

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



De *ainoko* a mestizo: transición del reconocimiento de la multiplicidad de identidades mestizas nikkei peruanas a través del proceso experimental de mokulito.

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte con mención en Grabado que presenta:

Celeste Emi Vargas Hoshi

Asesoras:

Aurea Violeta Barrientos Silva

Verónica del Pilar Noriega Esquivas

Lima, 2022

DEDICATORIA

A mi obaachan.



AGRADECIMIENTOS

El camino de esta tesis de licenciatura ha sido más largo de lo que esperaba y, sin la ayuda de muchas buenas personas, este proyecto jamás podría haber salido a la luz. Las restricciones que se dieron por la pandemia dificultaron mucho el avance en la experimentación de la técnica y fue casi un motivo para abandonar la investigación. En principio quiero agradecer a mis padres, quienes han sido los principales promotores para que termine la tesis. A mi madre, quien ha estado al tanto de cada paso de mi investigación. A mi padre, por siempre alentarme a continuar a pesar de las dificultades. A mis asesoras Violeta Barrientos y Verónica Noriega, quienes con sus correcciones, cuestionamientos constantes y compromiso con mi proyecto han permitido que se lleve a cabo.

Un especial agradecimiento al Taller Vuelo Ámbar, de mis amigos Giselle Adrianzén, ilustradora y diseñadora; Diego Cabanillas, grabador; y Pachito, el perro. Su espacio es donde se gestó y llevó a cabo toda mi investigación de mokulito, y es gracias a la asesoría de ambos que se logró la profundidad de conceptos. El camino de experimentación en mokulito es frustrante, y aceptar lo inesperado como parte del proceso fue un camino emocionalmente difícil. Me han apoyado no solo con su visión artística y técnica, sino con su amistad en todo momento.

También he de agradecer a mis anteriores asesoras, Zoila Reyes y Olga Flores, por su apoyo al inicio del proyecto. Asimismo, al Departamento de Grabado que me ha acompañado y dado las facilidades de acceso a materiales. A Margarita Rojas, por mostrarme la técnica de mokulito por primera vez. Este proyecto en sus inicios fue grandemente acompañado por mis compañeras de AXIS Arte PUCP, sobre todo Justine, con quien compartimos taller y conversábamos de mis desalentadoras primeras experimentaciones.

Dentro de la colectividad nikkei, las conversaciones con diversos compañeros nikkei han permitido concretar mi actual percepción de esta colectividad. Agradezco también a mis hermanas Kyomi y Majo, pues conversar con ellas es el espacio familiar donde descubrimos nuestra propia identidad. Las tres a

nuestra manera desarrollamos el tema en nuestras disciplinas, así que toda conversación sobre el tema ha sido especialmente esclarecedora. Inclusive aportaron a la corrección de estilo de las presentes líneas.

A mis gatitas Momo, Nana y Nini. Techí, por siempre acompañarme desde el cielo. A Cristina Rojas, una gran amiga que ha estado chequeando mi salud mental a lo largo de este intenso proceso. Por la misma razón, a Juan Carlos Taxa. También se agradece a Haroldo Higa, quien fue quien me introdujo a la idea de arte nikkei con su invitación de participar en el 1er Salón de Arte Joven Nikkei en el 2017, y en adelante en darme algunos de sus alcances sobre mi propuesta.

Estoy sobre todo agradecida a mis amigas Yane y Fifi, quienes con su apoyo incondicional me hicieron creer que podía no solo terminar esta tesis, sino que podía lograrlo todo. Las conversaciones con ellas y sus fantasmas, entre chismes, bromas y voces de ánimo, vuelven el camino más llevadero.

Finalmente, a mi *obaachan* Ana Espinoza de Hoshi, quien sin pensarlo se ha vuelto en el núcleo de esta tesis y de mucha de mi producción artística. Conversar con ella me lleva a querer y examinar mi propia identidad, la comunidad nikkei y nuestras vivencias dentro del círculo. Así finalmente a todas las mujeres nikkei que hubo y existen en mi familia, que con su quehacer diario crean la fuerza de las nuevas generaciones.

RESUMEN

A través de la experimentación en grabado, se busca expresar la multiplicidad de identidades híbridas dadas por el mestizaje nikkei en el Perú. La inmigración japonesa en el Perú implicó muchas experiencias de choque cultural que formaron resistencia al mestizaje. Se ve representado en la palabra japonesa *ainoko*, que se traduce como “injerto, hijo del encuentro”, y es un término de tono despectivo que se usaba para referirse a los hijos mestizos de matrimonios exogámicos. Luego de más de 120 años de inmigración, se percibe una transformación en la percepción del mestizaje en las nuevas generaciones, pues se encuentra valor y permanencia identitaria colectiva en la mezcla. El concepto de *ainoko* sirve para argumentar la transformación de tradiciones y la liminalidad de identidades nikkei actuales. La tesis propone explorar desde el grabado el proceso de mestizaje de la matriz cultural japonesa impresa en el Perú, que da como resultado no una única identidad, sino múltiples maneras de ser nikkei. Se compara al proceso de mokulito, técnica experimental híbrida de origen japonés que se caracteriza por resultados que tienden a la monotipia y se acerca a una visión contemporánea del grabado expandido. La gráfica refiere a mi propia familia para expresar el desarrollo del mestizaje en la comunidad nikkei. La relación de *ainoko* con su significado ‘injerto’, propone el símbolo gráfico de planta como metáfora de la persona viva y orgánica, y cada parte de ella significa un momento distinto en el mestizaje: el origen de la mezcla, el injerto como fusión y la comunidad de híbridos.

Palabras clave: mestizaje, nikkei, hibridación cultural, *ainoko*, grabado, mokulito, injerto, Perú.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. HISTORIA DEL MESTIZAJE PERUANO-JAPONÉS.....	4
1.1. Contexto histórico: la dificultad de una matriz japonesa que se imprime en territorio peruano.....	4
1.2. Apertura al mestizaje, apertura a la integración.....	8
1.3. Nikkei como identidad híbrida y en proceso de formación.....	11
CAPÍTULO II. AINOKO COMO EJE DE MESTIZAJE NIKKEI.....	16
2.1. <i>Ainoko</i> como transgresor de fronteras.....	18
2.2. <i>Ainoko</i> como el encuentro entre dos mundos.....	23
2.3. <i>Ainoko</i> : transferencia hacia las nuevas generaciones.....	27
CAPÍTULO III. DESARROLLO DESDE EL GRABADO.....	31
3.1. Del grabado como medio de análisis.....	31
3.2. Referentes artísticos.....	35
3.3. Mokulito como técnica híbrida.....	43
3.4. Características metafóricas a partir del desarrollo de la técnica.....	49
3.4.1. El camino trasgresor de la tradición.....	51
3.4.2. La copia múltiple como múltiples identidades válidas.....	55
3.4.3 El proceso de mokulito como ente vivo, orgánico y autónomo.....	60
3.4.4. Mokulito y la transferencia de la memoria.....	62
CAPÍTULO IV. PROYECTO ARTÍSTICO: DE AINOKO A MESTIZO.....	65
4.1. Primeros acercamientos.....	65
4.2. Pieza 0: <i>Injerto</i>	68
4.3. Pieza I: <i>Ainoko/Raíces</i>	69
4.4. Pieza II: <i>Ainoko/Injerto</i>	73
4.5. Pieza III: <i>Ainoko/Árbol</i>	80
4.6. Pieza IV: <i>Obaachan</i>	86
4.7. Montaje.....	87
CONCLUSIONES	88
RECOMENDACIONES	92
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Ainoko</i> como transgresor de fronteras. Creación propia.	18
Figura 2. Kiara Hayashida. <i>Concretando reflexiones</i> (2021).	22
Figura 3. <i>Ainoko</i> como encuentro entre dos mundos. Creación propia.	23
Figura 4. Marco Tominaga. <i>Come Gohan</i> (2017).	24
Figura 5. <i>Ainoko</i> como injerto. Creación propia.	25
Figura 6. Kei Higa. <i>Kintsugi</i> (2017).	27
Figura 7. <i>Ainoko</i> en la diáspora peruano-japonesa. Creación propia.	27
Figura 8. Renan Kivaki. La fantástica aventura (ya empezó) (2022).	29
Figura 9. Jorge Miyagui. <i>Kimono para no olvidar</i> (2003).	30
Figura 10. Zineb Sedira. <i>Quatre Génération de Femmes</i> (1997).	36
Figura 11. Ellen Gallagher. <i>eXelento</i> (2002). Instalación.	38
Figura 12. Elia Alba. <i>Doll Heads (Multiplicities)</i> (2001).	39
Figura 13. Javier Cruzado. <i>Álbum</i> (2019).	40
Figura 14. Tetsu Tokumine. <i>Injerto (インヘルト)</i> (2020). Videoinstalación.	41
Figura 15. Sam Sosnowski. <i>Rock reflections</i> (2019). Mokulito.	47
Figura 16. Ewa Budka. <i>The Body</i> (2013). Matriz de mokulito.	48
Figura 17. Ewa Budka. <i>The Skin I Have Been Living In</i> (2013). Monotipias.	48
Figura 18. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Mestizo</i> (2017).	52
Figura 19. Copias 1, 2, 6 y 9 de una edición de nueve impresiones en mokulito.	53
Figura 20. Impresión de edición en mokulito.	54
Figura 21. Impresión de edición en mokulito.	54
Figura 22. Edición de experimentación en mokulito.	56
Figura 23. Detalle de edición de experimentación en mokulito.	58
Figura 24. Celeste Vargas Hoshi. <i>S./T.</i> (2022). Monotipia.	59
Figura 25. Proceso de evolución del dibujo en una edición en mokulito.	59
Figura 26. Celeste Vargas Hoshi. <i>S./T.</i> (2022). Mokulito.	61
Figura 27. Celeste Vargas Hoshi. Edición completa de <i>Ainoko/Raíces</i> (2022).	62
Figura 28. Celeste Vargas Hoshi. Detalle de edición de <i>S./T.</i> (2022). Mokulito.	66
Figura 29. Celeste Vargas Hoshi. <i>S./T.</i> (2022).	67
Figura 30. Celeste Vargas Hoshi. <i>Injerto</i> (2022).	68
Figura 31. Celeste Vargas Hoshi. <i>Injerto</i> (2022).	68
Figura 31. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Raíces</i> (2022).	70
Figura 33. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Raíces</i> (2022). Detalle.	72
Figura 34. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022).	73
Figura 35. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022). Detalle.	75
Figura 36. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022). Detalle.	76
Figura 37. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022). Detalle.	77
Figura 38. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022). Detalle.	78
Figura 39. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Injerto</i> (2022). Detalle.	79
Figura 40. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022).	80

Figura 41. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	81
Figura 42. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	81
Figura 43. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	82
Figura 44. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	83
Figura 45. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	84
Figura 46. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	84
Figura 47. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	85
Figura 48. Celeste Vargas Hoshi. <i>Ainoko/Árbol</i> (2022). Detalle.....	85
Figura 49. Celeste Vargas Hoshi. <i>Obaachan</i> (2022). Detalle.....	86
Figura 50. Ejemplo de montaje.....	87



INTRODUCCIÓN

Definir la identidad nikkei peruana no es una tarea sencilla pues la historia de su comunidad está llena de conflictos, encuentros y desencuentros sociales. El pasar de ser un grupo mayoritariamente endogámico resistente a la asimilación cultural a la progresiva unión con su contexto peruano ha significado una transformación y reconfiguración de memorias y tradiciones que se siguen dando hasta el momento.

Una evidencia de esta resistencia al mestizaje cultural se da con el uso de la palabra *ainoko* dentro de la colectividad peruano-japonesa. Es un término japonés ya en desuso y de tono fuertemente despectivo que se usaba para describir a los hijos de parejas mixtas peruano-japonesas. El matrimonio mixto se veía como amenaza a la “pureza” de la colectividad y significaba la posible pérdida de tradiciones y valores al relacionarse con el entorno peruano. El *ainoko* se presenta como la expresión de espacios de conflicto identitario, de indeterminación y liminalidad de lo que implica ser un mestizo nikkei, situación que todos los nikkei peruanos comparten en la actualidad.

En esta tesis, propongo a la identidad nikkei como identidad híbrida y múltiple. La hibridación cultural es la transformación de costumbres, memorias y tradiciones socioculturales a la actualidad de cada generación, conjugándose con el contexto en el que se vive hoy. Para ello, el arte es de especial importancia, por ser la forma en que cada descendiente reconfigura su propia identidad.

Desde el grabado expandido busco explorar estas nuevas configuraciones identitarias. El proyecto de tesis apunta a usar el mokulito, técnica de experimentación en la metodología tradicional litográfica, para reconocer el valor de la multiplicidad de identidades mestizas nikkei actuales, consecuencia de la impresión de la matriz cultural japonesa en el Perú. Si bien la función original del grabado fue poder reproducir copias iguales de un mismo dibujo, el uso experimental de la técnica para este trabajo propone reflexionar sobre las características particulares de la matriz, proceso y copia en su manera de reaccionar ante los agentes que intervienen en la mezcla y provocan una

hibridación en la imagen. Permanencia y continuidad, tradición e innovación, son conceptos que partiendo de la experimentación litográfica se pueden transferir a la manera en que se produce la hibridación cultural de lo nikkei en el Perú.

El mokulito es una técnica híbrida creada a fines de los años 70, de origen japonés y luego desarrollada en Occidente, que se caracteriza por resultados que tienden a la monotipia. La reproductibilidad, el concepto de original múltiple y la transformación de la copia, son elementos que servirán para hacer metáforas con el proceso de mestizaje nikkei. Consideraré el carácter procesal que tiene el grabado como medio importante de análisis en la creación de la poética artística.

Se ha desarrollado la investigación en cuatro capítulos. El primer capítulo explica la historia del mestizaje nikkei, donde se observa la resistencia al mestizaje y su subsecuente apertura a la integración. El propósito es plantear la reflexión de la identidad nikkei como identidades híbridas múltiples que cambian en el tiempo.

En el segundo capítulo propongo al arquetipo del *ainoko* como eje de análisis del mestizaje. Se aprecia el tránsito del concepto de mestizaje de una percepción negativa a una positiva, con tres traducciones posibles de esta palabra. La primera, como 'bastardo', refleja al mestizo como amenaza de grupo. La segunda, 'hijo del encuentro', como el cambio a una mirada positiva del mestizaje peruano-japonés, que se evidencia con la transformación de dicho significado por al de 'hijo del amor', dado por las nuevas generaciones. Finalmente, la traducción de *ainoko* como 'injerto', que permite una metáfora que representa al nikkei como un ser orgánico que crece en sociedad, con una visión interseccional de su identidad. El análisis se hace a partir de opiniones encontradas de nikkeis latinoamericanos y obras artísticas que exploran la identidad nikkei peruana.

El tercer capítulo desarrolla la metodología usada para la investigación: creación artística desde el grabado. Propone al grabado expandido como punto de partida para explorar identidades mestizas y se argumenta que el grabado es de por sí una disciplina híbrida al analizar sus conceptos. Se presentan también referentes artísticos desde el concepto de reproducción del grabado y cómo se relacionan con el proyecto. Desde esta perspectiva, propongo el proceso de creación específico

para el proyecto: el mokulito. Es una técnica que se caracteriza por lo efímero, inestable y la posibilidad de copia única: características que se argumentan ideales para hablar de identidades múltiples, cambiantes y mestizas. A partir de los resultados gráficos conseguidos en la experimentación se levantan relaciones metafóricas con los conceptos del grabado y los procesos de mestizaje nikkei.

El cuarto y último capítulo muestra los resultados de la experimentación como el proyecto artístico *De Ainoko a mestizo*. Se condensa en cinco piezas artísticas, donde se usa el simbolismo gráfico del *ainoko* como injerto y se desarrolla a partir de las relaciones familiares donde se encuentran estas identidades híbridas. Primero, el folio *Injerto*, donde se expresa de manera introductoria los cambios gráficos provocados por el mokulito y la transformación de identidades. Seguido de las tres piezas principales: *Ainoko/Raíces* como primer punto de mestizaje peruano-japonés; luego, *Ainoko/Injerto* como distintas formas de configuración de mestizaje, y finalmente *Ainoko/Árbol*, donde abordo el tema de identidades híbridas en comunidad. La quinta pieza, *Obaachan*, funciona a modo de epílogo de la muestra. En todas las piezas se desplazan los conceptos del proceso de mokulito para hacer la metáfora del proceso de mestizaje.

Finalmente, en las recomendaciones se incluye un compilado de referencias sobre investigaciones de mokulito por otros artistas. Es necesaria aún mucha experimentación para alcanzar resultados satisfactorios. Los resultados gráficos alcanzados para esta investigación han sido ideales para expresar la temática propuesta, pero todavía queda mucho camino por recorrer en la técnica. La continua investigación en el arte lograda en comunidad virtual de grabadores permitirá el asentamiento de la técnica, y con esta tesis pretendo aportar a la libre distribución de conocimiento para cualquier interesado en el mokulito.

El propósito de esta investigación es enriquecer la reflexión de las identidades híbridas nikkei en un contexto de país pluricultural y multiétnico, donde el nikkei forma parte de este mosaico y es parte de sus flujos sociales. Reconocer cómo ser nikkei en su multiplicidad puede dar paso a un nuevo concepto de cómo percibir lo peruano.

CAPÍTULO I. HISTORIA DEL MESTIZAJE PERUANO-JAPONÉS

1.1. Contexto histórico: la dificultad de una matriz japonesa que se imprime en territorio peruano

El inicio de la diáspora japonesa en el Perú comenzó con la llegada del barco "Sakura Maru" en 1899, donde los primeros 790 inmigrantes japoneses arribaron al puerto del Callao buscando un mejor futuro para sus familias. Con el paso del tiempo, la manera de esta comunidad de integrarse a este país ha sido un camino de desencuentros y mediaciones hasta lo que actualmente conocemos como la colectividad nikkei en el Perú. En el presente capítulo analizaré la conflictiva relación de mestizaje cultural entre la comunidad japonesa y el Perú hasta su progresiva aceptación de la mezcla actual.

Una migración tan masiva implica necesariamente un impacto importante en el mestizaje del crisol cultural peruano. Para 1932, incluso después de que se eliminó el ingreso como inmigrante por contrato laboral, se alcanzó la cifra de 18 000 inmigrantes. Sin embargo, con condición de inmigrantes libres datan casi 33 000 japoneses hasta antes de la Segunda Guerra Mundial (JICA, s.f.). Actualmente el Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón (2015) reconoce un estimado de 100000 descendientes de japoneses en el Perú, lo que hace este país el segundo a nivel latinoamericano con mayor cantidad de personas nikkei en la actualidad.

Primero se ha de entender el contexto de su llegada al Perú. Promovido por el Estado japonés dadas las reformas agrarias y crisis económica en dicho país en la era Meiji, el éxodo japonés hacia América Latina comienza en 1899. El Perú fue el primer país latinoamericano en recibir japoneses con contratos laborales de 4 años en industrias extractivas como minería, producción algodonera, azucarera y la extracción de caucho. Es importante comprender que dichos trabajos eran industrias relacionadas al esclavismo de afrodescendientes, a la mortandad indígena, y a la brutalidad hacia a los trabajadores chinos 'coolies' (Melgar Tísoc, 2015, p. 223-224). Las condiciones de pobreza, bajo estatus social y el racismo generalizado de la época hicieron su llegada al Perú particularmente difícil.

Dadas las pobres condiciones de trabajo y los incumplimientos de los contratos de los hacendados, muchos migrantes decidieron escapar a las ciudades para su supervivencia. En 1923 este tipo de migración por contrato fue abolido y comenzó un nuevo tipo de inmigración: el *yobiyose* (migración por invitación), hasta 1936. Este fue fomentado por los migrantes ahora establecidos en la ciudad con pequeños negocios, y consistía en la invitación a sus familiares en Japón a trabajar con ellos en el Perú (Shintani, 2007, p. 81).

Este ambiente inevitablemente exaltó la formación de bandos entre peruanos y japoneses: si bien su estatus laboral había cambiado, la integración no parecía estar encaminada. Lausent-Herrera (1991) explica que:

“En efecto, lo que más indisponía los ánimos [de integración] era el sitio que habían logrado [los migrantes japoneses] en el comercio, y en ciertos sectores de la agricultura, así como la poca voluntad que manifestaban de integrarse (los matrimonios se realizaban ya sea con japonesas presentes en el Perú, o bien con otras, a las que hacían venir desde el Japón luego de seleccionarlas en un catálogo de fotografías; los niños eran enviados a escuelas propias, etc.)” (p.42).

