



Los murales de Osaka

Entre ruptura e integración

Gloria Hernández Jiménez
Facultad de Ciencias Políticas
y Sociales, UNAM

Obertura

El presente trabajo se ocupará del entramado de las obras concretas y las voces de sus creadores, tomando en cuenta su situación y circunstancias temporales de producción, emisión y apreciación.

El fenómeno del muralismo en México a lo largo de su historia ha dado pie a la formación de muchos otros discursos de expresión plástica que lo toman en cuenta para afirmarse en aceptación o enfrentamiento respecto a sus postulados; los resultados han sido variados, porque cada nueva generación de creadores visuales inevitablemente tiene como referencia obligada al muralismo. En este trabajo se aborda una de las manifestaciones a “contracorriente” del muralismo, y que se desarrolló más o menos a partir de la mitad del siglo pasado, y la participación de un grupo de esos artistas en la Exposición Internacional que tuvo lugar en la ciudad de Osaka, Japón, en 1970.

1. El tema de la Expo Osaka 70 fue *Progreso y Armonía para la Humanidad*, este enunciado es una afirmación de un ideal de bienestar, una frase en sentido contrario a los violentos acontecimientos que sucedían en la región asiática por aquellos años como: la Guerra en Vietnam, bombardeos americanos en Camboya, las tensiones entre China y Taiwán, así como entre India y Pakistán. A pesar de esas circunstancias en la región, para Japón era muy importante la Exposición Internacional, porque a 25 años del fin de la Segunda Guerra Mundial, Japón mostraba un impresionante crecimiento económico. Es de notar que la Expo Osaka en 1970, fue la primera realizada en Asia. La creación del espacio urbano, sede del evento, fue responsabilidad del arquitecto japonés Kenzo Tange.



Esquema 1. Disposición de los cuadros monumentales en la bodega de la fábrica de la familia García Ponce, donde los pintores se instalaron a trabajar.

La participación de México fue producto de gestiones gubernamentales; un proyecto institucional auspiciado por el gobierno mexicano y orquestado por Fernando Gamboa, en colaboración con el arquitecto Agustín Hernández. Para el montaje del pabellón mexicano en la citada exposición, buscaban un ideal de integración entre arquitectura y pintura, a la manera del sitio arqueológico de Bonampak, y disponer en los muros interiores del pabellón, los cuadros monumentales elaborados por un grupo de 11 artistas invitados a participar por los organizadores: Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Brian Nissen, Manuel Felguérez, Antonio Peyrí, Francisco Corzas, Arnaldo Coen, Vlady, Francisco Icaza, Fernando García Ponce y Gilberto Aceves Navarro.

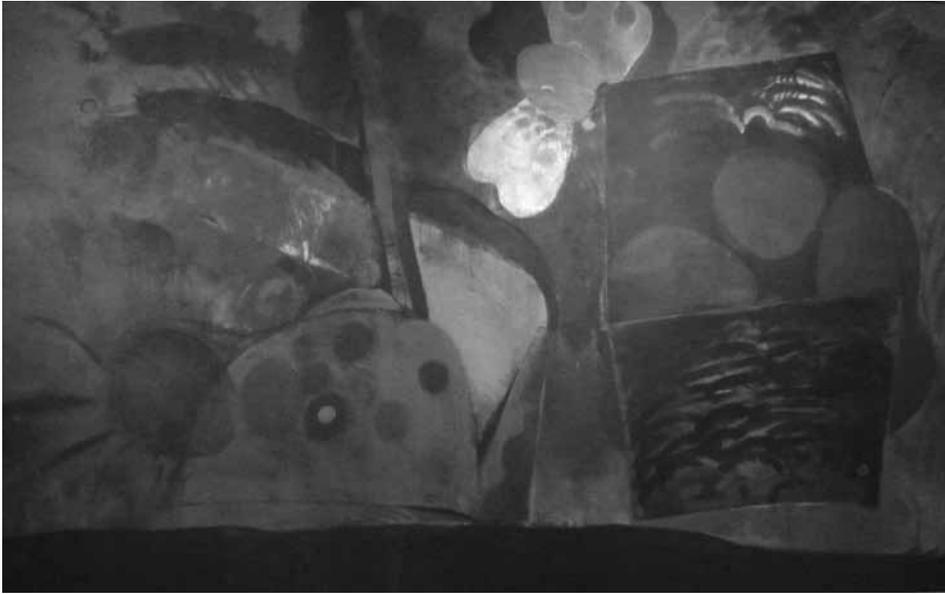
El proyecto encabezado por Gamboa parece que buscaba expresar una suerte de continuidad de la tradición “mexicana” de la pintura mural y monumental, que la cultura mexicana posee en sus vestigios y memoria histórica desde el mundo prehispánico, el periodo colonial, y el muralismo de la primera mitad del siglo XX. Toda esa tradición en la producción de pintura mural y monumental como formas de comunicación humana, es un fenómeno que alcanza al grupo de creadores que hacia los años 80 del siglo pasado fueron etiquetados como de la “Ruptura”; cabe mencionar que la mayoría de ellos repudian esa denominación. Existen antecedentes del uso del término en los años 50, por autores como Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz, aunque ellos estaban pensando un momento histórico, un fenómeno y nunca calificaron con el nombre de “Ruptura” a ningún grupo de artistas.

