

Anhelos de identidad nacional. El pabellón de México en la feria mundial de Osaka 1970

Longing for National Identity: Mexico's Pavilion at the 1970 Osaka World's Fair

investigación
pp. 012-019

— Marco Polo Juárez Cruz

Resumen

Este artículo se interesa en la arquitectura y museografía del pabellón de México en la feria mundial de Osaka, 1970. A partir de la conjunción del discurso del edificio, diseñado por Agustín Hernández y los murales encargados por Fernando Gamboa, se revisa la propuesta de identidad nacional presente en las políticas culturales del Estado mexicano. Estas acciones buscaban resaltar la herencia cultural y la innovación artística de este país dentro del contexto internacional de las ferias mundiales.

Palabras clave: feria mundial, Agustín Hernández, monumento, identidad nacional

Abstract

The purpose of this article is to analyze the architectural and curatorial discourse of the Mexico's pavillion at the 1970 Osaka World's Fair. The relationship between the discourse of the building itself, designed by Agustín Hernández, and the murals commissioned by Fernando Gamboa allows us to examine the sense of national identity promoted by the cultural policies of the Mexican government. These policies aimed to emphasize the country's cultural heritage and artistic innovation within the international context of world's fairs.

Keywords: world fair, Agustín Hernández, monument, national identity

La conformación ideológica del concepto de lo mexicano se ha apoyado en la arquitectura para mostrar aquellos elementos preponderantes en el imaginario popular en torno a esta idea. El triunfo de la Revolución en los primeros años del siglo xx desembocó en la conformación de un grupo político—institucionalizado bajo el Partido Nacional Revolucionario, en 1929— que coordinó todas las acciones culturales a favor de la consolidación de una identidad nacional; desde la comisión a diferentes artistas para pintar en edificios públicos diversos murales, los cuales enarbolaban las conquistas de la Revolución, hasta los intentos por introducir a México en el mercado económico mundial como una nación democrática, liberal y moderna.

En la segunda mitad del siglo xx, el desarrollo de la Guerra Fría provocó que los procesos políticos en distintas naciones se vieran inmersos en el juego de propaganda con el que Estados Unidos y la Unión Soviética buscaron consolidar su predominio internacional. Para ello se usaron eventos de difusión internacional —de los cuales las ferias mundiales son el ejemplo paradigmático—, con los que se

posicionaron modelos de desarrollo y pensamiento dispares. Sin embargo, la implantación de una política pública, mediante el espectáculo, no imperaba solamente en las naciones hegemónicas: cada país intentaba articular una agenda política que otorgara cierto grado de validación ante la comunidad internacional y ante sus propios habitantes. Para lograrlo, recurrían a estrategias que evocaran un modelo de identidad que les particularizara del resto de expositores.

El caso de las ferias mundiales es particular en tanto que no sólo presentan la creación de un discurso identitario en el guion curatorial, sino que el mismo contenedor participa con lo exhibido en la reafirmación del mensaje. Este ensayo se detiene en el caso del pabellón de México en la feria mundial de Osaka, 1970. Sostengo que tanto el diseño del pabellón realizado por Agustín Hernández como la propuesta museológica de Fernando Gamboa —donde destacan los murales que buscaban evocar los frescos de Bonampak—¹ no lograron consolidar un discurso nacional, sino que mostraron el cúmulo de circunstancias sociales, políticas y artísticas presentes en México durante los años sesenta. Ello se observa tanto en la solución formal como en la propuesta de Gamboa de trabajar con un grupo de artistas que confrontaban las nociones formales de la Escuela Mexicana de Pintura, pese a que de igual manera intentaron generar una propuesta de arte social que incidiera en los espectadores de su época a partir de la pintura mural.²

Una construcción efímera para el gobierno perpetuo

La arquitectura de las ferias mundiales

Desde su origen a mediados del siglo xix, las ferias mundiales han funcionado como dispositivos de presentación de un discurso con alcances globales. Paola Antonelli considera que las ferias mundiales son “una fantasía plausible basada en el uso de la ciencia y la tecnología a favor de la humanidad.”³ Sin embargo, el carácter del discurso variaba de acuerdo con la situación específica de cada nación: las grandes potencias hacían demostraciones de poder y justificaciones de su expansionismo, mientras los pueblos emergentes buscaban ser parte del concierto de la modernidad. Así, se construyeron utopías del diseño y la tecnología que veneraron los avances conseguidos por el hombre y que eran vistas como las herramientas con las que se alcanzaría un futuro promisorio de igualdad, armonía y paz.