Ciertamente los migrantes japoneses buscaron la colectividad y apoyo mutuo, como lo dan a ver la creación de asociaciones y colegios exclusivos de la colectividad para educar a sus hijos. La primera asociación registrada data de 1911, la *Nihonjin Kyokai* (Asociación Japonesa), seguida de *Nihon Doshikai* (Sociedad Japonesa) las cuales finalmente se unen en 1917 como *Chuo Nihonjinkai* (Sociedad Central Japonesa), actualmente conocida como Asociación Peruano Japonesa (Shintani, 2007, p. 81). Así también se crearon las asociaciones por prefectura de origen, los *kenjinkai*, que han trascendido y crecido el tiempo como la ahora conocida Asociación Okinawense del Perú. Los gremios por oficio entre nikkeis también son notables, como peluqueros, barberos, vendedores de artículos del hogar, lo cual llevó a la creación de negocios prósperos como Hiraoka, Merkur, Ajinomoto, etc. El engaño financiero hacia los japoneses era común dado su poco conocimiento del idioma español; no obstante, los negocios japoneses prosperaron gracias a la práctica del *tanomoshi*, donde los japoneses se autofinanciaban con bajos

intereses, prestándose dinero entre familiares y amigos. Este tipo de sistema en comunidad en el tiempo crece y aparecen las cooperativas de ahorro y crédito como Ábaco, Aelucop, Pacífico, por mencionar algunas, en distintos momentos de la historia.

Desde su llegada a las urbes en 1910 hasta antes de la década de los 30, la creciente población japonesa en las ciudades y su prosperidad, sumado a su tendencia a la endogamia, contraria a la inestabilidad económica generalizada y crisis política que trajo la caída del presidente Leguía, “fomentaron un clima de violencia latente y la expresión cotidiana de un racismo orientado esta vez en forma más directa hacia los japoneses que hacia los chinos, si bien la gente sencilla confundía con frecuencia a ambos pueblos” (Lausent-Herrera, 1991, p. 36-37). La prensa fue activamente partícipe del sentimiento antijaponés, pues durante las épocas de la Primera Guerra Mundial y los años subsecuentes, publicaba noticias sediciosas de infiltración del gobierno japonés, o de la intención peligrosa de monopolizar la economía peruana. A partir de ello, en 1940 se registraron saqueos y asaltos a comercios y residencias de japoneses (Ibid)¹.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial las relaciones empeoraron. En 1942 inició la confiscación de propiedades de los inmigrantes japoneses, determinada por el gobierno peruano ante la presión internacional. Una de las confiscaciones más grandes y recordadas es la expropiación del terreno del colegio Lima Nikko, espacio que actualmente ocupa la Gran Unidad Escolar de Mujeres Teresa Gonzáles de Fanning. Durante el gobierno de Roosevelt (EE. UU.), el Gobierno peruano capturó a 1771 inmigrantes nikkei y japoneses y los envió a campos de concentración en Texas, sumando un total de 2200 latinoamericanos deportados (Kushner, 2016). En 1945, el Gobierno peruano declaró oficialmente la guerra a Japón, y no fue hasta 1947 que se restablecieron las relaciones diplomáticas entre ambos países.

¹ “En Lima se destruyeron más de 600 establecimientos, y se estima en 10 el número de japoneses muertos” (Lausent-Herrera 1991).

Luego de ese punto crítico de rechazo empezó el camino hacia la reconstrucción de una amistad peruano-japonesa que continúa hasta el presente. Entre los primeros cambios fue que, en compensación por la expropiación de colegios japoneses, la Sociedad Central Japonesa recibió del gobierno peruano un terreno de 10 000 m². Es en este terreno que se funda el Centro Cultural Peruano Japonés en Jesús María. Así mismo, a partir de 1945 empezaron a regresar varios de los deportados a tierras peruanas y se levantaron las restricciones hacia los mismos. Otro símbolo de ello es que en conmemoración del 90 aniversario de la inmigración japonesa al Perú en 1989, el gobierno del presidente Alan García promulgó el 3 de abril como el “Día de la Amistad Peruano-Japonesa”, primer y único presidente que “reconoció abiertamente los vejámenes perpetrados durante la década de 1940 y pidió perdón por ellos” (Higa Sakuda, 2011). Además, la formación de instituciones japonesas para relaciones externas a nivel internacional ayudó a fortalecer lazos, como la creación de organizaciones como Fundación Japón, JETRO (Japan External Trade Organization) y JICA (Japan International Cooperation Agency), lo que dio legitimidad a los grupos peruano-japoneses ya existentes.

Sin embargo, este no sería el fin de las dificultades para la colectividad peruano-japonesa. En la década de los 80 se registró el gran éxodo de los nikkei peruanos a Japón, fenómeno llamado *dekasegi*, fomentado por la crisis económica heredada del gobierno de Alan García, a raíz de “el cambio en la legislación de inmigración japonesa, permitiendo al descendiente de japonés recibir visados de trabajo” (Hirata, 2009). Por otro lado, la presentación de Alberto Fujimori a la presidencia formuló muchos conflictos a la colectividad nikkei, que se mostró con una opinión dividida: algunos estaban fieramente en contra de su elección, otros a favor y numerosos se mantuvieron al margen. El motivo de esto era que “algunos nikkei estaban preocupados que la victoria de Fujimori pudiera traer nuevos ataques a la comunidad” (Kushner, 2016). En definitiva, la campaña opositora no dudó en usar ataques verbales racistas, así como la prensa del momento, frente a la cual la colectividad nikkei se mantuvo al margen y en silencio. Este miedo compartido a la vulnerabilidad movió a cientos de nikkei a escapar a Japón en la migración inversa llamada *dekasegi*. La crisis de 1980 había movilizó el fenómeno, pero Kushner argumenta que Fujimori como presidente aceleró la migración, pasando de 1000 peruanos nikkei viviendo en Japón en 1988 a más de 31 000 en 1992.

El presente de la colectividad nikkei, que ya se encuentra inclusive en su quinta y sexta generación entre sus miembros más jóvenes, se ve atravesada por esta historia llena de altibajos, marcado por el racismo y las tribulaciones. Por lo mismo, su participación en el Perú continúa en constante mediación hasta la actualidad. Frente a una historia caótica, se abre el cuestionamiento a cómo es que se da el mestizaje o, en otras palabras, la integración cultural entre la colectividad japonesa y el Perú.

1.2. Apertura al mestizaje, apertura a la integración

Se podría inferir que luego de una historia de discriminación tan marcada, la integración no sería posible. Eve Kushner (2016) argumenta que es una relación más paradójica de lo que pareciera:

“El estereotipo peruano de los nikkeis no es el de ladrones, sino de honorables, trabajadores incansables, tal como se evidencia con Alberto Fujimori ganando las elecciones en 1990, aprovechando el estereotipo, hace su lema «Honradez, Tecnología, Trabajo»”.

Al inicio, la necesidad de asentamiento se vio reforzada con la legislación de la única nacionalidad peruana, ya no doble nacionalidad simultánea, peruana y japonesa, dada hasta 1930 en el gobierno de Sánchez-Cerro (Sakuda, 1999, p. 205). Sin embargo, Melgar Tisoc (2015) argumenta que el desplazamiento a comprender al mestizaje como positivo “tuvo lugar desde la década de 1960, pero enfáticamente a partir de 1980, tras el establecimiento de filiales y subsidiarias industriales japonesas en países latinoamericanos con población nikkei” (p. 226). Se entiende entonces que la proyección hacia la visión positiva del mestizaje crece con el paso de las décadas.

Por otro lado, el mestizaje se había iniciado desde mucho antes, dada la disparidad entre inmigrantes varones y mujeres. Aunque ocurría el *shashin kekkon* —los matrimonios por fotografía donde los familiares de los inmigrantes les ayudaban a estos a conseguir esposa en su tierra natal— era más frecuente que los

matrimonios interraciales en el Perú sucedan. Morimoto (2009) refuerza que esta supuesta endogamia no se sostiene con el creciente mestizaje racial:

“Si bien este proceso [de mestizaje] se inició con la generación inmigrante, en las últimas dos décadas en que la generación numéricamente predominante es la de los sansei (tercera generación o nietos de los inmigrantes), las uniones mixtas y el consecuente mestizaje racial parecen haberse multiplicado”.

La percepción de la endogamia es explicada por la postura de entonces de la colectividad japonesa. El contacto de los primeros nikkei con el nuevo entorno peruano fue en un inicio superficial, primando la consciencia de una identidad netamente japonesa y apuntando siempre al sueño de volver a sus tierras. Esto también se traducía en una búsqueda por la doble nacionalidad de sus hijos², la cual generaba gran malestar en el Perú. Por tanto, su relación con el Perú siempre fue transitoria, no existía la necesidad de echar raíces, cuestionar su identidad en el nuevo contexto, sino asegurar la permanencia de sus costumbres que les permitieran expresar la que sentían era su nacionalidad verdadera: ser japoneses en una tierra extraña, a un paso de volver a su tierra natal.

El sociólogo Anthony Giddens (2009) explica que es un rasgo clásico de las etnias minoritarias, y que “expresan solidaridad y sensación de pertenencia frente al grupo dominante. Así también aumenta los sentimientos de lealtad e intereses comunes a partir de la experiencia del prejuicio y discriminación” (p. 635). Dada la dificultad del idioma español, así como el ambiente hostil, los migrantes japoneses decidieron unirse y realizar sus actividades entre ellos mismos. Esto se demostró en asociaciones, juntas y colegios exclusivos de la colectividad, reacción que revela división y una visión separatista de su entorno.

Hasta entonces, la perspectiva de esta comunidad es percibida como un “grupo étnico endogámico que se ha resistido a la asimilación cultural en la sociedad”

² “Todos estos niños, peruanos por haber nacido en el Perú, eran considerados japoneses y partían con frecuencia al Japón para seguir sus estudios, regresando al Perú una vez adultos y casados con una japonesa. Al volver hacían valer su nacionalidad peruana, a fin de que la esposa pudiera ingresar con una nueva nacionalidad. Todo esto podía hacerse sin infringir las leyes sobre inmigración ni afectar la cuota”. (Lausent-Herrera, 1991, p. 47)

(Shintani, 2007, p. 79). La respuesta de los japoneses en el Perú y sus descendientes fue la de claustro social, el cual incluye “formas de autoexclusión, tales como limitar o prohibir matrimonio entre los grupos”, como lo veremos más adelante con la problemática del *ainoko* como hijo mestizo; “restricción en el contacto social o económico”, como vemos en el intercambio económico entre familias nikkei en el capítulo anterior; “y la separación física de grupos (como los *guettos* étnicos)” (Giddens, 2009, p. 641-642).

Una de las mayores resistencias a la integración se daba por el miedo a la asimilación. La asimilación cultural, explica Giddens, es cuando “un grupo de inmigrantes abandonan sus costumbres y prácticas originarias, moldeándose hacia los valores y normas del [grupo] mayoritario” (p. 643). En efecto, la colectividad japonesa en el Perú se ha caracterizado por ser cerrada y por otorgar confianza sólo a sus pares consanguíneos. Cualquier acercamiento con la “peruanidad” era tema de conflicto, el mestizaje era visto como un riesgo de pérdida de “pureza de la raza” y así la pérdida de los valores ancestrales. Como evidencia está el uso de la palabra japonesa *dojin* para referirse a los locales peruanos, siempre con un tono fuertemente despectivo.

A partir de los *nisei* —segunda generación nikkei, hijos de los primeros inmigrantes— su asentamiento en el Perú es determinante. La determinación de los primeros inmigrantes consistía en ahorrar y volver eventualmente a su tierra natal, pero dado la falta de recursos, el lugar de nacimiento de sus hijos y las prácticas adquiridas por los mismos en un contexto no-japonés, el futuro cada vez se proyectaba más a la permanencia en el Perú. Así, la idea del regreso al Japón se va desvaneciendo paulatinamente.

Además, la tradición que tanto temían que cambiara ya se había transformado. Según los datos estadísticos realizados por Amelia Morimoto en 1989 en el censo nacional realizado a las familias nikkei, se percibe que muchas prácticas están desapareciendo, como por ejemplo el uso diario del *ohashi* (palillo japonés) en la comida, o el uso del idioma japonés. No solo esto, sino que ya se demuestra cierto sincretismo en la religión, siendo una mezcla de católicos con *butsudan* —pequeña capilla con elementos budistas— en sus casas. Morimoto (1991) argumenta que

“(…) aunque se encontró una cierta persistencia cultural japonesa, la mezcla o combinación de elementos culturales distintos, fue un nuevo índice de mestizaje”.

Una manera de integración y fortalecimiento como comunidad fue el cuestionamiento de qué significa ser nikkei, es decir, la reflexión de su propia identidad. A nivel intercontinental, en 1981 se creó la COPANI (Convención Panamericana Nikkei), liderada Carlos Kasuga a través de Asociación Panamericana Nikkei, la cual tiene como objetivo “crear escenarios de discusión sobre el pasado, presente y las apuestas de futuro de los nikkei de las Américas” (Melgar, 2015, p. 227). Estas reuniones bienales enfatizaron en la noción de identidad y su discusión como manera de mantener la cohesión de la colectividad, además de la importante pregunta de las miras hacia el futuro como etnia.

Con el paso del tiempo se evidenció una transición del concepto de identidad nikkei que ha transitado de ser “japoneses de paso” a ser peruanos con origen japonés. Las circunstancias de su estancia luego de la inmigración han obligado al cuestionamiento, apropiación y conciencia de su propia identidad como grupo. Este proceso de hibridación que atraviesa la identidad nikkei es lo que permite la permanencia de dicha cultura pues esta existe en relación con la sociedad en que vive, y esta sociedad se transforma con ella.

1.3. Nikkei como identidad híbrida y en proceso de formación

A medida que avanzan las generaciones, la identidad de los japoneses en el Perú se va forjando ya no como extranjero sino como nikkei. En sí, la palabra nikkei significa “japoneses en ultramar o fuera del territorio del Japón [el cual] incluye a los inmigrantes y sus descendientes” (Watanabe, 2010). Sin embargo, en la práctica este término evoluciona. Progresivamente ser nikkei era menos ‘ser migrante japonés’, a ser más ‘un peruano con raíces japonesas’. “La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior” (Molano, 2007, p. 73). Así también, este cambio en el concepto de ser nikkei determinó el quehacer de la colectividad étnica: la apropiación de ese término determina el inicio del camino hacia la aceptación del mestizaje.

Entonces ¿qué es ser nikkei realmente? Hiroshi Miyashiro (2019), en su tesis “De la Restauración a la Persecución: Formación de la identidad nikkei en el Perú”, argumenta que la pertenencia a la agrupación se da por el componente biológico de descendencia, al cual le atribuye la permanencia étnica: “La cohesión del grupo y la producción y reproducción de cultura e identidad se debe principalmente a una endogamia sostenible” (Miyashiro, p. 132). Históricamente es válido, pero en el campo social aparecen una mayor cantidad de percepciones. A partir de lo recogido de los comentarios de la COPANI 2013, realizado por el Museo Nacional Japonés Americano en su portal web Discover Nikkei, la especificidad de qué es ser nikkei es distinta para cada interpelado. Por ejemplo, el ex presidente de la Asociación Peruano Japonesa, Abel Fukumoto, define el concepto como:

“La persona nikkei es aquella que tiene tres características simultáneas (caso peruano):

- *Es el issei y todos sus descendientes.*
 - *Se adhiere y practica los valores “japoneses/nikkei” que en caso peruano los priorizamos en, personales: Calidad/austeridad/integridad, perseverancia) e interpersonales: Respeto/gratitud/armonía).*
 - *Participante activo en la diversidad cultural y étnica del Perú.”*
- (Discover Nikkei, 2013)

Es interesante ver cómo bajo esta perspectiva no es suficiente la relación biológica, sino que se le añade el componente de participación para ser parte de la comunidad étnica.

Para otros participantes tenía que ver más con ser la representación de la unión de dos culturas, como para la asistente Carolina Shiroma Miyagi: “Para mí ser nikkei significa ser mensajero de dos diferentes culturas que se complementan. Esta palabra me recuerda el legado e historia de una cultura milenaria, Japón” (Discover Nikkei, 2013).

Por otro lado, el asistente Roberto Hirose amplía incluso más la pertenencia étnica: “Toda persona descendiente de japonés y/o relacionados con ellos por lazos

afectivos. Además, podrían considerarse nikkei, aquellas personas con lazos muy profundos con la cultura japonesa” (Discover Nikkei, 2013). Esta percepción es muy común en la colectividad, aunque no compartida por todos los involucrados, pues se piensa a la identidad nikkei como prácticas que pueden ser reproducidas por otras personas por proximidad.

Luis Hirata Mishima (2009) en su publicación “Transformación de la comunidad nikkei en el Perú” en el marco de la COPANI 2009, problematiza aún más las fronteras difusas entre lo nikkei, lo japonés y lo peruano, donde argumenta que los límites de pertenencia o exclusión se vuelven difusos en la práctica:

“No obstante, visto desde fuera, no siempre es fácil distinguir entre lo que sería una cultura japonesa y una cultura nikkei (tal como algunos autores sostienen que existe). En algunas ocasiones, las actividades del Centro Cultural Peruano Japonés (la sede oficial de la asociación) parecen representar la cultura oficial del Japón actual, mientras en otras parecen expresarse las culturas provinciales del Japón y algunas más podrían identificarse propiamente como nikkei y aun sólo peruanas. Tal dificultad para establecer los límites entre una y otra instancia (interna – externa, interior- entorno) se debe, quizás, a que en el mundo real esos límites están menos definidos y porque en mucho de lo relacionado con identificación e identidad existe un fuerte componente emocional y más específicamente sentimental.”

Se hace énfasis entonces en ese componente emocional y sentimental como crucial en la determinación de la identidad nikkei. No existe una manera lineal de expresar la identidad, es algo que se va formando en el tiempo y se comprende en el camino, e incluye los traumas que esta mezcla implicó para nuestros padres y para nosotros mismos. Es lo poco que nos importa, o lo mucho que nos afecta en nuestro día a día. El punto de una identidad nikkei es que es imposible hablar de una sola identidad, sino una multiplicidad de ellas.

La transformación de la percepción de la palabra nikkei, problematizada por sus miembros, permite una trascendencia y fortalecimiento como etnia “(...) no porque

la categoría nikkei no existiera anteriormente, sino porque se la dotó de sentido reivindicativo cuando antes sólo tenía una función nominal” (Melgar, 2015, p. 229). Esta identidad encontrada sirve entonces como una manera de mantener la permanencia de la colectividad nikkei, sosiega el temor a la asimilación propuesta por el mestizaje, y abre posibilidades hacia el futuro.

Sobre este temor del futuro de las siguientes generaciones, donde se plantea una posible dilución a medida que se abre la comunidad y crece, Morimoto (2009) propone que ya ocurre una continuidad a través de la fusión cultural en la comida y artes nikkei:

“Pero, lo que en el Perú sí es evidente ya desde hace varias décadas es otro proceso que en algunos casos ha producido un real impacto a nivel de la cultura del país y reflejado también en el plano internacional. Estos se encuentran en el campo de las artes fundamentalmente y que, en general, representan la fusión cultural”

Esta fusión cultural también se podría interpretar como hibridación. Néstor García Canclini (2001) define a la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 14). Es la combinación de elementos heterogéneos que forjan un nuevo elemento. Con esto se propone comprender la idea de identidad nikkei no sólo como una mezcla, sino como una nueva identidad, la cual responde a la peruanidad en la que vive y, al mismo tiempo, reconoce su herencia japonesa como válida.

La hibridación cultural, la forma en cómo perciben su pertenencia al territorio, cambia generacionalmente. Se transforma a cada paso según las experiencias de convivencia que cada vez reemplazan a un pasado que deja de tener presencia en la actualidad, y en un contexto peruano que termina siendo su única experiencia. Los nuevos descendientes dibujan nuevas configuraciones de representación de sí mismos. “En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizados, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional” (García Canclini, 2001, p. 92) y así se puede pensar en una creación

auténtica de pertenencia e identidad. Reconocer cómo ser nikkei en su multiplicidad puede dar paso a un nuevo concepto de cómo percibir lo peruano.

En efecto, la identidad nikkei en el Perú se ha estado desarrollando desde las artes plásticas por los descendientes de la colectividad nikkei. Amelia Morimoto (2009) cita a los artistas Tilsa Tsuchiya, Venancio Shinki, Eduardo Tokeshi, Carlos Runcie Tanaka, Jaime Higa, Aldo Shiroma, Haroldo Higa, entre otros, como representantes de arte nikkei en el Perú. Por otro lado, Doris Moromisato (2007), cuestiona si se hace una unión de ellos más por etnicidad que por una intención de gremio y reflexión de identidad colectiva. Es más bien que vemos posteriormente la mezcla de su bagaje peruano-japonés en su quehacer artístico. No obstante, es innegable que el desarrollo de su expresión artística es significativo en la expresión de la identidad nikkei para la colectividad peruano-japonesa. Son la base del arte nikkei, lo que ha permitido la visibilidad de la etnia nikkei en el Perú y por tanto su trascendencia como colectividad en el tiempo.

Así como el concepto de nikkei ha ido evolucionando, en los últimos tiempos el arte nikkei en el Perú se mueve por la reflexión sobre la propia identidad étnica como objeto de la pieza artística. Actualmente existe la propuesta de Haroldo Higa: el Salón de Arte Joven Nikkei, como espacio de exposición que presenta artistas jóvenes de tercera o cuarta generación nikkei que reflexionan temas de identidad nikkei y que resulta en una producción artística que directamente toca el tema. Esta posee muchas piezas de reflexión identitaria crítica, y demuestra que finalmente el concepto de nikkei es muy abierto. Se exhiben piezas desde distintas disciplinas artísticas y con opiniones diversas, lo que manifiesta nuevamente la multiplicidad válida del mismo. En adelante analizaré algunas piezas como parte de la sustentación de evidencia del mestizaje cultural nikkei.

