



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA EXPOSICIÓN COMO DISPOSITIVO CULTURAL, DIPLOMÁTICO Y COMERCIAL:
ARTE JAPONÉS DE VANGUARDIA,
MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE (MUCA) 1972

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LUIS ALBERTO LÓPEZ MATUS VILLEGAS

TUTOR PRINCIPAL
DRA. ANA GARDUÑO ORTEGA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE
ARTES PLÁSTICAS-INBA

TUTORES
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. ADRIANA MELCHOR BETANCOURT
SALA DE ARTE PÚBLICO PROYECTO SIQUEIROS

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de diversas personas e instituciones que de manera directa fueron partícipes de este proceso:

Mi profundo agradecimiento, en primer lugar, es al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada para la realización de mis estudios dentro del Programa de Maestría en la división de estudios de posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein y al Dr. Erick Velázquez por su magnífico trabajo al frente de la dirección del posgrado en Historia del Arte, así como a Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo por todo su respaldo, eficacia y amabilidad a cargo de las actividades administrativas de la coordinación del mismo.

A Sol Henaro Palomino, curadora de acervos Documentales del Centro de Documentación Arkheia, al igual que a Clara Bolívar y Elva Peniche por toda su ayuda y amabilidad durante las horas de consulta de los fondos documentales de este centro.

A José Manuel Magaña Muñoz asistente de Bodega de Tránsito del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y Claudio Hernández del Laboratorio de Restauración Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) por toda su asistencia.

A las siguientes instituciones:

Centro Cultural Universitario Tlatelolco CCUT.

Museo de Arte Moderno.

Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Centro Nacional Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sección Cultural e Informativa, Embajada del Japón en México.

Sala de lectura de materiales del Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Saitama.
Biblioteca de la *Fundación Japón* en Tokio.

Biblioteca Raquel Edelman, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Centro de investigación y curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Quisiera agradecer también en lo personal a:

Mi tutora la Dra. Ana Garduño por su constante orientación, valiosos comentarios y sugerencias en cada una de las etapas de esta investigación, así como por toda su paciencia.

A mi comité tutorial: la Dra. Dafne Cruz Porchini cuyas minuciosas observaciones ayudaron a darle forma a este proyecto y a la Mtra. Adriana Melchor Betancourt por todas las niponofílicas conversaciones y aliento

A la Dra. Deborah Dorotinsky por siempre estar al pendiente tanto de mi proyecto como de mi persona, así como por su amable invitación a formar parte del *Viaje de los objetos*.
A la Dra. Linda Báez y a la Dra. Emily Carreón Blaine por compartir conmigo su conocimiento.

A mi querido amigo Julio García Murillo por todas las pláticas y elucubraciones que vieron nacer este proyecto.

A todos los académicos que contribuyeron a mi formación y a quienes tuve la oportunidad de tener como profesores durante mis estudios de maestría

Pero en especial quisiera agradecer a mi madre por siempre estar a mi lado; y a mi esposa por compartir mis alegrías y angustias, por su apoyo, palabras de aliento y comprensión que me acompañan en todo momento y para cada empresa en la que me aventuro.

Dedicado a mi padre.

INTRODUCCIÓN	5
1. UNA PROPUESTA DE MODERNIDAD A TRAVÉS DEL ARTE: JAPAN ART FESTIVAL ASSOCIATION	16
1.1 1968, 1972: El Festival de Arte del Japón en México.....	23
2. ARTE JAPONÉS DE VANGUARDIA: MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTES, 1972.....	29
2.1. Diseño Museográfico del envío japonés	30
2.2 Arte Japonés de Vanguardia en Ciudad Universitaria.....	33
2.3 El Mono-Ha.....	58
2.4 Arte Japonés de Vanguardia en Ciudad Universitaria.....	62
3. CONCLUSIONES	73
4. APÉNDICE.....	90
Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales	90
JAJA: The outline and activities of Japan Art Festival Association	94
<i>El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada, México 1968</i>	98
<i>Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition, Solomon R. Guggenheim, Nueva York 1970</i>	103
<i>Arte contemporânea do Japão, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 1971</i>	117
<i>Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, Museo de ciencias y arte MUCA, México, 1972</i>	122
<i>Arte japonés de vanguardia, Japan Art Festival: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1972</i>	130
Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón	131
Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte”, 7º. Festival de Arte del Japón	132
Interpretación museográfica de la exposición en modelo 3D	136
Sedes del Japan Art Festival (1966-1976)	138
Piezas adquiridas en México	139
Artistas recurrentes del JAF (1968-1972)	142
Notas y reseñas en periódicos	143
Fotografías de la exposición	151
5. ÍNDICE DE IMÁGENES	169
6. BIBLIOGRAFÍA	170

INTRODUCCIÓN

En 2013 se propone en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) un proyecto curatorial denominado *Museo Expuesto*, destinado a ser una solución flexible e inmediata a la problemática de utilizar un espacio de exhibición sin una programación planeada con la antelación necesaria.¹ La idea era crear un laboratorio curatorial y museográfico cuyo propósito fuera descubrir, documentar e investigar las vastas colecciones de la UNAM.

El proyecto, a cargo del curador James Oles y del coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias Julio García Murillo, se materializó con una exposición centrada en el acervo de la colección de arte albergada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUCA).

Como de lo que se trataba era de mostrar una visión del gran repertorio de arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, se planeó que las piezas fueran alternadas periódicamente -en un ejercicio que denominaron rotaciones- hasta lograr presentar un fragmento de las 1047 obras que, para enero de 2013, constituían la colección del MUCA.²

Los objetos, que se rotaban cada tres meses por razones de conservación, fueron seleccionados después de una etapa de investigación del acervo³ y con el objetivo de desarrollar quince conceptos museológicos⁴ mediante los cuales se establecerían diálogos no sólo entre los objetos artísticos, sino también entre estos y el espacio mismo de exhibición.

¹ James Oles, "Museo Expuesto: una declaración curatorial," en *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, ed. James Oles (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 5.

² Oles, "Museo Expuesto: una declaración curatorial," 11.

³ Julio García Murillo, "Museo Expuesto en escena (y Museo Expuesto en abismo)", en *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo* ed. James Oles (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 45.

⁴ "Registro, Embalaje, Historia, Inventario, Iluminación, Conservación, Instalación, Investigación, Réplica, Artista, Archivo, Cédula, Múltiples, Exhibición y Cubo Blanco." Oles, "Museo Expuesto: una declaración curatorial," 19.

Durante el proceso de investigación inicial, el curador decidió revisar a fondo la colección completa para identificar elementos singulares por sus valores plásticos y de importancia conceptual por su novedad o propuesta vanguardista, dado que se había decidido que la noción de colección era el eje, el motor de la exposición.⁵

Dentro del acervo aparecen tres obras de artistas japoneses poco conocidos cuyos trabajos resultan para James Oles atípicos pero fascinantes,⁶ al encontrarse “huérfanas en una colección que enfatiza el arte mexicano”⁷ y cuyo alcance es principalmente nacional. Estas piezas se encontraban casi olvidadas en la bodega⁸ afirma el curador, razón por la cual no existe mucha información sobre su origen, además de que no habían sido estudiadas.⁹

Los objetos de arte a los que James Oles se refiere son:

Título	Autor¹⁰	No. De Inventario¹¹
<i>Hangu</i>	Narita Masumi (成田真澄)	08-605178
<i>Amplitud</i>	Oishi Kazuyoshi (大石一義)	08-605179
<i>Mainichi Daily News. April 12 A Y B, 1972.</i>	Shimotani Chihiro (下谷 千尋)	08-605650

⁵ Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial,” 17.

⁶ Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial,” 17.

⁷ *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, ed. James Oles (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 48.

⁸ Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial,” 27.

⁹ *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, 48.

¹⁰ Los nombres de los autores se incluyen a la manera japonesa comenzando con el apellido seguido del nombre, romanizados, es decir en caracteres occidentales, acompañados en algunos casos de la escritura en japonés para facilitar su búsqueda debido a que durante la presente investigación hubo algunas dificultades ocasionadas por errores de transcripción de los nombres romanizados.

¹¹ Diagnóstico de conservación (México: Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo, junio, septiembre, 2013) (consultado el 8 de abril de 2016).

Debido a la falta de información en el Fondo Archivo Histórico del MUCA¹² del Centro de documentación Arkheia del MUAC se decidió añadir a la lista de conceptos museológicos de *Museo Expuesto* el núcleo de *Investigación*, rubro en el que se expuso el peculiar proceso de indagación referente a estas piezas japonesas, así como el desarrollo de la información obtenida gracias a una red de contactos internacionales, académicos y curatoriales configurada a partir de un anuncio que mismo James Oles puso en sus redes sociales, y que después continuó a través de correos electrónicos.

Toda la información recabada a través de este post de *crowd-sourcing*¹³ brindó más datos relevantes de los que hasta el momento se tenían sobre estos objetos, planteando a su vez varias preguntas: ¿Por qué están aquí? ¿Son importantes? ¿Están vivos los artistas?

Las respuestas preliminares obtenidas durante la investigación de *Museo Expuesto*, revelaron que dos de los artistas, Shimotani Chihiro y Oishi Kasuyoshi, aún vivían y mantenían una reputación importante en el mundo del arte japonés. De hecho, las obras encontradas habían sido traídas a México durante una exposición itinerante organizada por el llamado *Japan Art Festival* (JAF), que tuvo sede en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en julio de 1972 bajo el nombre de *Arte japonés de vanguardia*.

Dicha exposición formaba parte de un proyecto oficial del gobierno japonés destinado a promover la modernidad japonesa y, entre otros objetivos, se proponía mejorar la mala reputación que, hasta 1972, tenían sus importaciones en el resto del mundo.¹⁴

Si bien las preguntas planteadas por el equipo curatorial de *Museo Expuesto* fueron contestadas someramente: ¿por qué estaban en el acervo de la UNAM? Y ¿en qué muestra se habían incluido?; fue a partir de su re-descubrimiento que me propuse realizar la presente investigación, en la que se formularon nuevas preguntas. Unas de tipo operativo: ¿Por qué el JAF se propuso llegar a México?, ¿por qué se escogió el MUCA como sede para la exhibición?, ¿qué era el MUCA en ese entonces?, ¿existen en

¹² *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, 41.

¹³ Oles, "Museo Expuesto: una declaración curatorial," 27-28.

¹⁴ *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, 50-51.

México otras obras de la misma exhibición además de las que forman parte del acervo del MUCA? Algunas otras en el rango de lo estético: ¿Qué consideraban vanguardia los artistas japoneses?, ¿las piezas traídas a la exhibición podrían clasificarse como de vanguardia? y ¿qué intenciones diplomático-culturales estructuraban las exposiciones de arte japonés de esa época?

Todas estas preguntas, que exceden los cuestionamientos iniciales realizados por James Oles, darían por resultado el objetivo principal de este ensayo académico: situar históricamente el citado festival de arte; enfocar las motivaciones políticas, diplomáticas, culturales y económicas que tuvo el gobierno nipón, y un sector de su iniciativa privada, para realizar dicho festival en nuestro país; así como dilucidar la relevancia de las piezas japonesas citadas y estudiar la institución museal en que se depositaron.

La metodología de este proyecto siguió, en un momento inicial, la emprendida por el equipo curatorial del CCUT, es decir: se revisó primero la información que se tenía en nuestro país, principalmente en los archivos del fondo histórico del Centro de Documentación Arkheia del MUCA, el cual proporcionó gran cantidad de material hemerográfico y fotográfico. Posteriormente se enviaron correos electrónicos a instituciones y museos internacionales para tratar de encontrar y contactar a los colaboradores, artistas y obras que conformaron el festival.

Este tipo de evidencias posibilitaron la construcción de una historia nunca escrita del festival, así como también de las instituciones y los agentes culturales que lo conformaron. Se puso especial atención en la fortuna crítica de la exhibición, sin descuidar el contexto histórico, de modo que se pudieran analizar los sucesos y con ello enfocar los posibles principios sociales, políticos y culturales que pudieran explicar los postulados e intencionalidades de la exhibición dentro de su propia historicidad.¹⁵

¹⁵ “El estudio de las exhibiciones provee una fascinante ruta dentro de la Historia del Arte. Aquí lo social, lo político y lo económico que dan forma a la producción artística se unen. La importancia del artista como individuo es fundamental para el entendimiento de la creación artística, pero [...] el mundo social dentro del que el artista trabaja, los grupos y las relaciones interpersonales que mantienen son igual de importantes” [mi traducción]. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Vol. I-III, (Londres: Phaidon Press Limited, 2008), 11.

La decisión de tomar como eje de investigación la exhibición *Arte japonés de vanguardia* de 1972, parte de la afirmación del museólogo estadounidense Bruce Altshuler que dice que el estudio de una exhibición brinda una visión más completa sobre las condiciones socioculturales del tiempo en el que ésta se encuentra insertada, ya que permite observar las relaciones entre la distribución artística y los contextos social, político y económico que le dan forma.¹⁶

Apoyando esta idea, los estudios de la curadora y mediadora de arte Nanne Buurman¹⁷ aseguran que: el acercamiento a las exhibiciones desde los hechos históricos, así como al mundo social dentro del que el artista trabaja, contribuyen al mejor entendimiento del contexto en el que la exhibición misma se desarrolla, lo que puede contribuir a descifrar su significado, el cual también es negociado de acuerdo al espacio en el que se muestra;¹⁸ tienen igual importancia los textos de catálogos, periódicos y revistas, al ser capaces de proveer contextos vitales e impresiones de primera mano de artistas, críticos, curadores, directivos y organizadores.

Seleccionar como objeto de estudio *Arte japonés de vanguardia*, permite responder también preguntas sobre la valorización en la que la idea japonesa de vanguardia se constituyó. Por lo que aceptar el postulado de Lucy Steeds, curadora y teórica del arte, sobre que la exhibición es uno de los medios a través del cual se conoce el arte,¹⁹ nos ayuda a establecer la forma en que una obra de arte brinda información sobre su contexto y acontecer, con la salvedad de que en el caso de los festivales de

¹⁶ Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, 11.

¹⁷ Para una síntesis biográfica, veáse “Members: Nanne Buurman”, *International Research Training Group Interart Studies*, Freie Universität Berlin, http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interart/mitglieder/doktoranden-alle/aktuelle/buurman_nanne/index.html (consultado el 18 de julio de 2018).

¹⁸ Nanne Buurman, “Exhibiting Exhibiting,” en *Networked Digital Library of Theses & Dissertations (EBSCOhost, 2016)*, 10 (consultado el 10 de diciembre de 2017).

¹⁹ “Introduction: Contemporary Exhibitions: Art at Large” en *EXHIBITION Documents of Contemporary Art*, ed. Lucy Steeds (Londres: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2014), 14. Doctora en Historia de la Cultura por el Goldsmiths College, Universidad de Londres. “Dr Lucy Steeds,” *University of the Arts London*, <http://www.arts.ac.uk/research/ual-staff-researchers/a-z/dr-lucy-steeds/> (consultado el 18 de julio de 2018).

arte, su autor no es un artista sino los organizadores, tal como lo afirma el creador francés Daniel Buren.²⁰

Dos hipótesis surgieron al comenzar a revisar los materiales del archivo del MUCA, en específico sobre el catálogo de la exposición. En primer lugar, la posibilidad de que la muestra en México hubiera sido el resultado de la participación de nuestro país en la Exposición General de Primera Categoría de Osaka 1970.²¹ Evento en el cual, el gobierno mexicano buscó mostrar una imagen de modernidad ante el pueblo japonés, destacando una situación político económica que, aunque emergente, era suficientemente estable como para ostentar a México dentro de una provechosa dinámica política comercial con la nación del Sol naciente, acentuando para ello la capacidad industrial, comercial, científica y cultural de nuestro país.²²

Paralelamente la segunda hipótesis se hizo presente al encontrar, en el catálogo de la muestra, una mención sobre la visita oficial del mandatario mexicano Luis

²⁰ Daniel Buren, "Where are the artist? Exhibition of an exhibition", *Electronic Flux Corporation*, 2003, consultado el 10 de diciembre de 2017 http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html

"La propuesta artística de Daniel Buren se ubica dentro del campo de los discursos conceptuales y se caracteriza por el uso crítico de una estética abstracta minimalista, enfocada al espacio concreto y no a la representación de imágenes. La producción de Buren se definió, a finales de los sesenta, hacia la tendencia de la Crítica Institucional (arte en contra de las políticas del museo moderno y de la autonomía de la obra de arte) y después hacia la integración del arte contemporáneo en espacios históricos, a través de instalaciones en contexto e intervenciones monumentales a edificios y entornos urbanos, apostando por la democratización del arte a través de su recontextualización." "Daniel Buren," *Galería Hilario Galguera*, consultado el 18 de julio de 2018, <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=52>

²¹ "Japón pretendía mostrarse como una nación moderna al interior, con el propósito de convencer a los nacionalistas japoneses de la posguerra y a los jóvenes anti-americanos de la pertinencia de su sistema político; al exterior, quería mostrar que en tan poco tiempo había logrado posicionarse como la tercera economía mundial después de Estados Unidos y la hoy extinta Unión Soviética, y que podía albergar eventos de gran magnitud, como la primera Exposición Universal en Asia". Scarlet Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones Internacionales: París 1952 y Osaka 1970* (México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 95.

²² Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones Internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, 101.

Echeverría a Japón en el año de 1972, en ella declaraba su simpatía por llevar a cabo el proyecto *Arte japonés de vanguardia* en México.

La posibilidad de que la mencionada exposición fungiera como un hecho político necesario para legitimar la imagen moderna que el gobierno de nuestro país había intentado transmitir en Osaka 70, se ponía de manifiesto mediante una muestra oficial del régimen japonés, la cual -según el presidente de la asociación del JAF- serviría de incentivo para la ampliación del contacto entre ambas naciones, tanto cultural como económicamente.²³

Aunque el trato económico entre México y Japón alcanzó gran auge a partir de los años cincuenta, durante la década de los años sesentas y los setentas los patrones comerciales continuaron siendo básicamente los mismos: México exportaba productos primarios, al mismo tiempo que compraba productos manufacturados;²⁴ concentrándose la relación bilateral en establecer vínculos financieros y comerciales que sirvieran de parámetro para medir las posibilidades de participación de México dentro del Tratado de la Cuenca del Pacífico.

Bajo este contexto, propiciado por una crítica situación económica interna, el gobierno mexicano intentó un acercamiento con Japón, con el cual pretendía acoplarse a una política de promoción activa en las exportaciones.²⁵ El vínculo comercial con el país nipón había sido, hasta ese momento, un tema primordial en los deseos de diversificación de las relaciones exteriores mexicanas, de modo que, organizar una muestra de arte de esta índole dentro de nuestro territorio abría la oportunidad de establecer un modelo de acercamiento político a través de la cultura -en este caso de México hacia Japón-, tal como había ocurrido con ese país asiático en su campaña promocional hacia el mundo durante la *Exposición General de Primera Categoría de Osaka* o *Exposición Universal Osaka 70*.

²³ *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, (México: Museo de ciencias y arte Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972), 6.

²⁴ Grecia Priscila Panayi Tovar y Rayo Esmeralda Patiño Rosales, *La relación de México y Japón* (TESIUNAM, EBSCOhost, 2015), 77. (consultado el 23 de junio de 2016)

²⁵ Luis Medina Peña, "México y la política exterior japonesa: Límites Y Posibilidades." *Foro Internacional* 13, no. 2 (50) (1972), 211, <http://www.jstor.org/stable/23006593> (consultado el 13 de octubre de 2016).

Ambas hipótesis fueron parcialmente resueltas y sustituidas gracias a dos afirmaciones provenientes de material hemerográfico encontrado en los archivos del Centro de Documentación. En ellas, el crítico de arte (también Secretario General de la Asociación del Festival de Arte del Japón) Kanazawa Takeshi (金澤毅), quien acompañaba la exhibición como parte de la delegación japonesa en México, expresa la inquietud de demostrar con esta exposición que existe un movimiento moderno dentro del arte japonés, cuya técnica y calidad es comparable a la de los países occidentales.²⁶

Las metas principales del festival eran exponer las obras de arte en el extranjero para estimular el trabajo de los artistas nipones jóvenes y promover la exportación de ese arte; en consecuencia, lograr vender piezas contemporáneas en México sería la prueba fehaciente de esa modernidad, dado que se expondrían, si no de manera permanente, al menos de forma eventual.²⁷ Las aseveraciones realizadas por Kanazawa confirman las primeras respuestas del equipo curatorial de *Museo Expuesto*.

A pesar que, durante los años setenta, las principales firmas comerciales japonesas buscaban abrir nuevos mercados de exportación (en el caso de México principalmente en el mercado doméstico)²⁸ no se tenía contemplada ninguna relación bilateral específica y, por tanto, la gestión de exposiciones internacionales de arte era un modo de promover la modernidad y la sofisticación artística alcanzada más allá de los simples acuerdos comerciales de productos manufacturados baratos como afirma James Oles; explicando también la donación de las piezas que se encuentran en el acervo del MUCA como parte del plan de difusión de una nueva modernidad japonesa.

Debido a que los materiales de archivo no dan cuenta clara de la génesis de *Arte japonés de vanguardia* en México, la investigación de este proyecto continuó la consulta de bases de datos en línea así como el envío de preguntas a instancias internacionales a través de correos electrónicos, los cuales una vez contestados permitieron el acercamiento con varios artistas que participaron en la exposición, así como con uno de

²⁶ Autor no identificado, "La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU. En ella se mostrará que 'si existe modernismo en Japón', según Takeshi Kanazawa," *Gaceta UNAM*, 14 de julio, 1972.

²⁷ Sarah Sloan, "Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales," *Novedades*, 23 de julio, 1972.

²⁸ Panayi Tovar y Patiño Rosales. *La relación de México y Japón*, 77.

los críticos y organizadores del JAF. El resultado fue una una red de contactos que aportó más información relevante, sobre todo referente al desarrollo del organismo encargado de organizar y promover los festivales de arte del Japón: *Japan Art Festival Association* (JAFA).

Gracias a estos nuevos materiales resulta pertinente, previo a abordar la exhibición *Arte japonés de vanguardia*, revisar el devenir histórico del JAF, buscando con ello encontrar las posibles causas de su presentación en nuestro país. Rastreando además a los artistas responsables de las piezas del acervo de la UNAM y la noción de vanguardia de la que partían; mostrando a su vez la relevancia de dichas obras dentro de la colección universitaria.

Dos hipótesis más estructuran también este ensayo: en primer lugar, mostrar el uso de las exhibiciones del JAF como un dispositivo de diplomacia cultural; entendiendo este concepto como el conjunto de iniciativas fomentadas por el gobierno cuyo fin es la política exterior, las cuales pueden incluir diversas manifestaciones culturales con el propósito de estrechar las relaciones entre los países.²⁹ Haciendo que el arte gane significación política en la medida en que, como símbolo visual, puede constituirse en emblema, en elemento ideológico a través del cual se transmite un mensaje político, además de despertar e infundir emociones y aspiraciones que fomentan la identidad colectiva.³⁰

La trascendencia espiritual del arte no sólo funciona como un vehículo ideológico,³¹ sino que al privilegiar valores plásticos en ciertos objetos busca a su vez acreditación de liderazgo político, económico y cultural de un régimen o de una nación. Lo que permite que las exposiciones sirvan como punta de lanza para obtener

²⁹ Sandra Montoya Ruiz, "La Redefinición De La Diplomacia Cultural En El Mundo Contemporáneo," *OASIS*, n.º 17 (noviembre, 2012): 165-202, 167, <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/oasis/article/view/3670> (consultado el 18 de junio de 2018).

³⁰ Camelia Errouane, "Introduction to the special issue on Art and Politics," *International Journal For History, Culture And Modernity*, Vol 5, Iss 1, (2017): 68-73 no. 1: 68. *Directory of Open Access Journals*, (EBSCOhost, 2017) 69, (consultado el 18 de junio de 2018).

³¹ Ana Garduño, "Fernando Gamboa, El curador de la Guerra Fría" en *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo Mural Diego Rivera, LIBRUNAM, EBSCOhost, 2009): 17-65, 20, (consultado el 18 de junio de 2018).

legitimación oficial a través de compromisos diplomáticos en los que las propuestas artísticas sirven de mediador en la relación entre dos naciones.

Como resultado, las obras de arte pueden ser mostradas para expresar también progreso cultural, modernidad, vanguardia y pertenecía a la tradición artística hegemónica, por lo que las exposiciones oficiales se convierten en un instrumento de política exterior.³²

La segunda hipótesis busca revelar que las ediciones propuestas del Festival son a la vez un dispositivo comercial o de diplomacia económica. Dado que la intención original de la JAJFA era mitigar con un modelo de producción de arte la mala reputación de las exportaciones japonesas, la búsqueda de nuevos mercados a través de la comercialización de obras artísticas representó la expansión de la economía nipona mediante un proceso de internacionalización,³³ lo cual suponía a la vez la validación tanto de la difusión de su arte, como un incremento de la actividad mercantil a partir de las exposiciones del Festival.

Generando con ello, como se verá más adelante, la donación de arte como un modo de difusión permanente de las obras, así como deseo de posesión, fomentando con ello su valoración y comercialización. Las obras de arte expuestas se convierten en una parte más de las estructuras del mercado propuesto por el gobierno japonés, es decir, un instrumento susceptible de satisfacer sus intereses, a través de esta política económica y diplomática.³⁴

Si bien, existía entre ambos países un Tratado de Comercio y Navegación para promover su intercambio económico, los beneficios mercantiles de éste no se verían reflejados hasta la década de los setenta, por lo que la relación comercial con el país asiático se concentró durante ese año en la exportación de objetos electrónicos y la

³² Dora Mariela Marín Talamantes, *Las exposiciones de arte mexicano como instrumentos de política exterior* (TESIUNAM, EBSCOhost, 2011) 15, (consultado el 18 de junio de 2018).

³³ Adolfo Alberto Laborde Carranco, *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001): desde la perspectiva japonesa de la Asistencia Oficial para el Desarrollo (AOD): el caso de Brasil*. (TESIUNAM, EBSCOhost, 2016) 47, (consultado el 18 de junio de 2018).

³⁴ Laborde Carranco, *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001): desde la perspectiva japonesa de la Asistencia Oficial para el Desarrollo (AOD): el caso de Brasil*, 31.

inversión nipona en la industria automotriz en nuestro país.³⁵ De esta forma, la relación meramente mercantil del arte fue gracias a esfuerzos empresariales.

Y aunque tras la Segunda Guerra Mundial las relaciones bilaterales entre México y Japón fueron un tanto azarosas,³⁶ se logró generar un acuerdo cultural en 1954 que dio por resultado una exposición de arte mexicano en la ciudad de Tokio en 1955, financiada por un periódico japonés.³⁷

Finalmente, espero que este ensayo académico no sólo brinde claridad a las interrogantes e hipótesis propuestas, sino también abra nuevos cuestionamientos sobre el quehacer del arte japonés y las relaciones entre el país nipón y el nuestro.

³⁵ Panayi Tovar y Patiño Rosales. *La relación de México y Japón*, 78.

³⁶ *Del tratado al tratado: apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*. (México, D.F.; Embajada de México en Japón: Secretaria de Relaciones Exteriores, 2005), 32.

³⁷ “el 10 de septiembre de 1955, en el museo nacional de Tokio, la primera gran muestra de arte mexicano. La gran exposición de arte mexicano (mekishiko bijutsuten) fruto de la colaboración de varias instituciones mexicanos y japonesas en cabezadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Yomiuri Shinbun,” *Del tratado al tratado: apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*, 32.

1. UNA PROPUESTA DE MODERNIDAD A TRAVÉS DEL ARTE: JAPAN ART FESTIVAL ASSOCIATION

Como consecuencia del apoyo estratégico de Estados Unidos a Japón en la posguerra, para consolidarlo como aliado capitalista contra la amenaza de la expansión comunista en Asia, se dejaron de lado las restricciones político-económicas que se le habían impuesto después del fin de la Segunda Guerra Mundial; con ello, este país continuó su interrumpido crecimiento, así como el fomento a la inversión tecnológica, lo que le permitió incrementar sus volúmenes de producción y generar mayores ingresos. Esto facilitó su proyección al exterior y la instauración de un plan de diplomacia económica que, a través de la promoción de sus exportaciones y la búsqueda de nuevas inversiones, permitiera el restablecimiento de relaciones amistosas tanto con países europeos como americanos.³⁸

De esta forma, Japón se dedicó a reconstruirse internamente, logrando un rápido crecimiento económico que superó anualmente las cifras dadas como metas máximas de desarrollo en los planes oficiales. Así, para mediados de los años sesenta, había alcanzado un estatus de potencia capitalista gracias a intercambios políticos y económicos internacionales más amplios que mantuvo sobre todo con Estados Unidos y Europa Occidental.³⁹

Ante la preocupación de que el país fuera conocido únicamente por su fructífera actividad comercial y su desarrollo tecnológico, fue creado en 1965 por iniciativa de Aso Yoshikata (麻生良方), Diputado de la Asamblea Nacional de Japón⁴⁰ (nombrado ese

³⁸ “Los inversionistas japoneses anticipan una demanda en el mercado interno, lo que influye para destinar mayores flujos de inversión en nuevas tecnologías que, junto con los grandes volúmenes de producción, representaron la reducción de los precios en el mercado y, al mismo tiempo, la generación de mayores ingresos”. Laborde Carranco, “La era del Alto Crecimiento” en *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001): desde la perspectiva japonesa de la Asistencia Oficial para el Desarrollo (AOD): el caso de Brasil*, 48.

³⁹ Guillermo Quartucci, “Gramática visual de Japón,” *El Colegio de México, Estudios de Asia y África*, Vol. 29, No. 1 (enero - abril, 1994): 115-148, 121, <http://www.jstor.org/stable/40312436> (consultado el 24 de junio de 2016).

⁴⁰ Aso Yoshikata, integrante del Partido Socialista Democrático, formó parte de diversas delegaciones destinadas a crear contactos amistosos entre las naciones con las que Japón había

mismo año director de la Federación Parlamentaria de Artes), la *Japan Art Festival Association*, Asociación del Festival de Arte del Japón (JAFA), organismo dedicado a fomentar el desarrollo de actividades culturales. Esto sin renunciar a dotar de un perfil comercial al naciente organismo, ya que también tenía entre sus finalidades contribuir a la expansión del mercado nipón en el extranjero y comercializar el mayor número posible de obras realizadas en diversas técnicas artísticas.⁴¹

En concreto fueron seis los objetivos específicos de la Asociación:⁴²

1. Organización y presentación de festivales de arte japonés en países extranjeros.
2. Investigaciones sobre festivales de arte y exposiciones similares.
3. Recolección y organización de materiales e información relevante.
4. Construcción y administración de centros modernos de arte y artesanía japoneses tanto en el extranjero como en Japón.
5. Promoción del intercambio internacional de artistas y líderes culturales.
6. Ubicación de representantes nipones en países extranjeros.

Y es que, para Aso Yoshikata, la situación política y económica de Japón, aunque estable, no podía competir con el poder financiero y militar de otras naciones, refiriéndose principalmente a Estados Unidos, por lo que el mejor modo de representar a su país entre los líderes mundiales sería a través de logros culturales.⁴³

tenido enfrentamientos bélicos como lo fueron Corea y China, fomentando también intercambios culturales y económicos entre estas naciones. "Joint Statement of Delegation of China- Japan Friendship Association of China and Visiting Delegation of Democratic Socialist Party of Japan," *Pekin Review*, Vol. 15, No. 16, (Abril 21, 1972), 19, <https://www.marxists.org/subject/china/peking-review/1972/PR1972-16.pdf> (consultado el 8 de abril de 2017).

⁴¹ *JAFA: The outline and activities of Japan Art Festival Association established in 1965, (Tokio, Japan, 1967)* (Japón: Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room), 1. [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Shiori Sato el 14 de noviembre de 2017]

⁴² *JAFA: The outline and activities of Japan Art Festival Association established in 1965, 2.*

⁴³ Emerson Chapin, "Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S," *The New York Times* 3/17/65," en *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias*

Con ello, a pesar de que la JAJA se instituyó primordialmente con el objetivo de promover el arte japonés moderno en los países extranjeros, su trasfondo siempre mantuvo una línea comercial. Para los miembros de la asociación, el hecho de exhibir obras de arte al exterior podía considerarse por sí mismo como una primera línea de mercado,⁴⁴ ya que valoraban a las piezas artísticas como un tipo de bienes de consumo no ordinarios.⁴⁵

Teniendo como presidente a Fujii Heigo (藤井丙午), quien hasta 1966 fungió como vicepresidente de la compañía *Yawata Iron & Steel Co*, y conformada en su mayoría por representantes de la industria mercantil japonesa, la JAJA convocó, a través de la *Agencia de Herencia Cultural*,⁴⁶ a una comisión conjunta de artistas y profesionales del ámbito cultural con el fin de organizar una exhibición a gran escala.⁴⁷

Aprovechando la nueva alianza económico-militar con Estados Unidos y por decisión de la Federación Parlamentaria de Artes de Japón y con ayuda del Consulado y la *Japan External Trade Organization* (Organización de Comercio Exterior de Japón) (JETRO),⁴⁸ se decidió que Nueva York fuera la ciudad inaugural del *1er Festival de Arte del Japón* (JAF), de enero de 1966, teniendo como sede el *Union Carbide Building*.

Como evento de carácter público, esta primera exhibición contó con todo tipo de arte: pinturas japonesas clásicas, caligrafías, arte moderno, esculturas tradicionales y modernas, artesanías, Ikebana (arte japonés del arreglo floral), ceremonia del té, arquitectura, música y tejidos. El Festival dispuso de un presupuesto de alrededor de 60 millones de yenes (aproximadamente 166,500 dólares de acuerdo al tipo de cambio de

comerciales, Kioto:1965, (Japón: Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room),14. [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Shiori Sato el 14 de noviembre de 2017]

⁴⁴ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965*, 9.

⁴⁵ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965*, 2.

⁴⁶ Kiyoko Mitsuyama y Kenji Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi (diciembre 26, 2012)," en *Archivos de la historia oral del arte japonés*, marzo 1, 2015, consultado es 15 de marzo de 2017, http://www.oralarthistory.org/archives/kanazawa_takeshi/interview_01.php

⁴⁷ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 7 de abril de 2017.

⁴⁸ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965*, 6.

1965)⁴⁹ producto del apoyo gubernamental del sector industrial y del cultural. A pesar de ello, los organizadores del JAF consideraron que la exhibición podría necesitar de una inversión adicional de \$110,000 dólares.⁵⁰

Gracias a la buena recepción alcanzada y a la consolidación de un equipo de trabajo mayor, así como al cumplimiento de los objetivos primarios de la JAFA, la asociación impulsó la realización de un segundo festival para continuar con la presentación en países extranjeros. En palabras del crítico de arte Kanazawa Takeshi, “el segundo y el tercero se hicieron sobre la marcha.”⁵¹ Analizando estos datos, no es de extrañar que la segunda edición del festival, ocurrida en 1967, fuera de nueva cuenta en territorio norteamericano dado el éxito y la buena acogida que tuvo el primer festival.

Siguiendo con un plan de exhibición mayormente comercial, en el que las piezas de arte eran consideradas bienes de consumo de alta categoría, y a que la JAF estaba constituida por el consulado japonés y la JETRO, es de entenderse que la mayoría de sus contactos provenían de canales mercantiles;⁵² razón por la cual se seleccionaron para el segundo festival sedes que contaran con establecimientos comerciales, industriales y recreativos, pues se buscaba propiciar la venta de las obras de los artistas nipones.⁵³

Dentro de estas exhibiciones, las artesanías tradicionales, por tratarse de objetos de la colección de la Agencia de Asuntos Culturales de Japón,⁵⁴ no fueron puestas en venta, a diferencia de las obras de arte consideradas modernas, las cuales eran

⁴⁹ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965, 14.*

⁵⁰ Heigo Fuji, “Greetings,” en *Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition, Nueva York 1970*, (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, 2012), consultado el 8 de marzo de 2017, <https://archive.org/details/contemporaryjapa00solo>

⁵¹ Mitsuyama y Kajiya, “Entrevista a Kanazawa Takeshi.”

⁵² “Durante 1967 se unió como coordinador al comité organizador del JAF un comerciante de arte chino llamado David Kung quien fue el encargado de mediar las sedes del festival en Estados Unidos” [mi traducción]. Mitsuyama y Kajiya, “Entrevista a Kanazawa Takeshi.”

⁵³ La tienda departamental *Maison Blanche* en Nueva Orleans, el *Hotel Ilikai* en Honolulu, y el *Houston Natural Gas Building* en Houston.

⁵⁴ Mitsuyama y Kajiya, “Entrevista a Kanazawa Takeshi.”

escogidas entre los miembros de la JAJA con ayuda de consultores norteamericanos del sector cultural⁵⁵ siempre teniendo en mente su posibilidad comercial.⁵⁶

Por tratarse de una exposición que se convertiría en itinerante y cuya logística necesitaba de numerosos recursos económicos⁵⁷ para su transportación y organización, las obras de arte moderno fueron las mismas en ambos festivales de Estados Unidos, aunque sí existieron algunas variaciones.⁵⁸

Tomando en cuenta la cercanía territorial de las últimas sedes del Festival de Arte del Japón con respecto a nuestro país, en el año de 1968 la JAJA tomó la decisión de presentar una exhibición en México, la cual se conformó también de artesanías, textiles y presentaciones de ceremonia del té e ikebana, pero con una menor participación de piezas de arte moderno.

Debido a la aparente buena recepción que se obtuvo en el segundo JAF, pero con la imposibilidad de vender el arte tradicional y los altos costos de producción subsidiados por el gobierno, la asociación decidió incrementar el lote de objetos contemporáneos para las ediciones subsecuentes y fue así que se realizó una convocatoria abierta a nuevos artistas japoneses que desearan dar a conocer su obra en el ámbito internacional.

La JAJA cambió el modelo de sustento gubernamental por uno de apoyos económicos mediante la donación y gestión institucional,⁵⁹ y estableció una convocatoria de carácter público basada en patrocinios e inscripciones.⁶⁰ De esta manera buscaba dar apertura al talento nipón joven y mostrar a su vez las tendencias artísticas más actuales

⁵⁵ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965, 14.*

⁵⁶ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965, 9.*

⁵⁷ Mitsuyama y Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi."

⁵⁸ Esta conjetura se hace teniendo en cuenta que, para la tercera edición del festival, cuando se escogió la ciudad de México, "la exhibición se conformó mayormente con piezas anteriormente expuestas en 1966 durante la primera visita del festival a Nueva York con la adición de obra de algunos invitados especiales." Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 25, 2017.

⁵⁹ Mitsuyama y Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi."

⁶⁰ Mitsuyama y Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi."

de Japón a través de un concurso de participación en el que se ofrecía un premio indivisible de un millón de yenes a un único ganador del certamen de selección.⁶¹

La convocatoria pública reunió para este tercer certamen una gran cantidad de participantes;⁶² en vista del éxito obtenido, se repitió este sistema de selección también en la cuarta edición del festival, la cual se llevó a cabo en París durante 1969. La decisión de realizar el festival en la ciudad luz podría obedecer a la estrategia de hacer coincidir el JAF con la VI Bienal del Museo de Arte Moderno de París y con ello aprovechar un contexto favorable en esta su primera edición en territorio europeo; fue de este modo que, considero, se consolidó el perfil artístico contemporáneo del evento.

Posteriormente la Asociación del Festival Japonés (JAFA) volvería a Estados Unidos en 1970. Y es que se trataba del país capitalista líder en lo político, lo comercial y lo financiero. Fue en ese territorio que se consolidó la logística de las propuestas realizadas por la asociación misma, destacando con ello no sólo su presencia en distintas ciudades del mundo, sino también la superación de numerosas dificultades en la ejecución de los festivales de arte y poniendo especial énfasis en la calidad estética de las exhibiciones.

Debido a que desde su creación el JAF contó con la ayuda de consultores y especialistas en arte norteamericano,⁶³ para la quinta muestra llamada *Arte japonés Contemporáneo* se solicitó la cooperación directa de los funcionarios adscritos a la que fue su nueva sede, el Museo Solomon R. Guggenheim en la ciudad de Nueva York, que contó con la participación del curador asociado Edward F. Fry, el cual escogió, con ayuda de la comitiva japonesa, las piezas que formaron parte de la quinta edición.

⁶¹ Mitsuyama y Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi."

Consultar también: Autor no identificado, "Para la mayoría de los Actuales Artistas Nipones, la contemporaneidad es más Importante que el Tradicionalismo: Habla Ichiro Hariu Sobre el 'Arte japonés de vanguardia,'" *Excélsior*, 18 de julio de 1972.

⁶² Yasuo, Kamon, "En la selección de las obras," en *El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada*, Festival Internacional de las Artes, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968), (Japón: Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room) [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Shiori Sato el 27 de diciembre de 2017].

⁶³ Hebei Michiaki, "Expectativas del Festival de Arte del Japón" en *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto:1965, 2.*

A diferencia de eventos anteriores, en los que se incluyó arte tradicional y artesanía, durante la quinta exposición se hizo un esfuerzo por ilustrar las tendencias más destacadas entre los artistas japoneses, así como presentar la capacidad de éstos al reinterpretar los modos tradicionales en un contexto moderno⁶⁴; todo ello significó para la comitiva japonesa la consolidación del objetivo original de la asociación que para entonces ya se había convertido en el promover la cultura y el arte japonés contemporáneo, enfocando las expectativas de éxito en posicionar al arte nipón como miembro con derecho legítimo a formar parte de la escena internacional artística.⁶⁵

Durante los siguientes seis años, el JAF tendría sedes en distintas ciudades del mundo, así como una pre-exhibición de cada edición en el Museo Central de Tokio.⁶⁶ Y aunque el objetivo del JAF siempre fue presentar la producción artística más reciente de Japón, se realizaron también de manera paralela exposiciones únicamente de grabado o artesanía tradicional, es posible que como un modo de re-introducir y mantener el prestigio de la antigua y ancestral cultura artesanal japonesa.

Cabe destacar que, a lo largo de los diez años contados a partir de su fundación, la JAJA siempre tuvo en cuenta la comerciabilidad de las piezas modernas expuestas, debido a que, como ya mencioné, originalmente todos esos objetos eran considerados bienes de consumo de alta calidad cuyos costos debían ser elevados;⁶⁷ también este objetivo sufrió cambios, tal como había ocurrido con el modelo de exhibición, ya que en los festivales posteriores, las donaciones de obras a las diferentes instituciones por las que transitaban se harían recurrentes, como una estratégica herramienta de difusión permanente y, al mismo tiempo, el precio de las obras disminuyó para propiciar una mayor comercialización y la ampliación de sus compradores potenciales, colocando obras en un sector mayor de público.⁶⁸

⁶⁴ Thomas M. Messer, "Greetings" en *Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition*.

⁶⁵ Yasuo Kamon, "Foreword" en *Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition*.

⁶⁶ Véase en apéndice *Lista 1. Sedes del Japan Art Festival (1966-1976)*.

⁶⁷ *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, Kioto: 1965*, 14.

⁶⁸ Sloan, "Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales."

1.1. 1968, 1972: El Festival de Arte del Japón en México

Durante la investigación de las actividades de la JAJA, surge la hipótesis de que la inclusión de México en las labores del festival de arte pudo ser resultado de un plan territorial de incursión del Festival en América Latina. Esto porque a pesar de que, para la realización del tercer JAF en la Ciudad de México, el factor principal haya sido la cercanía territorial con Estados Unidos, parecía verosímil pensar que este evento, realizado en 1968, obedeciera a un plan específico instrumentado de manera planeada en América Latina; ello explicaría su participación en el festival de Brasil en 1971, como de Argentina y México, ya por segunda ocasión en 1972, justo después de la realización y validación del JAF en Nueva York 1970.

Tal hipótesis no se mantiene gracias a la información proporcionada por el crítico de arte Kanazawa Takeshi, a través de una comunicación vía correo electrónico con él y después de haber realizado un proceso de reflexión sobre el conjunto de datos recopilados.

Gracias a ello, es posible decir que la visita del JAF a los países anteriormente mencionados, es resultado más bien de consideraciones pragmáticas en las que se priorizó la facilidad de traslado de obra entre regiones vecinas. Esto es, el factor determinante fue la cercanía territorial, además de que el proceso mismo se fue configurando durante las siguientes ediciones del evento, sin que se tratara de una estrategia planeada de antemano, con un alcance premeditado y previamente diseñado de las sedes de los festivales.

Se trata, entonces, de un instrumento circunstancial que fue continuado gracias a su temprano éxito, a la continuidad de sus gestores en puestos de decisión y la conveniencia diplomático-económico de seguir promocionando el arte y la cultura del ese país asiático.

En el caso de la exhibición de Brasil, el crítico de arte Kanazawa Takeshi menciona que, con anterioridad a su nombramiento de secretario general de la JAJA en 1966, vivió en este país durante 1960, poco antes de ser designado agregado cultural de la embajada de Japón en Uruguay de 1961 a 1966. Durante estos años, mantuvo

contacto con el círculo artístico brasileño⁶⁹ y aun tras su gestión, conservó estrechas relaciones culturales con Brasil a través de la Bienal de Sao Paulo en la que trataba de promover nuevas obras de arte japonés.

Por lo que, en el año de 1971 una edición del Festival de Arte del Japón en este país contaba con facilidades especiales, además de que todavía no se había presentado formalmente en territorio brasileño una exhibición de esta naturaleza; por supuesto, obró a su favor que se trata de uno de los más importantes países del subcontinente latinoamericano y donde Kanazawa,⁷⁰ a quien le gustaba ese país, podía reactivar sus relaciones profesionales preestablecidas.

Este tipo de vinculaciones previas contribuyeron al establecimiento de otras sedes del JAF, como lo es el caso de la muestra en Argentina. Si bien, ésta se organizó con la intención de presentar arte japonés como un modo de contribuir al incremento de las relaciones culturales entre los dos países,⁷¹ es muy posible que la relación de amistad entre Kanazawa Takeshi y Hayashiya Eikichi, anteriormente cónsul de la embajada de Japón en Argentina, haya dado por resultado que la edición exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Buenos Aires fuera extensión del *7º Festival de Arte del Japón* llevado a cabo en un inicio en la Ciudad de México, en donde para 1972 se encontraba también Hayashiya como agregado cultural de la embajada de Japón; esto demuestra que la biografía profesional de los gestores culturales incide de manera fundamental en la forma en que las políticas culturales se desarrollan y se materializan en diferentes productos culturales, en este caso, en exposiciones artísticas.⁷²

Como se mencionó anteriormente, no se encontraron en el Centro de Documentación Arkheia escritos en los que se pudiera confirmar el desarrollo de las

⁶⁹ Mitsuyama y Kajiya, "Entrevista a Kanazawa Takeshi."

⁷⁰ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 21 de septiembre de 2017.

⁷¹ Heigo Fujii, "Salutación", en *Arte japonés de vanguardia, Japan Art Festival: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 1972*, (Argentina: Buenos Aires, 1972), 5, (Centro de investigación y curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 2017) [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Ana Giese el 8 de febrero de 2017].

⁷² "Al llegar en México fuimos a la Embajada para saludar y me encontré con el consejero cultural Sr. Eikichi Hayashiya, quien [fue] el 1er. secretario de la Embajada en Argentina cuando lo conocí." Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 8 de abril de 2017.

relaciones entre los directivos de la JAJA y representantes culturales de nuestro país. Esto a pesar de que en los materiales hallados se menciona siempre la colaboración entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y los museos involucrados en las ediciones del JAF llevadas a cabo en nuestro país; no se narra la actividad particular de individuos o instituciones en el proceso que dio por resultado las ediciones del JAF en México en 1968 y 1972.

La recapitulación de estos acontecimientos se ha construido a partir de testimonios compartidos por Kanazawa, develando información adicional a lo encontrado en los materiales consultados del centro de documentación; ellos apuntan, en algunos casos, a fuentes directas y en otros, apoyan o desmienten algunas de las conjeturas acontecidas durante esta investigación.

Aun así, existen algunos factores que hacen poco precisa la enumeración de los siguientes sucesos relevantes; por un lado, Kanazawa Takeshi, a pesar de recordar todos los sucesos, reconoce no tener memoria de los detalles de muchos de los hechos, no obstante, mantiene una colección de diarios personales que sirvieron de apoyo para extraer, condensar y analizar varios de los datos presentados.