A pesar de la naturaleza efímera con la que se diseñaban los pabellones, es cierto que regularmente cada feria conservó un elemento que se posicionó como hito de la ciudad sede. Este es el caso del Crystal Palace de Londres, construido en 1851 en hierro fundido y vidrio para albergar la Gran Exposición, o la Torre Eiffel de París, símbolo de la Exposición Universal de 1889. Estas construcciones cumplieron con el propósito de enunciar los avances tecnológicos de su época. Es en esta naturaleza contradictoria de las ferias mundiales, entre efímera y permanente, en la que Mauricio Tenorio-Trillas reconoce que es necesario el valor crítico para identificar la “falsedad” de las ideologías modernas, pues es el sitio donde se evidencian los parámetros entre una supuesta realidad y su percepción.⁴

Desde sus inicios, las ferias mundiales representaron una alternativa arquitectónica a las construcciones de carácter permanente, en cuanto al uso de nuevos materiales y sistemas constructivos. Aunado a ello, la misma organización de la feria —que implicaba una compleja labor de urbanismo— resultó partícipe, incluso de manera fortuita, de la confrontación de modelos políticos. Ejemplo de ello es la disposición de los pabellones de Alemania y la Unión Soviética a orillas del río Sena en la feria de París de 1937. La



Torre Eiffel, Exposición Universal, París, 1889. Fuente: Fortepan, 1937

pugna en la espacialidad del pabellón de Albert Speer y el de Boris Iofan —encumbrado con la estatua de Vera Mukhina *El trabajador y la mujer del koljós*— significó la materialización de dos políticas de gobierno contrarias que se enfrentarían años más tarde en el campo de batalla.

Ya en la posguerra, la confrontación arquitectónica entre la Unión Soviética y Estados Unidos de América se hizo evidente en la feria de Montreal en 1967. Como parte de las celebraciones canadienses por el centenario de su unión como confederación, Montreal se adscribió a una narrativa de unidad nacional, encaminada a contrarrestar las intenciones independentistas de Quebec y la influencia cultural de Estados Unidos. A pesar de este velado rechazo del país sede, Montreal representó un cambio en las políticas culturales de Estados Unidos, al buscar disminuir el empuje que la Unión Soviética había alcanzado por su victoria temporal en la carrera espacial con el lanzamiento del satélite Sputnik.⁵ Mediante una solución más “abierto,” propuesta por el arquitecto Buckminster Fuller, se buscó incidir en la diversidad cultural del país. A la par, se desmarcó de la postura tecnológica soviética, que se vio anquilosada con la presentación de un edificio sólido, donde el volumen prevaleció y la evocación continua a los logros de la carrera espacial perdió relevancia.

La Exposición General de primera categoría de Osaka, celebrada de marzo a septiembre de 1970, significó la oportunidad de Japón para reposicionarse como una nación de vanguardia. Superar la derrota en la Segunda Guerra Mundial implicó un cambio en su economía con un fuerte empuje

industrial, que le permitió alcanzar un alto nivel de bienestar. Como parte importante del resurgimiento, las empresas japonesas desarrollaron pabellones en los que se mostraron todos los avances en tecnología y la innovación en el uso de materiales. El proyecto maestro –desarrollado por Kenzō Tange, junto a un equipo de 12 arquitectos, entre los que destacan Arata Isozaki y Fumihiko Maki– conjuntó las circulaciones, pabellones corporativos y áreas abiertas alrededor de un lago artificial y una plaza central coronada con la Torre del Sol de Okamoto Taro. Cada edificación del país anfitrión evocaba la manifestación visual de los materiales que lo conformaban, a partir de transparencias que evidenciaban su fabricación dentro del estilo arquitectónico conocido como estructuralismo. Ejemplos de ello son el pabellón de Toshiba, con unidades metálicas en forma de tetraedro; el Takara Beatulion, conformado por tubos de acero y cápsulas plásticas o el Centro de Telecomunicaciones con su cubierta textil.