CAPÍTULO II. AINOKO COMO EJE DE MESTIZAJE NIKKEI

Tal como se ha visto en el capítulo anterior, el camino del mestizaje es uno lleno de conflictos y desencuentros. Esto se manifiesta en el uso de la palabra *ainoko*, término despectivo de la colectividad nikkei para referirse a los hijos de matrimonios mixtos peruano japoneses. En el presente capítulo, empleo este término para evidenciar los roces provocados por el mestizaje, propongo el arquetipo del *ainoko* como espacio liminal identitario entre lo japonés y lo peruano, y presento el análisis de piezas de arte nikkei para ejemplificar estos encuentros.

Previo a la argumentación, explicaré el contexto de la elección de dicha palabra como eje, pues es una palabra con una carga social importante. Según el “Glosario de palabras japonesas de uso en el Perú”, desarrollado por José Watanabe (2010), la palabra *ainoko* se traduce como:

“Ainoko: Mestizo, mulato, zambo.

En Perú, hijo de japonés o japonesa con persona nativa. Tiene fuerte sentido despectivo. En desuso en Japón, donde se emplea más bien haffu o konketsu”.

Tal como menciona, es una de las tantas palabras en desuso en el Japón actual, considerando que el idioma japonés traído al Perú data del momento de la inmigración (siglo XX). Como se sabe, el lenguaje evoluciona al ser usado en sociedad, tal como se menciona en el mismo glosario, “el uso de palabras japonesas pierde vigencia a medida que las generaciones se alejan en el tiempo de los inmigrantes” (Watanabe, 2010).

Por ende, se sobreentiende que la palabra *ainoko* se encuentra en desuso entre los nikkei peruanos de la actualidad también. Según conversaciones informales entre pares nikkei, los descendientes nikkei de tercera o cuarta generación reconocen haber escuchado el término por sus padres o abuelos, pero que ya no reconocen su significado real. Por otro lado, la abuela de quien escribe utiliza dicha palabra sin reparos de su carga contextual incluso para referirse a sí misma, aunque era consciente a partir de lo que le cuentan sus hijos de que es una palabra con connotación despectiva. Para la investigación conté con este carácter

anticuado, anacrónico y tono racista del término, porque expresa la sensación de inadecuación de ser fronterizo.

En la actualidad, la expresión socialmente aceptada para referirse a los mestizos japoneses con cualquier otra etnia es la de *hafu* (término no académico), una japonización de la palabra en inglés *half* (mitad), que hace alusión a ser mitad japonés. Asimismo, existe otra variante muy popular: el *daburu*, japonización de la palabra en inglés *double* (doble), bajo el argumento de que *hafu* implica ser solo “la mitad de algo”, mientras que las personas mestizas son una mezcla de doble cultura. Otro término más formal, actualmente utilizado en Japón, es el de *konketsuji*, literalmente traducido como hijo de sangre mezclada o, dicho de otro modo, mestizo (Okamura, 2017).

No obstante, para la investigación preferí usar el término *ainoko* sobre los otros, pues el lenguaje se crea a partir de su uso entre los usuarios y el japonés de los nikkei que llegaron al Perú se vio inevitablemente truncado por el desuso progresivo, ya que el idioma de mayor intercambio entre sus pares peruanos es el español. El japonés en Japón ha seguido su propia línea de evolución aproximándose a las necesidades de sus usuarios en el tiempo, mientras que el japonés que llegó al Perú de uso coloquial entre familias de ascendencia nikkei no ha vuelto a tomar contacto y se mantiene en sus bases de 1899. Por tanto, si bien la acepción “correcta” para referirse a mestizo es la de *hafu*, la conocida aquí en la localidad peruana, la que vino en los barcos de los inmigrantes, fue la de *ainoko*, y con ello, todos los pesos sociales que esta puede implicar.

Otro punto digno de mención es que no se está planteando al *ainoko* como una identidad posible en su existencia, sino como una representación de toda las dudas y puntos vacíos, límites no formulados, puntos de conflicto, que implica identificarse como nikkei en el Perú.

Ahora sí, a partir de las acepciones que se perciben de la palabra *ainoko*, realizaré un análisis de distintos aspectos dentro del mestizaje nikkei.

2.1. *Ainoko* como transgresor de fronteras



Figura 1. *Ainoko* como transgresor de fronteras. Creación propia.

El periodista peruano nikkei, Rubén Kanagusuku (2011), reflexiona en su blog personal sobre el significado de la palabra *ainoko* aquí en el Perú *versus* su experiencia en Japón:

¿Desde cuándo la palabra ainoko significa mestizo? Posiblemente, por un tema de resistencia cultural, espíritu de conjunto y tratar de mantener una descendencia uniforme se haya utilizado aquel término despectivo que lamentablemente ha llegado a nuestra generación como la cosa más normal, con un significado erróneo, dentro de otro contexto. Sinceramente no me imagino a los dekasegi que se hayan identificado como ainokos en el Japón. Lo que sí me imagino es la incertidumbre (y los rostros inexpresivos en el momento) de los japoneses que los escuchaban (y que por supuesto luego lo comentaban con el resto del equipo, allí la inexpresión por supuesto se convertía en euforia) Ainoko en idioma japonés significa simplemente bastardo, hijo fuera del matrimonio y por ende no significa mestizo o hijo híbrido. El término que utilizan los japoneses para referirse a estos casos es el de 'hafu' que viene del inglés 'half'".

Este testimonio describe claramente el conflicto que provoca este término. Por un lado, aceptado socialmente como mestizo entre la colectividad peruano-japonesa, por otro, el desengaño de descubrir la distancia entre la colectividad peruano-japonesa con la japonesa, y finalmente, el énfasis en su sorpresa y amargura del significado semántico de 'bastardo' o 'ilegítimo'.

Algo que no contempla este testimonio es que la sensación que implica su significado semántico sí está presente en la comunidad. Esto se puede evidenciar en el colorido relato de Alejandro Sakuda (1999), en su libro “El futuro era el Perú: cien años o más de inmigración japonesa”, donde describe una anécdota cubierta por la prensa peruana en 1938, de un padre oponiéndose al matrimonio de su hija “japonesa” con un joven peruano, y ellos escapando para legitimar su unión. Tal como si fuera una novela, el padre, Shingichi Oshiro, denunciaba de secuestro al joven Carlos Tejeda, y a su hija, Yone, de abandono de hogar, alegando que la hija era menor de edad y de nacionalidad japonesa por estar inscrita en el consulado de Japón. La realidad era solo que estaban enamorados y deseaban casarse, y que, a pesar de las afirmaciones del padre, Yone no era ni menor de edad ni japonesa, sino nacida en el Callao y, como ella misma declaraba, “soy peruana, sujeta a las leyes y costumbres de este país” (p. 219). Así también se descubrió falso el argumento sobre el consulado. Luego de encuentros y desencuentros, el padre amenazó de casarla a la fuerza con un japonés o si no enviarla al Japón. Para dar una conclusión al drama, la joven pareja decidió fugarse nuevamente, pero esta vez no se quedaron en Lima y desaparecieron de la escena.

Recogemos nuevamente la relación de *ainoko* como bastardo, en este caso determinado por el matrimonio mixto, y asociado con la ilegitimidad de grupo, con algo indeseado. Aquí además se observan intentos frenéticos de reagrupar a los mezclados, como lo fueron la amenaza de matrimonio a la fuerza o el exilio a Japón. La diferencia de pensamiento entre el *issei* —primera generación, inmigrante japonés—, Shingichi Oshiro, y la *nisei* —segunda generación de japoneses en el Perú—, Yone Oshiro, según sus declaraciones, parecieran ser opuestas, determinando muy claramente dónde quieren pertenecer, según la relación que tienen con el país que habitan.

De hecho, Morimoto (2009) menciona que al inicio no era rara la mezcla de los primeros inmigrantes con peruanas dada la disparidad entre varones y mujeres migrantes al país, sobre todo en aquellas provincias peruanas en donde la población japonesa estaba menos concentrada. No obstante, señala que paulatinamente en su unión como colectividad, el aumento de inmigrantes de ambos sexos dado el cambio de tipo de contratos de migración, como la inmigración

yobiyose, y los casamientos por fotografía, mantienen la relación endogámica como principio en la medida de lo posible. La sensación de extrañeza y nostalgia suele crear conflicto con un espacio que no se ajusta a su previa cotidianeidad, así como la sensación de ser foráneo explica que se aglutinen con lo poco de reminiscencia de su pasado inmediato. Por su lado, Lausent-Herrera (1991) describe que, aunque los matrimonios mixtos ocurrían, no estaba necesariamente ligado a la aceptación dentro de la etnia:

“[...] cuanto más alejados están los descendientes de la migración originaria de sus antepasados (de Japón a América), más propensos son de conciliar enlaces exogámicos, sin que ello implique que estas uniones cuenten con la aprobación familiar. Relatos sobre la expulsión temporal o permanente de la familia, el hostigamiento al cónyuge no nikkei, o bien, la referencia a los descendientes mestizos bajo categorías biologizantes como ainoko (mestizo), injerto o dojin (nativo o primitivo) son recurrentes” (p. 218).

Esta resistencia también es la autoconciencia de ser más débil que el resto, de ser minoría y de tratar de no ser absorbido por el entorno y desaparecer. “Las etnias minoritarias en el seno de una cultura nacional hegemónica [...] se ven impelidas a una reacción defensiva” (Villoro, 1998, p. 56). La persistencia de la tradición, vehículo de lo ancestral, era la forma de reafirmar su presencia y elemento de adherencia en la colonia así que, mientras conservaran eso, se mantendría la sensación de “puros” y protegidos.

Por tanto, la presencia de los *ainoko*, descendientes de familias mixtas, representan un verdadero problema frente a este proteccionismo de la colonia. El método tradicional de endogamia, la permanencia de su idioma y costumbres, el tener sus propios colegios e instituciones, su estilo de vida, de repente se ve desfasado en el tiempo al alargar su estancia en el Perú. Ya no se puede hablar de un original, “puro en raza japonesa”, dejan de ser copias de esta tradición, sino que los descendientes se vuelven originales múltiples de dicha identidad.

A partir de la acepción de *ainoko* como “bastardo” se acentúan distancias y se enfatizan estereotipos, se pone el concepto de lo “peruano” en un nivel menor a lo

“japonés” a ojos de la colectividad. Evidencia de eso se ve el uso de la palabra *dojin* para referirse a las personas locales peruanas, siempre con un tono fuertemente despectivo, el cual encierra el estereotipo del peruano acriollado, aprovechado, desidioso, ruidoso y flojo.

Esto también se refleja en la proyección de la colectividad de una pantomima de Japón puro, perfecto y utópico, que parte del recuerdo de la inmigración sobre el Japón de la época, pero que difícilmente se ajusta a la realidad actual. Este es un tema que desarrolla el escritor Augusto Higa al verse enfrentado a la necesidad de migrar como *dekasegi* al Japón para solventar sus gastos familiares. Higa menciona que imaginaba “que era el país perfecto, que ahí no ocurría nada, porque tenía una imagen idealizada del Japón. Somos la última rueda del coche, somos extranjeros y somos discriminados” (Lizarbe, 2018). Esta decepción de imagen, la idea de ser considerado japonés en el Perú, pero al llegar a tierras japonesas darse cuenta de que es un completo extraño, le hace tomar consciencia de lo que es ser nikkei en realidad.

La distancia provocada por esta frontera la desarrolla la artista Kiara Hayashida, en el V Salón de Arte Joven Nikkei 2021. Al investigar sobre la colectividad para hacer su propio trabajo artístico comenta:

(...) poco a poco se han ido creando idearios sobre los nikkei, que son como más ordenados, o más limpios o cosas así, y eso crea conflictos (...) porque se idealiza una cultura, y a la hora que alguien idealiza una cultura, hay una brecha. Esa brecha hace que el espacio idealizado sea un espacio no habitado, que solo sea un sitio contemplativo o de admiración (...)” (APJ, 2021)



Figura 2. Kiara Hayashida. *Concretando reflexiones* (2021).

Para su proyecto artístico, preparó una instalación interactiva en la que existe la posibilidad de atravesar el marco, o interponerse entre este y el espejo, al mismo tiempo de verse reflejado en ella. Este marco sugiere ser una metáfora de la colectividad nikkei, e implica un afuera y un adentro que puede ser atravesado. Con eso ella conversa sobre la necesidad de insertarse en la cultura, no solo admirarla, romper estas barreras idealizadas de lo que significa ser nikkei, acercando distancias.

Ainoko representa este límite fronterizo, la franja de cuestionamiento que implica el arraigo al nuevo país. Una de las ventajas de ser un ente liminal es que este siempre tendrá la capacidad de cuestionar estereotipos, al no “pertener” a ninguno de los dos “bandos”. El *ainoko* tiene la capacidad de atravesar ese marco planteado por Hayashida, y el estar en constante movimiento el umbral complejiza y enriquece la identidad nikkei.

2.2. *Ainoko* como el encuentro entre dos mundos.

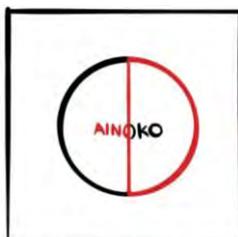


Figura 3. *Ainoko* como encuentro entre dos mundos. Creación propia.

Si nos vamos a la traducción literal de la palabra se observa otro aspecto notable de su significado. *Ainoko* más que una palabra, es una frase japonesa de 3 palabras, que literalmente se traduciría como: Ai-No-Ko: 間の子: “hijo del encuentro”. En encuestas informales hechas a conocidos nikkei *sansei* —3ra generación nikkei— y *yonsei* —4ta generación nikkei—, aventuraron una traducción posible al no conocer el significado del término, con el juego de palabras “hijo del amor”, dado que el ideograma para “amor” (愛) y el ideograma de “encuentro” (間/合) se pronuncian igual³. Esto lo confirma Lily Niland (2012) en su estudio sobre el uso de japonés, español e inglés en la colectividad nikkei peruana, donde describe a la palabra *ainoko* como un caso especial que “parece haber perdido en gran parte su connotación tabú y adquirido (o mantenido) otro significado” (p. 92). Se trae a colación esta forma de traducción porque, aunque es una traducción inexacta, sí es una acepción poética del término que representa a la idea del amor que sobrepasa fronteras sociales. Pareciera una reivindicación inevitable de un arquetipo excluido y temido.

Por otro lado, la acepción de “hijo del encuentro” abre la lectura metafórica del encuentro de dos culturas, la japonesa con la peruana. Hay que hacer énfasis nuevamente en la relación de la colectividad peruano japonesa no como “raza” sino como etnia, donde son los rasgos culturales y no los fenotípicos los que determinan su frontera identitaria y tienen de hecho una mayor incidencia en la sociedad. Bello

³ Muchos de los descendientes de japoneses en el Perú poseen al menos un conocimiento de japonés muy básico de palabras cotidianas.

y Rangel (2000) comentan, que “(...) el vínculo a una “comunidad imaginada” o el sentido de pertenencia y construcción de un nosotros y de una otredad es más fuerte que las marcas visibles y ‘objetivas’ con que se intenta definir la identidad”. El mestizaje en este caso se extiende a un encuentro cultural que sobrepasa la sangre. Cuestionamientos como cuán “puro de raza” es uno, si se mantienen los apellidos, o si perduran los rasgos fenotípicos, pasan a un segundo plano.



Figura 4. Marco Tominaga. *Come Gohan* (2017).

El trabajo artístico de Marco Tominaga, del I Salón de Arte Joven Nikkei 2016, presenta la frase “Come gohan” (que se podría traducir como “come tu almuerzo/ come arroz”), labrada en patinetas propias como expresión de su propia individualidad. Este trabajo adquiere valor al ser una frase que identificable a los nikkei actuales como parte de su cotidiano. La hibridación del lenguaje, con la reafirmación del uso del japonés mezclado con el español, se convierte en una práctica legitimadora de identidades nikkei (Vargas Hoshi, 2021). Esto denota la actualidad de dichas mezclas en un lenguaje vivo en constante transformación.

Por último en el análisis del significado como “hijo del encuentro”, propongo un cuestionamiento: ¿dónde exactamente está ese punto de encuentro al que hace mención? Melgar Tisoc (2015) presenta al nikkei mexicano Carlos Kasuga como uno de los promotores de la “mestizofilia”, visión positiva del mestizaje, donde en la COPANI propone a los descendientes recoger estratégicamente el punto medio entre dos mundos, el latino y el japonés, a sus vidas personales como nikkei. Propone combinar las mejores cualidades de ambas culturas: de Japón la

puntualidad, respeto a los mayores, responsabilidad y orden; de Latinoamérica: la capacidad crítica de cuestionamiento, la jovialidad y la calidez. “Esta capacidad de síntesis se destaca como el motor que permitirá a los nikkei asumir un rol de liderazgo en la región” (p. 229).

Si bien es loable como motor de la nueva colectividad nikkei, pues funciona como nuevo norte y causa común como colectividad, este puede resultar como un *slogan* de marketing que puede aplastar muchas posibles variantes no tan estructuradas, más humanas, de ser nikkei. El camino del *ainoko* no es una colección de valores, sino que también incluye dolor de la liminalidad y la consciencia de la indeterminación. *Ainoko* evidencia un afuera y un adentro de la colectividad, y los puntos grises entre ambas fronteras.

Sucede que la identidad étnica no tiene una sola forma de ser vivida, sino que la práctica de los individuos en sociedad, con sus diversas experiencias, opiniones y personalidades, dan vida al concepto. No existe una fórmula clara de 50% japonés, 50% peruano. Determinar una única identidad nikkei es un trabajo imposible pero no por eso se debe dejar de explorar, abandonando la idea de unicidad y pureza. Lo único constante es el cambio y la transformación.

El encuentro, tal como el amor, no es un punto o una ubicación, es el proceso o el camino.



Figura 5. *Ainoko* como injerto. Creación propia.

Existe un significado más de *ainoko* que merece ser analizado. Una de las traducciones más conocidas de esta palabra dentro de la colectividad japonesa de la época de la inmigración era la de *ainoko* como injerto: un término de agricultura

para referirse a la planta nacida de la unión del fragmento de una planta a otra para que brote.

Si se piensa como metáfora del mestizo nikkei, este es una rama que nace de la unión de dos culturas, se extiende, crece y se ha vuelto un árbol nuevo. Aquí se podría aplicar la definición de “crisol de culturas” o *melting pot*, como se refiere Giddens (2009) a una de las formas de integración de una etnia migrante, en la que “más que la tradición de los migrantes siendo disuelta en favor de la cultura dominante de la preexistente población, se mezcla para formar nuevos y evolucionados patrones culturales” (p. 643). Implica la creación de una nueva cultura, en el que ya no se identifican los orígenes, dónde inicia y termina uno u otro.

Este acercamiento permite una visión de la persona nikkei como un ser completo, que supera el dilema del 50% peruano y 50% japonés. Es una identidad autónoma que tiene experiencias propias de su generación y de otras fuentes de mestizaje, dada la interseccionalidad de vivir comunidad pluricultural, no únicamente peruana o japonesa.

Dentro del campo de las artes plásticas, esto se refleja en la pieza de Kei Higa en el I Salón de Arte Joven Nikkei, titulada *Kintsugi* (2017). En dicha obra, hace la mímica de la técnica japonesa con el mismo nombre, la cual consiste en reparar las piezas del objeto roto con oro al seguir el concepto de darle una segunda vida y adicionar valor en el error. Realizar esta obra en piezas icónicas de la cultura peruana como la botella de gaseosa marca Inca Kola, el *maneki-neko* —gato de la suerte—, un huaco-retrato y un mapa del Perú fragmentado, da una fuerte carga metafórica de transformación. La botella de Inca Kola, en este caso, nunca volverá a ser la misma, pues en su estructura ha cambiado, y está fundida de tal modo que sin esta unión ya no podría existir.



Figura 6. Kei Higa. *Kintsugi* (2017).

Finalmente, es importante comprender que a pesar de venir de la misma matriz cultural japonesa, se imprimen diversas formas de ser nikkei, y la intensidad de esta herencia varía de individuo a individuo. Como tal se debería pensar al nikkei dentro la sociedad que vive, con las múltiples identidades que le atraviesan en simultáneo, y que si bien en muchos puntos se intersectan, en muchos otros no. En *ainoko* entendido como injerto vemos a un término orgánico, que muta y se vuelve un ser autónomo, y como tal es permeable a elementos de su entorno para su propia formación. *Ainoko*/injerto es una forma de comprender la peruanidad y lo nikkei como un todo.

2.3. *Ainoko*: transferencia hacia las nuevas generaciones

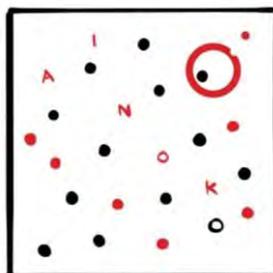


Figura 7. *Ainoko* en la diáspora peruano-japonesa. Creación propia.