Aunque en algunos casos los registros de estos escritos, escuetos por tratarse de diarios personales, están fechados e incluyen nombres específicos, no explican en su totalidad los acontecimientos, ya que consisten en anotaciones sucintas de lo sucedido. Es por ello que la información se complementó y confrontó con los archivos del centro de documentación y materiales recuperados de otras instituciones japonesas.

Fue así que concluí que la razón por la cual se seleccionó la Ciudad de México para la realización del JAF en 1968 fue resultado de la visita de Kanazawa a nuestro país un año atrás, pues habiendo tomado ya el cargo de Secretario General del JAF visitó, con apoyo de la embajada nipona, la capital mexicana como parte de sus funciones para promover el intercambio cultural con otros países y buscando, a la par, un espacio propicio para la tercera edición del Festival del arte japonés.

Para esta exhibición, la tercera edición del Festival, uno de los primeros acercamientos de Kanazawa dentro del ámbito cultural mexicano lo realiza con el escritor

y funcionario cultural José Luis Martínez,⁷³ en ese momento Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien le sugiere ponerse en contacto con Carmen Marín de Barreda,⁷⁴ directora del Museo de Arte Moderno (MAM), a quien le resulta interesante el proyecto de materializar una exhibición de arte japonés.

Así, en el año de 1968 con apoyo de Barreda se acordó incluir a nuestro país en la tercera edición del *JAF*, teniendo como recinto el MAM, extendiendo además la exhibición al programa de la Olimpiada Cultural de los XIX Juegos Olímpicos⁷⁵ de 1968 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco por iniciativa de Dolores Holt,⁷⁶ posiblemente también por conducto de las gestiones realizadas por Carmen Marín de Barreda.

⁷³ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 2 de abril de 2018.

⁷⁴ “Carmen Marín nació en Guadalajara el 22 de abril de 1908 apasionada de la pintura, con la fortuna de haber sido espectadora de primera fila en un periodo histórico y trascendental en la historia del arte mexicano, [...] esposa del intelectual Octavio Barreda Echeverría, su tiempo se repartía entre la diplomacia y lo social [...]. Sus aportaciones a la plástica fueron muchas y de diversa índole. [...] fue directora del Salón de la Plástica Mexicana (1953-1955). Creó un Patronato en el año de 1953, con la finalidad de dar impulso efectivo y permanente a las Artes Plásticas Mexicanas. [...] durante uno de los periodos que vivió en Guadalajara (1958 a 1963), estableció junto con el gobernador Juan Gil Preciado, lo que se denominó Casa de las Artesanías de Jalisco. [...] fue directora del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México desde su fundación en 1964 hasta 1972.” Beatriz Leonor Sánchez de Tagle Lozano, *Carmen Marín de Barreda y su paso por el salón de la plástica mexicana Ciudad de México 1952-1955*. (TESIUNAM, EBSCOhost, 2009), 5-12 (consultado el 26 de marzo de 2018).

⁷⁵ “Es un gran placer volver a presentar en México el Festival de Arte del Japón. Hace cuatro años, con el apoyo cordial y entusiasta del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno, la Asociación del Festival de arte del Japón presentó su Tercera Exposición en esta ciudad como parte de los eventos especiales de los XIX Juegos Olímpicos.” Heigo Fujii, “Salutación” en *Arte japonés de vanguardia, Japan Art Festival: Museo de Ciencias y Arte de la UNAM, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 5.

“Como parte de los festejos deportivos de la XIX Olimpiada de 1968 se creó en México, el país anfitrión, un comité designado a promover un intercambio cultural entre todos los países miembros del Comité Olímpico internacional, a través de un programa de actividades en los que pudieran participar todos los países. Este programa se vinculó con los comités nacionales e instituciones culturales de los países participantes generando con ello, lo que se denominó *La Olimpiada Cultural*, la cual fue también presentada en diferentes ciudades de la provincia tales como Monterrey, Puebla, Guanajuato y Guadalajara en donde la Sra. Dolores Holt se desempeñaba como coordinadora.” “La Olimpiada Cultural,” *Biblioteca Virtual de Cultura Física y Deporte en México*, consultado el 20 de julio de 2017,

http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/libro/capitulo_9.pdf

⁷⁶ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 25, 2017.

La exposición en México se conformó en su mayoría con obras que formaron parte del primer *JAF* realizado en la ciudad de Nueva York en 1966, incluyendo algunas piezas modernas de artistas invitados.⁷⁷ Teniendo esta edición también como sedes, las ciudades norteamericanas de Moline en Illinois y San Luis en Misuri.

Durante su estancia en México, por motivo de la organización del tercer *JAF*, Kanazawa tuvo la oportunidad de conocer al curador, museógrafo y gestor cultural Fernando Gamboa, quien, ante la posibilidad de una exhibición a gran escala de arte japonés, le aconsejaría buscar apoyo de una institución nacional con los recursos y la logística necesaria para promover y realizar ese proyecto.

A pesar de que el lugar que albergó la tercera edición del *JAF* fue el MAM en 1968, la propuesta de una exposición de mayor tamaño posiblemente excedía no sólo el espacio del museo sino su perfil, dado que el MAM durante sus primeros años, a pesar de tratar de ubicar las nuevas tendencias artísticas, seguía considerando al muralismo como el único arte legítimamente nacionalista,⁷⁸ manteniendo la tradición estética de nuestro país entre dos polos, el legado prehispánico y la llamada Escuela Mexicana de Pintura.⁷⁹

Fue Fernando Gamboa quien propuso a la comitiva japonesa acercarse a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sugiriendo conjuntamente ponerse en contacto con Helen Escobedo⁸⁰ quien para ese momento no sólo era la directora del Departamento de Artes Plásticas (dependencia de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM) cuyo cargo ocupó en 1961 y 1974, sino que además fungía como directora del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) sede del arte contemporáneo en la Universidad⁸¹, haciendo de éste, para finales de los años sesenta,

⁷⁷ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 25, 2017.

⁷⁸ Jade Alejandra Calderón Briseño, *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte: las galerías y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México (1955-1970)* (TESIUNAM, EBSCOhost, 2014), 75 (consultado el 26 de marzo de 2018).

⁷⁹ Georgina Cebey Montes de Oca. 2015. "Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad / Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico City: Half a Century of Modernity," *Intervención*, no. 11 (*México, D.F.*, SciELO, EBSCOhost, 2015), 27 (consultado el 26 de marzo de 2018).

⁸⁰ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 25, 2017

⁸¹ "Helen Escobedo (Ciudad de México 1934 – 2010) fue una de las artistas más destacadas de su generación. Escobedo promovió la expansión de los espacios artísticos en la Universidad

un espacio clave para la difusión y promoción de las artes plásticas “en los ámbitos nacional e internacional, manifestando así su universalidad”, y convirtiéndose en la sede ideal para los propósitos del festival nipón.⁸²

Fundando con ello las bases de comunicación entre la JAJA y el MUCA, contando además con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, la Embajada de México en Japón y la Embajada de Japón en México, para la organización y presentación de lo que sería la séptima edición del *Japan Art Festival* nombrada: *Arte japonés de vanguardia* que tendría como sede el MUCA en la UNAM y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires en Argentina, ambas exposiciones presentadas en 1972.

Nacional Autónoma de México (UNAM) durante el periodo en que estuvo al frente del Departamento de Artes Plásticas, que dirigió entre 1961 y 1974, y del Departamento de Museos y Galerías de 1974 a 1979, ambas dependencias de la Dirección General de Difusión Cultural. Al frente de las actividades de artes visuales de la UNAM, Escobedo concibió la gestión cultural como un espacio de posibilidades, marcado por la diversificación del campo artístico para los públicos mexicanos. Esos años fueron sumamente activos y abiertos en el MUCA: se desarrolló una práctica museográfica innovadora y una intensa relación con los estudiantes a partir de diversos programas”. Clara Bolívar y Elva Peniche, Exposición documental realizada a partir del Fondo Helen Escobedo y el Fondo Histórico MUCA, del Centro de Documentación Arkheia, así como de materiales de Filmoteca de la UNAM e IISUE. <http://muac.unam.mx/expo-detalle-126-expandir-los-espacios-del-arte.-helen-escobedo-en-la-unam-1961-1979> (consultado el 24 de julio de 2017)

⁸² Bertha Teresa Abraham Jalil, *El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia* (TESIUNAM, EBSCOhost, 2002), 329. (consultado 3 de enero de 2017)

2. ARTE JAPONÉS DE VANGUARDIA: MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTES, 1972

Con un jurado constituido por doce críticos independientes⁸³ se llevó a cabo durante los días 3 y 4 de mayo de 1972 en el Centro Industrial Metropolitano de Tokio,⁸⁴ el certamen de selección de la séptima edición del JAF, del que se escogerían los trabajos destinados a formar parte de la exhibición en la Ciudad de México durante los meses de julio y agosto, y en la ciudad de Buenos Aires de octubre a noviembre del mismo año.⁸⁵

La convocatoria, dirigida a cualquier persona de nacionalidad japonesa, sin distinción de género o carrera profesional, permitía la inscripción de hasta tres piezas por persona por una cuota de tres mil yenes. Podían ser registrados objetos en dos o tres dimensiones, sin extensión mínima pero que sus medidas no sobrepasaran los tres metros cuadrados, creaciones inéditas o publicadas recientemente, no anteriores a 1968; y cuyos materiales no fueran susceptibles a descomponerse y/o corromperse. Es decir, las piezas no debían estar elaboradas de materiales orgánicos como pudieran ser el hielo y elementos vegetales o animales; también se limitaba la inscripción de artesanías, y elementos acústicos o que necesitaran de energía eléctrica para ser presentados.⁸⁶

Dicha convocatoria atrajo a 924 participantes, de los cuales sólo se escogieron 24 pinturas, 32 grabados y 25 esculturas, dando un total de 81 obras, a las que se añadieron 23 pertenecientes a 14 artistas invitados. Lo que resultó en un total de 104 objetos que formaron parte del 7º *Festival de Arte del Japón* que llevó por título *Arte japonés de vanguardia*. En el montaje realizado en el MUCA de la ciudad de México, recibió apoyo

⁸³ Con Kanazawa Takeshi como coordinador se conformó un jurado de críticos de arte independientes sin nexos con ninguna institución o grupo de artistas, para con ello tratar de garantizar la objetividad de la selección de las piezas, y así evitar malentendidos y rivalidades que pudieran existir entre las instituciones y artistas. Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, mayo 16, 2017.

⁸⁴ *Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón* [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Kanazawa Takeshi el 16 de mayo de 2017]. De este documento se obtuvo solamente la página número 8 que corresponde a las reglas de participación del Séptimo Festival de Arte de Japón, por el formato y la similitud se deduce que forma parte de un boletín número 15 publicado por la asociación de la feria internacional de Arte del Japón.

⁸⁵ *Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón*.

⁸⁶ *Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón*.

de la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Todo bajo la organización de la directora del recinto Helen Escobedo, ayudada por un comité conformado por Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, ambos museógrafos del MUCA, además de dos colaboradoras del museo, María Elena Hope y Norma Castro. Contribuyó con gestiones el Profesor Horacio Flores Sánchez, entonces Agregado Cultural de la Embajada de México en Japón.

La exposición tuvo como director invitado a Fernando Gamboa y a un comité de organización japonés, el cual se responsabilizó de los costos de embalaje, transporte, ida y vuelta, marítimo y terrestre, impresión de catálogos, gastos de viaje y permanencia de los integrantes;⁸⁷ dicho comité estaba conformado por Kamon Yasuo (嘉門安雄), director ejecutivo de la Asociación del Festival de Arte del Japón, el director y crítico de arte Hariu Ichiro (針生一郎), y el Secretario General Kanazawa Takeshi, los cuales viajaron también a la Ciudad de México acompañados por el artista ganador del gran premio del festival: Kuniichi Shima (島州一).

2.1. Diseño Museográfico del envío japonés

El trabajo de investigación para la realización de este ensayo académico fue amplia y diversa ya que se revisaron varios archivos y catálogos, físicamente en México y de manera virtual y electrónica en Argentina, Brasil y Japón. En cuanto al material visual obtenido, fueron recopiladas varias fotografías en diversas notas periodísticas sobre la exposición y la inauguración del Festival en las que se puede advertir cómo estaba dispuesta la sala y la manera en la que ciertas obras se habrían montado.

Existe también una serie de 18 fotografías tomadas por Lourdes Grobet, en las que, gracias a distintos emplazamientos, puede apreciarse con mayor claridad tanto el montaje como un trazo museográfico parcial de la exposición. A éstas se añaden ocho fotografías más tomadas por la comitiva japonesa, las cuales formaron parte del boletín oficial de la Asociación Internacional del 7º. Festival de Arte del Japón, publicado el 15 de diciembre de 1972.

⁸⁷ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, mayo 3, 2017.

Se hallaron también, al revisar el Fondo Documental Histórico MUCA del Centro de Documentación Arkheia, algunos planos museográficos de los que, junto con el cálculo realizado a escala de algunas fotografías, se deduce que para el montaje de las piezas se utilizaron paneles y muros falsos en tres tamaños: 2.20 y 3.60 metros, de longitudes variables, exceptuando el panel central del museo que era de aproximadamente 5 metros de alto.⁸⁸

La museografía corrió a cargo de Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, museógrafos del MUCA, en cuya propuesta para la muestra se puede apreciar un diseño geométrico en los pasillos y recodos que se forman a partir del juego de tamaños de los muros dentro de la sala, característicos de otras propuestas museográficas de Soto Soria.⁸⁹ A pesar de que en otros proyectos de ambos museógrafos solían utilizar una amplia gama de colores⁹⁰, para esta exposición los muros estaban pintados solamente en dos tonos de blanco (mate y hueso) y de negro, color preferido por Soto Soria para de allí establecer una cadena de colores.⁹¹ La combinación sobria y minimalista de los muros, así como la utilización de cédulas discretas,⁹² es decir de poco tamaño- aproximadamente 10 x 4 centímetros- y de fondo negro con texto en blanco, fue del agrado de la comitiva japonesa,⁹³ quienes elogiaron el trabajo realizado.

Dado que el MUCA era un espacio dedicado a montar exposiciones temporales, Soto Soria acostumbraba utilizar las salas a manera de un laboratorio de experimentación museográfica. Uno de los ejercicios consistió en sacar provecho

⁸⁸ A partir de las fotografías generé un modelo 3D en varias etapas, así como una recreación parcial en maqueta de las mismas, a modo de reconstruir el plano museográfico de la exposición. Véase en apéndice: *Arte japonés de vanguardia, México 1972. Interpretación museográfica de la exposición en modelo 3D, escala 1:1, 2017.*

⁸⁹ Graciela de Garay, "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)," *Cuicuilco* no. 46: 275. (SciELO, EBSCOhost, 2009), 277 (consultado el 27 de junio de 2017).

Carlos Vázquez Olvera, *Alfonso Soto Soria: museógrafo mexicano* (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, LIBRUNAM, EBSCOhost, 2005) 86, (consultado el 27 de junio de 2017).

⁹⁰ de Garay, "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)," 277.

⁹¹ Vázquez Olvera, *Alfonso Soto Soria: museógrafo mexicano*, 200.

⁹² de Garay, "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)," 277.

⁹³ "Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte", en *7º. Festival de Arte del Japón, No. 16* (Japón: diciembre 15, 1972),10. [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Kanazawa Takeshi el 6 de abril de 2017]

museográfico de una pieza finlandesa que había viajado a México como parte de las actividades de la Olimpiada Cultural de 1968, la cual, tal vez por sus dimensiones, se mantuvo montada en el vestíbulo del MUCA. Era un panel de madera de 4 metros de alto x 9 metros de largo, titulada *Ultima Thule*, del artista Tapio Wirkkala (1915-1985)⁹⁴ y se encontraba al frente de la entrada del lugar.⁹⁵

Para la exposición de *Arte japonés de vanguardia*, esta pieza fue flanqueada por dos paneles decorados con el mismo motivo de la tarjeta de invitación a la inauguración, los cuales, se reflejaban junto con la obra en el espejo de agua anfitrión al interior de la sala. Este recurso, parecía entonces estar destinado a impactar al espectador al tiempo que buscaba generar en él una “poética del espacio visual.”⁹⁶ La pieza intervenida fue muy bien recibida por la crítica, por considerar que dicho montaje predisponía positivamente al espectador para disfrutar del internacionalismo estético propuesto por la muestra.

A pesar de que las piezas pretendían representar un aparente *continuum* histórico para sostener la gramática política propuesta por la comitiva japonesa en la que el arte japonés dejaba a un lado la imitación y se presentaba de forma novedosa y con un valor estético comparable a cualquier otro,⁹⁷ se tomaron algunas licencias museográficas tales como el “colocar en secciones separadas las obras de un mismo artista o juntar dos piezas de un mismo autor como si se tratara de una sola”,⁹⁸ además de, en un afán de mantener la enumeración propuesta en el catálogo, presentar núcleos técnicos, aunque en algunos casos estos también fueron mezclados para delimitar los trabajos que

⁹⁴ Tapio Wirkkala (1915-1985), *Ultima Thule*, la pieza actualmente se encuentra en el EMMA, Museo de Arte Moderno de Espoo, en Finlandia. Fue elaborada para la EXPO 67 en Montreal, diseñada para recordar un paisaje ártico. Tove, “Tribute to Tapio,” *Stuff that makes my heart beat faster*, mayo 26, 2013, consultado el 28 de julio de 2016 <http://stuffthatmakesmyheartbeatfaster.blogspot.mx/2013/05/tribute-to-tapio.html>

⁹⁵ Esta pieza puede apreciarse también en una fotografía de la exposición temporal “Eduque jugando” en *Alfonso Soto Soria: museógrafo mexicano*, 160.

⁹⁶ Ana Garduño, “*La Ruptura* de Fernando Gamboa” en *Discurso visual, Revista digital Cenidiap-INBA*, no. 16, (enero-abril 2011), consultado el 13 de octubre de 2016 <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm>

⁹⁷ Autor no identificado, “La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU. En ella se mostrará que ‘si existe modernismo en Japón’, según Takeshi Kanazawa.”

⁹⁸ Kazuya Sakai, “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 11, 44-45.

pertenecían a los artistas invitados y a aquellos que formaban parte de la selección del concurso del JAF.

Es posible que la disposición de las obras haya sufrido cambios de último momento, pues si bien ya se habían preparado los paneles y escogido el lugar de cada objeto, un día antes de la inauguración Shima Kuniichi y Takeshi Kanazawa, ayudados principalmente por Rodolfo Rivera,⁹⁹ supervisaron y reacomodaron algunas piezas,¹⁰⁰ así como sus cédulas.

2.2. Arte japonés de vanguardia en Ciudad Universitaria

A finales de los años cincuenta, la situación cultural de Japón se había centrado en un inicio en la experimentación e imitación de distintos géneros artísticos propiciados por la absorción y mezcla cultural, producto de las relaciones del país asiático con Europa, las cuales había sido interrumpidas por la guerra. Posteriormente, la hegemonía cultural norteamericana permeó la cultura japonesa, debido a la ocupación militar estadounidense dentro del territorio nipón tras la Segunda Guerra Mundial, resultado con ello un proceso de transculturización.

Marcada por la propaganda de guerra, la ocupación neocolonial de Asia y la censura, la práctica artística japonesa tuvo como cimiento -tras la desocupación de las tropas norteamericanas en 1952- la libre expresión como parte fundamental de la creación artística; es así como la autonomía creativa buscaba deshacer los mecanismos de opresión social característicos de la posguerra, así como denunciar las políticas sociales injustas y las contradicciones culturales a través del activismo y la experimentación artística radical.¹⁰¹ Creando así en la década de los sesenta un primer ambiente de internacionalidad en el que la cooperación artística entre japoneses y extranjeros – especialmente norteamericanos- fue más común.

⁹⁹ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, abril 7, 2017.

¹⁰⁰ *Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte*, 7^o. *Festival de Arte del Japón*, 10.

¹⁰¹ Pedro Erber, “*Performing Contemporaneity: Japan’s Postwar Avant-Garde in 21st-Century Brazil*,” en *The Emergence of The Contemporary: Avant-garde art in Japan, 1950-1970*, (Japón: The Japan Foundation, 2016) 12-13.

Se desarrollaron además en este entorno de precipitada propaganda mediática, las condiciones necesarias para novedosas relaciones entre arte, tecnología y medio ambiente dando pie a originales ensayos artísticos.¹⁰² Pero no fue hasta 1970 que gracias a la *Exposición General de Primera Categoría de Osaka* que esta experimentación logró ser concretada, englobando los distintos movimientos anteriores así como sus concepciones en lo que se denominó a partir de ese momento como arte de vanguardia.¹⁰³ Así, para 1972, aunque se identificaba la técnica y la calidad del arte tradicional, estos valores eran desplazados en búsqueda de lo novedoso y lo moderno como respuesta al acelerado desarrollo internacional de la posguerra japonesa, y con el objetivo de sugerir nuevos roles para Japón en el mundo del futuro.¹⁰⁴

A partir de este contexto histórico, político, artístico y social, aquí brevemente bocetado, es que la muestra *Arte japonés de vanguardia* reunió la producción artística más novedosa y reciente del país asiático,¹⁰⁵ dejando a un lado los orientalismos¹⁰⁶ y mostrando aquello que no sólo fuera innovador, sino que al mismo tiempo pudiera expresar la contemporaneidad nipona. Eran épocas de nuevas búsquedas identitarias.

¹⁰² "A fines de la década de 1960, Japón era internacionalmente conocido por su masiva exportación de tecnología económica de alta calidad y electrónica: radios, televisores, reproductores de música y más; las palabras hechas en Japón fueron omnipresentes. El país había hecho un inmenso compromiso con el crecimiento económico y una gran inversión cultural en la tecnología. El impacto de esa inversión y los esfuerzos por repensar la relación entre el arte y la tecnología jugaron un papel importante en el desarrollo del arte intermedia japonés" [mi traducción]. Myriam Sas, "Intermedia 1955-1970," en *Tokyo 1955-1970: A new Avant-Garde*, (Nueva York: The Museum of Modern Art, The Japan Foundation, 2012) 141.

¹⁰³ Nimura Yuko (二村裕子) comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 14 de marzo, 2017.

Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 25, 2017.

¹⁰⁴ Gen Adachi, *The "Controversies on Tradition" in the Avant-garde Art of the 1950s: With Primary Regard to the Influence of Isamu Noguchi*, (Journal of the Faculty of Fine Arts, Tokyo National University of Fine Arts and Music, 2005): CiNii Books, 15.

<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061> (consultado el 15 de marzo de 2017).

Sandra Wilson, "Exhibiting a new Japan: the Tokyo Olympics of 1964 and Expo '70 in Osaka," *Historical Research* 85, no. 227: 159-178. (Historical Abstracts with Full Text, EBSCOhost, 2012), 161 (consultado el 26 de marzo de 2018).

¹⁰⁵ Realizadas todas entre 1969 y 1972. Sin importar si las obras fueran inéditas o realizadas en años anteriores a la fecha de publicación de la convocatoria del *Japan Art Festival*, se limitaba la producción al año de 1969. *Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón*.

¹⁰⁶ Juan Acha, "Arte japonés de vanguardia ¿para que samuráis?," *Excélsior: Diorama de la cultura*, 30 de julio, 1972.

Así, *Arte japonés de vanguardia* en México, abarcó distintas tendencias estéticas de vanguardia que se identificaban entre las corrientes del nuevo arte japonés. Las piezas de la exhibición, optaban por la novedad y reflejaban también la preocupación de los artistas por la modernidad, pero aún con cierto sincretismo por la tradición, como es el caso de la pieza *Sharaku y yo* del artista Fukazawa Shiro (深沢史朗)¹⁰⁷ en la que se une el estilo pictórico *ukiyo-e*¹⁰⁸ del artista Toshusai Sharaku.

Este grabado, que es una adaptación del original hecho por Sharaku sobre el actor Osagawa Tsuneyo¹⁰⁹ II, junto con un autorretrato del mismo Fukazawa, se mezcla con una composición lineal abstracta diseñada con los colores característicos del maquillaje tradicional del teatro kabuki: rojo, negro, azul y verde sobre blanco.

En el mismo tono, el uso de la caligrafía resurge no únicamente como referente cultural sino como un elemento añadido al diseño gráfico utilizado en la creación de una obra de arte, tal como se puede apreciar en las piezas de Morita Shiryu (森田子龍),¹¹⁰ esta técnica de escritura se consideraba como una abstracción gestual espontánea capaz de generar un nuevo arte internacional libre de regionalismos y carreras culturales.¹¹¹

¹⁰⁷ Para el presente ensayo se identificarán las piezas de la exposición con el mismo número de obra con el que están descritas en el catálogo de la muestra.

Fukazawa Shiro, "Obra No.46, Sharaku y yo," en *Arte japonés de vanguardia: Exposición en el museo universitario de ciencias y arte*, Órgano del consejo nacional de difusión cultural, Dirección general de difusión cultural /julio agosto 1972. *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, (México: Museo de Ciencias y Arte MUCA, UNAM, 1972), 38.

¹⁰⁸ "Tipo de arte japonés que floreció entre los siglos 17 y 19, principalmente xilografías hechas en 1/2, 1/4 y 1/3 de madera de aproximadamente 53 cm x 39 cm. Sus temas de representación solían ser, bellas mujeres, actores de kabuki, luchadores de sumo, escenas históricas y de folklor, además de flora, fauna y algunos temas eróticos". Adele Schlombs, "*Hiroshige 1797-1858*" en *Van Vleck Collection of Japanese Prints*, (Alemania: Chazen Museum of art, University of Wisconsin Madison, Taschen, 2007).

¹⁰⁹"The actor Osaga Tsuneyo II as Kojima", *Indiana University Bloomington*, consultado el 24 de junio de 2016, <https://artmuseum.indiana.edu/online/highlights/view/entries/123>

¹¹⁰ Morita Shiryu, "Obra No.8, "Ki" (La Nobleza)" y "Obra No.9, "RYU" (Dragón)," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 84.

¹¹¹ "Shiryu Morita: Artist Biography," *Resounding Spirit: Japanese Contemporary Art of the 1960's*, consultado el 24 de junio de 2016, <http://www3.carleton.ca/resoundingspirit/morita.html>



Imagen 1. Fukazawa, Shiro, *Sharaku y yo*, 81x79 cm, 1971.



Imagen 2. Morita, Shiryu, "Ki" (*La Nobleza*), 130x97 cm, 1972.

En el caso de las obras de Imai Norio (今井紀夫), Shiraga Kazuo (白髪一雄) y Motonaga Sadamasa (元永定正), tres artistas integrantes del grupo experimental de arte *Gutai*,¹¹² se puede apreciar la manera en la que los jóvenes artistas desafiaban los esquemas preestablecidos. En el caso del primero, Imai Norio,¹¹³ no sólo une la escultura y la pintura, sino que también desafía las nociones de color; en el caso de Shiraga Kazuo,¹¹⁴ la tensión producida entre la pintura y el *performance* destaca la utilización de distintas partes del cuerpo como herramientas para la creación de pinturas; mientras que en el caso de Motonaga Sadamasa¹¹⁵ sus cuadros abstractos son resultado del uso del *tarashikomi* (técnica tradicional japonesa de salpicado de pintura que aunque data del siglo XVI suele ser identificado en el arte de posguerra como una derivación del *dripping* utilizado en el expresionismo abstracto).

¹¹² “Gutai cuyo significado es “concreto” en oposición a la idea de abstracto o figurativo, fue un grupo de arte experimental japonés activo entre 1954 y 1972. Sus integrantes, proponían nuevas formas de expresión, así como un compromiso en el uso de los materiales para resolver problemas de representación. Uno de sus mayores logros fue generar una nueva consideración del arte como objeto gracias a la interlocución de sus miembros, quienes producían activamente a pesar de la distancia que existía entre ellos. Diseminados en cuatro continentes, sus integrantes utilizaron la distancia cultural y geográfica para reinterpretar temas claves de la pintura, el modernismo y la transnacionalidad” [mi traducción]. Ming Tiampo, “Introduction” en *GUTAI: Decentering Modernism* (Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2010), 3.

¹¹³ Imai Norio, “Obra No.2, Pintura o vacío,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 13.

“Imai Norio” en *Artsy.net: The art world online*, <https://www.artsy.net/artist/norio-imai> (consultado el 24 de julio de 2016)

¹¹⁴ Shiraga Kazuo, “Obra No. 25, “TOHO-JORURI” y “Obra No. 26, “FUDARA-JODO,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 87.

¹¹⁵ Motonaga Sadamasa, “Obra No.10, “IYA-IYA” y Obra No.11, “PUKU-PUKU,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 85.

“Interview with Motonaga Sadamasa”, *post: Notes on modern & Contemporary Art around the globe*, Museum of Modern Art, MOMA, consultado el 26 de julio de 2016, http://post.at.moma.org/content_items/377-interview-with-motonaga-sadamasa

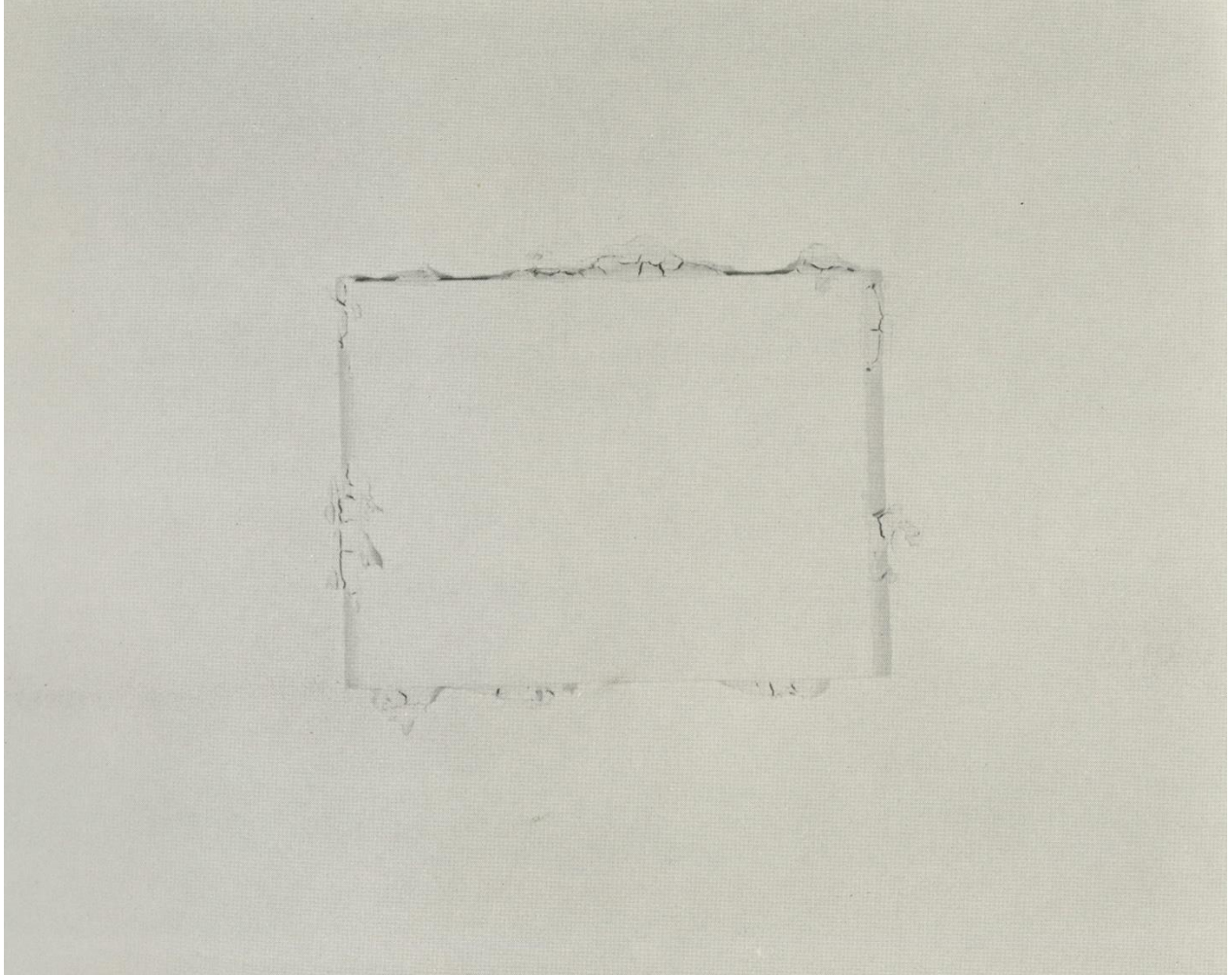


Imagen 3. Imai, Norio, *Pintura o Vacío*, 182x227 cm, 1972.



Imagen 4 Shiraga, Kazuo, "TOHO-JORURI", 182x227 cm, 1972.

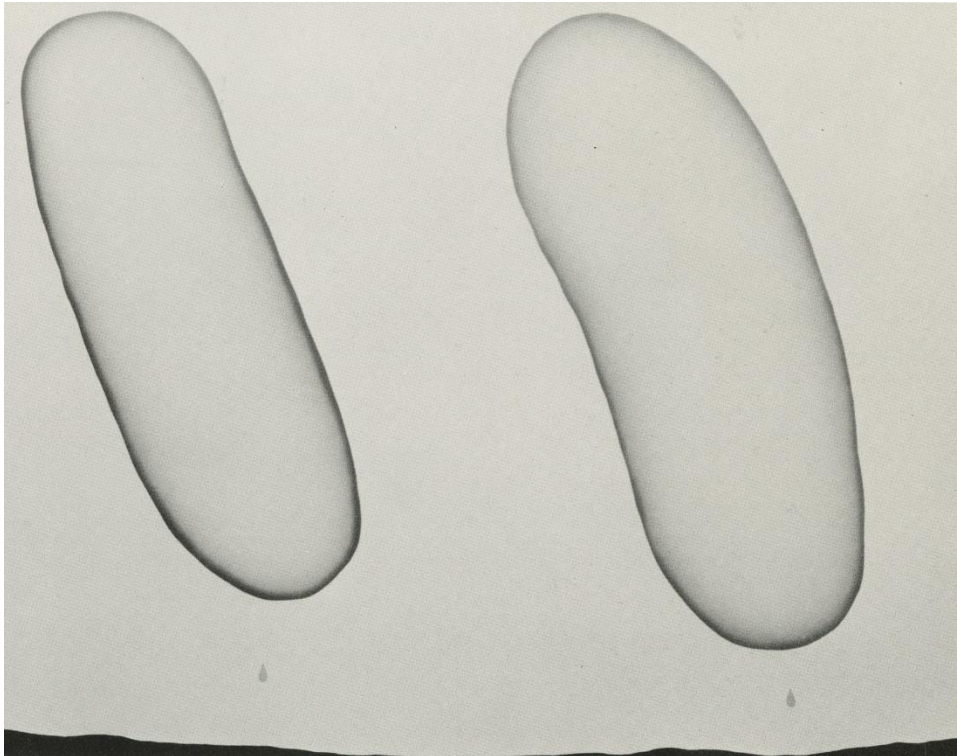


Imagen 5 Motonaga, Sadamasa, "PUKU-PUKU", 182x227 cm, 1972.

El comentario social ante el progreso económico y mediático sucedido en Japón después de la desocupación de las tropas norteamericanas se encuentra presente en las litografías del artista Kimura Kosuke (木村光佑)¹¹⁶: *Present Situation-Framing A y B*, el cual tras haber trabajado en la reciente industria publicitaria japonesa, creó sus piezas a partir de distintos tipos de imágenes fotográficas recuperadas de anuncios y revistas.

En la obra de Kimura Risaburo (木村利三郎),¹¹⁷ *La ciudad 184*, la gran urbe de Tokio es disminuida a los trazos fundamentales de su arquitectura; y finalmente, la rápida absorción de la cultura occidental presentada a través de la obra de Isono Masahiko¹¹⁸ muestra como la creación artística se encuentra vinculada a la música en una búsqueda por construir imágenes capaces de tener un ritmo visual comparable al compás rítmico del jazz.



Imagen 6. Kimura, Kosuke, “Present Situation Framing A”, 74x104 cm, 1972.

¹¹⁶ Kimura Kosuke, “Obra No.50, “Present Situation-Framing A” y Obra No. 51, “Present Situation-Framing B,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 93.

¹¹⁷ Kimura Risaburo, “Obra No. 52. La Ciudad 184,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 41.

“Kimura Risaburo”, *Rogallery: fine art & auctions*, consultado el 27 de julio de 2016, http://rogallery.com/Kimura_Risaburo/kimura_bio.htm

¹¹⁸ Isono Masahiko, “Obra No. 3, Poema sin título,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 14.

“About Us”, *Smooth-Art.com Tokyo Hanga. Digital Factory from TOKYO JAPAN Produced by Masahiko Isono*, consultado el 27 de julio de 2016, http://www.smooth-art.com/NewFiles/03_aboutus.html

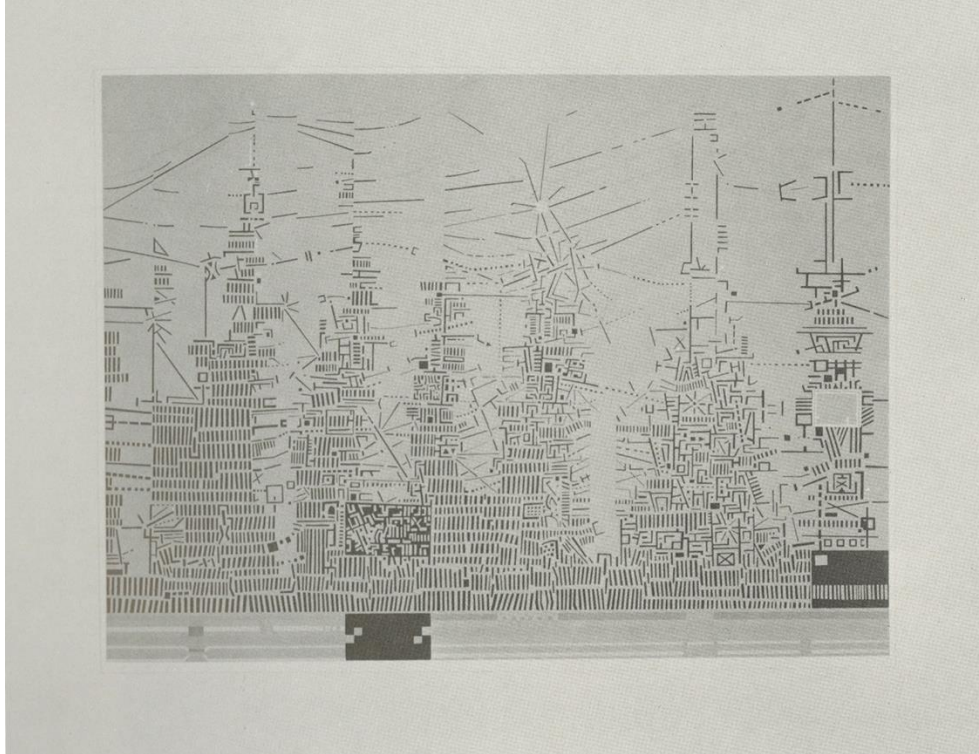


Imagen 7, Kimura, Risaburo, *La ciudad 1984*, 50x66 cm, 1972.

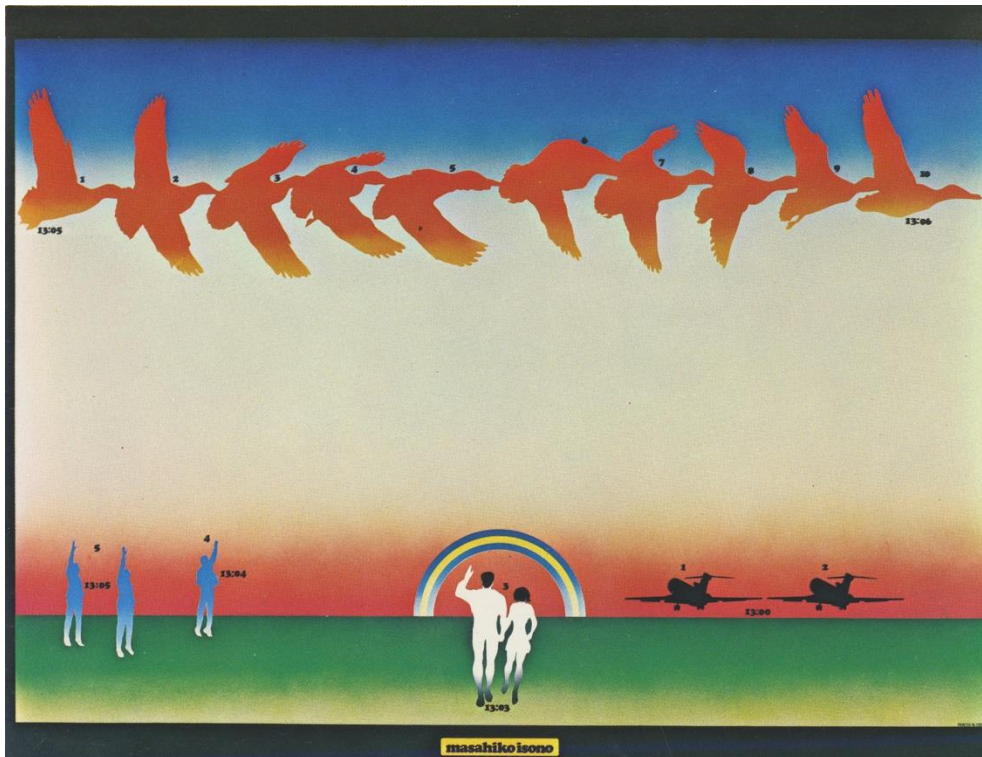


Imagen 8. Isono, Masahiko, *Poema sin título*, 73x103 cm, 1972.

En *Conferencia* y *Muchedumbre capturada*, obras del artista ganador del certamen del séptimo *Festival de Arte del Japón*, Shima Kuniichi¹¹⁹ se utilizan las portadas de la revista *Newsweek* y *Times*. En la primera, usa la *Newsweek* (mayo 17, 1971) para hacer una observación sobre los arrestos y violaciones a los derechos civiles durante las protestas realizadas en mayo de 1971 en Washington D.C contra la guerra de Vietnam. Por su parte, las portadas de la revista *Newsweek* (noviembre 8, 1971) y *Time* (octubre 5, 1970) operan como una denuncia sobre el colonialismo económico y la política mundial, en donde los rostros del mandatario norteamericano Richard Nixon y del primer ministro chino Chou En-Lai, al ser impresos sobre unas sillas y colchonetas, señalan la distorsión mediática de los regateos durante las negociaciones políticas entre Estados Unidos y China.¹²⁰



Imagen 9. Shima, Kunichii, *Conferencia*, 120x150x70 cm, 1971.

¹¹⁹ Shima Kuniichi, "Obra No.92, Conferencia y Obra No.24, Muchedumbre Capturada," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 73.

¹²⁰ Shima Kuniichi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, febrero 18, 2017.

En las propuestas artísticas del Festival existió también un evidente interés en los procesos técnicos de creación de imágenes en diversos soportes, tales como la fotografía, el cine, la serigrafía y su diálogo con la pintura, visible en la obra de Osaka Hideo (大坂日出男)¹²¹ *Vista interior del Tren*. Esta pieza muestra una secuencia de fotogramas plasmados directamente desde el celuloide sobre un lienzo. Al igual que en la pieza *0;00 PM 10 de marzo, 1972* de Hombo Katsuhiro,¹²² en la que es posible apreciar el paisaje cotidiano de un ciclista. Se muestra, a través de ambas escenas urbanas, a la nueva sociedad japonesa.



Imagen 10. Osaka, Hideo, *Vista interior del tren*, 150x227 cm, 1972.

¹²¹ Osaka Hideo, "Obra No. 22, Vista interior del Tren," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 26.

¹²² Hombo Katsuhiro, "Obra No. 59, 0;00 PM 10 de marzo, 1972," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 92.



Imagen 11. Hombo, Katsuhiro, *0;00 PM 10 de Marzo, 1972*, 91x63 cm, 1972.

Se añadió a la muestra la reinterpretación de dos cuadros del artista neerlandés Vincent van Gogh: *Retrato de Van Gogh* y *Noche Estrellada*, en las que el artista Okamoto Shinjiro, a través de la simplificación del color y las formas, parece buscar la representación del autorretrato a través del neo-impresionismo.¹²³

También se exploró el neo surrealismo¹²⁴ en la obra de Mori Hideo (森秀雄) *Cielo azul falso* en la que, gracias a la preponderancia del azul, el autor desea generar en el espectador un sentimiento poético a través de la representación de un aparente espacio ilimitado de este tono.



Imagen 12. Okamoto, Sinjiro, *Retrato de Van Gogh*, 227x182 cm, 1967.

¹²³ “岡本信治郎/Shinjiro Okamoto”, *Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects*, consultado el 27 de julio de 2016, <http://www.tokyo-gallery.com/en/artists/japan/shinjiro-okamoto.html>

¹²⁴ “Illusory Blue Sky-Art Work Exhibition of Japanese Distinguish Painter Hideo Mori”, *National Museum of China (NAMOC)*, consultado el 27 de julio de 2016, http://www.namoc.org/en/exhibitions/201305/t20130508_247795.htm



Imagen 13. Hideo, Mori, *Cielo azul falso*, 221x182 cm, 1972.

Si siguiendo esta línea encontramos la obra de AY-O (愛嘔),¹²⁵ en la que diez pinturas *naïve* son reinterpretadas a partir de la gradación de las franjas de color del arcoíris.



Imagen 14. AY-O, “NASHVILLE SKYLINE”, 150x360 cm, 1971. (detalle)

¹²⁵ AY-O, “Obra No. 44, “Nashville Skyline,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 26. Por restricciones del archivo consultado, el detalle de la obra se muestra en escala de grises.

Entre las pinturas reinterpretadas por AY-O para esta pieza se encuentran: [La Granja Cornell] de Edward Hicks, Portrait of Oneida Chieftain Shikellamy [Retrato de Oneida Chieftain Shikellamy] (Autor desconocido), Dr. Philemon Tracy (Autor desconocido), Mr. Tiffen of East Kingston, New Hampshire, de A. Ellis, Miss Denison de Joseph Steward, General Washington on White Charger [General George Washington en su caballo blanco de carga] (Autor desconocido), The Peaceable Kingdom [El Apacible Reino] de Edward Hicks, Bare Knuckles [A puño limpio] de George A. Hayes, acompañadas de texto introductorio del mismo AY-O titulado *Anyhow, Lets throw seriousness into the ditch* [De todos modos, pongamos seriedad en la zanja] en la que el artista expone sus opiniones sobre el arte y las pinturas que ha reinterpretado. “Ay-O – Japanese, born 1931,” Brooklyn Museum, consultado el 29 de julio de 2016, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/artists/6050/objects>

Mientras que en las obras de Wada Morihiro (和田守弘) *Apocalipsis en la naturaleza*,¹²⁶ *El Interior del tren*¹²⁷ de Morishima Isamu (森島勇) y *Existencia B*¹²⁸ de Aoyama Koyu parece existir una denuncia a la industrialización y al deterioro de la sociedad y la naturaleza.