En cuanto a los pabellones de Estados Unidos y la Unión Soviética, los diseños fueron completamente dispares, sin dejar de lado el anhelo de innovación. Estados Unidos desarrolló una cubierta de plástico mylar (tereftalato de polietileno) y fibra de vidrio entramada con cables tensados, sujetos a una estructura de hormigón y parcialmente soportados a partir de aire presurizado.⁶ El uso de este sistema ligero significó una mayor extensión del pabellón, lo que permitió colocar en 9 000 m² siete exposiciones sobre “La imagen de América.” Por su parte, la URSS se encargó de construir el edificio más alto de la exposición: 109 metros. Diseñado a partir de una estructura tubular que replicaba una bandera desplegándose, presentó en tres niveles un conjunto de elementos que representaban la cultura soviética a un nivel más humano, motivado por el triunfo de los estadounidenses en la carrera espacial con la llegada del Apollo 11 a la luna.

En el caso de México, el contexto histórico y la continuidad de un mismo modelo de representación hacia el exterior provocaron una respuesta diferente a la propuesta general: se presentó un diseño no sustentado en los avances tecnológicos o la bonanza económica del país, sino basado en la herencia cultural, la riqueza natural y la producción artística de sus individuos como llave de entrada al concierto de naciones civilizadas. Cabe recordar las declaraciones de Manuel Fernández Leal, secretario de Fomento de Porfirio Díaz, quien veía en las ferias mundiales la oportunidad para México de “figurar en el conjunto admirable de países que, fraternizando en ideales, en ambiciones y en tendencias, marchan unidos a la vanguardia del progreso.”⁷

Así, las primeras participaciones de México muestran una continuidad al representar el pasado mexicano desde el reconocimiento de los procesos de síntesis de hispanidad del proyecto de Ramón Ibarrola de un pabellón de hierro y acero para la feria de Nueva Orleans de 1884 (el ahora famoso quiosco morisco de Santa María la Ribera), donde se mostraban las maravillas agrícolas y minerales del suelo mexicano. Posteriormente se hizo una evocación directa al pasado prehispánico, tanto en el pabellón de París 1889, donde se colocaron los relieves escultóricos de reyes y diosas precolombinas, de Jesús F. Contreras,



Expo Osaka 70. Pabellones de Kodak y Ricoh, 1970. Fotografía: Takato Marvi

como en el pabellón de Sevilla de 1929, donde Manuel Amábilis proyectó un edificio con reminiscencias estilísticas a la arquitectura maya del Puuc.

Para la feria de Osaka de 1970 se realizó un concurso, coordinado por el Colegio de Arquitectos de México y el ganador fue el joven arquitecto Agustín Hernández,⁸ quien ya en sus primeras obras –dentro de las que destacó la escuela para el ballet folklórico de su hermana, Amalia Hernández– mostraba el carácter que distinguiría su práctica profesional: la revaloración de los elementos formales tras el estilo internacional, la reinterpretación de los valores plásticos de la arquitectura mesoamericana, como taludes o escalinatas, y la armonía entre volúmenes monolíticos y elementos escultóricos. De esta

manera, en el pabellón mexicano se distinguió la típica forma trapezoidal de los basamentos mesoamericanos que, junto con los patios interiores y las escalinatas de acceso, configuraron el espacio en el que se desarrolló la exposición. La solución formal se conjuntó con el uso del concreto armado como sistema estructural, el cual, considero, fortalecía un discurso en torno a la solidez de las instituciones mexicanas, mismas que se hacían valer del concreto como recurso de entrada a la modernidad.⁹ Sin embargo, el carácter permanente de las construcciones de concreto del Estado mexicano, reflejado en el pabellón, entraba en discusión con la breve existencia de la feria mundial. Por ello, el discurso alrededor del proyecto giró en torno a la evocación del pasado prehispánico, transformado en una estructura histórica rígida que sustentaba el proyecto nacionalista mexicano.