Esta lectura positiva del mestizaje conlleva una nueva problemática: *ainoko* entendido como una autonomía identitaria nikkei, implica la posibilidad de olvido del pasado, pues un árbol de injerto es un nuevo ser, y no necesariamente recuerda de qué plantas provino. Especialmente en estos tiempos en que las generaciones de jóvenes adultos rondan la tercera, cuarta y hasta quinta generación, es más común ver un nikkei despatriado que uno que plenamente se identifique con estas raíces. El recuerdo de la inmigración se vuelve solo un relato más que una experiencia, y su identidad se ve mediada en su mayoría por su quehacer inmediato en un Perú complejo. Abre la pregunta de qué ocurrirá con la colectividad nikkei en el futuro, qué les depara a sus instituciones. La problemática inicial del miedo a desaparecer como etnia vuelve a resurgir en un nuevo contexto.

Por un lado, está la conservación de la memoria histórica como forma de mantener en el presente la identidad cultural como etnia. “Un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es” (De Zan, 2008, p.2). Es notable la acción de las instituciones nikkei, en particular de la Asociación Peruano Japonesa, en reconocer la necesidad de la permanencia de la memoria para la formación de identidades, como por ejemplo la creación y mantenimiento del Museo de la Inmigración Japonesa al Perú.

El arte funciona como vía de reconfiguración de dichas memorias en la actualidad, una memoria que tenga vigencia en el día a día de sus ciudadanos. Dentro de ello se resalta el trabajo de Haroldo Higa junto con la APJ, con la creación del mismo Salón de Arte Joven Nikkei, evento que continúa en actividad hasta la actualidad. Higa propone que los artistas jóvenes invitados creen y enuncien sus propias versiones de identidad desde sus experiencias, a partir de un trabajo personal de reconocimiento de sus raíces nikkei (García Wong-Kit, 2021).

Muchos de los artistas que exponen expresan en sus entrevistas la ausencia de esta parte nikkei familiar o, si existía, muchas veces era un lado que se iba perdiendo. En el videodocumental del “V Salón de Arte Joven Nikkei” 2022, se recoge el testimonio de Renan Kivaki, quien describe su aproximación a la identidad nikkei en su obra a partir de este vacío identitario:

(...) mi primera idea era cómo manifestar mi acercamiento a lo que es mi nikkeidad, y la sorpresa que me di fue que mi acercamiento, mi aproximación ha sido más que todo una falta de ella, ya que al crecer, mi abuelo, que es de dónde viene mi raíz japonesa (...) no compartió mucho de su cultura. Por ese lado, hubo una especie de vacío que fue digamos de una manera o otra complementado a través de la mass media, el anime (...)” (APJ, 2022).

En efecto, la pieza que presenta para la exposición consiste en la reproducción de elementos de *massmedia* japonesa que son comunes a las infancias de peruanos de los años 90, dispersas en forma de fragmentos y facetas del papel.



Figura 8. Renan Kivaki. La fantástica aventura (ya empezó) (2022).

Sin embargo, recordar el pasado también implica el pensamiento crítico. Sobre el tema, el trabajo de Jorge Miyagui ha sido particularmente contestatario como, por ejemplo, su pieza “Kimono para no olvidar”. Esta fue censurada de la exposición “Del kimono y otros usos” (2003) de la Galería de Arte de la Asociación Peruano Japonesa, exposición donde se invitaba a distinguidos artistas nikkei para intervenir kimonos con su estilo personal. Miyagui dibujó en la tela de su kimono fuertes críticas al expresidente Alberto Fujimori acusándolo de genocida y corrupto, y reprodujo fotografías de las víctimas de su gobierno (Moromisato, 2007). *Kimono para no olvidar* es una pieza que habla sobre la violencia en el Perú de los 90 y la “lucha contra la impunidad, el olvido y la injusticia e interpelaba al observador para asumir una confrontación reflexiva con la memoria colectiva” (Radulescu, 2012). Como se había mencionado en el capítulo anterior, la respuesta de la colectividad

nikkei fue bastante moderada frente a los eventos de los años 80, 90 y 2000, y la presentación de esta pieza fue duramente criticada por instituciones nikkei. Sin embargo, tal como mencionaba Carlos Kasuga, la estrategia de recoger lo mejor de dos mundos, el latino y el japonés, implica también un resultado de autocrítica como el planteado aquí por Miyagui.



Figura 9. Jorge Miyagui. *Kimono para no olvidar* (2003).

La identidad étnica es una invención en sociedad y mantenida en el tiempo por los mismos usuarios. Con esta consciencia, transformar el pasado es un proceso natural para nuestra reconfiguración continua como individuos. Insto a traer la memoria al presente en los términos de las nuevas generaciones de manera crítica, y será auténtica en la medida que nazca de sus propias experiencias u opiniones, incluso si esto implica conflicto entre el mismo grupo étnico.

CAPÍTULO III. DESARROLLO DESDE EL GRABADO

Luego de determinar el marco conceptual de identidades híbridas nikkei, la presente tesis apunta a explorar dichos conceptos a partir de la experimentación en el grabado. Se encuentran símiles paralelos entre los procesos de mestizaje cultural que se ha dado en la etnia nikkei peruana con la historia de resistencia de transformación al pasar del grabado tradicional al grabado contemporáneo, lo cual motiva a usar al grabado como medio de expresión gráfica. Con ese fin, presento al grabado como arte híbrido, mestizo y contemporáneo, ideal para explorar el tema propuesto en la investigación, y dentro del grabado, a la técnica de mokulito como medio de experimentación gráfica por las características híbridas en su proceso.

3.1. Del grabado como medio de análisis

El grabado como vía de expresión congruente con la actualidad es un camino posible gracias al cuestionamiento contemporáneo de su propio concepto. Más allá de un perfeccionismo técnico, se encuentra valor artístico en su capacidad de reproducibilidad significada; en otras palabras, se da significado a los procesos involucrados en la reproducción para enunciar y reflexionar sobre los conceptos que el artista proponga. Esta corriente de pensamiento se inscribe dentro del grabado expandido. En el presente capítulo explicaré el grabado desde la mirada contemporánea, y cómo funciona para el proyecto presentado.

El cuestionamiento de su propio concepto se inicia con la noción del riesgo de desaparición u obsolescencia del grabado en un mundo moderno donde la reproducción es cada vez más inmediata, noción planteada por Walter Benjamin en su texto "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1989). La aparición de la fotografía determina un crucial cambio en el estilo de vida humano, poniendo en jaque la principal función del grabado entonces: la reproducción.

Luego de las primeras técnicas clásicas de imprenta —la xilografía y el intaglio—, la técnica de litografía, procedimiento creado en 1898 por Aloys Senefelder (Riat, 2006, p. 104), podría considerarse una epítome de la historia del grabado enfocado a la imprenta, pues logra la reproducción de imágenes más fiel posible para la

época, posee una gran velocidad técnica de copia y demanda menor esfuerzo para la reproducción comparado a las técnicas mencionadas. Se vuelve el medio principal de impresión para periódicos, libros, revistas y todo tipo de publicaciones, en general, para acompañar y representar la vida diaria. Sin embargo, Benjamin (1989) argumenta que “[...] en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica”. La consecuente aparición del offset, la impresión digital, y últimamente la difusión digital, alimentarían esta crisis.

Sobre lo mismo reflexiona Luis Camnitzer (1969) en su manifiesto colectivo FANDSO, uno de los primeros registros de cuestionamiento a la práctica del grabado desde el arte contemporáneo, en los años 60:

“En un principio, el grabado de imagen y la industria imprentera estaban al mismo nivel. Incluso, con anterioridad a los tipos móviles, la imagen era más importante que el texto. Hoy, a 500 años de distancia, la industria imprentera es una de las más fuertes en la configuración de poder. Aparte de haber transformado radicalmente todas nuestras relaciones ambientales, en un plano meramente técnico imprime con y sobre cualquier material a velocidad y cantidades ilimitadas. Entre tanto, el grabado de imagen quedó prácticamente estancado después de la incorporación de la litografía hace poco menos de 200 años” (p. 2).

Vemos además que, a lo largo de la historia de las artes plásticas, el grabado se ha considerado dentro de la categoría de arte menor comparado a la escultura y pintura, siempre al servicio de dichos medios. Si se piensa en los grandes grabadores de la antigüedad, tanto Durero, Goya o Picasso, es a través de la pintura que revelan su imagen para luego pasar al grabado (Camnitzer, 1969, p. 2). A primera vista se puede entender que el grabado se percibe como una actividad secundaria, y que la calidad artística se comprendía más cercana al acto de pintar más que al acto de grabar.

Benjamin cuestiona dónde se encuentra el valor de la copia, el “aura” de la pieza. Esta discusión pone en jaque la existencia del grabado únicamente como técnica

reproductiva, y pone en discusión otros aspectos que abordan la obra. Esta “aura” ahora es encontrada en el contacto del espectador con la obra, y cada copia gana validez por su contexto único, momento y lugar de significación. Nace la necesidad de que el grabado genere sus propias imágenes y discursos, que genere cuestionamiento con quien interactúa. Los grabados se vuelven piezas artísticas condicionadas, pero no destruidas, por las técnicas: “Impresión ya no significa hoy reproducción sino producción de originales en un entorno transformado de reproducciones que se autopotencian” (Bucher, 2000, p. 23).

El concepto que permanece en cualquier práctica de grabado es la capacidad de reproducción a partir de una matriz. Significa que la obra no tendría que limitarse una de las cuatro categorías tradicionales de grabado⁴, y que estas estructuras como lo predominante al concebir la copia pueden terminar aislando al grabado de su práctica actual contemporánea. Siempre que mantenga sus elementos básicos conceptuales, como la matriz, la transferencia, el vehículo (tradicionalmente la tinta), el soporte (usualmente papel) y la copia o impresión, el grabado se podría desplazar dichos conceptos fuera de las artes plásticas en metáfora de situaciones más cercanas a la vida en sociedad. Los artistas Ana Soler y Kako Castro argumentan que pueden ser inclusive todos los conceptos intrínsecos al grabado, como “la potencialidad de multiplicación y el contacto directo o indirecto con una matriz generadora de originales múltiples” o la “unión de contrarios como transmisor de semejanzas inversas generadas de forma intencionada; repetición y transformación inserta en una estética de la complejidad” (Castro, Soler, 2013).

Esta libertad creativa le permite una mayor referencialidad del contexto. Esto quiere decir que se puedan tocar desde el grabado temas que involucran conversaciones con el mundo en que el artista vive. La artista Carolina Salinas (2015) propone este grabado expandido como un desplazamiento del grabado, donde las acciones mismas del proceso pueden ser la manera de expresar la voluntad artística con otras disciplinas.

“El “desplazamiento” en el grabado es una forma de abordar esta disciplina desde la experimentación y la reflexión de las proyecciones

⁴ Intaglio, xilografía, litografía y serigrafía, tradicionalmente las categorías técnicas del grabado.

de las técnicas tradicionales, expandiendo así los significados de sus acciones a otros territorios abiertos a la interdisciplinariedad, con otros conocimientos en los cuáles el grabado asiente sus bases técnicas y conceptuales” (p.2).

Podemos entonces desplazar los conceptos del grabado y la poética de la gráfica desde la propia experiencia, si se piensa que la vida está atravesada por más de una disciplina, más de una identidad. Y de esta manera acercar al arte a todos los aspectos que nos preocupan como sociedad, para reflexionar sobre lo establecido y moldear estas fronteras. El arte en general tiene la capacidad de ser el elemento de transgresión de cuestionamiento de límites.

Si se piensa al artista como ente liminal de controversia de fronteras, en el grabado se complejiza aún más este carácter. Sylvia Dolinko (2009) propone que el grabado es en esencia híbrido, al encontrarse “en el cruce entre la obra única y la múltiple o, más exactamente, entre la producción de escala restringida y escala masiva” (p. 194). Menciona la contradicción que implica su potencia de multiplicidad: aunque en teoría tiene la posibilidad de acceder a un público mayor al producir más copias de la misma gráfica, es casi desconocida para los no-grabadores. Produce múltiples originales, pero el problema de la autenticidad aparece constantemente y se usa la mención de la técnica o el número de seriación para darle validez a la copia. Pareciera encontrarse siempre en el medio: es “múltiple” pero no constituye un “arte de masas” tampoco.

Este carácter híbrido es lo que me impulsa a desplazar los conceptos del grabado encontrados en la experimentación para buscar puntos de unión con el proceso de mestizaje nikkei, expresado en el *ainoko*, y así reflexionar sobre esta identidad híbrida en esencia.

Martínez Moro (2017) menciona que el grabado en expansión está íntimamente relacionado al mestizaje, donde argumenta que esta característica irruptiva la que le une a la contemporaneidad:

“Un tipo de movimiento o posición expansiva que adquiere connotaciones ideológicas, es la defensa del mestizaje frente a

cualquier encastillamiento en el esencialismo o la ortodoxia académica. El mestizaje es, de hecho, uno de los signos de definición del arte contemporáneo, sustanciado en amplios idearios de interdisciplinariedad, transdisciplinariedad y transversalidad” (p.17).

Es importante este apartado de la transformación del grabado pues encuentro similitud en la forma en que se ha convertido la idea de identidad nikkei en el tiempo. Rompe la tradición de su claustro étnico que deja de tener sentido en sociedad y el mestizaje es inevitable. El claustro del grabado también se ve invertido, permite el mestizaje con otras formas de expresión con la interdisciplinariedad, desde otras disciplinas a otros soportes. “El grabado es ahora un territorio en el que la integración de todas las artes permite cruzar sus fronteras con fluidez” (Laboratorio de Arte Múltiple, 2020). Se argumenta que el mestizaje en el grabado es una ganancia, un aporte positivo que da mayores posibilidades a la gráfica y lo vuelve actual. La misma posibilidad se encuentra en la identidad nikkei en su carácter híbrido, el *ainoko*, y para esta investigación se propone expresar dicha posición a través de desplazar conceptos de un grabado mestizo.

3.2. Referentes artísticos

Desde este enfoque de grabado contemporáneo se exploran negociaciones identitarias en las artes plásticas. Analizaré obras artísticas donde se usa el grabado para expresar identidad desde el mestizaje y la hibridez étnica. Dichas piezas son a su vez referentes artísticos del proceso artístico de la presente tesis. Desde una visión de grabado expandido, las piezas mostradas lindan con la transdisciplinariedad del arte, y el elemento que las une será la forma en cómo se ha significado la reproducción en cada caso.

Primero, el trabajo de la artista Zineb Sedira, artista franco-argelina residente en Londres, en su pieza “Quatre Génération de Femmes” (“Cuatro Generaciones de Mujeres”) de 1997. Presenta un motivo modular serigrafiado en losetas de cerámica, donde utilizó el rostro de su madre, abuela, hija, y ella misma, “evidenciando la importantísima pero casi invisible presencia de lo femenino en la sociedad islámica” (Victoria & Albert Museum, 2003). En esta obra trabaja la

repetición del grabado como estructura de la sociedad a la que pertenece, y es interesante cómo usa la idea del papel tapiz como soporte, en vez del tradicional papel, lo que nos da notas de hibridez dentro del grabado. El concepto de estructura va más allá de la modularidad: al ser el soporte el papel tapiz de pared, desplaza este concepto de grabado al de un elemento de la vida cotidiana, lo que incluye su contexto y uso social en el campo de la poética artística. Cabe resaltar que, en una reedición posterior de la misma pieza, se imprime el módulo en forma de mosaico de porcelana, y se exhibe instalado en la pared de la galería tal cual fuera una pared de losas de un hogar. Nuevamente le da significación al módulo, ya que la matriz gráfica se extiende como una gran estructura en un elemento cotidiano cercano al espectador.



Figura 10. Zineb Sedira. Quatre Génération de Femmes (1997).

Su abuela se muestra como el inicio del patrón, y continúa en la repetición el rostro de su madre, el de ella y el de su hija. La abuela se presenta como matriz de inicio y la repetición se da en el paso de las generaciones. La disposición de nacer de un centro y crecer exponencialmente en su repetición hacia afuera también habla de cómo crecen las familias, cómo se transmiten los conocimientos. Las generaciones cambian y forman parte de esta gran red que determina la etnia islámica, según su discurso.

Luego, está el trabajo de la artista Ellen Gallagher, la cual se caracteriza por su trabajo en técnicas mixtas. En ella se resalta el uso de la monotipia, elemento de

transgresión intrínseco al grabado. Dentro del grabado, la monotipia se exhibe como elemento importante en la trasgresión técnica. Normalmente consideradas como “error” estas copias alternativas suceden todo el tiempo en el proceso de impresión. La monotipia implica la experimentación, donde el grabador encuentra valor y la vuelve única fuera de la serie oficial de copias mostrada al público. Sobre el tema, Martínez Moro (2017) propone a la monotipia como elemento transgresor pionero del grabado contemporáneo:

“El primer y más radical acontecimiento [como antecedente del grabado expandido] fue la aparición del concepto de obra única a través del monotipo, así como la interpretación sin límites de la matriz en el momento de su estampación [...] lo que estaba estrechamente relacionado con el ideario impresionista” (p.17).

Ellen Gallagher en su pieza *eXelento* (2002) se expande de la disciplina del grabado, ya que usa distintas técnicas de fotograbado, collage, rasgados y construcción manual. En estas, la esencia de repetición no solo se encuentra en la gráfica sino en el concepto: presenta collages de revistas las revistas *Ebony*, *Our World*, y *Sepia* desde 1930 a 1970, que muestran publicidades con representaciones de mujeres afrodescendientes. Su soporte tiene una carga social resaltante, comparado al inocuo papel blanco usual del grabado. La reproducción significada está en la acción de la artista, al intervenir dichas imágenes con prótesis de plastilina y otros elementos, y crea así un lenguaje gráfico nuevo identificable en la repetición: un universo mitológico de mujeres afrodescendientes en Estados Unidos. “Estas mitologías imaginan una ontología africana caracterizada no por su esencia sino por el concepto de mutación” (Gagosian Gallery, 2004). Las formas que adoptan las prótesis, sugeridas por la gráfica publicitaria, se vuelven patrones que se repiten y transforman a lo largo de la serie. Es interesante cómo el concepto de obra única aparece aquí tal como aparece en el grabado: cada copia es única y al mismo tiempo solo cobra total sentido en su secuencia. La idea de ontología es posible al encontrar los patrones gráficos de representación, que determina en este caso la existencia de toda una comunidad y su historia vista desde el ojo del arte, el cual permite cuestionar y reformular cómo se transforma dicha comunidad.



Figura 11. Ellen Gallagher. *eXelento* (2002). Instalación.

Hablar de mestizaje inevitablemente aborda el racismo y las relaciones de fricción que implican la lucha de la colonización o diferencias de poder entre oprimidos y opresores, que forjan en el camino las identidades. Elia Alba, artista dominicana residente en Nueva York, utiliza unos *plushies* que ella misma cose, con los rostros transferidos de familiares y amigos allegados a ella, y en sus fotografías muestra distintas configuraciones relacionales de los mismos, donde usa el color de piel como elemento gráfico determinante. También usa el elemento del agua como símbolo de “limpieza” o de “blanqueamiento racial”. “A través de esas manipulaciones del material fotográfico revisa su propia biografía o los relatos nacionales donde el mestizaje se articula a través de políticas de invisibilización y blanqueamiento.” (Sanchez, 2015, p. 27). Así como en muchas otras de la misma serie, en su fotografía *Doll heads (Multiplicities)* (2001), juega con la gráfica de los *plushies* sumergidos, para descontextualizar los rostros y ponerlos bajo una nueva mirada, formando nuevas relaciones de tensión familiar. La repetición en este caso

funciona desde el fragmento, que se configura por el contexto y desarrolla su discurso artístico a partir del mismo.

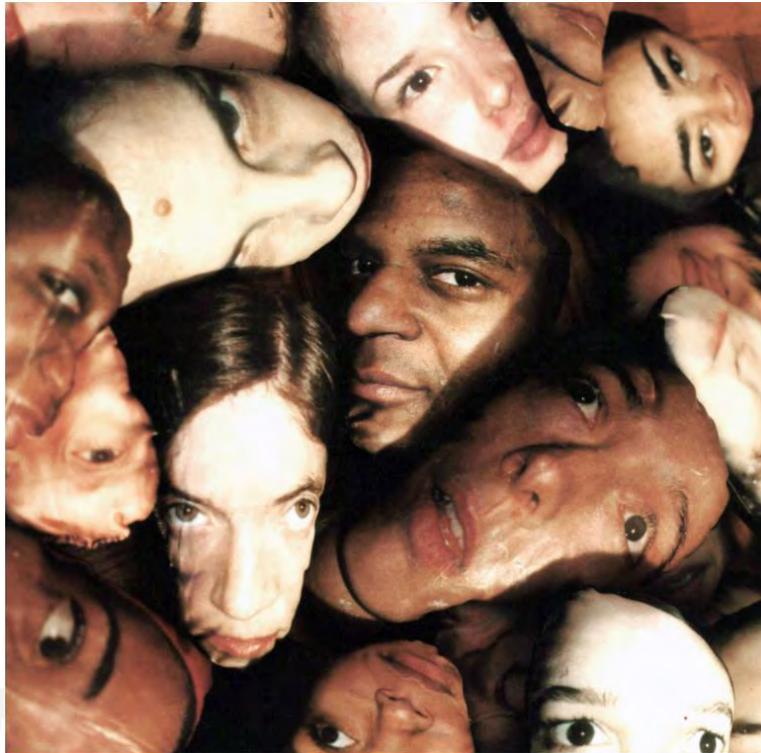


Figura 12. Elia Alba. *Doll Heads (Multiplicities)* (2001).