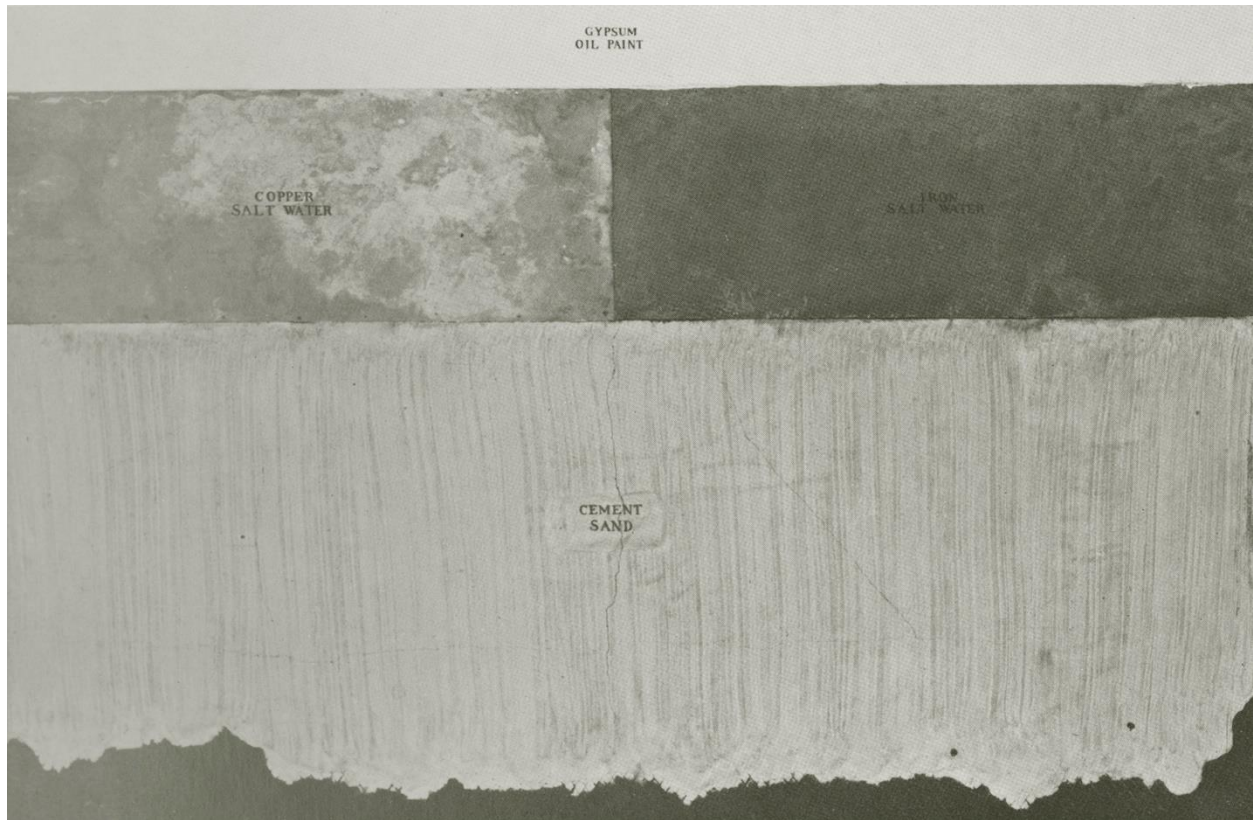


Imagen 15. Wada, Morihiro, *Apocalipsis de la naturaleza*, 120x182 cm, 1972.

¹²⁶ Wada Morihiro, "Obra No. 40, Apocalipsis en la naturaleza," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 33.

¹²⁷ Morishima Isamu, "Obra No. 58, El interior del tren," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 46.

¹²⁸ Aoyama Koyu, "Obra No. 42, Existencia B," en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 35.

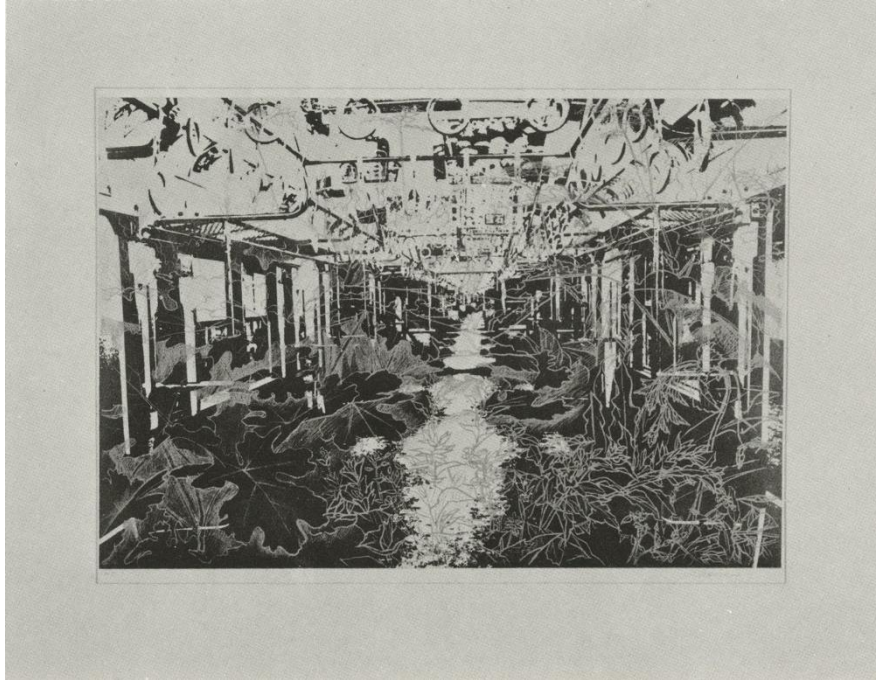


Imagen 16. Morishima, Isamu, *El interior del tren*, 67x83 cm, 1971.



Imagen 17. Aoyama, Koyu, *Existencia B*, 76x94 cm, 1972.

A pesar de encontrarse en un nuevo sistema de gobierno democrático y liberal, las mujeres japonesas¹²⁹ permanecían ceñidas a la esfera doméstica, en la cual se esperaba que cumplieran únicamente el papel de esposas o madres; la preocupación por la feminidad y el rol de género dentro de la sociedad contemporánea japonesa es visible en la pieza de Masumi Narita, *Hangu*¹³⁰ y *Cadera de mármol* de Imai Youko (今井由緒子). En esta última, se muestra la aparente oposición del cuerpo y su representación en la interacción del papel con la impresión de la silueta de mármol, en la que ambas figuras simbolizan una cadera.¹³¹

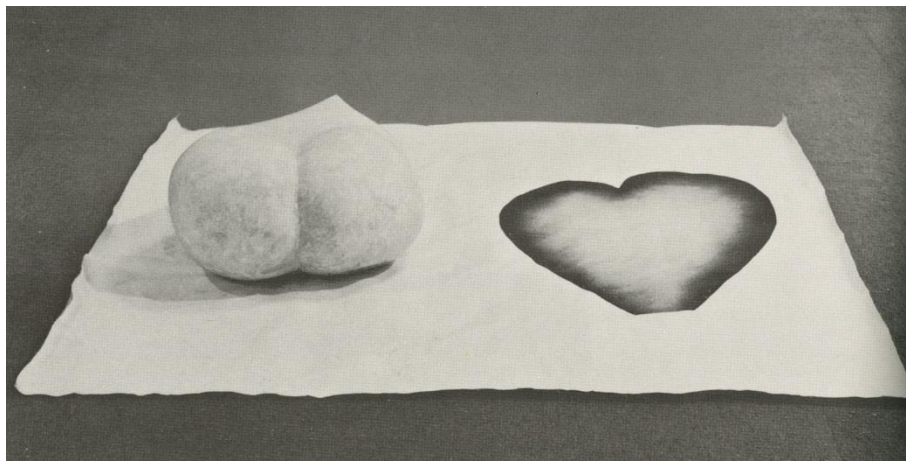


Imagen 18. Imai, Youko, *Cadera de mármol*, 150x90x60 cm, 1972.

¹²⁹ La era de posguerra mejoró el estatus legal y social de las mujeres, sin embargo, su posición en la sociedad permaneció igual. Durante los siguientes treinta años, las décadas de 1950 a 1980 trajeron poder y estatus social a las mujeres, pero lo hicieron únicamente dentro de los límites de sus roles de género. William Lotto, “Second class people a case study on the political and cultural rights of Japanese women throughout the 19th and 20th centuries,” *Networked Digital Library of Theses & Dissertations*, (EBSCOhost, 2005), 41. (consultado el 26 de marzo de 2018).

¹³⁰ Narita Masumi, “Obra No. 15, Hangu,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 21. Hangu, del inglés *hang*, colgar, es una pintura en la que se muestra en primer plano lo que parece ser un par de senos femeninos, su autora, Narita Masumi, “después de 1972 formó parte del profesorado del colegio Tokai para señoritas del que se retiró en 1994” [mi traducción]. Durante sus años de catedra, la educación dentro del Colegio Tokai, exclusiva a mujeres, se centraba en la enseñanza de artes liberales. Junko Kurita, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 22, 2017.

¹³¹ Imai Yuoko, “Obra No. 78, Cadera de mármol,” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 35. El título original en japonés de la pieza ひとつはふたつのマーブルヒップ puede traducirse más literalmente como “uno es dos caderas de mármol”. Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte”, 7º. Festival de Arte del Japón, No. 16, 3.



Imagen 19. Narita, Masumi, "HANGU", 181x181 cm, 1971.

Por su parte, las obras tridimensionales parecen compartir un rasgo en común: la yuxtaposición de distintos materiales naturales e industriales; tal ejecución nos hace pensar que posiblemente formaron parte del movimiento minimalista japonés llamado Mono-ha. Aunque varios de los trabajos pueden ser identificados dentro de esta corriente, los ejemplos más notorios de tal labor artística son visibles en la pieza de Kawamura Chiaki (川村千秋);¹³² *A.R.G. no. 1* la cual sitúa en tensión las propiedades físicas del hule y el hierro.

En el caso de las piezas *Madera No. 2A* y *Madera No. 2B* de Kadonaga Kazuo (角永和夫),¹³³ el autor pone en interacción la relación humana con los materiales: la madera y el vidrio. Tal vinculación activa en el artista los recuerdos de su niñez, al evocar su vida dentro de una familia de artesanos a cargo de un aserradero.¹³⁴

De un modo similar, Shimotani Chihiro en su obra *Maninichi Daily News April 12, 1971 A & B*, busca rebasar la superficialidad del objeto a través de la materialidad del lenguaje al imprimir sobre rocas con ayuda de la serigrafía una nota periodística, refiriéndose a ésta no como lo escrito o lo impreso, sino como el medio a través del cual se comunica un contenido, que a su vez actúa también como materia.¹³⁵

¹³² Kawamura Chiaki, "Obra No. 81, A.R.G No. 1," *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 62.

¹³³ Kadonaga Kazuo, "Obra No. 79, Madera No. 2B y Obra No. 80, Madera No. 2B," *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, 61.

¹³⁴ Robert L. Pincus, "The paradox man," *Art Review*, (The San Diego Union-Tribune, Agosto 11, 2005) <http://www.kazuokadonaga.com/document/np-05-sandiegoUT.html> (consultado el 28 de julio de 2016)

¹³⁵ Inui, Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. (México: Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) *El Museo Expuesto*, Centro Cultural Universitario (CCU) Tlatelolco, 2013) [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Julio García Murillo el 13 de octubre de 2016]

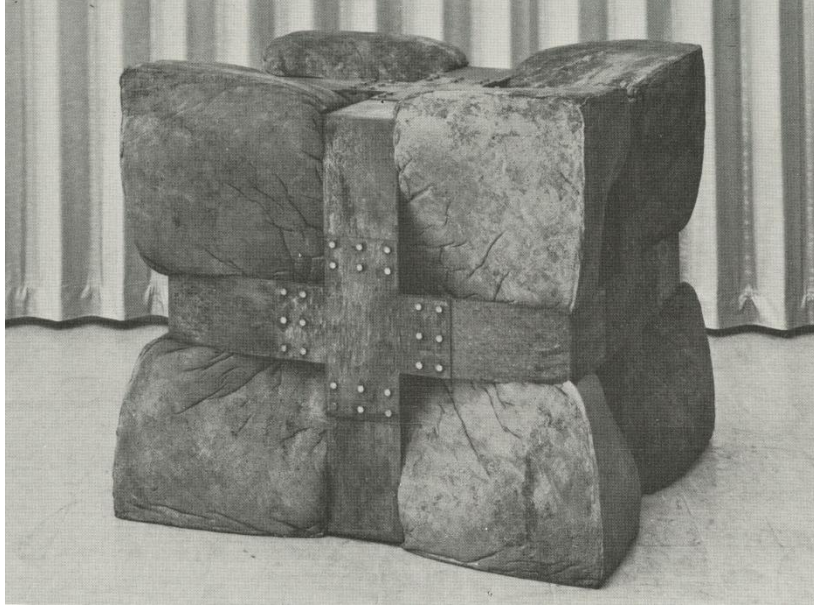


Imagen 19. Kawamura, Chiaki, *A.R.G No. 1*, 100x100x100 cm, 1971.



Imagen 20. Kadonaga, Kazuo, *Madera No.2 A*, 40x40x150 cm, 1972.



Imagen 21. Shimotani, Chihiro, "MAINICHI Daily News April 12, 1971" A & B, 100x100x30 cm, 100x140 cm, 1972.

Dentro de la implementación de las nuevas medidas de participación en la JAFA por convocatoria pública en 1968, se perfiló la contribución de artistas de talla internacional como Toneyama Kojin; pero también por la presencia de piezas de varios de los miembros principales de la Asociación de Arte Gutai: Yoshihara Jiro, Seiko Kanno, Kumiko Imanaka, cuya obra estaría presente en el JAF entre 1968 y 1970. A esto se suman los trabajos de Kazuo Shiraga e Imai Norio en México de 1972 y Motonaga Sadamasa, de quien se mostrarían sus creaciones en México tanto en 1968 como en 1972.

Destacó también la presentación de Takamatsu Jiro (高松 次郎), miembro fundador del High Red Center, quien, a través de la experimentación y la exploración de materiales individuales,¹³⁶ mostró una serie de trabajos denominados unidades (*oneness*) tanto en el quinto JAF con sede en Nueva York en 1970 como en el séptimo festival con sede en México durante 1972.

¹³⁶ "Jiro Takamatsu, "Oneness of concrete 1971," TATE, consultado febrero 15, 2017, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/takamatsu-oneness-of-concrete-t13499>



Imagen 23 Takamatsu Jiro, *Unidad de cedro*, 1970, 60x60x200 cm.



Imagen 224 Takamatsu Jiro, *Unidad de papel*, 1971, 73x54 cm.

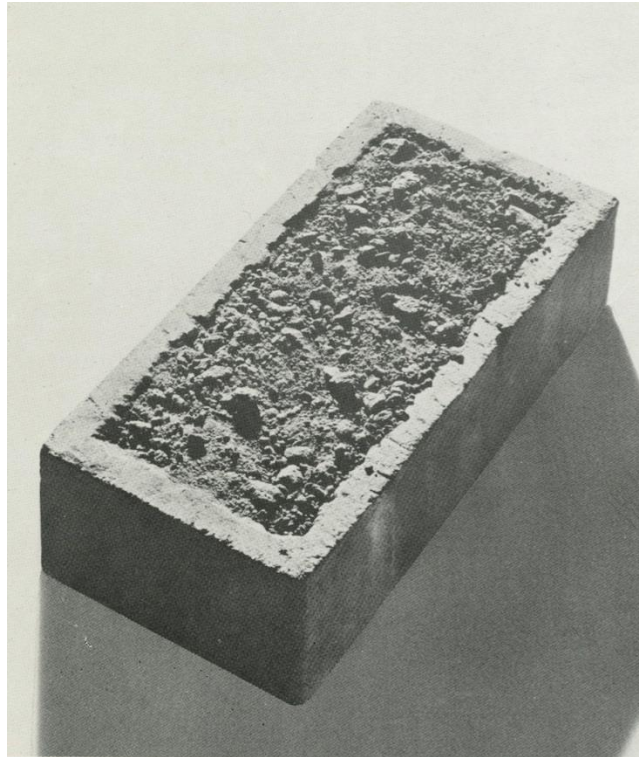


Imagen 25 Takamatsu Jiro, *Unidad de ladrillo*, 1971, 22x10x6 cm.

Este uso de materiales naturales es retomado por Suga Kishio y Narita Katsuhiko, quienes además de haber presentado piezas en el quinto JAF de 1970, serían considerados junto con Takamatsu, miembros claves de la formación de un estilo de minimalismo japonés que sería denominado como Mono-Ha.

Y es que el arte japonés de la posguerra fue un marco de reflexión en el que se intentaba reinventar la colectividad del pasado como una reevaluación de la identidad cultural en busca de un vínculo entre lo tradicional con el contexto social y cultural después de la guerra. Se buscaba explorar un estilo en el cual “la tradición podía relacionarse con este presente”¹³⁷ en el que la influencia principalmente de Estados Unidos permeaba en los aspectos culturales de Japón.

Durante este periodo se trató de encontrar una identidad japonesa separada de las vanguardias artísticas instituidas por Occidente, la cual respondiera a las inquietudes culturales de la etapa de posguerra, haciendo del Mono-Ha una crítica al colonialismo cultural.¹³⁸ Teniendo como una de sus causas históricas la oposición a las tendencias artística del Zenēi Bijutsu (arte de vanguardia) como parte de la crítica a la modernidad durante la ocupación militar del territorio japonés en los años cincuenta.

¹³⁷ James Jack, “What Isn't Mono-Ha?,” *Artasiapacific* no. 80 (September 2012): 53-54. *Art Source*, EBSCOhost, 53, (consultado el 25 de mayo de 2016).

¹³⁸ Tatehata Akira, “*Mono-ha and Japan's Crisis of the Modern*,” trad. Alfred Birnbaum. Vol. 16 Iss 3 (Third Text; Kala Press/Black Umbrella, 2002):223-236, 224, <http://www.tandf.co.uk/journals> (consultado el 25 de abril de 2016).

2.3. El Mono-Ha

Nombrado en 1973 y considerado por algunos autores como la última vanguardia japonesa,¹³⁹ el Mono-ha, traducido como Escuela de las Cosas: mono (cosas), Ha (escuela), no es una corriente como tal ni designa un estilo, sino a un grupo de artistas japoneses que comenzaron su actividad desde mediados de 1968 hasta la primera mitad de los años setenta,¹⁴⁰ los cuales intentaban volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia.

Refiere a un quehacer en el que los artistas ponen en unión cuerpos sin alterarlos; introduciendo objetos que existen de manera natural en una relación espacial con otros, de modo que esto permita un contexto en el que, el “artista reagrupa los objetos situando la atención en su propia interdependencia y en el espacio que los rodea,”¹⁴¹ esperando que con ello pueda aparecer su expresión artística a partir de su propia yuxtaposición.

¹³⁹ Reiko Tommi, “Voices of Mono-ha Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970” ed. Hayato Fujioka, transcripción, Mika Yoshitake, *Review of Japanese Culture and Society*, (Monoskop, diciembre, 2013), 202, https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf (consultado el 14 de mayo de 2016).

“La primera mención publicada de “Mono-ha” fue en marzo de 1973, señalando con ello el comienzo de su historización” [mi traducción].

Mika Monique Yoshitake, “Introduction” en *Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)*, (Los angeles: Universidad de California, 2012), 1, <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> (consultado el 14 de mayo de 2016).

Thomas R. H. Havens, “The Mono-Ha Moment” en *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, 190.

¹⁴⁰ “*Mono-Ha*; fue un movimiento de arte con sede en Japón, activo entre los años 1968 a 1975. Los artistas tendían a presentar materiales naturales e industriales, tales como piedras, tierra, madera, papel, algodón, placas de acero y parafina. “Cosas” (*mono*) en sí mismas en combinación unas con otras. A diferencia de las tendencias anti - arte de la corriente principal del *Zenēi Bijutsu* (arte de vanguardia), el *Mono-Ha* intentaba volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia” [mi traducción]. Nobuo Sekine, “Mono-Ha,” consultado el 25 de abril de 2016, <http://www.nobuosekine.com/Mono-Ha/>

Minemura Toshiaki, “What was ‘Mono-Ha’?,” trad. Jean Campignon, *Kamakura Gallery*, (agosto 1986), <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html> (consultado el 25 de abril de 2016).

¹⁴¹ Ashley Rawlings, “An Introduction to Mono-ha”, *Tokio Art Beat*, [http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html](http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html) (consultado el 25 de abril de 2016).

El *Mono-ha* no apunta a la producción artificial de una cosa específica, sino a la interacción de las texturas y superficies de los propios objetos, lo que permite la aparición de un objeto activo; otorgando también importancia al espectador según la posición que guarde con ellos, sugiriendo visualmente que los humanos y los objetos ocupan siempre un mismo plano.

Mediante la utilización de rocas y otros materiales naturales puestos en relación, el artista no asume superioridad alguna del hombre sobre la materia,¹⁴² lo cual genera una fuerte dicotomía entre artista-materia y visibilidad e invisibilidad, pues el objeto (cosa) no necesariamente da por hecho la materia, pero sí la evoca como algo que se encuentra en el mismo contexto.

Esta relación entre los elementos nos hace pensar en la unión de las cosas a un nivel conceptual, la yuxtaposición de los objetos “podría dar destellos de los procesos y estructura de la realidad”¹⁴³ a partir del modo en el que la experiencia está dada frente a los objetos contingentes (cosas), los cuales incluyen al espectador como parte de este plano de relación, llamando la atención hacia la compleja correspondencia que existe entre la materia, el espacio y el espectador a través de “una armoniosa relación entre la visión y las “cosas”;¹⁴⁴ haciendo evidente con ello, la objetualidad de las mismas así como resaltar que entre los hombres y objetos la vinculación está mediada por la materialidad de los mismos.

¹⁴² Kenichi Yoshida, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)”, *Dissertation Abstracts International* (Estados Unidos: UMI Dissertation Publishing, Ann Arbor, 2011), 154, <http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598> (consultado 24 de abril de 2016).

¹⁴³ Alessandra Alliaia Nobill, “Mono-Ha,” *Artasiapacific* no. 95 (Informit Humanities & Social Sciences Collection, EBSCOhost, 2015): 143. (consultado el 25 de abril de 2016).

“‘Mono’ se refiere generalmente a una “cosa” pero puede en muchos casos también señalar a un sujeto humano al ser utilizado en una frase como “nani mono” ¿quién es?” [mi traducción] Kenichi, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975),” 158.

“La palabra japonesa mono es polivalente (...) puede abarcar significados tales como ‘cosa’, ‘materia’, ‘material’ y ‘objeto’” [mi traducción]. Tatehata, Akira, *Mono-Ha and Japan’s Crisis of the Modern*, 224.

“What is Mono-Ha?”, en *Art Link Art*, 2007, (consultado 24 de abril de 2016).

¹⁴⁴ Minemura, *What was “Mono-Ha”?*

Siendo este anhelo de materialidad lo que el Mono-Ha tiene como influencia del arte minimalista “aunado a una convicción general de que la recuperación del arte puede podría lograrse a través de esta práctica.”¹⁴⁵

Dado que, la mayoría de los artistas dentro de esta corriente raramente se consideraban a sí mismos como un grupo formal,¹⁴⁶ la investigación sobre el Mono-Ha ha resultado en una serie de comparaciones del quehacer artístico de varios autores, en los que la ideología, aunque diferente, pretende el mismo objetivo: la “creación” de un objeto que, puesto en situación espacial con el sujeto, pueda dar por referencia una nueva idea de arte.

Circunscribiendo a esta práctica varias de las esculturas exhibidas durante séptimo festival de arte del Japón en el MUCA de 1972; destacando entre ellas, no sólo la obra de Takamatsu, en la que se explora las nociones de parte-todo y presencia-ausencia,¹⁴⁷ sino además la de aquellos artistas que después de 1973 se enunciarían expresamente como miembros del Mono Ha, como lo son Kadonaga Kazuo y en particular el autor de una de las obras en duda durante la investigación de Museo Expuesto: Shimotani Chihiro.

Si todavía puede objetarse que las piezas de *Arte japonés de vanguardia* no coinciden con el arte más vanguardista de la época debido a que no muestran la atrevida experimentación de otros artistas y colectivos japoneses—como es el caso del *Jikken Kōbō* y *High Red Center*— es posible decir, y admitir, que las obras de arte involucran más de una expresión y/o declaración, funcionan como una crítica de la estética fascista de la guerra, así como una experimentación y evaluación de la propia práctica artística;¹⁴⁸ pero no coinciden con las propuestas ambientales de conectar géneros separados de artes a través de la relación dinámica entre espectador y obra, ni refieren a los

¹⁴⁵ Minemura , *What was “Mono-Ha”?*

¹⁴⁶ R. H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, 189.

¹⁴⁷ Mika Yoshitake, “The language of things: Relation, perception, and duration”, en *Tokyo 1955-1970: Anew Avant-Garde*, ed. Chong Doryun, (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012), 133.

¹⁴⁸ Yoshida Ken, “The undulating contours of sōgō geijutsu (total work of art), or Hanada Kiyoteru's thoughts on transmedia in postwar Japan,” *Inter-Asia Cultural Studies* 13, no. 1. (Academic Search Complete, 2012): 36-54,36 (consultado el 13 de diciembre de 2017).

espectáculos tecnológicos que dominaron la Exposición General de Primera Categoría de Osaka en 1970¹⁴⁹ en los que se acercaba el arte y la tecnología.

Son ciertamente aquellos trabajos que se supeditan dentro de la corriente del Mono-Ha los que pueden dar cuenta de un quehacer artístico contemporáneo, pues evidencian la experimentación y desarrollo estético de varios autores entre 1969 y 1972.

No obstante a que en 1969 se hicieron presentaciones de multimedia, música y cine durante la bienal de París,¹⁵⁰ este tipo de demostraciones no fueron expuestas durante ninguna de las ediciones del JAF incluido el séptimo festival en 1972, debido a que, dada su calidad de exposición itinerante, las reglas de participación excluían la exhibición de elementos acústicos o que necesitaran de energía eléctrica para ser presentados,¹⁵¹ razón que a su vez limitaba la búsqueda de la vanguardia dentro de los confines de los objetos mostrados en México, concediendo relevancia pública a ciertas obras arte a través del discurso histórico y estilístico¹⁵² propuesto por sus organizadores.

Así, *Arte japonés de vanguardia* fue inaugurada el 20 de julio y concluida el 20 de agosto de 1972, con los siguientes resultados: una venta de dieciséis obras, incluido un par de piezas adquiridas por el reconocido muralista Rufino Tamayo, junto con cinco obras más que fueron donadas al MUCA.¹⁵³

La muestra contó con muy buenas críticas por parte de la prensa mexicana, la cual además de elogiar el trabajo de los artistas nipones, destacó el gran acierto del *Festival de Arte del Japón* de brindar una oportunidad a jóvenes creadores de mostrar su labor e invitando a las instituciones culturales a seguir el ejemplo.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Midori Yoshimoto, "From Space to Environment: The Origins of Kankyō and the Emergence of Intermedia Art in Japan," *Art Journal* no. 3: 24. (JSTOR Journals, EBSCOhost, 2008), 25-28 (consultado el 14 de mayo de 2017).

¹⁵⁰ "Japon 1969," *Biennale de Paris: Archives*, consultado el 20 de diciembre de 2017, <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1969/gen/reglement.htm>

¹⁵¹ *Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón*.

¹⁵² Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual: una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*. (México, D.F.: Banco de México: Museo de Arte Moderno, LIBRUNAM, EBSCOhost, 2011), 15 (consultado el 17 de diciembre de 2018).

¹⁵³ "Reseña de la exposición en México" en *Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte*, 2.

Véase en apéndice *Lista 2. Piezas adquiridas en México durante Arte japonés vanguardia*

¹⁵⁴ Juan Acha, "Arte japonés de vanguardia ¿para que samuráis?".

2.4. Arte japonés de vanguardia en Ciudad Universitaria

Abordar una exhibición a partir de la fortuna crítica que recibió permite enfocar el contexto histórico en el cual se presentó, ayudándonos a entender las expectativas que generó su puesta en escena así como las múltiples lecturas que se le dieron, siempre con un referente de identidad nacional, dado que la crítica mexicana coincidió en aceptar que la intencionalidad de *Arte japonés de vanguardia* fue expresar una síntesis de la imagen oficial que las instituciones niponas querían proyectar y que ésta circulaba alrededor de la idea japonesa de vanguardia.

En las exposiciones internacionales los artistas representan a sus países, y sus obras son vistas como ejemplos de escuelas nacionales o estilos. Aquí el arte se pone en un competitivo contexto de comercio, en el que las piezas son puestas a concursar como un modo de los gobiernos de alentar las ventas de los bienes nacionales, así como para promover la reputación de cada país.¹⁵⁵

De acuerdo con el postulado de Peter Bürger en el que la exhibición de arte es esencialmente histórica en cuanto supone “una relación crítica entre su materialidad y la realidad social en que se da”,¹⁵⁶ la citada exposición puso énfasis en las distintas versiones críticas que le atribuyeron algunos de los actores particulares del medio mexicano, Juan Acha, Raquel Tibol, Sarah Sloan, Félix Arciniega en concordancia con lo declarado por los voceros oficiales de la propia exhibición, el crítico de arte Hariu Ichiro y Kanazawa Takeshi, Secretario General de la *Asociación del Festival de Arte de Japón*.

Para situar la exhibición dentro de las circunstancias que vivía el país asiático, considero una fuente importante la introducción del catálogo de la muestra, en la que

Raquel Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes,” *Excelsior: Diorama de la cultura*, 30 de julio, 1972.

Sakai, “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 11, 44-45.

¹⁵⁵ Altshuler, *Salon to Biennial*, 12. Aunque Altshuler se refiere en particular a las exposiciones universales, el carácter nacionalista de una exhibición que se presenta en el extranjero está presente, en particular en *Arte japonés de vanguardia* (México 1972), en la que los organizadores esperaban mostrar el arte realizado en su país como una expresión particular libre de imitación.

¹⁵⁶ Peter Bürger, “Prólogo,” en *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 2000), 8.

Hariu Ichiro hace una breve descripción de la situación política que detona la creación de una muestra de arte japonés contemporáneo con miras a demostrar su universalidad: si bien defiende la noción de especificidad estética, vinculada a un pasado tradicional, acepta que es igualmente producto de la voluntad de modernidad.

También, el crítico de arte japonés hace referencia a dos momentos históricos relevantes de la nación del sol naciente: por un lado, la reapertura comercial de Japón a mediados del siglo XIX y por el otro, la derrota nipona frente a los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de ello, resultaría primero la ocupación del territorio japonés por parte de los Estados Unidos¹⁵⁷ y después de la renovación del pacto político-económico con ese que era el país con mayor poderío en el mundo, el acelerado desarrollo económico conocido durante esos años de posguerra como “el milagro japonés”, el cual buscaba situar otra vez a Japón como una potencia comercial y política.¹⁵⁸

Que estas circunstancias son del dominio público lo evidencia el hecho de que todas las críticas de la exhibición, aunque de manera breve, hacen referencia a ellas.¹⁵⁹

¹⁵⁷ “Para la declaración del término de la Segunda Guerra Mundial, Japón firma la Declaración de Postdam en 1945, [...] Inmediatamente de la firma de este tratado, Japón cambió su estatuto de vencido al de aliado natural de Estados Unidos mediante el pacto de seguridad entre ambos países”. Panayi Tovar y Patiño Rosales, *La relación de México y Japón*, 60-62. “De su defensa exterior en el área se encargarían los Estados Unidos, colocando así a Japón bajo la protección de la sombrilla atómica de esa área. Liberado de esos cuidados, Japón se dedicó a rehacerse internamente y su rápido crecimiento, que superó anualmente las cifras dadas como metas máximas de desarrollo en los planes oficiales”. Omar Martínez Legorreta, “Japón y Estados Unidos: Perspectiva De Nueva Relación,” *Estudios Orientales* 6, no. 3 (17) (1971): 300-306, 301, <http://www.jstor.org/stable/40314107> (consultado el 22 de septiembre de 2016).

¹⁵⁸ José Thiago Cintra, “La Política Exterior De Japón: Desajustes Básicos,” *Estudios Orientales* 7, no. 3 (20) (1972): 259-93, 288, <http://www.jstor.org/stable/40314215> (consultado el 22 de septiembre de 2016). “En 1972 se le otorga a Japón un lugar en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Su desarrollo económico para este año le brinda una importancia estratégica como parte de los países considerados de la cuenca del Pacífico. Se reconoce a la zona del Pacífico como una esfera de poder que emerge en la historia y crea conciencia sobre la unidad comercial política entre los grandes territorios terrestres y marítimos que lo integran”. Marcelo Aberastury, “Asia Oriental Y Meridional Y El Pacífico: Inicios De 1972,” *Estudios Internacionales* 5, no. 17 (1972): 3-24. 9, <http://www.jstor.org/stable/41390722> (consultado el 24 de septiembre de 2016)

¹⁵⁹ “Además de centrarse en las biografías artísticas individuales, los críticos también pueden acentuar la importancia general del contexto histórico en el que se produjeron o recibieron obras de arte” [mi traducción]. Kerr Houston, *An Introduction to Art Criticism: histories, strategies, voices*, (United States: Pearson: Maryland Institute College of Art, 2013), 130.

Así, la crítica local pone atención al contexto sociocultural y político, tanto como a la edad de los artistas que conforman la muestra,¹⁶⁰ en su mayoría jóvenes considerados hijos de la televisión y de la alta industrialización,¹⁶¹ lo que permite situarlos dentro de un mismo ambiente occidental que explica, en parte, las evidentes similitudes entre las inquietudes artísticas niponas y el arte contemporáneo universal.

Esto a pesar de que no hubo una concordancia total en la forma en que se entendió la muestra; el asunto identitario y la capacidad de representación nacional de las obras seleccionadas en una exposición oficial no se aceptó de manera uniforme: si bien para Juan Acha los objetos “no representan sinópticamente al Japón -no lo pretenden-,”¹⁶² para Raquel Tibol “todo Japón está presente. Está en su tierra, su agua, su cielo, sus habitantes [...] Está la posguerra y la presencia norteamericana que ha permeado profundamente todas las formas del existir y del convivir, incluso también las tendencias artísticas.”¹⁶³ Denotando con ello que los objetos de la exhibición son parte de una serie de condiciones culturales a partir de las cuales se crean y conforman.¹⁶⁴

A su vez, para ambos críticos japoneses, Hariu y Kanazawa, los objetos seleccionados constituyen parte de una estrategia para demostrar al mundo que existe una modernidad estética en Japón y que su actualidad artística está libre de la sola imitación de los géneros occidentales, principalmente como resultado de la innegable influencia europea y norteamericana. Además de deslindarse de ese prejuicio –que por mucho tiempo descalificó al arte nipón– ellos reconocen la presencia de aquellos valores

¹⁶⁰ “El artista con más años es el grabador Shiro Kanazawa, de 65 años, y el más joven es Setsuko Minami, pintor de 21. Entre estos extremos hay creadores de edades diversas, aunque preponderan los jóvenes: 63 de ellos tienen menos de 40 años. En los mayores prepondera una actitud esteticista. Son gente de esa generación que se abrió voluntariamente a las influencias europeas, pero sin olvidar ciertas constantes del arte tradicional japonés: la medida, la sutileza, lo caligráfico, lo sugestivo, lo esotérico. En los jóvenes estos atributos esenciales, que sí poseen, se ven rebasados por la audacia y una necesidad de elocuencia que va de la letanía al grito, de la crónica al símbolo, del testimonio a la interpretación”. Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes.”

¹⁶¹ Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”.

¹⁶² Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”.

¹⁶³ Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes”.

¹⁶⁴ “Los críticos, ocasionalmente han intentado ser más precisos y han interpretado obras de arte y objetos materiales como indicativos de las condiciones o prioridades culturales locales”. Houston, *An Introduction to Art Criticism*. 132.

estéticos que por lo general son asociados con lo japonés: el ingenio caligráfico, la sensibilidad emocional, la compresión única del espacio y la delicada armonía; todo ello con el objetivo de replantear una nueva visión del mundo y la expresión de una segunda naturaleza provocada por la vida urbana e industrial.¹⁶⁵

Por otra parte, un rasgo a destacar de la mayoría de las críticas encontradas sobre *Arte japonés de vanguardia* es el cuidado que ponen en la descripción. En mayor o menor medida, cada reseña la realiza en -al menos- una de las obras expuestas. Son principalmente Juan Acha y Raquel Tibol quienes apoyándose en el catálogo de la exhibición¹⁶⁶ abordan de manera más detallada la totalidad de las piezas presentadas, además de plantear paralelismos estilísticos con distintos géneros artísticos, con los cuales identifican a cada uno de los objetos realizados por los artistas nipones.

Este ejercicio detallado coincide con la necesidad de expresar y evaluar la noción de vanguardia estética que, para los organizadores japoneses, está sustentada en las piezas de la exhibición, promesa explícita en el título mismo de la exposición. No obstante, al describir y evidenciar esas similitudes con otros estilos artísticos¹⁶⁷ los reseñistas locales acentuaron demasiado las cualidades formales arquetípicamente atribuidas al quehacer japonés en general: la medida, la sutileza, lo caligráfico y lo sugestivo,¹⁶⁸ desdeñando la aseveración realizada por los organizadores que prefería enfocar la vanguardia y modernidad en sí misma y no siempre remitir a las tradicionales virtudes japonesas. Si lo consideraban un elemento de distinción nacional pero no querían reducirse a ello. Esa era la complejidad de la propuesta de la narrativa nipona.

Para los comentaristas mexicanos, la noción de vanguardia planteada “no corresponde a las obras expuestas”;¹⁶⁹ por lo que la crítica se concentró en la descripción

¹⁶⁵ Ichiro Hariu, “Introducción” en *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, Museo de ciencias y arte MUAC (México: UNAM, 1972).

¹⁶⁶ *Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*, Museo de ciencias y arte MUAC, (México: UNAM, 1972), 9.

¹⁶⁷ “ARTE OP, POP, conceptual, *hard edge*, expresionista en technicolor, fotografía supergrande, neorealismo, *collage*, cuadros en blanco, telas cubiertas completamente con pintura negra...un generoso surtido de estilos y tendencias es lo que muestra la exposición de “Arte japonés de vanguardia” que se inauguró el jueves pasado en el Museo Universitario de Ciencias y Arte”. Sloan, “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente”.

¹⁶⁸ Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes”.

¹⁶⁹ Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”.

y la interpretación conceptual de los trabajos mostrados dejando de lado la idea de una estética japonesa libre de imitación¹⁷⁰ en la que se apoyaba toda la intención de la exhibición.

En palabras de la crítica de arte Sarah Sloan “no hay mucho de arte nuevo bajo el Sol Naciente, pero sí hay vigor y talento. Y recuérdese que lo mismo se decía cuando los japoneses empezaron a exportar cámaras fotográficas y radios de transistores”.¹⁷¹ Las reseñas también abordaron un elemento que causó admiración en un par de críticos: la instalación propuesta por el equipo museográfico¹⁷² compuesta por la pieza *Ultima Thule*, del artista Tapio Wirkkala que como se mencionó anteriormente, formaba parte del vestíbulo de recepción a la exhibición en el MUCA. Así la describió Juan Acha:

Quien visite la muestra *Arte japonés de vanguardia*, en la UNAM, no podrá pasar por alto la obra ambientalista que sirve de entrada sin la expresa intención artística tradicional: dos enormes paneles flanquean un espejo de agua, cuyo fondo está pintado con las mismas formas simples y los colores primarios de los paneles. De tal modo que las formas de éstos se reflejan en el agua y juegan con las del fondo. Los tres elementos forman un conjunto artístico muy bien logrado con el otro panel en relieve perteneciente a la exposición contigua "diseño industrial escandinavo [...]”¹⁷³.

Reparar en este detalle podría resultar trivial, pero precisar este dato puede darnos información sobre aquellos “factores externos que pueden afectar la respuesta de un crítico frente a la obra de arte”,¹⁷⁴ en este caso Acha y Félix Arciniega, como también muchos de los espectadores de *Arte japonés de vanguardia*.

¹⁷⁰ “El arte moderno del Japón, que comenzó como imitación y copia de los países desarrollados, hoy se ha consolidado como una expresión singular, con características propias y, sobre todo, con un valor estético comparable a cualquier otro. [...] A pesar de que éste se inició imitando, los artistas japoneses han conservado la sensibilidad y la técnica refinada que caracteriza al arte nipón”. Autor no identificado, “La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU”.

¹⁷¹ Sloan, “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente”.

¹⁷² En el apéndice dedicado a las fotografías de la exposición véase *fotografía 1*.

¹⁷³ Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”.

¹⁷⁴ “Las descripciones de circunstancias externas como la reacción de una multitud pueden parecer tangenciales, o incluso triviales. Pero también pueden verse como parte de reconocimiento implícito de que los factores externos pueden afectar la respuesta de un crítico ante una obra de arte.” [mi traducción]. Houston, *An Introduction to Art Criticism*, 101.

Y es que para Juan Acha iniciar la exposición con esta instalación predispone al espectador -incluido él- a responder positivamente a la muestra. Escribe sobre el “impacto visual y muscular (kinestésico)”¹⁷⁵ que genera una construcción ambiental que resultó no sólo armoniosa sino muy funcional y placentera.¹⁷⁶ Ambos escritores, tanto Acha como Arciniega utilizan esta afortunada coincidencia de piezas procedentes de dos exposiciones temporales diferentes, a la entrada de ambas, para plantear la idea de que el arte en realidad no se define a partir de límites nacionales, ni de estilos que son susceptibles de ser copiados, etiquetados o aislados; al contrario, se confirma que su verdadero acierto y valor es, según estos dos autores, encontrarse libre de cualquier *cliché* tradicional oriental,¹⁷⁷ situación que coloca al arte japonés dentro de un curso propio que lo ubica a la par de las expresiones artísticas mundiales.¹⁷⁸

Los dos críticos clasifican a la exposición de *Arte japonés de vanguardia* como un acierto estético y su opinión se acerca mucho a la anteriormente descrita por Hariu, es decir, que es un arte original y libre de imitación y, como afirmó Kanazawa, que dialoga e intercambia ideas estéticas internacionales en condiciones de igualdad.¹⁷⁹

Como se mencionó, no hay consenso entre las críticas sobre si esta muestra representa o no a la nación nipona, pues para Raquel Tibol sí está reflejado, mientras que para Juan Acha no lo está ni lo pretende. No obstante, una idea es común a todas las reseñas: el interés por evidenciar una modernidad estética que está presente en las piezas exhibidas pues éstas, que reinterpretan preocupaciones artísticas internacionales, son la prueba de que las realidades japonesas “se universalizan en la

¹⁷⁵ Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”

¹⁷⁶ Félix Arciniega, “Non Oriental Japanese Art,” *The News*, 6 de agosto de 1972.

¹⁷⁷ “Apenas si dos samuráis aparecen en un grabado (no. 46) para contrastar unas diagonales a todo color”. Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?” “Los jóvenes artistas japoneses parecen haber guardado respetuosamente el kimono tradicional y dejado el aislamiento de los jardines formales. El único toque oriental en las 104 obras de arte expuestas en el Museo de Arte de la Universidad de México es provisto sólo por los nombres de los artistas” [mi traducción]. Arciniega, “Non Oriental Japanese Art.”

¹⁷⁸ “Destetados de la televisión y la música pop, con sexo y competencia desmedida- al igual que cualquier niño de Estados Unidos- su arte se ha convertido en uno con el resto del mundo” [mi traducción]. Arciniega, “Non Oriental Japanese Art.”

¹⁷⁹ Sloan. “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente.”

medida [en] que problemas y situaciones semejantes se dan en otras regiones, en otros países”.¹⁸⁰

Con el título de “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente”, Sarah Sloan, quien entrevistó al Secretario General de JAJA, lo cita en cuanto a su convicción de la pertinencia de presentar un arte moderno que reflejara una renovada idea de la identidad artística del país asiático. Invita a hacer a un lado las nociones preconcebidas que se tienen sobre el arte japonés y se enfatiza el esfuerzo de los organizadores y del vocero de la misma al presentar una selección de aquellas piezas que documentan la existencia de un arte japonés de vanguardia, afirmando que “sus organizadores han puesto énfasis en los aspectos universales y generacionales del arte hoy decisivos culturalmente”.¹⁸¹

Es evidente que los organizadores de la muestra adoptaron un discurso de modernidad y contemporaneidad a través de la selección de la obra y lucharon por deslindarse, aunque no de manera absoluta, de las formas, estilos y motivos de su arte antiguo, aquellos con los que se les relacionaba de manera generalizada en el imaginario colectivo internacional. En este sentido, el crítico Hariu Ichiro en varias de las reseñas y entrevistas encontradas sobre esta exposición, reiteró la necesidad de dejar fuera los tradicionalismos típicos y apostar por una innovación estética: “la contemporaneidad es mucho más importante que el tradicionalismo” afirma en el catálogo de la exposición, haciéndonos ver que “el quehacer crítico [debe enfocarse] no tanto hacia las obras en sí, sino muchas veces hacia la selección de las mismas”.¹⁸²

Cabe mencionar que en las críticas también ponen atención a otros factores como lo son el costo de la exhibición, así como el incentivo monetario de un millón de yenes que se otorgaba a los ganadores del 7º *Festival de Arte del Japón*¹⁸³; lo cual nos habla

¹⁸⁰ Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes.”

¹⁸¹ Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”

¹⁸² Teresa del Conde. *Notas sobre la crítica de arte en México* (CLASE, EBSCOhost, 2000), 2 (consultado noviembre 9, 2016).

¹⁸³ “La asociación del Festival de Arte del Japón organiza un concurso en el que participan más de mil jóvenes con un promedio de 3 obras cada uno, de las cuales se seleccionan las 100 mejores y se recompensa a los autores. El premio principal equivale a 37 mil 500 pesos”. Autor no identificado, “La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU.”

de un interés por que los apoyos gubernamentales se destinaran a la producción artística nipona joven durante la década de los años setenta.¹⁸⁴

A su vez, Raquel Tibol titula a su reseña “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes”, en la que destaca las edades de cada creador al tiempo que describe brevemente la obra de cada artista. Y es que si bien el dato de la fecha de nacimiento se puede interpretar como parte de una típica descripción biográfica, ella misma nos revela la intención subyacente, al final del escrito:

...dejar constancia de las edades de los concurrentes a esta muy notable exposición del *Arte japonés de vanguardia* para llamar la atención de aquellos funcionarios de la cultura mexicana que no se atreven a jugar sus cartas con las generaciones más jóvenes y piensan que aseguran el triunfo al sacar de gira una y otra vez a los súper consagrados.¹⁸⁵

Y es que en el México de finales de la década de los años cincuenta si bien existían una serie de iniciativas para apoyar a los artistas jóvenes,¹⁸⁶ entre 1964 y 1970 la infraestructura cultural del gobierno mexicano brindó mayor difusión al arte, abriendo también el mercado para los artistas emergentes,¹⁸⁷ pero desde la perspectiva de Tibol el apoyo a los artistas jóvenes no era suficiente.

Se sabe que entre 1965 y 1970 no había en los museos un salón de exhibición enfocado en presentar obra de creadores emergentes, aunque sí existía un circuito de

¹⁸⁴ “Los críticos a menudo también han interpretado las obras de arte como reflejos o derivaciones del ambiente físico en el que fueron producidas” [mi traducción]. Houston, *An Introduction to Art Criticism*, 132.

¹⁸⁵ Tibol, “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes.”

¹⁸⁶ “En México las iniciativas para apoyar el desarrollo de los artistas jóvenes cundían por aquí y por allá. Instituciones públicas y privadas y promotores culturales querían jugar su parte en el cada vez más dramático recambio de generaciones y sus hipotéticas consecuencias: la incorporación de nuevas formas, contenidos y funciones de la cosa artística”. Raquel Tibol, *Nuevo Realismo y posvanguardias en las Américas* (México: Editora Grijalbo, 2003), 11.

¹⁸⁷ “El gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) heredó la infraestructura cultural creada durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964). En este periodo, se dio mayor difusión al arte, especialmente en el extranjero; además se abrieron los mercados a artistas jóvenes y esto les permitió participar en bienales y concursos con el objetivo de conseguir premios internacionales. Se amplió la plataforma museística con la inauguración de nuevos museos y adaptación de los más antiguos”. Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones Internacionales*, 92.

galerías privadas¹⁸⁸ en las que participaban aquellos que no tenían cabida en los organismos oficiales a falta de “un espacio donde dar vigencia ante el público de sus nuevos modos de concebir la creación artística nacional”.¹⁸⁹

A partir del comentario de Tibol, que también aparece en la crítica hecha por Juan Acha,¹⁹⁰ es que tomamos en consideración el reclamo existente hacia las instituciones culturales mexicanas que parecen no apoyar de manera sistemática, ni poner atención a las inquietudes de las nuevas generaciones de artistas en México; esto, además, conlleva un cuestionamiento a las prácticas oficiales, de tinte conservador, que otorgaba mayor difusión y promoción a la obra de los artistas ya reconocidos.¹⁹¹

Incluso Kazuya Sakai, quien al principio tenía una opinión poco optimista sobre los organizadores y la muestra,¹⁹² tras la inauguración dedicó unas palabras a favor de la apuesta del JAF por mostrar apoyo al talento joven como un ejemplo de que en México se debería seguir impulsando a los artistas nuevos a “emprender con más audacia e imaginación nuevos experimentos artísticos, apartándose de las fórmulas –no digamos del muralismo de los treinta– sino de las tendencias posteriores”.¹⁹³

¹⁸⁸ Calderón Briseño, “Galerías de Arte en la ciudad de México (1955-1970),” en *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte: las galerías y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México (1955-1970)*, 30-46.

¹⁸⁹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, comp. Martha Fernández y Margarito Sandoval, Tomo IV (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000-2001, 2000), 142.