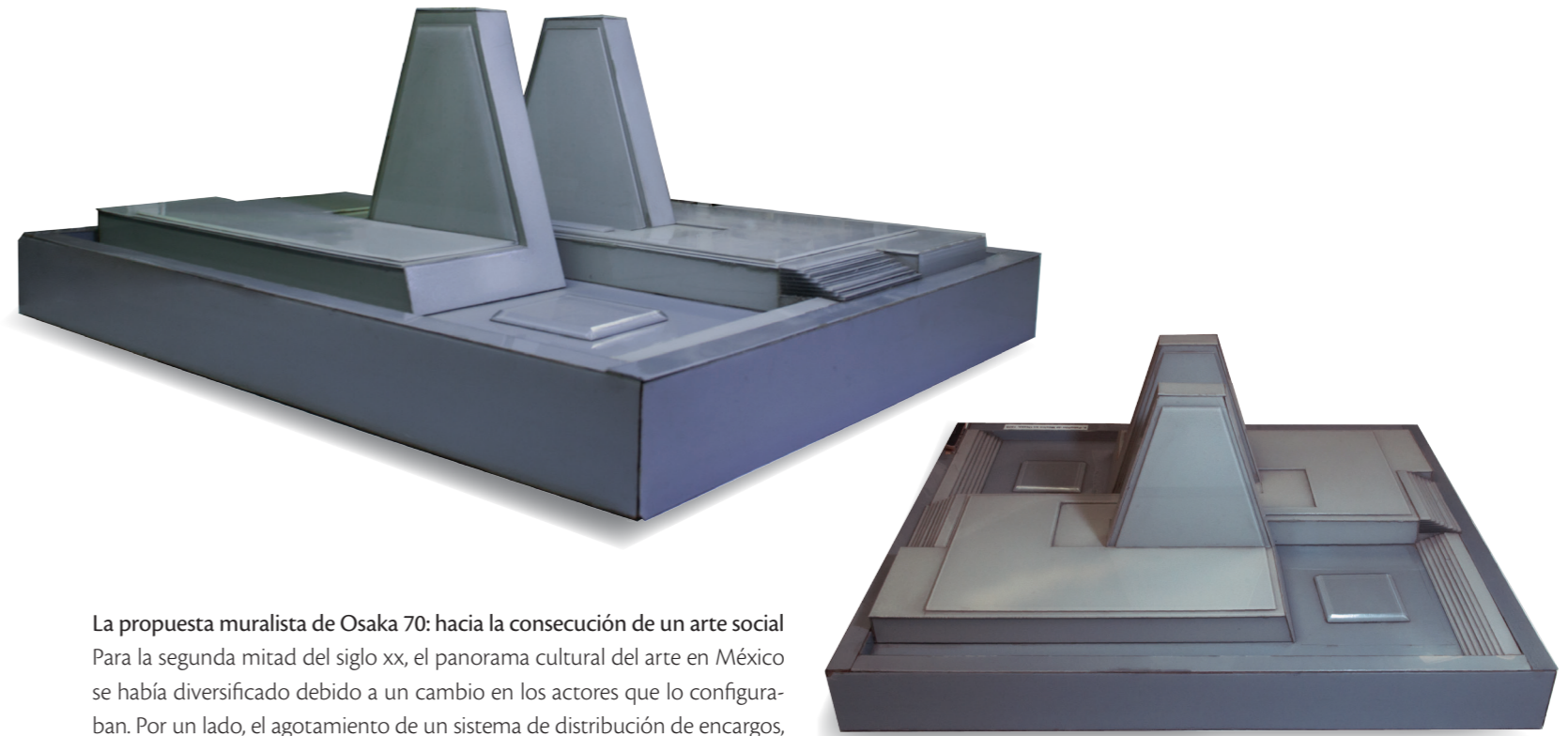
Expo Osaka 70. Pabellones de EU. (blanco en primer plano), Chermayeff & Geismar & Haviv y la U.R.S.S. (blanco y rojo al fondo), Mikhail V. Posokhin, 1970. Fuente: <http://astudejaoublie.blogspot.fr/>

De esta manera, en la exposición de Osaka se encontraron dos manifestaciones de la arquitectura al servicio de un mensaje institucional: la de las grandes naciones, centrada en mostrar los avances logrados por la tecnología en el progreso; y la de las naciones emergentes, ejemplificada con la alternativa mexicana, la cual se enfocaba en la manifestación de la solidez de sus instituciones, que validaba las políticas de gobierno, mientras le restaba importancia a los problemas sociales en su interior: las manifestaciones estudiantiles de 1968 seguían en la mente de la sociedad mexicana. Estos factores encontraron expresión en la respuesta de los pintores invitados a colaborar en el diseño de los murales que cubrirían los interiores del pabellón de Hernández, bajo el programa expositivo de Fernando Gamboa.