La experiencia mestiza es clave en su creación artística. Su trabajo es especialmente autobiográfico, mestizo no solo en etnia sino también por el tránsito de la migración, y la convivencia en una ciudad que reúne múltiples comunidades y por tanto las problemáticas y roces del racismo y opresión que son parte de su propia historia de vida.

El detalle del abordaje del mestizaje desde una mirada autobiográfica y personal es crucial, pues las identidades híbridas son auténticas gracias a su diferencia de contexto. Como en el grabado, son originales múltiples.

El mestizaje a través del retrato familiar es una herramienta que también usa el artista español Javier Cruzado. Desde una mirada muy personal presenta en formato libro arte las relaciones interpersonales familiares y la memoria intervenida para cuestionar y reflexionar sobre su propia identidad. *Álbum* (2019) es una pieza realizada en mezzotinta que se basa en fotografías de sus propios álbumes

familiares, donde el tránsito dicha gráfica a través del proceso de grabado —como el transfer a la placa, la incisión con ácido y la continua corrección de luces progresivas para lograr la imagen— hace que la definición de la imagen fotográfica varíe enormemente. El artista decide usar este recurso gráfico a su favor, al deshacerse de los rasgos de los rostros y volver a los retratados en anónimos. Esto permite al espectador ubicarse en sus representaciones, pues predomina la familiaridad que se percibe de la composición de típica fotografía familiar latinoamericana. Busca la elipsis en la representación de la fotografía, donde la eliminación de ciertos elementos gráficos e intervención con otros, mueven a una interpretación de la memoria que no se concentra en los rasgos individuales de los representados sino en la poética de la imagen.



Figura 13. Javier Cruzado. *Álbum* (2019).

Es notable el protagonismo del proceso de mezzotinta en el proceso creativo y posteriormente el montaje final de la obra. La técnica de mezzotinta es en esencia sustractiva, es decir, se inicia de una placa de intaglio negra y mediante el frotado, se logran las luces. El artista en su texto de obra menciona que el “error” o, dicho de otra manera, el descontrol de línea y tonos inevitable de la técnica, fue enriquecedor para la conceptualización de la obra. Menciona que “fue en estos descontroles donde ‘descubrimos’ los trazos que en los siguientes grabados serían fundamentales” (Cruzado, 2019, p. 29). El aspecto temporal procesal invita al artista a abandonar la representación exacta, y sugiere herramientas gráficas que no se podrían lograr de otra manera.

Finalmente, como antecedente a este proyecto, se presenta el trabajo de la artista nikkei peruana Tetsu Tokumine, quien para el IV Salón de Arte Joven Nikkei (2020), habla en su obra también del ainoko. Hace la comparación entre el ainoko como “injerto” agrícola y el “injerto” humano, por referirse a mestizo. Para su obra “Injerto (インヘルト)” (2020), mediante realidad aumentada crea 5 filtros de cámara con los que los usuarios pueden tomarse *selfies* que transforman sus rostros a rasgos estereotípicamente asiáticos u occidentales. En esta obra participativa cuestiona la asignación de rasgos fenotípicos como elemento inamovible de autenticidad de pertenencia a la etnia nikkei o su exclusión de ella. Al mismo tiempo, presenta la gráfica del injerto agrícola a modo de conclusión, donde se convierte en el elemento de aceptación de la fusión mestiza. Cada video logrado con estos filtros se vuelve un “autorretrato de aceptación” (APJ, 2020). El montaje consta de 32 videos de ocho nikkeis *hafus* “Injertos” utilizando los cinco filtros de realidad aumentada.⁵

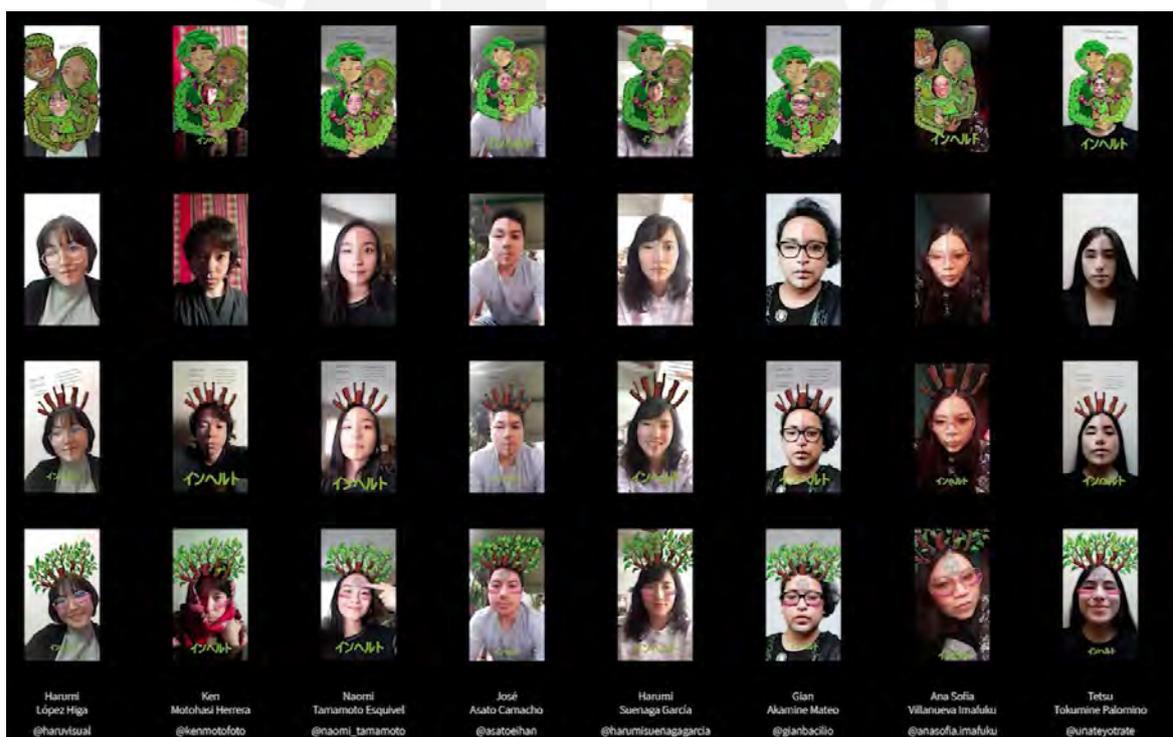


Figura 14. Tetsu Tokumine. *Injerto (インヘルト)* (2020). Videoinstalación.

⁵ Se puede acceder al video de la pieza a través del link: www.apj.org.pe/cultural/tetsu-juliana-tokumine-palomino#video

El patrón de repetición usado se sostiene como originales múltiples, donde cada video proyecta en distinto rostro el mismo efecto gráfico del *ainoko*, y da múltiples resultados del mismo concepto. En este caso el soporte usado tiene carácter participativo, y es en la interacción donde funciona la reflexión sobre el mestizaje nikkei.

El mestizaje y su influencia en la identidad se aborda en el arte desde distintos puntos de vista como los vistos en el presente capítulo. Hay una coincidencia en el uso de la fotografía en diversas formas: se rescata la consciencia de saber que son personas reales las representadas, que pertenecen a un contexto y territorio preciso, crucial para la reflexión identitaria. La autenticidad lograda se da porque son vivencias reales del artista. El uso de la monotipia es notable, sobre todo en relación a las monotipias de la misma serie: no solo son válidas en su individualidad sino también en cómo conversan con otras copias, lo que potencia su carácter poético en la repetición de formas, colores y composición. Es en su conjunto que logran crear un lenguaje gráfico. Por otro lado, se observa que son piezas que expresan la inadecuación y dolor del mestizaje, con el uso de fragmento: desplazar imágenes de su sitio original (revistas, álbumes familiares, fotos de amigos), y se recontextualizan en el montaje, como si hablaran del tránsito de migración, presente en el trabajo de Elia Alba. Se observa también el uso del proceso de grabado como protagonista en la creación, evidente por ejemplo en el trabajo de Javier Cruzado. La carga manual y temporal que implica realizar la pieza es otra forma de relacionarse con el proceso de hibridez, donde más que un objetivo final se va encontrando en forma serendípica las formas que sugiere el camino.

Las reflexiones recogidas sobre estos artistas se usan en la obra final. Está la importancia de la intención autobiográfica: el mestizaje es un elemento que une muchas comunidades y en la experiencia personal se encuentran los elementos únicos que suelen permitir la empatía con el espectador. La comprensión del proceso también es crucial en la concepción de la obra artística y es parte de la metáfora del discurso. Finalmente, se rescata cómo la repetición en la gráfica puede crear un lenguaje que se entiende en la progresión de lectura de la pieza. El uso de la referencia de imagen, desde la media o la fotografía, sirve para hacer relación

gráfica a la comunidad de la que se está hablando, y la forma en cómo se transforma en la reproducción muestran la intención del artista.

3.3. Mokulito como técnica híbrida

La manera que se propone para expresar la hibridez del *ainoko* es con una técnica híbrida en su concepto y *praxis*: el mokulito. Mokulito es una técnica de experimentación litográfica creada en Japón en la década de 1970 por Seishi Ozaku en Tama Art University (Budka, 2013). Su esencia híbrida se presenta en su constitución: se basa en la técnica de litografía, la cual utiliza el principio de repulsión de agua y aceite (tinta) sobre piedra caliza para la impresión, donde la matriz absorbe el dibujo hecho con materiales grasos y permite la impresión. El mokulito usa el mismo principio pero intercambia el material de piedra por madera, lo cual le otorga ciertas características adicionales, como la impresión de la veta de la madera misma, elemento que no aparece en una litografía tradicional. Representa un cambio por adaptación: su creación responde a las necesidades de los grabadores actuales, dado que el mokulito es de fácil accesibilidad a los materiales y requiere de poco espacio para realizar la impresión, logrando sobrepasar una de las mayores dificultades dadas por la litografía: la maquinaria costosa, grande y especializada necesaria para su realización. Otra barrera que sobrepone es la toxicidad de los ácidos necesarios para la litografía, donde el mokulito, al cambiar el tipo de matriz, elimina la necesidad de usarlos para lograr el grabado. Se ubicaría de esta manera dentro de la tendencia del “grabado no tóxico”, la cual aparece por la necesidad actual de cuidado del medio ambiente, donde históricamente el grabado ha sido agente de contaminación por los materiales y procesos necesarios para su quehacer artístico.

El desarrollo y difusión de esta técnica en la comunidad global se ha dado gracias a la investigación de Josef y Edwa Budka (Budka, 2013). Josef Budka, artista y profesor de litografía en la Academia de Bellas Artes en Katowice, Polonia, y junto con su hija Ewa Budka, han desarrollado múltiples seminarios y conferencias acerca del tema en Europa. Josef observaba que, en piedras de litografía, el proceso no solo era lento y complicado, sino que también preveía que el material de piedra que usaba, principalmente la caliza de Solnhofen, se estaba volviendo

obsoleta, lo que le motivó a buscar una alternativa (Cociancig, 2020, p.2). Ese inicio le motivó al posterior desarrollo de la técnica en Europa con sus propias variaciones.

Otro elemento que demuestra el carácter híbrido del mokulito es el carácter experimental que posee la técnica hasta el momento. Es una técnica con pocas décadas de existencia, y por tanto no suele ser parte de la formación formal de un grabador. Además, no existen muchas fuentes académicas escritas de investigación de la técnica, lo cual dificulta la unanimidad sobre la práctica. Esto no significa falta de información, pues el acceso a esta técnica durante el proceso de tesis ha sido mediante la exposición de artistas vía internet de sus fallos y aciertos con dicha técnica, cada uno haciendo publicaciones vía PDF de libre descarga, blogs o videos. Al existir múltiples formas de cómo hacer la misma técnica, cada artista tiene sus propias preferencias según lo que haya funcionado en su experiencia.

De esto se derivan dos conceptos: primero, cómo la técnica se va creando en comunidad. Explicaciones de su procedimiento se puede ver en el trabajo de Oksana Stratiychuk, Eszter Sziksz, Sam Sosnowski, Aine Scannell y otros artistas a través de sus *blogs* en internet realizados por los practicantes de la técnica⁶. Esto también implica un grado de traducción de la técnica para adaptarse a cada contexto del grabador, incidiendo en la hibridez del mokulito, pues aparecen resultados distintos cada vez según dónde se desarrolle. Josef y Ewa Budka de hecho presentan la técnica como Budkalito en vez de mokulito, pues, tal como Ewa expresa, tuvieron que aprender desde cero la técnica y buscar los equivalentes de materiales de su país. Variables posibles para considerar en la experimentación son el tipo de madera, el agente grabador del dibujo en la matriz, tiempo de absorción del dibujo en la matriz, tipo de papel de impresión, tipo de tinta usada, uso de *baren* o prensa, el clima y humedad del lugar donde se imprime, las calidades de madera a las que el artista le es posible acceder por el país donde reside, etcétera. Danielle Creenaune (2020) menciona que tiene el propósito de

⁶ En el apartado de "Recomendaciones" de la presente tesis se encuentra un listado de enlaces web con las guías de mokulito que se encontraron a lo largo de la investigación para el libre acceso del lector.

probar con distintas maderas de Australia, su país de residencia, para entender cómo funcionan sus especies nativas con mokulito. La experimentación es esta técnica es un proceso que se sigue dando a nivel mundial.

En Latinoamérica se encontró el trabajo del artista Edwin García Maldonado de Venezuela, el cual hace mención que las características del mokulito le son ideales al no contar con muchos espacios de grabado dada la situación de inestabilidad política de su país. Se menciona también a la grabadora Margarita Rojas, la cual enseña mokulito como parte de sus lecciones en la Universidad El Bosque de Colombia y por quien me enteré de la existencia de la técnica. En el Perú, aparte de la práctica personal, se encontró al artista Álvaro Barrera Godomar, el cual lo desarrolla junto con diversas técnicas de grabado en su taller “Parco-Ediciones”. Su acercamiento a la técnica también ha sido vía internet y la experiencia de prueba y error que le ha llevado a su propio estilo de desarrollo de la técnica con sus modificaciones.

Lo segundo que se desprende de esta noción es que la experiencia del mismo artista —y por tanto el proceso de la técnica— tiene un papel protagónico en el análisis, dado que es una técnica aún en desarrollo y con muchas variaciones. Una de las razones por la falta de unanimidad sobre la técnica es que el mokulito es en muchos sentidos impredecible, y sus impresiones pueden variar por infinidad de razones. Edwa Budka, menciona que parte de lo que enseña en sus clases de Budkalito es amistarse con su madera, hacer una conexión especial con ella, liberarse del miedo de las marcas que dejas detrás (Nogués, 2015). En efecto, el mokulito se distancia de la experiencia de la litografía en su resultado de impresiones, hay mucha prueba y error en la copia, con ediciones cortas de cinco impresiones con cierto grado de similaridad según la experiencia propia, Sin embargo, este número depende del artista, algunos argumentando poder lograr una edición más equivalente entre copias.

Una de las razones que hacen que no se logre una edición muy larga, es que la matriz en el proceso se empieza a degradar y por tanto empiezan a salir copias diferentes entre sí. Ya sea por el dibujo que empieza a perder definición, la veta de la madera que empieza a tomar protagonismo, o la madera misma que por la

presión y la humedad cambia progresivamente de forma. Esta característica de transformación la comparten pocas técnicas de grabado, las cuales normalmente están enfocadas a conseguir una reproducción de copias idénticas.

Artistas japoneses que desarrollan esta técnica también son importantes a mencionar, pero la dificultad de acceso a la información por el desconocimiento del idioma hace que las fuentes de la técnica en Occidente desde Oriente sean limitadas. Se resalta el trabajo de Kuniko Satake de Tama Art University en Tokio, quien trae el mokulito a Queensland, Australia a inicios del 2000 y es mentora en la técnica del artista Sam Sosnowski. También se resalta el trabajo de la artista Motomi Tsunoda, la cual a través de su plataforma de youtube en idioma inglés difunde el procedimiento de la técnica.

Esta relación con Japón es importante al comprender el carácter híbrido de la técnica. La palabra mokulito es la unión de la palabra japonesa *moku* (madera) y la raíz griega *lito* (litografía). Es inevitable pensar en un puente de unión entre Occidente y Oriente. Uno de los contactos registrados de dicha técnica en Latinoamérica se da en la exposición “Estampa Contemporánea Japonesa” (2010), donde 19 artistas japoneses exhiben sus piezas de mokulito en la Biblioteca de México José Vasconcelos. Sobre la muestra, su curadora Yasuko Sawaoka menciona: “Las obras realizadas bajo la técnica mokulito han tenido gran aceptación. Se puede decir que esta técnica fusiona la estampa occidental con la oriental” (Vargas, 2010, p. a12). Cabe resaltar que dicho montaje se llevó a cabo dentro del marco de los festejos por los 400 años de amistad entre México y Japón. Al mismo tiempo, mantiene la potencialidad de la xilografía dado el material de la matriz, constituyéndose en una técnica mestiza entre litografía en una matriz de madera (xilografía). El trabajo de Sam Sosnowski resalta en esta fusión, dado que practica el mokuhanga —xilografía japonesa— y la incluye en su trabajo de mokulito:



Figura 15. Sam Sosnowski. *Rock reflections* (2019). Mokulito.

Asimismo, es importante cómo el proceso del mokulito forma parte del proceso creativo del artista. Sam Snowski forma parte de la movida Slow Art, el cual profesa un acercamiento al arte más profundo y personal. Sobre el mokulito se propone que la temporalidad del procedimiento es parte esencial del producto final:

“Se podría decir que el mokulito es parte de un movimiento social lento más amplio, uno que nos da tiempo para considerar la naturaleza de nuestro tema, los materiales utilizados y su efecto en la obra artística” (Sweeney, 2018, p. 49).

Los temas abordados desde el mokulito son muy variados, pero el artista Edwin García (2020) argumenta que dadas las características plásticas y técnicas del mokulito, hacen a la técnica propicia para realizar “metáfora de la reproductibilidad, la fugacidad y la finitud”, elementos claves del arte contemporáneo. Según opinión personal, al mokulito es propicio para el trabajo de la memoria, las emociones, y el transcurrir de la vida humana.

El acercamiento de Ewa Budka al mokulito es muy íntimo y personal, con trazos expresivos e intuitivos que suelen llevar mucha emocionalidad, cuestionamientos de identidad y feminidad. En su proyecto *The Skin I have been living in* (2013), resalta cómo Budka decide usar en el montaje la matriz de donde salen sus piezas.

El cuerpo de obra la matriz toma un papel protagónico, pues es el “cuerpo” de donde se desprenden las “pieles”, representadas por las copias impresas. La relación personal que tiene con sus piezas debido al proceso se ve expresada en el montaje también. Esta característica es la que mayor resalta en la capacidad expresiva del mokulito, y permite hablar de temas contemporáneos al ser una relación tan íntima con el creador.



Figura 16. Ewa Budka. *The Body* (2013). Matriz de mokulito.

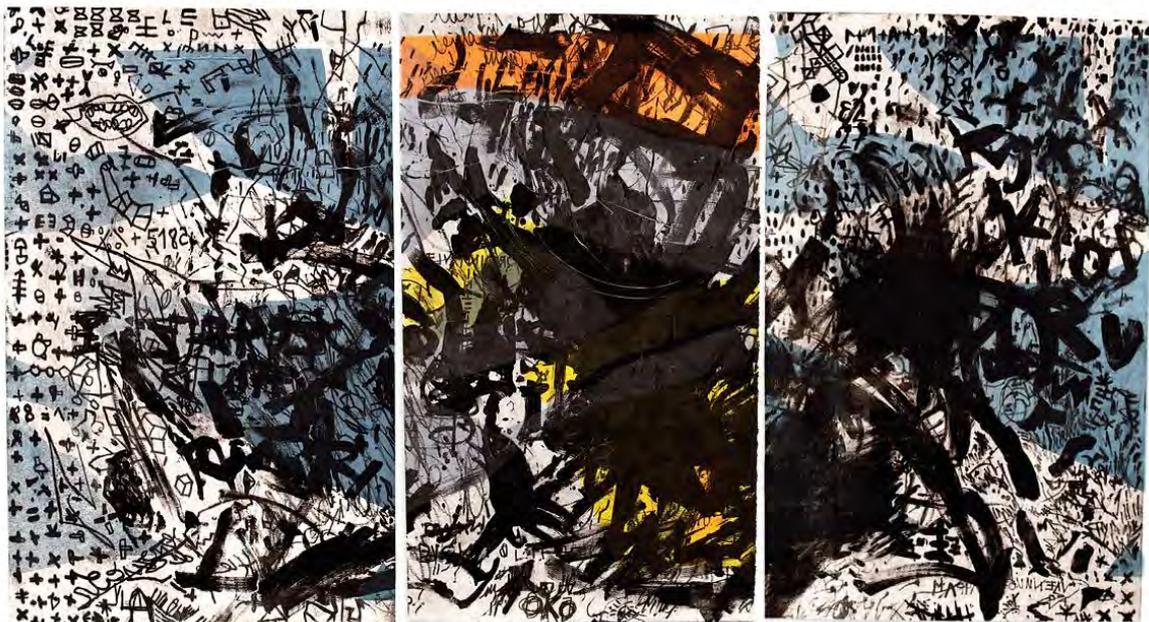


Figura 17. Ewa Budka. *The Skin I Have Been Living In* (2013). Monotipias.