¹⁹⁰ “Y esto de que los jóvenes cuentan con los recursos y la oportunidad para expresar sus inquietudes y discrepar, es lo importante, especialmente en nuestros países latinoamericanos con televisión a todo trapo y una industrialización *ad portas* (alta o discreta, no interesa). Porque el tiempo de la monotendencia artística ha quedado atrás”. Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”

¹⁹¹ Abraham Jalil, *El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia*, 216.

¹⁹² “A partir del 18 de julio se presentará la exposición Arte japonés de vanguardia, organizada por el no muy prestigiado Japan Art Festival, que en 1968 presentó una muestra similar en el Museo de Arte Moderno donde la mitad de los supuestos exponentes – los mejores- brillaban por su ausencia. En esta ocasión, al parecer, prometen la presencia de algunos artistas de renombre internacional como Musayuki Nagare (escultor), AY-O, el de la pintura arcoíris, el “op” Tadasaki, de larga actuación en Nueva York, y Minoru Kawabata, residente también en Nueva York y pionero del arte abstracto japonés. No vemos, sin embargo, nombres como Arakawa, cuyo “letrismo” es conocido tanto en los Estados Unidos como en Europa, el gran maestro Inokuma, o la brillante escultora Miyawaki. Kazuya Sakai, “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 10, julio 1972, 44.

¹⁹³ Sakai. “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 11, 45.

Tanto en lo descriptivo como en la interpretación de sus objetivos y apuestas, las críticas realizadas a *Arte japonés de vanguardia* aceptan la génesis de una modernidad estética que no pudo ser conocida como tal hasta su exhibición. Producto además de las afirmaciones realizadas por la comitiva japonesa respecto a la relación y al diálogo de las obras de arte con esta idea de vanguardia, en cuyas apreciaciones estéticas podemos ahondar gracias a las observaciones de los agentes culturales involucrados.¹⁹⁴

Hay que mencionar que, no obstante que desde 1968 la JAJA cambió su modelo de selección para el festival tomando la decisión de hacer a un lado a los artistas más reconocidos para dar preferencia al talento joven, buscando con ello mostrar el arte japonés más contemporáneo, las disposiciones sobre los artistas que se escogían estaban basadas en elegir aquellos trabajos que fueran reconocibles y aceptados por la crítica y el público norteamericano, además de tener como modelo aquellas piezas previamente expuestas en el territorio europeo y que habían gozado de buena fortuna crítica. O sea, hay un interés por adaptar la selección al gusto occidental.

Es por ello que, al revisar la lista de los participantes se puede advertir cierta recurrencia en los nombres de los artistas elegidos, en cuyas obras se puede apreciar la evidente predilección a escogerlos, por parte del jurado de la JAJA, ya sea por sus estilos de pintura, escultura y grabado, de éxito probado. Precisamente, se mantiene cierta constancia y reiteración de piezas y autores desde su primera muestra desplegada en México en 1968 hasta el séptimo *Festival de Arte del Japón* llevado a cabo de nueva cuenta en nuestro país.¹⁹⁵

Así, creadores que fueron escogidos tanto para la tercera edición del JAF (1968), como para la quinta y la sexta edición del festival (1969,1971) estuvieron igualmente invitados durante la edición de 1972, la cual contó también con participantes electos

¹⁹⁴“El arte es aquello considerado y nominado como tal por una serie de intermediarios que entre sí guardan nexos. [...] Si sus receptores, sean historiadores y críticos de arte, directores de instituciones culturales o museos, coleccionistas, galeristas o público informado, aceptan sus obras como productos artísticos, tarde o temprano estas obras se exhibirán a diferentes niveles, en galerías, centros de exhibición, museos, etc.”. Teresa del Conde, “¿Existe una diferencia en la obra de arte?,” en *Primer Coloquio "Los Museos y el Arte en México": memoria*, (México: Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, 1993): 55-60,57, <https://drive.google.com/open?id=0B9IZvPDIsSHdeUJ0eGhRdVZ6WEk> (consultado el 14 de noviembre de 2016)

¹⁹⁵ Véase en apéndice *Lista 3. Artistas recurrentes del JAF (1968-1972)*.

mediante la convocatoria pública de la JAFA; sugiriendo que, en paralelo a la idea histórica de un pasado estético japonés, se intentó mostrar conjuntamente cómo la idea de vanguardia permeaba a través del desarrollo artístico presente entre las distintas generaciones de los participantes; los cuales en algunos casos figuraban de manera simultánea en sedes en las que coincidían bienales de arte y el JAF.

Para finalizar, esta investigación partió de los argumentos emitidos por la crítica, especializada o no, realizada por los distintos autores ya citados, poniendo especial atención a las diferentes descripciones publicadas sobre las piezas exhibidas, estudiando las numerosas fotografías del montaje que documentan las obras incluidas y la forma en que se montaron, así como leyendo sobre el contexto histórico que sirve para enmarcar la exposición elegida como estudio de caso. Esto sin olvidar estudiar las decisiones tomadas por los diversos gestores que la diseñaron o que contribuyeron a su materialización y difusión.

3. CONCLUSIONES

Una de las primeras interrogantes, tanto de este ensayo como de la investigación realizada por el CCUT para la exposición *Museo expuesto*, se centró en averiguar la razón por la cual las piezas japonesas encontradas en el acervo del UNAM habían llegado a México. En una primera hipótesis y con base en las conversaciones que sostuve con el crítico de arte Kanazawa Takeshi, pensé que la llegada del JAF a México fue resultado de una serie de cuestiones azarasas.

Posteriormente, gracias a datos encontrados en archivos tanto mexicanos como japoneses, fue posible descartar esa idea inicial y confirmar que sí existió, durante la década de los años cincuenta y setenta, un programa de ayuda e intercambio económico en Japón destinado a estrechar contactos con el subcontinente de América Latina y que el Festival de Arte Japonés se diseñó como una herramienta para difundir y consolidar las relaciones económico-culturales del país nipón tanto con México como con varios países latinoamericanos.

Ese plan económico se desarrolló debido a que las Organización de las Naciones Unidas apoyaba este tipo de acciones, situación que el gobierno nipón aprovechó dada su nueva calidad de aliado norteamericano tras la desocupación de las tropas estadounidenses del territorio japonés.¹⁹⁶

Tal panorama no era desconocido para los integrantes de la JAJFA dado que, como había mencionado, estaba conformada principalmente por diputados nacionales, presidentes y vicepresidentes de grandes industrias y bancos japoneses, para quienes era importante resaltar el progreso económico y político alcanzado por su país, no sólo en territorio mexicano sino también en el subcontinente latinoamericano;¹⁹⁷ este fortalecimiento de su imagen en materia económica, se realizaría en un amplio espectro, abarcando lo artístico-cultural. El evento inaugural de esta estrategia ocurrió en la presentación del tercer festival, en 1968.

¹⁹⁶ Laborde Carranco, *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001)*, 29.

¹⁹⁷ Heigo Fujji, "Saludo" en *El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada*, Festival Internacional de las Artes.

Subrayar este hecho abre de nueva cuenta la cuestión sobre un plan de incursión de Japón dentro del territorio latinoamericano que comenzaría con la visita del JAF a México en 1968, continuaría en 1971 en Brasil y llegaría en 1972 a Argentina; países que para los organizadores japoneses tenían una posición destacada en el campo del arte moderno en Sudamérica, además de que se trataba de naciones con alto interés comercial.¹⁹⁸

Y es que el plan económico Japón-Latinoamérica también fue motivado por la relación diplomática del gobierno japonés con “empresas, así como con la inversión privada y la cantidad de descendientes japoneses que hay en la región”;¹⁹⁹ resultando con ello que los festivales de arte tanto en México (1968) como en Brasil (1971) contaran con la inclusión de obra de artistas nipones residentes en estas sedes.²⁰⁰

Realizar estos eventos en nuestro país obedece, entonces, a un plan artístico-comercial que se vio favorecido por una afortunada –en términos comerciales- cercanía territorial de México con Estados Unidos.

Aunado a ello, la JAFA buscaba establecer precios razonables que motivaran la adquisición y aceptación del nuevo arte propuesto en los festivales de arte del Japón, ya que uno de sus objetivos específicos era otorgar importancia no sólo a la calidad sino también a la comerciabilidad de las piezas que eran exhibidas.

En el caso particular de la séptima edición del Festival llevada a cabo en México, la JAFA ya no contaba con apoyos gubernamentales y su actividad se mantenía gracias al patrocinio de veintiséis empresas que abarcaban el sector petrolero, metalúrgico y eléctrico japonés;²⁰¹ se mostraba con ello que la participación del sector industrial nipón

¹⁹⁸ Heigo Fujii, “Saludos” en *Arte contemporáneo de Japón 1971, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 12 de noviembre de 1971-3 de enero 1972*, (Tokio: Japan Art Festival Association, 1971) (Saitama, Japón: Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room) [archivo enviado al autor vía correo electrónico por Shiori Sato el 27 de diciembre de 2017].

¹⁹⁹ Laborde Carranco, *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001)*, 29.

²⁰⁰ Yasuo Kamon, “Introducción” en *Arte contemporáneo de Japón 1971, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 12 de noviembre de 1971-3 de enero 1972*.

En el caso de México, fueron ocho los artistas invitados entre los que figuraron Luis Nishizawa, Kiyoshi Takahashi y Kazuya Sakai, los cuales participaron con dos obras cada uno. *El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada*, Festival Internacional de las Artes.

²⁰¹ *Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte, 7º. Festival de Arte del Japón*, 1.

fue una pieza fundamental de la diplomacia económica, la cual desde mediados de la década de los años cincuenta se fortaleció gracias al desarrollo económico que mantuvo el país.

Es evidente que el objetivo primordial del primer festival era presentar una amplia gama del arte considerado más representativo de Japón, por lo que todos los campos de la cultura fueron incluidos: bellas artes, artesanías, artes industriales, cine, arquitectura y literatura²⁰². Por ello, la elección de obra se realizó tomando en cuenta los estándares estéticos de otras exhibiciones de arte japonés previamente expuestas en Estados Unidos, y con la ayuda de organizaciones y consultorías estadounidenses, cuya opinión fue central en la toma de decisiones.²⁰³

Se esperaba que los objetos escogidos no sólo fueran fáciles de asimilar por los norteamericanos, sino que además representaran el espíritu y sensibilidad japonesa, y para lograr este propósito se incorporaron las artes tradicionales típicas como la ceremonia del té y el arreglo floral. La introducción de este tipo de artes parece haber sido necesaria como un modo de sostener una idea histórica en la que se mostraba a la par el pasado estético japonés y la nueva propuesta de calidad y modernidad; todo en un mismo evento y como polos complementarios de una misma nación. Este fue el caso de los tres primeros festivales de arte en Estados Unidos y México (1966-68), Brasil²⁰⁴ (1970) así como en países en los que previamente se habían presentado, bajo el estatus de intercambios culturales.

Este modelo de exposición, en el cual se resaltaba no sólo la combinación de piezas tradicionales con contemporáneas, no fue exclusivo del JAF; la exhibición oficial, antes mencionada, de arte mexicano en la ciudad de Tokio en 1955 llevó consigo un conjunto de piezas de arte prehispánico, moderno y contemporáneo, acompañado de

²⁰² Emerson Chapin, "Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S, The New York Times 3/17/65".

²⁰³ Michiaki, "Expectativas del Festival de Arte del Japón" en *Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, (Kioto:1965)*, 2.

²⁰⁴ "La pintura, el grabado, la escultura y, especialmente, los trabajos de caligrafía y la demostración de la ceremonia del té serán una novedad dentro de nuestro programa y, estoy seguro, causarán un éxito extraordinario" [mi traducción]. Mauricio Roberto, "Prefacio", en *Arte contemporáneo de Japón 1971, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 12 de noviembre de 1971-3 de enero 1972*.

una muestra de arte popular, todo ello con el objetivo de presentar a México como un país moderno y con un pasado arraigado en la tradición²⁰⁵. Posteriormente el curador Fernando Gamboa utilizó este mismo modelo de exhibición con *Retrato de México*, exposición que viajó por distintos países a lo largo de dieciocho años, desde 1964 hasta su clausura en 1982.²⁰⁶

La estrategia mexicana fue similar a la diseñada por la JAJFA, donde sus exhibiciones fueron utilizadas como un medio de legitimación de un progreso cultural que debía ser difundido. En por ello que resulta fundamental el estudio de las exposiciones por ser un medio para analizar las circunstancias políticas, decisiones institucionales y mensajes político-culturales; y al mismo tiempo cumplir una función específica en cuanto a herramienta de diplomacia cultural.

En la actualidad, es una política que pervive. Un ejemplo lo constituye la exhibición *Camino a la Modernidad* en 2009, la cual se organizó en el marco de la celebración de los cuatrocientos años de amistad entre México y Japón, con el anunciado objetivo de propiciar un acercamiento cultural, histórico y económico entre ambas naciones. En los discursos oficiales, esta exposición fue considerada uno de los eventos más importantes de la agenda diplomática mexicana, reiterando con ello que continúa el uso de este tipo de eventos como un instrumento de política exterior.²⁰⁷

Por otra parte, y respecto al por qué se escogió el MUCA como sede para la exhibición, he de decir que si bien se resaltó la propuesta de la JAJFA como un dispositivo para promover el arte emergente y con ello mostrar la vanguardia estética, en el sentido de que las obras presentadas debían ser contemporáneas, novedosas e interesantes, en México, el recinto público que representaba una opción idónea para plasmarlo, era el MUCA.

²⁰⁵“...se armó con un conjunto de piezas maestras del arte prehispánico, un grupo no menos sobresaliente de obras modernas y contemporáneas y una muestra representativa de arte popular. La usencia de obras del virreinato subraya la intención de identificar al México moderno como el que había recuperado, con la revolución, su pasado y sus raíces.” *Del tratado al tratado: apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*, 33.

²⁰⁶ Garduño, “*La Ruptura* de Fernando Gamboa”.

²⁰⁷ Marín Talamantes, “Exposición ‘Camino a la modernidad’ en Tokio y Singapur”, en *Las exposiciones de arte mexicano como instrumentos de política exterior*, 12-24.

Si bien la misión del museo era ecléctica y en términos generales su directora lo declaraba como espacio dedicado a exposiciones diversas, con solo el compromiso de despertar un interés colectivo en el arte, también anunciaba un aspecto crítico, que lo hacía diferente de los demás, al apuntar que se buscaba también cuestionar el concepto vigente de arte a través de sus exposiciones. Helen Escobedo dijo: “el MUCA no nació de las colecciones generadas por investigaciones científicas sino como espacio múltiple de difusión, básicamente de las artes visuales, de la cultura visual”.²⁰⁸ Más aún, esta funcionaria anunció su inquietud por mostrar propuestas estéticas novedosas y originales en México,²⁰⁹ lo que la hacía cercana a la visión anunciada por los críticos y organizadores de la exhibición *Arte japonés de vanguardia*.

Durante la gestión de Helen Escobedo en el MUCA, entre 1961 y 1978, la artista ligada a las vanguardias internacionales buscó proponer temas de interés variado y mostrar proyectos expositivos alternativos²¹⁰ que ofrecieran no sólo a los artistas, sino a la comunidad en general, la oportunidad de conocer otras formas de interpretación de diversos temas a través de la apertura internacional de un recinto que, bajo su dirección, siempre mantuvo una vocación en la cual el museo fuera “un afortunado campo de fuerzas para diversas prácticas locales, latinoamericanas e internacionales”,²¹¹ es por ello que la actividad concreta del MUCA, como museo universitario, se basaba en aceptar discursos interdisciplinarios al margen de políticas artísticas oficiales, gracias a su capacidad de autogestión.²¹²

²⁰⁸ Helen Escobedo, “University museums: more questions than answers,” *Networked Digital Library of Theses & Dissertations*, (EBSCOhost), 41. (consultado el 11 de diciembre de 2018).46.

²⁰⁹ Clara Bolívar, y Peniche Elva, “Expandir los espacios del arte” en Helen Escobedo, Clara Bolívar, Julio García Murillo, Sol Henaro, Cuauhtémoc Medina, Elva Peniche, Elizabeth Coles, Robin Myers, y Ekaterina Álvarez Romero, *Helen Escobedo: expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979 = expanding art spaces. UNAM 1961-1979* (Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Barcelona: RM Editorial, 2017), 12.

²¹⁰ Escobedo, “University museums: more questions than answers,” 41.

²¹¹ Sol Henaro, “Helen Escobedo, gestora: Una revisión necesaria”, en *Helen Escobedo: expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979 = expanding art spaces. UNAM 1961-1979*, 7.

²¹² Escobedo, “University museums: more questions than answers,” 48.

“El museo nació como una entidad autónoma, lo cual favoreció a esta dependencia, ya que el doctor Rubín de la Borbolla, su director, acordaba directamente con la rectoría, a través del doctor Efrén del Pozo, secretario de la Universidad”. Abraham Jalil, *El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia*, 109.

Es muy posible que esta apertura y búsqueda del museo por propuestas interesantes haya sido una de las razones por la cual Fernando Gamboa sugiriera e incentivara el acercamiento de los organizadores del JAF con la titular del museo, además del poder institucional de este recinto dentro de la UNAM.

En su tesis *El museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia*, Bertha Teresa Abraham Jalil afirma que *Arte japonés de vanguardia* “se debió al maestro Fernando Gamboa, quien debía exponerla en el Museo de Arte Moderno, lo cual le era imposible debido a compromisos previos, por lo que la ofreció a la dependencia universitaria”.²¹³ Si bien a lo largo de esta investigación no he podido confirmar o negar esta afirmación, las declaraciones de Escobedo indican que existieron cercanías entre los objetivos de la institución y los intereses político-culturales de los gestores de la exposición nipona.

En el caso del JAF, la exploración de nuevas propuestas buscaba presentar y legitimar la proyección creativa del grupo de vanguardia japonesa en la que, a decir de Helen Escobedo, era posible mostrar a través del arte “las disyunciones y conjunciones de su ambiente, en un mundo en donde tradiciones pasadas se ven anuladas por corrientes y fluctuaciones que confunden presente con futuro”.²¹⁴ Es necesario reiterar que en la trayectoria del JAF esta noción de presente y futuro fue ajustándose en relación a las piezas que se mostraban, las cuales pasaron de ser una consideración del pasado como un presente asequible hasta llegar a la idealización de un presente con pretensiones futuristas, el cual buscaba dejar de lado el pasado y fomentar las artes desde una postura contemporánea.²¹⁵

Y es que, al optar por una convocatoria pública a partir de 1968, la Jafa dejó de poner demasiada importancia en la artesanía y el arte tradicional para resaltar la reinterpretación de las piezas como un modo de modernización,²¹⁶ la cual fuera producto de la internacionalización y la evaluación occidental. En este tipo de arte, dominaba una

²¹³ Abraham Jalil, *El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia*, 214.

²¹⁴ Helen Escobedo, “Prefacio” en *Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte*, 7.

²¹⁵ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía Messenger, marzo 26, 2017.

²¹⁶ Adachi, *The "Controversies on Tradition" in the Avant-garde Art of the 1950s*, 2.

búsqueda estética ligada a lo contemporáneo, aunque algunas formas y motivos tradicionales fueron retomados en los nuevos trabajos de modo inesperado, sin que desde la JAF se vislumbrara una postura en contra, antes bien, se caracterizaba por cierta apertura a la experimentación; ello sin descuidar el potencial comercializable de las piezas.²¹⁷

Así, las obras de algunos artistas, aunque experimentos de juventud, fueron consideradas novedosas y se escogieron como un modo de promover la idílica contemporaneidad japonesa, la cual se vería reflejada sobre todo en los participantes jóvenes. Tal es el caso de la pieza *Obra de la Tierra*, del artista Nagai Hiroshi (永井 博), la cual fue producida en un periodo en el que el autor aún era estudiante de arte. Tiempo después la obra sería destruida por él mismo por considerarla de poca importancia y valía.²¹⁸

A pesar de esto, la apertura de la JAJA a estas prácticas creativas coincidió con la preocupación de los críticos sobre la exhibición de arte joven en México; lo vieron como un modelo para impulsar a los noveles artistas mexicanos a emprender nuevos proyectos, aunque esto significara sólo crear obras experimentales.²¹⁹ Insisten en fomentar la creación y producción artística, libre de modelos y tendencias, aún sin saber a ciencia cierta los resultados y la aceptación que se obtendría.

En este momento resulta pertinente retomar una de las preguntas operativas planteadas al inicio de este ensayo, la cual versa sobre aquello que los artistas y críticos japoneses consideraban como vanguardia.

Los nuevos artistas asiáticos buscaban plasmar lo que hasta el momento habían vivido; esto los ayudó a trazar un rastro en el cual la noción de lo moderno pudo develarse y es que, durante la década de 1870, los japoneses aprendieron y reaccionaron frente a los movimientos culturales del siglo XX, lo cual logró que las vanguardias tanto históricas, como de arte y literatura tuvieran acogida en el territorio nipón aun antes de 1900 y

²¹⁷ Hebei Michiaki, "Expectativas del Festival de Arte del Japón".

Kuniichi Shima, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, febrero 20, 2017.

Nimura Yuko, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 14, 2017.

²¹⁸ Lens Nagai. comunicación personal con el autor vía correo electrónico, marzo 20, 2017.

²¹⁹ Sakai. "Exposiciones", *PLURAL*, Número 11, 45.

perdurando hasta el periodo de preguerra.²²⁰

Hablar de modernidad supone la utilización de un término que en sí mismo resulta complicado, ya que puede referir indistintamente a un periodo de tiempo o a una ideología.²²¹ Así, al abordar el llamado arte japonés de posguerra debemos estudiar la noción de modernidad, concepto siempre en debate, pues aunque para algunos autores,²²² Japón carecía de un medio socio-político que propiciara la modernidad artística, ésta se había desarrollado a partir de la imitación de los géneros occidentales - según afirmaba Kanazawa-,²²³ dado que se buscaba una identidad nacional dentro del propio quehacer artístico contemporáneo.

La contemporaneidad para los gobiernos japoneses, como para muchos otros regímenes de la época, fue un adjetivo usado para definir la apropiación del propio tiempo y espacio, acción que se pretendía lograr a través de la creación de una nueva cultura que, dejando atrás las nociones de tradición, fuera capaz de expresar de una manera más adecuada una nueva situación.²²⁴ Ello recordaría la gran apertura cultural que la nación nipona tuvo durante la Restauración Meiji (1868 - 1912), periodo en el que se promovió tanto el contacto con ideas extranjeras como un fuerte entusiasmo por el mundo occidental, aspectos que fueron percibidos a modo de impulso modernizador de la nación del sol naciente.²²⁵

Suele pensarse que el arte asiático contemporáneo se desarrolló en respuesta a la globalización y la proliferación de nuevos centros de arte en todo el mundo,²²⁶ pero

²²⁰ Adriana Melchor, "Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Ko'bo~/Experimental Workshop y la Quinta Presentación" en *Nierika, Revista de estudios de arte*, año 6, núm. 12, julio-diciembre, (Ciudad de México: Universidad Ibero Americana, 2017): 58-77, 62.

²²¹ Errouane, "Introduction to the special issue on Art and Politics," 70.

²²² Gennifer Weisenfeld, *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, (Londres: University of California Press, 2002), 4.

²²³ Autor no identificado, "La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU."

²²⁴ Matsumoto Shunsuke, "ground zero: a new beginning, a proposal to the artist of japan (1946)," en *From postwar to postmodern: art in japan 1945-1989: primary documents*, (Nueva York, Museum of Modern Art, Duke university Press, 2012), 27.

²²⁵ "Esto significó que pintores, escultores, músicos, literatos y arquitectos viajaran a países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania para completar su formación profesional." Melchor, "Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Ko'bo~/Experimental Workshop y la Quinta Presentación," 62.

²²⁶ Barbara Pollack, "Japan's Postwar Art Wave."

para Japón la contemporaneidad no suponía únicamente un momento presente en cuanto a su situación después de la Segunda Guerra Mundial, pues su idea sobre lo contemporáneo conjeturaba no sólo el periodo histórico subsecuente con la modernidad, sino la visión de una sociedad en la que existía el esfuerzo común por reconstruirse y reinventarse frente a las adversidades bélicas: el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, así como la ocupación militar de Estados Unidos en su territorio.²²⁷

Tras enfrentar la rendición incondicional y la configuración de un nuevo gobierno conservador²²⁸ (producto de la unificación del Partido Liberal Democrático (PLD), Japón adoptó una política de desarrollo industrial que mantuvo sin revisión el tratado de seguridad con Estados Unidos,²²⁹ lo cual llevó al país nipón a un periodo de alto crecimiento no sólo económico, sino también en los campos del arte y la cultura²³⁰ al consolidar su condición de aliado norteamericano, lo que lo enfrentaba a los regímenes comunistas de la región.

Teniendo como punto de partida el deseo de sobrepasar el aparente aislamiento cultural del antiguo imperio, el objetivo de la nueva sociedad de posguerra fue alcanzar un desarrollo progresivo y universal que estuviera nutrido por la ocupación tanto militar como ideológica del territorio japonés, dando como resultado un pensamiento estético en el que se veía a la propia cultura como un medio de resistencia política frente a la inminente dominación,²³¹ principalmente entre los años de 1950 y 1960 cuando la ciudad

²²⁷ Barbara Pollack, "Japan's Postwar Art Wave."

²²⁸ Yuri Mitsuda, "A Revised Sketch of Postwar Art: Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde Exhibition at the Museum of Modern Art, New York", *Wochi Kochi Magazine*. <http://www.wochikochi.jp/english/special/2013/01/moma-tokyo.php> (consultado el 8 de marzo de 2017).

²²⁹ Masumi Junnosuke, "The 1955 System in Japan and its Subsequent Development", *Asian Survey*, Vo.28, No.3 (marzo, 1988):286-306, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/2644488> (consultado el 13 de diciembre de 2017).

²³⁰ "Aproximadamente 300 obras de arte japonés de la era de la vanguardia se consolidan en el museo de Arte Moderno de Nueva York: Tokio 1955-1970", *Japan Foundation Press release no. 823* (noviembre 13, 2012), <https://www.jpf.go.jp/j/about/press/dl/0823.pdf> (consultado marzo 13, 2016).

²³¹ R. H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, 119.

de Tokio dejó de ser la capital de una nación “devastada por la guerra [y se convirtió] en un centro internacional para las artes, la cultura y el comercio”.²³²

En este clima de innovación y de contraste cultural y social, artistas visuales, escritores y críticos se involucraron en una serie de prácticas radicales y experimentales de las que nacería una nueva consideración sobre la cultura a la que se denominó como *vanguardia*.²³³

Y es que es justo durante este periodo de posguerra que al cuestionarse la noción de tradición fue posible su reinterpretación y con ello la capacidad de innovar en lugar de simplemente preservar el pasado.²³⁴ Este aspecto revolucionador también se vio reflejado en los numerosos cruces multidisciplinarios que caracterizaron la actividad artística de colectivos centrados en Tokio y Osaka, tales como: *Jikken Kōbō Experimental Workshop* (Taller Experimental), *Gutai Bijutsu Kyōkai* (Asociación de arte Gutai)²³⁵ y *High Red Center*, los cuales a su vez revitalizaron otras áreas del arte japonés en las que se percibió una floreciente modernidad durante la década de 1950²³⁶ hasta 1972 con la disolución del grupo Gutai tras la muerte de su fundador Jiro Yoshihara.

Cabe mencionar que el ambiente de experimentación estética de la época permitió cuestionamientos sobre los modos de exhibición de arte, llegando a extender estos conceptos al espacio abierto y público donde seguían existiendo canales oficiales de exhibición. Un ejemplo de ello fueron las dos exposiciones organizadas por el Instituto Nacional de Arte de Japón,²³⁷ las cuales, a decir del crítico de arte Takeshi Kanazawa,

²³² The Museum of Modern Art, *Tokyo 1955–1970 Focuses on the transformation of Japan’s capital into a center of the Avant-Garde*, (Nueva York: Press Release, Department of Communications, 2012), consultado el 13 de abril de 2016, http://press.moma.org/wp-content/files_mf/moma_tokyo_pressrelease_expanded.pdf

²³³ Pedro Erber, “Performing Contemporaneity: Japan’s Postwar Avant-Garde in 21st-Century Brazil”, *The Emergence of The Contemporary: Avant-garde art in Japan, 1950-1970*, 11.

²³⁴ Kenji Kajiya. “Modernized Differently: Avant-Garde Calligraphy and Art in Postwar Japan,” *M+ Matters: Postwar Abstraction in Japan, South Korea, and Taiwan*, http://www.mplusmatters.hk/postwar/paper_topic2.php?l=en (consultado el 13 de octubre de 2016)

²³⁵ The Museum of Modern Art, *Tokyo 1955–1970 Focuses on the transformation of Japan’s capital into a center of the Avant-Garde*, *The Museum of Modern Art*.

²³⁶ Adachi. *The "Controversies on Tradition" in the Avant-garde Art of the 1950s*, 2.

²³⁷ No se han encontrado las fechas exactas de estas exposiciones a las que se refiere Kanazawa. En la entrevista hecha a él por Kiyoko Mitsuyama y Kenji Kajiya, se menciona la

habían dado pie a la corrupción del mundo de arte japonés por instaurar un tipo de membresía a los artistas, es decir, “una especie de título o una garantía emitida por el gobierno”,²³⁸ la cual era obtenida gracias a las dádivas entre los miembros del mismo Instituto.

Ocurrieron dos eventos más coordinados por periódicos locales:²³⁹ *Exhibición de arte contemporáneo*, organizada por el periódico *Mainichi*, y *La exhibición independiente*, a cargo del periódico *Yomiuri*; las cuales, a pesar de haber sido constituidas como un gran apoyo para la generación de nuevos artistas, atacarían eventualmente la libertad de expresión, según lo menciona el crítico de arte, testigo y co-conspirador de la vanguardia japonesa Ichiro Hairu.

Estos diarios (*Mainichi* y *Yomiuri*) cambiaron su modelo de convocatoria de “salón sin jurado”, por uno con reglas estrictas exigidas por el Museo Metropolitano de Tokio, sede de la siguiente exhibición, donde se vigilaba con la presencia de la fuerza policiaca que las intervenciones al espacio no incomodaran a los espectadores ni violaran regulaciones de higiene pública.²⁴⁰

Frente a esto, muchos de los involucrados en la comunidad artística de Japón se dieron a la búsqueda de presentar nuevos modelos de exhibición de arte que pudieran ser difundidos tanto al interior de sus fronteras como en el ámbito internacional.

En la época seguía vigente el preguntarse si las obras mostradas durante *Arte japonés de vanguardia* en México en 1972, podrían clasificarse como piezas de vanguardia. Para Juan Acha no lo eran, en tanto que la vanguardia “se encontraba

Exhibición Política Económica y Cultural de pintores como parte de la misma problemática de membresías. Esta exposición, fundada en 1966, puede ser una de las dos en cuestión.

²³⁸ Mitsuyama y Kajiya, “Entrevista a Kanazawa Takeshi”

²³⁹ “Desde la época de pre guerra en Japón, había una tradición establecida de compañías de periódicos que organizaban y patrocinaban exposiciones de arte. En los años de posguerra, la más importante fue la exposición Yomiuri Independant (1949-63), un salón anual sin jurado que se convirtió en un lugar importante para la generación emergente de artistas y el punto de apoyo fundamental de la vanguardia” [mi traducción]. *Tokyo 1955–1970 Focuses on the transformation of Japan’s capital into a center of the Avant-Garde*.

²⁴⁰ Jo Odagiri, moderator con Tono Yoshiaki, Haiu Ichiro, Nakahra Yusuke, Yakiguchi Shuzo, y Nakazawa Ushio, “The spirit of “Anti” in Anti-art: On “Anti-art; Yes or No?(1964)”, en *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989*, 123-125.

alejada del objeto y, por lo tanto, de lo exhibible”;²⁴¹ mientras que para Kazuya Sakai, a pesar de no ser de lo mejor, las piezas exhibidas sí representaban el arte japonés más avanzado.²⁴² Y aunque la crítica estaba dividida en cuanto a su evaluación de la exposición que nos ocupa, esta dicotomía puede extenderse a todo lo referente al llamado arte japonés de posguerra, el cual es por sí mismo un tema vasto y complejo.

Y es que si bien, las obras mostradas en la exhibición en México buscaban representar una contemporaneidad japonesa, también se encontraban sujetas a un juicio valorativo occidental centrado en las grandes vanguardias históricas que la propia muestra intentaba diluir, al mismo que tiempo que sus organizadores y críticos propios afirmaban su concepción desde la imitación de éstas.

Aunque en efecto se pueden percibir los valores típicamente vinculados al arte japonés, muchas de las piezas forman también parte de reinterpretaciones de estilos occidentales, lo cual las deja fuera de una propuesta libre de emulación, entre ellas encontramos trabajos de artistas previamente identificados con colectivos como Gutai y High Red Center, tal vez en un intento de mostrar conjuntamente la idea de vanguardia a través del desarrollo estético presente entre las distintas generaciones de los participantes de la muestra.

En este sentido es posible aceptar que algunas de las piezas de la exhibición en México forman parte de la corriente del Mono-Ha, la cual es considerada como la última de las vanguardias;²⁴³ estas obras mostraban el quehacer artístico más actual de Japón, el cual suponía una experimentación contemporánea que llevaría a una crítica al colonialismo mediante la yuxtaposición de la materia, la naturaleza y el espectador.

A pesar de que todas las piezas eran escogidas mediante la convocatoria pública del JAF, podemos ver que en el desarrollo de esta propuesta ni la comitiva japonesa ni la crítica mexicana tenían modo de enfocarse en marcar y/o preferir un estilo sobre otro, pues el Mono-Ha no sería nombrado así sino hasta 1973, un año después de la muestra en México.

²⁴¹ Juan Acha, “Arte japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?”

²⁴² Sakai. “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 11, 44.

²⁴³ Reiko Tommi, “Voices of Mono-ha Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, en *Review of Japanese Culture and Society*, 202.

A juicio personal, la idea de vanguardia en el caso de *Arte Japonés de Vanguardia*, está sujeta a la exhibición misma, la cual no se centra en la producción artística japonesa sino en ser una muestra conjunta de una serie de trabajos que evidencian el quehacer estético nipón a lo largo de la década de los años setenta, la cual se vinculó a las propuestas de la JAJA desde 1968 para ser más específicos, con lo que sería más adecuado decir que la vanguardia del festival de arte del Japón reside en los conjuntos de obras que evidencian el devenir estético que se buscaba en la contemporaneidad.

En este sentido, es posible que también al hablar propiamente de arte japonés, la idea de vanguardia (como suele traducirse el concepto zenēi bijutsu) deba ser sustituida por la noción de *movimiento de arte nuevo* (shinkō geijutsu undō) como afirman algunos autores.²⁴⁴

Así, tal vez aquella inquietud de extrañeza referente a las piezas del acervo de la UNAM, que en un primer momento fue incentivo para iniciar la investigación de *Museo Expuesto* en Tlatelolco, sea producto de la falta de información y contexto en el que las obras se encontraban: desprovistas dentro de una colección que privilegia el arte mexicano; como también desligadas de las otras 18 piezas encontradas en nuestro país, que en su conjunto representarían parte de la vanguardia japonesa en México en 1972.

Quiero señalar un fenómeno que prolifera en diversos trabajos sobre arte japonés: la gran mayoría de ellos están hechos desde percepciones occidentales en las que siempre se enaltece la participación norteamericana en el desarrollo del Japón contemporáneo; si bien existen posturas como las del artista y crítico de arte Shuzo Takiguchi²⁴⁵ en las cuales se retoma y revalora el arte japonés como una exploración y diálogo con las vanguardias históricas en la década de los años cincuenta; también hay autores nipones como Yasuko Imura para quien la influencia del expresionismo abstracto, el cual llegó por primera vez a Japón en 1951, fomentó que el mundo del arte nipón fijara su mirada en el arte norteamericano, ayudando con ello a redefinir el arte

²⁴⁴ Weisenfeld, *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, 4.

²⁴⁵ Pilar Moreno, "Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shūzō Takiguchi. Relación personal y colaboración artística," *Archivo Español de Arte*, 73(291):277-284 (septiembre, 2000), https://www.researchgate.net/publication/276220772_Sobre_la_correspondencia_inedita_entre_Joan_Miro_y_Shuzo_Takiguchi_Relacion_personal_y_colaboracion_artistica (consultado el 23 de julio de 2018).

japonés.²⁴⁶

Para fines de esta investigación hay que comentar que las selecciones de arte japonés y los comentarios con relación a que sólo imitaban a otros movimientos hegemónicos, provienen de aseveraciones manifestadas por la comitiva japonesa en México en 1972. Durante una entrevista realizada el 14 de julio, el mismo Kanazawa, aseguraba que: “el florecimiento del arte de vanguardia en su país no tiene una larga historia. ‘A pesar de que este se inició imitando, los artistas japoneses han conservado la sensibilidad y la técnica refinada que caracteriza al arte nipón’”.²⁴⁷

En contraste con la afirmación del Hariu Ichiro para quien “el arte contemporáneo japonés del Japón, como el de otros países, abarca una amplia variedad de tendencias, desde la impresionista hasta el arte conceptual”.²⁴⁸

Aquí creo necesario tomar en cuenta que, a pesar de que el jurado estaba integrado por doce críticos independientes, los organizadores del JAF viajaban constantemente hacia varios países del mundo, y aunque pudiera pensarse que sus decisiones podrían no ser totalmente resultado de los debates más actuales propuestos por otros artistas japoneses, sí estaban conscientes de que sus selecciones debían sostener la existencia y vitalidad del nuevo arte japonés. Hay que destacar, sin embargo, que el perfil de los miembros de la JAJA era mixto, el cual conjuntaba no sólo especialistas en arte sino también diplomáticos y miembros del sector industrial nipón, razón por la cual mantenían interés en las relaciones comerciales que pudieran establecer y fortalecer; así, su criterio para escoger las piezas de arte tenía que tomar en cuenta no únicamente las cualidades estéticas previamente aceptadas por el público norteamericano, sino también su carácter comercializable.

Retomando una de las preguntas iniciales hechas por el curador James Oles durante la investigación de *Museo Expuesto*, sobre la importancia de estos vestigios japoneses en el acervo de la UNAM, la investigación y revisión de éstos revela un contexto histórico en el que el acercamiento cultural entre Japón y México se dio de

²⁴⁶ Yasuko Imura, “In Focus: Tono Yoshiaki and the influence of American art” en *From postwar to postmodern: art in japan 1945-1989: primary documents*, 27.

²⁴⁷ Autor no identificado, “La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU.”

²⁴⁸ Hariu, “Introducción” en *Arte japonés de vanguardia*.

manera paralela a las propuestas oficiales, corriendo a cargo principalmente de actores particulares y evidenciando con ello un desconocimiento mutuo entre ambas naciones a nivel cultural y estético, en el que la autoimagen de una y otra,²⁴⁹ a pesar de tratar de ser considerada afín,²⁵⁰ siempre está mediada por la influencia norteamericana.

Y es que si en un primer momento lo atípico sobre las piezas del acervo partió de una curiosidad respecto a que éstas al ser japonesas no eran “japoneserías”.²⁵¹ Identificarlas dentro de este contexto les otorga importancia en tanto que son situadas en el ambiente de experimentación del arte japonés de posguerra, en particular al posicionar la obra *Mainichi Daily News. April 12 A Y B, 1972* dentro de la corriente poco conocida del Mono-ha, la cual ha sido revalorada en la última década a través de varias exposiciones.²⁵²

Finalmente podemos decir que en el transcurso de esta investigación se buscó, con la utilización de bibliografía y hemerografía, además de entrevistas específicas, incluyendo fuentes y entrevistas por diversos medios a exfuncionarios japoneses, profundizar en el estudio de todas las piezas japonesas vislumbradas en un principio por el proyecto de *Museo Expuesto*. Desafortunadamente no se encontraron nuevos materiales que apoyaran aquellos previamente recuperados por el CCUT correspondientes a los trabajos de Oishi Kazuyoshi y Narita Masumi, dejando el examen de estas obras para futuras investigaciones.

²⁴⁹ Sloan, “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente”. “En resumen, parece ser que existe un desconocimiento mutuo entre ambos países que reflejan autoimágenes de uno a otro. Es así que la aparición de un nuevo México como “país petrolero” o “país rico en recursos naturales” no cambia mucho el esquema actual de entendimiento mutuo”. *Relaciones México-Japón: Nuevas Dimensiones Y Perspectivas*, comp. Omar Martínez Legorreta, y Akio Hosono (México: El Colegio De México, Centro De Estudios De Asia Y África, 1985), 65.

²⁵⁰ “México, pueblo del Sol, Japón, país del sol Naciente”. Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones Internacionales*, 102.

²⁵¹ Sakai. “Exposiciones,” *PLURAL*, no. 11.

²⁵² *Réquiem por el sol* en la Galería Gladstone en Nueva York y Los Ángeles, *Prima Materia* en la bienal de Venecia (2013), *Silencio y Tiempo* en el Museo de arte de Dallas (2011). Kat Herriman, “The Simple Complex” en *W Magazine: Art & Fashion*, enero 16, 2014, <https://www.wmagazine.com/story/nobuo-sekine-exhibit-mono-ha> (consultado el 26 de abril de 2016). *Mono-Ha*, en la fundación Mudima (2015). “Milan Exhibitoin Mono-Ha 22 May 2015-19 Sept 2015” *Fondazione Mudima*, <http://myartguides.com/exhibitions/mono-ha/> (consultado el 26 de abril de 2016).

Es tarea pendiente ahondar en la investigación y reconstrucción de la historia de los Museos en México y su fructífero campo de exhibiciones, pues no siempre es posible localizar toda la información necesaria a falta de memoria escrita sobre sus actividades; la cual, como se ha descrito en este ensayo académico, es de vital importancia para recuperar y analizar el trabajo institucional operativo que da por resultado el programa curatorial y museográfico de la institución.

En el caso del MUCA, aunque se han hecho revisiones de su fundación y devenir histórico, la memoria de este como institución tiene varias lagunas, mismas que dieron oportunidad de llevar a cabo la presente investigación. En un primer momento, se desconocía cómo es que las piezas habían llegado a México, y eran pocos los documentos que podían aclarar o dar luz a esta pregunta, además de no encontrarse de primera mano aquellas personas que pudieran recordarlo o señalar documentos o información que ayudara a esclarecer las interrogantes; haciendo evidente con ello que, en algunos casos, para la reconstrucción de la memoria del museo es necesaria la reformulación y recuperación de un vasto y fragmentado universo de archivos²⁵³ que permitan rearmar la narrativa de los acontecimientos .

Otra conclusión es que los estudios locales sobre la relación bilateral entre México y Japón se han enfocado principalmente en el aspecto económico y político, destacando la correspondencia comercial de las importaciones y exportaciones entre ambos países, además de una amplia atención en referencia a la migración japonesa, el desarrollo industrial y la cooperación tecnológica entre ambas naciones; en cambio, en materia de arte y cultura, poco se ha estudiado.

Investigar y reconstruir el arte japonés de las décadas de los años sesenta y setenta resulta relevante, pues en esos años el llamado arte japonés de posguerra intentó expandirse hacia otras latitudes buscando mostrar y enfatizar un desarrollo estético nipón, comparable a cualquier otro.

En el caso de la Jafa, resultan nulos sus antecedentes biográficos en México, cuyas actividades, a pesar de ser mencionadas en retrospectivas de arte japonés de

²⁵³ Bolívar, y Peniche, "Expandir los espacios del arte" en *Helen Escobedo: expandir los espacios del arte*, 12.

posguerra -como lo fue la exposición del MOMA: *Tokio 1955-1977 A new avant-garde* de 2012-, son poco estudiadas.

Así, esta investigación trae a la luz líneas de tiempo sobre arte japonés de posguerra que permiten entrever la narrativa de una parte de su historia en conjunto con la reconstrucción de un fraccionado cúmulo de archivos en los que este ensayo se propone ser un primer intento de hilo conductor.

ジャパン・アート・フェスティバルへの期待



理事
企画委員会代表 河北 倫明

国際芸術見本市協会が成立して来年三月には第一回の催しとして、ニューヨークにおいてジャパン・アート・フェスティバルが行なわれることになったが、すでにパーク・アベニューのユニオン・カーバイド・ビルのすばらしい会場が予定されており、その成功を祈ること切である。ただ、しかし、芸術文化のことは、かかわる根底は深く、かつは普通の商品とちがった長い目で見なければならぬ事柄に属することを注意しなければならぬ。ただ一回こっきりの皮層な好評のほかに、さらにほんとうの日本芸術の妙味を知ってもらうことが大切である。近年

アメリカ人の選択による日本現代美術展がいく通りか催されているが、その場合には、どうしてもアメリカ人の見解が主体となつて、その見地から分りやすいものだけが選ばれることになりがちであった。それも結構であるが、今回の催しでは日本人が進んで分つてもらいたいと考えているもの、日本人の精神と感覚からみて確かに世界的に高度であると信ぜられるもの、が軸となつて来なければ意味がない。

つまり、ただ相手にわかりやすいということだけでなく、すぐには受取られ難くとも、ついには必らず興味と関心をもつに違いないと思われるものが当然ふくまれて来なければならぬ。これは、もちろん野郎自大的に自己を主張することではなく、公明に堂々と日本芸術文化の生きた妙所を知ってもらう態度である。その自信がないならば、すでにアート・フェスティバルの企て自体が奇妙なことになるであろう。

日本古芸術はすでにこれまで何回か紹介され、一部で高い評価を得ているが、その伝統の上に漸新な世界を確立している今日の日本芸術があることも、広く世界の人々に知ってもらいたいのである。このアート・フェスティバルが各地に現代日本芸術のまじめな愛好者を増加させるとともに、閉された日本芸術界に爽やかな風通しをつける役割を果しうればと私は、当然な期待をかけている。

Hebei, Michiaki, [Expectativas del Festival de Arte del Japón] [Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, (Kioto:1965)], Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room, (Saitama, Japón) Saitama Prefectural Museum of Modern Art Materials Reading Room (Saitama, Japón).

