por eso la tonalidad fue cambiando con dinamismo. Sin embargo, por la comparación con las

[12] *Wabi-sabi* es el concepto estético japonés que da la importancia en la sencillez y la serenidad.

obras producidas en México antes de salir a Japón (Fig.10 y 11), la coloración comenzó a hacerse muy simple y es evidente que el número de colores utilizados en sus obras ha disminuido. En la pintura japonesa, cada color existe independientemente debido a que los pigmentos se enturbian cuando se mezclan dos tipos distintos. Así también, en el grabado multicolor tiene que separar los colores con distintas planchas. En los primeros ejemplos de sus obras en Japón, *Sayonara* (Fig.12) y *Yatai* (Fig.13), se aplicó la tricromía con tres colores primarios con tres planchas, una para el color azul, otra para el rojo, y la tercera para el negro.[13]

Entre los tonos enfocados me llamó la atención el color azul que se utilizaba con frecuencia. En *C y T* (Fig.17) y *Tema sobre un rectángulo* (Fig.18), el azul brillante y diluido es la expresión central. Y en *Sirenas* (Fig.20), *Samurai de Fierro* (Fig.21) y *La poza* (Fig.19), la gradación diluida del azul claro al azul índigo que simbolizan el cielo y el agua existe en todos lados en las paredes de su estudio. Cuando vi ese azul impresionante, me recordó el *"Hiroshige Blue".*

> Cuando Hiroshige Utagawa (1797-1858) mostró gran actividad, el azul berlinés (o el azul prusiano) se produjo en China y se introdujo a Japón por un barco holandés. Su popularidad creció explosivamente en el mundo de *ukiyo-e*. Los creadores de *ukiyo-e*, como Eisen Keisai (1790-1848) y Hokusai Katsushika (1760-1849) hicieron las obras con el azul berlinés sucesivamente. Entre ellos, Hiroshige introdujo un encanto particular en sus obras al utilizar el azul audazmente y sensiblemente cuando expresó la escena de cielo, mar, y lago.[14] (Fig.28 y 29)

[13] Catálogo *"Antonio Díaz Cortés",* Pág. 8
[14] La página del Museo de Arte Ohta conmemorativo.
http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/H260405-hiroshigeblue.html [Consultado el 18/12/2014]

Aunque ese pigmento azul es originario de Europa, su expresión en el *ukiyo-e* les fascinaba los artistas europeos, como Vincent van Gogh (1853 – 1890) y Claude Monet (1840 – 1926) y lo llamaban *"Japan blue"* (Azul japonés) o *"Hiroshige blue"* (Azul de Hiroshige) y provocó una alza en popularidad del *ukiyo-e* internacionalmente. Quizás Díaz adquirió este color peculiar de *ukiyo-e* en sus producciones.

Otro cambio de su tonalidad sería el uso del bermellón rojo y negro. Desde la época antigua en Japón el bermellón ha sido muy importante por su significado como talismán y porque en la bandera japonesa ese tono representa la luz sagrada del Sol. Según el artista, durante su viaje en el invierno de 1970 por los pueblos japoneses, visitó un taller de artesanía tradicional con laca japonesa en Kioto. (Fig.30) Quizás la tonalidad de la artesanía con la laca del negro y bermellón rojo le llamó mucho la atención a Díaz, porque en las obras de *Fruto de Eva*, *Lucina Rojo* (Fig.23), e *Ibero y América* (Fig.26) el negro y el bermellón rojo son colores muy significativos. Y estas tonalidades de la artesanía nipona también dan una impresión muy oriental en las obras de Díaz. Hablando del bermellón rojo, Díaz usaba el sello llamado *hanko* de su nombre con color bermellón en sus obras en vez de la firma. Dice que él adquirió ese *hanko* en Japón, donde dice "日" que significa "día" (Díaz) en japonés. Para este tipo de *hanko* que los artistas chinos y japoneses estampan en las obras a manera de firma, siempre se utiliza el color bermellón rojo. La firma con el *hanko* de bermellón simboliza el orientalismo de su cuadro. Debido a que esa letra es semejante a letra "A", la inicial de su nombre Antonio, Antonio Díaz Cortés sigue firmando "日 Díaz" con la letra japonesa, aunque ya no usa su *hanko*.

Díaz no adquirió solo la técnica de grabar y de imprimir, sino de también hacer papel japonés (papel arroz) para el grabado. Es normal que los grabadores mexicanos

hagan papel original; asimismo Díaz lo produce con fibra de *kouzo.*[15] La mezcla en la licuadora con la baba de nopal (ese material se usa solo en México) para hacer un papel molido, y la coloca sobre el bastidor para que el agua se escurra hasta secarse. Cuando quiere producir la hoja con color, añade la tinta en la licuadora. *Washi-zokei* es la obra plástica que se dibuja con este papel licuado de distintos tonos. A partir de la década de 1980, el maestro japonés de *washi-zokei*, Teiji Ono, ha venido muchas veces a México para enseñar la técnica en la Academia de San Carlos, Puebla y Oaxaca,[16] y Díaz también aprendió esa técnica japonesa. Su obra más representativa con esa técnica de *washi-zokei* sería *Pareja de papel* (Fig.27) donde aparece una pareja desnuda. Para el cuerpo del hombre moreno se utilizó el papel amate de México y para la mujer blanca se utilizó el papel *kouzo* de Japón. Debido a que no pudo tintar el negro puro, Díaz mezcló su propio pelo en el molido de amate. Esa obra ganó el primer lugar en la "Primera Bienal de *Washi-zokei* de México y Japón" que se inauguró en la Academia de San Carlos en 2003. La expresión de la pareja con el papel amate y papel *kouzo* simbolizó la amistad de ambos países.



Fig. 6 Díaz y sus alumnos, con el tórculo que él diseñó 2013

En diciembre en 2014, visité al taller de Antonio Díaz Cortés en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El maestro se desempeña como profesor de la Facultad de

[15] Un árbol para hacer papel japonés. (papel arroz)
[16] Teiji Ono organizó la "Exposición internacional de *washi-zokei* en México y Japón" con el apoyo del maestro Luis Nishizawa desde 1988.

Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México, mientras que también sigue produciendo obras con nuevas técnicas de grabado. Él recuerda muy bien su estancia en Japón hace 44 años. Su taller está decorado con muñecas tradicionales de Japón, y una fotografía tomada en la Embajada Mexicana en Japón con el actor japonés Toshiro Mifune, y tiene colgados cuadros con la técnica influenciada de la cultura japonesa. Estos elementos crean cierto ambiente de mi país natal. Debido a que estos objetos me dieron la impresión de su cariño a la memoria juvenil, no es fácil entender que él nunca haya vuelto a visitar Japón a partir de su primera estancia. Para sus casi 80 años de la vida, dos años de estancia en un país extranjero me parece un tiempo muy corto. Sin embargo, para Díaz la experiencia de Japón influyó mucho a lo largo de su vida profesional. Díaz, es el artista mexicano que mejor representa, a los que han estudiado arte japonés en una universidad auténtica en Japón. La atención a la cultura japonesa, como *ukiyo-e*, manga o cultura pop, siempre atrae a los artistas de México, sin embargo no hay muchas personas que sigan la trayectoria del pionero Díaz, tal vez por la dificultad del idioma o por la ansiedad sobre la economía, que Díaz también confrontaba alrededor de 1970.

En marzo en 2011 ocurrió un gran terremoto y un tsunami en la parte noreste de Japón. Antonio Díaz Cortes recolectó varias obras plásticas de artistas mexicanos y organizó una subasta en el Museo Carrillo Gil intitulada *"De los artistas y la generosidad de los mexicanos para Japón".* Las ganancias de la venta fueron donadas a Japón a través de la Embajada Japonesa en México. Quizás para un artista mexicano quien vive lejos del lugar no había mucho que hacer para ayudar en dicha tragedia y eso le dolía. Le quiero agradecer con todo mi corazón, como japonesa, porque él hizo lo más que pudo en ese momento.

Obras de Antonio Díaz Cortés



Fig. 7
アントニオ・ディアス・コルテス
【待つ黒人】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Afro Am Espera,* 1963, Grabado en madera sobre papel arroz, 82×40.



Fig. 8
アントニオ・ディアス・コルテス
【夜の男】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Hombre en la noche,* 1963, Grabado en madera sobre papel arroz, 82×40.



Fig. 9
アントニオ・ディアス・コルテス
【命の木】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Árbol de la vida,* 1973, Grabado en madera, 90×55.



Fig. 10 アントニオ・ディアス・コルテス
【日本にて】アクリル・金属紙・キャンバス
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *En Japón*, 1970, Acrílico y óleo sobre sobre tela.



Fig. 11 アントニオ・ディアス・コルテス
【息子ダンテへの三部作】アクリル・金属紙・キャンバス
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Tríptico a mi hijo Dante,* entre 1967, Acrílico, sobre collage de papeles metálicos sobre tela, cubierta con manta de cielo y pintado al óleo con rodillos de huele, 122×276.



Fig. 12　アントニオ・ディアス・コルテス
【さようなら】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Sayonara,* 1971, Grabado en madera. 29×49



Fig. 13　アントニオ・ディアス・コルテス
【屋台】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Yatai,* 1970, Grabado en madera. 29×23



Fig. 14　アントニオ・ディアス・コルテス
【凍てつく光景】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Visión Gélida,* 1977, Xilografía gofrada, 53×78



Fig. 15　アントニオ・ディアス・コルテス
【冬への窓、東京にて】混合
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Ventana al invierno en Tokio,* 1972, Mixta.



Fig. 16　アントニオ・ディアス・コルテス
【ビーナス】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Venus,* 1972, Grabado en madera Impresión en hueco, 55×40



Fig. 17　アントニオ・ディアス・コルテス
【C と Y　（円柱と半身）】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *C y T (Columna y torso),* 1978, Xilografía.

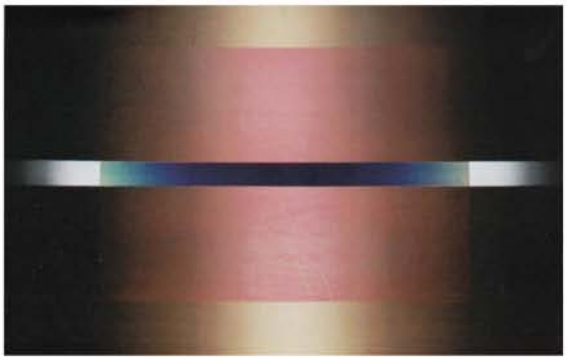


Fig. 18　アントニオ・ディアス・コルテス
【長方形上のテーマ】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Tema sobre un rectángulo,* 1977, Xilografía, 75×105



Fig. 19　アントニオ・ディアス・コルテス
【水たまり】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *La poza,* 1972, Grabado en madera, 39×56.



Fig. 20　アントニオ・ディアス・コルテス
【人魚】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS,. *Sirenas,* 1975, Xilografía. 54×71

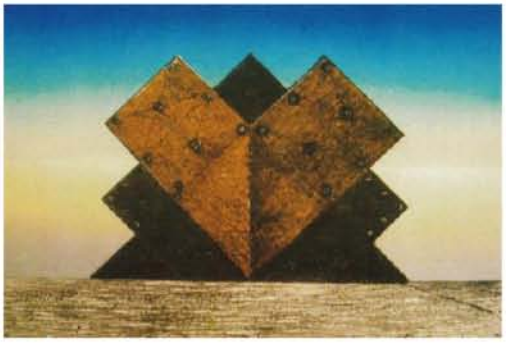


Fig. 21　アントニオ・ディアス・コルテス
【金属の侍】金属版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Samurai de Fierro,* 2012, Ferrografía. 40×60



Fig. 22　アントニオ・ディアス・コルテス
【骨のエバ】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Evaósea,*
1992, xilografía gofrada, 65×48



Fig. 23 アントニオ・ディアス・コルテス
【輝く赤】木版画
DÍAZ CORTÉS, *Lucina Rojo,* 1992,
xilografía de plancha de seis segmentos.
65×45



Fig. 24　アントニオ・ディアス・コルテス
【エバの果物】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS,. *Fruto de Eva,*
1974, Grabado en madera, 49×59.



Fig. 25　アントニオ・ディアス・コルテス
【大オセロトル】ガラス版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, Ocelótl Grande, 2014,
Vitrografía de virios segmentados, impresión de
hueco y relieve



Fig. 26
アントニオ・ディアス・コルテス
【イベロとアメリカ】木版画
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Ibero y*
América, 1992, Grabado en madera y
colagrafía con esfumado sobre impreso de
95×165



Fig. 27
アントニオ・ディアス・コルテス
【紙のカップル】和紙造形
ANTONIO DÍAZ CORTÉS, *Pareja de*
papel, 2003, Washi-zokei (papel japonés y
papel amate).



Fig. 28　歌川広重
【名所江戸百景　日本橋雪晴】浮世絵
HIROSHIGE UTAGAWA, *Nihonbashi después del nieve,* en el serie de *Cien paisajes famosos en Edo,* 1956, Xilografía tipo *ukiyo-e*.



Fig. 29　葛飾北斎
【冨嶽三十六景　礫川雪ノ旦】浮世絵
HOKUSAI KATSUSHIKA, *Mañana después de la nieve en Koishikawa, en el serie de Treinta y seis paisajes del Monte Fuji, Alrededor de* 1830, Xilografía tipo *ukiyo-e*.



Fig. 30　漆夫婦椀
Artesanía de la laca japonesa (taza para la sopa)



2.3.2. FRANCISCO MONTERROSA

Fig. 1

2.3.2. Francisco Monterrosa

Francisco López Monterrosa nació en 1968 en una familia zapoteca en Juchitán de Zaragoza en la región de Istmo de Tehuantepec del Estado de Oaxaca, México. Cuando tenía 10 años, empezó ir a la Casa de la Cultura de Juchitán donde recibió sus primeras clases de arte. En 1989, a sus 21 años de edad, ingresó a la Universidad Autónoma Benito Juárez en la ciudad de Oaxaca y recibió la enseñanza del maestro Shinzaburo Takeda, hasta 1995. Cuando Takeda fue a Japón para producir un mural en la escuela Nobiro Gakuen en la Prefectura de Chiba en 1993, el maestro japonés invitó a tres alumnos, incluido Monterrosa, como ayudantes de la producción. En este mural se representa “Imagen de la civilización” e “Imagen de la naturaleza” y se produjo con 70,000 piezas de mosaicos. Durante este viaje, Takeda decidió que Monterrosa regresara a Japón para estudiar arte, debido a que el alumno juchiteco, originario de la costa marítima fue el único discípulo que pudo comer toda la comida japonesa, incluso los mariscos crudos. Takeda dijo, “Francisco, puedes vivir en Japón”. A partir de ese momento quedo decidido en su futuro estudiar en Japón, y eso es lo que había soñado el joven pintor juchiteco.



Fig. 2 Los alumnos de Takeda: Sr. Motoshi, Abraham Torres, Saul Castro, Monterrosa (de izquierda a la derecha), Tokio, 1993

Varios amigos de Takeda le ayudaron para que realizara sus estudios en Japón. El pintor Nobuhiro Kagami, quien estudió en la Academia de San Carlos y había visitado varias veces Oaxaca para excursiones de pintura junto con Takeda, a través del maestro conoció a Monterrosa durante el viaje para la producción del mural en 1993.

El le solicitó a la Universidad de Artes Plásticas de Nagoya que recibiera a Monterrosa como oyente. El otro pintor Mikie Ando, quien fue amigo de Tamiji Kitagawa y viajó mucho a Oaxaca, se hizo cargo de sus colegiaturas. Hajime Sano, quien conoció Takeda en 1968 en Oaxaca, recibió a Monterrosa en su hogar, en Nagoya.

Entre el abril de 1997 y marzo de 1998, Monterrosa tomó clases de litografía en la universidad en Nagoya. Aunque quería estudiar *ukiyo-e*, autóctono de Japón, para su desgracia, en esa universidad no existía el curso de *ukiyo-e*. El artista me dijo que la técnica de litografía es semejante en todo el mundo, por lo tanto no había tantas cosas nuevas para él; también había tomado la clase de grabado del maestro Takeda en Oaxaca. Por otro lado, fuera de la universidad, al artista juchiteco le maravillaron las colecciones de *ukiyo-e* en el Museo de Arte de Nagoya-Boston, que se ubica muy cerca de donde solía hospedarse. Él visitaba constantemente al museo durante su estancia, y admiraba los aspectos culturales ancestrales de Japón, como el *kimono*, las geishas y las costumbres tradicionales.

Todos sus compañeros creían que él regresaría a México muy pronto debido a que pensaban que no podría adaptarse a una cultura distinta, ya que Monterrosa no sabía nada del idioma japonés cuando salió de Oaxaca. A pesar de eso, cuando terminó el período de estudio, le pidió al maestro Takeda la prolongación de su estancia en Japón. Para él era un país maravilloso, a pesar de que todas las cosas le resultaban muy diferentes. Pero él pudo encontrar su lugar en la cultura nipona y logró relacionarse con



Fig. 3 Monterrosa, Nagoya., 1997

mucha cercanía con personas japonesas. Sobre este tema, Monterrosa me comentó:

"Yo soy de Juchitán, donde existen muchos muxes[1], cuya cultura acepta la diferencia de otras personas. Quizás porque soy un juchiteco, pude recibir los aspectos culturales de Japón tan distintos a los míos, y también fui aceptado por los japoneses".

Debido al maestro Takeda le gustaba el espíritu juchiteco de su ex alumno Monterrosa, no le permitió la prolongación de su estancia en el Japón modernizado para que no se perdiera su alma. Sin embargo, Monterrosa siempre estuvo seguro de que eso no ocurriría, por el cariño tan grande que le tiene a su ciudad natal Juchitán y por la convicción de siempre ser un juchiteco.

Para terminar sus estudios en Japón, en mayo de 1998, inauguró una exhibición individual en la Galería Daikokuya en la Ciudad de Nagoya. Esa exposición fue realizada por la recomendación de Nobuhiro Kagami.[2] Monterrosa exhibió sus cuadros producidos en Japón y vendió varias obras de pintura al óleo y litografía. Curiosamente, la mayoría de sus temas fueron cosas oaxaqueñas, aunque se produjeron en la ciudad japonesa. Las obras representativas de su estancia en Nagoya entre 1997 y 1998, fueron *El jardín de Frida, Xquenda* y *En nombre de la Rosa*. En ellas se puede apreciar, de alguna manera, cierta influencia de la pintora mexicana Frida Kahlo, cuya madre fue oaxaqueña. En *El jardín de Frida* (Fig.4) se representa el cuerpo de la mujer juchiteca, y tres rostros de Frida cubiertos con velos usados para una fiesta local llamada "Velas". Es obvio que Monterrosa utilizó la imagen del autorretrato de Frida titulada *Diego en mi pensamiento*. (Fig.23) Tradicionalmente el velo juchiteco es blanco, sin embargo, en

[1] En la población zapoteca del istmo de Tehuantepec, Juchitán, a quienes se les llama 'muxes', son considerados como parte del tercer género. Esas personas nacidas con sexo masculino asumen roles femeninos y funciones socialmente reconocidas y prestigiadas, tanto dentro de la familia como en la comunidad.

[2] Nobuhiro Kagami también realizó tres exhibiciones individuales de Fulgencio Lazo, quien es también el ex alumno de Shinzaburo Takeda, en el mismo sitio, Galería Daikokuya.

este cuadro, se transformó el color al amarillo para representar las flores de girasoles. En el caso de *En nombre de la rosa* (Fig.5), cuya expresión es muy surrealista, la cara de Monterrosa se convirtió en un florero que está lleno de la flores llamadas ave del paraíso de tonos naranjas y no de rosas. El concepto de esa obra es semejante al cuadro de Frida intitulado *Autorretrato con mono* (Fig.19), donde destaca la aparición del autorretrato con una flor del ave de paraíso. En *Xquenda* (Fig.6), cuyo significado es "mi otro yo" en zapoteco, es un autorretrato del autor también. El cabello largo y la postura cabizbaja nos dan la impresión de que se trata de un retrato femenino, sin embargo se trata del mismo Monterrosa, quien tenía el cabello así en ese momento. En este caso, si alguien tratara de encontrar algún paralelismo accidental con los autorretratos de Frida Kahlo, quizás lo hallaría en el marcado bigote en el rostro femenino, creando cierta ambigüedad del género del personaje. Como en *Autorretrato con pelo corto* (Fig.20), donde ella intentó transformarse en un hombre.

Las obras importantes de Frida Kahlo fueron introducidas en Japón en la exposición en 1989 con el título de "Frida Kahlo –amor y vida, la escena corporal de sexo y muerte". Desde entonces, poco a poco su nombre y obras se han popularizado entre los pueblos japoneses. Debido a tal difusión, personalmente, me resulta natural percibir los elementos y estilos en las obras de Frida Kahlo como algo propio de México. Y así como en las obras de Frida Kahlo, en las de Monterrosa puedo ver elementos que yo identifico como mexicanos, incluso oaxaqueños, mismas que me dan la impresión de marcar la nacionalidad del autor. Monterrosa sigue manejando la expresión surrealista. (Fig.10)

> Reconoce que fue para bien que se haya roto ese esquema de la llamada escuela oaxaqueña de pintura. "Eso me agrada mucho porque ya no nos

> encasillan en algo regional, yo lo hacía con mi trabajo al pintar otras cosas dentro de mi surrealismo y hasta me decían que me parecía a Dalí, pero desde una perspectiva mía, lo manejé bien y funcionó de maravilla, ya que todos los días me siento mejor con lo que hago y muy satisfecho".[3]

Así, aunque se encontraba en Nagoya, él siempre pintó objetos mexicanos. Su alma siempre estuvo en Oaxaca. Sobre ese punto, Nobuhiro Kagami me dijo:

> "Hay gran diferencia de la postura contra la expresión entre los artistas japoneses y los artistas mexicanos. Los artistas mexicanos siempre expresan 'yo' como una novela con rasgos autobiográficos, mientras que los artistas japoneses reconstruyen y refinan los objetos reales añadiendo los adornos superficies. No necesito decir cuál llama la atención del público."[4]

Aunque son pocas, existen algunas obras en las que Monterrosa pintó algún elemento japonés en esa primera estancia en Japón. En 1997, Hajime Sano, quien le rentó una habitación, llevó Monterrosa a la excursión hasta el Monte Fuji. Para agradecer esa experiencia, el pintor le dejó unas pinturas de ese monte como recuerdos del viaje. (Fig.7, 8) Curiosamente el Sol y la Luna, los símbolos mexicanos, aparecen encima de la montaña, mezclando elementos tradicionales de ambas culturas en solo una imagen. Los colores para este cuadro son muy fuertes y saturados, aprovechando la simultaneidad de los azules y rojos, como los utiliza el paisajista mexicano, Dr. Atl. Así, la paleta colorista de sus obras no se transformó por sus estudios en Nagoya y ha pintado con los colores propios de México hasta los días de la redacción de esta tesis. (2015)

---

[3] http://old.pagina3.mx/cultura/15845-el-arte-monterrosiano-de-juchitan-para-el-mundo.html [Consultado el 3/01/2015]

[4] Entrevista con Nobuhiro Kagami por correo en enero de 2015

> “Mi paleta es muy explosiva y fuerte. Los huipiles brillan más bajo el rayo del sol intenso en mi ciudad natal, Juchitán. Por el contrario, los colores japoneses son muy suaves y tenues. Mi maestro, Takeda me dijo que ´hay que bajar el color´. A pesar de que entiendo bien la armonía de los colores en Japón, yo pienso que tengo que utilizar colores fuertes cuando sea necesario.”[5]

Especialmente, ha pintado a las mujeres de Juchitán, quienes visten ropas tradicionales de esa región con un estilo surreal y alegre. En sus pinturas, a veces utiliza las imágenes de mariscos con un tono surrealista, como el caracol en *Quimeras* (Fig.11), la jaiba en *Nuestra Señora de las jaibas* (Fig.13), y el camarón en *La constelación del camarón*. (Fig.14) Estos elementos son iconos del mar de Istmo de Tehuantepec donde el artista nació y creció.