3.4. Características metafóricas a partir del desarrollo de la técnica

El proceso de creación es crucial para el análisis del proyecto, así que se iniciará la presentación de “De Ainoko a Mestizo” con las conclusiones del proceso de realización de las piezas. Cabe recalcar que las conclusiones llegadas en este capítulo han sido consecuencia de la experiencia de impresión y no premisas pre-planeadas, pues el atravesar el proceso es clave para la formación de conocimiento en esta tesis. En el siguiente capítulo se narra la experimentación en mokulito para la creación artística y a partir de ello se conceptualizan ideas que se encuentran en común con el mestizaje nikkei.

El proceso en sus puntos en común con el concepto de *ainoko* es lo que permite no sólo su expresión artística sino también la comprensión. Se propone que la pieza no está completa sin el proceso mismo de grabado. Es el proceso el que hace posible cierto resultado gráfico, irreproducible en un camino distinto al planteado. Las eventualidades que se registran en las copias son importantes pues determinan la unicidad del momento y lugar en que se crea.

Tanto el proceso como los resultados de la técnica provocan metáforas usadas para el proyecto, por ende, es importante establecer el método exacto seguido en la realización de las piezas artísticas. A continuación, voy a compartir el proceso básico de impresión que en la experiencia personal ha funcionado:

1. Lijar la madera para quitar las irregularidades de textura y quitar grasa de la superficie. Proteger los bordes con una capa de goma arábica.
2. Echar varias capas parejas y delgadas de leche de vaca (caseína) con una brocha. Dejar secar.
3. Dibujar con materiales grasos. Se usó tusche y los lápices litográficos. Para conseguir la impresión de la veta de la madera se usa un tono medio de tusche.
4. Guardar el dibujo tal como se haría una litografía: aplicar pez de Castilla, talco y goma arábica. Sellar con calor, se usó una secadora.
5. Dejar reposar la matriz mínimo 24 horas.

6. Abrir la matriz con un poco de agua y sobar con los dedos para retirar la goma.
7. Preparar tinta. Humedecer de manera pareja la superficie con la esponja litográfica y cargar de tinta la imagen con rodillo.
8. Imprimir con prensa. Aunque la matriz es de madera, se necesita una presión mayor al de una xilografía.
9. Si se quiere modificar el dibujo luego de la impresión, aplicar una nueva capa de leche a la matriz, secar, redibujar con tusche o lápices litográficos, guardar con pez/talco/goma y reposar la matriz hasta el día siguiente para imprimir el nuevo dibujo.

El proceso y materiales usados también responden a un propósito importante: el acelerar el proceso de transformación entre copia y copia para hacer metáfora de la transformación en el mestizaje nikkei. La razón del uso de esta técnica de resultados inestables fue para acelerar estas transformaciones entre copias y poder hacer más evidente de manera gráfica este paso de generaciones en el mestizaje. Esto se menciona porque en muchos de los manuales de mokulito recomiendan contrachapados de maderas duras (aliso, fresno, roble, nogal, abedul, etc.) mientras que en el proyecto se usó contrachapado de pino, una madera blanda. Tener en cuenta también que en el Perú no es usual la producción de contrachapados de maderas duras, y en el mercado está únicamente el de pino y un par más de maderas blandas peruanas. Además, en el archivo MOKUDOKU de Cociancig (2020), menciona que su experiencia usando la leche como catalizador logró copias “poco satisfactorias”, y que a las pocas copias se degradó la tonalidad de los grises dibujados. En el caso personal, la experiencia de usar únicamente la goma arábica para crear el efecto mokulito no fue suficiente, y no se lograron copias donde se mantuviera el dibujo ni una sola vez. Se puede confirmar que el dibujo en el mokulito hecho con leche se degrada a las pocas copias, pero es una característica adecuada para la expresión artística particular. Más que una desventaja, el proyecto aprovecha esta capacidad de cambio en el proceso, y propone al mokulito como proceso y no como fin, donde ya no se aplica la idea del “error” de la reproducción tradicional. En cada resultado divergente se halla la posibilidad de significado y la creación artística contemporánea, y se hace metáfora de cada copia como identidades nikkei divergentes válidas.

3.4.1. El camino trasgresor de la tradición

Para la práctica tradicional de litografía son estrictas las condiciones para lograr una copia satisfactoria. Para el grabado “ideal”, el orden de los procedimientos es crucial, y se puede lograr una edición hasta mayor a 100 copias en las condiciones adecuadas. Pero el grabado como disciplina híbrida que es, con sus posibilidades de obra única y múltiple a la vez, se presta a la posibilidad de trasgresión. Como artista grabadora busco probar los límites de la técnica, cambiar las condiciones de impresión para buscar nuevos resultados posibles, contrario a la “pureza” de copias perfectas, impasibles e idénticas de la técnica tradicional.

Como parte del proyecto del curso de Seminario de Proyecto Final de Grabado II (2017 - II), realicé una primera obra artística donde se explora la trasgresión de la técnica de dibujo en litografía para expresar la dificultad de inserción japonesa en el Perú a través del mestizaje. Se toma como referencia el rostro de cuatro personas nikkei que no tuvieran rasgos fenotípicos clásicos asiáticos, y a través de un proceso de litografía experimental, se transforman los rostros al de sus ancestros japoneses. Con las litografías logradas se armó una serie de biombos que contienen estas configuraciones producto de la transformación gráfica entre rostros. Se formó un espacio ritual, los biombos a modo de puertas flotantes un espacio de intersticio que demarcan un adentro y un afuera de la colectividad. Dentro se ubicó el osenko — incienso japonés—, elemento ritual para reconocer y celebrar a tus antepasados. Fuera, la sombra de los biombos se proyecta y hace referencia a la próxima expansión lograda por el mestizaje de los herederos de esta cultura.



Figura 18. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Mestizo* (2017).

El proceso experimental de litografía fue importante en el desarrollo de aquella obra: Se dibujó en la piedra litográfica, se guardó e imprimió. Una vez hechas las primeras copias, se editó el dibujo con ácidos y lápices litográficos para hacer el cambio del rostro del primer ancestro al último descendiente, pasando por hasta cuatro transformaciones en cada piedra. La piedra matriz obtiene mayor carga simbólica en el proceso: el dibujo nuevo está cargando la memoria del anterior, representando la historia familiar de cada uno de los retratados. Se aprendió que las eventualidades que aparecen en el proceso son significativas para el montaje final. Ocurrió, por ejemplo, que una de ellas se partió a la mitad por la presión a la hora de imprimir. Se presentó como parte del dolor de la transformación que implicaba pasar a través de cada generación.

Esta pieza es precedente en la forma de transgresión de la técnica y transformación con el dibujo, a manera de representar el mestizaje como un proceso de resultados inesperados. Es importante la dicotomía pureza/transgresión en el proceso, pues desde ahí se hace la conexión con la historia de mestizaje nikkei, donde dadas las circunstancias de rechazo al inicio de la inmigración, el claustro social de la colectividad nikkei que es palpable hasta ahora, se contrapone con el progresivo

mestizaje genético y cultural que se da y se hace cada vez más evidente con los descendientes jóvenes actuales.

Con el presente proyecto, se ha dado un paso más en la trasgresión de la técnica pura de litografía, pasando a la técnica de mokulito. Esto implica una nueva materialidad de matriz, y vuelve el proceso de transición aún más inestable y efímero. Además, incide en la característica de la transformación cada vez más drástica entre copia y copia, como lo es el mestizaje nikkei. Pensar en una manera estática de concebir lo nikkei es tan irreal como concebir una sola manera de hacer grabado: el camino se hace al imprimir. Se muestra en la imagen la variación entre copia y copia de una matriz lograda en el tiempo de investigación.



Figura 19. Copias 1, 2, 6 y 9 de una edición de nueve impresiones en mokulito.

Los “errores” o resultados imprevistos producto de la experimentación en el mokulito expresan esta metáfora del dolor de la transgresión. La previsión es difícil, a veces se imprimen en hojas borrador con tinta que no va a durar, y resulta la pieza más hermosa; mientras que otras veces, se usa el papel más fino, la tinta más cara, y no sale nada más que un nubarrón gris contrario al dibujo en alto contraste hecho en la matriz. Es un camino frustrante, con necesidad de adaptarse a la situación y aceptación del error como parte del proceso: esto comprende el desarrollo caótico que implica el mestizaje e integración étnica. Se encuentra conexión además en el origen Oriente/Occidente de esta técnica, la mixtura japonesa y peruana que ocurre en el *ainoko*. *Ainoko* como bastardo implica la trasgresión en el puro original de la técnica: el *ainoko* es el camino aún no trazado que se descubre en el hacer.

¿Puede rastrearse en las copias su origen en la litografía? Más allá del principio de repulsión agua/aceite, en la experimentación se descubrió cómo actuaba la matriz al ser sobrecargada de tinta, actuaba muy similar a como ocurriría en una matriz litográfica: con cúmulos de negro muy intenso que deberían ser las zonas blancas:

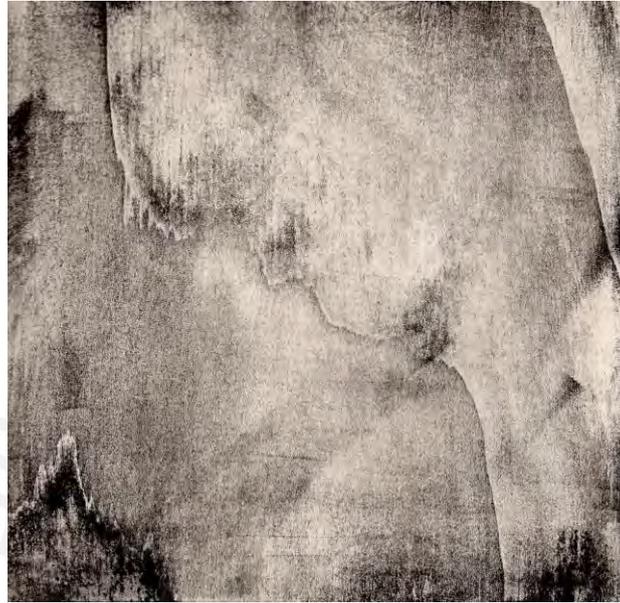


Figura 20. Impresión de edición en mokulito.

También es interesante cómo es capaz de registrar grises, tal como la litografía, registrando la sutileza de la intención del pincel, dónde ha posado más tinta, dónde el trazo ha sido más leve:



Figura 21. Impresión de edición en mokulito.

Sin embargo, la búsqueda de un origen, o de validación como técnica a partir de ese origen, se vuelve una búsqueda sin base, al ver que la técnica produce impresiones con sus propias virtudes, lo cual la convierte ya en una técnica autónoma. Así también se encuentra la correlación con el linaje del *ainoko*: comprenderlo como un ente autónomo, atravesado por sus propias preocupaciones y aspiraciones en un mundo pluricultural, más que buscar un origen de 50% peruano 50% japonés.

El grabado no dejará de ser una disciplina de umbral, pues si bien la intención de una renovación en su concepto existe, su existencia histórica la mantiene en un intermedio entre arte menor y arte autónomo. Un intermedio entre el cuestionamiento de mantener la tradición o romper esquemas a un grabado más conceptual que poco a poco abandona la materialidad; todos elementos que la mantienen en vilo y en constante alerta. Quizá esta constante consciencia de liminalidad es la que le permite conversar de temas liminales, y así del *ainoko* como ente liminal producto del mestizaje.

3.4.2. La copia múltiple como múltiples identidades válidas

Este cambio en el proceso de grabado dirige inevitablemente al concepto de originales múltiples, piezas únicas que provienen de la misma matriz o contexto. Al disminuir la importancia de la pureza de la técnica, se potencia cada variante múltiple como unidad autónoma en la gráfica. Se aprecia, en ese sentido, la monotipia más que la edición formal. Las características únicas de la materialidad de la matriz, las transgresiones realizadas en la técnica, y las circunstancias del momento de impresión pertenecen a su identidad intrínseca. La reacción particular de la recepción del dibujo en la madera muestra a la matriz como ente vivo que se transforma en su presente.

Dentro de la poética de la obra, se propone a la matriz de mokulito como matriz cultural nikkei, la cual se imprime en el Perú como soporte, y logra identidades nikkei múltiples. Como se ha desarrollado con anterioridad, esta impresión ha generado cambios, choques, desencuentros, e integraciones, más que un proceso

predecible y estable de integración. Estos desencuentros los hallamos gráficamente en el proceso de mokulito. El elemento catalizador de la matriz es una capa de leche, la cual contiene la caseína necesaria para activar el evento de repulsión agua/aceite para la copia. Según la experiencia, este recubrimiento permite la absorción del dibujo en la madera, y sin embargo, es inestable. A veces se lograban cuatro o 5 copias medianamente idénticas en la impresión, mientras que otras veces fallaba totalmente en el registro del dibujo, y registraba únicamente la veta de la madera. Esta indeterminación del proceso de mokulito lo relaciono a la indeterminación en el proceso de mestizaje. En la siguiente imagen se muestra una edición de 24 copias que da cuenta de la experiencia narrada:



Figura 22. Edición de experimentación en mokulito.

Otro factor de variación en el proceso es la materialidad de la matriz. La veta de la madera es un elemento voluble en la impresión: Algunas veces permite un registro del dibujo con mucho detalle, mientras que, en otras zonas de la misma matriz, este dibujo desaparece según en qué parte de la veta esté trazado. El proceso suele ir así: La primera copia siempre es la más parecida a la matriz, pero tenue en grises. Usualmente llega a su versión más correcta de negro en la tercera copia. A partir de ahí empieza a intensificarse o degradarse según el lado poroso de la madera donde se encuentre el dibujo.

El cambio es la verdadera constante en la impresión, y más que considerarlo error, se considera una virtud propia de la técnica. Se ha de tomar en cuenta que el camino del *ainoko*, contrario al planteado por el ideal nikkei de una perfecta mezcla, es un camino que incluye los desfases en el recorrido, la sensación de inadecuación y combinaciones no normativas, pero finalmente humanas, y por tanto válidas. Esta misma visión aplicada a la edición de mokulito permite ver cada eventualidad de la impresión como parte de su valía e historia, los “errores” de entintado, cómo se absorbió la imagen, se consideran más bien como parte de la historia de la seriación de esa matriz en específico.

Es interesante considerar que ciertas partes del rodillo a la hora de entintar se quedaron y asentaron en la matriz a medida que se iba imprimiendo más. El proceso va creando una matriz nueva, y supera la intención inicial de una matriz impoluta con solo la acción de la artista. Desde ahí se plantea que la matriz cultural japonesa que se imprime en el Perú ha cambiado en su estancia aquí, y luego de imprimir sus múltiples identidades, no volverá a ser la misma. Otra observación técnica es que para lograr una copia satisfactoria se necesita considerable presión, mayor que la de una xilografía, si se tiene en cuenta que es el mismo material de matriz. Esto sumado al hecho de que hay que humedecer la madera cada vez a la hora de entintar, no sorprende que aproximadamente a la doceava copia, la matriz se haya ensanchado un milímetro a los costados y aplanado un milímetro hacia abajo. También, la gradación de la presión de la prensa es aún más compleja y orgánica a la vez. El proceso de impresión es un proceso activo, en el que se han de hacer ajustes según el tipo de respuesta que el mokulito te dé en cada copia. Se muestra en la siguiente imagen cómo se ha intensificado ciertos elementos gráficos que fueron apareciendo en la matriz durante el proceso.



Copia 3/9

Copia 6/9

Copia 9/9

Figura 23. Detalle de edición de experimentación en mokulito.

Observamos que aparece la veta de la madera en la impresión, la cual aparece más intensa a medida que avanza el número de copias. Desde el campo de la metáfora, propongo esta relación como una esencia inevitable de la matriz, un ánima que aparece mientras más tiempo se pasa en el proceso. Es una especie de herencia inevitable, un “no puedes esconder tu origen”, tal como una huella digital, pues no hay madera con el mismo patrón de veta que otra. Se presenta como analogía a la idea de que nuestro propio origen, lo que se hereda, no desaparece del todo. La integración en la gráfica del símbolo de la veta es importante para la creación pues implica una adaptación de la gráfica de manera serendípica: los dibujos son pensados a partir del patrón de la madera, y se convierten en un agente pilar en la toma de decisiones. El dibujo se hace a partir de la matriz y no al revés, decidiendo desde antes qué elementos han de permanecer y cuáles desaparecer según las posibilidades de la técnica, como se ve en la siguiente monotipia:



Figura 24. Celeste Vargas Hoshi. S./T. (2022). Monotipia.

El concepto de edición en este caso cambia de su definición original del campo de grabado tradicional y torna hacia su significación más usual en el cotidiano: edición=cambio. Al comparar las copias una después de otra, se muestra el proceso de transformación que ha pasado la matriz, tal como una fotografía de su estado en cada instante. Las copias cobran un significado adicional en su conjunción con las otras. Al verlas en su conjunto, en comunidad, les da cierta identidad de grupo solamente visible en el compartir, tal como ocurre con la colectividad nikkei. En las siguientes copias producto de la experimentación, la tercera copia cobra sentido en conjunción con las contiguas. De presentarse sola ducha copia, probablemente no se percibirá la metáfora de elipsis.



Figura 25. Proceso de evolución del dibujo en una edición en mokulito.

3.4.3 El proceso de mokulito como ente vivo, orgánico y autónomo

Dando un paso más en la transgresión, propongo entender el proceso de mokulito —y tal como se estableció previamente, el proceso de mestizaje— como procedimiento orgánico vivo, receptivo, enunciativo y cambiante. Comienzo el argumento con su materialidad: una matriz de madera, que es de por sí orgánico comparada a una matriz de piedra litográfica, y que además contiene una información gráfica previa a la acción de la artista, la veta.

Existe cierto grado de impredecibilidad en el desarrollo de la técnica que postulo da “alma” a la matriz. El proceso se convierte en una conversación de artista/proceso, en jerarquías iguales, característica necesaria para lograr respuesta a las preguntas que uno le hace. Cada pregunta se formula en forma de acción sobre la matriz, ya sea con el dibujo, el redibujo, la transferencia, el entintado, la impresión o la incisión en la matriz. Cada respuesta se da por una impresión siempre inesperada, rebelde, y única.

Algunas respuestas aparecen sin ser preguntadas, el proceso en su autonomía responde directamente de la matriz. La respuesta se ve a veces en la aparición de ciertos blancos inesperados en medio del dibujo, elemento irrepetible a otra copia o matriz hecha incluso con el mismo procedimiento, tal como se puede ver en la siguiente copia. Se entiende que cada proceso de impresión es único y es determinado por su momento y lugar de impresión. Con esto se hace la metáfora del proceso de mestizaje como único para cada mestizo nikkei, dando múltiples identidades.



Figura 26. Celeste Vargas Hoshi. S./T. (2022). Mokulito.

La siguiente serie de copias constituyen la parte experimental de una de las piezas finales del proyecto “De *ainoko* a mestizo”. En la siguiente edición, se plantea por primera vez el uso de *transfer* en el mokulito. Se tomó la decisión de usar la gráfica de *transfer* para dar la intención de transferencia de memoria. Aquí el proceso de mokulito decide en su autonomía qué fragmentos de esta memoria permanecen. En este caso es interesante cómo la técnica decide, una acción inesperada a la artista, lo cual le da una significación adicional a la metáfora trabajada. El plan original, la pregunta planteada, fue trabajar acorde la veta de la madera, y se pronosticó qué zonas de la veta iban a absorber mejor el dibujo y cuáles no, según los resultados logrados hasta la fecha. Para la creación de la pieza *Ainoko/raíces* (2022), se puso el transfer de la *obaachan*—abuela—, primera mujer *ainoko* de la familia de la artista, con la línea de ojos sobre una zona oscura de la veta con la intención de que este rasgo fenotípico desapareciera. La matriz actúa contra lo esperado, son los ojos son los que aparecen con mayor definición a lo largo de la serie, lo que motivó a cambiar el curso de creación del proyecto.



Figura 27. Celeste Vargas Hoshi. Edición completa de *Ainoko/Raíces* (2022).