渡米代表団帰国報告

理事長 麻生 良方



第一回ジャパン・アート・フェスティバル(日本芸術見本市)について、かねてより共催を申し入れてあったニューヨークの日本協会(会長ロックフェラー三世)より、開催計画の具体的な接衝のため代表団を派遣するようにとの要請があり、創立総会の決定にもとずいて、随員二名を従え、三月十六日、アメリカに向け出発、約二十日間の日程を無事終了帰国した。

アメリカでは、私が出発直前にインタビューを受けたニューヨーク・タイムスの記者のレポートが、大見出しの記事となっており、大きな反響をまき起していた。

われわれは、まず、ワシントンを訪問、武内大使に会い、外務省在米機関の協力を申し入れ、了承を得た。ワシントンには、当時、たまたま国際文化振興会の鈴木九萬理事長が滞在中であり、武内大使の歓迎レセプションで同席、武内大使とともにアート・フェスティバルについて意見を交換歓談した。

ニューヨークでは、日本協会はもちろん、総領事館、シエトロの出先機関であるジャパン・トレード・センターが協力態勢を整えて待機しており、積極的な協力活動

を行なってくれた。われわれは、さっそく、東郷総領事、丸尾トレード・センター所長に、現地の協力諸団体による準備委員会の結成を申し入れた。その結果、各団体の代表者に加えてニューヨーク在住の猪熊弦一郎、岡田謙三、岡田伯および囀託として画廊経営者の山崎始子女史の参加を得て、現地準備委員会が結成された。また、準備委員会事務局長として、日本協会のオヴァトン専務理事より推薦のあったB・S・ゴードン女史を現地採用した。

開催計画の基礎となる会場選定については、すでに日本協会の美術委員会で数カ所の候補を選んであった。われわれは、この候補会場を逐次視察し、先方の意向を打診して回ったが、結局、猪熊画伯よりとくに推薦のあったユニオン・カーバイド社のビルの一、二階のフロアおよび三階の小劇場が同社の好意により無料提供されることになった。このビルは、ニューヨークの目抜き通り、パーク・アベニューにあるもので、ニューヨークでも、もっとも近代的なデザインの建物として有名である。われわれが、ユニオン・カーバイド社の宣伝部長に会見したところ、すでに同社ではニューヨーク・タイムスの記事で事業の概要を知っており、同社としても、フェスティバルの会場として使用されることは大変名譽であると終始好意的な態度であった。

出品内容については、日本協会から、こちらが当初予定した展示部門と映画部門に、舞台部門(舞踊)を加えてほしいとの要望が強く出され、準備委員会にかけて討議の結果これを了承した。舞踊の内容については、日本協会では日本舞踊又は民謡踊りを希望しており、帰国後、

理事会で検討して決定することとなった。会期は、日本協会およびユニオン・カーバイド社との協議の結果、三月二十日より一カ月間と決定した。

出品作品の選考について、当協会で各界の権威よりなる選考委員会を組織してこれにあたる予定であることを伝えたところ、日本協会のオヴァトン専務理事より、アジアハルス画廊理事のG・ウオッシュン氏および日本協会芸術展示部門の前責任者であったE・ラングストン氏を選考委員会に参加させてほしいとの要望があり、これを了承した。E・ラングストン氏はすでに滞日中であり、またG・ウオッシュン氏は作品の選考が行なわれる時期(八月ごろの予定)に来日することとなった。オヴァトン専務理事も、八月に来日することとなった。

ニューヨークにおける交渉終了後、巡回候補地として、シカゴとサンフランシスコを回り、シカゴに於ては、志水総領事に、サンフランシスコに於ては和田総領事に協力を申し入れた。両地とも、アート・フェスティバルの受入れにさかんな熱意を示し、それぞれ総領事館が中心となり、ジャパン・トレード・センター、国際観光振興会、日系人会などの代表者よりなる連絡機関を作り、受入れ態勢を整えることになった。この両都市のほかに、ワシントン、ロスアンゼルスなどから巡回を希望する旨の申入れがあった。これらの巡回希望地については、帰国後、ニューヨークにおけるフェスティバルの具体的な内容が決まりしだい、最終的な選定を行なうこととなった。

今回のアメリカ出張旅行を通じて痛感したことは在留日本人はもちろん、アメリカ人の間にも、日本の芸術文化の系統的な紹介活動に対する希望は強く、すでにいろいろな機関で行なわれている各種の啓蒙宣伝活動に加えて、より一層活潑な活動を望む声が高かったことである。われわれのアート・フェスティバルの構想は、そういった現地の空気にこたえる内容であったため、各方面から寄せられた期待は大きかった。今後の責任の重大さを思いつつ帰国したしだいである。

第1回企画委員会開く

事業の基本的性格と統一テーマを討議

芸術各界の権威を集めて、第一回企画委員会が、六月十九日、二時より麴町の弘済会館で開かれた。出席者は、今泉篤男氏、嘉門安雄氏、小山富士夫氏、野間清六氏、岡田譲氏、山田智三郎氏の各委員と囑託のユージン・ラングストン氏、渡部清氏。なお、帰国中の猪熊敏一郎、佐藤敬画伯が、企画について総合的な意見を述べアイデアを提供する立場から委員会に参加することになり、この日出席した。

協会側からは、中曽根康弘会長、麻生良方理事長、金沢良明理事が出席した。富永愨一、河北倫明両理事は、外国出張のため欠席した。

会議は嘉門安雄委員の司会で進められ、まず麻生良方理事長が、芸術議員連盟でこのアート・フェスティバルの構想を打ちだしたいきさつから、現在までの経過を説明し、ついで中曽根顧問が、企画委員会において活潑な討議を行ない、意義のある事業にしていきたいといさつを行なった。

ついで議事にはいり、麻生理事長の提案により、アート・フェスティバルの基本的な性格について、意見を交換し意思の統一をはかることになった。これについて、今泉委員より、よい芸術作品を海外へ持っていき、展示をすることは、それだけで大いに、貿易の前哨線としての意味がある。したがって、日本名の見本市という名にとられず、優秀な芸術作品の展示という線を守るべきである。直接的な芸術作品の市場開拓という線にあまりとらわれるべきではないという意見が出された。また、山田委員からは芸術作品といえども、作品そのものには商品的意味がある。したがって、展示作品の市場性ということも考慮すべきではあるが、あまりその場で売るといふことにはいかにこだわることはなく、長い目で見た市場開拓を考えるべきである。その意味から、やはり、

水準の高い作品を展示すべきであるとの意見が出された。この両者の意見を中心に討論が行なわれたが、結局、日本名が見本市でも、これを即売主義的なものと考えず、日本の芸術作品に対する正しい認識を深めようというため、最高水準の芸術作品の展示を行なうべきであるという点で委員会の意見は基本的に一致した。

佐藤委員は、作家の立場から、純粋なすぐれた作品を展示し、日本に対する興味を持ってもらうようにすべきであること、また、すぐれた作品なら、かならず買手があらわれるものであること、また、こういった企画を成功させるためには、アイデアがたいせつであること、したがって、フェスティバルの性格を明確に打ち出した統一テーマをまず決めるべきことを強調した。猪熊委員も、さきごろ、ユニオン・カーバイドの同じ場所を使って行なわれたインド政府主催のネール回顧展の例をあげ展示方式一つにも、たいへん工夫がこらされているのに感心したことわれわれの場合も、芸術的な面での妥協をせず、日本人の知恵で、アイデアに富んだ展示方式を開すべきだと述べた。

つぎに、統一テーマについての協議を行なった。展示内容が現代作品であることに異論はなく、その現代作品をどのようなテーマのもとに取りあげるかについて、さまざまな意見が出された。結局、統一テーマについては、総合展示計画を丹下委員が担当することに決められたので、丹下委員がプランを立てる過程において、委員会と意見の交換を行ないつつ、考えて行くことになった。この日、丹下委員は、あいにく台風による飛行機の延着のため出席できなかったが、嘉門委員が、委員会の結論を丹下委員に伝え、両氏が協議を行なって次回の選考委員会までに統一テーマの案を作成してくることが決められた。五時散会。

[El 1er comité de planeación discute el carácter básico y tema del proyecto a desarrollar] [Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, (Kioto:1965)], Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room, (Saitama, Japón) Saitama Prefectural Museum of Modern Art Materials Reading Room (Saitama, Japón).

New York Times 3/17/65 THE

Japanese Legislator Leads Drive To Send an Art Show to the U.S.

By EMERSON CHAPIN

Special to The New York Times

TOKYO. March 16—A toplevel group of Japanese Government officials, legislators and businessmen is pushing ahead with plans for an ambitious art and cultural exhibition to be held in New York and other American cities at the end of this year.

Yoshikata Aso, Democratic Socialist member of the Diet (Parliament) and originator of the proposal, left today for the United States to arrange final details of the project with the Japan Society of New York, the Asia Foundation and other interested groups.

According to a tentative prospectus, "all fields of art and culture may be included in the displays of the Japan Art Festival, including fine arts, industrial arts, folk arts and crafts films, theater, literature and architecture."

Emphasis will be on the modern arts, which have already aroused great interest in the United States. The works to be displayed will be of the best quality, said Mr. Aso.

All but Reds Back Plan

The project has aroused an unusual degree of interest here. It is being promoted by the Parliamentary Society of Art and Culture, with positive support from 260 Diet members of all parties except the Communists. The Finance, Foreign and Education Ministries are participating under the leadership of the Ministry of International Trade and Industry. Executives of many leading companies are giving their backing, and all Japan's leading newspapers have joined in promoting it.

Mr. Aso said the exhibition would probably be held in New York at the end of 1965 for two weeks, then go on to showings in other cities through February. While it is being held, he said, a large delegation of Japanese Diet members will probably go to the United States. It is planned to hold a

reception to which prominent Americans will be invited.

Mr. Aso said he hoped this would provide an opportunity for an exchange of views among leaders of the two countries, and talks on cultural ties that could lead to an agreement on cultural exchanges.

Objects to be displayed will be carefully selected after consultations with experts of the Japan Society and other American cultural organizations, Mr. Aso said.

"The purpose is to permit the people of America to see representative Japanese fine arts and appreciate their quality," he declared.

Program Well Received

The 42-year-old legislator said it was obvious that this country could not compete with the great powers economically or in force of arms, and thus it was important for her to show that she was among the world's leaders in cultural achievements. He said he had been amazed by the enthusiasm with which the exhibition proposal had been received, and explained that leaders of Japan's artistic world were particularly gratified, because hitherto they had had little chance to ascertain the world market for their works.

Goods displayed in the exhibition will be for sale, Mr. Aso said, but "because of their quality they will not be cheap." Admission to the exhibition will be free.

The National Museum and the Japan Broadcasting Corporation are among the sponsoring groups.

The Ministry of International Trade and Industry has provided 40 million yen (about \$111,000 toward the show's expenses and nongovernmental groups have given 20 million yen (\$55,500.) The sponsors believe an additional \$110,000 will be required.

Chapin, Emerson [Legislador japonés encabeza el envío de una exhibición de arte a los E.U.] [Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, (Kioto:1965)], Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room, (Saitama, Japón) Saitama Prefectural Museum of Modern Art Materials Reading Room (Saitama, Japón).

J A F A

The
Outline and Activities
of
JAPAN ART FESTIVAL ASSOCIATION

Established in 1965

Japan Art Festival Association
Dai-hachi Kojimachi Building
5 4-chome, Kojimachi, Chiyoda-ku,
Tokyo, Japan
Phone: (261)8993

— 1967 —

Japan Art Festival Association. "JAJA: The outline and activities of Japan Art Festival Association established in 1965, (Tokio, Japan, 1967)", Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room (Saitama, Japón).

Establishment and Purpose

The Japan Art Festival Association (abbrev. JAJFA) is a corporation, which was established in 1965 with the full support of leaders in all fields of art, culture and business, as well as the strong backing of the Parliamentary Society of Art and Culture, a supra-party group of members of both houses of the Diet. The chief purpose of the Association is to organize and hold art festivals abroad to present Japanese art and culture in foreign countries and to develop overseas markets for Japan's art works and techniques, thereby contributing to international cultural exchange and the promotion of Japanese art and culture.

Since its inception JAJFA has had the wholehearted support of the Japanese Government, which, cognizant of the importance of the Association's role, annually grants full or partial subsidies for some of the Association's programs. At present activities are being carried out under the presidency of Mr. Heigo Fujii, Vice President of Yawata Iron & Steel Co., Ltd. Young as the Association is, it is already well known to the American public. Through a vigorous and varied program of activities, the JAJFA should soon become a name familiar to the peoples of many countries of the world interested in Japanese art and culture.

Activities

cultural activities, of which the more important are:

1. Organization and presentation of Japan art festivals in foreign countries.
2. Conduct of investigations and research related to art festivals and similar exhibitions.
3. Collection and organization of relevant materials and information.
4. Construction and administration of modern Japanese art and craft centers both abroad and in Japan.
5. Promotion of international exchange of artists and cultural leaders.
6. Stationing of representatives in foreign countries

The Record

The first Japan Art Festival was held in March-April, 1966, at the Union Carbide Building in New York. In addition to a splendidly installed exhibition of 228 art works (56 paintings, 56 prints, 16 sculptures, 100 craft articles), there were demonstrations of tea ceremony and flower arrangement, and showings of films on Japan. The Festival was a great critical success and drew 80,000 visitors during a month's display.

The New York exhibition went to Pittsburgh, showed at Gimbels for about a month in August-September, and had 54,000 visitors. Then the Festival at the Art Institute of Chicago in November-

at the M. H. de Young Memorial Museum in San Francisco in January-February, 1967. Visitors to the Festival numbered 70,000.

Programs for the Current Fiscal Year

The fiscal year of 1967 (beginning April) will see the second Japan Art Festival held in four places in the United States, namely, Honolulu, New Orleans, Cleveland, and Houston, each independent of the other except the New Orleans exhibition, which will travel to Cleveland.

Schedules are as follows:

Honolulu Japan Art Festival

Place: Ilikai Hotel

Period: August 18-27, 1967

Exhibit: Paintings	23
Prints	56
Crafts	58

New Orleans Japan Art Festival

Place: The Maison Blanche

Period: September 17-30, 1967

Exhibit: Paintings	16
Prints	55
Sculptures	5
Crafts	47

Cleveland Japan Art Festival

Place: The M. H. de Young Memorial Museum

Houston Japan Art Festival
Place: Houston Natural Gas Building
Period: October 15-November 11, 1967
Exhibit: Paintings 54
 Prints 61
 Sculptures 11
 Crafts 68

Prospect for the Future

The main feature of the Japan Art Festival has been and is the exhibition of Japanese works of art, demonstrations of tea ceremony and flower arrangement, and occasional showings of films depicting Japan. In the near future JAJFA plans to enlarge the scope of activities to include music, dance, architecture, gardening, etc., and to introduce these not only to the United States but to many other countries of the world.

The Officers (as of July 1, 1967)

President

FUJII Heigo

Vice Presidents

FURUGAKI Tetsuro HORIKI Kenzo
SATO Kanjiro

Advisers

KOMAMURA Sukemasa NAGANO Shigeo
NAKASONE Yasuhiro YAMAGIWA Masamichi

Chief Director

ASO Yoshikata

Executive Directors

KAMON Yasuo YONEZAWA Kikuji

Directors

AOYAGI Hideo HARA Kenzaburo
HARADA Ken HASEGAWA Shozo
HORI Masao IMAIZUMI Atsuo
INABA Osamu KATO Seiji
KAWAKITA Michiaki KIMURA Shigeo
NAKAMURA Shigeru SAKURAUCHI Yoshio
SEN Soshitsu SUZUKI Hajime
TOKUNAGA Hisaji TOMINAGA Soichi
UNO Sosuke YAMADA Chisaburoh



El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada, Festival Internacional de las Artes, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968) Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room (Saitama, Japón).

Saludo

Heigo Fujii
Presidente de la JAFA

Después de la segunda guerra mundial la economía del Japón ha logrado un gran y rápido desarrollo. Este contó con la ayuda y cooperación considerables de otros países extranjeros tales como EUA. Al mismo tiempo creemos que es el resultado brillante de la laboriosidad y el esfuerzo del pueblo japonés. Sin embargo tenemos mucho deseo de desarrollar mas el talento excelente no sólo en el campo económico sino también en otros aspectos tales como la política, cultura, arte y ciencia, en espera de construir una sociedad realmente afortunada.

Creemos que el Festival de Arte del Japón brinda la oportunidad muy adecuada para presentar a los extranjeros la sensibilidad del pueblo japonés, ofreciendo su tradición y originalidad.

Gracias a la cooperación del gobierno japonés y las organizaciones relacionadas con la JFFA, tuvimos el gusto de obtener gran éxito en las exhibiciones en New York en el año 1966, y en Honolulu el año pasado. Y ahora el Tercer Festival tendrá lugar en México en memoria de la celebración de los Juegos Olímpicos, la cual esperamos que tenga mayor éxito que las pasadas.

Espero que las obras expuestas en esta exhibición sirvan para que contribuyan a profundizar la amistad entre el pueblo japonés y, no sólo con los pueblos latino-americanos, sino también con todos los pueblos del mundo.

Saludo

Yoshikata Aso
Director General de la JAJA

La Asociación del Festival de Arte del Japón ha cumplido su tercer año de vida, y hasta la fecha ha presentado el Festival de Arte del Japón varias veces en distintos lugares de los EE. UU., gozando de buena popularidad. Esta es la primera vez que organizamos la exposición fuera de los EE.UU. y es un gran placer para nosotros que, contando con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, podamos participar en el programa cultural, con motivo de los Juegos Olímpicos que se celebrarán en dicho país, con el cual el Japón está muy vinculado históricamente.

Todo el mundo está de acuerdo que, entre los países de Latinoamérica, México está progresando rápidamente en la economía, a base de la política estable y democrática de su gobierno. Por otra parte, es cierto que en la esfera de las bellas artes, siempre ha tenido algo notable desde los días de la civilización Maya.

Los objetos expuestos hoy, aquí, son los que se heredaron por siglos a través de la larga historia del Japón, y los que nacieron de la sensibilidad más vívida y la técnica más refinada del Japón moderno, cuyo desarrollo industrial y económico es reconocido y estimado por la mayoría de los países del mundo; pero nuestra alegría se desborda al poder presentar al pueblo de México, las peculiaridades del Japón en el arte, que esperamos sean de su agrado.

Al Sr. J. Martínez nos permitimos expresar nuestra sincera gratitud por su atención al brindarnos su inmensa colaboración para poder realizar esta exhibición.

En la selección de las obras

Yasuo Kamon
Director Ejecutivo de la JAFA

Este año la Asociación del Festival de Arte del Japón ha cumplido tres años desde que inició su actividad de organizar las exposiciones en el exterior, seleccionando las obras refinadas y de vanguardia en el arte contemporánea del Japón. Desde su primera tentativa en Nueva York, este proyecto viene estimulando el orden artístico, tanto en el Japón como en el extranjero, y la Asociación viene siendo animada y solicitada por aquellos que aman el arte en todas partes del mundo.

Este año nos dedicamos a la realización de exhibir las obras de arte en la Ciudad de México, en memoria de la XIX olimpiada en la misma ciudad. Es nuestro gran placer poder celebrar una exposición como esta en el centro de cultura étnica tan brillante en los tiempos pasados y presentes.

Para seleccionar las obras que se presentan en el Tercer Festival de Arte del Japón, el Comité respectivo tuvo que trabajar intensamente y tomar en consideración la actualidad del arte contemporánea. Al cabo de cuatro meses de discusiones y consultas llegamos a la conclusión que está a la vista.

Lo que mas nos preocupaba para hacer la selección de pinturas, grabados, y esculturas era ENFOCAR a los artistas con la suficiente sensibilidad o a los artistas del momento, cuyo reconocimiento aún no es internacional; también aquellos con posibilidades a futuro en el campo del arte. Afortunadamente ya se encuentran en el Japón algunos artistas premiados en varias exposiciones internacionales y considerados como artistas de la primera línea en la esfera artística del mundo, tanto en su caracter individual como su modalidad.

Es muy importante reconocer y admitir la tradición racial que es un elemento de trascendencia para caracterizar la personalidad del artista, especialmente en una época como la presente en que ya está generalizado expresar las artes en forma común. En ese sentido omitimos los artistas conocidos domésticamente aunque hayan destacado tanto en su carrera como en su técnica, si no se considera como artista de la presente época o del mañana desde el punto de vista antes mencionado. Aparte de esto, hemos puesto este año, el nuevo sistema de seleccionar obras de arte por subscripción pública, además de los artistas invitados para el caso. En el mundo

de bellas artes cada año nace nuevo talento y tendencia, por lo que concluimos que sería el mejor método adoptar subscripción pública para no perder de vista estas corrientes y creaciones.

Como consecuencia de la invitación al público, que es la primera tentativa este año, concurrieron unas 700 personas y finalmente fueron seleccionados veinte artistas vívidos y talentosos; así hemos podido traer a México las obras de diez entre veinte nuevos participantes encabezadas por el joven Shintaro Tanaka que ganó el Gran Premio de JAFA, además de veintiocho artistas invitados. De manera que se podría decir que en cuanto a la pinturas, grabados y esculturas, los creadores son una nueva fuente más activa del Japón moderno.

Para decidir los artistas, cuyas obras serían presentadas en México se pensó y se excluyeron los artistas japoneses que actúan en varios lugares de Europa por considerar que ellos tendrán oportunidad de exhibir sus obras en dicho continente; pero en su lugar invitamos a los ocho artistas japoneses residentes en México, estimulando su esfuerzo desarrollado a través de los años y agradeciendo a este generoso país mexicano la oportunidad que les ofreciera a nuestros compatriotas en el campo de la actividad creativa.

Las obras de artesanía fueron seleccionadas desde un punto de vista un poco diferente al de pinturas y grabados. Sin lugar a duda, los artistas electos aquí son los de primera categoría en el Japón actual; son aquellos que mantienen técnicas tradicionales de alto nivel, heredadas a través de siglos y muestran la habilidad y sensibilidad merecidas para ser los artistas de hoy. Es decir, que en este ramo atribuimos gran importancia a la técnica tradicional de la raza en otro sentido del que se siguió para lo de pinturas y grabados.

Esperamos de todo corazón que estas ciento y tantas obras de arte seleccionadas sean apreciadas y de la simpatía del pueblo de México, donde floreció una civilización brillante en la época anciana, y es el centro de nueva creación de arte moderno.

Además de la exposición de las obras de arte, se exhibirán CHA-NO-YU (ceremonia de té) e IKEBANA (arreglo-floral), los cuales han vivido siempre en la profundidad de la vida cotidiana del pueblo japonés.

Los que dirigen cada demostración son los dirigentes y directores generales muy conocidos en el ambiente doméstico, que representan sus respectivas escuelas. Se agregan estas demostraciones al programa, en espera de que este proyecto sea efectivo para difundir la tradición profunda y la actualidad del cultura artística de una nación denominada el Japón.

CONTEMPORARY JAPANESE ART

FIFTH JAPAN ART FESTIVAL EXHIBITION

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

JAPAN ART FESTIVAL ASSOCIATION, TOKYO

Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives. "Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition, Nueva York 1970, (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2012).

Officers of the Japan Art Festival Association

President

Heigo **Fujii**
Vice President, Nippon Steel Corporation

Vice Presidents

Seiji **Kato**
Member, House of Representatives
Yoshio **Sakurauchi**
Member, House of Representatives

Standing Adviser

Yasuhiro **Nakasone**
State Minister

Advisers

Tetsuro **Furugaki**
Adviser, Ministry of Foreign Affairs
Kenzo **Horiki**
President, Japan National Tourist Organization
Kichihei **Hara**
President, Japan External Trade Organization
Shigeo **Nagano**
Chairman, Nippon Steel Corporation
Masamichi **Yamagiwa**
Former Governor, The Bank of Japan

Executive Director

Yoshikata **Aso**
Member, House of Representatives

Managing Director

Yasuo **Kamon**
Art Critic

Directors

Hideo **Aoyagi**
Member, House of Councilors
Shigetake **Arishima**
Member, House of Representatives
Kenzaburo **Hara**
Former Minister of Labor

Ken Harada

Former Minister of Transport

Seizo **Hinata**

Director, Japan External Trade Organization

Wataru **Hiraizumi**

Member, House of Representatives

Masao **Hori**

Member, House of Representatives

Atsuo **Imaizumi**

Art Critic

Osamu **Inaba**

Member, House of Representatives

Michiaki **Kawakita**

Director, National Museum of Modern Art,
Kyoto

Shigeo **Kimura**

Executive Director, Japan National Tourist
Organization

Jiro **Kitagawa**

Manager, Special Project Department
The Mainichi Newspapers

Tetsuo **Kojima**

Director, Nihonbashi Gallery

Fujio **Koyama**

Art Critic

Teijiro **Kubo**

Art Critic

Akira **Kuroyanagi**

Member, House of Councilors

Tokuzoh **Mizushima**

Executive Director
Japan Fine Art Dealers Association

Toshio **Ogawa**

Director, Japan Fine Art Dealers Association

Saburoh **Oka**

Member, House of Representatives

Keizo **Saji**

President, Suntory, Ltd.

Soshitsu **Sen**

Iemoto (15th Generation Head Master)
Urasenke Chanoyu

Hajime **Suzuki**

Member, House of Representatives

Yasumoto **Takagi**

Senior Vice President, Japan Air Lines Co., Ltd.

Noboru **Takeshita**

Member, House of Representatives

Sofu **Teshigahara**

President, Sogetsu-kai Ikebana School

Hisaji **Tokunaga**

Senior Managing Director

Nippon Steel Corporation

Soichi **Tominaga**

Director, Expo Museum of Fine Arts Osaka

Sciji **Tsutsumi**

President, Seibu Department Store, Ltd.

Sosuke **Uno**

Member, House of Representatives

Chisaburoh **Yamada**

Director, National Museum of Western Art Tokyo

Shuichi **Yanagida**

Member, House of Representatives

Kikuji **Yonezawa**

Former Managing Director, The KBS

Auditors

Isshu **Fujikawa**

Chairman, Topy Industries, Ltd.

Toniji **Yamazaki**

President, Yamatane Securities Co., Ltd.

JAJA Office

Takeshi **Kanazawa**

Secretary General

Trustees The Solomon R. Guggenheim Foundation

Judges

Ichiro **Hariu**
Art Critic
Masayoshi **Honma**
Vice Director, National Museum of Modern Art,
Tokyo
Atsuo **Imaizumi**
Art Critic
Yoshiaki **Inui**
Chief Curator, National Museum of Modern Art,
Kyoto
Yasuo **Kamon**
Art Critic
Michiaki **Kawakita**
Director, National Museum of Modern Art,
Kyoto
Teijiro **Kubo**
Art Critic
Tamon **Miki**
Chief Curator, National Museum of Modern Art,
Tokyo
Yusuke **Nakahara**
Art Critic
Yoshiaki **Tohno**
Art Critic
Soichi **Tominaga**
Director, Expo Museum of Fine Arts, Osaka
Chisaburoh **Yamada**
Director, National Museum of Western Art, Tokyo
Edward F. Fry
Associate Curator
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Sponsoring Organizations

Japan External Trade Organization
Japan Keirin Association
National Diet Members' Art League

Chairman of the Board

Harry F. Guggenheim

President

Peter O. Lawson-Johnston

H. H. Arnason

Eleanor, Countess Castle Stewart

Henry Allen Moe

Bill D. Moyers

A. Chauncey Newlin

Mrs. Henry Obre

Daniel Catton Rich

Albert E. Thiele

Michael F. Wettach

Carl Zigrosser

Greetings

It was in New York that the Japan Art Festival was held for the first time, organized by the Japan Art Festival Association, Inc., which was established in 1965.

The 1st Japan Art Festival in New York was made possible by the leaders of Japan in the field of politics, industries, as well as of the arts; who were very anxious to introduce Japanese contemporary art to the world. New York was selected as the first site for the Japan Art Festival. Being planned well in advance with abundant funds, it turned out to be a great success. We are very happy to be back again here in New York where the Japan Art Festival made its start five years ago.

Five years after the first exhibition in New York, the Japan Art Festival has now become an established international art exhibition, having presented the work of Japanese artists in 18 major cities of the world. After overcoming many difficulties in carrying out these exhibitions, we are now gaining favorable responses to our project at all places where the Festivals were held. The Association has had inquiries from many museums in many different countries requesting the presentation of the Japan Art Festival at their museums.

The Association owes its vigorous activities of recent years not only to the deep understanding and positive policy of the Japanese Government toward art, but also to the strong financial support of business circles in Japan.

The rapid economic growth Japan has achieved after World War II turned the eyes of many people in the world to our economic life, but it is our hope that they will also come to know more about our culture and arts, especially the contemporary art of Japan, through this present opportunity.

The 5th Japan Art Festival has been organized in cooperation with The Solomon R. Guggenheim Museum, and it will open to meet the expectation of many people. I am sure that people will realize the significance of this project that the Guggenheim Museum has arranged in presenting Japanese contemporary art.

We feel very proud in holding our art exhibition at this world famous Museum which in itself is an excellent work of art.

We would like to express our deep appreciation to Thomas M. Messer, the Director of the Guggenheim Museum who, appreciating the significant role of our Association gave us this precious opportunity of international communication and understanding through art; and to Edward F. Fry, Associate Curator of the Museum, who visited Japan and made energetic efforts in selecting the art works. We also would like to thank all the people concerned who assisted us in materializing this exhibition.

Heigo **Fujii**, *President*
Japan Art Festival Association

CONTEMPORARY JAPANESE ART is the title of a selective survey jointly presented by the Japanese Art Festival Association (for whom this is the fifth in a series of sequential exhibition events) and The Solomon R. Guggenheim Museum. The works were selected in Japan by a jury of art critics with Associate Curator Edward F. Fry representing the Guggenheim Museum.

Instead of aiming for comprehensiveness, the organizers of the show made an effort to illustrate, through objects of their choice, prominent tendencies among artists currently working in Japan. Creative vitality and an ability to reinterpret traditional modes in a modern context are the attributes noted by the jury and the qualities which this selection reflects.

We are most grateful to the following members of the Japan Art Festival Association: Mr. Heigo **Fujii**, President; Mr. Yoshikata **Aso**, Chief Director; Mr. Yasuo **Kamon**, Executive Director; Mr. Takeshi **Kanazawa**, Secretary General; as well as to the distinguished members of the jury for the selection of this exhibition. In addition we wish especially to thank the Tokyo Gallery, Mr. Teruo **Fujieda** and Mr. Yusuke **Nakahara**, for their cooperation and assistance. The contribution of Edward F. Fry and of the Museum's staff assisting him with this project is also gratefully acknowledged.

Thomas M. Messer, *Director*
The Solomon R. Guggenheim Museum

Foreword

The chief purpose of the 1st Japan Art Festival in New York held in the Spring of 1966 was to introduce to American citizens the current circumstances of art in Japan, which has shown an internationalization as conspicuous as it is in other countries.

For the past century since Japan started its modernization, we have kept our eyes on the most avant-garde layer of the ever fluid and advancing art world in America and Europe, and we have adapted what we could to the Japanese tradition of art. After World War II especially, Japanese artists of younger generations began to play an active role on the international stage, and not a few artists of Japan are now highly esteemed internationally. The contemporary art of Japan has become one of the essential parts of the international art world.

New buds of art—new styles and new techniques of art—sprang from everywhere in Europe and America. They were also new buds of art for Japan at the same time. The word avant-garde has a deep root in present Japan. In such trends, many new artists have emerged and their names and styles have gradually been recognized internationally at various art exhibitions held in many countries.

At the first Festival in New York in 1966, we aimed at presenting comprehensively the works of these prominent active artists of the first line. The Selection Committee of the Association, composed of not less than fifteen art critics, entrusted most of these artists with the preparation of work to be exhibited for the New York show.

The way of this selection, so to speak the selection done from the viewpoint of art history, was revised at the 3rd Japan Art Festival in Mexico City. There, realizing that our role should be to discover as many new artists as possible and to give them sufficient space, we committed half of the exhibition to well-known artists and collected the other half of the works by public competition.

Fortunately, we had favorable responses to this exhibition in Mexico, and we could ascertain the freshness and richness of the art world in Japan through the works selected by competition. Taking a further step in this direction, at our 4th Japan Art Festival in Paris last year, we selected all the works by a nation-wide open contest. In this contest many new artists participated as well as the noted artists who have been submitting their works to our exhibition since our first show in New York. Thus, we have put forward more positively the main aim that the Association introduce the most avant-garde phase of Japanese contemporary art. We believe that these works alone can speak freely to people of the world as a common language. What we have been most careful to do is to eliminate as

much as possible those works incorporating unnecessary decorativeness and sentiment that supposedly show the characteristics of the Japanese or of the art tradition in Japan.

We obtained satisfactory results at the last exhibition in Paris organized in this way. But to depend on selecting all the works through contest as we did at the Paris exhibition leaves two points to be satisfied, i.e., the exhibition may lack the works of artists whom we want to include, and it may also fail to reflect the will of the host institution.

For this 5th Japan Art Festival, New York, considering the above two points, we decided to invite Edward F. Fry, Associate Curator of The Solomon R. Guggenheim Museum, to join the Selection Committee of our Association for the selection of the works and, after the selection of the contest was completed, to add some more artists if it was necessary, on the condition that both of the parties agreed to the selection of the artists.

Our contest was held in June 1970. 1,203 artists participated with 2,345 works. Among them our Selection Committee including Mr. Fry selected 29 artists with 50 works. Most of these artists selected are known for their unique activities in Japan for the last few years, and I think it is certain that they have something original and true.

What their tendencies, and their views of art are, or what they are aiming at, and where their tendencies can be situated in the contemporary art of the world can be more clearly understood when we actually see the exhibited art works than if I put them in words. If I may comment on these works, they can be said to insistently confront the problem of man and material, eliminating any retrogressiveness or any imitativeness.

After the scrupulous jury meetings on these works by Mr. Fry and the members of our Selection Committee, we all agreed to select some more artists to participate in this exhibition, and the following four artists were selected, most of whom are well-known abroad. They are Yutaka **Matsuzawa**, Katsuhiko **Narita**, Jirō **Takamatsu** and Hidetoshi **Nagasawa**.

Above is the outline of the 5th Japan Art Festival, New York. I sincerely hope that the exhibits of this Festival will convey the fresh and strong pulse of contemporary art in Japan to many citizens in America.

I would like to thank gratefully the eager and kind cooperation extended to us by the staff of The Solomon R. Guggenheim Museum.

Yasuo **Kamon**, *Executive Director*
Japan Art Festival Association, Inc.

Introduction

For the greater part of a century the most important centers of art have been the seats of advanced and powerful industrial societies: Paris, Milan, London, New York, and now Cologne-Düsseldorf and Tokyo. But Japan, with Tokyo as the focus of its artistic life, occupies a unique and privileged position in the situation of the world today, for it is the only major industrialized society with direct access to a tradition independent of European culture. The effect of this historical fact on contemporary Japanese art is direct and continuous. Yet at the same time Japanese artists have been intensely involved during the last decade with Western, and above all American, art; and to understand the situation of Japanese art we must study the interaction between these two cultural forces. Evaluation of the individual works of art that emerge from this dialectical situation is particularly difficult, for while the interaction of disparate cultural elements is relatively clear, there are at least two additional factors to consider before one can venture a considered judgement. First, it is highly doubtful that many Japanese, even under the present conditions of a highly organized, dynamic industrialism, have a sense of time and of history that may in any way be compared to the acute Hegelian historical self-consciousness of trans-Atlantic culture. Consequently the historicist values of reaction and innovation so instinctively important to European and American artists, art critics, and art historians play at best a surface role in Japanese art, and usually only in relation to the assimilation of non-indigenous influences by one artist as opposed to another. It remains an open question to this observer whether the massive "Westernization" of Japan since 1945, the international economic consequences of which are apparent, has as yet a real counterpart in the cultural sphere to any but the most superficial degree. It may be only a question of more time being required for such a Westernization to occur in culture also; for as has been stated on numerous occasions, most notably by A. J. Toynbee, it is impossible for a civilization to adopt an alien technology without adopting as well the alien culture which accompanies it. Nevertheless, the surface assimilation of Western culture, accompanied by a deeper retention of indigenous traditions, is the dilemma in which Japanese art today finds itself.

Secondly, an evaluation of contemporary Japanese art from a Western viewpoint is further obscured by the circumstantial and unrelated parallels that exist today between the directions being explored by Japanese and Western artists. For the latter, the elimination of their Mediterranean, classical heritage has been the one unifying strand during the almost 100 years of modernism. This process of continuous subtraction from an original heritage (a process largely indebted to Hegelian historicism) has reached a point where little if any of this heritage now remains either available or useful to the Western artist.

It is at such a moment that the works and attitudes of certain Japanese artists have begun to appear more accessible and inviting to Western sensibilities. But the apparent similarity of intentions—between a Western art which has discarded its own past, and an artistic tradition which has always been independent of the West and has retained its own heritage, despite recent Westernizing influences—obscures the vast differences separating the two.

This situation of apparent nearness yet underlying distance between two cultures is especially poignant in the case of earth and process art currently being produced in both Japan and the West. Americans and Europeans engaged in such art do so usually as an extreme romantic attempt to close the distance between art and life, and as a consequently radical criticism of all previous art. However, a distance between art and life or art and nature hardly exists in the same way in Japanese culture. Traditions which in the West would be called crafts and decorative arts remain prominent in Japanese life to a degree that has long since disappeared in other industrialized societies. Similarly, a distinction between art and nature, whether considered abstractly or in the tangible instances of man's Faustian imposition of his created works upon nature, is a polarity which is denied by many of the formulations of Japanese culture. Of these some of the most important are: the equality of and interpenetration between man and nature—man is *not* seen as an entity apart from nature; the absence of the hyperself-conscious ego in favor of a situation where individuals within a highly structured and traditional society are linked by multifarious strands to each other, to the past, and to nature; and the equivalence of existence with non-existence. This last and most important negation of the Faustian ego finds its most adequate expression in Buddhist philosophy: "Buddha keeps away from both the affirmation of existence and the denial of existence; he preaches: It is both nonexistence and not nonexistence; it neither gives birth to life, nor does it destroy life." (*The Teachings of Buddha*, Tokyo, 1970, 11th Edition; Ch. Two, IV ("Actualty"), Section 3, p. 55.)

When we thus realize that the tenets of Japanese culture rest upon foundations that are totally *separate* from the individualist idealism and self-conscious historical dynamics of Europe, the dilemma of cross-cultural artistic evaluations becomes much clearer. Perhaps the most revealing event of recent years in Japan was the effects of EXPO '70 upon the national cultural life. This brilliant exposition was modelled upon the preceding example at Montreal in 1967 yet surpassed it in almost every domain, from original conception, administration and financing, to the superb visual, architectonic, and communicative effect upon its visitors. The organizers drew upon the most gifted artists throughout Japan, from distinguished old masters to the most unpredictable young artists in their twenties. Some of

these younger artists were in fact entrusted with the visual presentations of entire pavillions, often with brilliant results. Yet the consequence of EXPO '70 for Japanese art was a return to contemporary versions of traditional cultural values; it was as though, having demonstrated once more their ability to assimilate and even to surpass Western models, the cultural polity turned *inward*, to its indigenous habits of mind, structure, and sensibility.

A contemporary Japanese artist acts within his own stable cultural tradition, be he the possessor of the most exquisitely cosmopolitan experience. It is useless to enumerate in detail all the qualities of this supporting tradition; therefore only those most pertinent to the visual arts must suffice. There is hardly a Japanese artist raised and trained within his own culture who is not a master of many diverse crafts, from the folding of paper and the most refined subtleties of wood carpentry, to the virtuosity of brushwork that is inevitable in a civilization whose written language is expressed calligraphically. In addition to a mastery of the nature and use of materials, virtually all Japanese artists receive as if by birthright, or at least by experience and training, not only the sensitivity to line, drawing, and graphic expression derived from calligraphic traditions, but also an extraordinary mastery of subtle color and space relations. The color combinations experienced in Japanese daily life exceed in variety and effect even the most audacious extremes of the Italian mannerists; and the tradition of Japanese art education in itself has long stressed a mastery of chromatic relations and nuances that is without a counterpart in Western art, including the Bauhaus.

Similarly, in composition and spatial organization the Japanese tradition furnishes artists with a foundation that is both stable, as in a craft tradition, and also based on ideals of unity more open and flexible than those derived from Renaissance classicism. Aside from a few recurring motifs such as the centralized circle (sphere, sun, moon), composition can vary freely from the uniform field to unbalanced symmetry. The influence of traditional Japanese gardens with their subtleties of placement, the meditative randomness of rocks or paths, and their emphasis on horizontality, continues to exert itself upon contemporary sculptors.

The use of imagery is, finally, an element in Japanese art which not only differs from Western norms but also is directly related to the nature of the Japanese language. Japanese is extremely complex and ambiguous; although it can, if necessary, be used for logical discourse as rigorous as that possible in other languages, the subtleties and multiplicities of single calligraphic characters naturally lend themselves to a poetic allusiveness. In the same way, Japanese artists often do not hesitate to use allusive and polyvalent imagery, or to create situations which invite multiple interpretations, some of them unashamedly literary. The

narrow distinction between verbal and visual signs is often exploited directly, as in the recent work of Takamatsu, one of whose sculptures (*Oneness*) presents the contrast between a plank of lumber and the tree from which it is made but is also a reference to his own name, which may be translated literally as “tall thin pine tree” and to the work of Barnett Newman.

We may summarize the forgoing in relation to particular media. In recent *graphics*, which have always been among the strongest of Japanese art forms, a highly developed indigenous tradition of technique and craft has been used to assimilate Western influences: Klee in the case of Aigasa; Pollock with Hasegawa; and triple vanishing perspective with Nishi. More indigenous is Nakazawa's use of Genoves' imagery to evoke not political angst but the crowded conditions of Japanese life. Western surrealist influence, particularly that of Magritte, is noticeably present in Matsumura and Kamiya, as well as in the paintings of Mori; both printmakers, however, do not hesitate to unite art with nature to achieve the condition of meditation and dream. Kitatsuji turns to photography for sophisticated effects of inversion of both positive-negative and of imagery itself, in a layout derived from Warhol. Imanaka, however, in her photographs of cabbage fields, combines overall field composition with the suppression of artistic ego before man's utilization of nature, and draws upon native tradition in her use of a format originating in that of classical Japanese and Chinese scroll paintings.

In *painting*, a fusion of Western styles with Japanese visual and craft traditions is yet more evident. The large canvas of the New York school is everywhere apparent; and overall field composition has also been readily accepted because of its own prior existence in Japanese art. The extraordinary mastery of draughtsmanship and of linear expression that has been maintained by a calligraphic tradition thus is easily accommodated to large scale painting in the works of such painters as Kanno (whose compositions are also indebted to the imagery of woven tatami mats), Kikuchi, Kuwabara, Nakazato, and Oka. The sheer mastery of color relations and of placement that permeates Japanese life similarly finds its expression in the large scale canvases of Kondo and Toda.

In many respects their cultural tradition has given Japanese painters almost too great a facility; this heritage, and the lack of a stark occidental distinction between the fine and applied arts, result in paintings that often seem “decorative” to Western eyes. Contemporary *sculpture*, despite its own relation to previous cultural traditions, does not suffer from such an apparent handicap and is at present the most interesting aspect of Japanese art. In some instances the direct influence of recent American art is evident, as with Yuhara's elegant

interpretation of Donald Judd. On the whole, however, Japanese sculptors have in recent years reconciled their own traditions with the issues posed by advanced Western art, without sacrificing one to the other. This relatively greater artistic success in sculpture as compared to painting, despite decorative tendencies which can emerge in a three-dimensional medium as well as elsewhere, is based on three factors discussed previously: the availability of a brilliant craft tradition, with its accompanying mastery of the nature of materials; the absence of sharp distinctions between art and the surrounding world and its processes; and the simultaneous emergence in Europe and America of aesthetic issues which address themselves directly to questions best resolved by these last two factors.

Thus, for the moment at least, the very qualities which often seem to have worked against Japanese art now are in at least one area very much in its favor. Terada's evocation of elapsed time through the remnants of a process, and the demonstration by Suga, Honda, Watanabe and Yamada of the characteristics, limits, and contrasts of and between materials, are all directly attained through means consonant with existing traditions. The additional element in both Suga and Honda of surprise, fantasy, and confrontation between rationally comprehensible situations and their irrational context are possibly examples of the enduring influence of surrealism upon Japanese artists, and of perhaps a special receptivity to it on the part of the Japanese sensibility. A similar contrast between rational and irrational, or even pre-rational, is the basis of Yamamoto's work, which demands the viewer's own experiencing of the difference between dryness and wetness.

At a much more sophisticated level, Narita and Takamatsu draw upon traditional means and materials to establish a new experience, and therefore as it were to create a new character or ideogram. Narita turns to sumi (charcoaled timber used ordinarily for fuel) to express what he describes as decadence and emptiness; the raw wood is burnt until its surface is sealed and dried by fire. Takamatsu's cloth squares, with their seemingly random but in fact subtly calculated folds are exercises not only of exquisite visual sensibility but also expressions of linguistic paradox—in this case the simultaneity of flat and not-flat, as well as of accident-and-design. In these works of Narita and Takamatsu, and to a lesser extent of their fellow sculptors, the sense of artistic ego has been effaced, yet only through careful action and planning on the artist's part.

At a level of paradoxical statement comparable to that of Takamatsu, Nagasawa also has created physical equivalents of ideograms, as with his hanging plumb bobs whose cords are parallel yet unparallel: an expression of the physical yet intangible facts of gravity and of the spherical shape of the earth, at the center of which all gravitational vectors converge.

Matsuzawa's "paintings" are for an outside observer the most radical position in contemporary Japanese art, and at the same time a pure, "conservative" expression of the Buddhist heritage in Japanese culture. His explicit, almost total renunciation of aesthetic ego, his total unification of art with life and with the awareness of life as both tragedy and dream, may be seen as a radical critique of all Western aesthetics; but he also represents, in his current position among younger artists of quiet influence, leadership, and example, possibly a path by which the creative vision of Japan may be most adequately presented to the world.

The situation of Japanese art thus faithfully reveals the choices presented by its current national position: complete Westernization would demand a form of cultural suicide which could not but eventually cause a breakdown in the society as a whole. A total return to historical traditions would require the withdrawal of the nation and its culture from all that it has gained from and can offer to the West. Mere updating of tradition and imitation of exterior models are doomed to failure and could bring about a cultural schizophrenia. It is rather by a creative fusion of its living traditions with the new problems and opportunities confronting it and the rest of the world that Japanese art and society may continue to offer ever wider perspectives for the future.

Edward F. Fry

ARTE CONTEMPORÂNEA DO JAPÃO 1971

Japan
Art
Festival

MUSEU DE ARTE MODERNA
DO RIO DE JANEIRO

12 NOVEMBRO 1971—3 JANEIRO 1972

Arte contemporânea do Japão, 1971, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 12 de noviembre de 1971-3 de enero 1972, (Tokio: Japan Art Festival Association, 1971), Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room (Saitama, Japón).

CUMPRIMENTO

A Associação de Festival de Arte do Japão, foi estabelecida em 1965, com o total apoio de líderes no campo da arte e do comércio, bem como sob a forte proteção da Liga de Arte dos Membros da Assembléia, tendo promovido uma grande parte do intercâmbio cultural do país, em mais de 20 cidades, em todo o mundo, introduzindo a cultura e a arte japonesas.

O notável crescimento econômico do Japão, no período de após-guerra, colocou o seu Produto Nacional Bruto em nível próximo ao dos Estados Unidos, o que tende a atrair a atenção mundial, unicamente, para esta face de apogeu econômico e industrial.

As imagens do Japão, até hoje difundidas, limitam-se ao Monte Fuji, Geishas, Cerejeiras, Harakiri, Samurais, etc., e no período de após-guerra, a rádios transistores, motocicletas, etc., o que não deixa, realmente, de expressar coisas bem típicas do país.

Mas, por outro lado, tal imagem, algumas vezes, deve ter empanado fatos passados, o que não implica, entretanto, em nenhuma fase real da cultura japonesa.

O Japão vem cultivando sua singular tradição artística e cultural, há mais de 2.000 anos. A sensibilidade estética e delicada técnica, próprias aos japoneses, tem sido representadas em diversas formas de arte, que, infelizmente, não chegaram a atingir o grande público mundial. É, pois, nosso maior desejo, que tais fases culturais do país sejam, realmente, difundidas. A compreensão mútua entre duas nações, no verdadeiro sentido da palavra, além de vencer as barreiras próprias às condições geográficas e climatológicas, bem como as diferenças de costumes, raças e religiões, deve envolver um frequente intercâmbio cultural, para que, realmente, se atinja a meta perseguida.

O Governo Japonês, reconhecendo a importância de nossas atividades neste campo de ação, provê a Associação com um subsídio permanente, em seu orçamento anual.

Ciente da sua responsabilidade, a Associação, por seu turno, leva avante suas promoções, colocando todos os seus esforços, no intercâmbio de amizade e maior compreensão entre os povos.

Nossa Exposição no Rio de Janeiro, é a primeira a se realizar na América do Sul. Sabemos que o Brasil é uma nação que abriga vários emigrantes japoneses que, retribuindo a fé e confiança do povo brasileiro, se encontram participando ativamente, em vários campos de ação do país.

Por outro lado, há a exaltar a excelência do Brasil no setor de arte moderna na América do Sul, em par de igualdade com o seu país vizinho, a Argentina. Tais fatos vêm aumentar o nosso interesse, dando ainda maior importância ao atual acontecimento.

Gostaríamos de agradecer a valiosa cooperação do "pessoal" do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Sua Excelência, o Embaixador Japonês no Brasil, Sr. Nakamura, e do Cônsul Geral do Japão, Sr. Araki, por terem tornado possível a realização deste Festival.

Heigo Fujii
Presidente
Japan Art Festival Ass. Inc.

PREFÁCIO

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vai receber o 6º Festival de Arte do Japão.

Dentro da linha que o MAM vem seguindo, deixamos há muito de sermos Museu no sentido estático da palavra, para nos transformarmos numa casa viva de divulgar cultura.

Aqui mostra-se, e coloca-se em discussão o que há de mais polêmico, em termos de música, artes plásticas, cinema, teatro, literatura, etc.

Aqui realizamos também a exposição da fase histórica dos pintores de Maurício de Nassau, realizamos retrospectivas dos nossos grandes mestres: Segall, Tarsila e, no final deste ano, Volpi ocupará nossos salões.

Aos domingos, abrimos as nossas instalações para o público que aqui vem ver arte, se divertir, ver o que os artistas do passado já fizeram e ao mesmo tempo, fazerem proposições das mais avançadas que, devidamente documentadas, passam a integrar o nosso acervo.

Êsse mesmo público—homens, mulheres, velhos, jovens, brancos, pretos, ricos, pobres—vai travar conhecimento com a arte japonesa. A pintura, a gravura, a escultura e, principalmente, os trabalhos de caligrafia e a demonstração da cerimônia do chá se constituirão numa novidade dentro da nossa programação e, tenho certeza, causarão sucesso extraordinário.