Además de pintar las tradiciones de su patria, Monterrosa ha dejado algunos cuadros relacionados con la cultura japonesa. Por ejemplo, en *Bonsai* de 2013 (Fig.15), del personaje masculino musculoso, que cabe en la maceta del bonsái, brotan las copiosas flores de la glicina. En Japón la glicina es la flor representativa del mes de mayo, y su color violeta blanquecino es el color de esa estación. Percibo la conexión de la fusión cultural de ambos países en la flor japonesa que está en plena floración en el árbol de la figura mexicana.

En la obra titulada *La dama oriental* (Fig.16) se representa a una mujer desnuda. Aunque ella no usa *kimono*, la blancura del maquillaje, el estilo del cabello peculiar, los ojos hacia arriba, y las flores del ciruelo en el fondo muestran que ese personaje es una geisha japonesa; sin embargo, su constitución es musculosa y muestra fuerza física. Normalmente, las figuras de geishas tradicionales han sido representadas por los

[5] Entrevista con Francisco Monterrosa, por teléfono en enero de 2015

pintores japoneses como una mujer delicada y elegante en una pared plana. Por tal motivo, a mí me sorprendió la figura de una geisha corpulenta y voluptuosa en una expresión tridimensional. Hay otra obra llamada *Mascara de geisha* (Fig.17); esa pintura también se trata de una mujer geisha, pero de manera surrealista: una criatura "centaura geisha" que tiene cuerpo de caballo, mientras que el torso es una figura humana. Me hizo recordar el cuadro llamado *El venado herido* (Fig.21) de Frida Kahlo donde aparece la figura de un venado humano con la cara de la autora misma. Es obvio que el autor muestra una geisha, por el *kimono*, las máscaras como del teatro *noh* y los paraguas de papel bermellón rojo. Sin embargo, sus manos, que son morenas y robustas, nos dan la impresión de que este personaje es una mujer oaxaqueña, uno de los temas favoritos del autor. El vestido se pintó con un azul vívido lleno de varias estampas florales rojas, anaranjadas y rosas. A pesar de la forma del kimono, la tonalidad expresiva y las flores de grandes dibujos nos hacen recordar los vestidos tradicionales de las mujeres juchitecas (Fig.22), que están repletos de flores bordadas muy vívidas. Es cierto que en Japón sí existen los *kimonos* coloridos y pomposos, sin embargo los pintores locales tradicionalmente lo representan suavizando la potencia del tono y dejando espacio vacío al fondo. Quizás por la diferencia del uso de los colores en el cuadro, me da la impresión de que el vestido es de México. Que una mujer morena mexicana vista un *kimono* colorido me recuerda un evento realizado en el Espacio Japón, el anexo de la Embajada Japonesa en México, en el D.F., de la fusión cultural entre México y Japón en 2014; la modista más popular de la moda oaxaqueña, Fabiola Calvo, mostró unos kimonos confeccionados con textiles del Estado de Oaxaca y después realizó un desfile de modas en la Casa Lamm. (Fig.23) A mi parecer, la fusión cultural en los cuadros surrealistas de Monterrosa me parece interesante y hasta

cierto punto extraña, así como la fusión cultural en la moda. En nuestra época la coloración y los dibujos de *kimonos* para los festivales ya son más diversos en Japón; sin embargo, los *kimonos* confeccionados con el textil mexicano, me parece que son bellos pero también un poco raros, por la coloración poco familiar para el vestido japonés.

Desafortunadamente, en Japón ya no hay tantas geishas como se piensa en el extranjero. De acuerdo con un censo, existían 197 geishas en Kioto y 90 en Tokio en 2014.[6] Sin embargo, los viajeros de otros países tratan de buscarlas por su concepto de una hermosa tradición culta, para fotografiarlas o para pintarlas, ya que las geishas son todavía un elemento icónico del país del Sol Naciente. Asimismo, Monterrosa ha representado los elementos tradicionales de Japón, que están casi escondidos en la globalización y modernización, con su propia interpretación y sus paletas; al igual que su gran maestro Shinzaburo Takeda, enfoca la belleza tradicional de los indígenas, que en la época contemporánea no es fácil encontrar en las grandes ciudades mexicanas; dichas tradiciones, además, son abandonadas por los jóvenes contemporáneos de la localidad. Pareciera que los artistas buscan la belleza antigua del extranjero sólo porque les resulta exótico; sin embargo, gracias a que estos artistas extranjeros aman la cultura antigua y reflejan la belleza en sus obras, a veces el público local nota la importancia de su propia cultura. Tal vez, a veces, los extranjeros tienen mayor capacidad de ver la belleza local de un lugar que no es suyo.

Aun después de su regreso en 1998, Monterrosa, ha viajado varias veces a Japón para realizar exposiciones individuales y grupales. Su visita más reciente fue en 2014. Su maestro Takeda fue invitado para exponer obras con los cuadros de sus ex alumnos

[6] La investigación del número de geishas en Tokio y Kioto, http://www2.ttcn.ne.jp/honkawa/7845.html [Consultado el 05/01/2015]

célebres, y se exhibieron en la Galería de Promo Arte en Tokio y en el Museo de Arte de la Ciudad de Sakata, en la Prefectura de Yamagata. Monterrosa es verdaderamente uno de los alumnos exitosos internacionales de Takeda, a quien el juchiteco llama "padre del arte".[7]

La relación entre Monterrosa y el Japón seguramente continuará. A pesar de que él siempre ha admirado la cultura japonesa, su alma siempre está en su pueblo natal, Juchitán. Mientras pinta las cosas oaxaqueñas, él representa algo nipón en sus producciones. La estancia de Japón no cambió su estilo principal y la coloración propia de Monterrosa, pero le permitió ampliar la variedad de sus temas en sus cuadros. Podremos esperar más pinturas en el futuro, que seguramente fusionarán los colores mexicanos y la cultura japonesa en un estilo surreal a través de la vista del pintor juchiteco, Francisco Monterrosa.

[7] "Maestro Shinzaburo Takeda" en la Revista *Tabi Tabi Toyo*, diciembre de 2014. Ciudad de México, Pág. 8

Las obras de Francisco Monterrosa



Fig. 4　フランシスコ・モンテローサ【フリーダの庭】油彩・麻
FRANCISCO MONTERROSA, *El jardín de Frida,* 1997, Óleo sobre lino, 75×58. Colección del artista



Fig. 5　フランシスコ・モンテローサ【バラの中の名前】油彩・麻
FRANCISCO MONTERROSA, *En nombre de la Rosa,* 1997, Óleo sobre lino, 90×70. Colección del artista



Fig. 6　フランシスコ・モンテローサ【もう一人の私】油彩・麻
FRANCISCO MONTERROSA, *Xquenda,* 1997, Óleo sobre lino, 70×60. Colección del artista

Fig. 7　フランシスコ・モンテローサ【富士山と太陽】油彩・キャンバス　佐野肇氏所蔵
FRANCISCO MONTERROSA, *Monte Fuji y el Sol,* 1997, Óleo sobre lino, Colección Hajime Sano

Fig. 8　フランシスコ・モンテローサ【富士山と月】油彩・キャンバス　佐野肇氏所蔵
FRANCISCO MONTERROSA, *Monte Fuji y la Luna, 1997*, Óleo sobre lino, Colección Hajime Sano









Fig. 9　フランシスコ・モンテローサ【花瓶】油彩・麻
FRANCISCO MONTERROSA, *Florero,* 1999, Óleo sobre lino, 70×50. Colección del artista

Fig. 10　フランシスコ・モンテローサ【神の誕生　II】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, Nacimiento de una divinidad II, 2011, Óleo sobre lino, 72.7×60.7. Colección particular



Fig. 11　フランシスコ・モンテローサ
【キメラ】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, *Quimeras,* 2012, Óleo sobre tela, 96×130. Colección del artista



Fig. 12　フランシスコ・モンテローサ
【ミュージシャン】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, *Las músicas,* 2013, Óleo sobre tela, 110×130. Colección del artista





Fig. 13　フランシスコ・モンテローサ
【蟹のマリア】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, *Nuestra Señora de las Jaibas,* 2013, Óleo sobre tela, 100×120. Colección del artista

Fig. 14　フランシスコ・モンテローサ
【エビ座】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, La constelación del camarón, 2014, Óleo sobre tela, 100×65. Colección del artista



Fig. 15　フランシスコ・モンテローサ　【盆栽】油彩・キャンバス
FRANCISCO MONTERROSA, *Bonsai,* 2014, Óleo sobre tela, 100×80. Colección del artista



Fig. 16　フランシスコ・モンテローサ
【東洋の女】油彩・麻
FRANCISCO MONTERROSA, *La dama oriental,* 2014, Óleo sobre tela, 100×80. Colección del artista



Fig. 17　フランシスコ・モンテローサ
【芸者の仮面】水彩
FRANCISCO MONTERROSA, *Máscaras de Geisha,* 2013, Acuarela, 42×33. Colección del artista



Fig. 18　フリーダ・カーロ【私の中のディエゴ】油絵・メゾナイト
FRIDA KAHLO. *Diego en mi pensamiento,* 1943, Oleo sobre masonite, 76×61. Colección J y N. Gelman



Fig. 19　フリーダ・カーロ【猿と自画像】油絵・メゾナイト
FRIDA KAHLO. *Autorretrato con Monos,* 1943, Oleo sobre masonite, 81.5×63. Colección J y N. Gelman



Fig. 20　フリーダ・カーロ【短髪の自画像】油絵・メゾナイト
FRIDA KAHLO. *Autorretrato con el pelo corto,* 1940, Óleo sobre lienzo, 40×28. Museo de Arte Moderno, Nueva York



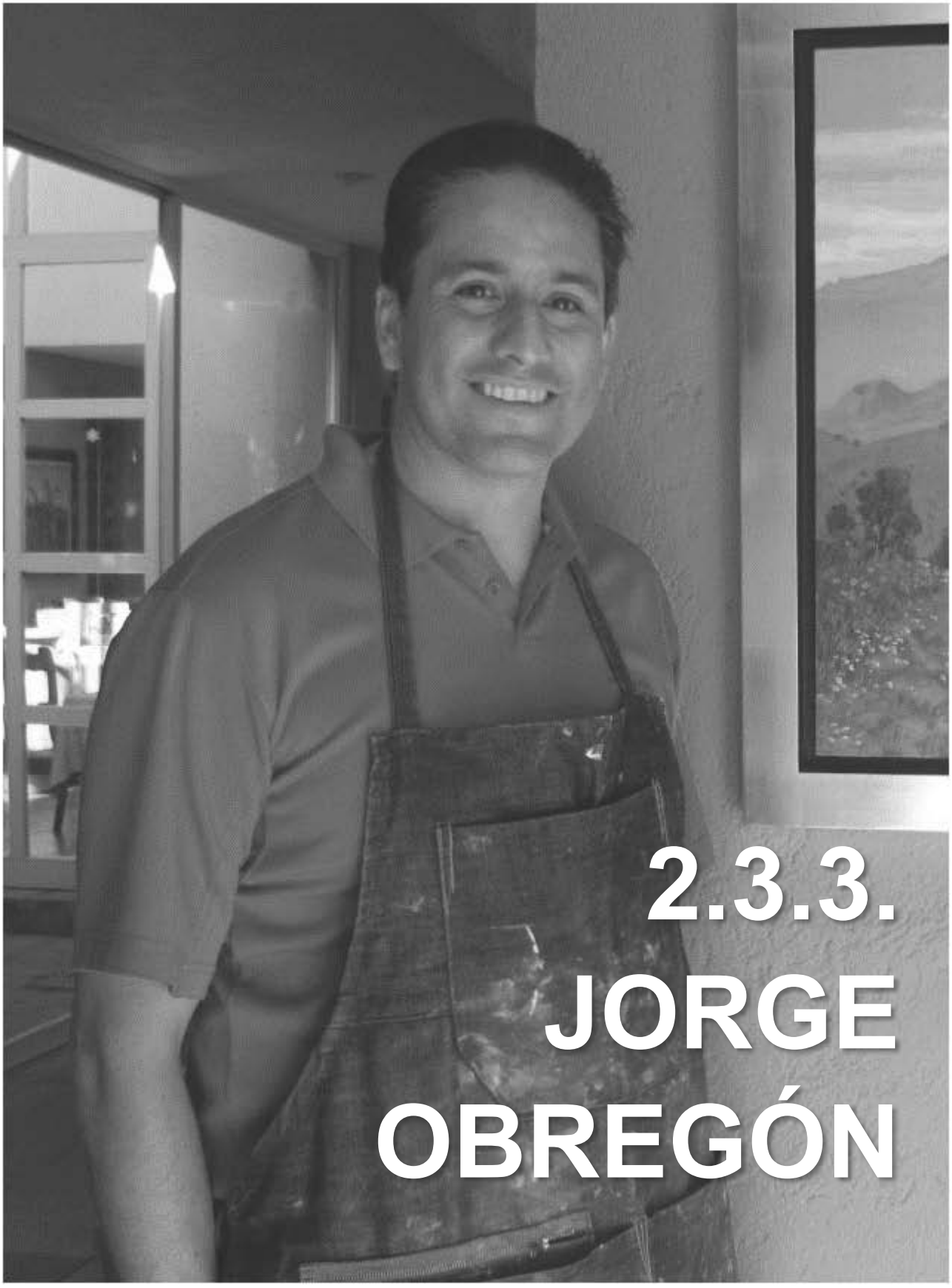
Fig. 21　フリーダ・カーロ　【小さな鹿】油絵・メゾナイト
FRIDA KAHLO. *El venado herido,* 1946, Óleo sobre lienzo, 22.4×30. Colección particular.



Fig. 22　フチタンの衣裳
El vestido tradicional de Juchitan



Fig. 23　カサ・ラムで行われた着物ショー
Fusión cultural textil México y Japón en Casa Lamm, noviembre de 2014, México D.F.



2.3.3. JORGE OBREGÓN

Fig. 1

2.3.3. Jorge Obregón

Jorge Obregón nació en 1972 en México D.F.

> "Desde niño, mi contacto con la naturaleza ha sido parte importante de mi vida. Excursioné por bosques, montañas y ríos donde me gustaba pescar. La amplitud del paisaje, la liberación, el aire, el silencio y la contemplación de la belleza de la creación. Las montañas y volcanes de mi país que pude ver cuando tenía ocho años, viajando en avión mirar desde la altura como mira un águila.[1]

En 1990, ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en la Universidad Nacional Autónoma de México y comenzó su carrera como un paisajista. Tomando las clases del paisaje del Maestro Juan Manuel Salazar, bosquejaba con sus compañeros en la naturaleza alrededor de la escuela, como Xochimilco, Tlayacapan, Amecameca y Oaxtepec. Su primer paisaje serio en pintura al óleo realizado en 1991 representa el rio de Oaxtepec, del Estado de Morelos. Actualmente, en la entrada de su taller el cuadro está colgado para recordar su entusiasmo de principiante. (Fig.5) Durante su primer y segundo año de la licenciatura, tomaba la clase de materiales de pintura, dirigida por el Maestro Luis Nishizawa, quien sería su tutor principal en su carrera. El maestro llevaba algunos alumnos a los campos en sábado para pintar paisajes, y Obregón fue uno de ellos; al respecto dijo, "Desde que ingresé a la ENAP en 1990 tenía muy claro que quería plasmar y entender el entorno en el que vivimos, y lo que nos rodea topográficamente."[2] Así, a Jorge Obregón le emocionaban las actividades extraescolares de Nishizawa, ya que él le enseñó a usar distintos

[1] "Jorge Obregón Ramos, paisajista y pintor de la belleza" en *El Sol de México*, México D.F. 28 de Mayo de 2012

[2] "Jorge Obregón recrea los territorios de fuego" en *Milenio,* México D.F., 2 de noviembre de 2014

materiales, los japoneses entre ellos, como la tinta japonesa, *suzuri* (plancha de piedra para hacer la tinta) y *saiboku* (la barra de los pigmentos naturales para pintar *sumi-e* con color), y le enseñó la técnica japonesa para pintar *sumi-e*.

Obregón recuerda las visitas frecuentes de Kojin Toneyama (Capítulo II) al taller de Nishizawa en ese entonces, quien traía materiales de pintura oriental desde Japón para su íntimo amigo mexicano. Como esa relación amistosa entre Nishizawa y Toneyama, personal pero muy importante para la historia artística entre México y Japón, nació otra amistad de jóvenes en la década de 1990, entre Jorge Obregón y Yuji Kozasa. Kozasa nació en 1969 en la Ciudad de Kashiwa, Provincia de Chiba, en Japón. En 1987 ingresó en la Universidad de Arte de la Provincia de Okinawa, donde aprendió la técnica de la pintura japonesa. Debido a que en aquella universidad Luis Nishizawa dio un curso de materiales de pintura mexicana en 1989, Kozasa se interesó en el país Azteca. Por aceptación de Nishizawa, el joven japonés llegó a México en 1992 y se inscribió en la ENAP para tomar las clases del Maestro Nishizawa. Trayendo varios materiales para pintura japonesa, como papel *torinoko* (el mejor papel japonés clásico), *iwaenogu* (pigmentos naturales), cola de venado, y mucho más, Kozasa ofreció la presentación de la técnica pictórica tradicional en Japón en el taller de Nishizawa. Obregón conoció a Kozasa en ese taller. Debido a que sus domicilios estaban muy cerca uno del otro en esos días, los dos jóvenes se hicieron buenos amigos hasta que Obregón visitó su casa natal en Japón, en 1993. En este primer viaje hacia el país oriental, Obregón se quedó dos meses en Japón y ambos fueron a Tokio, Kioto, Nara, Kamakura, Nikko, y Okinawa, donde Obregón convivió con varios maestros de arte en la Universidad de Kozasa. El Monte Fuji, que escalaron juntos, le atrajo mucho a Obregón, junto con los paisajes de los Cinco Lagos de los alrededores del Fuji. Él

compró una serie de tarjetas de *ukiyo-e* de Hokusai Katsushika (1760-1849) llamada *Treinta y seis vistas del monte Fuji* como un recuerdo de su viaje. Durante la estancia en el país de Kozasa, aprendió mucho sobre el arte japonés, visitando los museos con su amigo anfitrión, y compró materiales para *sumi-e* en tiendas especializadas en materiales de pintura japonesa tradicional, como *Kiya* en Ueno y *Uematsu* en Shibuya, barrio de Tokio. Estos materiales, como el papel japonés, pinceles, brochas y tintas japonesas, no han faltado desde entonces en sus producciones de *sumi-e*. Es extraño que Kozasa haya dejado su carrera como pintor poco después de ese viaje, sin embargo el vínculo entre ellos ha sido fuerte después de más de veinte años.



Fig. 2 Obregón y su maestro Luis Nishizawa, Casa de Nishizawa, Coyoacán, México D.F., 1998

En 1995, Jorge Obregón realizó una exposición individual por primera vez en su vida, en la galería Luis Nishizawa de la ENAP, intitulada "*Geografía del espacio*" y allí exhibió veintitrés piezas de paisajes en blanco y negro: lápiz, carbón o tinta japonesa sobre papel. La revista Gaceta de la UNAM insertó esa expo y la criticó de la siguiente forma:

> La obra de Jorge Obregón, aunque carente de color, descubre con precisión el estado del tiempo, la luz y la sombra, la tarde y el día. Es un catálogo de

> luces, sombras y texturas latentes en la fuerza con la que desliza el lápiz sobre la superficie del papel.[3]

Además de pintar paisaje al óleo, temple y acuarela en color, al mismo tiempo Obregón sigue produciendo obras en blanco y negro, especialmente con carbón y con tinta japonesa. (Fig.15-18)

> Los paisajes de Obregón dibujados con carboncillo, trazos negros sobre fondo blanco, evocan la perfección de un sitio ideal, *La Barranca de Alcalícan* es una pieza en gran formato en la que Obregón utiliza la monocromía para describir un sitio que, sin la presencia del color, es una abstracción que hace imposible su existencia, y eso lo convierte en fantástico, es invención pura. El dibujo es obsesivo y sintético, describe la nieve, las formas de las laderas y una sombra que se extiende sobre el enorme terreno que se origina en el movimiento, en el tiempo que vemos cómo transcurre a través de la luz. [4]

En su tesis de la licenciatura, intitulada *"Volcanes de México, una experiencia al aire libre",* analizó la historia del paisaje mexicano desde José María Velasco y Gerardo Murillo (Dr. Atl) hasta Luis Nishizawa, del que Obregón ha heredado la manera de enfrentar su obra. Egresado la ENAP en 1996, Obregón se hizo el



Fig. 3 Materiales que provienen de Japón en el taller de Obregón, 2014

[3] ALCÁNTRA; Estela. "Geografía del espacio, una muestra sobre el mundo inagotable del paisaje" en *Gaceta* UNAM, Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Numero 2902, Ciudad Universitaria, pp20-21, 23 de febrero de 1995. Pág. 20

[4] LÉSPER, Avelina. "El paisaje, la venganza de la permanencia", *Catalogo: Episodios de Luz*, Centro de Cultura Casa Lamm, 2015, P.7

ayudante del Maestro Nishizawa en cursos técnicos en el Centro Nacional de las Artes en 1997 y 1999. Para su boda en 1998 con su novia Rocío, el maestro le regaló un cuadro del paisaje con Iztacchíhuatl realizado con *saiboku*. Para pintar diversos paisajes y volcanes, el artista nunca ha dejado de viajar por la nación y por el mundo, y ha participado en varias exposiciones. Además, realizó dos residencias artísticas en el Centre d´Art i Natura, en España en 1997 y en el Vermont Studio Center, en Estados Unidos en 2002.

En 2014, la Embajada de México en Japón invitó Obregón a conmemorar los 400 años de relación entre ambos países, y en marzo llevó a cabo un viaje para bocetar y pintar paisajes del Monte Fuji. A pesar de que ya pasaron 20 años después de su primer viaje a Japón, la memoria de la subida al Fuji con su amigo japonés nunca se ha desvanecido. Naturalmente se le ocurrió pintar los paisajes como lo hiciera Hokusai, quien dejó los *ukiyo-e* del Fuji desde treinta y seis lugares diferentes; no como el estilo oriental, sino como el estilo occidental o sea mexicano. El paisajista mexicano recorrió 1,300 kilómetros alrededor del volcán por 20 días para pintar varias vistas. Antes del viaje, investigó e identificó en un mapa los treinta y seis lugares donde Hokusai pintó hace 200 años, y en el lugar manejó buscando los escenarios con un sistema de navegación satelital. Obregón pintó el volcán desde donde a él la vista le parecía hermosa, por eso no pintó justo desde el mismo punto que el antiguo artista japonés eligió. Sin embargo, dijo que ese experimento enriqueció al artista mucho visualmente y él aprendió mucho sobre cómo han cambiado el paisaje, las casas y los ciudadanos durante 200 años.

Obregón pintó in-situ treinta y trés vistas de monte Fuji desde marzo hasta abril en 2014, y entre ellos aparecen los elementos representativos de Japón, como la flor del

cerezo de la primavera, el templo budista, el arrozal con mogotes, la casa japonesa antigua, entre otros. (Fig.17-24) A diferencia de lo que pudiera pensarse, Obregón no pintó estos símbolos japoneses con el propósito de resaltar los estereotipos culturales; simplemente pintaba lo que veía. Para mí, las montañas de Obregón en sus obras, no llevan implícito un carácter simbólico y sólo representan parte del paisaje, sin que importe en dónde está o cuál es la montaña; si llegara a identificar, por ejemplo, que una de las montañas de Obregón es el Monte Fuji, sería porque identifico el Fuji, porque ya lo conozco, y no porque la obra fuerce un paisaje representativo del país.

El Monte Fuji ha sido pintado por varios artistas japoneses desde la época antigua como símbolo de la nación japonesa. Aunque ya he hablado sobre el ejemplo de *ukiyo-e*, también en la pintura japonesa y en *sumi-e* aparece la vista del Fuji. En la mayoría de la pintura japonesa tradicional y moderna, el Fuji siempre ha sido representado como una montaña elegante, suave y lisa con colores tenues. Además, la forma es distinta dependiendo del artista. (Fig.25-31) Su figura es como un icono y tiene un diseño simbólico que se pinta por la idealización del monte sagrado por los artistas japoneses. Por lo tanto, cuando yo misma escalé el Monte Fuji en 2003, me sorprendí al ver que en realidad tiene varias rocas grandes y caminos pedregosos, y no era tan liso como se veía en las pinturas. Contrario a las obras de Japón, Obregón pintó el monte Fuji tal como lo veía al aire libre, como un paisajista realista. Elaboró una maqueta del Fuji en bronce con baño de plata usando modelos del mapa topográfico mientras pintaba el paisaje del monte. (Fig.19) Eso ayudó a captar su figura tridimensionalmente.