Considero que resulta mejor situar en contextos amplios a esos artistas, que aunque contemporáneos, en realidad pertenecen a varias generaciones. La época de los años cincuenta en México marca una apertura del gobierno hacia los foros internacionales; uno de sus resultados es un discurso oficial de la cultura, con carácter cosmopolita, financiada y promovida desde el Estado; el gobierno otorga becas para ir a estudiar al extranjero, y varias generaciones de intelectuales y artistas mexicanos fueron a estudiar a Europa. La ciudad de París fue escenario de aprendizaje y madurez para muchos de estos creadores, desde Manuel Felguérez hasta Arnaldo Coen. Para los años 60 se multiplican las oportunidades del mercado internacional del arte con participaciones en concursos y exhibiciones como las bienales y ferias internacionales; el conjunto descrito teje un circuito del arte premiado “culto” y cotizado.

Entre los artistas invitados por Gamboa al proyecto Osaka 1970 había algunos que ya contaban con una trayectoria de casi 20 años; y existían antecedentes importantes de su incidencia en la cultura y el arte de nuestro país, recuérdese el concurso del *Salón Esso* que se llevó a cabo en 1965, y en el que Fernando García Ponce y Lilia Carrillo, pintores abstractos, obtuvieron primero y segundo lugar, respectivamente; cuestión que provocara tremendo escándalo el día de la inaugu-



Lilia Carrillo (1930-1974), *La Ciudad desbordada, contaminación del aire*, 1969, acrílico/tela 500 x 600 cm.



Roger von Gunten (Suiza 1933), *La ecología del planeta destruida por la explotación irracional*, 1969, acrílico/tela, 500x790 cm.

ración de la muestra de los premiados, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, y que fue registrado por la prensa de la época. Otro acontecimiento a considerar fue la exposición *Confrontación 66*, por cierto, también organizada por Fernando Gamboa, donde participaron tanto artistas que comulgaban con los lenguajes de la escuela mexicana de pintura y el muralismo, como quienes se sumaban a las muchas tendencias del arte abstracto y figurativo.

Casi todos los participantes en el proyecto Osaka 70 fundaron y formaron parte del *Salón Independiente* y sus tres exposiciones consecutivas en los años 1968, 1969 y 1970, marcando su diferencia y desacuerdos con los discursos de carácter gubernamental. El año 1968 fue un momento clave para esa generación porque participaron en las actividades del movimiento político estudiantil, y como gesto de congruencia con sus posturas declinaron participar en la exposición del *Salón Solar* organizada por el gobierno mexicano en el marco de las Olimpiadas de 1968. Las huellas de los creadores llamados de la “Ruptura” dejaron una estela de vaivenes entre lo contestatario y lo institucional. Un ir y venir entre ruptura e integración.

2. Es la misma historia de las obras, porque inicialmente fueron integradas al espacio donde los 11 artistas crearon sus pinturas de gran formato, trabajando en el galerón de una fábrica, propiedad de la familia García Ponce, ubicada en Tulyehualco (esquema 1); en aquel sitio fue donde se trató de reproducir la disposición que los cuadros tendrían en el pabellón mexicano en la Expo Osaka 70.