As nossas boas vindas e os nossos agradecimentos aos organizadores do Festival de Arte do Japão.

Mauricio Roberto
Diretor Executivo do MAM

INTRODUÇÃO

As obras incluídas nesta 6ª Exposição do Festival de arte do Japão, a ser apresentada no Rio de Janeiro, e posteriormente, em Milão, foram selecionadas através de um concurso realizado em maio de 1971, do qual participaram, não apenas jovens principiantes, mas também artistas de fama estabelecida em todo o país.

Selecionando através de competição, a principal finalidade do Festival, é apresentar com variedade, a atual e preeminente tendência dos artistas japoneses, especialmente os da nova geração.

Como é do conhecimento geral, a arte contemporânea japonesa, foi amadurecida nesta última metade de século, e a posição de seus artistas tornou-se conhecida, ultimamente, em diversas partes do mundo. Isto, porque conseguiram descortinar e apreciar a parte genuinamente progressiva no movimento de arte de outros países, sem no entanto perderem de vista a essência da tradição cultural japonesa, que vem sendo mantida através dos séculos.

A crítica, freqüentemente, acusa a Arte Moderna Japonesa, de imitar em excesso artistas de outros países. Isto não deixa de ser verdade, partindo do ponto de vista de que os artistas modernos do Japão se encontram absorvendo a arte de outros países, dado a intensificação do intercambio internacional, decorrido da grande industrialização do país, no período de após guerra. É certo, entretanto, que possuem uma flexibilidade de espírito e um entusiasmo próprios, que os tornaram capazes de absorver, desenvolvendo, ainda mais, a arte adquirida de outros povos, o que não vem a ser uma simples assimilação.

De qualquer maneira, os artistas contemporâneos japoneses, especialmente os que pertencem à nova geração, mostram-se ansiosos por se estabelecerem no movimento internacional da arte moderna. É, pois, responsabilidade desta Associação, descobrir esses jovens talentos do país, introduzindo-os, amplamente, como representantes de uma das atuais tendências na arte japonesa. Com esta finalidade, nosso concurso foi aberto a todo e qualquer artista que dêle desejasse participar. Cerca de 1.700 trabalhos, de 700 artistas concorreram, dos quais, 55 obras de 47 artistas foram selecionadas por um júri de 10 membros de nossa Associação, composto de diretores de Museus Nacionais e críticos de arte. Entre os participantes se encontravam vários de fama já internacionalmente reconhecida por suas realizações, mas ênfase especial foi colocada na seleção de uma “arte de hoje”, independente da experiência ou carreira artística do concorrente.

Através dos trabalhos assim selecionados, pudemos verificar, honesta e claramente, o que os artistas japoneses se encontram perseguindo no momento, as tendências especiais preferidas, bem como o que pretendem criar, dentro das várias correntes e tendências da “avant garde”, no mundo da arte internacional.

Naturalmente, não podemos insinuar que os artistas desta Exposição refletem tôdas as tendências das variadas camadas de arte moderna de vanguarda do Japão de hoje. Algumas obras necessitam ainda de um maior amadurecimento por parte de seu criador, mas, em seu conjunto, acreditamos serem a expressão de uma fase que atravessa a Arte Moderna no Japão, em seu desenvolvimento para o futuro.

Também artistas japoneses, radicados no país em que esta Exposição se realiza, foram convidados a participar, para maior compreensão da Arte Moderna do Japão.

A exposição de caligrafia, arte intrinsecamente japonesa, ainda ligada à nossa vida diária, é também parte integrante do Festival de Arte do Japão.

Esperamos, sinceramente, que êste acontecimento venha estreitar, ainda mais, os laços de amizade que unem os dois países, contribuindo para um maior e mais freqüente intercâmbio cultural entre nossos povos.

Finalmente, desejo expressar o meu agradecimento pessoal a tôdas as pessoas que tornaram possível a realização do Festival de Arte do Japão.

Yasuo Kamon
Diretor Executivo
Japan Art Festival Ass. Inc.



[Arte japonés de vanguardia, Japan art Festival, 18 de Julio – 20 Agosto 1972, Museo de ciencias y arte MUCA (México: UNAM, 1972)] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.

COMITÉ DE HONOR MEXICANO

Dr. Pablo González Casanova
Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México

Quím. Manuel Madrazo Garamendi
Secretario General de la Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Leopoldo Zea
Director de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM

Dra. Gloria Caballero
Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría Relaciones Exteriores

Sr. Fernando Gamboa
Sub-Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Director Huesped de la EXPOSICIÓN DE ARTE JAPONES DE VANGUARDIA

COMITÉ DE HONOR JAPONÉS

Sr. Heigo Fujii
Presidente de la Asociación del Festival de Arte del Japón

Sr. Yoshikata Aso
Diputado Nacional y Director General de la Asociación del Festival de Arte del Japón

Sr. Tadao Kato
Embajador del Japón en México

Sr. Eikichi Hayashiya
Consejero Cultural de la Embajada del Japón en México

COMITÉ DE ORGANIZACIÓN MEXICANO

Sra. Helen Escobedo de Kirsebom
Directora del Museo de Ciencia y Arte de la UNAM

Sr. Alfonso Soto Soria
Sr. Rodolfo Rivera
Museógrafos del Museo de Ciencias y Arte de la UNAM

Srta. María Elena Hope
Srta. Norma Castro
Coordinadoras del Museo de Ciencias y Arte de la UNAM

Prof. Horacio Flores Sánchez
Agregado Cultural de la Embajada del México en Japón

COMITÉ DE ORGANIZACIÓN JAPONES

Sr. Yasuo Kamon
Director Ejecutivo de la Asociación del Festival de Arte del Japón

Sr. Ichiro Hariu
Director de la Asociación del Festival de Arte del Japón

Sr. Takeshi Kanazawa
Secretario General de la Asociación del Festival de Arte del Japón

SALUTACION

Es un gran placer volver a presentar en México el Festival de Arte del Japón. Hace cuatro años, con el apoyo cordial y entusiasta del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno, la Asociación del Festival de Arte del Japón presentó su Tercera Exposición en esta ciudad, como parte de los eventos especiales de los XIX Juegos Olímpicos. Su recuerdo está aún vivo en nuestro corazón, por lo cual quisiera aprovechar esta oportunidad para expresar nuestra sincera gratitud por la ayuda que las dos organizaciones mencionadas nos brindaron.

La Séptima Exposición del Festival de Arte del Japón ha podido realizarse gracias a la amable cooperación de la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México y del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Quisiéramos también expresar nuestro más profundo agradecimiento a las organizaciones mencionadas por su valioso apoyo para esta exposición. El Festival de Arte del Japón ha llegado a ser reconocido internacionalmente como una organización de arte establecida, que ha presentado las obras de los artistas japoneses en 24 ciudades importantes del mundo. Esto es el resultado de la bondadosa cooperación de organizaciones, asociaciones y personas tanto del Japón como del extranjero.

Este festival de arte, no es, sin embargo, una exhibición de arte común y corriente. Se propone contribuir también al intercambio cultural entre el Japón y otros países del mundo a través del arte. Esperamos, por lo tanto, que esta exposición sirva para estimular una mayor comprensión y una relación más íntima entre México y el Japón.

Hubo recientemente un momento memorable en las relaciones amistosas entre nuestros dos países: la visita del Señor Presidente Luis Echeverría el pasado marzo. El profundo interés personal del señor Presidente en el Japón fué conocido ampliamente por el público japonés a través de la prensa y la televisión, y ha despertado un vivo interés en México de parte del pueblo japonés. El mismo expresó su simpatía cuando fue enterado por la Embajada de México en Japón, sobre los planes de esta exposición. Esperamos, por lo tanto, que esta nueva etapa del Festival de Arte del Japón brindará otro incentivo a la ampliación de nuestros contactos mutuos en el campo cultural así como en el ámbito económico.

Finalmente, quisiera dar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos cuya colaboración ha hecho posible la realización de este evento.

Heigo Fujii, Presidente
Japan Art Festival Association, Inc.

PREFACIO

En un mundo en el que toda actividad está impregnada de duda, en donde tradiciones pasadas se ven anuladas por corrientes y fluctuaciones que confunden presente con futuro es muy interesante mostrar la proyección creativa de un grupo de vanguardia que a través de su arte representa las disyunciones y conjunciones de su ambiente, manifestando la búsqueda de su propia evidencia, del valor individual dentro de un mundo tan estimulante como caótico.

Gracias a la muy generosa cooperación de la Asociación del Festival de Arte del Japón, y a la inapreciable colaboración de Fernando Gamboa, Director huésped de esta exposición, el Museo Universitario de Ciencias y Arte se complace en presentar una muestra importante del arte japonés de vanguardia.

Helen Escobedo
Directora del Museo de
Ciencias y Arte de la Unam

INTRODUCCION

Japón, cadena de islas en el Océano Pacífico, ha mantenido contactos culturales por más de dos mil años con el subcontinente asiático oriental, incluyendo China, Corea, India, Indonesia y Oceanía. Al mismo tiempo, el pueblo japonés ha creado su propia cultura de extraordinaria homogeneidad y refinamiento, asimilando estas influencias a sus elementos culturales indígenas de la manera más armoniosa. Todas las religiones y filosofías extranjeras introducidas en este país se fundieron plenamente en el estilo de vida japonés y contribuyeron a la formación del carácter emocional de este pueblo. Es evidente que el largo aislamiento a que se sometió a sí mismo el Japón, y que se extendió del Siglo 17 al 19, estimuló esta homogeneidad en el refinamiento y la madurez de la cultura japonesa.

A mediados del Siglo 19, el Japón reabrió sus puertas al mundo exterior y se aprestó a modernizarse, adoptando la civilización occidental a una velocidad vertiginosa. Japón resultó ser, en consecuencia, el único país asiático que se libró de la colonización occidental. Sin embargo, esta abrupta transición hacia un estado moderno, impuso inevitablemente un difícil dilema a la mente japonesa entre la tradición y la civilización importada. El nacionalismo chovinista y exclusivista durante la Guerra del Pacífico constituyó la catástrofe de la lucha japonesa con el dilema. Después de la guerra, este ultra-nacionalismo, surgido al parecer del complejo de ser un país subdesarrollado, ha desaparecido. Y los japoneses, por primera vez, han adquirido la idea de simultaneidad internacional, esto es, la idea de que los hombres viven ahora bajo una civilización global común, compartiendo los problemas universalmente comunes no importa donde vivan.

Parece haber muchos extranjeros que se empeñan por buscar sólo la peculiaridad exótica o las características no occidentales de las artes japonesas. Para la mayoría de los artistas de hoy, sin embargo, la contemporaneidad es mucho más importante que el ser tradicionales. En otras palabras, no persiguen ya la tradición en la estética madura de las obras del Noh, de la jardinería, la ceremonia del té y los antiguos grabados de madera, los Ukiyo-e. Más bien tratan de encontrar la originalidad de su sensibilidad en la vida diaria que parece desafiar a la tradición. De esta manera, para los artistas japoneses contemporáneos, la tradición es un conjunto de cosas que ejercen un control inconsciente sobre la expresión después de haber sobrevivido a su negación y aislamiento.

Huelga decir que el arte contemporáneo del Japón, como el de otros países, abarca una amplia variedad de tendencias, desde la impresionista hasta el arte conceptual. El carácter específico de las artes japonesas, no obstante, no se encuentra en esas clasificaciones de la historia del arte, ni en los estilos independientes que pretenden no estar conectados con otras tendencias. Se encuentra en los siguientes puntos: el ingenio caligráfico para plasmar el ritmo del universo por violentas pinceladas; el lirismo para expresar la sensibilidad emocional y la libertad a través del sutil cambio de colores y la delicada armonía; la comprensión única del espacio en la que el desequilibrio y el vacío generan vida; y la libre mezcla de signos, símbolos e imágenes. Estas características, propias de los artistas japoneses, se ven implícita y explícitamente aún en las artes más avanzadas, tales como el arte luminoso y el arte conceptual.

El Séptimo Festival de Arte del Japón está formado por dos secciones, una constituida sobre la base de concurso y otra por invitación. El énfasis se ha puesto en la introducción de nuevas tendencias de la generación joven. Según muestran estas obras, la idea tradicional sobre los géneros de pintura, escultura, grabado, caligrafía y fotografía está llegando casi a carecer de sentido para los artistas jóvenes de hoy. No es raro que algún artista realice una variedad de experimentos a la vez, incluyendo la obra bidimensional, la obra tridimensional, la obra plural, tales como los grabados y otras que implican una operación mecánica, como la fotografía.

En la sección por concurso, las fotografías y obras fotográficas fueron abundantes. Aun cuando la fotografía es históricamente un medio masivo, requiere indispensablemente la concurrencia directa y privada de un fotógrafo y su objeto, contrariamente a lo que acontece con los otros medios electrónicos de hoy. Así como el *arte pop* llevó la imagen de los medios masivos al arte después de 1960, el desarrollo de la duplicación electrónica y del método del "silk screen" ha facilitado la transcripción. Los artistas de hoy parecen estar replanteando el significado del "ver el mundo" y "representar" por el mecanismo de una cámara. Junto a los objetos artísticos convencionales del cielo, el agua y las plantas, toman sus temas de la llamada "segunda naturaleza" que rodea nuestra vida diaria, tales como las multitudes de las calles, el ambiente interior de un tren y los productos industriales. Y en todas partes vemos los objetos, las imágenes y los símbolos que sufren la transposición. La "Plástica" de Kuniichi Shima, por

ejemplo, encerró a Nixon y a Chou En-lai en un juego de muebles, cada uno de los cuales lleva los rostros de los dos jefes de estado impresos en las fundas. En el caso de Chihiro Shimotani, se amplió la capacidad técnica del método del "silk screen" y se grabaron letras e imágenes en las rocas, la arena y en las hojas de los árboles.

Hay muchos otros experimentos de direcciones diversas. Por una parte, hay un deseo de asegurarse de la propia existencia a través del contacto directo de la propia acción personal con materias manufacturadas y, por la otra un deseo de reconstruir el mundo con la estructura más elemental y definida. Y estos deseos se mezclan con la energía vital al orientarse hacia una diversidad de experimentos artísticos. Es en esta vitalidad creativa y en la sensibilidad flexible en las que deseamos encontrar el carácter distintivo del arte japonés contemporáneo.

Ichiro Hariu
(Crítico de Arte)

(Traducción: Horacio Flores Sánchez)

SALUTACION

Presentar en Buenos Aires, una de las ciudades de más alto nivel cultural en la América Latina, la exposición del Festival de Arte del Japón, ha sido uno de los sueños más largamente acariciados. Este sueño se ve ahora realizado gracias a la generosa cooperación del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, al que quisiéramos hacer patente nuestro más profundo agradecimiento.

La Asociación del Festival de Arte del Japón ha presentado sus exposiciones en 24 ciudades del mundo desde su fundación en 1965. Gracias a la colaboración de diversas organizaciones, asociaciones y personalidades dentro y fuera de nuestro país, el Festival de Arte del Japón ha llegado a ser reconocido internacionalmente como una institución artística de prestigio establecido. Pero hay que señalar, que se trata no sólo de una organización más dedicada a organizar exposiciones, sino que tiene el designio, además, de contribuir a la comprensión internacional entre el Japón y otros países del mundo por medio del arte.

Desde el punto de vista japonés, la Argentina se encuentra situada al otro lado del globo. Debido a esta distancia geográfica, queda todavía mucho por hacer en el campo del intercambio de culturas. De ahí que esta exposición, por medio de la cual se puede entrar en contacto con el arte contemporáneo del Japón, cobre una especial significación. Esperamos que ella proporcionará un incentivo hacia una mayor comprensión del Japón de nuestros días y que, igualmente, contribuirá al incremento de las relaciones culturales entre la Argentina y el Japón.

Para concluir, quisiera expresar mis agradecimientos a todos aquellos cuya ayuda ha hecho posible que la exposición se lleve a cabo.

Heigo Fujii, Presidente
Asociación del Festival de Arte del Japón

第七回 ジャパン・アート・フェスティバル公募案内

第七回ジャパン・アート・フェスティバルの公

募審査は一九七二年五月三日（水）、四日（木）

の両日、東京大手町の都立産業会館四階を会場として行なわれることに決定したが、概要は次のとおりである。

尚、公募規定は一月中旬より、配布の予定。

一、展示会場と会期予定

(1) メキシコ展（七月～八月）

メキシコ国立大学附属美術館

(2) ブエノスアイレス展（十月～十一月）

アルゼンチン国立美術館

日本での国内展は六月東京セントラル美術館にて開催予定

二、賞と入選

(1) J A F A 大賞 一点 副賞一〇〇万円

(2) 優秀賞 若干点

(3) 入選 約八〇点

三、資格

経歴、年令を問いませんが、日本国籍を有する方に限ります。

四、手数料及び受付

一人三点まで 三、〇〇〇円

五、作品

工芸を除く平面、立体を問いませんが、音響、電気による作品及び氷、動物、腐敗する可能性のある作品等を除きます。既発表、未発表たると否とを問いませんが一九六八年以降制作の作品に限ります。

六、大きさ

平面 F 一五〇号（二二七×一八二センチメートル）以内。総面積は四・一三平方メートル以内とする。但し一辺の長さは二七センチメートルを越えぬ事。尚、平面としての条件は以上の規定内にあり壁にかけるものでなくてはならない。

七、審査員（予定）

それでも良いが、各々の長さは規定内におさまる寸法であること。
(例・二〇〇×一〇〇×五〇は無効)

七、審査員（予定）

乾由明、今泉篤男、嘉門安雄、河北倫明、久保貞次郎、東野芳明、富永惣一、中原佑介、針生一郎、本間正義、三木多聞、山田智三郎

八、応募切

三月三十一日

九、搬入

(1) 直接搬入 一九七二年四月二十九日（土）～三十日（日）
午前九時三十分～午後四時

(2) 輸送搬入 一九七二年四月十七日（月）～二十二日（土）の間に必着のこと

十、搬出

(1) 直接搬出 一九七二年五月五日（金）～七日（日）
午前九時三十分～午後四時

(2) 輸送搬出 審査後2ヶ月以内に返送の予定。運賃梱包料は本人負担

三、資格

経歴、年令を問いませんが、日本国籍を有する方に限ります。

当協会は下記の法人のご協力とご賛助の
もとに活動して居ります

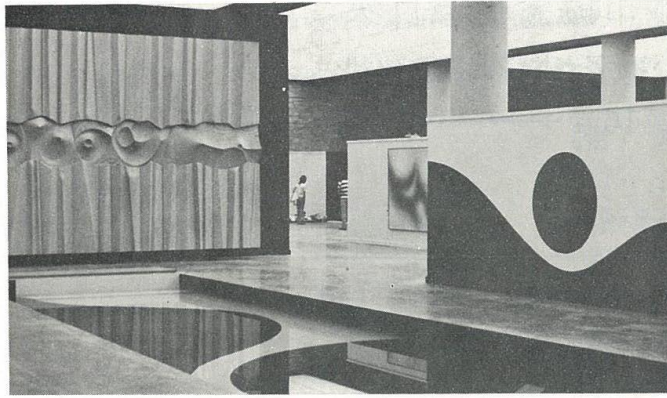
(財) 石 橋 財 団
(財) 裏 千 家 今 日 庵
大阪商船三井船舶 (株)
(財) 小 原 流
キッコーマン醬油 (株)
芸術振興国会議員懇談会
広 濟 堂 印 刷 (株)
嵯峨御所華道総司所
(株) 資 生 堂
(社) 信 託 協 会
新 日 本 製 鉄 (株)
(株) 西 武 百 貨 店
全国銀行協会連合会
(財) 草 月 会
(株) そ ご う
秩 父 セ メ ン ト (株)
電 気 事 業 連 合 会
ト ピ ー 工 業 (株)
日 本 鋼 管 (株)
日 本 航 空 (株)
日 本 自 転 車 振 興 会
日 本 通 運 (株)
日 本 郵 船 (株)
(社) 麦 酒 協 会
毎 日 書 道 展
大 和 運 輸 (株)

(アイウエオ順)

[La asociación se mantiene activa gracias a la colaboración de las siguientes compañías], Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte", 7º. Festival de Arte del Japón, No. 16, 1. Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room (Saitama, Japón).

特集 II メキシコ展

第七回ジャパン・アート・フェスティバル



メキシコ外務省、メキシコ国立大学、国際芸術見本市協会の共同主催及び在メキシコ日本大使館後援の下に、第七回ジャパン・アート・フェスティバル、メキシコ展は、七月二〇日より八月二〇日迄の一ヶ月間、メキシコ国立大学附属美術館において開催された。

メキシコにおけるJ・A・Fは今回で二度目で、最初は四年前のメキシコ・オリンピックの際、文化祭参加という形で近代美術館において開催され、好評を得ている。

本年度のJ・A・Fの開催地はメキシコ市とプエノス・アイレス市の二ヶ所で、出展作品は本年五月に行なわれた公募入選作品八十一一点及び招待作品二十三点を以って構成されている。

会場はメキシコ市の南にある大学都市のほぼ中央に位置する大学附属美術館で、まわりには図書館、劇場等もあって、単に学生のための設備ではなく、広く一般市民も自由に入り込んでいる。このメキシコ国立大学は、メキシコ国民の体育、文化、芸術の向上のため、積極的に貢献しており、ラジオ、テレビの番

組も独自のものを有し、全国に放送している。

美術館は美術の展示のみにとどまらず、色々な実験的な催し、また、科学技術に関する展覧会等もできるように、自由に内部を設計することが可能で、たまたま本展覧会と時を同じくして、隣では「スカンジナビア工業デザイン展」が開催されていた。

開会レセプションは、七月二十日夜、開催された。在メキシコ加藤大使は、当時、大学構内が学生運動のさなかにあり、不穏な空気が流れていたため、大学側よりの要請もあって、出席を見合わせた。しかし、その代理として林屋文化参事官が出席したほか、メキシコ側からは外務省文化参事官フェルナンド・ガンボア氏をはじめ、大学附属美術館長エスコベード夫人、大学当局関係者、美術評論家、新聞記者等約二〇〇名がこれに参列した。協会からは、桜井専務理事、金沢事務局長、それに大賞受賞作家、島州一氏が出席した。

会期は八月二十日までの一ヶ月間続いたが、開会前からのラジオ、テレビ、新聞等に

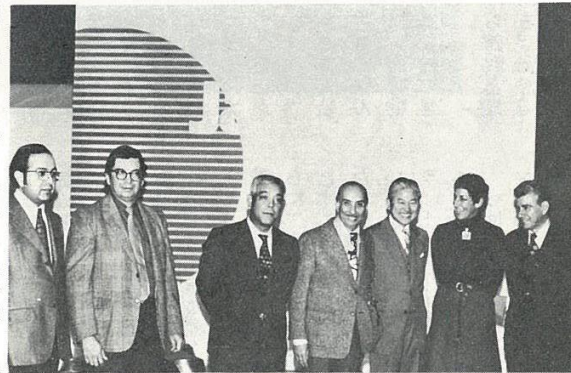
よる重ねての宣伝が効果をあげ、会場は常に観客で埋まり、会場に備えられた「ご意見帳」には、様々な感想文が寄せられた。

メキシコ側主催者の言によれば、この展覧会は本年メキシコにおいて行なわれた組織的な展覧会のなかで、最も優れたものの一つで、今メキシコ美術界において不足していた分野が補われ、大きな刺激を与えることになったとのことであるが、それは新聞各紙にも同様のことが述べられている。

今回のメキシコ展は、ただ単に好評であっただけではなく、下記作家の十六点の作品が売れ、うち八点はメキシコ芸術院による買上げであった。一般の購入者中には、メキシコが誇る画家ルフィーノ・タマヨも名を連ねている。これらの作品は、ほとんどがメキシコ近代美術館に寄贈され、同美術館において常設展示されることになっている。

また、大学附属美術館の要請により、下谷千尋氏より同氏作品「ロック・プリンティング」、成田真澄氏より「HANGU」、大石一義氏より「振幅」が、さらにメキシコ近代美術館には、大坂日出男氏より作品「国電車内」、二村裕子氏より「Zone」が、それぞれ寄贈され、たいへん感謝された。

さて、今回の展覧会は、その会場設営の優秀さと先方の希望に応えた内容とで、一応の成功をおさめたが、これもガンボア氏をはじめとするメキシコ側委員が日本との文化交流を熱心に望み、このためにはどのような労苦もいとわないとする熱意が、この結果を生ん



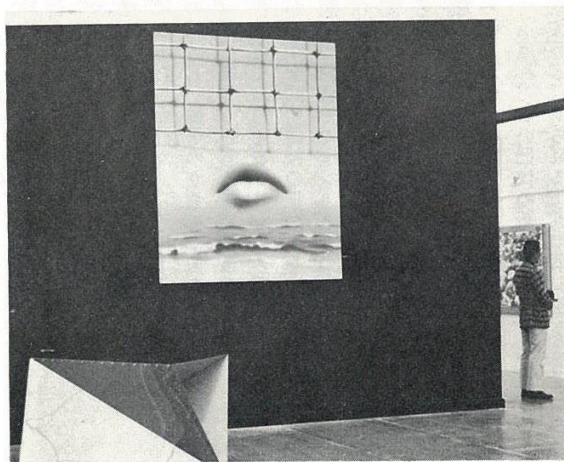
(左から三人目、桜井専務理事、ガンボア近代美術館長、林屋日本大使館文化参事官、エスコペード大学美術館館長)

だといえよう。メキシコは今後とも活発な日本との芸術交流を望んでおり、協会も日墨親善と日本芸術の向上と啓発のため、できる限り協力して事業をすすめていくつもりである。

●平面

- 蔵本利彦「ACT・8」
- 森 秀雄「偽りの青空」
- 森田子龍「貴」
- 森田子龍「龍」
- 岡田 博「クサ」
- 津高和一「一九七二年冬から春へ」B

(招待作品)



- 上田 薫「クツ」
- 上田 薫「デンキユウ」
- 深沢史朗「写楽と私」
- 福井延光「作品'70 B」
- 福井延光「作品'70 C」
- 立体
- 今井由緒子「ひとつはふたつのマールピッ

- 角永和夫「木No.2・A」
- 角永和夫「木No.2・B」
- 恩田静子「水のハーモニー」
- 保田春彦「Ante Spatii Aetatem I」

(招待作品)

メキシコ展に参加して

島 州 一

数時間前迄読んでいた、古代アステカ王国が眼下に、まるで夜光虫の様に青白く光って、放射状に何処迄も広がっている。そこはメキシコシティである。飛行機から出ると雨が降っていた。協会の金沢さんと、大学の渉外部の学生に案内されてホテルに行く。ホテルの上のレストランで、協会専務理事の桜井さんと金沢さんの三人で、遅い夕食をとる。青いレモン汁を口にくみながら、テキーラを飲む。メキシコの夜が光る。

七月二十日。夕方七時よりのオープニングだというのに、未だ会場の壁を塗り直したりしている。私も、手伝いの青年と手まねで、各々の作品の場所に名札を配ったり、金属の作品を磨いたり、その他、現地の人には出来ない、デリケートな作品を金沢さんと設置したり、忙しく働く。

それにしても素晴らしい会場である。大学構内のシケエロスのモザイク壁画の圧倒的な空間の中で、展覧会が出来ることだけでも感激なのに、その上、この会場の素晴らしさである。入場して、すぐ正面にプールがあり、その底に、今度の展覧会のポスターである花札のぼうずをアレンジした、赤、黒、白で描いた色が水に揺られ、左右の壁には同じパターンが描かれている。正面突き当りは、巨大な木目を生かした緻密なレリーフがデ

ンと置かれ、会場の入り組んだ壁面も、白、灰、黒の三段階に適当に塗り分けられている。そして作品の一つ一つが、念入りに計算されて適確に配置されている。惜しみなき頭脳とエネルギーを費やして出来ていると、ハッキリわかる会場である。

オープニングには各界の人々が来場し、盛況であった。"コングラチュレーションズ"。日本から作家が来ているというので、私に卒直にこの展覧会の賛辞を述べ、意見を云い、カタログにサインを求めてきた。「何んと素晴らしい多様性の爆発だろう。」と、興奮して私に語る人々がいた。

展覧会は成功した。はるばる海を渡った作品群は、生き生きと、自己を主張し、全体として、シャープな調和を盛り上げていた。オープニングが終ってから、日本大使館の林屋参事官に招かれて、我々は、一流のレストランでテキーラを飲みながら魚料理を楽しみ、日本の政治へと話は展開して行った。

地元の新聞やテレビで、前々から宣伝しているせいか、入場者が多く、特に若い人々が、新しい美術に示す、美的観念への好奇心の強さが印象的であった。そして、その後も毎日、人々がぞくぞく会場につめかけて、我々の作品と対決し、新しい美を楽しみながら、それをつきとめようとしている。

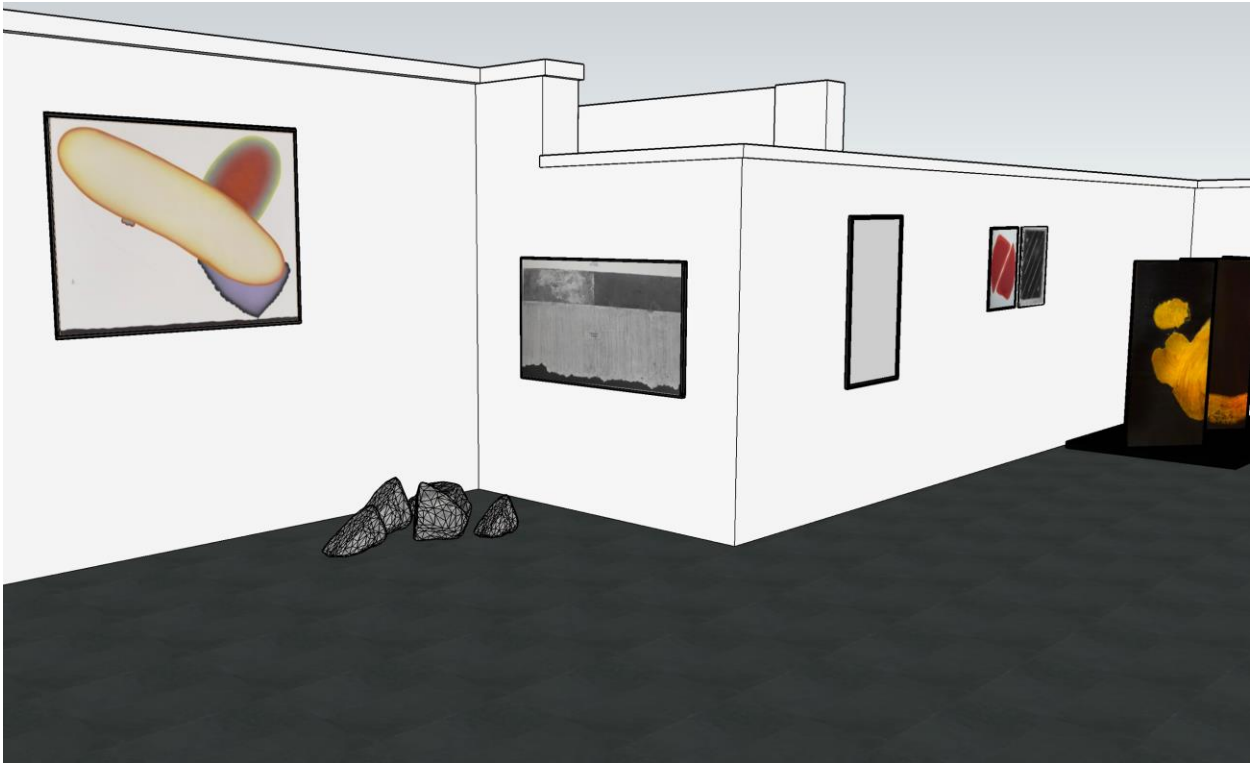
メキシコシティは、活気に溢れた大都会である。メキシコ各地方の優れた民謡や舞踊を集めた、国立芸術院のステージには感動した。パレージ化され、ステージ化されたと云っても、またそこには、民衆の心が生き生きと単純素朴に表現されている。又、この円い屋根を持つ石造りの古い劇場

の壁にある、タマヨヤシケエロスの精神的緊張感ある壮大なドラマは、観るものの胸をうつ。又、マリアッチ広場には数十組の楽団が背中を合わせ、同時に、同じ場所で、各々勝手な歌をやっているのは壯観である。恋人の誕生日に音楽を贈る為に何ベソか楽師にはづんで、恋人の肩を抱いて聴きほれる二人。そこにメキシコ人の美しい心をみる。夕暮れのシティの古びた裏街も情趣があり、心ゆく迄うらさびれた街を歩き廻った。その中に、傾き、沈んでいる巨大な石の塊りである寺院のシルエットが、夕闇せまる中に、黒々と空を圧しているのがよかった。

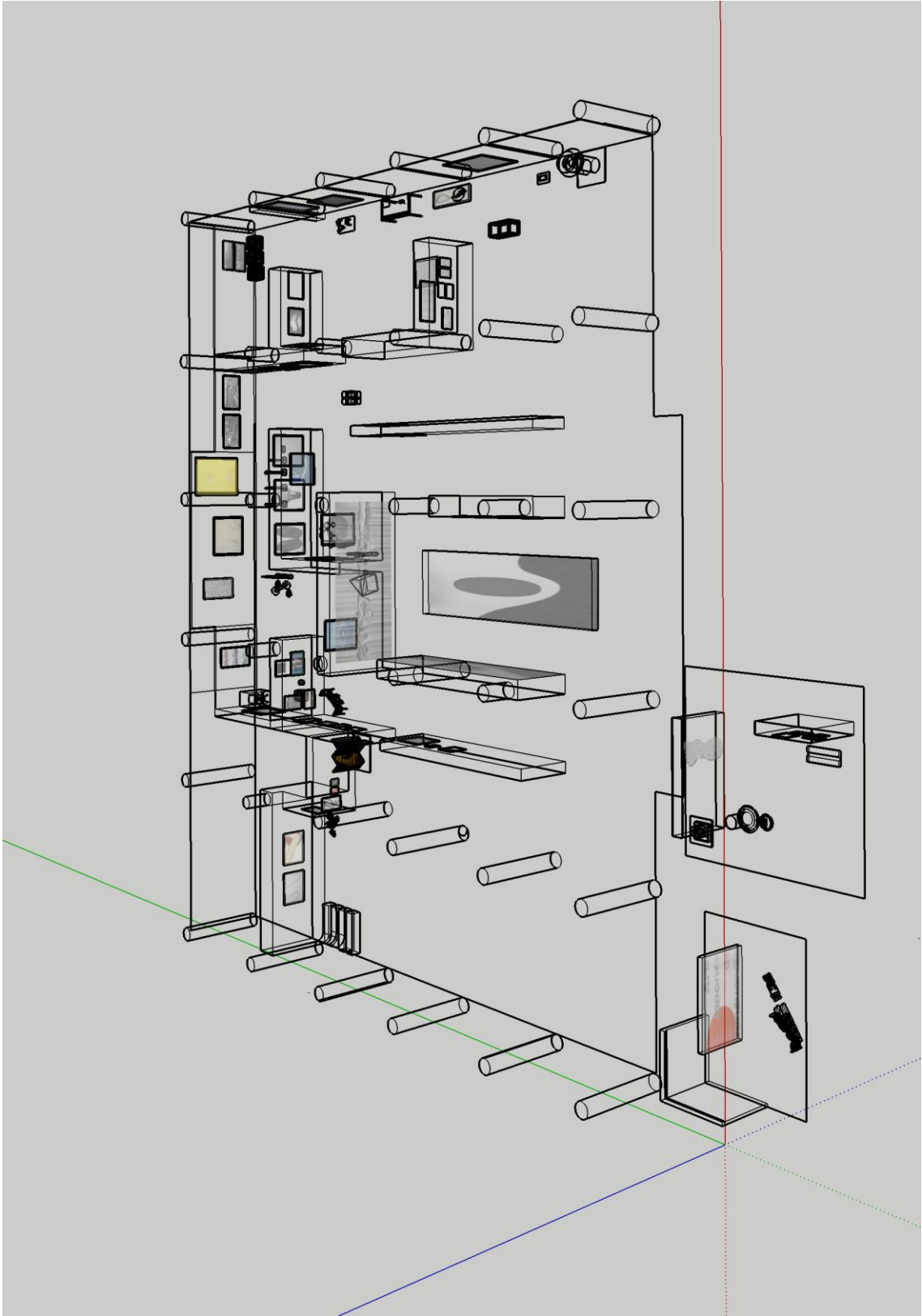
今度のメキシコ行きの収獲は、古いスペイン風の石造りをそのまま残す、銀の坑山であった。タスコヤ、避寒地として有名なアカプルコへのドライブ。その海岸は、ヤシの木が茂り、白砂が広がり、波静かな楽しい所であったが、反対にヘドが出そうなた位、人間の悲惨さがにじむ裏街や、グアダルーベ寺院における人々の、神を信仰するのが凄まじいあまりに、盲目的でさえあるその真剣さには、人間の底辺からわき上がる痛ましさを感して、やるせないまでであった。

短い滞在であったが、私にとって、メキシコの印象を一口に云えば、対極の国ということである。光と影、富と貧困、喜びと悲しみ等が、裸のまま渾然一体となって共存して、ダイナミックで、強烈な印象を与える。一度この国を知ると、のめり込むように、この魔力に引きずり込まれて行くメキシコは、私にじかに、人間の業のすさまじさをヌッと突き出し、押しつけて来る。

(第七回 J・A・F 大賞受賞作家)



"Arte japonés de vanguardia, México 1972". Boceto preliminar 3D de referencia fotográfica.



"Arte japonés de vanguardia, México 1972". Interpretación museográfica de la exposición en modelo 3D, escala 1:1, 2017.

Lista 1. Sedes del Japan Art Festival (1966-1976).



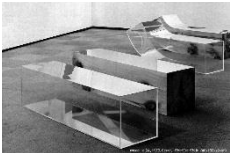
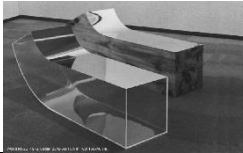
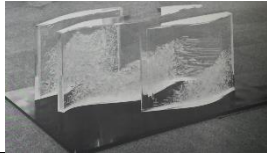

Japan Art Festival ¹	
Año	País y Sede
1966	<ul style="list-style-type: none"> - Estados Unidos: Union Carbide Building, Nueva York Tienda Departamental Gimbel, Pittsburg Instituto de arte de Chicago, Chicago Museo De Young, San Francisco
1967	<ul style="list-style-type: none"> - Estados Unidos: Hotel Ilikai, Honolulu. Maison Blanche, Nueva Orleans. Tienda Departamental De May, Cleveland. Houston Natural Gas Building, Houston. Universidad Metodista del Sur, Dallas.
1968	<ul style="list-style-type: none"> - México: Museo de Arte Moderno, Distrito Federal. Casa de la Cultura, Guadalajara. - Estados Unidos: Deere & Company, Administrative Center, Moline, Illinois. Pet Co. St. Louis, Missouri.
1969	<ul style="list-style-type: none"> - Estados Unidos: Tienda Departamental de May, Los Angeles. California. Museo cívico de Phoenix, Arizona. - Francia, Musée Cernuschi, París.
1970	<ul style="list-style-type: none"> - Francia: Parc Chaneau, Marsella. - Alemania: Haus der Kunst, Munich. - Estados Unidos: Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Centro Cívico, Filadelfia.
1971	<ul style="list-style-type: none"> - Estados Unidos: Universidad de California en Berkley, Berkley, California. - Brasil: Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro. - Italia: Galleria Permanente, Milan. - Bélgica: Departamento de Innovación, Bruselas. (grabado)
1972	<ul style="list-style-type: none"> - México: Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), Distrito Federal. - Argentina: <i>Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.</i>
1973	<ul style="list-style-type: none"> - Yugoslavia: Moderna Galeria, Ljubljana. - Alemania: Museo de la Ciudad, Mannheim. - Estados Unidos: City Hall Gallery, Boston. (grabado) Centro Cultural de Nueva York, Nueva York. - China: Minzu Fantien, Beijing. (artesanía) Shenyang Gallery, Shenyang. Parque Cultural, Pabellón dorado, Canton. Museo de Arte de la Ciudad, Shangai.
1974	<ul style="list-style-type: none"> - Canadá: Museo de Arte Contemporáneo, Montreal. Museo de la Ciudad, Vancouver. - México: Galería Orozco, Ciudad de México. (grabado) Casa de la Cultura, Guadalajara. Casa de la Cultura, San Luis Potosí.
1975	<ul style="list-style-type: none"> - Nueva Zelanda: Museo Nacional de Nueva Zelanda, Wellington - Australia: Museo Estatal de Melbourne, Melbourne. Museo Estatal de Brisbane, Brisbane. - España: Palaio de Virreina, Barcelona. (artesanía)
1976	<ul style="list-style-type: none"> - Estados Unidos: The Broadway, Los Angeles. California. Galería Henry, Universidad Estatal de Seattle, Seattle - Bélgica: Pabellón en la Feria Internacional de Comercio. (grabado y artesanía)

¹ Kanazawa Takeshi, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 11 de marzo de

LISTA 2. Piezas adquiridas en México durante Arte japonés de vanguardia

Artista	Título	2 DIMENSIONES Medidas	Imagen
Narita Masumi	<i>HANGU</i>	181x181	
Oishi Kazuyoshi	<i>Amplitud</i>	227x182	
Osaka Hideo	<i>Vista Interior del Tren</i>	150x227	
Nimura Yuko	<i>Zona</i>	42x91 42x91	
Kuramoto Toshihiko	<i>Acto 8</i>	194x130	
Hideo Mori	<i>Cielo azul falso</i>	227x182	
Morita Shiryu	<i>"Ki" (La Nobleza)</i>	130x97	
Morita Shiryu	<i>"Ryu" (Dragón)</i>	155x270	

Okada Hiroshi	<i>Yerba</i>	170x220	
Tsutaka Waichi	<i>De invierno a primavera 1972-B</i>	97x130	
Ueda Kaoru	<i>Una Lámpara</i>	163x130	
Ueda Kaoru	<i>Un par de Zapatos</i>	162x130	
Fukazawa Shiro	<i>Sharaku y yo</i>	81x79	
Fukui Nobumitsu	<i>Obra '70 B</i>	54x54	no identificada
Fukui Nobumitsu	<i>Obra '70 C</i>	54x54	

3 DIMENSIONES			
Artista	Título	Medidas	Imagen
Shimotani Chihiro	<i>"Mainichi daily News April 12, 1972" A, B</i>	100x100x30 100x140x30	
Imai Yuko	<i>Cadera de mármol</i>	150x90x60	
Kadonaga Kazuo	<i>Madera No. 2A</i>	40x40x150	
Kadonaga Kazuo	<i>Madera No. 2B</i>	40x40x150	
Onda Zhizuko	<i>Armonía del agua</i>	120x90x60	
Yasuda Haruhiko	<i>"ANTE SPATII AETATEM 1"</i>	90x400x80	

Lista 3. Artistas recurrentes del JAF (1968-1972).

JAF MÉXICO 1968	BIENAL DE PARIS 1969	JAF NUEVA YORK 1970	JAF BRASIL 1971	BIENAL DE BRASIL 1971	JAF MEXICO/ ARGENTINA 1972
MORITA SHIRYU	NARITA KATSUHIKO	IKEDA YOSHISHIGE	AY-O	YAYANAGI TSUYOSHI	KURAMOTO TOSHIHIKO
MOTONAGA SADAMASA	TAKAMATSU JIRO	MORI HIDEO	BABA KASHIO	KIMURA KOSUKE	MORI HIDEO
TABE KENZO		OKA KIMIKO	IKEDA YOSHISHIGE	AY-O	NARITA MASUMI
TANAKA SHINTARO		TETSUO ARAKI	KIMURA KOSUKE	KAZUMASA NAGAI	OSAKA HIDEO
TONEYAMA KOJIN		KIMURA RISABURO	KURAMOTO TOSHIHIKO	HARUHIKO YASUDA	WADA MORIHIRO
		NAKAZAWA YOICHI	MORI HIDEO		SHIMA KUNIICHI
		NARITA KATSUHIKO	MORISHIMA ISAMU		ARAKI TETSUO
		TAKAMATSU JIRO	NAKAZAWA YOICHI		BABA KASHIO
		JIRO TAKAMATSU	NARITA MASUMI		KIMURA RISABURO
		YAMADA KENRETSU	OSAKA HIDEO		MORISHIMA ISAMU
		YAMAMOTO EISHI	OKA KIMIKO		TANABE KAZURO
			SHIMA KUNIICHI		YAYANAGI TSUYOSHI
			TANABE KAZURO		MOCHIZUKI KIKUMA
			YAYANAGI TSUYOSHI		ODA JOH
			WADA MORIHIRO		SUZUKI KEIKO
			MOCHIZUKI KIKUMA		TABE KENZO
			ODA JOH		UZAWA AKITO
			SUZUKI KEIKO		YAMADA KENRETSU
			UZAWA AKITO		YAMAI IKUO
			YAMAI IKUO		YAMAMOTO EISHI
					MORITA SHIRYU
					MOTONAGA SADAMASA
					TAKAMATSU JIRO
					TANAKA SHINTARO
					TONEYAMA KOJIN
					AY-O
					KIMURA KOSUKE
					KAZUMASA NAGAI
					HARUHIKO YASUDA

EN el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM se está presentando y estará allí hasta el 20 de agosto) una exposición importantísima: "Arte japonés de vanguardia".

¿Por qué es importante esta exposición? Porque nos enseña obra muy reciente de 81 artistas japoneses, porque esa obra es en un porcentaje muy elevado de vigorosa, originalidad, porque en su realización se han empleado frecuentemente técnicas y materiales contemporáneos en elocuente correspondencia de forma y contenido, porque esas creaciones son fruto o respuesta respecto a una precisa e intranscible realidad científica-técnica-política-social-ecológica - económica - cultural - masiva-urbana.

El artista con más años es el grabador Shiro Kikazawa, de 65, y el más joven es Setsuko Minami, pintor de 21. Entre estos extremos hay creadores de edades diversas, aunque preponderan los jóvenes: 63 de ellos tienen menos de 40 años. En los mayores prepondera una actitud estética. Son gente de esa generación que se abrió voluntariamente a las influencias europeas, pero sin olvidar ciertas constantes del arte tradicional japonés: la mesura, la sutileza, lo caligráfico, lo sugestivo, lo esotérico. En los jóvenes estos atributos esenciales, que sí poseen, se ven rebasados

cientemente en la IV Bienal Internaciones de Carteles celebrada en Varsovia.

Dentro del pop está bien el "Acto 8" de Yoshihiko Kuramoto (37 años), quien ganó en 1971 el Gran Premio de la II Exposición de Grabado. De agresiva factura verista, el cuadro se compone de una columna azul y un telón-insignia en blanco, rojo y azul. El gran estandarte está en proceso de desinflarse, pero la columna lo sostiene fuertemente, aunque corre el riesgo de ser cubierta cuando la tela caiga como paracaídas en desuso.

Las cuerdas, objeto tan frecuente en país de pescadores, aparece en la pintura metafísica de Hideo Mori (37 años): "Cielo azul falso" y en la escultura simbólica "Una cuerda-8" de Yoshikazu Ochi (64 años). En la primera es el elemento que clausura o anula la inmensidad, en la segunda es la de cosa de uso cotidiano que se transforma en inútil perfección.

El expresionismo encuentra en los artistas japoneses cultivadores que buscan y encuentran nuevas maneras visuales, táctiles o volumétricas. Hay que detenerse en "Obra de la tierra" de Hiroshi Nagai (25 años), "Compás de Blues" de Shoai Nohara (24 años), "Sin título" de Masahito Tamura (22 años), "Relación No. 2" de Jyuzo Tono (23 años), "Apoca-

sublime limpieza de su acabado: "Acumulación" de Ritsuburo Hiroi (35 años), "Amplitud" de Kazuyoshi Oishi (25 años), "Zona" de Yuko Nimura (29 años), "Automantención" de Kanai Wakae (28 años); los paralelepípedos en plásticos translúcidos, espejo y corteza titulados "Madera" de Kazuo Kadomaga (26 años). Que una progresión constructiva puede llevar al más rotundo expresionismo nos los demuestra con asepsia absoluta Kikuma Mochizuki (27 años) en su "Prototipo de catastrófe". De clásica elegancia son las "Dos pirámides triangulares unidas" de Jo Oda (36 años), "Del cubo al octaedro" de Naoki Yoshimoto (32 años), "Ante spatii actem" de Haruhiko Yasuda (42 años) y "Armonía del agua" de Shizuko Onda (36 años).