Hablando de la tonalidad de los paisajistas mexicanos, José María Velasco utilizaba los colores suaves de la luz tenue (Fig.32, 33), y la paleta de Nishizawa era

simbolizada y simplificada (Fig.34). Obregón ha dicho que su gama tiene similitudes con la del Dr. Atl, más que con la de los otros dos grandes maestros. Pese a que los cuadros del Dr. Atl expresan el movimiento de las nubes y los volcanes (Fig.35, 36), los de Obregón son más tranquilos; es obvio que hay muchos colores parecidos en la paleta de ambos artistas, especialmente en las pinturas que realizaban al medio día con la luz solar intensa. El azul vívido del cielo y el café de la tierra, me dejaron una impresión muy mexicana.

Comparando estos cuadros de Obregón, en los que plasmó al Fuji, no usó colores tan vigorosos. Por ejemplo, repetía mucho los tonos pastel, como el azul claro y el morado blanquecino para representar el cielo, el monte y el agua. Obregón mencionó que:

> "El agua es un elemento de Japón. Siempre ven la naturaleza reflejada en el agua. Por eso traté de pintar el Fuji y los lagos durante un momento tranquilo: desde a las seis hasta a las nueve o diez de la mañana y después a las dos de la tarde cuando no había viento fuerte que rompiera el reflejo del agua. Además con la luz del amanecer y del atardecer pude ver las sombras de la superficie del Fuji. (…) Las pinturas producidas en Japón tienen colores más suaves que mis otros cuadros, debido a que yo pinto in-situ. En Japón, vivía como los japoneses. Desayunaba arroz blanco y alga marina; para la comida comía pasta japonesa como *soba* y *udon*. Los sabores de la comida japonesa son muy suaves y tranquilos. Sin picante ni sabores ácidos. Todos los días tomaba una ducha en la bañera u *onsen* (aguas termales) para descansar mi cuerpo como lo hacen los pueblos japoneses. Así adoptaba el carácter de los japoneses. La paleta de mis cuadros también se volvió suave y tranquila."[5]

[5] Hice entrevista con Jorge Obregón en su taller en la Col. Florida en el Distrito Federal en 27 de noviembre de 2014.

Ese proyecto del Fuji rendiría homenaje a Hokusai, quien estampó las distintas vistas de la montaña en la época de Edo con la técnica de *ukiyo-e*. Sin embargo, considero que para Obregón no fue su primer ejercicio sobre pintar una montaña desde distintas vistas. Por ejemplo, tratando el Popocatépetl, el artista dejó numerosos paisajes de ángulos desiguales en distintas estaciones: la lontananza de cúspide desde el otro pueblo, el volcán que se yergue desde la falda, la vista desde la cúspide, la vista desde la cúspide de otra montaña, el glaciar de la cima desde el mismo lugar, con vista aérea, y más. En algunas pinturas está cubierto con nieve, mientras que en otras está lleno de follaje. El artista siempre capta distintas caras de los volcanes mexicanos que se transforman en cada estación. Al pintar los distintos ángulos en distintos momentos como observador o investigador, el artista puede comprender la realidad de la montaña y profundizar el conocimiento frente a la naturaleza. Ese estilo de pintar nos recuerda la postura del Dr. Atl, quien repetidamente pintaba el volcán Paricutín: mientras observaba el ecosistema de la erupción in-situ. También considero que la posesión de la serie de *ukiyo-e* de Hokusai que adquirió durante el viaje de la licenciatura por Japón, brindó gran influencia al estilo de Obregón para captar la atmósfera total de la naturaleza, desde distintos puntos de vista, de manera pictórica. La mezcla del pensamiento del artista japonés antiguo y la forma de pintar heredada de los artistas mexicanos, da origen al estilo único de Jorge Obregón.



Fig. 4 Obregón retrata el Monte Fuji, Japón, 2014

En la Ciudad de Fuji-yoshida, cerca del monte Fuji, hay un museo de arte, el Museo Fujiyama, donde se coleccionan las pinturas de los maestros japoneses antiguos y

modernos que tienen como tema el Monte Fuji. Ese museo tiene una colección de pintores extranjeros también. Desde noviembre de 2014, la obra de Jorge Obregón intitulada *Frio amanecer del Fuji desde las orillas del lago Yamanaka* (Fig. 22) entró en dicha colección, siendo el único cuadro de un artista latinoamericano.

Obras de Jorge Obregón



Fig. 5　ホルヘ・オブレゴン　【オアステペックの川】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Río de Oaxtepec,* 1991, Óleo sobre lino, 70×100.



Fig. 6　ホルヘ・オブレゴン　【アツィントリ氷河から】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Desde el glaciar Atzintli,* 1997, Acuarela sobre papel, 122×200.



Fig. 7　ホルヘ・オブレゴン　【シンフォロサ】油彩・麻・木
JORGE OBREGÓN. *La Sinforosa* , 2000, Óleo sobre lino sobre madera, 122×200.



Fig. 8　ホルヘ・オブレゴン　【ホヌーコ】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *El Jonuco,* 2009, Óleo sobre lino, 195×320.



Fig. 9　ホルヘ・オブレゴン
【グアナファトのブーファの丘】テンペラ・麻
JORGE OBREGÓN. *La Bufa de Guanajuato,* 2002, Temple sobre lino, 40×80.



Fig. 10　ホルヘ・オブレゴン
【鉱山からのトラヤカパン】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Tlayacapan desde la mina,* 2010, Óleo sobre lino, 60×120.



Fig. 11　ホルヘ・オブレゴン　【イスタシワトルからのポポカテペトル】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Popocatépetl desde el Iztaccíhuatl,* 2012, Óleo sobre lino, 40×60.



Fig. 12　ホルヘ・オブレゴン　【冬の光】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Luz de Invierno,* 2011, Óleo sobre lino, 140×210.



Fig. 13 ホルヘ・オブレゴン　【２つの火山の空からの眺め 】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Vista aérea de los volcanes,* 2010, Óleo sobre lino, 100×300.



Fig.14　ホルヘ・オブレゴン　【クアトロシエナガスの石膏の砂丘】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Dunas de Yeso en Cuatrociénegas* , 2006, Óleo sobre lino, 30×120.



Fig. 15　ホルヘ・オブレゴン【イスタシワトルと山積みの玉蜀黍】墨・和紙
JORGE OBREGÓN. *Iztacchihuatl con mogotes*,1998, Tinta japonesa sobre papel japonés, 70×110 .



Fig. 16　ホルヘ・オブレゴン【火山】墨・和紙
JORGE OBREGÓN. *Los volcanes,* 2006,Tinta japonesa sobre papel japonés, 70×150　.



Fig. 17　ホルヘ・オブレゴン【富士山と田園風景】墨・和紙
JORGE OBREGÓN. *Fuji con mogotes,* 2014, Tinta japonesa sobre papel japonés, 40×85.



Fig. 18　ホルヘ・オブレゴン【三つ峠からの眺望、富士山と富士吉田】墨・和紙
JORGE OBREGÓN. *Fuji y Fujiyoshida desde Mitsutoge,* 2014, Tinta japonesa sobre papel japonés, 53×111.



Fig. 19　ホルヘ・オブレゴン【富士山】ブロンズ・蝋・石灰・花崗岩
JORGE OBREGÓN. *Monte Fuji,* 2014, Bronce a la cera perdida con baño de plata sobre granito, 60×70×21.



Fig. 20　ホルヘ・オブレゴン
【山中湖から見た夜明けの富士山】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Fuji al amanecer desde el lago Yamanaka,* 2014, Óleo sobre lino, 53×73.



Fig.21　ホルヘ・オブレゴン
【忠霊塔（五重塔）と富士山】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Pagoda de Chureito y el Fuji,* 2014, Óleo sobre lino 45×70.



Fig. 22　ホルヘ・オブレゴン　【山中湖畔からの眺め、富士山と朝の冷気】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Frío amanecer del Fuji desde las orillas del lago Yamanaka,* 2014, Óleo sobre　lino, 35×52. Colección Museo Fujiyama, Japón



Fig.23　ホルヘ・オブレゴン
【桜に囲まれた逆さ富士】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Reflejo del Fuji con cerezos,* 2014, Óleo sobre lino, 70×100.



Fig. 24　ホルヘ・オブレゴン　【西浦木負の海岸から眺めた夕焼けの富士山】油彩・麻
JORGE OBREGÓN. *Tarde en la costa de Nishiurakisho con el Fuji,* 2014, Óleo sobre lino, 35×70.





Fig.25,26　葛飾北斎　【凱風快晴】【甲州石半沢】（富嶽三十六景より）浮世絵　東京国立博物館
HOKUSAI KATSUSHIKA. *Viento de Sur, Cielo claro, Kajizawa en Kosyu* (de las Treinta y Seis Vistas del Monte Fuji, *ukiyo-e*, 1826-33, Museo Nacional de Tokio



Fig. 27　横山大観　【群青富士】日本画　静岡県立美術館
TAIKAN YOKOYAMA. *Fuji azul marino,* pintura japonesa, 1917-18, Museo de Arte de la Provincia de Shizuoka



Fig.28　横山大観　【日出処日本】日本画
宮内庁三の丸尚蔵館
TAIKAN YOKOYAMA, *Japón donde nace el Sol,* pintura japonesa, 1940, Departamento de la Casa Imperial



Fig.29　安田靫彦　【富嶽】日本画
YASUDA, Yukihiko. *Monte Fuji,* pintura japonesa, 1926,



Fig.30　東山魁夷　【黎明】日本画
KAII HIGASHIYAMA. *Aurora*, pintura japonesa, 1980,



Fig.31　奥村土牛　【初春の白い富士】日本画
DOGYU OKUMURA. *Fuji blanco de los principios de la primavera,* pintura japonesa



Fig. 32　ホセ・マリア・ベラスコ 【メキシコ盆地】
油彩・キャンバス　メキシコ国立美術館
JOSÉ MARÍA VELASCO, *Valle de México,* Óleo sobre tela, 1877, Colección Museo Nacional de Arte México



Fig. 33　ホセ・マリア・ベラスコ 【チマルパ荘園】
油彩・キャンバス　メキシコ国立美術館
JOSÉ MARÍA VELASCO, *Hacienda de Chimalpa*, Óleo sobre tela, 1893, Colección Museo Nacional de Arte México



Fig.34　ルイス・ニシザワ【展望台】混合・キャンバス、ルイス・ニシザワアトリエ美術館、メキシコ
LUIS NISHIZAWA, *El mirador,* Mixta sobre tela, 1974, 16.4×50.5, Colección Museo Taller de Luis Nishizawa, México.



Fig.35　ドクトル・アトル
【イスタシワトルと風景】混合・木
GERARDO MURILLO (Dr. Atl), *Paisaje con el Iztaccíhuatl,* Técnica mixta sobre madera, 1932, 88 x 154, Museo Colección Blaisten.



Fig.36　ドクトル・アトル
【ポポカテペトル火山】混合
GERARDO MURILLO (Dr. Atl), *El volcán Popocatépetl,* Técnica mixta sobre fibracel. 1947, 95 x 148.5

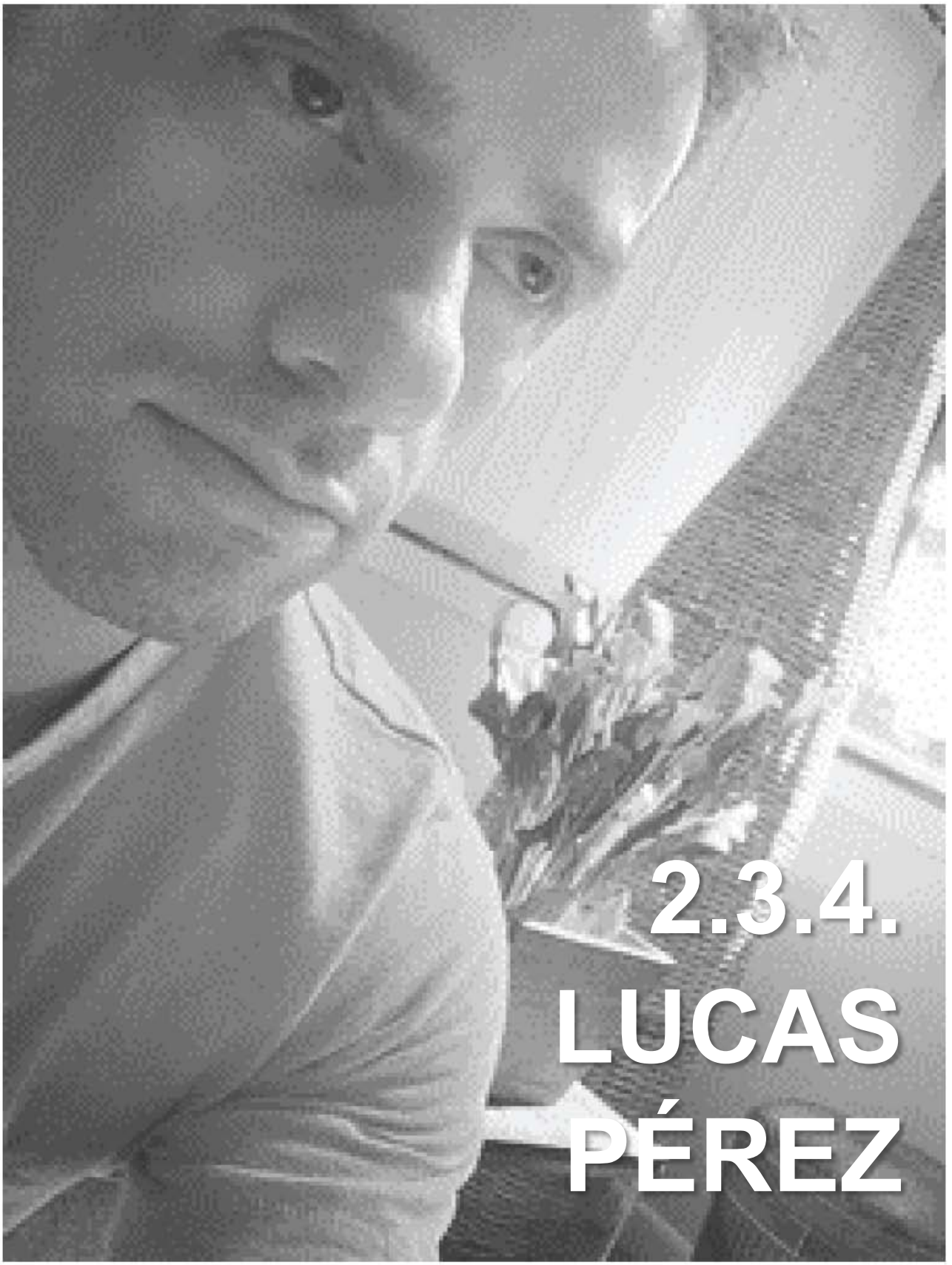


Fig. 1

2.3.4. Lucas Pérez

Lucas Pérez nació en 1982 en Ensenada, en el estado de Baja California. Su padre es mexicano y siempre le contó la historia de que su abuelo había participado en la Revolución Mexicana. Su madre es estadounidense. Cuando tenía cuatro años, la familia Pérez se mudó a Guadalajara, Jalisco, y después, cuando tenía seis años, salió de México a Estados Unidos, y el niño Lucas Pérez recibió toda la educación en el país de su madre. Estudió diseño gráfico en Nueva York y se graduó en el Instituto Pratt de Bellas Artes en 2000. Trabajó como diseñador por dos años, y después enseñó la técnica de diseño gráfico en la Universidad de San Diego. En 2004, realizó un viaje a su país natal, México, y visitó varias ruinas mayas en el Estado de Chiapas, como Palenque, Bonampak y Tikal, y le impactaron mucho. Especialmente la maravilla de los murales antiguos conservados en el Bonampak, que fueron pintados con pigmentos naturales de minerales, ocasionó el cambio de estilo en su producción y su pensamiento. Después de regresar a EE.UU, Pérez descubrió la existencia de una pintura que utiliza los pigmentos naturales hasta nuestros días; se trataba de la pintura japonesa, cuya tradición aún florece en el mundo artístico en Japón. En ese momento, Pérez decidió ir a Japón.

Pérez llegó a Japón por primera vez en 2009 sin saber el idioma japonés. Estudiándolo en una escuela de idiomas en Tokio, aprendió japonés a nivel de negocios. También aprendió caligrafía japonesa bajo la tutela de la maestra Asami Maeda en clases privadas. Por su esfuerzo, Pérez obtuvo el nivel de cuarto *dan* en un instituto de caligrafía japonesa en 2014 (se requiere un nivel de cuarto dan o superior para obtener el título de maestro de enseñanza). Ningún extranjero había obtenido

dicho nivel en esa organización. Durante su aprendizaje de caligrafía, empezó tomar clases privadas de pintura japonesa, *nihonga*, dirigida por la maestra Mari Sato, quien se tituló con el doctorado en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio.

En las obras de Pérez de *nihonga*, se incluyen varios elementos que representan la cultura maya. Las cactáceas son iconos característicos de Pérez quien nació en la tierra seca de Baja California. Utiliza las cactáceas como un elemento de su identidad, como un mexicano que maneja la pintura japonesa. Los cactos no son objetos comunes en la pintura japonesa, sin embargo, él los pinta con frecuencia para destacar su origen. Esa postura es muy común con Soju Endo [véase 1.2.8.] quien pintó cactáceos en el paisaje mexicano en sus obras de pintura japonesa. Por ejemplo, *Colibrí y cacto* (Fig.4) tiene imágenes muy mexicanas representadas con pigmentos de *iwaenogu* y hojas doradas en el fondo. No solo utiliza la técnica nipona para los elementos mexicanos, también podemos ver la fusión cultural; por ejemplo, la obra intitulada *Little House on the Prarie with Venus* (Fig.3) representa la casa japonesa tradicional junto con los cactos. Normalmente, la vivienda japonesa es ataviada con un árbol japonés en la entrada, con un pino o un bambú. A pesar de que la combinación es muy extraña, los cactos y la fachada de la casa japonesa están armonizados muy bien, como si fuera una escena real. En las obras intituladas, *Crazy cactus* (Fig.5), *The teacher* (Fig.7), y *Celebrities* (Fig.8), aparecen ideogramas de los mayas. Utilizando la técnica de la caligrafía japonesa, Pérez escribió la caligrafía maya en la obra de pintura japonesa.

Los pigmentos para *nihonga* son originarios de los minerales. Entre numerosos colores, Pérez prefiere usar el color bermellón rojo, azul ultramarino y verde de cobre oxidado, que son colores representativos de la paleta de pintura japonesa. Sobre este



Fig. 2 Pérez, pintando con los pigmentos. Tokio, 2013

tema, Pérez mencionó: “A los colores tradicionales se les conocen como los colores 'naturales', son muy bellos y me atraen mucho por la suavidad de cada uno de sus tonos.”[1]

Como Pérez lo explicó, la pintura antigua para los murales mayas usó los pigmentos naturales, su tradición ha sido heredada en la técnica del temple. Debido a que yo misma aprendí ambas técnicas, *nihonga* y temple, puedo compararlas. En el temple no hay muchas variaciones de los pigmentos, ya que mezclamos los colores para crear el tono elegido. Sin embargo, existen cientos de variaciones de pigmentos en la pintura japonesa. Dependiendo a la fineza de los pigmentos, ya sea que provengan de piedras, minerales o conchas, la tonalidad cambia de claro a oscuro. Las pinturas de Pérez también utilizan varios pigmentos de distintas finezas y además aprovechan los colores metálicos, como la hoja dorada en *Colibrí y cacto* (Fig.4). Aunque usó la hoja iluminada, él suavizó la tonalidad del oro para que no destacara tanto el color dorado en el cuadro. Esa técnica se ha utilizado en la pintura japonesa desde tiempos ancestrales. Pérez me dijo que por el alto precio de los pigmentos y de las hojas metálicos reales, tiene que planear mucho antes de pintarlo y necesita concentrarse bien durante su proceso creativo, para evitar errores en ellas. Desgraciadamente, no puedo mostrar el detalle de pincel mediante las fotos; sus cuadros tienen texturas distintas por la textura del polvo del pigmento.

[1] Entrevista con el artista por correo en octubre de 2013.

En el diciembre de 2014, se celebró su primera exposición individual en la Galería Sukiwa en Tokio. Él mostró sus seis pinturas japonesas incluyendo *The teacher* (Fig.7) y *Celebrities* (Fig.8), entre otros, y según el autor estos son símbolos de los personajes de los cuentos de todo el mundo, como maestro, soldado, empleado, tentadora, héroe, y virgen.[2] Esos nuevos trabajos utilizaron el estilo más antiguo para la pintura japonesa, que se llamaba "*yamato-e*" antes de recibir influencias occidentales. En la pintura japonesa, *yamato-e*, se trazaba la línea delgada y se dejaba el fondo limpio. En vez de yuxtaponer muchos colores, en ella solo se pintaba una capa sobre la seda, y se estampaba el sello de bermellón rojo diseñado por el artista. En *Celebrities*, se representa a los jugadores de esgrima japonesa, *kendo*, pero los personajes son jóvenes extranjeros. En *Salary Man*, se representa a un empleado japonés con la máscara de diablo japonés. Cada cuadro representa algo japonés desde su punto de vista como un extranjero en la época contemporánea. Estas obras se hicieron con forma de rollo, como un cuadro japonés antiguo para el salón de té. Los cuadros de este estilo y la técnica de Japón representan la fusión cultural en cada pieza.

No hay tantos artistas extranjeros que practiquen la pintura japonesa ni la caligrafía japonesa. Entonces, cuando conocí al pintor Lucas Pérez, quien maneja las dos técnicas, me sorprendí mucho. El nació en México y creció en Estados Unidos, y vive en Japón para pintar la pintura japonesa con alma mexicana. Su carrera como pintor acaba de empezar, espero mucho que este joven artista refine su técnica y cree más obras orientales mezclando su propia cultura.

[2] Página de la Galería Sukiwa, http://sukiwa.net/wordpress/archives/1679 [Consultado el 21/12/2014]

Las obras de Lucas Pérez



Fig. 3　ルーカス・ペレス【小さな家とビーナス】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *Little House on the Prarie with Venus*, 2013, Pigmentos naturales sobre seda. 530×455.



Fig. 4　ルーカス・ペレス　【蜂鳥とサボテン】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *Colibrí y cactus*, 2013, Pigmentos naturales sobre seda. 530×455

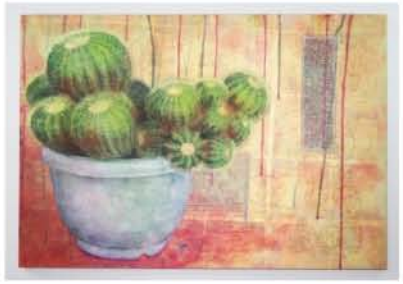


Fig. 5　ルーカス・ペレス　【狂ったサボテン】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *Crazy Cactus*, 2013, Pigmentos naturales sobre seda. 500×727.



Fig. 6　ルーカス・ペレス　【崖から落ちた携帯】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *Goldi Phone over the Cliff*, 2014, Pigmentos naturales sobre seda. 530×410.





Fig. 7　ルーカス・ペレス　【先生】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *The Teacher*, 2013, Pigmentos naturales sobre seda. 727×500.



Fig. 8　ルーカス・ペレス　【セレブ】岩絵具・絹
LUCAS PÉREZ. *Celebrities*, 2014, Pigmentos naturales sobre seda. 727×500.

CAPÍTULO III
MI EXPERIENCIA EN MÉXICO

He investigado sobre los artistas japoneses que apreciaron la cultura mexicana y produjeron obras en la tierra azteca. Yo soy una de ellos. Principalmente, estudié el idioma español en Cuernavaca, Morelos, México, en el año 2000 durante dos meses. En esa primera estancia, me cautivaron mucho los colores mexicanos que se pueden encontrar en cada rincón de la vida cotidiana y en el arte local. Después de esa experiencia, el arte mexicano siempre me ha encantado. Por suerte, a partir de 2009 empecé a vivir en la Ciudad de México, y desde 2010 he aprendido el arte mexicano en el Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mientras pinto con mis pinceles, redacto mis tesis con mi bolígrafo.