La idea era que las pinturas cubrirían muros de piso a techo y que habría cierta continuidad formal de una obra a otra, porque Gamboa quería que el tema general fuera en torno a problemáticas sociales de esa época, y entonces él repartió los títulos: *La Ciudad desbordada, contaminación del aire; La ecología del planeta destruida por la explotación irracional; El consumidor consumido: alteración del aire; La tecnología deshumanizada víctima al hombre; Ciencia y tecnología, promesa y amenaza; Incomunicación; Desequilibrio de potencias o el hombre ante el espejo de la violencia; Híbridez tecnológica; Computadoras represivas; y Biafra*. Este último título es de la obra de Aceves Navarro, él lo cambió y dice no recordar el que le había asignado Gamboa, y el otro caso es el de García Ponce que dejó su obra sin título.

A decir de los artistas, Gamboa les dio total libertad para que cada uno resolviera el tema plásticamente a su manera; también les proporcionó telas, andamios, bastidores y pinturas de acrílico, salvo a Vlady, quien solicitó óleo, el tiempo para producir las obras fueron tres semanas. Y se pagó a cada artista 15 mil pesos.



Brian Nissen (Inglaterra 1939), *El consumidor consumido: alteración del aire*, 1969, acrílico/tela, 520x595 cm.



Arnaldo Coen (México 1940), *Desequilibrio de potencias o el hombre ante el espejo de la violencia*, 1969, acrílico/tela, 508x688 cm.

3. En el conjunto de obras se manifiestan dos niveles discursivos, por un lado el conjunto de títulos que se les asignaron como sugerencias temáticas, y por el otro lado cada obra en su solución plástica. Los pintores Aceves Navarro, Von Gunten, Felguérez y Coen afirman que una cosa fueron los temas, y otra, la manera en que cada uno de ellos resolvieron su obra: “Cada quien hizo lo que le dio la gana” dicen los cuatro, así que en cierta manera el proyecto fue fallido, además es escasa la información documental y hemerográfica al respecto del pabellón mexicano en Osaka; y existe la leyenda de que las obras no fueron expuestas porque las medidas del pabellón y las que se dieron a los pintores no coincidieron, y por lo tanto los cuadros no cabían en él. Ninguno de los pintores pudo viajar a Japón y Gamboa no reunió documentación fotográfica ni hemerográfica del evento, incluso parece que el cuadro de Vlady no viajó, porque como lo trabajó con óleo, y puso múltiples capas pictóricas su obra no secó a tiempo, y por lo tanto no era posible enrollar la tela para ser transportada.

Otro coqueteo del conjunto de obras entre ruptura e integración, es su actual disposición en el *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, en el Estado de Zacatecas, porque no reproduce la disposición y orden en que se había proyectado



Vlady (Kivalchich Rusacov Vladimir, Rusia 1920-2005),
Hibridez tecnológica, 1969, óleo/tela, 500x735 cm.

que serían apreciados por el público. No se encuentran dispuestos de piso a techo, se encuentran levantados unos 50 cm. respecto del piso y tienen un amplio espacio sobre ellos, además las esquinas que unían a varios de los cuadros se perdieron.

Las obras: pinturas de gran formato

En Lilia Carrillo tenemos un ejemplo mexicano de abstracción lírica informal. Trabaja texturas, formas, mezcla polvos, arenas, papeles, aplica frotados y traza dibujos; crea atmósferas pictóricas etéreas. Artistas y críticos coinciden en que su obra es la mejor lograda del conjunto Osaka.