Variadas son las obras surrealistas, que van desde sublimaciones casi abstractas como el "Hangul" de Masumi Narita (48 años), o "A través de" de Kenzo Okada (27 años), hasta pop-composiciones como "Testigo del cuarto" de Yasuo Sato (27 años), "Los muertos" de Kashi Baba (45 años), "El paraíso perdido" de Akira Kurosaki (35 años), "El interior del tren" de Isamu Morishima (37 años), y figuraciones convencionales a la manera de "Existencia" de Koyu Anyama (34 años), "Metamorfosis" de Tetsuo Araki (35 años), "Mujer

ejemplo nipón: no temer a los jóvenes

por raquel tibol

por la audacia y una necesidad de elocuencia que va de la letanía al grito, de la crónica al símbolo, del testimonio a la imprecación.

Lo verdaderamente relevante de esta muestra es que todo Japón está presente. Están en su tierra, su agua, su cielo, sus habitantes. Dicho en pintura, en escultura, en fotografía, en estampas, en objetos. Está la posguerra y al presencia norteamericana que ha permeado profundamente todas las formas del existir y del convivir, también las tendencias artísticas. Pero el pop, el op, el ob, el conceptual, el serial no son imitados ni traducidos sino transferidos. De todas estas posibilidades o estilos los artistas japoneses dan su propia versión, que tiene un ámbito japonés y cuestiona o comenta realidades japonesas, las cuales se universalizan en la medida que problemas y situaciones semejantes se dan en otras regiones, en otros países.

FORMAS ideadas muy lejos, como consecuencia de circunstancias muy particulares, son asumidas con tal ausencia de improvisación y con tanta conciencia profesional, que lo que interesa no es va el origen sino el resultado; resultados de fuerza precisa y lacerante desindividualización. ¿Cuántas de estas obras expresan, sin recurrir a elementos o valores trillados, los intereses y las preocupaciones más profundas del pueblo japonés? Pese a la ausencia de obviedades, el anhelo de liberación nacional estremece al espectador. Muchos de estos artistas forman en las filas de ese pueblo que exige resueltamente la liquidación de las bases extranjeras, la evacuación de las tropas norteamericanas y la ruptura de todo tratado o compromiso militarista y agresivo.

"Poema sin título" es el nombre que Masahiko Isono (25 años) dio a su pop-pintura. La bandada de pájaros se ve perturbada por los aviones que despegan hacia el espacio no justamente con el destino humanitario que anhela la pareja que avanza hacia el horizonte con un arcoiris esplendente. Su joven autor participó re-

lipsis de la naturaleza" de Morihuro Wada (25 años), "0:00 PM 10 de marzo, 1972" de Katsuhiko Hombu (30 años), "Horizontalmasa II" de Kamito Nagakoa (25 años), Satoshi Saito (36 años) demuestra hasta qué punto ha comprendido el valor expresivo de la luz y los planos en "Rincón en luz A" y "Rincón en luz B". La fuerza del volumen opinado la vemos en "ARG No. 1" de Chiaki Kawamura (24 años), gran cubo de hule espuma cinchado y patinado. Resultados óptimos obtiene Kunichi Shima (37 años) al emplear fotostáticas en la construcción de objetos-ambientes, como lo son "Muechelumbe captura da" y "Conferencia". Esta última aborda con sarcasmo el encuentro de Nixon y Chou En-lai, utilizando portadas de las revistas norteamericanas Time y Newsweek, convertidos en tapices de silas y cojines; los rostros del presidente norteamericano y del primer ministro chino adquieren una inesperada dimensión expresiva. No podía faltar el cuestionamiento a las prototípicas "tribus de categoría" que el imperialismo ha universalizado, y eso corre por cuenta de Kosure Kimura (36 años) con sus grabados "Present situation-framing" A y B.

En la ruta del "gesto-documento de vida" preconizada por Ives Klein hay algunos ejemplos sobresalientes: la antipintura de Norio Imai (26 años) titulada "Pintura o vacío", "Vista interior del tren" de Hideo Osaka (29 años), "White media 72" de Shigeru Miyoshi (35 años) que le da una dimensión de lápida a la bandera estadounidense al resolverla en un grabado en relieve de blancos puros. El envenenamiento ambiental es abordado por Kazuto Sugimoto (25 años) en "Acción del nervio sensorio" por Yoshiyasu Suzuki (25 años) en "Obra". Entre los objetos realizados con esta intención nuevo-realista sobresalen "Plomo y prostituta" de Yoichi Niisato (23 años), "Especimen" de Minoru Sasaki (36 años), "Conversion" de Kenzo Tabe (33 años).

NO podían faltar trabajos de carácter surrealista y constructivista. Entre estos últimos hay que mencionar por la

en su tocador" de Masatoshi Kojima (42 años), "Retrato de Van Gogh de Shinjiro Okamoto (30 años). El surrealismo, el pop y el arte de denuncia se unen en los grabados "Muerte de ángeles" de Atsuo Sakazume (30 años), y en el conjunto escultórico "Rueda y silencio" de Akito Izawa (26 años).

En arte conceptual se pueden ver algunas realizaciones de muy alto rango, como "Una unidad de papel" de Jiro Takamatsu (36 años), mucho más lograda que su "Unidad de ladrillo", en las dos "Montañas" de Eishi Yamamoto (36 años), en los trozos de piedras naturales impresas que con el título de "Mainichi Daily News, April 12, 1971" presenta Chihiro Shinotani (38 años), en las hebras arrojadas como étereo o desconcertante tapete a las que Fulkio Nakabayashi nombró "Estructural", en la superposición obsesiva de una forma dentro de una misma forma que componen "La huella del hombre del espacio" de Moriyasu Ueki (29 años).

LOS directivos de la Asociación del Festival de Arte del Japón, que seleccionaron la obra, tuvieron buen cuidado en no dejar vacíos casilleros tales como el de la pintura de acción, que se llena por completo con "Toho-jouru" de Kazuo Shiraga (48 años), y se liga a las más antiguas tradiciones japonesas al través de la caligrafía "La nobleza" de Shiray Morita (60 años). Y también han querido demostrar con sensata honradez que los japoneses supieron aprender hasta la fructificación las enseñanzas de Jean Arp; para ello trajeron dos piezas deliciosamente humorísticas: "Cadera de mármol" de Yukio Imai (34 años) y "Feeling Love" de Keiko Suzuki (33 años).

Y nosotros hemos puesto cuidado en dejar constancia de las edades de los concurrentes a esta muy notable exposición del "Arte japonés de vanguardia" para llamar la atención de aquellos funcionarios de la cultura mexicana que no se atreven a jugar sus cartas con las generaciones más jóvenes y piensan que aseguran el triunfo al sacar de gira una y otra vez a los super-consagrados.

[Tibol, Raquel. 1972. "Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes", *Excelsior*, 30 de julio, Diorama de la cultura.] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.

arte japonés de vanguardia ¿para qué samurais?

por juan acha

QUIEN visite la muestra "Arte Japonés de Vanguardia", en la UNAM, no podrá pasar por alto la obra ambientalista que sirve de entrada sin la expresa intención artística tradicional; dos enormes paneles flanquean un espejo de agua, cuyo fondo está pintado con las mismas formas simples y los colores primarios de los paneles. De tal como que las formas de estos se reflejan en el agua y juegan con las del fondo. Los tres elementos forman un conjunto artístico muy bien logrado con el otro panel en relieve perteneciente a la exposición contigua "Diseño Industrial Escandinavo". ¿Por qué extrañarnos? El arte no sólo vive donde lo aislamos y lo rotulamos; y si lo rotulamos es precisamente para enseñar a ver la realidad con nuevos ojos. Tampoco el arte es cuestión de nacionalidad, pues el relieve nórdico armoniza con los elementos hechos in situ con el simple propósito de ambientar el envío japonés.

El visitante al experimentar el impacto visual y muscular (kinestésico) de la entrada, ya está —por decirlo así— iniciado para responder positivamente a la muestra, cuyo mérito principal reside en venir libre de orientalismos. Sus organizadores han puesto énfasis en los aspectos universales y generacionales del arte hoy decisivos culturalmente. Apenas si dos samurais aparecen en un grabado (No. 46) para contrastar unas diagonales a todo color.

El público avisado quizás objete la omisión de ciertos artistas de renombre internacional, como Arakawa, y de obras de mayor envergadura y calidad. Podrá asimismo reclamar que el término "vanguardia" no corresponde a las obras expuestas, en tanto la vanguardia anda hoy alejada del objeto y, por lo tanto, de lo exhibible.

Sea como fuere, el visitante encontrará aquí cuadros y objetos en sus versiones más avanzadas. Si bien ellos no representan estrictamente al Japón —no lo pretenden—, constituyen una buena antología de las inquietudes artístico-visuales de las generaciones que iniciaron sus actividades artísticas entre los cincuenta y los sesentas como hijos de la televisión y de la alta industrialización. Y toda la antología tiene sus riesgos, máxime si está sujeta a la disponibilidad de obras y a las condiciones de transporte.

Y esto de que los jóvenes cuenten con los recursos y la oportunidad para expresar sus inquietudes y discrepar, es lo importante, especialmente en nuestros países latinoamericanos a todo trapo y una in-

dustrialización ad portas (alta o discreta, no interesa). Porque el tiempo de la monotonía artística ha quedado atrás. El mundo va hacia la acentuación de las diferencias humanas —las imatadas y las voluntarias— y consecuentemente camina hacia el libre curso artístico de sus generaciones. Nada más sano para un país que la diversidad de tendencias como resultado de una confrontación internacional y generacional.

Naturalmente, el conjunto nipón muestra constantes anímicas susceptibles de ser considerados nacionales, tales como la simplicidad y la decisión al concebir la obra, la pulcritud perfeccionista al ejecutarla el esplendor cromático y un deseo de asir la nueva realidad circundante que, en esta expresión, se concentra en los aspectos materiales y sensoriales más simples. Virtudes todas estas, no solamente estables en las obras un tanto conservadoras como la constructivista de Yoshimoto (103), la pintura acción de Shiraga (25) y el caligrafismo de Morita (8).

Si nos atenemos al formato, a ese criterio morfológico que prescribe la historia del arte, y dividimos la muestra en pinturas (40), grabados (37) y objetos (27), advertiremos el predominio del pop con sus frías denuncias contra la sociedad de consumo (ejemplos: 3, 7, 38, 50, 76). Luego repararemos en las obras de arte conceptual con sus más frías confrontaciones de la imagen con la idea (22, 42, 58, 68, 70). Y terminaremos admirando la localidad gráfica de los grabados a todo color y de impacto sumario (11, 48, 49, 61). Tal vez nos impresione el expresionismo de Shima (52) que alude a la visita de Nixon a China; la obra premiada por la Asociación del Festival de Arte del Japón, organizadora de la muestra.

Pero más adecuado sería mirar con un criterio funcional. Es decir, según las intenciones de escapar a los hábitos morfológicos —formato y forma— de la historia del arte, que revelan las obras.

EN primer término, nos encontraremos con el trampato que aquí es empleado, no como la ilusión de una realidad que se quiere representar, sino de una que se presenta e incumbe a la actividad sensorial, más exactamente epistemológica: lo sensorial como antecámara del conocimiento. Tal es el caso de una esponja enmochada que simula un bloque de hierro oxidado (Kawamura, 81) o la ilusión de un papel arrugado (Tamura, 29). Lo sensorial se nos impone.

La misma intención epistemológica descubrimos en la comparación que, entre la imagen y la realidad, hace Sasaki con sus tres cajones delante de unas fotos (90); Waka, con tres lengüetas dobladas hacia adelante y al lado otras tres insinuadas con cortas a navaja (74). Inai con la yuxtaposición de un corazón pétreo y la imagen dibujada del mismo. Aquí cabe incluir la obra más lograda y angustiosa a mi entender. Me refiero a "Una Cuerda," de Ochi (87). En ella la idea del material entra en contradicción con formas materialmente imposibles: la cuerda (gracias probablemente a una alma metálica que no vemos) adopta formas ortogonales y verticales que nos angustia ver cómo se sostienen; la tensión perceptual es acentuada por el rollo y el montón adyacente que confirman la idea de flaccidez que tenemos del material.

Como testimonio de los esfuerzos hecho por los artistas para llegar a una estética de la materia, iniciada por los texturalistas, allí están las bellas esteras azules de Yamai (100), y la estructura de Nakabayashi (85), el ladrillo de Takamatsu. Allí está también el contraste material entre la tersura mar-mórea y el aterciopelado de Sazuki (95), en-



entre la madera y el plexiglas de Kadonaga (80), entre el bruido metálico y la opacidad del plomo de Yamamoto (101), y las piedras serigrafadas de Shimotani (93).

Trate el visitante de adoptar una actitud sensorial y divide las definiciones de arte y las nociones establecidas de belleza. Deje en libertad su sensibilidad y las ideas justificadas vendrán después. Lo importante es el hombre, y vivir significa poder usar los sentidos. Nuestra época —según Althusser— pasará a la historia por su revisión de los actos más simples: ver, tocar, gustar, oír, oír, leer, sentir.

★ 29

EL artista catalán José Guinovart expone en la Galería Pecanins un buen conjunto de pinturas y litografías, cuya calidad viene a confirmar el prestigio internacional de su autor, no obstante faltarle una más apretada unidad a la muestra. Justificado, pues ella está integrada por cuatro grupos de obras, tres de las cuales son de distinta época:

Los del 68 con su simplicidad y delicadeza lineal en el trazo de figuras y sus papeles rasgados y "encolados" que les sirven de contraste. Con talento se contraponen y combinan la violencia gestual de los rasgados con la gracia y la pulcritud lineal.

De centro luminoso de la muestra hace la decena de litografías fechadas hace uno o dos años. El sentido colorista de Guinovart alcanza aquí su mayor dimensión expresiva —comunicativa, diría él—. El encendido de los colores primarios, sobre todo el rojo y el negro, se entrelazan en múltiples formas e imparten a la superficie un elocente y placentero dinamismo, el cual no sufre mefía cuando recorre a los colores secundarios o a las letras.

El resto de la obra ha sido ejecutado durante su corta estadía en México. Ahora Guinovart apaga su paleta y concibe dos grupos de obras. Uno, la decena de óleos trabajados con matices y cuyas formas son estructuradas a modo de un paisaje abstracto del cual salen como continuación de la superficie unas tiras de papel pintado. El lirismo toma cuerpo. Y es que el dinamismo del catalán parece ser dual: expresionista y también lírico. En este grupo no faltan roturas de marco y collages en su calidad de desacralizadores de la superficie pictórica.

Como último grupo —también ejecutado en México— las obras numeradas del 11 al 19. Las figuras aparecen y exaltan la violencia, el desgarro en las roturas. Destacan "Homenaje a Cuba" (19), lo mejor de la exposición. Sobre fibrocemento coarugado, vemos líneas, figuras y colores delicados que se contraponen a una sección del soporte que ha sido rota, cae delante, está sujeta con cuerdas y deja ver un hueco con rojo intenso, pero seco. La lectura de la generosa ambigüedad de esta obra depende de cada uno.

En las otras pinturas (14 y 16) las figuras son todavía alérgicas. Si bien no tienen de amnésico, no llegan a la "narración semiótica". Las figuras no hacen de signos criptográficos, cuya hilación debe hacer el espectador de acuerdo a su código cultural. ¿Está Guinovart evolucionando conceptualmente o tan sólo afina cualitativamente su talento?

arte japonés
de vanguardia:
nada de
orientalismos

29

[Acha, Juan. 1972. "Arte japonés de vanguardia ¿para que samurais?", *Excelsior*, 30 de julio, Diorama de la cultura.] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.

Non-Oriental Japanese Art

By FELIX ARCINIEGA

Young Japanese artists seem to have respectfully put away the traditional kimono and left the seclusion of formal gardens. The only oriental touch in the 104 artworks on display at the University of Mexico Art Museum is provided by the artists' names.

In addition, an unplanned but pleasant blending of the world's contemporary art is evident in the museum's reflecting pool separating the Scandinavian Industrial Design Expo from the Japanese Art exhibit.

The Nordic bas-relief panel at the end of the pool blends with incidently Japanese exhibit decoration—both are reflected endlessly and harmoniously—softening the precise lines of the functional architecture in an eye-pleasing effect.

Further proof that art, like news, can not be confined within national boundaries, is found in the subject matter depicted. This ranges from photographically perfect old shoes in a prize winning poster by Kaoro Ueda to the engraving "The Death of Angels" by Aisuo Sakazume, who links broken dolls to abortion.

Japanese youth who began art studies in the decades of the 50's and 60's

was influenced by the environment of a highly industrialized nation as were thousands of their counterparts in many nations.

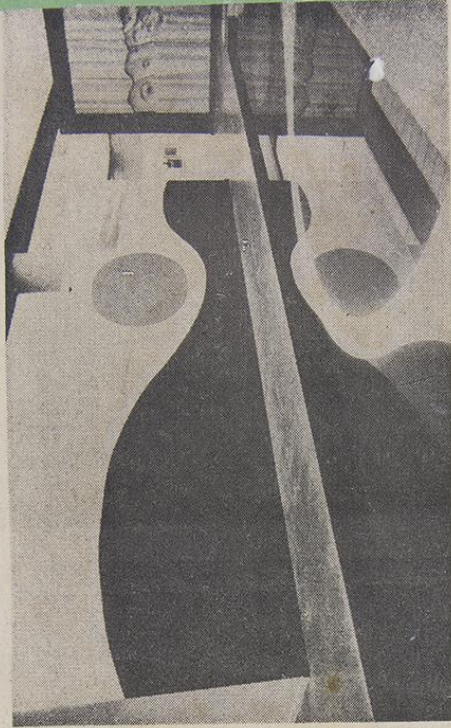
Weaned on television and pop music with sex and fast-paced competition added for good measure—just like the U.S. kid next door—their art has become one with the rest of the world. Importantly, their ideas are expressed clearly and forcefully whether in approval or disapproval—as the Kouji Aoyama engraving showing a number of similarly dressed but headless male figures lolling in a park which he calls "Existence."

But, whatever the subject or the thought behind a work, there are still some national traits in evidence. The simplicity, decision, chromatic splendor and the striving for perfection.

An outstanding example is a painting by Hideo Mori whose title might be translated "False Heavenly Sky," where a girl's mouth seems about to be stopped by a wire fence. The frustration in the artist's mind is clear and is quickly transferred to the viewer.

A touch of humor is provided in paintings by guest artist Ay-O who gives his impressions of old prints in a Protestant Shaker Town in his "Nashville Skyline."

33



REFLECTING POOL — Reflections cast by decoration of Japanese Art Exhibit and Scandinavian Industrial Design blend in harmony at the entrance to the University of Mexico Art Museum. (Photo by Raal Pedraza)



Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del Sol Naciente

En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales

Por Sarah Sloan Fotos de Carlos Aguilera

ARTE: OP, POP, conceptual, hard edge, expresionista, en técnica, fotografía supergrande, neorealismo, collage, cuadros en blanco, telas cubiertas completamente con pintura negra, un tenazero surtido de estilos y tendencias es lo que muestra la exposición de "Arte Japonés de Vanguardia" que se inauguró el jueves pasado en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.

El divorcio del arte tradicional a base de finas líneas de tinta negra trazadas sobre pergamino es absoluto, con excepción de una obra de Morita, un bombo de laca negra con caligrafía distorsionada en laca dorada. A simple vista es imposible adivinar la nacionalidad de los autores.

CON ESTIMULO EN LA MISMA CANCHA
—Japón ya no podía seguir existiendo siempre bajo la famosa tradición como antes —explicó el señor Takeshi Kanazawa, secretario general de la Asociación del Festival de Arte de Japón— Antes de la última guerra fuimos a una isla cerrada, pero después abrimos nuestras puertas hacia el mundo: los jóvenes empezaron a copiar el arte de vanguardia de países adelantados hasta que llega el momento en que pudimos caminar con nuestras propias piernas. Ahora estamos jugando en la misma cancha con todo el mundo; nuestro propósito es dialogar, intercambiar ideas, críticas y discutir al mismo nivel con los demás países.

La Asociación del Festival de Arte organiza una exposición anual que se envía a dos o tres ciudades del mundo. México es la primera ciudad en que han repetido, pues en 1968 enviaron una exposición para la Olimpiada Cultural. En la recién inaugurada participan artistas consagrados y noveles. A estos últimos se les selecciona en un concurso cuyo primer premio es de un millón de yenes (36,000 pesos). La

Asociación goza de un subsidio del gobierno japonés.
—Hay algo, una técnica, un tema, algo que dé a las nuevas obras discutiblemente japonés? —Nada. Inclusive algunos artistas firman sus telas en caracteres occidentales, de modo que hasta se esconde el sello de "Made in Japan".
—¿Que saben los japoneses del arte mexicano? —Muy poco. Solo tenemos unos cuantos pintores que sirven de puente, como el maestro Kitagawa, que vivió diez años en México y sigue pintando temas mexicanos aunque vive en Japón. El difunto Fujita es el único que tiene obra aquí, por haber residido un poco de tiempo en este país. Nuestro puente actual es Tameyama, de quien se dice que es más mexicano que japonés.

Vive en Tokio; es escultor, pintor y grabador. Promovió la exposición de Siqueiros en Japón y fue condecorado con el Águila Azteca durante la visita a Japón del presidente Echeverría.

HAY VIGOR Y TALENTO

—¿Están a la venta las obras de la exposición? —Nuestra meta principal es exponer en el extranjero para estimular a nuestros artistas jóvenes, y también promover la exportación de arte japonés. Creemos que dejar algunas obras en México será la mejor difusión. Inclusive hemos puesto precios muy razonables con esperanza de hacer más atractiva la adquisición de obras.

Para concluir, ¿quiere usted añadir algo? —Queremos diálogo. Por eso hemos puesto un libro en la exposición, pero que la gente anote sus opiniones.

Allí va una: no hay mucho de nuevo en arte bajo el Sol Naciente, pero sí hay vigor y talento. Y recuérdese que lo mismo se decía cuando los japoneses empezaron a exportar cámaras fotográficas y radios de transistores.

NOVEDADES
23 Julio 1972

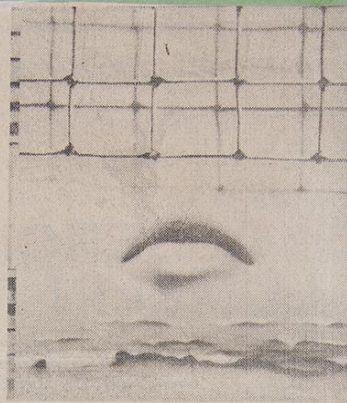
Takeshi Kanazawa, aparece junto a una obra del artista Tameyama y detrás de una escultura del joven Oda.

Cabeza sobre amarillo, obra del pintor Okamoto.

[Sloan, Sarah. 1972. "Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales", *Novedades*, 23 de julio.] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.



"FEELING LOVE", escultura antropomorfa de Keiko Suzuki. La pieza llegó ayer. Junto con 104 más será exhibida a partir del jueves en la muestra "Arte japonés de vanguardia", en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU.



PINTURA "POP" japonesa. Su autor, Hideo Mori, la hizo con pistola de aire. El cuadro será mostrado en la exposición "Arte japonés de vanguardia", que será abierta al público el jueves en el Museo Universitario de Ciencias y Arte en CU.

Habla Ichiro Hariu Sobre el "Arte Japonés de Vanguardia" 12

Para la Mayoría de los Actuales Artistas Nipones, la Contemporaneidad es más Importante que el Tradicionalismo

Para la mayoría de los actuales artistas japoneses, la contemporaneidad es mucho más importante que el ser tradicionales", afirma el crítico de arte Ichiro Hariu en el catálogo de presentación de la muestra "Arte japonés de vanguardia" que se abre el jueves próximo en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU.

Agrega: "En otras palabras, no persiguen ya la tradición en la estética madura de las obras del Noh (teatro clásico japonés), de la jardinería, la armonía del té y los antiguos grabados en madera, los Ukiyo-e.

"Más bien", puntualiza, "tratan de encontrar la originalidad de su sensibilidad en la vida diaria que parece desafiar a la tradición. De esta manera para los artistas japoneses contemporáneos, la tradición es un conjunto de cosas que ejercen control inconsciente sobre la expresión, después de haber sobrevivido a su negación y aislamiento".

A esa conclusión llega Hariu tras afirmar que Japón se aisló entre los siglos XVII al XIX, lo cual "estimuló su homogeneidad en el refinamiento y la madurez de la cultura japonesa". Y recuerda que a mediados del siglo pasado Japón "reabrió sus puertas al mundo exterior y se apresó a modernizarse, adoptando la civilización occidental a una velocidad vertiginosa".

La exposición, presentada por la asociación Festival de Arte Japonés, valuada para efectos del seguro en tres cuartos de millón de pesos, llegó ayer emballada al Museo Universitario de Ciencias y Arte. Las pocas obras que pudieron verse muestran, en efecto, diseño moderno. Una pieza que llamó la atención se titula "Conferencia". Su autor, Shima Kunitichi, obtuvo un millón de yens (300 dólares) este año, al resultar premiado. La pieza —dos sillas colocadas sobre respectivos tapetes acordes— reproduce los rostros del primer ministro chino, Chou En-lai, y del Presidente Nixon, según las fo-

tografías publicadas por las revistas "Time" y "Newsweek" en sus portadas al anunciar la histórica entrevista de ambos estadistas en Pekín.

Otra pieza que pudo verse ayer es una pintura pop de tamaño mural y colores frescos, así como partes de una escultura marmórea que resulta completa cuando sus piezas

—tres regiones glúteas humanas— son ensambladas, según la idea del escultor Suzuki. Cabe hacer notar que la aludida pintura pop, de Hideo Mori, es una aparente crítica al obsesivo que la sociedad de consumo impone a la realización amorosa. Las rejas que cubren un figurado rostro humano, del cual sólo se ve la boca flotando sobre el mar, dan la sensación del complejo urbano japonés como una cárcel al hombre.

INGENIO CALIGRAFICO

El crítico de arte Hariu explica: "Huelga decir que el arte contemporáneo del Japón, como el de otros países, abar-

ca una amplia variedad de tendencias, desde la impresionista hasta el arte conceptual. El carácter específico de las artes japonesas, no obstante, no se encuentra en esas clasificaciones de la historia del arte, ni en los estilos independientes que pretenden no estar conectados con otras tendencias".

Agrega: "Se encuentran en los siguientes puntos: el ingenio caligráfico para plasmar el ritmo del universo por violentas pinceladas; el lirismo para expresar la sensibilidad emocional y la libertad a través del sutil cambio de colores y la delicada armonía; la comprensión única del espacio en la que el desequilibrio y el vacío generan vida; y la libre mezcla de signos, símbolos e imágenes. Estas características propias de los artistas japoneses, se ven implícita y explícitamente aún en las artes más avanzadas, tales como el arte luminoso y el arte conceptual".

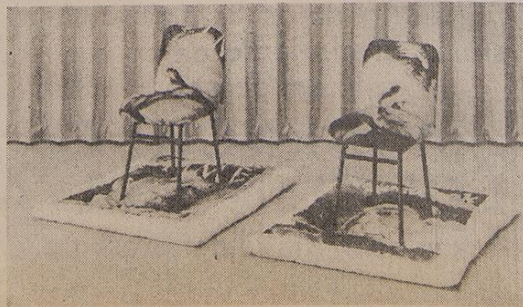
Según informó Takeshi Kanazawa, comisario de la exposición, ésta resultó de la fusión

de dos secciones, la de los artistas jóvenes de vanguardia y la que reúne obra de artistas japoneses ya consagrados, pero modernos. En total, la muestra está formada por 104 piezas (45 pinturas, 52 gráficas y 27 esculturas).

Kanazawa dijo que la Asociación Festival de Arte Japonés es estatal. Tal corporación aplica los subsidios gubernamentales a la promoción del arte. Preciso que la muestra reunida para ser exhibida aquí tiene un perfil absolutamente moderno porque el trabajo de los artistas japoneses, jóvenes de por sí, tiene esa divisa.

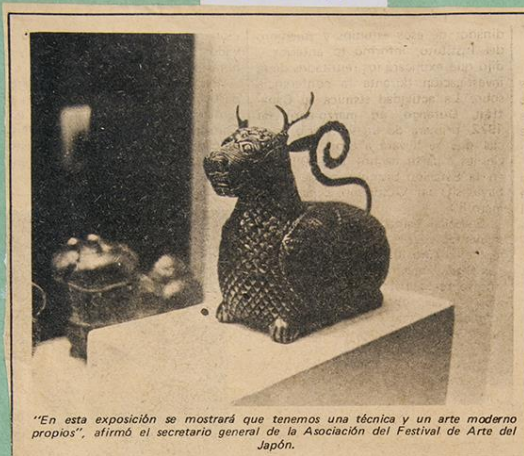
Dijo que la exposición forma parte de los acuerdos de intercambio cultural suscritos en Japón por el Presidente Echeverría durante su reciente viaje. La muestra viajará después a Buenos Aires. La Asociación Festival de Arte Japonés fue la misma que trajo a México una muestra de arte a la Olimpiada Cultural de 1968.

La muestra será abierta el jueves a las 19.30 horas.



LOS ROSTROS DEL primer ministro chino, Chou En-lai, y del Presidente Nixon, según las portadas de dos revistas estadounidenses, reproducidas por el escultor Kunitichi Shima en sillas y tapetes, la valieron este año el primer premio del Festival de Arte Japonés.

[Autor no identificado. 1972. "Para la Mayoría de los Actuales Artistas Nipones, la contemporaneidad es más importante que el Tradicionalismo: Habla Ichiro Hariu Sobre el 'Arte Japonés de Vanguardia'". *Excelsior*, 18 de julio.] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.



"En esta exposición se mostrará que tenemos una técnica y un arte moderno propios", afirmó el secretario general de la Asociación del Festival de Arte del Japón.

LA VANGUARDIA DEL ARTE JAPONÉS EN UNA EXPOSICIÓN EN C.U.

En ella se mostrará que "si existe modernismo en Japón", según Takeshi Kanazawa

El arte moderno del Japón, que comenzó como imitación y copia de los países desarrollados, hoy se ha consolidado como una expresión singular, con características propias y, sobre todo, con un valor estético comparable a cualquier otro.

Así se expresó durante una entrevista el señor Takeshi Kanazawa, Secretario General de la Asociación del Festival de Arte del Japón, quien encabeza la delegación japonesa que se encuentra en México para asistir a la inauguración de la exposición sobre Arte Japonés de vanguardia, el próximo 20 de julio, a las 19.30 horas, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, anexo a la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM.

El señor Kanazawa explicó que el florecimiento del arte de vanguardia en su país no tiene una larga historia. "A pesar de que éste se inició imitando, los artistas japoneses han conservado la sensibilidad y la técnica refinada que caracteriza al arte nipón", dijo.

En seguida, el entrevistado hizo notar que "la gente cree que no existe el modernismo en el arte japonés. Ahora, añadió, es momento

de demostrar al mundo que tenemos una técnica y un arte moderno propios, pues el Japón es conocido por su ukiyoe (grabados tradicionales)".

La nueva corriente pictórica, escultórica y de grabados japonesa, se caracteriza, según afirmó el señor Kanazawa, por "no tener maestros ni seguir líneas de arte determinadas. Esta, contrariamente a la tradicional, es libre de clichés, ilimitada y llena de imaginación".

Explicó asimismo que el surgimiento de esta nueva tendencia se ubica aproximadamente hace 20 años. Desde entonces, a su decir, se ha recibido gran influencia artística de Francia, los Estados Unidos, Alemania e Inglaterra, principalmente. Hoy, los principales representantes del vanguardismo en la pintura, la escultura y el grabado japoneses, son, entre otros, Shiryu Morita, Sadamasa Motonaga, Kojin Toneyama y Jirón Yoshihara, artistas que ya han expuesto algunas obras en México.

También entre los destacados, pero cuya obra aún no se conoce en nuestro país, figuran los pintores Akira Assi, Ay-O, Minoru Kawabata, Shiraga Kazuo, Hideo Mori, y Tadaski, así como los escultores Yagi Kazuo, Nagare Mazayuki y Minoru Niizuma.

Respecto al interés de los jóvenes japoneses por desarrollar el arte moderno, el señor Kanazawa hizo saber que anualmente la Asociación del Festival de Arte del Japón organiza un concurso en el que participan más de mil jóvenes con un promedio de 3 obras cada uno, de las cuales se seleccionan las 100 mejores y se recompensa a sus autores. El premio principal equivale a 37 mil 500 pesos.

Después de efectuar el concurso, la Asociación exhibe en diferentes

países las obras triunfadoras, con la finalidad de abrir las puertas de todas las naciones al arte japonés y estimular a los artistas.

Especificó que cada año se eligen dos o tres ciudades para presentar dichas piezas. Hasta ahora, se han instalado muestras de modernismo japonés en 24 ciudades, entre ellas Nueva York, San Francisco, Chicago, Filadelfia, Nueva Orleans, París, Munich, Marsella, Milán, Río de Janeiro, Guadalajara y México (único lugar donde se ha montado dos veces la exposición).

Por otra parte, se le pidió al delegado japonés su opinión acerca del muralismo mexicano. Esta forma de expresión pictórica fue alabada por el señor Kanazawa, quien la consideró "una oportunidad de que el arte vaya al pueblo y éste se eduque artística y culturalmente".

"Además, a través del muralismo la gente conoce las diferentes etapas históricas por las que ha pasado un pueblo. Esto, aseguró, me parece una labor muy importante".

Luego comentó que en su país comienza a nacer una forma de dar a conocer el arte a las masas. Explicó que existe un museo al aire libre en el que se exhiben las obras escultóricas de vanguardia.

Finalmente, el Secretario general de la Asociación del Festival de Arte del Japón volvió a referirse al arte de vanguardia de su país diciendo que "apenas ha comenzado a expresarse con un estilo particular, sin recurrir a la imitación".

"Creemos, continuó, que el nuestro es un arte comparable al de los demás países; sin embargo, deseamos que ahora los mexicanos critiquen los trabajos de esta exposición y nos

hagan las observaciones que consideren pertinentes para que la corriente vanguardista del Japón supere los defectos que ahora pueda tener. Sólo escuchando la crítica sana y constructiva podemos superarnos".

La exposición de Arte japonés de vanguardia contiene trabajos de 32 pintores, 25 grabadores y 23 escultores, entre los que participan los ya mencionados y algunos otros. Las obras que se presentarán en esta ocasión fueron realizadas entre 1969 y 1972.

Este evento es organizado por el Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, bajo los auspicios de la Asociación del Festival de Arte del Japón en colaboración con la Embajada Japonesa en México y la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

En la inauguración de la muestra estarán presentes, además, el señor Fumio Sakurai, Director Ejecutivo de la Asociación; Ichiro Hariu, crítico de arte, y el grabador Kunichi Shima, ganador reciente del gran premio otorgado por esta organización.

La exposición permanecerá abierta al público aproximadamente durante un mes, a partir del próximo día 20 del presente.

do. A partir del 18 de julio se presentará la exposición **Arte japonés de vanguardia**, organizada por el no muy prestigiado **Japan Art Festival**, que en 1968 presentó una muestra similar en el Museo de Arte Moderno donde la mitad de los supuestos exponentes —los mejores— brillaban por su ausencia. En esta ocasión al parecer, prometen la presencia de algunos artistas de renombre internacional como **Musayuki Nagare** (escultor), **A.Y.O.** el de la



Eishi Yamamoto

pintura de arcoiris, el "op" **Tadashi**, de larga actuación en Nueva York, y **Minoru Kawabata**, residente también en Nueva York y pionero del arte abstracto japonés. No vemos, sin embargo, nombres como **Arakawa**, cuyo "letrismo" es conocido tanto en los Estados Unidos como en Europa, el gran maestro **Inokuma**, o la brillante escultora **Miyawaki**.

lección de Duchamp, sólo que, como se verá, de un modo demasiado literal y pragmático. En efecto, cada una de las obras llevaba impreso el precio real de venta (en dólares) y cada comprador debía firmar un contrato con el artista en el que se comprometía a pagar, a él o a sus herederos, el 15% del monto al revenderlo, así como dar a conocer el nombre del nuevo comprador hasta que la nieta de Kienholz cumpliera 21 años. (¿Qué edad tendrá la nieta?) Pionero del *pop art* y feroz crítico de la sociedad, ¿Kienholz querrá acogerse a los beneficios del seguro social?



EXPOSICIONES

■ Museo Universitario de Ciencias y Arte: *Arte japonés de vanguardia*. Se trata de la exposición colectiva más significativa en lo que va del año, sin duda muy superior a la que los mismos organizadores (Japan Art Festival) presentaron en el Museo de Arte moderno hace cuatro años. Tenemos la sensación de haber visto por fin algo

representativo del arte japonés más avanzado —aunque no necesariamente el mejor. Los artistas jóvenes de Japón han dejado de preocuparse por el llamado arte nacionalista de marcado acento tradicional, y se incorporan de lleno a la escena internacional. Con sólo ver las obras de Morita (caligráfico, sígnico) y de Sasaki (conceptual) nos damos cuenta del abismo que separa a las generaciones de que forman parte, tanto desde el punto de vista de la "idea" sobre el arte como de la actitud hacia el mundo. En el primero, se advierte un fuerte apego a las concepciones "clásicas" dentro del modernismo de los cuarenta y cincuenta, mientras que en el segundo notamos un total desprendimiento de la noción tradicional del arte, es decir, de la noción de "obra de arte". Sasaki utiliza cajones de madera (expresamente hechos por un artesano, suponemos) y fotografías (tomadas y reveladas por un fotógrafo, tal vez) para la "ambientación" de su obra; en una palabra, no es el resultado de la artesanía del autor. Su obra corresponde, diríamos, a un post-pintura-escultura-dibujo-grabado moderno, y no sostiene ningún criterio morfológico —de esos que dividían al arte en categorías de acuerdo con el formato, lo que de hecho se hace cada día más difícil de sostener— como tampoco muestra las preocupaciones técnicas y de medios tradicionalmente "pictóricos" o "escultóricos". Sería inútil tratar de describir y analizar los ejemplos más interesantes de esta ex-

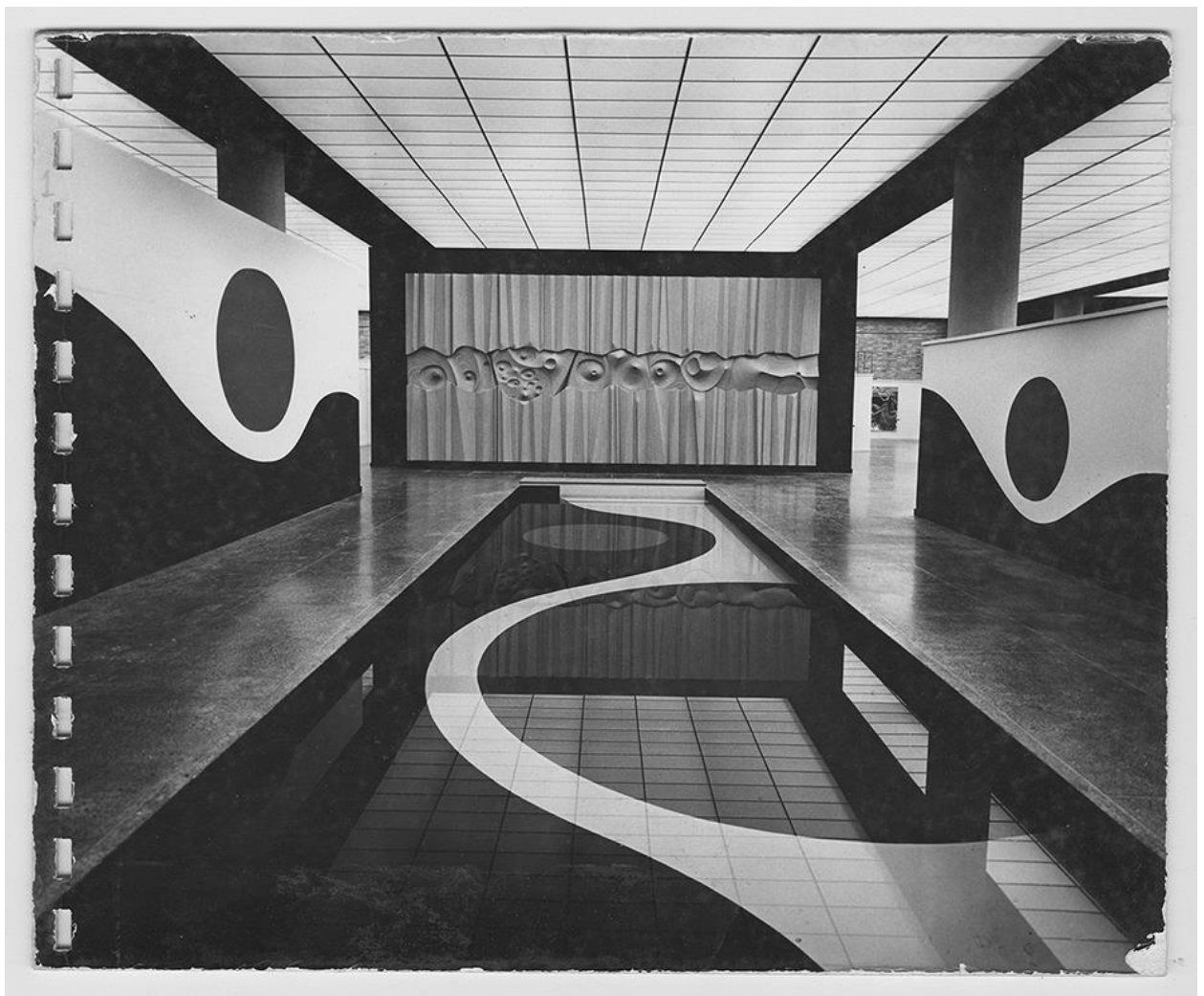
posición; nos limitaremos a señalar que el conjunto ofrece ciertas constantes de forma y contenido. Pese a su apariencia "internacional", se advierte la presencia de lo japonés —no japonesería— en la simplicidad y pulcritud de ejecución, en la delicadeza esteticista que subsiste en obras que aparentemente no la requieren (el diario impreso en serigrafía sobre la superficie de piedras comunes). Esto es lo que importa: conservar el carácter nacional a pesar de ser, decididamente, parte de una corriente internacional.

La mayoría de los trabajos expresan audacia, originalidad, preocupación por utilizar nuevos medios, como la fotografía —no como fotografía ni como elemento del collage— en un deseo de sustituir los viejos moldes y materiales para asir la realidad —en forma abstracta, concreta o conceptual— y "comunicar" y dar "testimonios" de una sociedad devorada por la alta industrialización, la comunicación en masa y la confusión ideológica. Lamentamos la ausencia de obras más "vanguardistas" y la de varios artistas de renombre internacional. Con todo, esta exposición ofrece un ejemplo que en México se debería seguir: la conciencia profesional cuya presencia se advierte aun en los más jóvenes. Con ella se alejan de la improvisación, maduran en la concepción y logran firmeza en la ejecución de las obras, incluso en las avanzadas de mera experimentación.

Debemos señalar algunos errores en la presentación física de la ex-

posición, como colocar en secciones separadas las obras de un mismo artista o juntar dos piezas de una sola. Para los entendidos o los conocedores de la plástica actual japonesa, la exposición, por su afán enciclopédico (desde la pintura de acción hasta el arte conceptual) pierde en intensidad y se convierte en catálogo incompleto; en cambio para los artistas jóvenes puede resultar estimulante. Nuestros jóvenes necesitan emprender con más audacia e imaginación nuevos experimentos artísticos, apartándose de las fórmulas —no digamos del muralismo de los treinta— sino de las tendencias posteriores.