3.1. Mi producción

Durante mis días de la maestría, yo elegí tres obras representativas de grandes pintores de la Escuela Mexicana, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo y Diego Rivera, y elegí utilizar los colores del arte japonés que están siendo usados en las obras de la nuestra época. Y demostré que los colores japoneses provocan un cambio de imagen, aunque la pintura incluye temas y objetos mexicanos. Por ejemplo, en mi reproducción de *Autorretrato con mono*, dejo la composición intacta, pero utilicé el blanco en la cara de Frida y además pinto las sombras en un tono más claro y ligero que el real, con el objeto hacerlo plano, al estilo de la pintura japonesa. (Fig.12) En el fondo utilizo un solo tono de verde claro blanquecino para no aclarar los objetos, ya que en la pintura japonesa tradicional, el fondo normalmente está limpio. A pesar de que pinté la cara de una mexicana y la naturaleza mexicana, mi reproducción tiene cambios para acercarla a la pintura de mi país. Aunque la faz es muy característica de Frida, la obra tiene un

estilo de *ukiyo-e* que se llama ´*Ookubi-e*´, que significa ´la pintura con el gran cuello´ de los actores de *kabuki* o geishas populares en el siglo XVII en la época de Edo. Asimismo, la sandía de Diego Rivera, cuyo significado original fue la vida por su rojo intenso como la sangre y la carne, se convirtió en una fruta fresca de la temporada en la pintura japonesa al quitar el rojo vivo en la pulpa de sandía y cambiarlos por colores más diluidos y blanquecinos. (Fig.13)

La pintura japonesa moderna se cambió y se desarrolló después de la occidentalización en los primeros años del siglo XX debido a que los artistas fueron a estudiar a Europa. El arte japonés adquirió la nueva técnica y el material de pintura al óleo y nació una nueva corriente del arte. No obstante, el arte japonés tradicional, como la pintura japonesa (*nihonga*), la caligrafía japonesa (*shodo*), la pintura de la tinta (*sumi-e*) entre otros, todavía han conservado fuertemente su tradición de la técnica y el colorido. Por lo tanto, aun cuando se utilizaba la misma composición y el mismo tema en las pinturas mexicanas representativas, al usar los colores del arte japonés, se relaciona con la pintura japonesa tradicional.

En esta sección, me gustaría presentar las obras realizadas en el transcurso del doctorado (y poco antes de ingresar en él), para ver la “adopción” de la cultura y los colores en México y la “conservación” de lo nipón. Estas obras fueron exhibidas en el Espacio Japón, el Anexo de la Embajada Japonesa en México, entre el 21 de agosto y el 12 de septiembre de 2014, bajo mi pseudónimo, YURO.

En el doctorado produje obras inspiradas en las artesanías mexicanas. He viajado mucho a sitios arqueológicos, ciudades coloniales y pueblos indígenas en varios estados de la República Mexicana, como Chiapas, el Estado de México, Oaxaca, Puebla, Zacatecas, Morelia, Veracruz, y Jalisco, entre otros. Debido a que siempre me

fascinó el arte popular, visito los mercados y talleres para conocer las técnicas, hablar con los artesanos, y a veces llegué a comprar obras para mi pequeña colección. Lo que siempre me sorprendió fue la técnica propia y única de los artesanos desconocidos y la sensibilidad de los colores que fue heredada desde los ancestros. A mí me parece que las artesanías mexicanas no han estado en desuso, sino que han estado evolucionando poco a poco hasta nuestro siglo. Hay un libro de formato grande llamado *Arte Popular en México* cuyas imágenes fueron tomadas por el pintor japonés, Kojin Toneyama, y se publicó en 1974. En este libro de hace más de 40 años, podemos ver las imágenes de las artesanías mexicanas del siglo pasado. Por supuesto, en la mayoría de las obras no se nota una transformación en su diseño y sus coloraciones; sin embargo, en comparación con las antiguas, que parece que las hicieron con poco esmero, las artesanías modernas son refinadas en la parte de la decoración pictórica y aumentan las variaciones de forma y color. En los últimos años, existen artesanos que tienen un sentido del negocio, y que también tienen buena acogida del público nacional e internacional. Tal vez, eso sea no solo por la política de tratar de conservar las tradiciones y el arte indígena, sino también por la presencia de un gran artesano local quien levanta la moral y el nivel de todos los artesanos del pueblo. Por ejemplo, los esposos Jacobo y María Ángeles del pueblito de San Martín Tilcajete en Oaxaca, cuyos alebrijes se ha vuelto muy famosos en los últimos años. Yo fui a ese pueblo artesanal en 2011 y 2013, y me sorprendió que en tan solo dos años los alebrijes de los talleres locales estuvieran cambiando y sus diseños se volvieran más finos y sofisticados debido a la influencia del estilo de los famosos esposos. Cuando visité la otra villa oaxaqueña de alebrijes de madera de copal, que se llama San Antonio Arrazola, encontré la casa Manuel Jiménez, el fundador de ese arte popular en copal.

Su hijo me comentó que otros paisanos pueden imitar los diseños de Jiménez para que florezca la tradición popular en ese pueblo. Gracias a la imitación del estilo y la herencia de la técnica, la producción de alebrijes de esas aldeas pequeñas se fue desarrollando y ahora es bastante conocida entre los viajeros. Así es como las artesanías están evolucionando poco a poco en los pueblitos pequeños de cada localidad. La artesanía es una tradición antigua pero tiene siempre algo novedoso, y eso me encanta.

En los mercados, las obras artesanales siempre luchan con sus tonalidades para destacar en el aluvión de colores. A pesar de eso, cuando pongo un solo objeto en mi casa, disfruto el detalle del pincel y la alta técnica en ello.

La calidad de algunas las artesanías que se pueden encontrar en las calles me resulta atractiva. También, siempre que veo a los jóvenes que heredan la tradición antigua de su aldea, me impresionan. Encontré a un niño de ocho años enhebrando una aguja y reuniendo las chaquiras en el callejón del centro de la Ciudad de Zacatecas, y me dijo que él comenzó a producirlo con su familia desde los siete años de edad, tal como lo hacen muchos otros niños de huicholes. También, en el Taller de Jacobo y María en el pueblo oaxaqueño, varios jóvenes artesanos estaban pintando manualmente dibujos increíblemente detallados. Aunque no haya modelo ni maqueta de las obras, ellos siempre expresan la tonalidad de manera maravillosa con varios colores intensos.

Así que siempre me ha atraído mucho el arte popular en México, y he intentado reflejar su impactante belleza y la coloración viva de ellas en mis cuadros. Sin embargo, no ha sido tan fácil. Inconscientemente, mis pinturas siempre muestran algo del estilo nipón. En 2010, cuando yo pinté una modelo desnuda en la Academia, mis compañeros

y mi maestro me dijeron con sorpresa; “¡Qué nipona es esta obra!” o “Tienes mucha influencia del estilo de manga”. Me atraparon esos comentarios, ya que pinté a la modelo mexicana tal como la vi, y además nunca fui asidua a leer historietas japonesas ya que mi familia no me permitió tener ese entretenimiento. Sin embargo, para los mexicanos, yo soy una japonesa típica que siempre ha pintado con estilo japonés. Debido a que yo quería aprender el arte mexicano y capturar los colores locales, me esforzaba en reflejar la tonalidad real de México en mis producciones. A pesar de eso, mis compañeros me seguían haciendo comentarios sobre mi estilo japonés. Y más tarde, después de luchar contra ello, entendí que oponerme al resultado espontáneo de mis obras era una postura innatural para mí. Nací y crecí en Japón, viví ahí durante 29 años, y desde los 5 años aprendí caligrafía japonesa y a partir de los 11 pinté con la técnica de la pintura japonesa tradicional. Además aprendí algunas formas y estilos de diseño japonés al observar a mis compañeros en una agencia de publicidad durante 7 años en Tokio. Tengo como base estas experiencias y no necesito borrar mi carrera. Una vez que me percaté de ello, fui sincera conmigo misma, y empecé a pintar cosas mexicanas con la visión de una mujer japonesa.

Presento cinco cuadros pequeños intitulados: *Catrina* (Fig.1), *Aparición* (Fig.2), *Charla* (Fig.3), *Taza poblana* (Fig.4) y *Encuentro* (Fig.5). En ellas, capte las artesanías representativas de algunas villas de distintos estados, como la figura decorativa de calavera del Estado de Michoacán, la máscara de chaquiras del Estado de Zacatecas (y otros lugares), alebrijes del Estado de Oaxaca, talavera del Estado de Puebla, y animales de felpa del Estado de Chiapas. En estos cuadros de “naturalezas muertas”, intercale unas piezas de “naturaleza viva” como unos limones, un cacto, una flor de jacaranda, una flor de buganvilla, y una mariposa monarca, para crear cierto aire sutil

en la atmósfera. Las combinaciones no tienen ningún significado profundo, pero tuve conciencia de la tradición de las pinturas japonesas en las que varias veces se incluye la naturaleza que expresa la estación de la escena, al igual que las poemas japoneses como *Haiku* que siempre incluyen palabras que ponen en contexto la estación del año. Esas tradiciones están basadas en los sentimientos que surgen de nosotros los japoneses al encontrar la elegancia y gracia de las expresiones de las cuatro estaciones en el arte. Además, pinté la naturaleza mexicana como si se tratara de la tradición de "la flor para la ceremonia del té" (*chaka*), donde se decora solo una rama de la planta silvestre en el salón del té para disfrutar la belleza sencilla del tiempo con la atmosfera sobria. Ese tipo de decoración modesta es lo opuesto a la tradición *Ikebana*, el arreglo de flores, sin embargo un pieza de flor puede cambiar el ambiente del salón.

Tal vez, si pongo un adorno japonés en una casa mexicana, con los colores que habría usado Luis Barragán, no se armonizaría tan bien y crearía disonancia en los tonos. Asimismo, las artesanías locales de México no combinan con la atmósfera de la vivienda japonesa, por sus colores explosivos. Para evitar esa discrepancia con la casa nipona, me enfoqué en las tonalidades de los cuadros, con el fin de usarlos de complemento en la atmósfera en mi cuarto. Mezclé el acrílico con mucha agua para matizar la tonalidad ligera y suavizarla: por ejemplo degradé la potencia del rosa mexicano hasta hacerlo rosa pastel, como los pétalos de las flores del cerezo o del ciruelo. Por supuesto, el material artificial, el acrílico, no puede sustituir los pigmentos minerales para la pintura japonesa tradicional, por su brillo natural y por su calidad. A pesar de ello, me impuse el desafío de crear una paleta semejante a la pintura japonesa que yo había utilizado en Japón.

Comparando los bodegones del arte mexicano, cuyo lienzo está repleto de

objetos, el gran espacio para el fondo es una de las características del arte japonés. Además de estas cinco obras, dejé un gran espacio en otras pinturas, como en *Barro de Chiapas* (Fig.6), *Chaquiras* (Fig.7) y *Azulejos* (Fig.8), entre otras. En ellas, los objetos ocupan una quinta o sexta parte de cada lienzo. A pesar de que utilicé colores fuertes semejantes a las artesanías originales, me parece que la tonalidad del cuadro no es tan impactante gracias a la limitación del área del objeto. En la Fig.6, se representa una olla de barro con un jaguar en relieve y algunos dibujos de los barros de la nación a los costados. En la Fig.7, pinté detalladamente las piezas de chaquiras, y en la Fig.8, dibujé diseños de azulejos que se produjeron desde la época virreinal en la Nueva España. Mostrando mi respeto a las manos hábiles de los artesanos desconocidos de los pueblos indígenas, intenté dibujar todos los puntos de chaquiras o todos los dibujos de azulejos o barros. Además, no solo me enfoqué en los detalles del pincel en los objetos, sino que le di importancia al fondo. Yuxtapuse varias veces la pintura acrílica aguada para formar una atmosfera suave.

En mis producciones del doctorado, hice tres obras que son la fusión cultural entre México y Japón. La primera prueba fue la obra intitulada *Maki-e guerrerense* (Fig.9) donde mezclé las imágenes de la laca de Olinalá, una artesanía colorida autóctona del Estado de Guerrero de la República Mexicana, con decoración dorada que se usa en la laca japonesa cuya base es el negro o bermellón rojo con dibujos de oro, llamada *maki-e*. Los nueve círculos representan las jícaras con el diseño tradicional de Olinalá. Aunque son labores con laca y su tema es la naturaleza aledaña, ambas artesanías son muy distintas por su coloración.

Otro es *Chiyogami oaxaqueño* (Fig.10), que es una fusión cultural del traje regional del Estado de Oaxaca y los papeles japonesas, *chiyogami*, que es un tipo de

papiroflexia cubierta por los estampados de los *kimonos* tradicionales. Para imitar el concepto de *chiyogami,* pinté menudamente los dibujos de textiles y de bordados para la ropa tradicional de varias comunidades oaxaqueñas en 44 cuadros pequeños. Debido a que el Estado de Oaxaca tiene una amplia variedad de condiciones topográficas, desde la tierra montañosa hasta la costa del Océano Pacifico, cada pueblo tiene un traje tradicional muy peculiar. No solo pinté los dibujos con base en las fotos que tomé durante mis tres viajes al lugar, sino que consulté varios catálogos fotográficos.

La obra de *Hagoromo -hilo dorado e hilo plateado-* (Fig.11) representa varios símbolos de los textiles de México. Para la primera capa, pinté la imagen de un rebozo corto del pueblito chiapaneco llamado Zinacantán, donde todas las mujeres todavía visten la ropa tradicional para la vida cotidiana. Cuando fui a esa aldea, que se localiza a 20 minutos de la ciudad de San Cristóbal de las Casas en camión, en la plaza central, donde las mujeres locales se reúnen y charlan, quedé fascinada por la hermosura de los trajes entre azules y morados que tenían distintos diseños de bordados de muchas flores. Desafortunadamente, no se me permitió tomarles fotos porque en esa comunidad todavía creen que la fotografía se roba el alma de las personas. En vez de tomar fotos, memoricé el escenario. Debido a que ese pueblo maya estaba cubierto de niebla espesa, sentí mucha nostalgia al acordarme de los pueblos japoneses en el campo montañoso. Y en ese momento recordé un cuento antiguo acerca de una hermosa ángel que para volar usa un chal, llamado *hagoromo*. Sin su *hagoromo*, ella vuelve a ser una mujer normal. Para pintar la base del cuadro, mezclé ese cuento japonés con las mujeres indígenas con la ropa regional de Zinacantán. En la segunda capa llené el lienzo con los dibujos mayas tradicionales de los textiles. En vez de los

dibujos de varios colores, pinté con acrílico dorado. Para la última capa, pinté los animales que se estilan en el bordado otomí. Normalmente se bordan con hilos coloridos pero en este caso utilicé el color plateado. En Japón, hay una tradición de utilizar hilos dorados y plateados para la decoración del *kimono* o como adorno de los objetos festivos para dar la impresión de elegancia y solemnidad. Ese hilo fastuoso siempre se ha producido a mano con papel japonés, laca y hoja de oro cortada muy fina. Por el manejo de los colores metálicos, esa obra *Hagoromo* brilla mucho cuando refleja el rayo del sol o la luz artificial, y el brillo se mueve de acuerdo con la dirección de la iluminación. Así, la mezcla de la tradición mexicana en los textiles con los textiles antiguos de Japón crea una nueva impresión.

Cada artista adopta y captura diferentemente los elementos de la otra cultura extranjera y también conserva la propia cultura en sus producciones. En mi caso, pinté los objetos mexicanos con la interpretación de una japonesa. La adopción de los símbolos mexicanos (de artesanía local, naturaleza mexicana y dibujos tradicionales) y el material de pintura (acrílico) son evidentes; el contraste se encuentra en el uso de los tonos naturales y suaves (como en la pintura japonesa), la aparición del dorado y el plateado (como en las artesanías japonesas) y la existencia de un gran espacio vacío, y en estos últimos puntos se puede observar la manera de conservar “lo japonés” en mi estilo. Fue muy interesante que a pesar de que usé los iconos tan mexicanos en mis cuadros, los espectadores me dijeron que éstos eran muy japoneses u orientales.



Fig. 1 YUKO KAWAHARA. *Catrina,* 2014, Acrílico sobre tela, 45×35cm, Colección de la artista



Fig. 2 YUKO KAWAHARA. *Aparición,* 2014, Acrílico sobre tela , 45×35cm, Colección particular



Fig. 3 YUKO KAWAHARA. *Charla,* 2014, Acrílico sobre tela, 45×35cm, Colección de la artista



Fig. 4 YUKO KAWAHARA. *Taza poblana,* 2014, Acrílico sobre tela, 45×35cm, Colección de la artista



Fig. 5 YUKO KAWAHARA. *Encuentro,* 2014, Acrílico sobre tela, 45×35cm, Colección de la artista



Fig. 6 YUKO KAWAHARA. *Barro de Chiapas,* 2012, Acrílico sobre tela, 70×70cm, Colección particular.

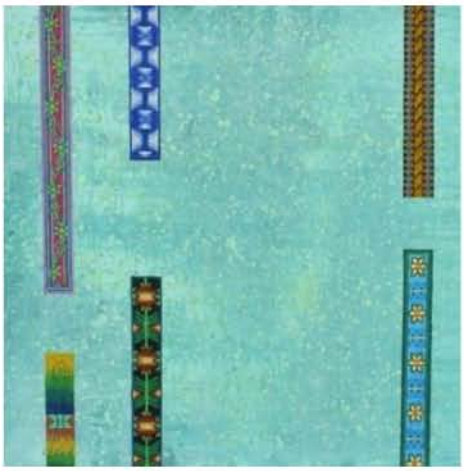


Fig. 7 YUKO KAWAHARA. *Chaquiras,* 2012, Acrílico sobre tela, 70×70cm, Colección particular



Fig. 8 YUKO KAWAHARA. *Azulejos,* 2014, Acrílico sobre tela, 50×70cm, Colección particular



Fig. 9 YUKO KAWAHARA. *Maki-e guerrerense,* 2014, Acrílico sobre tela, 100×120cm, Colección de la artista



Fig. 10 YUKO KAWAHARA. *Chiyogami oaxaqueño,* 2014, Acrílico sobre tela, 70×50cm, Colección de la artista



Fig. 11 YUKO KAWAHARA. *Hagoromo –hilo dorado e hilo plateado-,* 2014, Acrílico sobre tela, 120×100cm, Colección particular.



Fig. 12 YUKO KAWAHARA. *"'Autorretrato con mono' después de Frida Kahlo",* 2010, Acrílico sobre tela, 40 x 30cm, Colección de la artista.



Fig. 13 YUKO KAWAHARA. *"'Las Sandías' después de Diego Rivera"*, 2010, Acrílico sobre tela, 40 x 30cm, Colección de la artista.

CONCLUSIONES

El arte japonés relacionado con el arte mexicano

Lo que refiero en el anexo[1] es la historia general del arte y los colores en Japón. Los textos del arte japonés solo indican esa corriente dominante, y no mencionan la relación artística entre Japón y Latinoamérica. Sin embargo, después de vivir en México, yo encontré varios ejemplos de las obras importantes que muestra la relación del arte japonés y mexicano. Y noté que el arte mexicano ha influenciado al arte japonés, también que los artistas japoneses formaron la parte de la historia del arte mexicano.

Tamiji Kitagawa fue la primera persona que introdujo el arte mexicano a los pueblos japoneses. Si no hubiera existido Kitagawa, los japoneses habrían conocido el Muralismo Mexicano y la cultura mexicana tiempo después. A través de Kitagawa, varios pintores de la Ciudad de Nagoya del grupo *Nika,* recibieron la influencia de este pionero japonés en el arte mexicano; por ejemplo, Takayoshi Ito visitó México más de ochenta veces en su vida; Shinzaburo Takeda radicó en el país y se quedó aquí por más de cincuenta años; Mikie Ando realizó un gran mural representando a los ciudadanos mexicanos en una estación de la ciudad de Nagoya; y en la siguiente generación, Nobuhiro Kagami también fue cautivado por la cultura oaxaqueña. Tsuguharu Foujita vino a México y tuvo una gran influencia del Muralismo y en cuanto regresó a Japón, realizó varios murales y mucho tiempo después el concepto del muralismo mexicano se desarrolló en las pinturas monumentales japonesas durante la guerra. El joven Isamu Noguchi produjo un mural relieve por primera vez en la época del Muralismo; es reconocido que Noguchi realizó numerosas obras de arte público, sin

[1] Ver Anexo (última parte de la tesis) y/o Tesis de Maestría de Yuko Kawahara "El desarrollo de los colores en México y Japón –Colorantes, tintes, obras artes plásticas, y sensibilidad a los colores" (2012), Posgrado de Artes y Diseño de la UNAM.

embargo, pocos saben de ese mural en México que fue su primera ejecución, y también es desconocido que el estilo de relieve influyó mucho en las obras de los muralistas mexicanos. Kishio Murata vino por la invitación de Dr. Carrillo Gil. Él pintó la naturaleza en esta tierra y recibió fama en el mundo artístico de México por primera vez como un artista japonés. Kojin Toneyama fue un pintor y un promotor del intercambio artístico entre México y Japón. No solo publicó varios libros sobre la cultura mexicana en japonés, sino que también apoyó la organización de exposiciones relacionadas con México en Japón. El *takuhon* de las ruinas mayas y aztecas que fue obtenido por Toneyama, fue exhibido en los museos nacionales en ambos países. Además, mediante la producción de varios murales transformó una escuela japonesa, asemejándola a los edificios de la UNAM; tal vez no haya otra escuela en el mundo que tenga tantos murales del mismo artista. Taro Okamoto tenía lo mexicano en su mente desde antes; su estilo de producciones resonaba mucho con el arte mexicano por su dimensión y por su coloración. Su gran mural producido en la Ciudad de México es un símbolo del artista Okamoto. Masaharu Shimada es paisajista de *sumi-e.* Ha pintado los paisajes de varios lugares de México solo con el blanco y negro de la tinta japonesa y el toque de sus pinceles fue muy dinámico. Aunque percibimos que *sumi-e* es adecuado para expresar el mundo oriental, su estilo enérgico representa muy bien el paisaje bajo la luz intensa. Busqué otro artista con la técnica oriental, y encontré a Soju Endo, especialista en la pintura japonesa tradicional. Él pintó lo mexicano entre la década de 1970 y 1980. Al igual que *sumi-e*, los pintores de la pintura japonesa han representado las cosas propias de ese país bajo las reglas tradicionales. A pesar de ello, Endo logró pintar el paisaje mexicano con los pigmentos japoneses. Los pigmentos naturales minerales me parecen muy adecuados para expresar las ruinas de

roca antigua. Así, aunque son materiales orientales, dependiendo de su uso, pueden armonizar con las cosas mexicanas. Por el contrario, el pintor contemporáneo, Kenta Torii, se adaptó bien a los materiales de México, como el acrílico y aerosol, para producir murales gigantes. Elegí a Torii porque él es la única persona de la actualidad que incluye la cultura pop de la Ciudad de México. Shinzaburo Takeda que vive en Oaxaca afirma que él es un oaxaqueño. Siendo maestro de arte para los oaxaqueños, ha elevado el nivel del arte de ese lugar y ha dado a conocer el arte local al mundo artístico nacional e internacional.

Cada uno llego a México por distintas razones y algunos se quedaron, mientras que otros lo visitaron con frecuencia. A partir de 1970, algunos pintores japoneses decidieron quedarse en México de manera permanente o por temporadas muy largas. Les fascinaron los atractivos del país y algunos todavía producen obras ahí. Cada quien eligió construir su taller en su pueblo favorito, como, por ejemplo, Oaxaca (Shinzaburo Takeda), Estado de México (Kishio Murata), Jalisco (Masaharu Shimada), y Chiapas (Akio Hanafuji), Veracruz (Ryuichi Yahagi), entre otros, relacionándose con los pueblos locales y pintando las tradiciones y paisajes propios del lugar.