La coordinación general de la exposición mexicana fue responsabilidad de Fernando Gamboa, distinguido diplomático y museógrafo. Con su participación en la exhibición de las obras de José Guadalupe Posada en el Art Institute de Chicago inició su intensa trayectoria como promotor de la cultura mexicana desde las instituciones gubernamentales. El guion curatorial de las piezas seleccionadas para la feria de Osaka fue una réplica de lo hecho en Montreal (1967) o San Antonio (1968). Las obras se dividieron en cuatro grandes núcleos: arte precolombino, arte colonial, arte “contemporáneo” y artes populares. Si bien, el modelo general se repitió, fue en la sala de arte contemporáneo en la que se intentó una integración entre pintura y arquitectura que emulara los valores de integración plástica en la arquitectura mesoamericana. La Estructura 1 de Bonampak fue el modelo que los pintores, coordinados por Gamboa,¹⁰ intentaron replicar.



Pabellón de México, Expo Osaka 70, Agustín Hernández, 1970



Pabellón de México, Expo Osaka 70, Maqueta del proyecto. Fuente: Archivo de Arquitectos Mexicanos Facultad de Arquitectura, UNAM: Fotografía: José Manuel Márquez Corona

La propuesta muralista de Osaka 70: hacia la consecución de un arte social
Para la segunda mitad del siglo xx, el panorama cultural del arte en México se había diversificado debido a un cambio en los actores que lo configuraban. Por un lado, el agotamiento de un sistema de distribución de encargos, así como la falta de espacios públicos hizo que el modelo del muralismo de Álvaro Obregón y José Vasconcelos se viera anquilosado. Por otra parte, la interacción con el arte internacional junto con una mayor importancia en la individualidad del artista se asoció con la proliferación de galerías que promovieron el arte de artistas emergentes. Una nueva generación de artistas tomó un papel crítico frente al Estado y aprovechó la expansión de los espacios de difusión para poder expresar sus preocupaciones.

Las instituciones gubernamentales supieron entender este cambio y conjuntaron en sus espacios, como en la Galería de Arte Mexicano y la Galería de las Nuevas Generaciones, a autores que dialogaban con las nuevas visiones del arte internacional. La exposición Confrontación 66 y la creación del Salón Independiente –como respuesta a la Exposición Solar, organizada por el gobierno mexicano alrededor de los juegos culturales de México 68– fueron manifestaciones de una agrupación que se posicionó como contrapunto al discurso oficial, que siguió al Estado mexicano y ocupó los encargos institucionales en la segunda mitad del siglo, como la creación de los murales de Osaka.¹¹

Bajo la organización de Fernando Gamboa se propuso un programa iconográfico que respondiera al lema “Progreso y armonía para la humanidad,” desde una economía emergente como la posibilidad de un “angustioso desajuste de la equivocada aplicación de la máquina, la tecnología y la ciencia, no utilizada para el beneficio y armonía de los pueblos.”¹² Así, los murales tenían que servir como crítica de las instituciones económicas y políticas que sustentaban la misma feria mundial, desde un ejercicio novedoso: replicando los frescos de Bonampak, se crearían murales que cubrieran la totalidad de los muros del salón de arte contemporáneo del pabellón mexicano, así se buscaba que la confrontación del espectador con un espacio totalmente cubierto de pintura reforzara el mensaje de los murales.