A la hora de hacer mokulito, lo que se observa dibujado o transferido en la matriz bien puede ser un espejismo, y lo que logra imprimir puede no coincidir con lo que se ve en la matriz en cuanto a intensidad de negros. Jugar con la alquimia de los tiempos de reposo del dibujo en la matriz, cuánta presión usar, cuánto humedecer la matriz antes de imprimir, entre tantas otras variables que no se han probado aún; me indican que queda todavía camino por descubrir. La experimentación en mokulito es un camino frustrante, transitar por la incertidumbre asusta y es incómodo. Mayor razón para relacionarlo metafóricamente con los procesos híbridos de mestizaje. No es un camino lineal, y abrazar el error y aceptación del caos que este implica es un paso más a la hora de comprender el mestizaje nikkei y comprender el grabado mediante la experiencia.

3.4.4. Mokulito y la transferencia de la memoria

*“La memoria es elemento constitutivo de la propia identidad. Un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a recordar su pasado, no sabría quién es”
(De Zan, 2008, p. 41).*

En efecto, el mestizaje cultural se sostiene por estas memorias y ellas de por sí forman las identidades híbridas resultantes. Sin embargo, no es únicamente la memoria como elemento pasivo, sino el uso y reconfiguración de esta. Villoro propone que la identidad de un pueblo, “más que una realidad oculta a descubrir, es una figura que dibujar” (Villoro, 1998, p. 13); esto expresa la intención expresa de hacer el camino, hacer la selección y transformación de memorias, aceptar o descartar y traducirlas al tiempo presente de sus miembros en su nueva actualidad. El tiempo, la reconfiguración de la memoria de estos trazos en conjunto son muestra de nosotros como seres humanos.

La palabra *ainoko* pasó de un concepto en esencia neutro —injerto—, a una acepción muy negativa —bastardo—, mientras que ahora se relaciona más con el concepto del “hijo del amor”. Este concepto ha pasado por una traducción cultural, el cual es “el juego de desinscripciones y reinscripciones de significados [...] de una matriz cultural e identidad a otra” (Richard, 2007, p. 25). Esta traducción la presento en mi proceso de creación en el grabado, donde se transforma tanto matriz como copia en la impresión, los cambios comúnmente conocidos como “errores de impresión” son calificados como características válidas de la evidencia de este proceso, y se reforma en esencia al pasar este tránsito.

Existe cierto grado de transformación de la memoria gráfica en el proceso de grabado. En la litografía, por ejemplo, incluso si es de las técnicas gráficas que más exactamente reproduce lo dibujado, hay una variación entre lo que se traza y lo que *recuerda* la matriz luego del reposo, y aún mayor variación en la copia impresa versus el boceto original. Si hablamos de la técnica de mokulito, el ruido es aún mayor. La memoria, evidenciada en la copia, funciona como una palabra que de tanto repetirse pierde sentido, pero mantiene el rezago del original. Atravesar el proceso de grabado le da nuevas características a la imagen, y sugiere el camino gráfico por el cual ir, y en el mokulito esta característica se intensifica al variar tanto el dibujo hecho al inicio comparado con la impresión final.

Al pasar de un punto a otro, de matriz a soporte, existe un antes y un después y, por tanto, la posibilidad de memoria. En el mokulito los rezagos del ‘antes’ son aún más evidentes en la secuencia, lo que complejiza el concepto de memoria en el

grabado. Es una memoria que se registra no solo en la copia, sino también en la matriz, cambiándola en su constitución. Crea un círculo vicioso de copia que edita la matriz y matriz que edita la copia sucesivamente. Porque la memoria es siempre orgánica, y transformar este recuerdo es parte de cada generación, cada filtro, cada traducción que el tiempo imponga. Se imprimen así fotogramas de mestizaje de nuestro pasado evitando la pérdida de un bagaje cultural heredado, pero con una actualidad consecuente con su proceso.



CAPÍTULO IV. PROYECTO ARTÍSTICO: DE *AINOKO* A MESTIZO

Luego de analizar los conceptos encontrados en el proceso experimentación de mokulito en relación del mestizaje nikkei, se presentan las piezas que consiste el proyecto final de tesis, titulado *De ainoko a mestizo*, el cual explora desde una mirada personal el concepto de *ainoko* como encuentro de culturas —la peruana y la japonesa— y la formación de múltiples identidades híbridas nikkei producto del mestizaje. El capítulo muestra el método de trabajo en la creación artística y luego las cinco piezas en las que consiste la exposición. Finalmente, se muestra el montaje propuesto.

El conjunto de piezas de todo el proyecto revuelve en el concepto de *ainoko* como injerto, considerado como ente vivo y en desarrollo que evidencia el mestizaje nikkei en el Perú. La exposición consta de cinco piezas, un folio introduciendo al tema del injerto, tres piezas centrales, y un epílogo. Se utiliza la metáfora del injerto, el cual implica dos plantas unidas; y las tres piezas centrales de exposición muestran los estados de vida de ello: desde las raíces para hacer alusión al origen; al injerto, puntos de mestizaje; a finalmente el árbol, que es el injerto ya crecido y ramificado, como metáfora de extensión y comunidad.

4.1. Primeros acercamientos

El siguiente conjunto de impresiones dan cuenta del método de trabajo para la creación de las piezas finales. Dichas copias no forman parte del conjunto final de exposición sino que tienen un carácter instructivo.

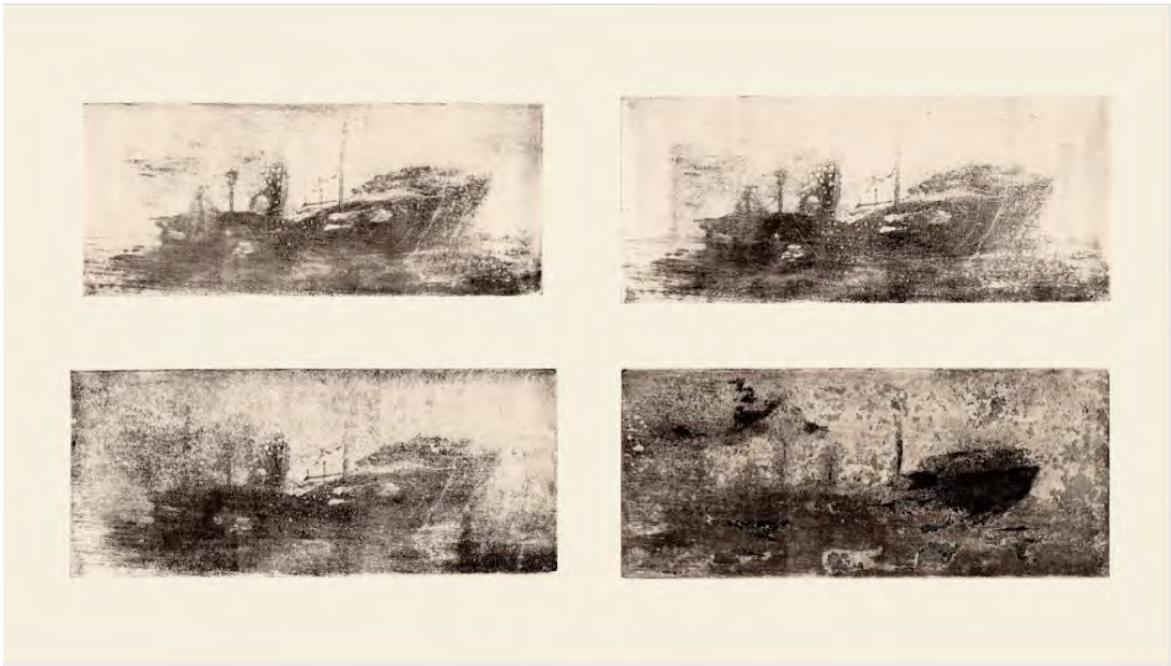


Figura 28. Celeste Vargas Hoshi. Detalle de edición de S./T. (2022). Mokulito.

Esta es una de las primeras series hechas al inicio del proceso de experimentación, cuando el dominio de la técnica era aún muy incipiente. Consiste en las pruebas de estado de un *transfer* de una fotografía del “Sakura Maru”, barco que llega al Perú en 1899 con los primeros inmigrantes japoneses. Consta de nueve impresiones en mokulito con notas en cada una al pie de la impresión indicando cómo se afectó la matriz en cada caso. Se trabajó entonces con leche evaporada como catalizador (ahora se usa leche pura), la cual denota mayor inestabilidad en la impresión. Con la intención de comprender los límites de transformación, a cada impresión realizada, se intervenía la matriz para imprimirse otra vez. La intervención fue con tusche, lápices litográficos, mayor o menor tiempo de reposo, o nuevas capas de leche para redibujar encima. Las expectativas de *transfer* eran de un registro mucho más fiel a la imagen comparado a lo que resultó finalmente. Sin embargo, este primer desencuentro es donde empieza mi apertura al error al considerarlo como capacidad de transformación entre copia y copia. Desde el lado de la metáfora, cómo cada pieza varía tanto de su original, resultando un *transfer* mutado, la fotografía original ha desaparecido para convertirse en nuevas memorias, todas distintas y todas válidas a la vez.

Con las experimentaciones iniciales se concluyó que para lograr una impresión identificable de veta de la madera, es necesario un triplay mayor a 5 mm, como el usado entonces. Por otro lado, se descubrió en el proceso que la leche de vaca pura funciona mejor que la leche evaporada de tarro, y la imagen es más estable.

Se estableció un método de trabajo para las piezas: mokulito con imágenes de transfer o de dibujo, y su seriación hasta el máximo posible de copias identificables, para hacer evidente la transformación en el tiempo, para hacer la metáfora de una matriz cultural japonesa impresa y su transformación en el mestizaje.



Figura 29. Celeste Vargas Hoshi. S./T. (2022).

En cuanto a la intervención con tinta, se decidió que el acercamiento del dibujo se haría de acuerdo a la guía de la veta. Se propone a la veta como metáfora de este origen japonés dado por la matriz, el dibujo a tinta es la forma en cómo reconfigurar estas memorias. En la monotipia mostrada, la gráfica de la planta en tinta funciona a modo de contención de estas memorias, y le forma un cuerpo.

4.2. Pieza 0: *Injerto*

Como pieza introductoria se presenta al folio *Injerto*, la cual es la primera exploración gráfica del proyecto *De Ainoko a Mestizo*.



Figura 30. Celeste Vargas Hoshi. *Injerto* (2022).



Figura 31. Celeste Vargas Hoshi. *Injerto* (2022).

Esta reúne una edición de 10 copias de mokulito y su matriz, cual muestra una persona árbol como primera aproximación de *ainoko* como un injerto ya crecido, que se ha vuelto un árbol/persona autónoma. El folio muestra la transformación de

la gráfica lograda por el mokulito. Cada página muestra un estado de impresión y, por tanto, un estado de la persona. En la transición se ven variaciones en la impresión como, por ejemplo, un punto blanco que empieza a aparecer como parte de la matriz, ya sea por la presión de la prensa o por la constitución de la madera misma de donde proviene.

4.3. Pieza I: Ainoko/Raíces

La segunda pieza de la exposición y primera pieza central desarrolla como inicio la imagen de mi abuela, Ana Espinoza Fernández de Hoshi. Dentro de la familia Hoshi constituye un símbolo de inicio del mestizaje, pues es la primera *ainoko* de la familia, y como tal, el inicio del mestizaje cultural familiar. Son sus padres Tomijiro Ono, inmigrante de Fukuoka, Japón; y Margarita Fernández de la Cortona, mujer de San Miguel de Chocchi, Áncash. En sus apellidos hay un elemento más de hibridación, donde la razón de que su apellido sea Espinoza y no Ono es que debido a la amenaza de ser deportados a Estados Unidos a campos de concentración por la 2da Guerra Mundial, cambiaron en registros su apellido japonés a uno en español para pasar desapercibidos. Mi *obaachan* —abuela—, que es a su vez segunda generación nikkei, es también primer registro de mestizaje *ainoko* dentro del linaje familiar por su madre peruana. Se casa con Alfredo Hoshi y el relato familiar cuenta que antes de aceptar la pedida de mano en matrimonio, Ana Espinoza exigió que, como *ainoko* que era, no sea considerada menos que ninguno de los miembros de la familia Hoshi, lo cual denota que lo usual entonces era la discriminación a este tipo de mezclas.

El montaje final de la pieza *Ainoko/Raíces* incluye una edición de 9 copias del *transfer* de la foto de Ana de Hoshi hecha en mokulito, a una edad aproximada al momento de su matrimonio. La serie inicia con una impresión muy parecida al *transfer* original de la matriz, y parece muy tenue, casi como un fantasma o memoria, y a medida que continúa la secuencia, ciertas zonas de la imagen se intensifican en negro, mientras que otras paulatinamente desaparecen.



Figura 31. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Raíces* (2022).

El proceso de mokulito cuenta una historia interesante, pues la intención original fue de eliminar los ojos como rasgo fenotípico. Sin embargo, el proceso final hizo que dicha zona en vez de diluirse se intensificó en tono. Los ojos se vuelven lo más llamativo de la copia, y se decide presentar como la herencia cultural nikkei que no desaparece, solo se transforma en el tiempo.

La abuela es de alguna manera el ancestro clave que en la historia familiar personal determina el punto de divergencia. La persistencia de los ojos contrario a la intención original se presenta como metáfora de que el cambio no implica olvido, queda como huella ancestral que permanece en el tiempo.

Se usa el dibujo como la intención expresa de la artista de unificación. La técnica puede actuar hasta cierto punto, pero es la visión de la artista la que les da el significado final. La disposición de montaje es vertical, que sigue al dibujo a tinta de raíces. Esto le da la lectura de origen metafórico de la semilla del *ainoko*, que va desde la superficie a lo más profundo como intensa la permanencia de la mirada. Es una memoria viva que se transforma en el camino.



Figura 33. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Raíces* (2022). Detalle.

4.4. Pieza II: Ainoko/Injerto



Figura 34. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022).

Injerto implica la unión de dos plantas de manera artificial. En agricultura se crea al realizar un corte a una de ellas y se junta al fragmento de la otra con una unión limpia y vendada. Se espera que florezca y desarrolle como planta híbrida. En esta pieza se ha tomado el concepto de *ainoko* como injerto para hablar de las formas en cómo el mestizaje actúa en el momento de la unión. Consiste en cinco mokulitos donde se muestra la matriz de cada uno y un par de copias de la edición de dicha placa. Tiene una disposición de tres tiempos. Primero, la matriz de madera que funciona como semilla o elemento de base donde se forma cada nueva configuración de injerto. Luego, las copias que dan cuenta del resultado de esa semilla, a través de la gráfica de los tipos de injerto de plantas y el encuentro de los trazos del mokulito con los trazos de tinta. Cada columna es una representación de una fusión distinta en el mestizaje.

En algunos casos, la unión es limpia y muy calculada, mientras que en otras es más orgánica e intuitiva. En otros casos la unión es fálica, impositiva y violenta, el dibujo de mokulito desde el inicio está disminuido. La opacidad de la copia juega un papel importante, en algunos casos es más tenue para conversar con la intensidad de la tinta roja, el elemento foráneo que se mezcla. En algunas copias es más evidente la idea de corte o hueco, que es llenado por la acción de la tinta. Otro de los *ainoko* habla más bien de un corte calculado, una contraposición equitativa, sin realmente mezclarse, como la falacia de ser 50% japonés y 50% peruano. Son tan iguales y distintos a la vez, como la relación de agua y aceite, y se nota dónde termina uno y dónde comienza el otro. En el último se percibe como que la mezcla ha florecido, como una posible proyección hacia el futuro.

La veta que se observa en la impresión es la memoria del origen que se mantiene. Se ha transformado pero sigue siendo la misma en esencia. La madera es un símbolo importante en la pieza: la planta, no solo en materialidad sino también en gráfica, simboliza el ente orgánico que tiene la capacidad de transformación al pasar por el proceso de mestizaje. La contraposición con la madera con sus copias de papel da la sensación de contradicción entre ser sensible y al mismo tiempo muy dura, pesada y estructurada.



Figura 35. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022). Detalle.



Figura 36. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022). Detalle.



Figura 37. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022). Detalle.



Figura 38. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022). Detalle.



Figura 39. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Injerto* (2022). Detalle.

4.5. Pieza III: *Ainoko/Árbol*

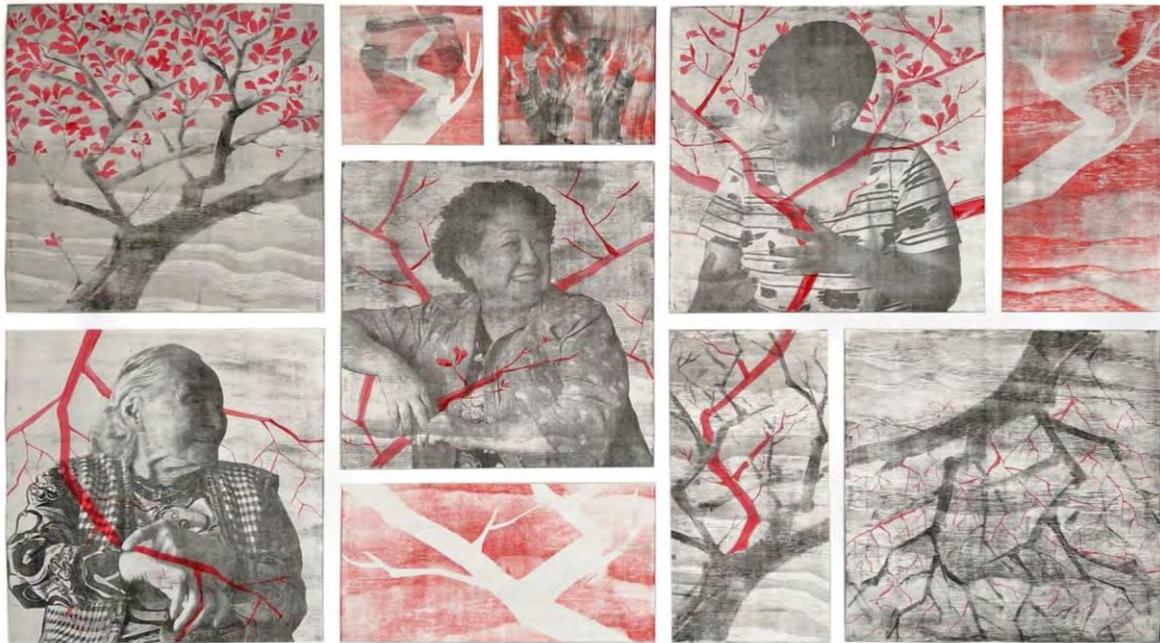


Figura 40. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022).

Esta pieza es la conclusión del crecimiento de este injerto mestizo en la familia. Se muestra a las tres generaciones de mi familia: la abuela, Ana Espinoza de Hoshi, la madre, Rocío Hoshi, y la hija, Celeste Vargas Hoshi. Respectivamente son segunda, tercera y cuarta generación nikkei.

La disposición compositiva de *Ainoko/Árbol* es a manera de retrato, donde las tres personas están conversando e interactuando entre ellas. La forma de interacción no se limita a eso, sino que aquí el mokulito y la intervención con tinta hacen las veces de intersecciones entre los tres retratos. Propone a cada individuo como un injerto ya crecido y desarrollado en comunidad, y es la acción de conversación como metáfora de descubrir la propia identidad en la relación con otros.



Figura 41. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.



Figura 42. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.



Figura 43. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.

Contraria a la pieza *Ainoko/Raíces*, que muestra a Ana Espinoza en una fotografía memoria, *Ainoko/Árbol* le muestra en su actualidad, como persona activa que participa en la familia y comunidad. Las fotografías provienen de una reunión presencial que se tuvo previo a la creación de la obra, donde expresamente se conversó lo que significaba ser mestizas. Poco a poco derivó a temas más cercanos como nuestra historia familiar común. En la conversación era interesante cómo funcionaba la memoria, pues a veces había lagunas en formas de recordar los mismos eventos, dado ya el tiempo que había pasado y la edad de la *obaachan*, hacían que en la conversación se transformaran. Nuestras identidades están dictaminadas por este tipo de conversaciones, y la forma en cómo las tres somos nikkei es distinta, pero nace de una misma matriz. Se buscó también cierta semejanza en la representación de los rostros, para que funcione conectado a la primera pieza, para lo que se usó *offset* para lograr este efecto. Se encuentra una transdisciplinariedad en el grabado, un mestizaje de técnicas.

Este trabajo personal a partir de la familia es mi manera de extrapolar el ejemplo a la comunidad étnica nikkei. Es en la intimidad familiar que se crean los lazos más

fuertes, el verdadero punto —o puntos— de encuentro planteado por el *ainoko*. El desarrollo identitario es distinto en cada caso, la monotipia intervenida funciona como original múltiple de cada identidad diferente, que vienen de la misma matriz, que deja la veta o el amago de origen japonés, pero es en la composición conjunta que existe. La intervención en tinta es el elemento que determina la gráfica en tres tiempos distintos: raíces, injerto, árbol florecido. A su vez, esta intervención puede cambiar la significación de la misma copia, tal como se ve en los siguientes fragmentos.



Figura 44. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.



Figura 45. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.



Figura 46. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.