Como mencioné, el arte japonés ha recibido las nuevas técnicas, formas, colores de los países extranjeros desde la época antigua. A pesar de que los japoneses son buenos receptores del estilo de arte, no han importado su ideología y su significado como él del país de origen, por la diferencia de la situación política y el gusto de la gente. Por ejemplo, las pinturas murales fueron importadas desde México por los artistas japoneses, como Kitagawa, Foujita y Toneyama. A pesar de que ellos produjeron murales en algunos lugares en Japón, sus obras no contienen la ideología socialista o comunista, ni una tendencia sociológica dinámica como en el país de origen

del Muralismo. Así la influencia no se transfiere directamente al mundo artístico del otro país. Los artistas o los clientes eligen algunos elementos y se mezclaron con la tradición interna para crear obra apropiada en Japón.

Estos artistas japoneses dejaron obras monumentales y los murales de gran escala después de su estancia en México. Todos vieron los murales locales y les admiraron hasta resolver producirlos ellos mismos. También, yo creo que la certidumbre de los mexicanos estimuló su ánimo. Los pueblos mexicanos confían que los japoneses pueden producir siempre algo especial con buena calidad; por la historia honrada de los *Nikkei* en México, por los éxitos de las empresas japonesas en México. Debido a que los artistas japoneses en México siempre llevan el letrero que dice “Soy japonés”, la expectación de los mexicanos provoca una presión muy fuerte pero por el contrario esta presión se convierte en energía. Para responder a las esperanzas de los públicos, los artistas se reaniman con fuerza.

Es muy curioso que la mayoría de ellos intentó ser un puente entre ambas culturas. Ellos no quedaban satisfechos solo con producir obras con la influencia del arte local, sino que algunos redactaron libros, ensayos o poemas sobre su tierra favorita, México (Kitagawa, Foujita, Toneyama, Okamoto, Shimada, Endo) y algunos hicieron ponencias en conferencias sobre su experiencia en la cultura mexicana (Kitagawa, Tamiji) y algunos realizaron exposiciones relacionadas con el arte local (Foujita, Toneyama, Takeda). Me resulta muy interesante que estos pintores japoneses fueron más allá de la producción de obras para difundir la cultura mexicana, desconocida en su país natal, Japón.

Por otro lado y a pesar de ello, aumenta el número de artistas japoneses que no se dejan influir mucho por las cosas locales y que siguen su estilo y temas originales.

En el siglo XXI, los viajes al extranjero y los matrimonios internacionales son cada vez más normales y frecuentes, y para un pintor japonés, México se convierte en "un lugar" donde ubicar su taller, a diferencia de la época anterior donde el viaje al extranjero era muy valioso y significativo. A mí me parece que ellos sostienen tenazmente su identidad como artistas japoneses. Ellos utilizan el estilo y el uso del color nipón para destacar en la cultura mexicana y el arte internacional, especialmente en México, debido a que históricamente, los mexicanos reciben la cultura nipona con generosidad y la sensibilidad de la estética japonesa o la cultura popular son ampliamente aceptables.

Pocos artistas mexicanos que viajan a Japón

Ahora, refiriéndome a los pintores mexicanos que tienen relación con la cultura japonesa, son muy pocos. Fue muy difícil buscarlos, y solo encontré algunos ejemplos para esta tesis después de preguntar en varias instituciones como la Embajada Mexicana en Japón, Embajada Japonesa en México, Asociación México Japonés y las universidades de arte en Japón.[2] Solo la Universidad de Artes Plásticas de Nagoya (Francisco Monterrosa en 1997), y la Universidad del Arte de Musashino (2 alumnos mexicanos fueron registrados a partir de su inauguración). Así interrogué a varias universidades de arte representativas de Japón, y solo dos universidades me

[2] A continuación enlisto los resultados de mi investigación: La Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio (0 alumnos de México en los últimos 10 años; antes de eso, no hay registros), la Universidad de Bellas Artes de la Prefectura de Aichi (0 en los últimos 7 años, sin registro anterior), la Universidad de Bellas Artes de la Prefectura de Okinawa (0), la Universidad de Arte de Tama (0), la Universidad de Artes Plásticas de Tokio (0), la Universidad Seika de Kioto (0), la Universidad de Artes Plásticas de Seian (0), la Universidad de Bellas Artes de la Ciudad de Kioto (0), la Universidad de Arte Femenil (0), la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Japón (0), la Universidad de Artesanía de Kanazawa (0 por los últimos 20 años; antes de eso no hay registro).

respondieron, compartiendo la experiencia de recibir alumnos (u oyentes) de México. Teniendo en contexto la relación amistosa entre México y Japón, tal resultado me pareció muy extraño. Pude investigar a una alumna mexicana, la diseñadora gráfica Mariana Umaña que está inscrita para ingresar oficialmente en abril de 2015 en el departamento de “Arte de la imagen y ciencia” en el Posgrado de la Universidad de Arte Musashino. (Entrevista por correo realizada en enero de 2015.) Ella fue a Japón para aprender el idioma japonés en 2011 por un año. Después de graduarse en la licenciatura en México tomó un examen y fue seleccionada como una becaria de la Secretaría de Relaciones Exteriores en el año 2014. Me comentó que su selección fue muy difícil porque ellos requieren un nivel muy avanzado de inglés y japonés antes de tomar el examen de posgrado.

Antonio Díaz Cortes ingresó a la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio al obtener una beca por ganar un concurso nacional. Francisco Monterrosa pudo tomar clases en la universidad porque su maestro Shinzaburo Takeda se encargó de organizar sus estudios. Jorge Obregón realizó un viaje de pintura con el apoyo de la Embajada Mexicana en Japón. Con estos tres ejemplos, me resulta difícil imaginar que otros artistas mexicanos puedan imitar o realizar estudios de manera semejante, ya que las circunstancias para que Díaz, Monterrosa y Obregón estudiaran en Japón fueron muy peculiares. Sin embargo, creo que el caso de Lucas Pérez me parece más posible realizarlo. Pérez llegó a Japón sin saber japonés, y se inscribió a una escuela de idiomas en Tokio. Mientras aprendía, él tomó también un curso privado de caligrafía japonesa y pintura japonesa. El mundo artístico en Japón está cerrado, pero para los extranjeros muy estudiosos la puerta está abierta. Y hay otra opción; existe un programa llamado ‘artistas en residencia’ (*Artist In Residence**), adoptado por el

gobierno local o NPO relacionado el arte de varias ciudades en todo Japón; con él, el gobierno local o NPO reciben a artistas nacionales y extranjeros durante un tiempo limitado, mismo que tienen que aprovechar para producir obras de arte.[3]

A través de las entrevistas con pintores mexicanos, me impactó mucho que Japón, para ellos, sea un país de *ukiyo-e* todavía. A Luis Nishizawa le atrajo mucho la exposición de *ukiyo-e* en la década de 1950 y comenzó aprender la xilografía. Antonio Díaz Cortes llegó a Japón para aprender *ukiyo-e*, y realizó sus estudios de xilografía en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio en 1970. Para Jorge Obregón, *ukiyo-e* fue lo que más le interesó durante su primer viaje en 1992 y más tarde realizó los paisajes del Monte Fuji con el concepto de Hiroshige y Hokusai. En el caso del pintor oaxaqueño, Francisco Monterrosa, él deseaba mucho aprender la técnica *ukiyo-e* en su país de origen, sin embargo, en la universidad de Japón donde él estudió no había clases de *ukiyo-e*, y en su lugar tuvo que tomar de litografía, conformándose con solo ver las obras de *ukiyo-e* en el museo. Desgraciadamente, *ukiyo-e* es una técnica antigua y casi no hay maestros que la enseñen. Curiosamente, aunque los extranjeros estén muy interesados en aprender *ukiyo-e*, en Japón la difusión de la enseñanza de este arte es muy escasa y genera poco interés entre la gente, por lo que es muy difícil que un artista de otro país encuentre en Japón quien le enseñe la técnica. Personalmente, me gustaría y sería deseable que existiera en Japón un renacimiento del *ukiyo-e*, pero mientras llega, si es que llega, es también importante señalar que el arte japonés no se limita a *ukiyo-e* y que hay otros tipos de arte que también tienen la esencia pura de Japón, como la pintura japonesa, *sumi-e*, animación, cerámica y esculturas que nacieron en ese país.

[3] Artist in Regidence en Japón http://air-j.info/ [Consultado el 05/01/2014]

Con base en lo que he observado entre mis compañeros, los alumnos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, ellos prefieren ir a España o países latinoamericanos para estudiar por cortas o largas temporadas. Preguntando en la oficina de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda) supe que nadie ha estudiado, ni solicitado ir a Japón para estudiar arte por la dificultad de la lengua. Cierto es que, al pensar en estudios en el extranjero, para los mexicanos es mucho más conveniente considerar los países hispanoparlantes para saltar la barrera del lenguaje. A pesar de eso, me gustaría decir que la estancia en un lugar con una cultura del todo distinta, con climas y lenguajes desconocidos, sería buena experiencia para los artistas e influiría mucho el estilo posterior, como hemos visto en esta investigación. Ojala que mi tesis provoque que los artistas mexicanos vayan a Japón para enriquecer el intercambio cultural entre ambos países.

El intercambio de los colores

A lo largo de la historia del intercambio cultural a partir del siglo XX, los artistas han adaptado los colores de la cultura mutua; como Kitagawa, quien consiguió plasmar el color de la tierra del campo mexicano en su lienzo; la paleta de Foujita se transformó del blanco hacia lo colorido; Noguchi utilizó el color rojo del comunismo y lo usó como los muralistas mexicanos; Murata aumentó las variaciones de colores en sus obras por la diferencia de la luz en México y cambió su tono de grisáceo a lo cromático; Toneyama utilizó varios colores de las artesanías mexicanas en sus obras de mural y grabado; Okamoto usó el rojo intenso que represento, para las civilizaciones antiguas, la vida o la sangre; Díaz utilizó el Hiroshige Blue y bermellón rojo de las lacas

japonesas en las xilografías; Nishizawa y Obregón usaban el blanco y negro de la tinta japonesa en su *sumi-e*. Por el contrario, algunos artistas intentaron conservar su propia paleta de color para cuidar su identidad. Por ejemplo, Shimada siempre ha utilizado el color de la tinta para expresar el paisaje mexicano; Endo pintó las cosas mexicanas con los pigmentos de Japón; y Monterrosa pinta las cosas japonesas con la tonalidad oaxaqueña.

En el otro lado, los espectadores siempre esperan "lo japonés" en los cuadros de japoneses y "lo mexicano" en los de mexicanos. Kishio Murata utilizó la técnica de la pintura al óleo y expresó la naturaleza de México, aun así, los críticos mexicanos buscaron los elementos nipones y se asombraron de que tan japonesa era su obra. En las obras de Kenta Torii, lo más oriental es más popular para el público mexicano. Cuando yo pinte objetos mexicanos, la gente en México me dijo, "Es el estilo muy japonés" o "Tienes influencias de manga". Con consciencia, y sin consciencia, mi nacionalidad es inopinadamente me brota. El manejo de los colores japoneses y las técnicas heredadas serían ventajas para los artistas japoneses que producen obras en los países extranjeros. La técnica de *takuhon* para Toneyama; la técnica de *sumi-e* ayudó mucho a Kitagawa, Shimada y Takeda. Torii utiliza el aerosol dorado para crear una atmosfera nipona en sus murales. Pérez utiliza ideogramas mayas en la pintura japonesa. Todo ello ayudó mucho para expresar su nacionalidad e identidad y también para que se distinguieran sus obras en el país extranjero.

Además de estos intercambios, encontré varios ejemplos de la fusión cultural entre México y Japón en las obras de los artistas mencionados. Por ejemplo, "*sumi-e* y paisaje mexicano" (Shimada, Nishizawa, Obregón), "Cabeza olmeca y máscara del teatro *noh*" (Toneyama), "*takuhon* y cultura maya" (Toneyama, Nishizawa), "papel

amate y estilo japonés" (Iezumi), "Día de muertos y estilo *kawaii*" (Torii), "pintura japonesa y elementos mexicanos" (Endo y Pérez), "Papel amate y papel kozo" (Díaz), y "*Bonsai* y el hombre mexicano" (Monterrosa), "cerámica japonesa y los dioses mayas" (Nishizawa), entre otros.

Estas pruebas patentes en cada artista forman parte de las culturas mutuas. Algunos utilizan los colores de Japón para expresar cosas mexicanas, y algunos presentan los trabajos con los colores mexicanos en Japón. Algunos artistas japoneses dan la influencia a los alumnos y a los espectadores de México. Algunas obras de los muralistas y pintores mexicanos cambiaron el estilo de los artistas japoneses. Las improntas de ambas culturas forman parte de la historia del arte en México y Japón.

Al buscar y enlistar los fragmentos de las pequeñas historias de los artistas, puedo resumir el dinamismo de la historia del intercambio cultural entre México y Japón después del siglo XX.

Por la popularización del internet, la simplificación del viaje al país extranjero y el aumento del matrimonio internacional, a partir de finales del siglo XX, la globalización del mercado del arte está en marcha y la peculiaridad del arte local está desapareciendo. Los artistas pueden elegir el lugar de taller donde quieran. Ahora no es fácil distinguir la nacionalidad de autor por sus obras plásticas. Sin embargo, imagino que los elementos que dan a entender el origen; como colores, materiales, sensibilidad de los colores y la técnica, dejaran de serlo en el futuro de manera consciente y también inconsciente. Para activar el mundo del arte internacional, la originalidad con base en la tradición propia sería de gran valor como una reacción contra la globalización. Durante toda su historia, México y Japón han conservado sus tradiciones propias en su forma de usar el color, mientras absorben los influjos de

otras culturas. A mí me parece muy importante que un artista mentalice sinceramente la selección de lo nuevo y lo tradicional cuando recibe influencia de otra cultura.

Me gustaría agradecer todos los artistas y a sus familias por relatar la historia y sus recuerdos personales en las entrevistas individuales. Por las numerosas conversaciones realizadas en México y Japón, pude conocer no solo la biografía de los artistas, sino sus espíritus. Debido a que no soy historiadora, no quise solo enlistar los nombres de artistas para ver la influencia de la relación diplomática entre México y Japón, sino quería ver el cambio del color y técnica de los artistas mismos después de recibir la influencia de la cultura mexicana. El intercambio artístico de ambas naciones ha sido realizado en la mente y el pincel de los autores.

Ambos países se han estado relacionando muy bien por más de 400 años, y han mantenido el respeto por su cultura de manera recíproca. Eso nos refiere a la conciencia de los artistas que intentan crear algo nuevo con dos culturas distintas fusionadas. El intercambio del arte entre México y Japón continuará en el futuro y será más activo.

BIBLIOGRAFIA

1.1. La historia artística relacionada con el arte mexicano en Japón en el siglo XX

1. 日墨協会・日墨交流史編集委員著「日墨交流史」ＰＭＣ出版 1990 年
   Asociación México Japonés y Comité de editorial la historia del intercambio entre México y Japón. *La historia del intercambio entre México y Japón*. Ed. PMC. 1990.
2. 福沢一郎『特集・メキシコ』「美術手帖」84 号 1954 年 8 月 美術出版社　pp.31-63
   FUKUZAWA, Ichiro. “Artículo especial: México” en la revista *Bijyutsu Techo* Núm. 84, pp.31-63, Ed. Bijyutsu Shuppan, agosto de 1954
3. 針生一郎「修羅の画家　–評伝　阿部合成-」岩波書店　1990 年
   HARYU, Ichiro. *El pintor de batalla sangrienta: Biografía crítica de Gosei Abe*, Ed. Iwanami, 1990.
4. 森村泰昌・藤森照信「フリーダ・カーロのざわめき」2007 年　新潮社
   MORIMURA, Yasumasa. FUJIMORI, Terunobu. *Murmullo de Frida Kahlo. 2*007, Ed. Shinchosha. Tokio.
5. 米田博美『最近 10 年間における日本でのメキシコ文化紹介の現状と課題』駒澤大学「論集」34 号 pp.169-196, 1991 年 9 月
   YONEDA, Hiromi. “Situación y problema de la introducción de la cultura mexicana en Japón en los últimos diez años” en el boletín *Ronsyu,* Núm. 34. Universidad de Komazawa, Tokio. Septiembre de 1991.
6. 『特集・メキシコの美術』「美術手帖」101 号　1955 年 10 月　美術出版社
   Varios autores, “Artículo especial: El Arte Mexicano” en la revista *Bijyutsu Techo* Núm. 101, Ed. Bijyutsu Shuppan, octubre de 1955
7. 『展覧会から＝現代メキシコ美術展』「美術手帖」387 号　1974 年 11 月　美術出版社
   Varios autores, “Desde la exposición---Exposición del Arte Mexicano Contemporáneo” en la revista *Bijyutsu Techo*, Núm.387, pp.112-149, Ed. Bijyutsu Shuppan, noviembre de 1974
8. カタログ「メキシコ美術展」東京国立博物館、1955 年
   Catálogo *“Exposición de Arte Mexicano”* Museo Nacional de Tokio, 1955
9. カタログ「キシオ・ムラタ展」名古屋市美術館　1991 年
   Catálogo “Exposición Kishio Murata” Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, 1991
10. カタログ「メキシコ現代版画と日本・カイロン版画工房コレクションを中心に」埼玉県立近代美術館 1998 年
    Catálogo “México y Japón en la estampa contemporánea: Colección de Taller KYRON” Museo de Arte Moderno de Saitama, 1998
11. カタログ「ルイス・ニシザワ展」埼玉県立近代美術館 1998 年
    Catálogo “Exposición Luis Nishizawa” Museo de Arte Moderno de Saitama, 1998
12. カタログ「フリーダ・カーロとその時代展」Bunkamura ミュージアム 2003 年
    Catálogo *“Frida Kahlo y su época”* Museo Bunkamura, Tokio. 2003
13. Catalogue: *‘La Vie’ The works of Yoshida Kenji, Japanese artist*, British Museum (New Japanese Galleries), London, 1993
    Catálogo: *‘La vie’: Las obras de Yoshida Kenji, artista japonés*, Museo Británico, Londres, Inglaterra. 1993
14. Catálogo: *Artistas que dibujan el aire: Artistas japoneses en México*, Galería Arte Hoy, Ciudad de México, 2014

Web

「メキシコ州との交流概要」埼玉県県民生活部国際課　平成 25 年
División Internacional para la Vida de los provincianos de la Prefectura de Saitama *“Informe sobre el intercambio cultural con el Estado de México”* 2011
http://www.pref.saitama.lg.jp/uploaded/attachment/571619.pdf　[Consultado el 12/12/2014]
「日本の美術展覧会記録 1945-2005」国立新美術館
Centro Nacional de Arte, Tokio. *“Documentos de las exposiciones del arte en Japón, 1945-2005”*
http://db.nact.jp/exhibitions1945-2005/index.html [Consultado el 12/12/2014]
「日墨戦略的グローバル・パートナーシップ研修計画」
Resumen de “Programa para la formación de Recursos Humanos en la Asociación Estratégica Global México” Japón”
http://www.jasso.go.jp/study_a/documents/14nichiboku_outline.pdf [Consultado el 15/01/2015]
『林屋永吉・元駐スペイン特命全権大使インタビュー』「ニュー・スパニッシュ・ブックス」2012 年

"Entrevista con Hayashiya Eikichi, el ex diplomático de España" en la página de *Libros de España*, 2012 http://www.newspanishbooks.jp/interview-jp/lin-wu-yong-ji-yuan-zhu-supeinte-ming-quan-quan-da-shi [Consultado el 12/01/2015]
GONZÁLEZ ROSAS, Blanca "Arte: El México de On Kawara", en *Proceso.com.mx*, 25 de julio de 2014, Ciudad de México http://www.proceso.com.mx/?p=378041 [Consultado el 12/01/2015]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Akio Hanafuji, pintor japonés en México, (en su taller en San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas) en agosto de 2012
2. Shinzaburo Takeda, pintor japonés en México, y su secretaria Misayo Tsutsui (en la cafetería de la ciudad de Oaxaca, Estado de Oaxaca) en 17 de julio de 2013
3. Yaeko Toneyama, la viuda del pintor, Kojin Toneyama (por teléfono internacional) en septiembre de 2013
4. El hijo del pintor japonés, Ichiro Fukuzawa (en el Museo de Ichiro Fukuzawa en Setagaya, Tokio) en 10 de diciembre de 2013
5. El nieto de Álvar Carrillo Gil, Armando Sáenz Carrillo (en el Museo de Arte Carrillo Gil) en junio de 2014
6. Masaharu Shimada, pintor japonés de sumi-e, (en su casa en Kawasaki en la Prefectura de Kanagawa) en 23 de octubre de 2014
7. Kenta Torii, pintor japonés en México, (en su taller en la colonia Roma en la Ciudad de México) en 18 de diciembre de 2014
8. Saori Wada, la hija del pintor japonés, Takayoshi Ito (por teléfono internacional) en 15 de enero de 2015
9. Asociación Patio Chiryu en Nagoya (por correo) en enero de 2015
10. Nobuhiro Kagami, pintor japonés y un amigo de Shinzaburo Takeda, (por correo) en 21 de enero de 2015
11. La esposa del pintor, Yoshiyuki Takahashi (por correo) en 22 de enero de 2015
12. Natsumi Baba, pintora japonesa en México, (por correo) en 22 de enero de 2015
13. Maho Maeda, pintora japonesa en México, (por correo) en 23 de enero de 2015
14. Midori Suzuki, pintora japonesa en México, (por correo) en 23 de enero de 2015
15. Shino Watabe, pintora japonesa en México, (por correo) en 23 de enero de 2015
16. Yui Sakamoto, pintor japonés en México, (por correo) en 24 de enero de 2015
17. Shigeya Endo, hijo del pintor japonés, Soju Endo (en la casa en el D.F.) en 29 de enero de 2015
18. Mihoko Murata, la viuda del pintor japonés, Kishio Murata (en la Asociación México Japonés en la Ciudad de México) en marzo de 2015
19. Ryuichi Yahagi, artista visual en México, (en el Museo de Arte Taro Okamoto en Kawasaki, Prefectura de Kanagawa) en abril de 2015
20. Koji Hirose, pintor japonés, (por teléfono) en mayo de 2015
21. Hajime Sano, el amigo de Shinzaburo Takeda (en su casa en Nagoya) en mayo de 2015
22. Satoshi Yamada, el curador del Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, (en el Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, Prefectura de Aichi) en junio de 2015

1.2.1. Tamiji Kitagawa

1. 菊地由花『北川民次の第 24 回二科展（1937 年）出品作に関する考察』掲載「美学美術史研究論集」名古屋大学大学院 文学研究科美学美術史研究室 2001 年 7 月
KIKUCHI, Yuka. "Estudio de las obras de Tamiji Kitagawa que se exhibieron en la 24ª Exposición Nika (1937)", en el *Boletín de la estética y la historia del arte*, Despacho de la Investigación de la Estética y la Historia del Arte del Departamento de Investigación de Literatura en el Posgrado de la Universidad de Nagoya, julio de 2001. Nagoya.
2. 北川民次 『アメリカ、メキシコに学ぶ』掲載「美術手帖」美術出版 1955 年 4 月
TAMIJI KITAGAWA. "Estudiar en los Estados Unidos y México", en la revista *Bijyutsu Techo*, Ed. Bijyutsu Shuppan, abril en 1955, Tokio.
3. 北川民次『対談・メキシコはどう変わったか』掲載「美術手帖」美術出版社 1956 年
TAMIJI KITAGAWA. "Entrevista ¿Cómo cambió México?", en la revista *Bijyutsu Techo*, Núm. 111, Ed. Bijyutsu Shuppan, 1956, Tokio.
4. 北川民次「メキシコの誘惑」新潮社 1960 年
TAMIJI KITAGAWA. *La tentación de México.* Ed. Shincho-sha. 1960. Tokio.
5. 北川民次「絵を描く子供たちーメキシコの思い出—」岩波新書 1952 年
TAMIJI KITAGAWA. *Los niños dibujan las pinturas-recuerdo de México-*. Ed. Iwanami. 1952. Tokio.