Para la creación de los murales, Fernando García Ponce dispuso de una bodega familiar en el oriente de la ciudad, donde se instalaron los lienzos. El espacio permitió a los artistas trabajar al mismo tiempo, en ocasiones colaborando con sus compañeros, ya fuera con trazos o en la asimilación de los



Sala de los murales de Osaka 70, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Fuente: Martín Ruíz Sánchez, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

procesos artísticos particulares.¹³ Lamentablemente, circunstancias técnicas evitaron que se concretara el ejercicio propuesto por Gamboa. Al haber sido acordado desde el principio que la ejecución del proyecto recaería en una constructora japonesa, cambios en la coordinación de la construcción evitaron un correcto enlace con la contraparte mexicana. Por ello, se colocó un piso de tezontle rojo, completamente acorde con la selección del resto de los materiales, pero con otras especificaciones lo que provocó que los murales, diseñados con las dimensiones justas para aparentar que estaban pintados directamente en los muros, resultaran más grandes y no lograran ser expuestos en su totalidad. El testimonio de ello es parco y no hay registros que manifiesten cuáles murales sí lograron ser expuestos.¹⁴ De regreso a México, sólo algunos lograron ser exhibidos, como el de García Ponce en el Museo MACAY de Yucatán, el de Felguérez en Monterrey o el de Aceves Navarro en Aguscalientes, antes de ser instalados en la planta alta del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en la ciudad de Zacatecas. La confrontación del espectador con los murales en este recinto nos acerca a la comprensión del efecto que se estaba buscando lograr en Osaka. Si bien su organización no refleja el ejercicio plástico de Osaka,¹⁵ sí otorga gran poder de expresión a los murales.

Aunque los artistas se adhirieron al programa iconográfico de Gamboa, que era el de la institución cultural que los contrataba, mantuvieron el espíritu crítico en contra de las políticas públicas y buscaron crear, desde el conjunto de sus murales y su presentación integrada a la estructura del pabellón mexicano, un mensaje crítico. A pesar de manejar el lenguaje no figurativo que utilizaban los artistas de la ruptura, se trató de un conjunto de individuos plenamente conscientes de las posibilidades de expresión del arte y de su función como críticos del poder del Estado moderno. Esto se confrontó directamente con el papel social de un arte que estuviera verdaderamente al alcance de la población y que rompiera el modelo corporativo en el que el arte era inaccesible y alienado de la sociedad. Este papel del arte como mediador y moldeador de la cultura ha sido estudiado por teóricos como Meyer Schapiro.

Para Meyer Schapiro, el potencial del arte como vínculo social y formativo estuvo restringido a las estructuras capitalistas de las sociedades, lo que le impedía actuar con libertad. Desde su naturaleza social, el arte poseía, según Schapiro, algunas características que le correspondían aun cuando fuera un lenguaje no figurativo: un carácter simbólico y comunicativo a partir del momento que se entiende como un lenguaje y éste es social. Esto hace que el arte sea un lenguaje sin depender exclusivamente de su narratividad. Este autor no olvida la vinculación del arte con las instituciones públicas que lo patrocinaban, lo que no lo obligaría a reflejar los valores dominantes e incluso sus políticas. Si se le atribuye a la forma sólo un aspecto dentro de los procesos artísticos de producción, entonces la presencia de un lenguaje, figurativo o no, estaría sujeta a un valor de medio y no al mecanismo de transmisión del lenguaje.¹⁶ Schapiro concluye su ensayo expresando la divergencia en el modelo de sociedad que producía la obra de arte, considerando las vertientes del rango de audiencia del arte y su referencia a un grupo particular.

La tesis de Schapiro me sirve para reflexionar sobre la labor crítica que los artistas de los murales de Osaka tuvieron con la exposición y con las políticas desarrolladas por el Estado mexicano. El grupo desarrolló un conjunto de obras con una clara intención antitecnológica que contrarrestaba la posición optimista presentada en el derroche visual y matérico de los pabellones internacionales. Si bien en su mayoría se trabajaron temas abstractos, Gilberto Aceves Navarro sí hizo una alusión a la Guerra Civil de Nigeria, finalizada en enero

de 1970. Inmersa en el cambio de los medios de difusión y comunicación, con la aparición de las fotografías de guerra que denunciaron la crisis humanitaria de Biafra, la creación de una pintura en pugna con el modelo figurativo del muralismo tradicional participa en la creación de un vínculo con la sociedad contemporánea que visitaría el pabellón de México.