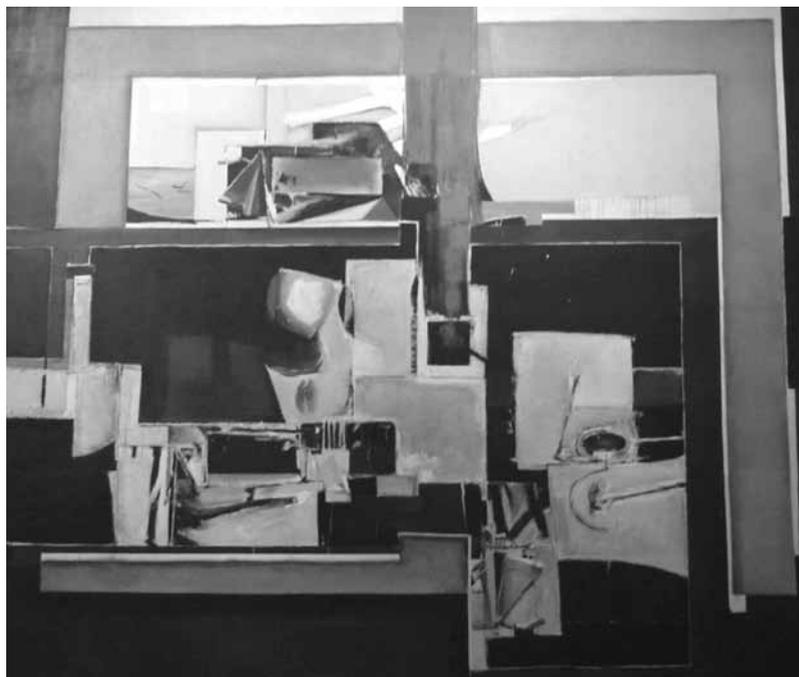
La contribución de Gilberto Aceves Navarro demuestra que no era un grupo solo de pintores abstractos, pues él combina una abstracción geométrica con figuración, y aborda un tema de crítica política; en *Biafra* se refiere a la guerra civil en Nigeria sucedida de 1967 a 1970, por tanto las figuras en esta obra son los desplazados, los muertos, los torturados y los sacrificados. Aceves Navarro niega que haya una ruptura entre los lenguajes del muralismo, la escuela mexicana de pintura, y lo que se ha llamado la generación de la ruptura, él considera que en realidad hay una continuidad porque “los muralistas fueron los grandes maestros”.

Fernando García Ponce emplea la construcción espacial con líneas de trazo enérgico que enmarcan fondos en negros pictóricos y sostiene su composición del color en una línea vertical al centro del cuadro en un rojo encendido y su contraste con dos tonos profundos de azul.

Francisco Icaza realiza una obra en geometrismo abstracto combinado con gestualidad y texturas. Un fondo ocre dorado de textura irregular que en ciertas áreas deja mirar destellos de tonos oscuros en la base.

Por su parte, Arnaldo Coen ordena el espacio pictórico a partir de la disposición de los colores planos, las líneas dinámicas y los espacios geométricos, que según el pintor evocan figuras de torsos femeninos; con estos recursos el cuadro resulta algo *Pop*, y el pintor sostiene que “Sí, y también *Op*”, y que su propuesta pictórica incluye dos imágenes que representan: “1. El hongo de la bomba atómica y 2. Sangre derramada por impactos de balas”. Dos signos simbólicos remáticos, anclados culturalmente en relación con la identificación universal de la violencia.

Corzas es el único que produce dos obras aunque de menores dimensiones que todos los otros, sus cuadros son pictóricos y los más figurativos del conjunto; sus figuras se sostienen en transparencias oscuras de pinceladas gruesas.



Fernando García Ponce (México 1933-1987),
Sin título, 1969, acrílico/tela, 489x590 cm.



Gilberto Aceves Navarro (México 1931), *Biafra*, 1969, acrílico/tela, 500x740 cm.

La obra de Vlady es absolutamente informal, en el lado derecho del cuadro vibra un tropel en *action painting* de serpentinas en pigmentos pastosos; una imagen dinámica e irónica, porque Vlady decía que la masa abstracta que pintó era la civilización que se iría por el escusado también pintado en la obra, según palabras de Aceves Navarro.

Peyrí trabajó con mancha, línea y la construcción espacial a partir de recorres de campos de manchas y detalles lineales como contrastes formales, en sus texturas aparenta *collages*.

Sobre un telón opaco Manuel Felguérez, compone una abstracción geométrica con figuración y formas orgánicas. Pero en este cuadro todo parece práctica de la mutilación.

Brain Nissen crea una atmósfera pictórica, con ritmos frenéticos y áreas de color y, al mismo tiempo, incluye referencias del tema que le fue asignado, por ejemplo: unas dentaduras flotantes que parecen abrir y cerrar las fauces; o el recurso a breves y rápidos trazos gestuales que circundan una superficie verde opaco.

Y Roger von Gunten explica que su obra representa un carro de combate, a la manera de los carros de guerra romanos, con el quería expresar un combate a la violencia con más violencia; pero hoy en día dice que ha aprendido que eso no es solución porque la violencia solo puede engendrar más violencia.