6. 北川民次　「メキシコの青春―15 年をインディアンと共に」エフエー出版 1986 年
TAMIJI KITAGAWA. *La juventud de México-junto con los indígenas por 15 años-*. Ed. FA, 1986, Tokio.
7. 北川民次「美術教育とユートピアー北川民次美術教育論集ー」創元社 1969 年
TAMIJI KITAGAWA. *Educación del arte y utopía --Colección de trabajos de Tamiji Kitagawa sobre educación del arte--*, Ed. Sogen-sha, 1969, Tokio
8. 北岸団『メヒコ現代美術と北川民次』「日墨交流史」日墨協会・日墨交流史編集委員著　ＰＭＣ出版 1990 年
KITAGISHI, Dan. “El arte mexicano moderno y Tamiji Kitagawa” en *La historia del intercambio entre México y Japón*. Asociación México Japonés y Comité de editorial la historia del intercambio entre México y Japón. Ed. PMC. 1990, Tokio.
9. 久保貞次郎・北川民次・矢橋六郎『北川民次の壁画の仕事』掲載「みづゑ」658 号 美術出版社 1960 年 2 月
KUBO, Teijiro. TAMIJI KITAGAWA, y YAHASHI, Rokuro. “El trabajo de los murales de Tamiji Kitagawa” en la revista *Mizue*, Núm. 658, Ed. Bijyutsu Shuppan, febrero de 1960, Tokio.
10. 田中敬一　『北川民次と「野外美術学校」』掲載「愛知県立大学外国語学部　紀要第 46 号　言語・文学編」2014 年
TANAKA, Keiichi. “Tamiji Kitagawa y la Escuela de Pintura al Aire Libre” en el *Boletín –Lenguaje y Literatura-,* de la Facultad del Lenguaje Extranjero de la Universidad de la Prefectura de Aichi. Vol. 46, 2014. Aichi.
11. 田辺厚子「メキシコ文化に残された日本人の足跡」1997 年
TANABE, Atsuko. *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, El colegio de la frontera norte, México, D.F. 1997
12. 利根山光人『作家登場・北川民次』掲載「みづゑ」美術出版社 1969 年 11 月
TONEYAMA, Kojin. “Entrada del autor: Tamiji Kitagawa”, en la revista *Mizue*, Ed. Bijyutsu Shuppan, noviembre de 1969, Tokio.
13. カタログ「日本現代画家選 北川民次」美術出版社 1956 年
Catálogo: Serie de la s*elección de los artistas japoneses modernos: Tamiji Kitagawa*, Editorial del Bellas Artes, 1956, Tokio.
14. カタログ「北川民次展」静岡県立美術館 1989 年
Catálogo: *Exposición de Tamiji Kitagawa*, Museo de la Prefectura de Shizuoka, 1989, Shizuoka.
15. カタログ「北川民次展」愛知県美術館 1996 年
Catálogo: *Exposición de Tamiji Kitagawa*, Museo de la Prefectura de Aichi, 1996, Aichi.
16. カタログ「北川民次展　版画を中心に」瀬戸市美術館 2009 年
Catálogo: *Exposición de Tamiji Kitagawa –Grabados y más-*. Museo de la Ciudad de Seto, 2009, Aichi.
17. “Un pintor japonés en México” en la revista *FORMA* –Revista de artes plásticas- Edición Patrocinada por la
Secretaria de Educación Pública y la Universidad Nacional de México. Núm. 7, Pág. 1-5, 1928. México D.F.

Web

針生一郎　『現代日本版画家群像 ―第 5 回　国吉康雄と北川民次ー』 掲載「ギャラリーときの忘れもの」
HARYU, Ichiro. “Yasuo Kuniyoshi y Tamiji Kitagawa”. Quinto sesión de la serie de *La imagen de los grabadores japoneses modernos.* En la página de gallería Tokino-wasuremono
http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/tag/%E5%8C%97%E5%B7%9D%E6%B0%91%E6%AC%A1　[Consultado el 06/03/2014]
ESPINOSA Campos, Eduardo. “Amador Lugo –Impulso creador y perseverancia” Addenda Numero 6 Septiembre de 2003.
http://cenidiap.net/biblioteca/addendas/1E-6-AmadorLugo.pdf [Consultado el 10/03/2014]
「北川民次アトリエと芸術家横丁」
“Taller de Tamiji Kitagawa y calleja del artista”
http://www.geocities.jp/setodrgn/seto_scnry20.htm#1960seto [Consultado el 04/04/2014]
「北川民次展―愛と人間を描く―」 愛知県美術館
“Exposición de Tamiji Kitagawa-pintar el amor y los humanos-,” Museo Aichi
http://www-art.aac.pref.aichi.jp/exhibition/history/1996_04.html [Consultado el 15/03/2014]
「高校美術教科書×美術館」日文の教育読み物 日本文教出版
“Libro de texto de arte para preparatoria y museo”, en *Lecturas educativa de Nichibun*, Ed. Nihon-bunkyo.

http://www.nichibun-g.co.jp/column/education/k-bi-museum/k-bi-museum028/
[Consultado el 20/03/2014]
太田将勝『久保貞次郎論――初期の交友を通して――』　上越教育大学研究紀要，Vol.22，No.1，pp37-44
OHTA, Masakatsu. “Teoría de Teijiro Kubo-a través de las relaciones del primer período-¨ en *Boletín de Universidad de Educación en Jyoetsu*. Vol. 22, No.1. Pág. 37-44
http://repository.lib.juen.ac.jp/dspace/bitstream/10513/1545/1/kiyo22_1-04.pdf
[Consultado el 20/03/2014]
静岡県立美術館ホームページ「タスコの祭り」説明
“Explicación de Fiesta de Taxco” en la página de Museo Shizuoka
http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/collection/item/W_10_657_J.html
[Consultado el 20/03/2014]
“El Taxco de Tamiji Kitagawa”
http://ceaa.colmex.mx/sekisano/images/taxco.pdf　[Consultado el 20/03/2014]
“La Escuela de Pintura al Aire Libre”
http://culturacolectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre/
[Consultado el 12/03/2014]
“Historia del arte mexicano”
http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html [Consultado el 10/03/2014]
“Problemática de la catalogación del muralismo mexicano”
http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/24571/23152
[Consultado el 10/03/2014]
“Tamiji Kitagawa”
http://tamiji-kitagawa.blogspot.mx/2012/05/la-galeria-gam.html [Consultado el 20/06/2015]

1.2.2. Tsuguharu Foujita

1. 日墨協会編集、日墨交流史編集委員会編集「日墨交流史」 PMC 出版 1990 年
   ASOCIACIÓN MÉXICO JAPONESA y Comité de redactor de Historia de intercambio entre México y Japón (Redactores), *Historia del intercambio entre México y Japón*, Ed. PMC, 1990
2. 藤田嗣治著　近藤史人編「腕一本-巴里の横顔　藤田嗣治エッセイ選」 講談社 2005 年
   FOUJITA, Tsuguharu. Ed. Kondo, Fumito. *Antología de ensayos de Tsuguharu Foujita, un abrazo y Perfil de Paris.* Ed. Koudan-sya. Tokio, 2005
3. 林洋子「藤田嗣治　作品をひらく-旅・手仕事・日本-」名古屋大学出版会 2008 年
   HAYASHI, Yoko. *Tsuguharu Foujita, Abro las obras—viaje, trabajo manual y Japón—*, Prensa de la Universidad de Nagoya, Nagoya, 2008
4. 林洋子　監修・著／内呂博之　著「もっと知りたい藤田嗣治　生涯と作品」 東京美術 2013 年
   HAYASHI, Yoko y UCHIRO Hiroyuki, *Me gusta saber más sobre Tsuguharu Foujita ---la vida y las obras.* Tokyo Bijyutsu, Tokio, 2013
5. 神坂次郎、福富太郎、河田明久、丹尾安典「画家たちの『戦争』」 新潮社とんぼの本 2010 年
   KAMISAKA, Jiro, FUKUTOME, Taro, KAWADA, Akihisa y TANO, Yasunori. *“La Guerra” para los pintores*, Ed. Shincho-sha Tonbo, Tokio, 2010
6. 北川民次「美術教育とユートピア－北川民次美術教育論集－」 創元社 1969 年
   KITAGAWA, Tamiji. *Educación del arte y utopía --Colección de trabajos de Tamiji Kitagawa sobre educación del arte--*, Ed. Sogen-sha, Tokio, 1969
7. 北川民次「北川民次 メキシコの青春 15 年をインディアンと共に」（株）日本図書センター 2002 年（原典 1955 年）
   KITAGAWA, Tamiji. Tamiji Kitagawa, *La juventud en México –Quince años con los indígenas--*, Nihon Tosho Center, Tokio, 2002 (Original 1955)
8. 近藤史人「藤田嗣治『異邦人』の生涯」 講談社文庫 2006 年
   KONDO, Fumito. *Tsuguharu Foujita, la vida de un “extranjero”*, Ed. Koudan-sha, Tokio, 2006
9. SOTO CABA, Victoria y GARCÍA ORIA, Francisco: “Entre Francia y México: la colección de Louis Eychenne” en las
   Actas de las Jornadas de Investigación sobre Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX (Dir. María Dolores Antigüedad y coord. Amaya Alzaga), Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 353-380. ISBN-13: 978-84-9961-031-3.
10. SOTO CABA, Victoria y GARCÍA ORIA, Francisco: “Foujita en México: Un episodio de colaboración y mecenazgo, y un retrato de Modigliani”, *Boletín de Arte*, n, 34, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013
11. 「藤田嗣治画集」東京朝日新聞社 1929 年
    Catálogo: *Tsuguharu Foujita*, Periódico Tokyo Asahi, Tokio. 1929

12. 「藤田嗣治画集　素晴らしき乳白色」講談社 2002 年
Catálogo: *Léonard-Tsuguharu Foujita, Gran Fond Blanc.* Ed. Koudan-sha, Tokio. 2002
13. 「藤田嗣治展--東京、ニューヨーク、パリ」 目黒区美術館 2010 年
Catálogo: *Exposición de Léonard Foujita—Tokio, Nueva York*, *Paris,* Museo de Arte Meguro, Tokio, 2010
14. 『藤田嗣治の素顔』雑誌「サライ」2008 年 2 月 7 日号 小学館
"Fisonomía real de Tsuguharu Foujita", revista *Sarai*, 7 de febrero en 2008, Shogakukan, Tokio.

Web

「美の巨人たち　藤田嗣治『秋田の行事』」2012 年 6 月 23 日
"Tsuguharu Foujita [los eventos de Akita]" en la programa de *KIRIN ART GARALLY, Gigantes de la belleza,* 23 de junio en 2012. Canal TV TOKYO.
http://www.ty-tokyo.co.jp/kyojin/backnumber/120623/ [Consultado el 14/10/2014]

ＴＶ

「美の巨人たちスペシャル 礼拝堂 前編「レオナール・フジタ『平和の聖母礼拝堂』」2008 年 12 月 27 日放送
"Léonard Foujita [Capilla de Notre-Dame-de-la-Paix]" en el programa de *KIRIN ART GARALLY, Gigantes de la belleza*, 27 de diciembre en 2018. Canal TV TOKYO.

1.2.3. Isamu Noguchi

1. イサベル・アルカンタラ／サンドラ・エグノルフ「フリーダ・カーロとディエゴ・リベラ」岩崎清 訳 岩波書店 2010 年
ALCÁNTARA, Isabel. y EGNOLF, Sandra. *Frida Kahlo y Diego Rivera.* Traducción de Inglés a Japonés: Kiyoshi Iwasaki. Ed. Iwanami. 2010.
2. ALTSHULER, Bruce. *Isamu Noguchi*. Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1994
3. ドウス昌代　「イサム・ノグチ　宿命の越境者　上・下」 講談社文庫　2003 年
DUOS, Masayo. *La vida de Isamu Noguchi –Viaje sin frontera-,* Ed. Kodansya. Tokio. 2003.
4. ヘイデン・エレーラ「フリーダ・カーロ　生涯と芸術」 野田隆、有馬郁子訳　晶文社 1983 年
HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo -su vida y el arte-.*Traducción de inglés a japonés: Takashi Noda, Ikuko Arima. Ed. Shobun-sha. 1983.
5. NOGUCHI, Isamu. *Isamu Noguchi A sculptor´s world*, Toppan Print, Tokyo,1967
NOGUCHI, Isamu. *Isamu Noguchi el mundo de un escultor*, Toppan Print, Tokio, 1967.
6. MADERUELO, Javier. "La excentricidad de Isamu Noguchi" (Pág. 115-140) en *Caminos de la escultura contemporánea.* Ediciones Universidad, 2012. Salamanca, España.
7. 「A Century of Isamu Noguchiーアート&デザイン界に今なお輝く、イサム・ノグチ伝説ー」
Casa Brutas Extra Issue　2005 年 7 月 10 日発行　マガジンハウス
"Un siglo de Isamu Noguchi –La leyenda de Isamu Noguchi que todavía brilla en el mundo del arte y diseño-" en *Casa Brutas* Extra Número, 10 de julio en 2005, Ed. Magazine House, Tokio.
8. 綿引幸造　「イサム・ノグチの世界」株式会社ぎょうせい 1998 年
WATABIKI, Kozo. *Isamu Noguchi,* Gyosei Corporation. Tokio, 1998
9. ROCHFORT, Desmond. *Mexican muralists.* Chronicle Books. San Francisco, 1998.
-Muralistas mexicanos. Chronicle Books. San Francisco, EEUU, 1998.
10. Catálogo: *Isamu Noguchi*, Andre Emmerich Gallery, Nueva York, 1980
11. Catálogo: *Noguchi y la Figura* (Textos de Ian Buruma y Bonnie Rychlak); Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, Junio- septiembre 1999; México, 1999.
12. カタログ「イサム・ノグチ庭園美術館」財団法人　イサム・ノグチ日本財団 2009 年
Catálogo: Museo Jardín de Isamu Noguchi, Fundación Isamu Noguchi en Japón, Kagawa, 2009

Web

CRUZ Manjarrez, Maricela González. "Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez", en la revista C*RONICA* No.5-6, UNAM
http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1388/showToc [Consultado el 13/02/2014]

“Sobre viven en un mercado murales de discípulos de Diego Rivera” en *EL UNIVERSAL* de 27 de Junio, 2007
http://www.eluniversal.com.mx/notas/433638.html [Consultado el 13/02/2014]
“Remodelan el histórico mercado Abelardo L. Rodríguez como parte del rescate del Centro” en *La Jornada* en 19 de Mayo en 2008
http://www.jornada.unam.mx/2008/05/19/index.php?section=capital&article=039n1cap
[Consultado en 13/02/2014]
『イサム・ノグチと恋と壁画と』 上野清士 「芸術新潮」1999 年 10 月号掲載
http://checuba.blog118.fc2.com/blog-entry-64.html [Consultado el 08/02/2014]
“Siqueiros, del paraíso a la utopía, de Irene Herner” en *PROCESO.COM.MX*, La Redacción 17 de enero de 2005.
http://www.proceso.com.mx/?p=224768 [Consultado el 02/04/2014]

1.2.4. Kishio Murata

1. Catálogo: *Kishio Murata -Un abstracto que pinta palabras-*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988
2. カタログ「キシオ・ムラタぎふ特別展」岐阜県美術館 1991 年
   Catálogo: *Kishio Murata en Gifu*, Museo de Arte de Prefectura de Gifu, Gifu, 1991
3. カタログ「名古屋・メキシコ友好 キシオ・ムラタ展」名古屋市美術館 1991 年
   Catálogo: *Kishio Murata*, Museo de Arte Ciudad de Nagoya, Nagoya, Aichi, 1991
4. Catálogo: *Kishio Murata: Un sendero de amistad cultural México-Japón 1956-2006, del pintor Kishio Murata*, Polyforum Siqueiros, 2006, Ciudad de México.

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Mihoko Murata, la viuda del artista, (en el restaurante de la Asociación México Japonés, en la Ciudad de México) en febrero de 2015
2. Yasutaka Hiroe, el curador del Museo de Arte Gifu, (por teléfono) en mayo de 2015

1.2.5. Kojin Toneyama

1. 世田谷美術館「利根山光人展－太陽と古代・そして永遠への憧憬－」1995 年
   Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama –El Sol, el antiguo, y el anhelo a la eternidad-* . Museo de Arte Setagaya, Tokio, 1995
2. 聖徳大学川並記念図書館「利根山光人の作品」聖徳大学出版会 1995 年
   Biblioteca conmemorativa de Kawanami en la Universidad Seitoku. *Las obras de Kojin Toneyama*. Edit. Universidad Seitoku, Tokio, 1995.
3. 滝沢恭司「利根山光人展－バイタリティを求めて－」町田市立国際版画美術館 2013 年
   TAKIZAWA, Kyoji. *KOJIN TONEYAMA Retrospectiva.* Museo Internacional de Grabado en Machida, Tokio, 2013.
4. 利根山光人「メキシコ民芸の旅」平凡社カラー新書 1976 年
   TONEYAMA, Kojin. *El viaje de las artesanías mexicanas.* Ed. Heibon-sha, Tokio, 1976.
5. 利根山光人「メヒコ・マヒコ エッセイ＆スケッチ」筑摩書房 1989 年
   TONEYAMA, Kojin. *México Mágico ensayo y boceto*. Ed. Chikuma. Tokio, 1989.
6. 利根山光人「古代メキシコ拓本集」美術出版社 1971 年
   TONEYAMA, Kojin. Catálogo: *Las obras de takuhon de México antiguo,* Ed. Bijyutsu Syuppan, Tokio. 1971.
7. ＳＯＫＯ東京ギャラリー「戦後美術の軌跡６ 利根山光人」1992 年
   SOKO Galería de Tokio, *El rastro del arte posguerra 6 -Kojin Toneyama-*. Tokio. 1992.
8. 米田博美「画家、利根山光人：その軌跡とメヒコ的側面」駒澤大学外国語部「論集」1995 年 3－8 月
   YONEDA, Hiromi. “Kojin Toneyama, pintor: trayectoria y dimensión mexicana” en *Boletín,* n.41, la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Komazawa, Tokio. Japón, marzo a agosto de 1995.
9. カタログ「悠久の美に包まれて 聖徳学園の美術探訪」学校法人 東京聖徳学園 2008 年
   Catálogo: Obras de Artes de Seitoku Gakuen, Universidad de Seitoku, Tokio, 2008

10. パンフレット「壁画　太陽とこども」（財）日本交通文化協会 1982 年
    Folleto sobre “Mural - El Sol y los niños” Fundación de la Cultura y Transporte Japonés, Tokio, 1982
11. パンフレット「利根山光人とマヤ・アステカの拓本展」世田谷美術館 2009 年
    Folleto de “Exposición de Kojin Toneyama y Takuhon de mayas y aztecas”, Museo de Arte Setagaya, Tokio, 2009

Web

Museo de Kojin Toneyama
http://www.city.kitakami.iwate.jp/sub03/shisetsu/shisetsu06/page_1282.html
[Consultado el 20/09/2013]
Blogs de arte
http://artsformen.blogspot.mx/2013/10/artfm_6.html [Consultado el 03/10/2013]

[Entrevista realizada por la autora]

1. Yaeko Toneyama, viuda del artista, (por teléfono) en septiembre de 2013
2. Yaeko Toneyama, viuda del artista, y Masako Tachibana, la hija del artista, (en su casa en Tokio) en marzo de 2015

1.2.6. Taro Okamoto

1. 岡本太郎記念現代芸術振興財団「明日の神話－岡本太郎の魂　メッセージー」青春出版社 2006 年
   Fundación promotora del arte contemporáneo conmemorativo de Taro Okamoto, *El mito del mañana – el alma y el mensaje de Taro Okamoto*-, Ed. Seisyun, Tokio. 2006.
2. 貝瀬千里「岡本太郎の仮面」藤原書店、2013 年
   KAISE, Chisato. *La máscara de Taro Okamoto.* Ed. Fujiwara, Tokio. 2013
3. 岡本太郎　「自分の中に毒を持て」青春文庫　1993 年
   OKAMOTO, Taro. *Lleva el veneno.* Casa editorial Seisyun, Tokio, 1993.
4. 辻惟雄「日本美術の歴史」東京大学出版会 2005 年
   TSUJI, Nobuo, *La historia del arte japonés,* Ed. Universidad de Tokio, Tokio, 2005.
5. 吉村絵美留「岡本太郎『明日の神話』修復 960 日間の記録」青春出版社 2006 年
   YOSHIMURA, Emiru. *La anotación de los 960 días de la restauración de El mito del Mañana de Taro Okamoto*, Ed. Seisyun. Tokio, 2006
6. カタログ :「川崎市岡本太郎美術館所蔵作品集　ＴＡＲＯ」川崎市岡本太郎美術館 編 二玄社 2005 年
   Catálogo: *Las Obras de Taro Okamoto*, Museo Arte de Taro Okamoto en Kawasaki, Ed. Nigen-sha, Tokio, 2005.

Web

川崎市岡本太郎美術館
Página del Museo Arte de Taro Okamoto en Kawasaki,
http://www.taro-okamoto.or.jp/ [Consultado el 05/11/2013]
岡本太郎「シケイロスと現代美術批評」再録「みずえ」1972 年 8 月号　811 号
TARO OKAMOTO. *“Siqueiros y el crítico del arte moderno”,* reimpreso por la revista *Mizue*, agosto, 1972, Vol. 811 http://www.promo-arte.com/jpn/press/taro_text.html [Consultado el 05/11/2013]
仲野泰生「岡本太郎－メキシコへの視線－」
NAKANO, Yasuo. *Taro Okamoto –la mirada a México-*,
http://www.promo-arte.com/jpn/press/nakano_text.html [Consultado el 07/11/2013]
岡本敏子インタビュー　岡本太郎と「殺すな」
Entrevista de Toshiko Okamoto “Taro Okamoto y No Matas”
http://www1.jca.apc.org/iken30/News2/N86/OkamotoToshiko.htm [Consultado el 05/11/2013]

1.2.7. Masaharu Shimada

1. 佐藤はるひ「メキシコの大地に抱かれて・・・水墨画を描く父、島田正治」JPS 出版局　2007 年

SATO, Haruhi. *En brazos de la tierra mexicana –Masaharu Shimada, mi padre dibujando con la tinta china-* . Ed. JPS, Tokio, 2007

2. 若州一滴文庫　チラシ「島田正治展―墨で描くメキシコ―」
   Galería Jyakusyu Itteki Bunko, *Prospecto: Exposición de Masaharu Shimada-Dibuja México con tinta china-*, 2013. Fukui, Japón
3. Catálogo: *Masaharu Shimada*, Artes Gráficas Panorama, 2003, México.
4. カタログ「島田正治　墨画集」日貿出版社 1986 年
   Catálogo: *"Colecciones de las obras de tinta china, Masaharu Shimada"* Ed. Nichibou, 1986. Tokio, Japón
5. カタログ「島田正治 千日画行墨画集」日貿出版社 1992 年
   Catálogo: *"Masaharu Shimada, Obras de la serie Viaje a la pintura en 1000 días"*, Ed. Nichibou, 2007. Tokio, Japón
6 カタログ「島田正治画文集　サンアントニオ　―メキシコ　チャパラ湖畔の小さな村から」
   ワークハウス　1995 年
   Catálogo: *"San Antonio –De los pueblitos del Lago Chapala en México, Obras y escritos de Masaharu Shimada"*, Ed. Work House, 1995. Tokio, Japón.
7. カタログ　島田正治「墨と太陽　チャパラ湖・サンアントニオ村周辺を描く・百点より」2007 年
   Catálogo: *Masaharu Shimada "Tinta china y el Sol –de la serie de Cien obras de pinturas del Lago Chapala y el Pueblo San Antonio y alrededores-"* para la exposición individual del artista en la Galería Bungei Syunjyu en Tokio, 2007
8. カタログ「街と木々と風と　島田正治のスケッチ・ショット」発行者　島田正治 2011 年
   Catálogo: *Ciudad, Arboles y viento –Bocetos de Masaharu Shimada*, 2011, Kanagawa, Japón.

Web

Galería de las obras de Masaharu Shimada
http://www.arte-shimada.com/art-shimada2.htm [Consultado el 08/20/2014]

TV

「ぽかぽか地球家族」2003 年 10 月 25 日　テレビ朝日
La familia grobal "Poka Poka" 25 de octubre en 2003, Canal Asahi.