En este sentido, considero que la implicación directa de un conflicto internacional por parte de Aceves Navarro sí culmina este proceso de interacción con la sociedad internacional. Ello no significa que las otras obras carezcan de importancia. Sin el conjunto de pinturas ni la disposición al interior del pabellón el discurso hubiera quedado trunco. De esta manera, los murales de Osaka representan un discurso que advertía sobre las políticas impulsadas por la feria mundial en torno al progreso basado en la tecnología, el cambio en las instituciones culturales mexicanas a partir de la promoción de nuevos actores y la prevalencia del estilo individual de cada artista en la heterogeneidad de los murales.

Consideraciones finales

A partir del análisis del proyecto artístico del pabellón mexicano en la exposición mundial de Osaka 1970, es posible reconocer tanto la materialización del discurso gubernamental, deseo de validar en la masividad de la obra de Agustín Hernández la solidez de sus instituciones, como la participación colectiva de unos artistas que veían en el arte un vehículo de crítica social e identificaban los problemas de una sociedad inmersa en la tecnología. De esta manera, la conjunción entre un modelo arquitectónico que impulsaba la evocación del glorioso pasado prehispánico, el guion curatorial que buscaba mostrar la riqueza artística y unos murales críticos del aparato institucional evitó la consolidación de un discurso nacionalista y, más bien, evidenció las circunstancias históricas alrededor de la construcción del pabellón, inmersas en un contexto global que validaba las políticas económicas internacionales. La crítica de los murales a este modelo económico se hizo evidente en cuanto la maquinaria del neoliberalismo exacerbó el rezago de los países tercermundistas y su ineficacia para unirse al discurso de armonía y progreso universal.

A pesar de que la organización de las ferias mundiales implica el posicionamiento de un discurso nacional en el pabellón de cada país, también es cierto que el papel transgresor del arte permite el cuestionamiento desde la misma institución de las políticas públicas. Esto implicaría una revisión crítica de arquitectura y discurso museológico en aras de analizar el mensaje promovido. Por ello, resulta importante trasladar esta crítica al discurso mismo de la feria mundial, como simple promotora de flujos turísticos y propagandas nacionalistas. Esta dinámica se ha mantenido hasta la actualidad. En 2015 Jacques Herzog, parte del despacho suizo Herzog & de Meuron, abandonó el equipo que diseñaría el plan maestro para la feria mundial de Milán, declarando que sería otra “hoguera de las vanidades” que replicaría el modelo anacrónico de exhibicionismo: una competencia de diseño que deja en segundo plano el contenido, relegado al olvido con el surgimiento de la siguiente feria mundial.¹⁷