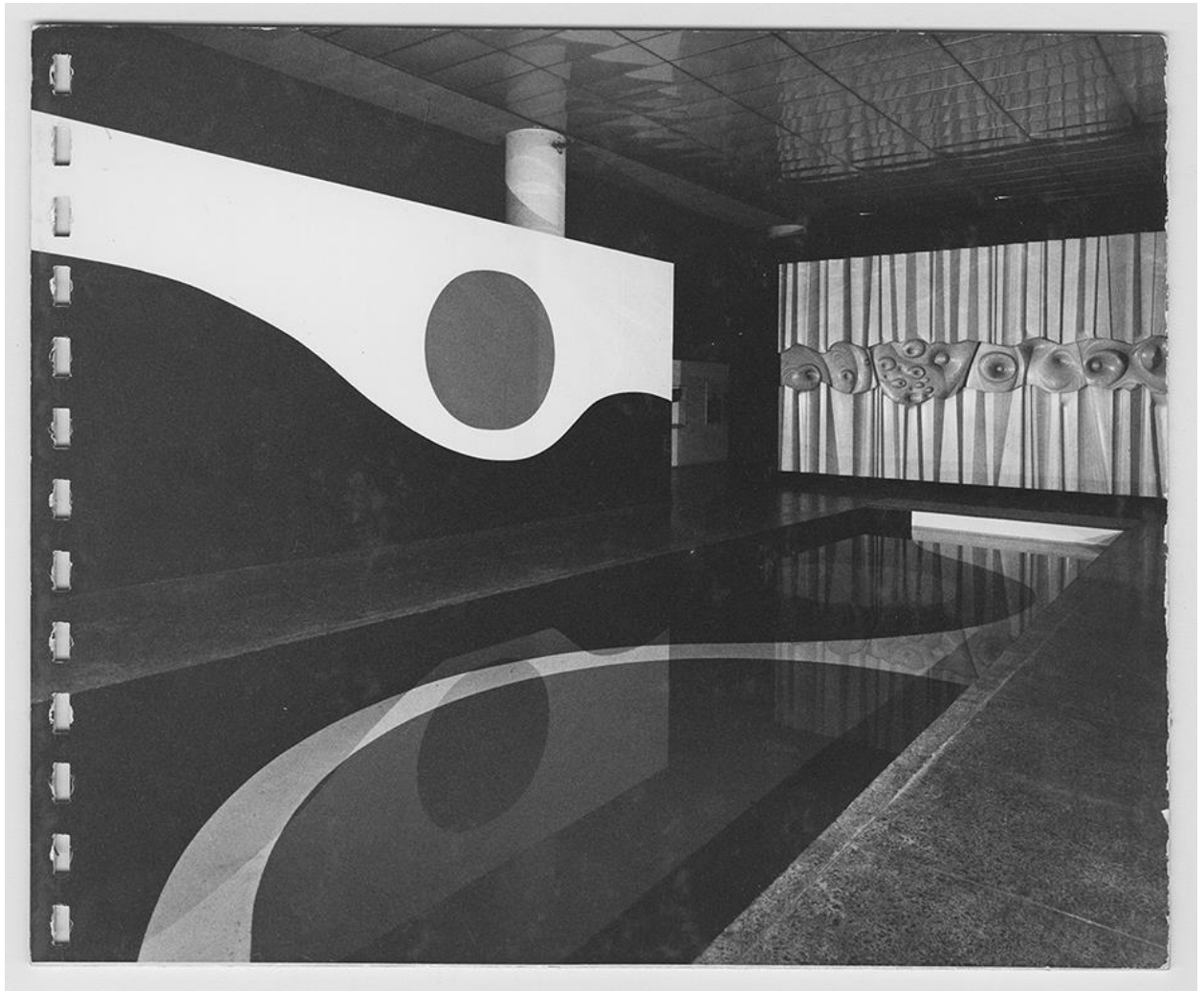
■ Galería Pecanins, Hamburgo 103. José Guinovart expone unos 15 cuadros, dos de ellos de considerable tamaño, productos de su corta estancia en México, e igual número de dibujos y serigrafías, en su mayor parte ejecutadas en España. Guinovart es ampliamente conocido dentro y fuera de su



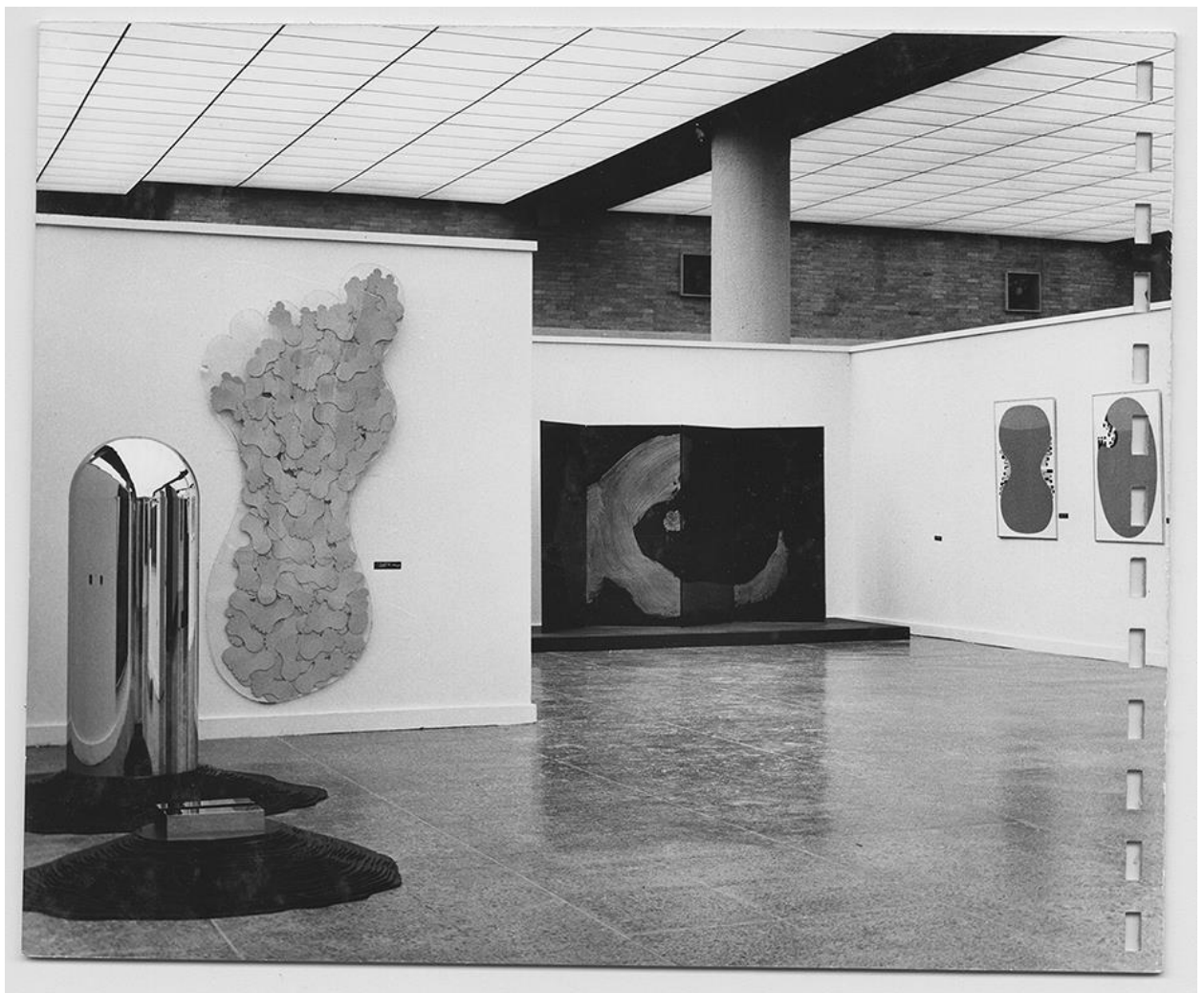
Fotografía 1. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



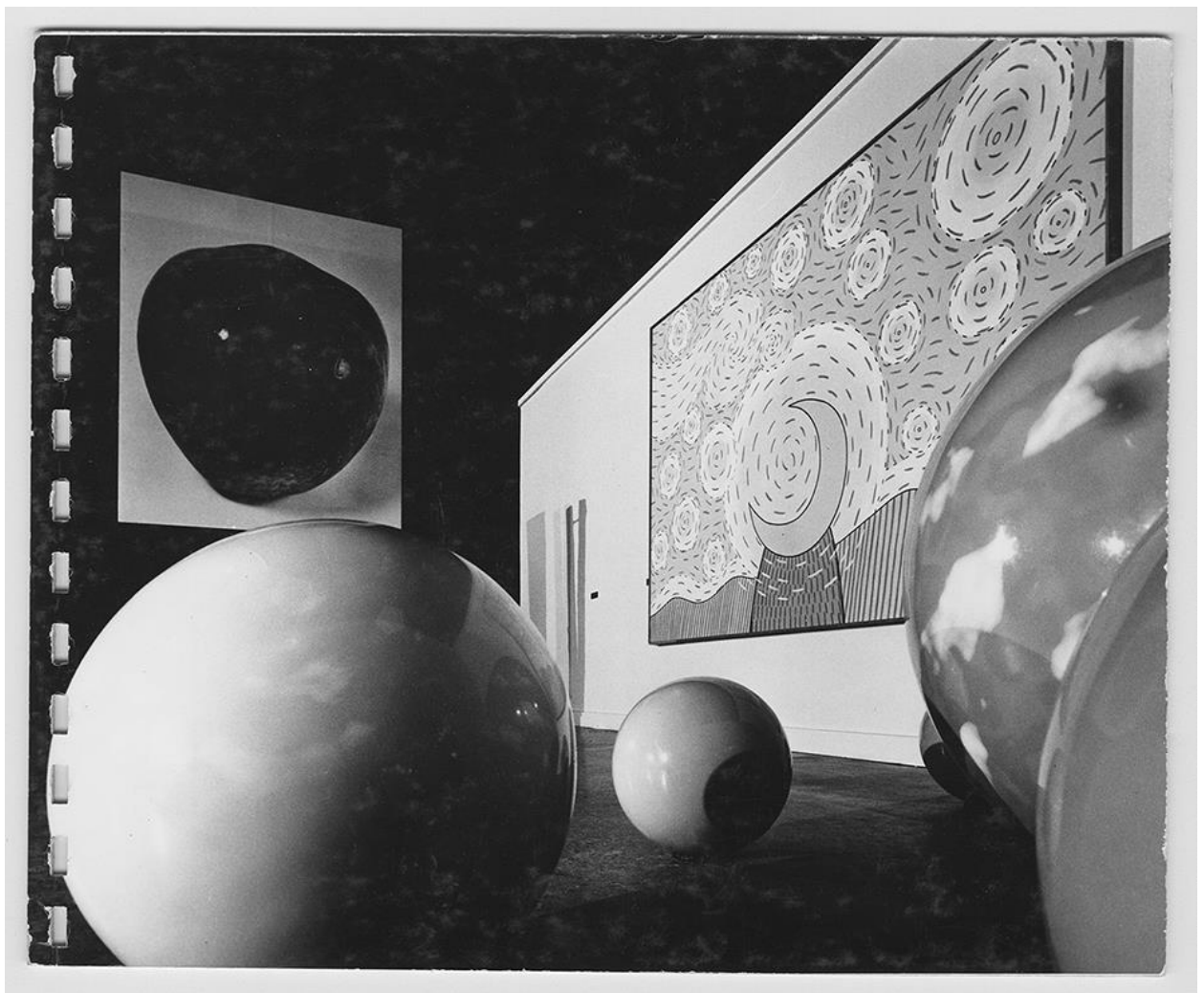
Fotografía 2. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.



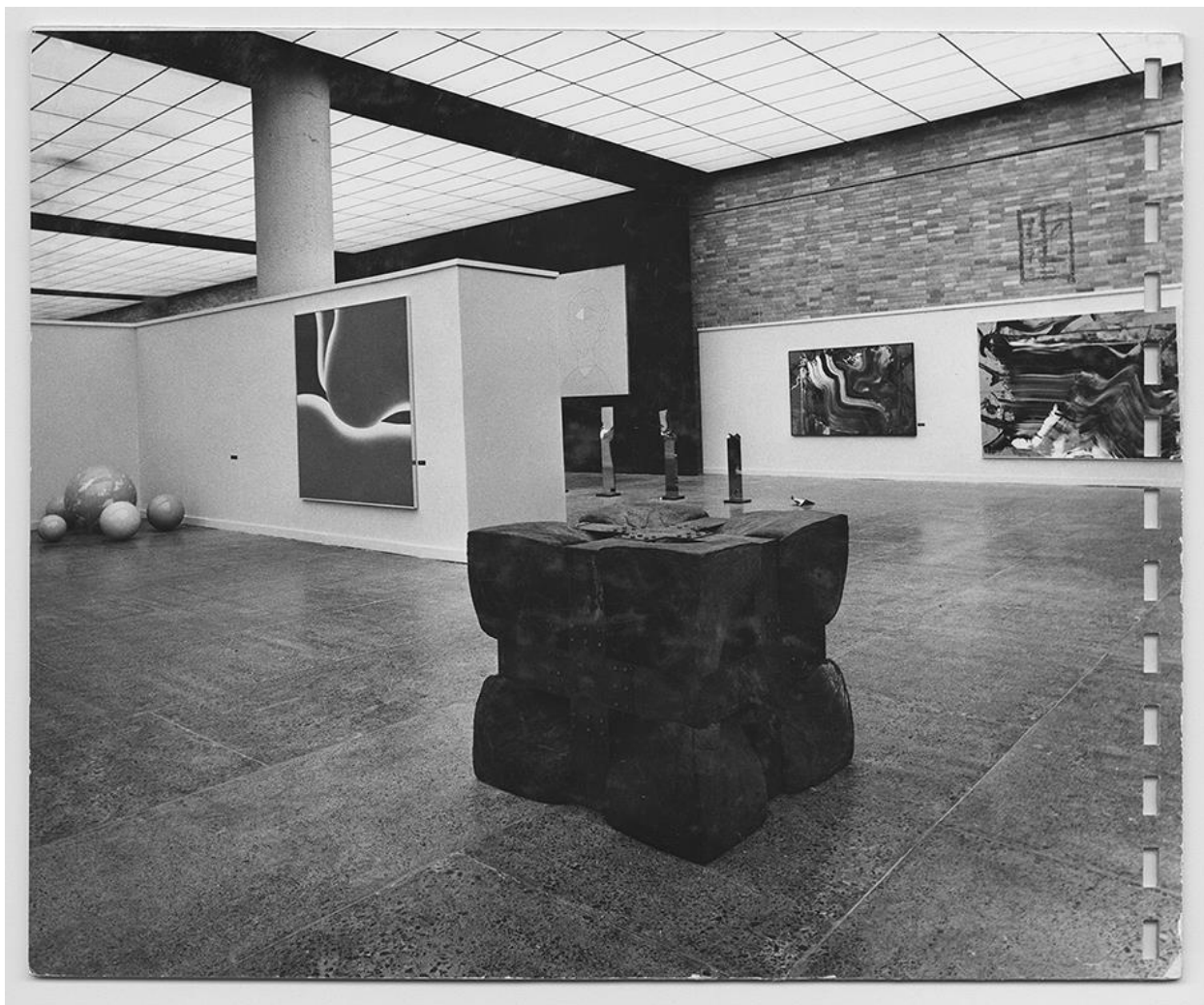
Fotografía 3. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 4. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



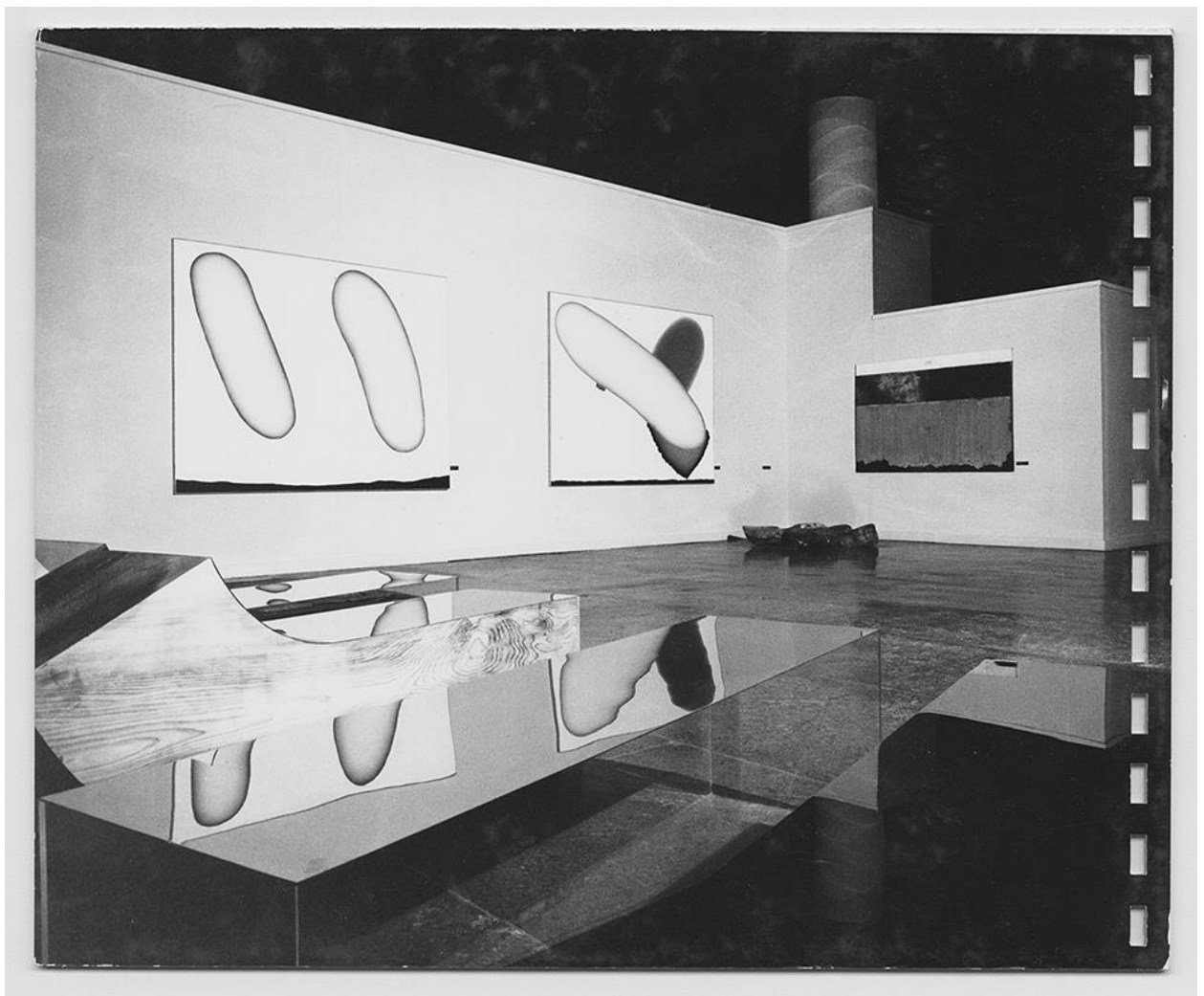
Fotografía 5. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 6. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 7. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



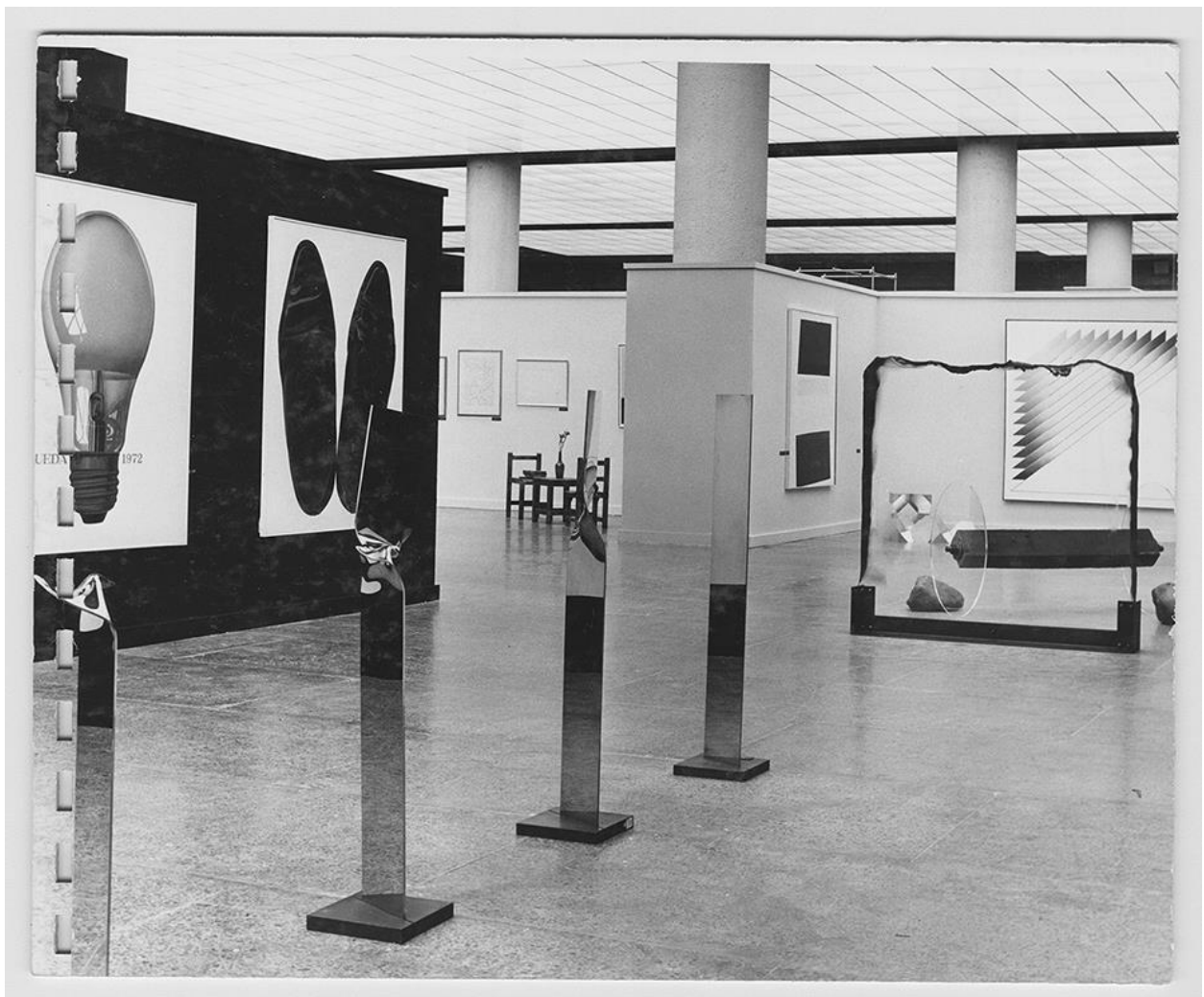
Fotografía 8. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 9. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 10. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 11. [Gobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



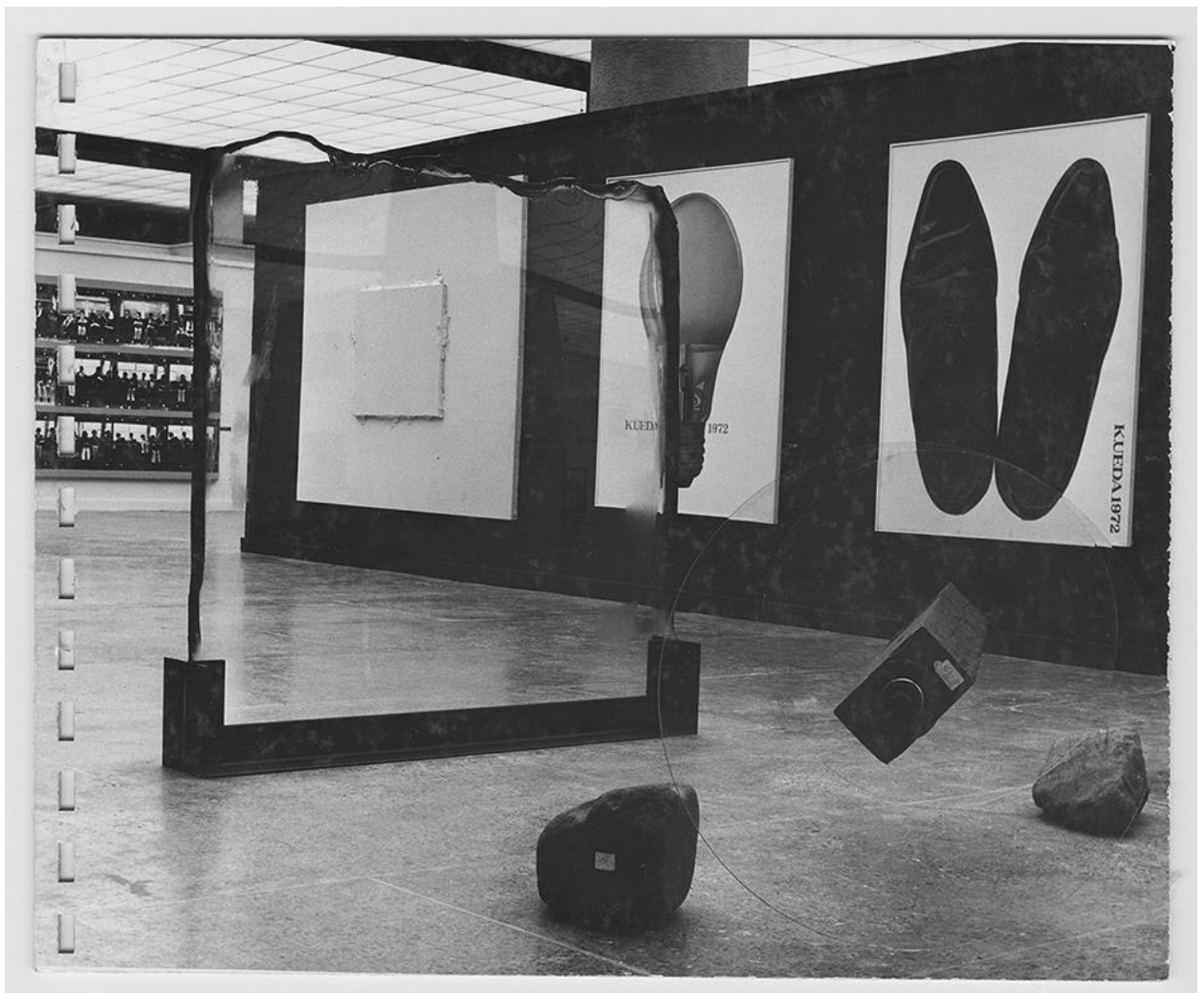
Fotografía 12. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 13. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 14. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 15. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 16. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 17. [Gobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México



Fotografía 18. [Grobet, Lourdes, Arte japonés de vanguardia: Exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (México: UNAM, 1972).] [Fondo histórico del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)], Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México

ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes han sido tomadas del catálogo Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival: Museo de ciencias y arte de la UNAM, 18 de Julio – 20 Agosto 1972. N.p.: México, UNAM, (1972), que forma parte del Fondo Histórico MUCA, UNAM, del Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo con excepción de:

Imagen 6. Kimura, Kosuke, *Present Situation Framing A*, 74x104 cm, 1972. Recuperada de “Nagrajenci Bienala”, Museums, Museums of the world, foto de Jaka Babnik, 2016, <https://museu.ms/collection/object/246713?pUnitId=22&pDashed=present-situation-framing-a> (consultado julio 26, 2016).

Imagen 232. Okamoto, Sinjiro, *Retrato de Van Gogh*, 227x182 cm, 1967. Recuperada de Jordan Schinitzer Museum of Art, <http://jsmacollection.uoregon.edu/detail.php?t=objects&type=browse&f=CULTURE&s=Japanese&record=1333> (consultado julio 24, 2016).

Imagen 14. AY-O, *NASHVILLE SKYLINE*, 150x360 cm, 1971. (detalle). Recuperada de Independent Administrative Institution National Museum of Art. http://search.artmuseums.go.jp/search_e/records.php?sakuhin=6974 (consultado julio 27, 2016).

Imagen 19. Narita, Masumi, *HANGU*, 181x181 cm, 1971. Cortesía del Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2016.

Imagen 22. Shimotani, Chihiro, "MAINICHI Daily News April 12, 1971" A & B, 100x100x30 cm, 100x140 cm, 1972. Cortesía del Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo., fotografía de Carlos Contreras de Oteyza, s.f., Ciudad de México, 2016.

Imagen 23. Takamatsu, Jiro, Unidad de cedro, 1970, 60x60x200 cm. Recuperada de Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition, Nueva York 1970, (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, 2012) <https://archive.org/details/contemporaryjapa00solo> (consultado el 8 de marzo de 2017).

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Jalil, Bertha Teresa. *El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1959-1979) crónica de una institución de vanguardia*. n.p.: 2002. TESIUNAM, EBSCOhost, 2002. (consultado el 3 de enero de 2017).
- Adachi, Gen. 2005. *The "Controversies on Tradition" in the Avant-garde Art of the 1950s: With Primary Regard to the Influence of Isamu Noguchi*, Journal of the Faculty of Fine Arts, Tokyo National University of Fine Arts and Music, CiNii Books, <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061> (consultado el 15 de marzo de 2017).
- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Vol. I-III. Londres: Phaidon Press Limited, 2008.
- *Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival: Museo de ciencias y arte de la UNAM, 18 de Julio – 20 Agosto 1972*. N.p.: México, UNAM, (1972), Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- *Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 1972*, (Argentina: Buenos Aires, 1972), Centro de investigación y curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- *Arte contemporânea do Japão 1971, Museo de Arte moderno de Rio de Janeiro, 12 de noviembre de 1971-3 de enero 1972*, (Tokio: Japan Art Festival Association, 1971), Japón: Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room.
- Bolivar, Clara, y Peniche Elva. "Expandir los espacios del arte" en Helen Escobedo, Clara Bolivar, Julio García Murillo, Sol Henaro, Cuauhtémoc Medina, Elva Peniche, Elizabeth Coles, Robin Myers, and Ekaterina Álvarez Romero. 2017. *Helen Escobedo: expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979 = expanding art spaces. UNAM 1961-1979*. n.p.: Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Barcelona: RM Editorial, 2017.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Buurman, Nanne. "Exhibiting Exhibiting." Networked Digital Library of Theses & Dissertations, EBSCOhost, 2016. (consultado el 10 de diciembre de 2017).
- Calderón Briseño, Jade Alejandra. *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte: las galerías y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México (1955-1970)*. n.p.: 2014. TESIUNAM, EBSCOhost, 2014. (consultado el 26 de marzo de 2018).

- Chong, Doryun ed. y Michio Hayashi, Kenji Kajiya, Fumihiko Sumimoto, *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, Museum of Modern Art, 2012.
- -----, editor. *Tokyo 1955-1970: A new Avant-Garde*, (Nueva York: The Museum of Modern Art, The Japan Foundation, 2012).
- Del Conde, Teresa. “¿Existe una diferencia en la obra de arte?” en *Primer Coloquio "Los Museos y el Arte en México": memoria*, (México: Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos): 55-60, 1993.
<https://drive.google.com/open?id=0B9IZvPDIshdeUJ0eGhRdVZ6WEk>
(consultado el 14 de noviembre de 2016).
- -----, *Notas sobre la crítica de arte en México*. n.p.: n.d. CLASE, EBSCOhost, 2000. (consultado noviembre 9, 2016).
- Eder, Rita. *Helen Escobedo (1934-2010)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, SciELO, EBSCOhost, 2011. (consultado el 10 de diciembre de 2018).
- *El 3er Festival de Arte del Japón: Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada*, Festival Internacional de las Artes, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968), Japón: Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room.
- Embajada de México en Japón: Secretaria de Relaciones Exteriores. *Del tratado al tratado: apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*. n.p.: México, D.F, 2005.
- Gaitán Rojo, Carmen, y Ana Leticia Carpizo González. *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. n.p.: México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo Mural Diego Rivera, 2009. LIBRUNAM, EBSCOhost, 2009. (consultado el 18 de junio de 2018).
- Galindo Monteagudo, Scarlet, *México en dos exposiciones Internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, (México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia), 2012.
- Garza Usabiaga, Daniel. *La máquina visual: una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*. n.p.: México, D.F.: Banco de México: Museo de Arte Moderno, [c2011], LIBRUNAM, EBSCOhost, 2011. (consultado diciembre17, 2018).

- de Garay, Graciela. "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)." *Cuicuilco* no. 46, SciELO, EBSCOhost, 2009. (consultado el 27 de junio de 2017).
- Houston, Kerr. *An Introduction to Art Criticism: histories, strategies, voices*. United States: Pearson: Maryland Institute College of Art, 2013.
- Laborde Carranco, Adolfo Alberto. *La diplomacia económica de Japón hacia América Latina (1960-2001): desde la perspectiva japonesa de la Asistencia Oficial para el Desarrollo (AOD): el caso de Brasil*. n.p.: TESIUNAM, EBSCOhost, 2016. (consultado el 18 de junio de 2018).
- "La Olimpiada Cultural", *Biblioteca Virtual de Cultura Física y Deporte en México*, http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/libro/capitulo_9.pdf (consultado el 20 de julio de 2017)
- Lotto, William. "Second class people a case study on the political and cultural rights of Japanese women throughout the 19th and 20th centuries /." (2005): *Networked Digital Library of Theses & Dissertations*, EBSCOhost, (consultado el 26 de marzo de 2018).
- Manrique, Jorge Alberto, Martha Fernández, y Margarito Sandoval. 2000. *Una visión del arte y de la historia / Jorge Alberto Manrique; [compiladores, Martha Fernández y Margarito Sandoval]*. Tomo IV.: México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000-2001., 2000.
- Marín Talamantes, Dora Mariela. *Las exposiciones de arte mexicano como instrumentos de política exterior*. n.p.: 2011. TESIUNAM, EBSCOhost, (consultado el 18 de junio de 2018).
- Martínez Legorreta, Omar, y Akio Hosono, *compiladores*. *Relaciones México-Japón: Nuevas Dimensiones Y Perspectivas*, (México: El Colegio De México, Centro De Estudios De Asia Y África), 1985.
- Oles, James, editor. *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catalogo* James Oles, publicado con motivo de "Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990", (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México), 2017.
- ----- *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial* es publicado con motivo de "Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990" (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México), 2017.
- Panayi Tovar, Grecia Priscila. *La relación de México y Japón*. n.p, TESIUNAM, EBSCOhost, 2015. (consultado el 23 de junio de 2016).

- Peña, Luis Medina. "México y la política exterior japonesa: Límites Y Posibilidades." *Foro Internacional* 13, no. 2 (50), 211-31, 1972.
<http://www.jstor.org/stable/23006593> (consultado el 13 de octubre de 2016).
- R. H, Havens, Thomas. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, (Honolulu: University of Hawai'i Press), 2006.
- Sánchez de Tagle Lozano, Beatriz Leonor. *Carmen Marín de Barreda: y su paso por el salón de la plástica mexicana Ciudad de México 1952-1955*. n.p.: TESIUNAM, EBSCOhost, 2009. (consultado el 26 de marzo de 2018).
- Schlombs, Adele. "Hiroshige 1797-1858" en *Van Vleck Collection of Japanese Prints*. Alemania: Chazen Museum of art, University of Wisconsin Madison, Taschen, 2007.
- Schmilchuk, Graciela. *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*, (México: CENIDIAP), 2007.
<https://books.google.com.mx/books?id=bqaBlad3WW4C> (consultado el 6 de diciembre de 2017).
- Soto Soria, Alfonso y Carlos Vázquez Olvera. *Alfonso Soto Soria: museógrafo mexicano*, n.p.: México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, 2005. LIBRUNAM, EBSCOhost, 2005. (consultado el 27 de junio de 2017).
- Steed, Lucy. ed. *EXHIBITION Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2014.
- The Japan Foundation. *The Emergence of The Contemporary: Avant-garde art in Japan, 1950-1970*. Japón: The Japan Foundation, 2016.
- Tiampo, Ming. *GUTAI: Decentering Modernism*. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2010.
- Tibol, Raquel. *Nuevo Realismo y posvanguardias en las Américas*. México: Editora Grijalbo, 2003.
- Weisenfeld, Gennifer. *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*. Londres: University of California Press, 2002.
<https://archive.org/details/mavojapanesearti00weis> (consultado el 27 de noviembre de 2016).

- Yoshida, Kenichi. "Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)", DAI-A 72/12, *Dissertation Abstracts International*. UMI Dissertation Publishing: Estados Unidos, Ann Arbor, 2011. <http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598> (consultado 24 de abril de 2016).

ARTÍCULOS EN REVISTAS ACADÉMICAS

- Aberastury, Marcelo. 1972. "Asia Oriental Y Meridional Y El Pacífico: Inicios De 1972". *Estudios Internacionales* 5, no. 17: 3-24. <http://www.jstor.org/stable/41390722> (consultado el 24 de septiembre de 2016).
- Camelia, Errouane. "Introduction to the special issue on Art and Politics." *International Journal For History, Culture And Modernity, Vol 5, Iss 1, Pp 68-73 (2017)* no. 1 (2017): 68. *Directory of Open Access Journals, EBSCOhost*, (consultado el 18 de junio de 2018).
- Escobedo, Helen. n.d. "University museums: more questions than answers." *Networked Digital Library of Theses & Dissertations, EBSCOhost*, (consultado el 11 de diciembre de 2018).
- Georgina, Cebey Montes de Oca. "Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad / Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico City: Half a Century of Modernity." *Intervención (México DF)* no. 11 (2015): 25. *SciELO, EBSCOhost* (consultado el 26 de marzo de 2018).
- Jack, James. 2012. "What Isn't Mono-Ha?" *Artasiapacific* no. 80 (September): 53-54. *Art Source, EBSCOhost*, 53, (consultado el 25 de mayo de 2016).
- Junnosuke, Masumi. 1988. "The 1955 System in Japan and its Subsequent Development", *Asian Survey, Vo.28, No.3* (marzo):286-306, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/2644488> (consultado el 13 de diciembre de 2017).
- Martínez Legorreta, Omar. 1971. "Japón y Estados Unidos: Perspectiva De Nueva Relación" en *Estudios Orientales* 6, no. 3 (17): 300-306, 301, <http://www.jstor.org/stable/40314107> (consultado el 22 de septiembre de 2016).
- Moreno, Pilar. 2000. "Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shûzô Takiguchi. Relación personal y colaboración artística," *Archivo Español de Arte*, 73(291):277-284 (septiembre, 2000), https://www.researchgate.net/publication/276220772_Sobre_la_correspondencia_inedita_entre_Joan_Miro_y_Shuzo_Takiguchi_Relacion_personal_y_colaboracion_artistica (consultado el 23 de julio de 2018).

- Melchor, Adriana. "Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Ko-bo/Experimental Workshop y la Quinta Presentación" en *Nierika, Revista de estudios de arte*, año 6, núm. 12, (Ciudad de México: Universidad Ibero Americana, julio-diciembre 2017): 58-77.
- Montoya Ruiz, Sandra. "La Redefinición De La Diplomacia Cultural En El Mundo Contemporáneo", *OASIS*, n.º 17 (noviembre 2012): 165-202, <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/oasis/article/view/3670> (consultado el 18 de junio de 2018).
- Quartucci, Guillermo. "*Gramática visual de Japón*", *El Colegio de México, Estudios de Asia y África*, Vol. 29, No. 1 (enero – abril 1994): 115-148, <http://www.jstor.org/stable/40312436> (consultado el 24 de junio de 2016)
- Tatehata Akira, traducción Alfred Birnbaum. *Mono-ha and Japan's Crisis of the Modern*, Vol. 16 Issue 3 (Third Text; Kala Press/Black Umbrella 2002.):223-236, <http://www.tandf.co.uk/journals> (consultado el 25 de abril de 2016).
- Thiago Cintra, José. "La Política Exterior De Japón: Desajustes Básicos." *Estudios Orientales* 7, no. 3 (1972): 259-93. <http://www.jstor.org/stable/40314215> (consultado el 22 de septiembre de 2016).
- Tommi, Reiko editor, Hayato Fujioka, transcripción, Mika Yoshitake. "Voices of Mono-ha Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970", *Review of Japanese Culture and Society*, Monoskop, (diciembre 2013) https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono_ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf (consultado el 14 de mayo de 2016).
- Wilson, Sandra. "Exhibiting a new Japan: the Tokyo Olympics of 1964 and Expo '70 in Osaka." *Historical Research* 85, no. 227 (febrero 2012): 159-178. *Historical Abstracts with Full Text*, EBSCOhost (consultado el 26 de marzo de 2018).
- Yoshida, Ken. "The undulating contours of sōgō geijutsu (total work of art), or Hanada Kiyoteru's thoughts on transmedia in postwar Japan". *Inter-Asia Cultural Studies* 13, no. 1 (2012): 36-54. Academic Search Complete, EBSCOhost, (consultado el 13 de diciembre de 2017).
- Yoshimoto, Midori. "From Space to Environment: The Origins of Kankyō and the Emergence of Intermedia Art in Japan", *Art Journal* no. 3 (2008): 24. JSTOR Journals, EBSCOhost (consultado el 14 de mayo de 2017).
- Yoshitake, Mika Monique. "Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)", Los ángeles: Universidad de California, 2012. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> (consultado el 14 de mayo de 2016).

NOTAS DE PERIÓDICOS Y RESEÑAS

- Acha, Juan.. “Arte japonés de vanguardia ¿para que samuráis?”, *Excelsior: Diorama de la cultura*, 30 de julio, 1972.
- Arciniega, Félix. “Non Oriental Japanese Art”, *The News*, 6 de agosto, 1972.
- Autor no identificado. “La vanguardia del arte japonés en una exposición en CU. En ella se mostrará que ‘si existe modernismo en Japón’, según Takeshi Kanazawa”, *Gaceta UNAM*, 14 de julio, 1972.
- Autor no identificado. “Para la Mayoria de los Actuales Artistas Nipones, la contemporaneidad es mas Importante que el Tradicionalismo: Habla Ichiro Hariu Sobre el ‘Arte Japones de Vanguardia’”. *Excelsior*, 18 de julio, 1972.
- Kazuya, Sakai. “Exposiciones”, *PLURAL*, Número 10, julio, 1972.
-----, “Exposiciones”, *PLURAL*, Número 11, agosto, 1972.
- Nobill, Alessandra Alliata. "Mono-Ha." *Artasiapacific* no. 95 (2015): 143. *Informit Humanities & Social Sciences Collection, EBSCOhost* (consultado el 25 de abril de 2016).
- Sloan, Sarah. “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales”, *Novedades*, 23 de julio, 1972.
- Tibol, Raquel. “Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes”, *Excelsior: Diorama de la cultura*, 30 de julio, 1972.
- The Museum of Modern Art. “Tokyo 1955–1970 Focuses on the transformation of Japan’s capital into a center of the Avant-Garde”, *Press Release*, Department of Communications, 2012, http://press.moma.org/wp-content/files_mf/moma_tokyo_pressrelease_expanded.pdf (consultado el 13 de abril de 2016)

SITIOS WEB

- Artsy.net: The art world online. “Imai Norio”, <https://www.artsy.net/artist/norio-imai> (consultado el 24 de julio de 2016)
- Biennale de Paris. *Archives*. “Japon 1969”, <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1969/gen/reglement.htm> (consultado el 20 de diciembre de 2017).

- Bolívar, Clara y Elva Peniche, Exposición documental realizada a partir del Fondo Helen Escobedo y el Fondo Histórico MUCA, del Centro de Documentación Arkheia, así como de materiales de Fimoteca de la UNAM e IISUE.
<http://muac.unam.mx/expo-detalle-126-expandir-los-espacios-del-arte.-helen-escobedo-en-la-unam-1961-1979>
(consultado el 24 de julio de 2017).
- Brooklyn Museum. “Ay-O – Japanese, born 1931”,
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/artists/6050/objects>
(consultado el 29 de julio de 2016)
- Buren, Daniel. “Where are the artist? Exhibition of an exhibition”, *Electronic Flux Corporation*, 2003,
http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html
(consultado el 10 de diciembre de 2017).
- Fondacione Mudima. “Milan Exhibition Mono-Ha 22 May 2015-19 Sept 2015”,
<http://myartguides.com/exhibitions/mono-ha/>
(consultado el 26 de abril de 2016).
- Galleria Grafica Tokio. [Biografía de Shigi Goh], *Artis Index*,
http://www.galleriagrafica.com/en/artists/shigi_b.html
(consultado 8 marzo 2017).
- Garduño, Ana. “*La Ruptura* de Fernando Gamboa”, *Discurso visual*, Revista digital Cenidiap-INBA, número 16, enero-abril 2011,
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm>
(consultado el 13 de octubre de 2016).
- Indiana University Bloomington. “The actor Osaga Tsuneyo II as Kojima”,
<https://artmuseum.indiana.edu/online/highlights/view/entries/123>
(consultado el 24 de junio de 2016).
- The Japan Foundation. [Aproximadamente 300 obras de arte japonés de la era de la vanguardia se consolidan en el museo de Arte Moderno de Nueva York: Tokio 1955-1970], *Japan Foundation Press release no. 823* (noviembre 13, 2012),
<https://www.jpf.go.jp/j/about/press/dl/0823.pdf>
(consultado marzo 13, 2016).
- Kajiya, Kenji. “Modernized Differently: Avant-Garde Calligraphy and Art in Postwar Japan”, *M+ Matters: Postwar Abstraction in Japan, South Korea, and Taiwan*
http://www.mplusmatters.hk/postwar/paper_topic2.php?l=en
(consultado el 13 de octubre de 2016).

- L. Pincus, Robert. "The paradox man" *Art Review, The San Diego Union-Tribune*, agosto 11, 2005, <http://www.kazuokadonaga.com/document/np-05-sandiegoUT.html> (consultado el 28 de julio de 2016).
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República de Argentina. "Historia de la relación bilateral", *Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República de Argentina*, <http://www.ejapo.mrecic.gov.ar/es/content/historia-0> (consultado el 6 de abril de 2017).
- Minemura, Jean Campignon, trad, "What was 'Mono-Ha'?", *Kamakura Gallery*, agosto 1986, <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html> (consultado el 25 de abril de 2016).
- Mitsuda, Yuri. "A Revised Sketch of Postwar Art: Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde Exhibition at the Museum of Modern Art, New York", *Wochi Kochi Magazine*, <http://www.wochikochi.jp/english/special/2013/01/moma-tokyo.php> (consultado el 8 de marzo de 2017).
- Mitsuyama, Kiyoko y Kenji Kajiya, [Entrevista a Kanazawa Takeshi (diciembre 26, 2012)], *Oral History Archives of Japanese Art*, [*Archivos de la historia oral del arte japonés*] marzo 1, 2015, http://www.oralarthistory.org/archives/kanazawa_takeshi/interview_01.php (consultado el 15 de marzo de 2017).
- Museum of Modern Art, MOMA. "Interview with Motonaga Sadamasa", *post: Notes on modern & Contemporary Art around the globe*, http://post.at.moma.org/content_items/377-interview-with-motonaga-sadamasa (consultado el 26 de julio de 2016).
- National Museum of China (NAMOC). "Illusory Blue Sky-Art Work Exhibition of Japanese Distinguish Painter Hideo Mori", http://www.namoc.org/en/exhibitions/201305/t20130508_247795.htm (consultado el 27 de julio de 2016).
- Osamu, Kido. [Notas Biográficas], Kido Osamu Official Website, <http://kido-osamu.com/cn11/pg362.html> (consultado 8 marzo 2017).

- Peking Review. “Joint Statement of Delegation of China- Japan Friendship Association of China and Visiting Delegation of Democratic Socialist Party of Japan”, Vol. 15, No. 16, (Abril 21, 1972), <https://www.marxists.org/subject/china/peking-review/1972/PR1972-16.pdf> (consultado el 8 de abril de 2017).
- Pollack, Barbara. “Japan’s Postwar Art Wave”, *ARTnews*, New York: 2016, <http://www.artnews.com/2013/01/09/japans-postwar-art-wave/> (consultado el 13 de abril de 2016).
- Rawlings, Ashley. “An Introduction to Mono-ha”, *Tokio Art Beat*, <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html> (consultado el 25 de abril de 2016).
- Resounding Spirit: Japanese Contemporary Art of the 1960’s. “Shiryu Morita: Artist Biography”, <http://www3.carleton.ca/resoundingspirit/morita.html> (consultado el 24 de junio de 2016).
- Rogallery: fine art & auctions. “Kimura Risaburo”, http://rogallery.com/Kimura_Risaburo/kimura_bio.htm (consultado el 27 de julio de 2016).
- Sekine, Nobuo. *Mono-Ha*, <http://www.nobuosekine.com/Mono-Ha/> (consultado el 25 de abril de 2016).
- Smooth-Art.com Tokyo Hanga. “About Us”, *Digital Factory from TOKYO JAPAN Produced by Masahiko Isono*, http://www.smooth-art.com/NewFiles/03_aboutus.html (consultado el 27 de julio de 2016).
- Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives. “*Contemporary Japanese art; fifth Japan Art Festival exhibition*, Nueva York 1970, (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2012), <https://archive.org/details/contemporaryjapa00solo> (consultado el 8 de marzo de 2017).
- TATE. “Jiro Takamatsu, Oneness of concrete 1971”, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/takamatsu-oneness-of-concrete-t13499> (consultado febrero 15, 2017).
- *Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects*. “岡本信治郎/Shinjiro Okamoto”, <http://www.tokyo-gallery.com/en/artists/japan/shinjiro-okamoto.html> (consultado el 27 de julio de 2016).

- Tove, "Tribute to Tapio", *Stuff that makes my heart beat faster*, mayo 26, 2013, <http://stuffthatmakesmyheartbeatfaster.blogspot.mx/2013/05/tribute-to-tapio.html> (consultado el 28 de julio de 2016).
- *W Magazine: Art & Fashion*. "The Simple Complex", enero 16, 2014, <https://www.wmagazine.com/story/nobuo-sekine-exhibit-mono-ha> (consultado el 26 de abril de 2016).
- *Art Link Art*, "What is Mono-Ha?", 2007, <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr> (consultado 24 de abril de 2016).
- Worldcat. "Japan Art Festival Association", *Worldcat.org* http://www.worldcat.org/search?q=au%3AJapan+Art+Festival+Association.&qt=hot_author (consultado 7 marzo 2017).

OTROS RECURSOS

- [Boletín de la Asociación Internacional del Festival de Arte", 7º. Festival de Arte del Japón], No. 16, (Japón: diciembre 15,1972).
- [Convocatoria pública del Séptimo Festival de Arte de Japón], (Japón: s.f.).
- Diagnóstico de conservación (México: Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo, junio, septiembre, 2013) (consultado el 8 de abril de 2016).
- Inui, Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) *El Museo Expuesto*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), octubre, 2013.
- Japan Art Festival Association. "JAFA: The outline and activities of Japan Art Festival Association established in 1965, (Tokio, Japan,1967)", Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room (Saitama, Japón).
- Oles, James "Investigación", comunicación personal vía correo electrónico a Julio García Murillo, Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) *El Museo Expuesto* en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), 8 agosto, 2013.
- [Primer boletín de la Federación internacional de asociaciones de ferias comerciales, (Kioto:1965)], Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials

Reading Room, (Saitama, Japón) Saitama Prefectural Museum of Modern Art
Materials Reading Room (Saitama, Japón).

Correos electrónicos al autor

- Giese, Ana. Centro de investigación y curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, febrero 8, 2017.
- Kadonaga, Kazuo. artista seleccionado para la exhibición *Arte Japonés de Vanguardia* del 7º Festival de Arte del Japón, febrero 21, 2017.
- Kuniichi, Shima. ganador del gran premio del 7º Festival de Arte del Japón, febrero 18, 2017.
-----, febrero 20, 2017.
- Kurita, Junko. Biblioteca de la *Fundación Japón* en Tokio, marzo 22, 2017.
- Moreno, Carolina. Biblioteca Raquel Edelman, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, marzo 10, 2017.
- Nagai, Lens. contacto con Nagai Hiroshi artista seleccionado para la exhibición *Arte Japonés de Vanguardia* del 7º Festival de Arte del Japón, marzo 20, 2017.
- Nimura, Yuko artista seleccionado para la exhibición *Arte Japonés de Vanguardia* del 7º Festival de Arte del Japón, marzo 14, 2017.
- Solís G, María. Sección Cultural e Informativa, Embajada del Japón en México, noviembre 18, 2016.
- Shiori, Sato. Saitama Prefectural Museum of Modern Art, Materials Reading Room, octubre 26, 2017.
-----, noviembre 14, 2017.
-----, febrero 7, 2018.
-----, febrero 9, 2018
- Kanazawa, Takeshi. Ex Secretario General de la Asociación del Festival de Arte de Japón, marzo 25, 2017.
-----, abril 7, 2017.
-----, abril 8, 2017.
-----, mayo 3, 2017.
-----, mayo 16, 2017.
-----, septiembre 21, 2017.
-----, marzo 11, 2018