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Masaharu Shimada y Teruhi Sasaki, hija del artista, (por correo) en junio de 2014
2. Masaharu Shimada (en su casa en Kawasaki en la Prefectura de Kanagawa) en 23 de octubre de 2014
3. Dr. Namba, amigo y coleccionista del artista (en su casa en México D.F.) en 16 de diciembre de 2014

1.2.8. Endo Soju

1. 『遠藤桑珠-マヤ遺跡の乾いた石を描く-メキシコで初の日本画展-』「光彩」1989 年新年号 光彩美術
   ENDO, Soju. "Soju Endo: Pintar las piedras secas en las ruinas mayas.-la primera exposición de las pinturas japonesas en México", en la revista *Kosai*, Ed. Arte Kosai, enero de 1989, Tokio.
2. カタログ「風土の画家　遠藤桑珠」米沢市上杉博物館 山形県 2006 年
   Catálogo: *El pintor del clima del lugar, Soju Endo*, Museo de Uesugi de la Ciudad de Yonezawa, Yamagata, Japón, 2006.
3. カタログ「遠藤桑珠　メキシコ風物展」日本橋高島屋 6 階美術画廊 1980 年
   Catálogo: *Exposición de las cosas mexicanas: Soju Endo*, Takashimaya, Nihonbashi, Tokio. 1980
4. Catálogo: *Polyforum Arte en México*, Ciudad de México, 1990

[Consulta Hemerográfica]

『日本画で日墨交流』「山形新聞」1988 年 9 月 26 日
"Intercambio cultural entre México y Japón por la pintura japonesa", en el periódico *Yamagata Shinbun*, 26 de septiembre de 1988, Prefectura de Yamagata

[Entrevista realizada por la autora]

1. Shigeya Endo, el hijo del artista, en 23 de enero de 2015 en su casa en la Ciudad de México

1.2.9. Shinzaburo Takeda

1. 竹田鎭三郎　『展覧会から＝現代メキシコ美術展　メキシコの美術とインディオの神につかえる息子たち』「美術手帖」387 号　美術出版社　1974 年 11 月
   TAKEDA, Shinzaburo. "Desde la exposición: Exposición de Arte Mexicano Moderno, El arte mexicano y los hijos que sirven al dios de la indígena", en la revista *Bijyutsu Techo*, Núm. 387, Ed. Bijyutsu Shuppan, Noviembre de 1974
2. 田辺厚子「メキシコ文化に残された日本人の足跡」1997 年
   TANABE, Atsuko. *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, El colegio de la frontera norte, México, D.F. 1997
3. TSUTSUI, Misayo. "Maestro Shinzaburo Takeda, un puente entre Japón y México", en la revista *Tabi Tabi Toyo*. Diciembre de 2014, Ciudad de México.
4. カタログ「メキシコに咲かせた日本人画家：竹田鎭三郎在メキシコ 50 年展」南アルプス市立春仙美術館　2014 年
   Catálogo: "*Un pintor japonés está plena floración en México: Exposición de Shinzaburo Takeda conmemoración de cincuenta años de estancia en México*". Museo de Arte Syunsen de la Ciudad de Minami Alps. Yamanashi, Japón, 2014.
5. カタログ「竹田鎭三郎絵画展」瀬戸市美術館 2004 年
   Catálogo: *"Exposición de las pinturas de Shinzaburo Takeda"*, Museo de Arte de la Ciudad de Seto, Aichi, Japón, 2004
6. カタログ「メキシコ現代版画と日本・カイロン版画工房コレクションを中心に」埼玉県立近代美術館、1998 年
   Catálogo *"México y Japón en la estampa contemporánea: Colección de Taller KYRON"*, Museo de Arte Moderno de Saitama, 1998
7. カタログ「竹田鎭三郎　メキシコに架けたアートの橋」川崎市岡本太郎美術館　2015 年
   Catálogo: *"Shinzaburo Takeda y su arte en México. Colaborador de Taro Okamoto en El Mito del Mañana"*, Museo de Arte Taro Okamoto en Kawasaki, 2015
8. Catálogo: *Takeda VS Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México.2013

Web

FLORES, Lauro. "Arte y migración: Takeda y sus discípulos"
http://proveedores.zacatecas.gob.mx/Upload/10719/cat%C3%A1logo%20de%20seatle.pdf
[Consultado el 12/10/2014]
"Entrevista con el pintor Shinzaburo Takeda habla de su maestro Luis Nishizawa", en Noticias 22, Canal 22 19hrs.en 1/10/2014 publicó https://www.youtube.com/watch?v=Rrk9PS-VY6E
[Consultado el 08/01/2015]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Shinzaburo Takeda y su secretaria Misayo Tsutsui (en la cafetería de la ciudad de Oaxaca, Estado de Oaxaca) en 17 de julio de 2013
2. Misayo Tsutsui, secretaria del artista, (por correo) en octubre de 2014, y enero de 2015
3. Nobuhiro Kagami, el amigo y discípulo de Takeda (por correo) en enero de 2015
4. Saori Wada, la hija de Takayoshi Ito (por teléfono) en enero de 2015
5. Hajime Sano, amigo de Takeda, (en su casa, Nagoya) en mayo de 2015

1.2.10. Kenta Torii

Web

La página de Gallery Fifty24
http://fifty24mx.com/ [Consultado el 28/12/2014]
Sobre el proceso de la producción mural de Kenta Torii
http://interviniendomuros.blogspot.mx/2011/10/interviniendo-muros-kenta-torii.html

[Consultado el 28/12/2014]
Sobre la exposición de Ukiyo-e en el Museo de Arte Carrillo Gil
http://www.apolorama.com/2013/02/ukiyo-e-museo-carrillo-gil/ [Consultado el 28/12/2014]

[Entrevista por la autora]

Kenta Torii (en su taller en la colonia Roma en la Ciudad de México) el 18 de diciembre de 2014

2.1. La historia artística relacionada con el arte japonés en México en el siglo XX

1. GARDUÑO, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil,* UNAM, 2009
2. *MPBA: Museo del Palacio de Bellas Artes,* Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
3. OTA, Maria Elena. "Exposición. Japón: el Mundo de los Samuráis. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, I de octubre de 1984", en Estudios de Asia y África Vol. 20, No. 2 (64) (Abr.- Jun., 1985), El Colegio De México, pp. 160-172
4. 「国際協力基金年次報告」（1973 年～2012 年）国際協力基金
   Tabla cronológica de Fundación Japón (1973-2012) Fundación Japón
5. Catálogo: *Ukiyo-e, estampa japonesa*, Museo de Arte Carrillo Gil. Ciudad de México

Web

TANAKA, Tokiyo. Cómics y animación japonesa (17) La última etapa del Ukiyoe antes de la modernización.
http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/COMICS-17-LIGAS.pdf [Consultado el 28/12/2014]
東郷青児/Seiji Togo
http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9668.html [Consultado el 08/01/2015]
ART FACTS. NET
http://www.artfacts.net/es/institucion/museo-tamayo-5637/visin-de-conjunto.html [Consultado el 08/01/2015]
Recuerdos de Octavio Paz por Eikichi Hayashiya
http://www.kaikan.com.mx/kaikan/aportaciones_Colaboradores.php?id=7 [Consultado el 04/01/2015]
Catálogo de las Exposiciones de arte en 1954
http://www.journals.unam.mx/index.php/analesdelinstitutoesteticas/article/viewFile/22765/21492 [Consultado el 12/01/2015]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Yukari Yuzawa, personal de la Embajada de México en Japón, (de la Embajada de México en Japón, Tokio) en noviembre de 2014
2. Ikuko Kon, personal de la Fundación Japón en México, (de la Fundación Japón en México, Ciudad de México) en enero de 2015
3. Yuri Otani, personal de la Embajada Japonesa en México, (de la Embajada Japonesa en México, Ciudad de México) en enero de 2015
4. Antonio Díaz Cortés, pintor mexicano, (en su taller en el Centro Histórico, Ciudad de México) en diciembre de 2014
5. Francisco Monterrosa, pintor mexicano, (por teléfono y por correo) en enero de 2015
6. Jorge Obregón, pintor mexicano, (en su taller en la Ciudad de México) en noviembre de 2014
7. Lucas Pérez, pintor mexicano en Japón, (por correo) en octubre de 2013
8. Jaime Alvarez, diseñador industrial que estudió en Japón, (en mi casa en el D.F.) en 20 de febrero de 2015

2.2. Los Artistas *Nikkei*

1. 上野久「メキシコ榎本殖民―榎本武揚の理想と現実」中公新書　1994 年
   UENO, Hisashi. *Colonia Enomoto en México: la idea y la realidad de Takeaki Enomoto,* Ed. Chuko Shinsho, Tokio, 1994

Web

"Falleció Carlos Nakatani, uno de los más refinados coloristas del siglo XX" en la Jornada, México D.F. 4 de febrero de 2004,
http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2 [Consultado el 23/4/2015]

2.2.1. Luis Nishizawa

1. 北川民次 『メキシコ通信・二人の新人作家』「美術手帖」美術出版社 1955 年 8 月
KITAGAWA, Tamiji. "Correspondencia de México: Dos artistas nuevos" en la revista *Bijyutsu Techo*, Ed. Bijyutsu Shuppan, Agosto de 1955.
2. 竹田鎭三郎 『展覧会から＝現代メキシコ美術展 メキシコの美術とインディオの神につかえる息子たち』「美術手帖」387 号 美術出版社 1974 年 11 月
TAKEDA, Shinzaburo. "Desde la exposición: Exposición de Arte Mexicano Moderno, El arte mexicano y los hijos que sirven al dios de la indígena", en la revista *Bijyutsu Techo*, Núm. 387, Ed. Bijyutsu Shuppan, Noviembre de 1974
3. 花岡英子『知られざる美術家の肖像 ルイス・ニシザワ』 「美術手帖」655 号 美術出版社 1993 年 02 月
HANAOKA, Eiko. "Retrato del artista desconocido, Luis Nishizawa" en *Bijyutsu Techo*, Núm. 655, Ed. Bijyutsu Shuppan, Febrero de 1993. Tokio.
4. MONTAÑO HUMPHREY, Gilda, *Nishizawa; El poeta de la plástica.* Instituto Mexiquense de Cultura, El Colegio Mexiquense, A.C., Toluca, Estado de México, 2003
5. 『国際壁画家鼎談 ルイス・ニシザワ+利根山光人+ルイ・フランセン』「パブリックスペース」1981 年 12 月号（財）日本交通文化協会
LUIS NISHIZAWA, TONEYAMA, Kojin, FRANSEN, Louis, "Conversación de tres muralistas internacionales; Luis Nishizawa – Kojin Toneyama – Louis Fransen" en la revista *Public Space*, Diciembre de 1981, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés.
6. 米田博美「画家、利根山光人：その軌跡とメヒコ的側面」駒澤大学外国語部「論集」1995 年 3－8 月
YONEDA, Hiromi. "Kojin Toneyama, pintor: trayectoria y dimensión mexicana" en *Boletín,* n.41, la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Komazawa, Tokio, marzo a agosto de 1995.
7. *Nishizawa*, Grupo Azabache, México, 1990
8. *Nishizawa: Luz y explosión de color.* Fondo Editorial Estado de México, 2013
9. カタログ：「日系二世の画家 ルイス・ニシザワ展」埼玉県立近代美術館 1998 年
Catálogo: *Exposición de Luis Nishizawa; un artista de la segunda generación de Nikkei.* Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama, 1998
10. 「風月延年 完成時パンフレット」（財）日本交通文化協会 1981 年
Folleto sobre el mural El espíritu creador siempre se remueva, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés. Tokio, 1981.
11. 『シリーズ 日系画家が語る～心のアトリエ２ ルイス・ニシザワ』「海外移住」578 号 国際協力機構 1997 年 11 月
"Serie: Contar un artista Nikkei- Taller espiritual 2 Luis Nishizawa" en la revista *Migración al país extranjero*: Núm. 578, Organización JICA, Noviembre de 1997. Pág.18-19

Web:

Discover Nikkei
http://www.discovernikkei.org/ja/journal/2009/4/28/entrevista-luis-nishizawa/ [Consultado el 05/01/2015]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Jorge Obregón, ex alumno de la ENAP en Xochimilco, (en el taller de Obregón en la Ciudad de México) en 27 de noviembre de 2014
2. Fukui Hideo, el director del Laboratorio Creare, Prefectura de Shizuoka, (por correo) en diciembre de 2014

3. Hitoshi Chibana, el profesor de la Universidad de Bellas Artes de la Prefectura de Okinawa, (por correo) en diciembre de 2014
4. Yuji Kozasa, ex alumno de la ENAP en Xochimilco, (por correo) en 12 de enero de 2015
5. Norberto Quintin Valdés López, ex discípulo, co-autor de los murales y ex curador del Museo Taller de Luis Nishizawa, (entrevista en el Museo Taller de Nishizawa en Toluca) en 28 de enero de 2015
6. Shozo Ogino, ex jefe de redacción del Periódico Nichiboku en la Ciudad de México, (por teléfono) en 12 de enero de 2015
7. Seiji Shinohara, el fotógrafo de los retratos de los Nikkei en México, (por teléfono) en 13 de enero de 2015
8. Teiko Takeda Iwadare, ex alumna de Luis Nishizawa (en el restaurante de la Asociación México Japonés en la Ciudad de México) en 15 de enero de 2015
9. Adriana Nishizawa, la hija de Luis Nishizawa (en el taller de Luis Nishizawa, Coyoacán en la Ciudad de México) en febrero de 2015
10. Yaeko Toneyama, la viuda de Kojin Toneyama (en su casa en Tokio) en marzo de 2015

2.3.1. Antonio Díaz Cortes

1. Catálogo: *"Antonio Díaz Cortés, Pintor y Grabador, Cinco décadas de trayectoria profesional"* 2014. México
2. Revista *Syukan Asahi,* en 14 de mayo de 1971, Ed. Periódico Asahi., Tokio.

Web

La página del Museo de Arte Ohta Conmemorativo.
http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/H260405-hiroshigeblue.html [Consultado el 18/12/2014]

[Entrevista y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Antonio Díaz Cortes (en su taller en el Centro Histórico de la ciudad de México) en 12 de diciembre de 2014
2. Hideki Kunitaka, el director actual de la Institución de la Investigación de *Washi Zokei*, (por correo) en diciembre de 2014
3. Toru Okamoto, el compañero de Geidai, (por correo) en mayo de 2015

2.3.2. Francisco Monterrosa

1. "Maestro Shinzaburo Takeda" en la *Revista Tabi Tabi Toyo*, diciembre de 2014. Ciudad de México

Web

Página del artista http://artemonterrosiano.webnode.es/curriculum-/ [Consultado el 20/01/2015]
La investigación del número de geishas en Tokio y Kioto,
http://www2.ttcn.ne.jp/honkawa/7845.html [Consultado el 05/01/2015]
http://old.pagina3.mx/cultura/15845-el-arte-monterrosiano-de-juchitan-para-el-mundo.html
[Consultado el 03/01/2015]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Francisco López Monterrosa (por teléfono y por correo) en enero de 2015, (En el Museo Taro Okamoto, Kawasaki, Prefectura de Kanagawa) en abril de 2015
2. Nobuhiro Kagami, pintor japonés, (por correo) en enero de 2015
3. Galería Daikokuya en Nagano (por teléfono) en enero de 2015
4. La Universidad de Artes Plásticas de Nagoya (por correo) en enero de 2015
5. Hajime Sano, amigo del artista, (por correo) en enero de 2015

2.3.3. Jorge Obregón

1. ALCÁNTRA; Estela. “Geografía del espacio, una muestra sobre el mundo inagotable del paisaje” en *Gaceta* UNAM, Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Numero 2902, Ciudad Universitaria, pp20-21, 23 de febrero de 1995.
2. Catálogo : *Jorge Obregón –México y Los Picos de Europa, dominios de rocas y volcanes*-, Museo Casa del Risco, Museo de Arte Moderno del Estado de México, 2011
3. Catálogo : *Jorge Obregón –México, tierra de volcanes* -, Museo Regional de Historia de Colima, 2012
4. Catálogo: *Jorge Obregón-Episodios de Luz-,* Centro de Cultura Casa Lamm, 2013
5. ホルヘオブレゴン　カタログ「メキシコと日本、火の領域」在日メキシコ大使館、フジヤマミュージアム、カサ・デル・リスコ美術館、2014 年
   Catálogo: *Jorge Obregón –México y Japón, territorios de fuego*-, Embajada de México en Japón, Museo Fujiyama, Museo Casa del Risco, 2014

[Consulta Hemerográfica]

“Jorge Obregón Ramos, Paisajista y pintor de la belleza” en *El Sol de México,* México D.F., 28 de Mayo de 2012

Web

Página del artista http://jorgeobregon.com.mx/ [Consultado el 20/11/2014]
“Jorge Obregón recrea los ´territorios de fuegos´”, en *Milenio. Com*, 20 de noviembre de 2014, México D.F., http://www.milenio.com/cultura/Jorge-Obregon-recrea-territorios-fuego_0_401959815.html [Consultado el 29/11/2014]

2.3.4. Lucas Pérez

Web

Página del artista
http://www.madedesigns.com/AboutLucas.html [Consultado el 01/12/2013]
Página de la Galería Sukiwa
http://sukiwa.net/wordpress/archives/1679 [Consultado el 21/12/2014]
Asociación de Mexicanos en Japón.
http://issuu.com/amjmx/docs/amj.201306/1 [Consultado el 01/12/2013]

[Entrevistas y comunicaciones personales realizadas por la autora]

1. Lucas Pérez (por correo) en octubre de 2013
2. Norikazu Kishida, el dueño de la Galería Sukiwa, (por correo) en febrero de 2014

ANEXO

1. 山下裕二・高岸輝　監修「日本美術史」美術出版社　2014 年
   YAMASHITA, Yuji. y TAKAGISHI, Akira. (Coordinadores) *Historia del arte japonés.* Ed. Bijyutsu Shuppan, 2014, Tokio
2. 辻惟雄「日本美術の歴史」東京大学出版会　2005 年
   TSUJI, Nobuo. *Historia del arte japonés.* Ed. Universidad de Tokio, Tokio, 2005

REFERENCIAS DE LAS IMAGENES

1.1. La historia artística relacionada con el arte mexicano en Japón en el siglo XX

[Fig. 1, 2] Colección de Mihoko Murata, la viuda del artista Kishio Murata
[Fig. 3] Tomado por la autora
[Fig. 4] 森村泰昌・藤森照信「フリーダ・カーロのざわめき」2007 年　新潮社
MORIMURA, Yasumasa. FUJIMORI, Terunobu. *Murmullo de Frida Kahlo.* 2007, Ed. Shinchosha. Tokio.

1.2.1. Tamiji Kitagawa

[Fig. 1-3, 5, 6] カタログ「北川民次展」静岡県立美術館　1989 年
Catálogo: Exposición de Tamiji Kitagawa, Museo de la Prefectura de Shizuoka, 1989
[Fig. 4] 田辺厚子「メキシコ文化に残された日本人の足跡」　1997 年
TANABE, Atsuko. *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, El colegio de la frontera norte, México, D.F. 1997
[Fig. 7] 郡山市立美術館 / Museo de Arte en la Ciudad Koriyama
http://www.city.koriyama.fukushima.jp/bijyutukan/collestion/04/10.html [Consultado el 22/05/2014]
[Fig. 8, 9,12-14,25-27] カタログ「北川民次展」静岡県立美術館　1989 年
Catálogo: Exposición de Tamiji Kitagawa, Museo de la Prefectura de Shizuoka, 1989
[Fig. 10, 21, 33-35] Exposición de "Escuelas de pintura al aire libre" en Museo Nacional de Arte (MUNAL) en Ciudad de México en 2013-2014
[Fig. 11] 静岡県立美術館 / Museo de Arte Shizuoka
http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/exhibition/results/98022601j.html [Consultado el 20/03/2014]
[Fig. 15] 川越画廊 / Galería Kawagoe
http://kg142.exblog.jp/tags/%E5%8C%97%E5%B7%9D%E6%B0%91%E6%AC%A1/ [Consultado el 10/04/2014]
[Fig. 16] ふくやま美術館 / Museo de Arte Fukuyama
http://www.fukuyama.hiroshima-u.ac.jp/f-museum/main1.html [Consultado el 10/03/2014]
[Fig. 17, 18, 20] Tomados por la autora
[Fig. 19] http://www.city.seto.aichi.jp/docs/2010111001407/ [Consultado el 20/03/2014]
[Fig. 21-24, 28-32] カタログ「北川民次展　版画を中心に」瀬戸市美術館 2009 年
Catálogo: *Exposición de Tamiji Kitagawa –Grabados y más-*. Museo de la Ciudad de Seto, 2009, Aichi.

1.2.2. Tsuguharu Foujita

[Fig. 1, 2, 6-15, 18, 19, 27-29, 33-38]
林洋子　監修・著／内呂博之　著「もっと知りたい藤田嗣治　生涯と作品」、東京美術、2013
HAYASHI, Yoko y UCHIRO Hiroyuki, *Me gusta saber más sobre Tsuguharu Foujita ---la vida y las obras.* Tokyo Bijyutsu, Tokio, 2013
[Fig. 3] 『藤田嗣治の素顔』雑誌「サライ」2008 年 2 月 7 日号　小学館
"Fisonomía real de Tsuguharu Foujita", revista *Sarai*, 7 de febrero en 2008, Shogakukan, Tokio.
[Fig. 4, 5, 17, 20-22] SOTO CABA, Victoria y GARCÍA ORIA, Francisco: "Foujita en México: Un episodio de colaboración y mecenazgo, y un retrato de Modigliani", *Boletín de Arte*, n, 34, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013
[Fig. 16] http://www.ciup.fr/accueil/nouveaux-parcours-de-visite-numeriques-creations-artistiques-34904/ [Consultado el 4/14/2015]
[Fig. 23-25] 「藤田嗣治画集　素晴らしき乳白色」講談社　2002 年
Catálogo: *Léonard-Tsuguharu Foujita, Gran Fond Blanc*. Ed. Koudan-sha, Tokio. 2002
[Fig. 26] 北川民次「美術教育とユートピアー北川民次美術教育論集ー」創元社 1969 年
TAMIJI KITAGAWA. *Educación del arte y utopía --Colección de trabajos de Tamiji Kitagawa sobre educación del arte--*, Ed. Sogen-sha, 1969, Tokio
[Fig. 30] 「ウッドワン名作選」チラシ、ウッドワン美術館　2015 年

Folleto de “Exposición de las obras maestras de Museo Woodone”, Museo Woodone, Hiroshima, 2015
[Fig. 31] http://taekoparis.blog.so-net.ne.jp/2009-06-18 [Consultado el 28/10/2014]
[Fig. 32] http://www.hokkaido-np.co.jp/cont/leonardfoujita_tabi/33710.html [Consultado el 20/10/2014]
[Fig. 39] 林洋子「藤田嗣治　作品をひらく-旅・手仕事・日本-」名古屋大学出版会　2008 年
HAYASHI, Yoko. *Tsuguharu Foujita, Abro las obras—viaje, trabajo manual y Japón—*, Prensa de la Universidad de Nagoya, Nagoya, 2008
[Fig. 40-42] Tomados por la autora