Notas

1. Gloria Hernández Jiménez “Los murales de Osaka. Entre ruptura e integración,” *Crónicas*, número especial (2012), 162. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315>. Fecha de consulta: febrero de 2018.
2. El reposicionamiento de la figura de Fernando Gamboa, que interviene en el resultado alcanzado en Osaka, es revisado por Ana Garduño, en “La ruptura de Fernando Gamboa,” *Discurso Visual* 16 (2011). Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>. Fecha de consulta: febrero de 2018.
3. Paola Antonelli, “Of Imaginary and Concrete Fantasies,” en Andrew Garn y Eva Prinz, *Exit to Tomorrow: a History of the Future* (Nueva York: Universe Publishing Inc., 2007): 6-7.
4. Mauricio Tenorio-Trillas, *Artulugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 14.
5. Una investigación más completa en torno al cambio en la política cultural de Estados Unidos durante la exposición de Montreal 67 se encuentra en el ensayo “From Colonial Space to Global Village,” de David Brian Howard, en las memorias del XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
6. David Geiger, “U.S. Pavilion at EXPO 70 features Air-supported Cable roof,” en <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/DOMES/OSAKA/cable.html>. Fecha de consulta: febrero de 2018. En este artículo, el ingeniero civil y profesor de arquitectura en la Universidad de Columbia explica el sistema constructivo y las ventajas estructurales que obtuvo el edificio.
7. Mauricio Tenorio-Trillas, *Artulugio de la nación moderna*, 27.
8. Ver Scarlet Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, tesis de maestría en Museología (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2012). La autora recupera del archivo del Colegio de México las bases del concurso, los miembros del jurado, así como el fallo y críticas a éste.
9. Ver Fabiola Hernández Flores, *Cemento, material de modernización del México pos-revolucionario: usos y funciones de la imagen en la publicidad del cemento en la Ciudad de México (1920-1940)*, tesis de doctorado en Historia del Arte (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2018). La autora desarrolla el uso del concreto como imagen en México a partir de los años veinte. Este proceso se ve reflejado en las políticas públicas de finales de los años setenta.
10. Es importante recordar la expedición de 1949 a Chiapas en la que participaron Fernando Gamboa, Manuel Álvarez Bravo, Raúl Anguiano, Julio Prieto, entre otros, en la que visitaron la zona arqueológica de Bonampak.
11. Pilar García de Germenos, “Salón Independiente: una relectura,” en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 40-48. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/assinatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/10/70729433-Catalogo-Discrepancia.pdf. Fecha de consulta: febrero de 2018.
12. Luis-Martín Lozano, “Los murales de Osaka. Convergencias históricas y estéticas,” en Martín Ruiz Sánchez, *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez* (Madrid: Turner Publicaciones, 2002), 178.
13. Los murales pintados para Osaka fueron los siguientes: Lilia Carrillo: *La ciudad desbordada, contaminación del aire*; Arnaldo Coen: *Desequilibrio de potencias o el hombre ante el espejo de la violencia*; Manuel Felguérez: *La tecnología deshumanizada víctima al hombre*; Roger von Gunten: *La ecología del planeta destruida por la explotación irracional*; Brian Nissen: *El consumidor consumido: alteración del aire*; Vlady: *Hibridez tecnológica*; Fernando García Ponce: Sin título; Francisco Corzas: *Incomunicación I y II*; y Gilberto Aceves Navarro: *Biafra*.
14. El recuento histórico de esta situación parece ser así: una empresa japonesa se encargó de la construcción del pabellón, dejando el papel de Hernández como supervisor del proyecto. Este relato se encuentra en el archivo de la fundación Fernando Gamboa y es mencionado por Scarlet Galindo. Ver Scarlet Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones internacionales*, 113-115.
15. Gloria Hernández Jiménez, “Los murales de Osaka,” 166.
16. David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 72-74.
17. Para la entrevista completa a Jacques Herzog, así como la novedosa propuesta realizada para la feria de Milán “You can’t just leave a city as is. If you do that, it will die, Interview with Jacques Herzog,” *Das Magazin* (12 abril de 2015) puede consultarse en: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/426-450/444-expo-milan-2015-conceptual-master-plan/focus/jacques-herzog-das-magazin-interview.html>. Fecha de consulta: febrero de 2018.

Referencias

- Antonelli, Paola. “Of Imaginary and Concrete Fantasies.” En Andrew Garn y Eva Prinz. *Exit to Tomorrow: a History of the Future*. Nueva York: Universe Publishing Inc., 2007.
- Craven, David. *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Driben, Lelia. *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Galindo Monteagudo, Scarlet Rocío. *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*. Tesis de maestría en Museología. Ciudad de México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, 2012.
- Garduño, Ana. “La ruptura de Fernando Gamboa.” *Discurso Visual* 16 (2011). Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>
- García de Germenos, Pilar. “Salón Independiente: una relectura.” *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Garn, Andrew y Eva Prinz. *Exit to Tomorrow: a History of the Future*. Nueva York: Universe Publishing Inc. 2007
- Hernández Flores, Fabiola. *Cemento, material de modernización del México pos-revolucionario: usos y funciones de la imagen en la publicidad del cemento en la Ciudad de México (1920-1940)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2018.
- Hernández Jiménez, Gloria. “Los murales de Osaka. Entre ruptura e integración.” *Crónicas*, número especial (2012), 162. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315>
- Hone, Angus. “A Japanese Fair.” *Economic and Political Weekly* 5-38 (septiembre de 1970): 1564-1565. <http://www.jstor.org/stable/4360483>. Fecha de consulta: 26 de mayo de 2017.
- Lozano, Luis-Martín. “Los murales de Osaka. Convergencias históricas y estéticas.” En Martín Ruiz Sánchez. *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.
- Ruiz Sánchez, Martín. *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.
- Tenorio-Trillas, Mauricio. *Artulugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Marco Polo Juárez Cruz

Arquitecto, maestro en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México
 Profesor, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México
 ✉ marcopolojuarez@gmail.com