1.2.3. Isamu Noguchi

[Fig. 1] Photo: Jack Mitchell. © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.
http://www.e-flux.com/announcements/the-noguchi-museum-publishes-second-chapter-of-digital-catalogue-raisonne/ [Consultado el 15/05/2015]
[Fig. 4] http://www.fridakahlo.it/en/scheda-eventi.php?id=13 [Consultado el 15/05/2015]
[Fig. 5] http://lustloveleitmotif.com/?p=70 [Consultado el 15/05/2015]
[Fig. 2, 3, 6, 7, 21, 22, 26, 27] Tomados por la autora
[Fig. 8, 15] 「A Century of Isamu Noguchiーアート＆デザイン界に今なお輝く、イサム・ノグチ伝説ー」Casa Brutas Extra Issue　2005 年 7 月 10 日発行　マガジンハウス
“Un siglo de Isamu Noguchi –La leyenda de Isamu Noguchi que todavía brilla en el mundo del arte y diseño-” en Casa Brutas Extra Número, 10 de julio en 2005, Ed. Magazine House, Tokio.
[Fig. 9] https://artsy.net/artwork/isamu-noguchi-jose-clemente-orozco [Consultado el 02/04/2014]
[Fig. 10] http://byricardomarcenaroi.blogspot.mx/2011/05/sculpture-escultura-isamu-noguchi-part.html [Consultado el 02/04/2014]
[Fig. 11-13] 綿引幸造「イサム・ノグチの世界」株式会社ぎょうせい 1998 年
WATABIKI, Kozo. *Isamu Noguchi,* Gyosei Corporation. Tokio, 1998
[Fig. 14, 16, 17] ALTSHULER, Bruce. *Isamu Noguchi*. Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1994
[Fig. 18] カタログ「イサム・ノグチ庭園美術館」財団法人　イサム・ノグチ日本財団、2009 年
Catálogo: Museo Jardín de Isamu Noguchi, Fundación Isamu Noguchi en Japón, Kagawa, 2009
[Fig. 19, 20] http://www.sapporo-park.or.jp/moere/ [Consultado el 02/04/2014]
[Fig. 23] ROCHFORT, Desmond. *Muralistas mexicanos.* Chronicle Books. San Francisco, EEUU, 1998.
[Fig. 24]
http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/overview/americas/mesoamerica/murals/P9341313.html
[Consultado el 02/04/2014]
[Fig. 25] http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lajusticiaizq.html [Consultado el 02/04/2014]

1.2.4. Kishio Murata

[Fig. 1, 17] Catálogo: *Kishio Murata “Un abstracto que pinta palabras”*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F., 1988
[Fig. 2, 3, 7, 8,12-16, 18,19]
カタログ「名古屋・メキシコ友好　キシオ・ムラタ展」名古屋市美術館、1991 年
Catálogo: *Kishio Murata, Museo de Arte Ciudad de Nagoy*a, Nagoya, Aichi, 1991
[Fig. 4]
http://www.warp.com.mx/ver/5394_EXPOSICI%C3%93N_KASHIO_MURATA_%E2%80%98CONSTRUYENDO_UNA_FFANTA%C3%8DA%E2%80%99 [Consultado el 22 de abril de 2015]
[Fig. 5, 6, 20] Catálogo: *Kishio Murata: Un sendero de amistad cultural México-Japón 1956-2006, del pintor Kishio Murata*, Polyforum Siqueiros, 2006, Ciudad de México.
[Fig. 10,11] カタログ「キシオ・ムラタぎふ特別展」岐阜県美術館、1991 年
Catálogo: *Kishio Murata en Gifu*, Museo de Arte de Prefectura de Gifu, Gifu, 1991

1.2.5. Kojin Toneyama

[Fig. 1, 7] ＳＯＫＯ東京ギャラリー「戦後美術の軌跡６　利根山光人」1992 年
SOKO Galería de Tokio, *El rastro del arte posguerra 6 -Kojin Toneyama-*. Tokio. 1992.
[Fig. 2] 利根山光人「古代メキシコ拓本集」美術出版社　1971 年
KOJIN TONEYAMA. Catálogo: *Las obras de takuhon de México antigua,* Ed. Bijyutsu Syuppan, Tokio. 1971

[Fig. 3] パンフレット「壁画　太陽とこども」（財）日本交通文化協会　1982 年
Folleto sobre “Mural - El Sol y los niños” Fundación de la Cultura y Transporte Japonés, Tokio, 1982
[Fig. 4, 17, 18] Tomados por la autora
[Fig. 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15]
世田谷美術館「利根山光人展－太陽と古代・そして永遠への憧憬－」1995 年
Museo de Arte Setagaya, *Kojin Toneyama –El Sol, el antiguo, y el anhelo a la eternidad-* . Museo de Arte Setagaya, Tokio, 1995
[Fig. 9, 13] 滝沢恭司「利根山光人展－バイタリティを求めて－」町田市立国際版画美術館　2013 年
TAKIZAWA, Kyoji. *KOJIN TONEYAMA Retrospectiva.* Museo Internacional de Grabado en Machida, Tokio, 2013
[Fig. 16] http://artsformen.blogspot.mx/2013/10/artfm_6.html [Consultado el 03/10/2013]
[Fig. 19] 「利根山光人とマヤ・アステカの拓本展」パンフレット、世田谷美術館　2009 年
Folleto de “Exposición de Kojin Toneyama y Takuhon de mayas y aztecas”, Museo de Arte Setagaya, Tokio, 2009

1.2.6. Taro Okamoto

[Fig. 1-4,18]
岡本太郎記念現代芸術振興財団「明日の神話－岡本太郎の魂　メッセージ－」青春出版社、2006 年
Fundación promotora del arte contemporáneo conmemorativo de Taro Okamoto, *El mito del mañana –el alma y el mensaje de Taro Okamoto-*, Ed. Seisyun, Tokio. 2006.
[Fig. 5-7, 9, 10, 12, 13]
川崎市岡本太郎美術館 編「川崎市岡本太郎美術館所蔵作品集　ＴＡＲＯ」 二玄社、2005 年
Museo Arte de Taro Okamoto en Kawasaki, *Las Obras de Taro Okamoto*, Ed. Nigen-sha, Tokio, 2005.
[Fig. 8] http://www1.jca.apc.org/iken30/News2/N86/OkamotoToshiko.htm [Consultado el 05/11/2013]
[Fig. 11] http://www.taromuseum.jp/introduction/okamotos/taro/otozureru/a_7_2c/a_7_2c3.htm [Consultado el 08/11/2013]
[Fig. 14] http://kyoro100.sakura.ne.jp/wall/kentikubutu.html [Consultado el 03/10/2013]
[Fig. 15] http://d.hatena.ne.jp/candy296/20080227/1204108493 [Consultado el 03/10/2013]
[Fig. 16] http://www.47news.jp/news/photonews/2009/03/post_20090315091900.php[Consultado el 03/10/2013]
[Fig. 17] Tomado por la autora

1.2.7. Masaharu Shimada

[Fig. 1] カタログ「島田正治 千日画行墨画集」日貿出版社　1992 年
Catálogo: *“Masaharu Shimada, Obras de la serie Viaje a la pintura en 1000 días”,* Ed. Nichibou, 2007. Tokio, Japón
[Fig. 2, 9-17] カタログ「島田正治　墨画集」日貿出版社　1986 年
Catálogo: *“Colecciones de las obras de tinta china, Masaharu Shimada”* Ed. Nichibou, 1986. Tokio, Japón
[Fig. 3, 4] Tomados por la autora
[Fig. 5-8] Catálogo: *Masaharu Shimada,* Artes Gráficas Panorama*,* 2003, México.*

1.2.8. Endo Soju

[Fig. 1, 8 10, 11, 14,17, 19] カタログ「遠藤桑珠　メキシコ風物展」日本橋高島屋６階美術画廊 1980 年
Catálogo: *Exposición de las cosas mexicanas: Soju Endo*, Takashimaya, Nihonbashi, Tokio. 1980
[Fig. 2] 『日本画で日墨交流』「山形新聞」1988 年 9 月 26 日
“Intercambio cultural entre México y Japón por la pintura japonesa”, en el periódico *Yamagata Shinbun*, 26 de septiembre de 1988, Prefectura de Yamagata
[Fig. 3]
『遠藤桑珠-マヤ遺跡の乾いた石を描く-メキシコで初の日本画展-』「光彩」1989 年新年号 光彩美術
ENDO, Soju. “Soju Endo: Pintar las piedras secas en las ruinas mayas.-la primera exposición de las pinturas japonesas en México”, en la revista *Kosai*, Ed. Arte Kosai, enero de 1989, Tokio.
[Fig. 4-7, 12, 13, 15, 16, 18, 21-25] カタログ「風土の画家　遠藤桑珠」米沢市上杉博物館 山形県 2006 年
Catálogo: *El pintor del clima del lugar, Soju Endo,* Museo de Uesugi de la Ciudad de Yonezawa, 2006.
[Fig. 20] Catálogo: *Polyforum Arte en México*, Ciudad de México, 1990

1.2.9. Shinzaburo Takeda

[Fig. 1, 19, 20] Tomados por la autora
[Fig. 2, 3] 田辺厚子「メキシコ文化に残された日本人の足跡」1997 年
TANABE, Atsuko. *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, El colegio de la frontera norte, México, D.F. 1997
[Fig. 4]
http://www.yourhoustonnews.com/bay_area/living/japanese-artist-from-mexico-unveils-mural-for-com/article_7bbcad68-a372-5a1b-87de-5e0ddf88477a.html?mode=image&photo=1 [Consultado el 20/04/2015]
[Fig. 5, 11, 12, 18] カタログ「竹田鎭三郎　メキシコに架けたアートの橋」川崎市岡本太郎美術館 2015 年
Catálogo: *"Shinzaburo Takeda y su ate en México. Colaborador de Taro Okamoto en El Mito del Mañana"*, Museo de Arte Taro Okamoto en Kawasaki, 2015
[Fig. 6, 8, 9] カタログ「メキシコに咲かせた日本人画家：竹田鎭三郎在メキシコ 50 年展」南アルプス市立春仙美術館 2014 年
Catálogo: *Un pintor japonés está plena floración en México: Exposición de Shinzaburo Takeda conmemoración de cincuenta año de estancia en Méxic*o. Museo de Arte Syunsen de la Ciudad de Minami Alps. Yamanashi, Japón, 2014.
[Fig. 7, 13, 16, 18, 23] Catálogo: *Takeda VS Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México. 2013
[Fig. 10] カタログ「メキシコ現代版画と日本・カイロン版画工房コレクションを中心に」埼玉県立近代美術館 1998 年
Catálogo *"México y Japón en la estampa contemporánea: Colección de Taller KYRON*", Museo de Arte Moderno de Saitama, 1998
[Fig. 15]　Enviado por Misayo Tsutsui, secretaria del pintor Shinzaburo Takeda.
[Fig. 21, 22, 24] FLORES, Lauro. "Arte y migración: Takeda y sus discípulos"
http://proveedores.zacatecas.gob.mx/Upload/10719/cat%C3%A1logo%20de%20seatle.pdf [Consultado el 12/10/2014]
[Fig. 25] http://www.nagoya-boston.or.jp/gauguin/guide.html　[Consultado el 22/03/2015]

1.2.10. Kenta Torii

[Fig. 1, 3, 4, 34, 35] Tomados por la autora
[Fig. 2] Sobre el proceso de la producción mural de Kenta Torii
http://interviniendomuros.blogspot.mx/2011/10/interviniendo-muros-kenta-torii.html
[Consultado el 28/12/2014]
[Fig. 5-23, 25-28, 30-33] Datos y referencias del artista
[Fig. 13, 14] http://www.fifty24mx.com/anterior/kenta/knta.html [Consultado el 28/12/2014]
[Fig. 24] blog.goo.ne.jp/ateliermios/m/200609/1　[Consultado el 28/12/2014]
[Fig. 29] http://bangbangbang.com.mx/ukiyo-e-imagenes-del-mundo-flotante/ [Consultado el 28/12/2014]

2.2.1. Luis Nishizawa

[Fig. 1.9, 16, 17,26-28, 33,40-45,56] *Nishizawa: Luz y explosión de color.* Fondo Editorial Estado de México, 2013
[Fig. 2] Colección del Museo Taller de Luis Nishizawa, Toluca, Estado de México
[Fig. 3]「風月延年　完成時パンフレット」(財) 日本交通文化協会　1981 年
Folleto sobre el mural El espíritu creador siempre se remueva, Fundación de la Cultura y Transporte Japonés. Tokio, 1981.
[Fig. 4] Colección Yaeko Toneyama
[Fig. 5, 6, 51,52, 57-59,61] Tomados por la autora
[Fig. 7] http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/10/01/984455　[Consultado el 05/01/2015]
[Fig. 8, 10-15,18-25, 30, 34,39, 46-50,53-55] *Nishizawa*, Grupo Azabache, México, 1990
[Fig. 29, 31, 32, 35, 37,38] カタログ：「日系二世の画家　ルイス・ニシザワ展」埼玉県立近代美術館
Catálogo: *Exposición de Luis Nishizawa; un artista de Nisei.* Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama, 1998
[Fig. 60] http://www.post.japanpost.jp/kitte_hagaki/stamp/tokusyu/1997/0512/ [Consultado el 08/01/2015]

[Fig. 62] http://www.hotelokura.co.jp/tokyo/special/art2014/ [Consultado el 08/01/2015]
[Fig. 63] http://www.yamatane-museum.jp/collection/collection.html [Consultado el 08/01/2015]

2.3.1. Antonio Díaz Cortes

[Fig. 1-5] Colección del artista
[Fig. 6,7, 9,12-26] Catálogo *"Antonio Díaz Cortés, Pintor y Grabador, Cinco décadas de trayectoria profesional"* 2014. México
[Fig. 8, 11, 27] Tomados por la autora
[Fig. 10] Revista *Syukan Asahi,* en 14 de mayo en 1971, Ed. Periódico Asahi., Tokio.
[Fig. 28] http://www.toshiba-elevator.co.jp/elv/newsnavi/volumes/33/news/special01.html
[Consultado el 18/12/2014]
[Fig. 29] http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/H260405-hiroshigeblue.html [Consultado el 18/12/2014]
[Fig. 30] http://www.kitakata-kanko.jp/product/craft/ [Consultado el 18/12/2014]

2.3.2. Francisco Monterrosa

[Fig. 1, 7, 8, 22] Tomados por la autora
[Fig. 2-4-6,9-17] Enviados por el artista
[Fig. 18-21] http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn01.htm [Consultado el 15/01/2015]
[Fig. 23] CASA LAMM
http://ciudadania-express.com/2014/11/30/casa-lamm-recibe-la-presentacion-de-oaxaca-para-el-mundo/
[Consultado el 15/01/2015]

2.3.3. Jorge Obregón

[Fig. 1,3, 5, 21, 24, 32, 33] Tomados por la autora
[Fig. 2] Colección Jorge Obregón
[Fig. 4, 17-19, 21-23] "Jorge Obregón recrea los ¨territorios de fuegos´", en *Milenio. Com*, 20 de noviembre de 2014, México D.F.,
http://www.milenio.com/cultura/Jorge-Obregon-recrea-territorios-fuego_0_401959815.html [Consultado el 29/11/2014]
[Fig.6-16] http://jorgeobregon.com.mx/ [Consultado el 20/11/2014]
[Fig.25, 26] http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/search?q=%E5%8C%97%E6%96%8E&page=9
[Consultado el 28/11/2014]
[Fig.27, 28] http://izucul.cocolog-nifty.com/balance/cat6040952 [Consultado el 28/11/2014]
[Fig.29, 31] http://blog.goo.ne.jp/to3300/e/c1b6abc7c2ff3fd9c391a30d316bb1fb [Consultado el 28/11/2014]
[Fig.30] http://ji-yuu-jin.cocolog-nifty.com/blog/2011/03/post-ca05.html [Consultado el 28/11/2014]
[Fig.34] Catálogo: *Luis Nishizawa,* Grupo Azabache, México D.F. 1990
[Fig.35] http://deplatayexacto.com/2010/12/14/paisaje-con-el-iztaccihuatl-dr-atl-1932/ [Consultado el 29/11/2014]
[Fig.36] https://www.suramexico.com/museovirtual/hpp_mex7.html [Consultado el 29/11/2014]

2.3.4. Lucas Pérez

[Fig.1, 3-8] Página del artista http://www.madedesigns.com/AboutLucas.html [Consultado el 01/12/2013]
[Foto 2] Asociación de Mexicanos en Japón. http://issuu.com/amjmx/docs/amj.201306/1 [Consultado el 01/12/2013]

3.1. Mi producción

[Fig.1-13] Tomados por la autora

ANEXO

[Fig.1-3,4,5] 山下裕二・高岸輝　監修「日本美術史」美術出版社　2014 年
YAMASHITA, Yuji. y TAKAGISHI, Akira. (Coordinadores) *Historia del arte japonés.* Ed. Bijyutsu Shuppan, 2014, Tokio
[Fig.6] 辻惟雄「日本美術の歴史」東京大学出版会　2005 年
TSUJI, Nobuo. *Historia del arte japonés.* Ed. Universidad de Tokio, Tokio, 2005
[Fig.7] http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A1398
[Consultado el 20/06/2015]
[Fig.8] http://bigakukenkyujo.jp/blog-entry-73.html　[Consultado el 20/06/2015]

ANEXO

El arte y los colores japoneses han recibido varias influencias de los países extranjeros. Por ejemplo, entre el siglo V y el VIII, hubo cierto intercambio con los monjes y los marchantes procedentes de Corea o de China; se introdujeron técnicas complejas de tintura y se adoptó materia prima que posteriormente fue esencial en el arte japonés como el papel, la tinta china o los pigmentos. La pintura japonesa nació en la época de Jeian (794 d.C.-1185 d.C.) con el nombre de *yamato-e* para separar su camino con *kara-e* (significa "la pintura china"), como *sumi-e* (pintura en blanco y negro de la tinta china), que provino de China y se expresan los paisajes y animales de China. *Yamato-e* se pintaban con los pigmentos naturales y se expresan "lo japonés": como la vida de los aristócratas, la naturaleza y los cuentos nacionales. En la misma era, la expresión de la variedad de los tonos se extendía ampliamente. Las aristócratas japonesas rivalizaban en belleza de los colores de los *kimonos,* que reflejaban el colorido de la naturaleza de la temporada, o sea de la flor, de la hoja, del fruto o del fenómeno natural, entre otros. Posteriormente, Japón restringió la interacción con otros países, y cerró sus puertas al mundo en la era Edo (1590 d.C.- 1868 d.C.). La tradición de los colores japoneses se desplegaba sin influencia de los países cercanos o lejanos, y en esa época floreció el arte originario de Japón como el *ukiyo-e* y la pintura decorativa para el biombo. También la técnica de la tintura se desarrolló en ese tiempo. Los soldados y las autoridades prohibían que la gente normal trajera colores ostentosos o costosos para defender sus colores nobles, como el rojo, el morado o el naranja. Gracias a esa interdicción, los tonos del marrón, el índigo y el gris se matizaban para la tintura de los *kimonos* sin contravenir a la ley. A partir de la era Meiji (1868 d.C.-1912 d.C.), la reapertura del país, Japón cambió su visión hacia el estilo

occidental y la pintura empezó a contener los colores y el estilo de Europa (especialmente Francia), y después los de EE.UU.

Cabe señalar que cuando Japón empezó importar las técnicas y los colores de Europa, el mundo de la pintura en Japón, se divide en dos; la pintura japonesa (*nihonga*) y la pintura occidental *(yoga*). Las grandes exhibiciones de pinturas se dividen en estas dos secciones y también las universidades de arte se separan de esa forma. La causa de esta segmentación no fue por los estilos o los temas, sino por los materiales de pintura. En la pintura japonesa, *nihonga,* se utilizan los materiales tradicionales nipones, como los pigmentos naturales, la cola de venado, la tinta china y como soporte se utilizan papel japonés o seda, y en el caso de la pintura occidental se permiten utilizar otros elementos como óleo, acuarela, y acrílico, entre otros. Es cierto que los artistas especializados en la pintura japonesa prefieren pintar cosas niponas, ya que al corresponder el tema con el estilo, se crea una atmósfera naturalmente japonesa. A pesar de ello, algunos pintores contemporáneos que usan la técnica japonesa tratan de representar objetos extranjeros en sus obras. En este caso, no es fácil distinguir a primera vista si es o no *nihonga.* En ocasiones hay algunas tonalidades que pueden delatar su identidad de pintura japonesa. La suavidad de la tonalidad de *nihonga* se origina de las piedras molidas naturales, que se llaman *iwaenogu.* Por su naturaleza, la paleta no es tan fuerte ni explosiva. Para crear una atmósfera fastuosa en este estilo, algunas veces se recurre a los colores metálicos de hojuelas de oro o plata, y pigmentos iluminados. Además, en vez de firmar con letras latinas, los pintores de *nihonga* usan el sello de color bermellón al lado de la firma trazada con caracteres chinos.

De tal manera que, los colores japoneses han aumentado por el fondo sociológico e histórico y han cambiado su uso y la sensibilidad de los colores según la influencia extranjera. Los materiales que fueron introducidos por los países de China y Corea en la época antigua, se transformaron dentro de la nación que permaneció cerrada durante tantos siglos y se desarrollaron como una tradición única. Aunque por la globalización los colores japoneses y estilo nipón tradicional están peligro de extinción en el siglo XXI, todavía conservamos los colores típicos en el arte tradicional y también podemos ver ciertos usos propios de colores en las obras de los artistas japoneses. Enlisto las características del uso de los colores en el arte japonés que yo pienso son peculiares. (Por supuesto, existen algunas excepciones.)

1. La simplicidad
2. Importancia de las líneas, contornos finos
3. Manejo de espacio, el fondo limpio
4. Decorativo(similitud con las artesanías)
5. Como diseño
6. Lo plano (dos dimensiones)
7. Importancia de las técnicas
8. Refleja la naturaleza
9. Repetición
10. Sin concepto, sin ideología
11. Ciertos tonos típicos
    Dorado, rojo bermellón, cardenillo, azul marino, negro de la tinta china
12. Ciertos materiales peculiares
    Pigmentos naturales, *sumi* (tinta), *suzuri* (plancha de piedra para la tinta), papel japonés, seda.



Fig. 1　【神護寺山水屏風】絹本着色、京都神護寺
Biombo del paisaje del Templo Jingoji, Pigmentos naturales sobre seda, 6 set de 110.8×37.5 cm, Primera mitad del siglo XIII. Templo Jingo, Kioto



Fig. 2【鳥獣人物戯画】(部分)　紙本墨画、京都・高山寺
Caricatura de aves, animales y humanos,(parte) Tinta china sobre papel, 30.4×1148.4 cm, Siglo XII. Templo Takayama, Kioto.



Fig. 3　尾形光琳【燕子花図屏風】紙本金地着色、根津美術館
KORIN OGATA. *Biombo del lirio,* Pigmentos naturales sobre papel, 6 set de 150.9×338.8 cm, Siglo XVIII. Museo de Arte de Nezu, Tokio.



Fig. 4　長谷川等伯【松林図屏風】紙本墨画、東京国立博物館
TOHAKU HASEGAWA. *Biombo del pinar,* Tinta china sobre papel, 6 set de 156.8×356 cm, Finales del Siglo XVI. Museo Nacional de Tokio.



Fig. 5　菱川師宣【見返り美人図】絹本着色、東京国立博物館
MORONOBU HISHIKAWA. *Mujer hermosa vuelve la cabeza,* Pigmentos naturales sobre seda, 63×31.2 cm, Siglo XVII. Museo Nacional de Tokio.



Fig. 6　黒田清輝【智・感・情】画布・油彩、東京国立博物館
SEIKI KURODA. *Conocimiento, impresión, sentimiento, Óleo sobre tela*, 3 set de 180.6×99.8 cm, 1899. Instituto de la Investigación de los Bienes Culturales, Tokio.



Fig. 7　横山大観【富士霊峰】紙本金地着色
光ミュージアム
TAIKAN YOKOYAMA. *Montaña sagrada Fuji,* Pigmentos naturales sobre papel, 1936. Museo Hikaru, Gifu.



Fig. 8　村上隆【コスモス】アクリル・カンバス・板、金沢 21 世紀美術館
TAKASHI MURAKAMI, *Cosmos,* Acrílico sobre tela sobre madera, 300×450 cm, 1998. Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa., Kanazawa

Después de la era Meiji, varios artistas estudiaron la técnica de la pintura al óleo en París e introdujeron sus estilos al mundo plástico en Japón. Tsuguharu Foujita, fue el primer artista japonés que recibió la fama internacional por su estilo nipón en la pintura al óleo, radicó en París en 1913 y produjo obras en Francia. Fue natural que no aparecen artistas nombrados internacionales después de Foujita, porque los círculos de pintores han sido muy conservadores y cerrados y los artistas modernos imitaban el estilo occidental por largo tiempo. En la posguerra la influencia del arte estadounidense y los colores de EE.UU se introdujeron por los artistas que vivían en EE.UU. Yoko Ono, Isamu Noguchi, On Kawara, Yayoi Kusama y Takashi Murakami son representantes de los artistas japoneses contemporáneos. Aunque podemos ver algunas características comunes con el arte japonés tradicional, ellos viven (o vivieron) en Nueva York bajo de la influencia directa del arte actual estadounidense.