La técnica de impresión usada es el mokulito, donde se aprovecha la variación única de la impresión como elemento único identitario de cada retrato. El dibujo al intervenir más de dos copias a la vez es representativo de cómo estas identidades se superponen entre sí. La acción de superponer es metáfora de la traslapación de identidades, que es en la interacción que forman nueva imagen. Se usa el mismo principio al incluir copias de piezas anteriores como parte de este conjunto-comunidad.



Figura 47. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.



Figura 48. Celeste Vargas Hoshi. *Ainoko/Árbol* (2022). Detalle.

4.6. Pieza IV: *Obaachan*

Finalmente a modo de epílogo se muestra esta monotipia lograda en el proceso de realización de la última pieza. Muestra a la *obaachan* con la veta de mokulito en superposición. Funciona como una conclusión de la primera pieza, donde se le muestra como raíz de mestizaje, y ahora a una versión más actual, donde el mestizaje ya se ha vuelto parte de sí.



Figura 49. Celeste Vargas Hoshi. *Obaachan* (2022). Detalle.

4.7. Montaje

Se presenta un diagrama de exposición sugerido. La forma de lectura se propone como ver en orden secuencial las piezas, pues se habla de la progresión en tiempo y espacio del mestizaje nikkei en el espacio familiar. La puesta en escena tiene que mantener la relación gráfica del crecimiento una planta injerto, un injerto, que va creciendo e interrelacionando, el cual es paralelo a cómo crece la línea familiar *ainoko*/mestiza. Las piezas indispensables en la exposición son las siguientes en este orden: *Injerto* (15 x 150 cm), *Ainoko/Raíces* (18 cm x 162 cm), *Ainoko/Injerto* (100 cm x 180 cm), *Ainoko/Árbol* (82 cm x 146 cm) y *Obaachan* (40 x 40 cm). Las monotipias presentadas en este capítulo funcionan a modo de acompañamiento y puesta en contexto de las piezas principales.

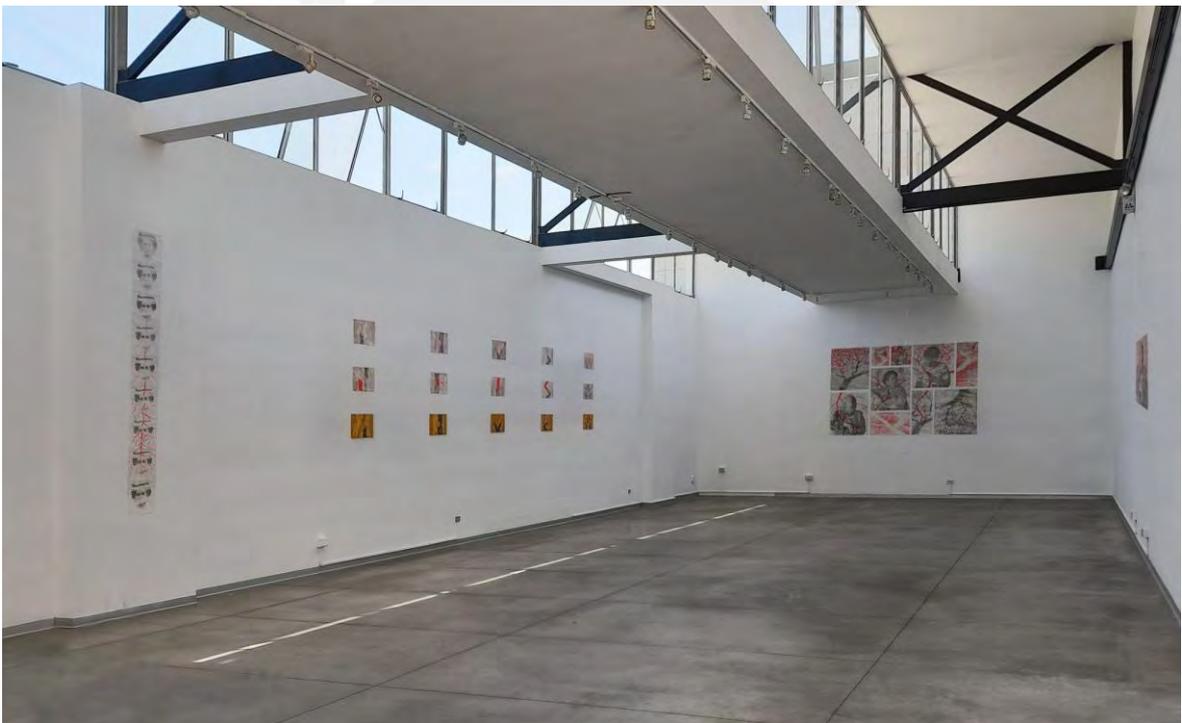


Figura 50. Ejemplo de montaje.

CONCLUSIONES

1. El mestizaje peruano japonés es un proceso que continúa hasta el presente, que se transformó de un racismo que dificultaba la interrelación entre la etnia minoritaria nikkei y su contexto peruano, a un camino de reconstrucción de amistad peruano-japonesa. *Ainoko*, palabra despectiva que se refiere a los mestizos peruano-japoneses, se presenta como representación del conflicto social en la historia del mestizaje y la transición de una percepción del mestizaje negativa a una positiva permite una nueva noción de identidad nikkei peruana.
2. Desde la recolección de opiniones de personas nikkei peruanas, se concluye que la identidad nikkei es una identidad híbrida que sigue en proceso de formación y no existe una manera lineal de determinar sus límites, sino que se va formando y entendiendo en el camino de manera interrelacional en comunidad. Es imposible hablar de una sola forma de identidad nikkei, sino múltiples identidades híbridas posibles.
3. El arte funciona como forma de reconfigurar el pasado de manera crítica, donde los nuevos descendientes de un grupo social dibujan sus propias representaciones de configuraciones identitarias. El arte nikkei es producto de la hibridación de culturas, que es la reconfiguración de prácticas socioculturales, y este mestizaje lo que permitirá la trascendencia de la cultura nikkei peruana. Arte nikkei no sólo implica un tema de pertenencia a la colectividad nikkei, límites cuestionables, sino la acción voluntaria de reflexionar sobre esta y es un motivo latente de representación entre artistas nikkei peruanos.
4. Nos enfocamos en tres traducciones del término para el análisis para mostrar el proceso de transformación de la percepción del mestizaje nikkei. Primero, *ainoko* como 'bastardo' se presenta como transgresor de fronteras, representación del riesgo de asimilación de la etnia nikkei en el Perú. Segundo, *ainoko* como "hijo del encuentro", enfoque puede llevar a la visión de ser nikkei como 50% de una u otra cultura. *Ainoko* problematiza esta fusión limpia, pues implica el dolor de la indeterminación, donde se vuelve no un punto de

encuentro, sino un camino por recorrer. La tercera traducción es la de *ainoko* como 'injerto', que propone al *ainoko* como ser completo orgánico que reconfigura sus memorias y vivencias en un contexto multiétnico e interseccional. El paso por las tres traducciones muestra cómo puede pasar la percepción del mestizaje como negativa a una visión más positiva de la misma dentro de la misma colectividad.

5. Se encuentra similitud en el proceso de transformación del grabado tradicional al grabado expandido, con la dificultad de transición del mestizaje nikkei. Se pasa de un claustro de grabado muy estricto a la apertura y mestizaje con otras disciplinas en el arte contemporáneo. Da a entender también que el mestizaje es una ganancia, un aporte positivo que da mayores posibilidades al grabado y lo vuelve pertinente en la creación artística.
6. La técnica del mokulito es ideal para expresar la identidad híbrida del *ainoko*. Se propone el proceso de mokulito como metáfora del proceso de mestizaje. Sus características gráficas, tal como la multiplicidad de resultados, la transformación de imagen matriz y la tendencia a la monotipia, permiten explorar el concepto del original múltiple como identidad múltiple nikkei. La transgresión de la experimentación en mokulito a la técnica tradicional de litografía sirve para representar cómo el mestizaje es un proceso de transgresión de una comunidad cerrada a la integración en el Perú y se encuentra un paralelo de la dificultad y dolor del mestizaje nikkei en la historia con los resultados inesperados del mokulito. Así como el *ainoko* pasa por la reinterpretación de su significado a medida que cambian las generaciones, se comprende que atravesar el proceso del mokulito le da nuevas características a la imagen cada vez.
7. En la propuesta artística se presenta a la matriz de mokulito como matriz cultural japonesa impresa en el Perú. La veta impresa de la madera representa el vestigio de que perteneció a dicha matriz, y aparece como memoria de aquello que se hereda en la transferencia de generación en generación. Así también se comprende que la matriz en el proceso de hibridación/impresión se transforma tanto en el proceso de mokulito como en el proceso de mestizaje.

8. En la propuesta, la copia múltiple es la metáfora de múltiples identidades híbridas válidas. En la monotipia y los resultados de una impresión transgredida, se encuentra cada copia como única, un original múltiple. La edición de grabado toma un nuevo significado al buscar no la reproducción idéntica de copias, sino la transformación entre impresiones. Cada error y eventualidad son tomados como parte de la obra. Las copias se potencian en conjunto con las otras copias de la edición, así como la identidad nikkei cobra vigencia en comunidad.
9. En el proyecto, el dibujo como intervención de la artista es la reconfiguración de la memoria lograda en la impresión. Cada copia intervenida, la monotipia, es una identidad mestiza distinta, con su propia forma de comprender y de existir. La monotipia es válida en su individualidad sino también en cómo funciona con otras monotipias de la misma serie, lo que potencia sus posibilidades significativas en la repetición de formas, colores y composición.
10. Las tres piezas artísticas presentadas muestran tres momentos de mestizaje. La presencia de la familia de la artista, en específico de tres generaciones de mujeres nikkei, es crucial para hablar de la propia experiencia, la realidad de cada una y extrapolar el concepto a comunidad nikkei en el Perú.
11. La primera pieza, *Ainoko/Raíces*, expresa el origen del mestizaje nikkei. Esta muestra el rostro de la abuela de la artista, Ana de Hoshi, como primer *ainoko* de la familia. Los *nisei* (segunda generación nikkei) son clave punto de consciencia sobre la reflexión de su situación identitaria en la historia de mestizaje nikkei, y así también la *obaachan* (abuela) sirve como punto de cuestionamiento y arraigo tanto a las raíces nikkei como al contexto peruano. Aprovecha la transformación en la edición de mokulito, donde el símbolo de los ojos se mantiene, y es intervenido con el dibujo de tinta en forma de raíces que firma su cuerpo.
12. La segunda pieza, *Ainoko/Injerto*, muestra distintas configuraciones de mestizaje con el símbolo gráfico de la planta injerto. Muestra las distintas estas mezclas, donde se muestran uniones imponentes, calculadas equilibradas pero

separadas, o armónicas, lo que potencia su carácter híbrido. La intervención con tinta es el elemento que determina la mezcla.

13. Finalmente, la tercera pieza, *Ainoko/Árbol*, muestra la idea de comunidad, un injerto que ha crecido y se interrelaciona con otras identidades. Se presenta el retrato de tres generaciones nikkei y cómo en la gráfica sus personas se superponen e interrelacionan, proponiendo que las identidades se crean en la interacción y se modifican en convivencia. La acción gráfica de superposición denota el cambio o evolución de las impresiones. Y se usa la monotipia para hablar de tiempos de evolución del mestizaje: raíces, injerto y árbol florecido.



RECOMENDACIONES

1. Con el objetivo de perpetuar la transmisión libre de conocimiento del mokulito, tal como colegas grabadores a nivel internacional han hecho al respecto, se incluyen una serie de links y referencias que muestran distintas formas de hacer dicha técnica, para que quien lo lea pueda basarse en ellas para hacer su propia experimentación. Es importante recordar que la experiencia siempre es distinta y se sugiere usar el método que mejor le funcione. En la siguiente lista se escribirá en algunos casos, a modo de comentario, los elementos que lo hacen diferente de los otros.

- Josef Budka: Uno de los principales difusores de la técnica en Europa.
LINK: <https://www.facebook.com/watch/?v=304124639712434>
- Ewa Budka: Una de las principales difusoras de la técnica en Europa.
LINK: <https://www.ewabudka.com/budkalito>
- Motomi Tsunoda: Se le conoce como alumna directa del creador Seishi Ozaku, y uno de los pocos referentes japoneses en inglés encontrados.
LINK: <https://youtu.be/4Y5zLMGsIPs>
- Oksana Stratiichuk: Resaltar que recomienda rodillos de esponja en vez de los tipográficos. Una observación importante que da es detener la impresión cuando los medios tonos de la impresión desaparecen.
LINK: <https://www.youtube.com/watch?v=3BMCGTANLHM>
- Sam Sonowsky: En la entrevista “Slow art, and One Artist’s Journey in mokulito Printmaking” con Shel Sweeney, menciona el tipo de madera que usan diversos artistas europeos, también mencionados en esta lista.
LINK:
<https://www.samsosgallery.com/s/1ezq7jyao1984u7jxbzg303morjio7>
- Bernhard Cociancig: Realiza el documento “Mokudoku” (2020), una descripción no científica del proceso de mokulito. Si bien describe su

experiencia personal, es muy acucioso en sus pruebas en distintas maderas y distintos materiales de dibujo. También habla del proceso de mokulito con leche, aunque menciona que no se siente satisfecho con los resultados.

LINK: https://issuu.com/keicie/docs/moku_docu_ver-02__single_pages_

- Edwin García Maldonado: Documento de investigación académica de su experiencia en mokulito, titulado “El mokulito dentro de la impresión artística contemporánea. Una investigación artística en el contexto venezolano”, de la Universidad de Guanajuato. Resalta como primer referente encontrado en idioma español y de contexto latinoamericano.

LINK: <https://www.redalyc.org/journal/874/87463242001/html/>

Las siguientes artistas hablan sobre el uso de la leche en el mokulito:

- Aine Scannell:

LINK: <https://printmakingart.blogspot.com/2019/04/m-is-for-my-mokulito-making-lithograph.html>

- Eszter Sziksz: Igualmente describe el proceso de mokulito con leche, así como dar nota de otros artistas japoneses que usan la técnica.

LINK: https://www.sgcinternational.org/wp-content/uploads/2012/02/SGCI_Newsletter_Spring_2012.pdf

- Justyna Mazur: Si bien el video es más performático que informativo, es relevante la forma cómo aplica la leche en la madera.

LINK: <https://www.youtube.com/watch?v=h-lzahYThr4>

2. La investigación plástica del mokulito tiene aún mucho por avanzar. En el caso personal, llevo 2 años de desarrollo de técnica y con la dificultad de las restricciones por la pandemia, no se siente el camino concluido. Idealmente, se probarían otros tipos de maderas y se buscaría una mejor fidelidad de la imagen para tener un mayor control sobre ella. El Perú no produce triplay de maderas duras, únicamente de pino y otras variedades de madera blanda,

lo cual ya demarca una dificultad en el desarrollo de la técnica. Por tanto, se motiva la difusión y documentación de dicha técnica, y en comunidad se puede crear un archivo muy grande e interesante dadas las propiedades de esta forma de imprimir.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asociación Peruano Japonesa. (2021, 20 de octubre). *V Salón de Arte Joven Nikkei* [Documental]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nvJS4Co9CJA>
- Asociación Peruano Japonesa. (2020). *APJ - Tetsu Juliana Tokumine Palomino*. Recuperado 4 de enero de 2022, de
<https://www.apj.org.pe/cultural/tetsu-juliana-tokumine-palomino>
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Bucher, A. (2000). *La razón para la impresión*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Budka, E. (2013). *BUDKALITO / Ewa Budka*. Recuperado 4 de enero de 2022, de <https://www.ewabudka.com/budkalito>
- Castro, K., & Soler, A. (2013). *Gráfica de campo expandido*. Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte, 40, 32–43.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4494860>
- Camnitzer, L. (1969). *Texto*. New York Graphic Workshop. Caracas, Venezuela : Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969.
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1241878#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-480%2C192%2C2421%2C1355>
- Creenaune, D. (2020). *Mokulito - Danielle Creenaune*. Recuperado 5 de enero de 2022, de <https://daniellecreenaune.com/mokulito>

- Cociancig, B. (2020, enero). *MOKUDOKU. A non-scientific description of the mokulito process*. https://issuu.com/keicie/docs/moku_docu_ver-02__single_pages_
- Cruzado Huete, J. (2019). *Álbum familiar, reticencias y memoria. Una experimentación personal acerca de la expresividad del mezzotinto en el libro de artista*. Universidad Politécnica de Valencia.
<http://hdl.handle.net/10251/128243>
- De Zan, J. (2008). *Memoria e identidad*. TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe, 16, 41–67. <http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n16/n16a03.pdf>
- Dark Cloud. (2016, 2 marzo). *Graphic Technique: mokulito (Eng/Rus subs) Мокуліто. Техніка плоского друку* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3BMCGTANLHM>
- Discover Nikkei. (2013). *COPANI 2013: “¿Qué es NIKKEI?”*. Recuperado 5 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/nikkeialbum/albums/557/>
- Dolinko, S. (2009). *El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista*. Revista Crítica Cultural, 4(1), 193.
<https://doi.org/10.19177/rcc.v4e12009193-207>
- Gagosian. (2004). *Ellen Gallagher: eXelento*. Recuperado 4 de enero de 2022, de <https://gagosian.com/exhibitions/2004/ellen-gallagher-exelento/>
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Wong-Kit, J. (2021, 5 marzo). *Jóvenes artistas en la nueva virtualidad - Parte 2*. Discover Nikkei. Recuperado 5 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2021/3/5/jovenes-artistas-2/>

- García Maldonado, E. (2020). El mokulito dentro de la impresión artística contemporánea. Una investigación artística en el contexto venezolano. *El Artista*, (17).
- Giddens, Anthony. (2009). *Sociology* (6.a ed.). Polity Press.
- Higa Sakuda, E. (2011, 29 septiembre). *Justo desagravio a la colectividad nikkei - Alan García: pedimos perdón*. Discover Nikkei. Recuperado 2 de enero de 1994, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2011/9/29/justo-desagravio/>
- Hirata Mishima, L. (2009, 29 diciembre). *Transformación de la comunidad nikkei en el Perú - parte 2*. Discover Nikkei. Recuperado 2 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2009/12/29/copani-2009/>
- JICA. (s. f.). *Comunidad Nikkei / Oficina en el Perú / Countries & Regions / JICA*. Recuperado 2 de enero de 2022, de https://www.jica.go.jp/peru/espanol/activities/activity03_01.html
- Kanagusuku, R. (2011, 27 enero). *De cómo modificamos las palabras*. Recuperado 4 de enero de 2022, de <http://cronicasnikkeis.blogspot.com/2011/01/de-como-modificamos-las-palabras.html>
- Kushner, Eve. (2016). *Japanese-Peruvians-Reviled and Respected: The Paradoxial Place of Peru's Nikkei*. NACLA. Recuperado 2 de enero de 2022, de <https://nacla.org/article/japanese-peruvians-reviled-and-respected-paradoxial-place-peru%27s-nikkei>
- Lausent-Herrera, Isabelle. (1991). *Pasado y presente de la comunidad japonesa en el Perú*. IEP Ediciones. Primera edición.

Lithography Studio - ASP Katowice. (2014, 11 marzo). *MOKULITO litografia na drewnie / MOKULITO lithography on wood* [Video]. Facebook.
<https://www.facebook.com/watch/?v=304124639712434>

Lizarbe, Leslie. (Director). (2018). *Augusto Higa Letra de dos mundos* [Documental]. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la USMP. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n8JHEKJihcQ>

Mazur, J. (2011, 14 abril). *Mokulito Justyna Mazur PANTYRAID music* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h-lzahYThr4>

Martínez Moro, J. (2017). *Grabado en expansión. Medios históricos y nuevas perspectivas*. Universidad de Cantabria.

Melgar Tísoc, Dahil. (2015). *(Re)etnización y desetnización de los nikkei en América Latina y Japón: entre las fronteras de la “pureza” y el “mestizaje”*. En B. Potthast, C. Büschges, W. Gabbert, S. Hensel, O. Kaltmeier (Eds.), *Dinámicas de inclusión y exclusión en América Latina: conceptos y prácticas de etnicidad, ciudadanía y pertenencia*. (pp. 217–239). Iberoamericana Editorial Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783954872442-011>

Miyashiro Salas, H. (2019). *De la Restauración a la Persecución: Formación de la identidad nikkei en el Perú* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
<https://hdl.handle.net/20.500.12672/10733>

Molano, O. (2007). *Identidad Cultural, un concepto que evoluciona*. Revista Opera, 7(Mayo 2007), 69–84.
<https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>

Morimoto, A. (1991). *Población de origen japonés en el Perú: Perfil actual*. Comisión Conmemorativa del 90° Aniversario de la Inmigración Japonesa al Perú.

- Morimoto, A. (2009, 16 septiembre). *Los nikkei en el Perú II: Identidad y cultura*. Discover Nikkei. Recuperado 3 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2009/9/16/copani-2009/>
- Moromisato, D. (2007, 16 mayo). *Artistas Nikkei de Perú: ¿Movimiento cultural o coincidencia étnica?* Discover Nikkei. Recuperado 5 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/5/16/ser-nikkei-peru/>
- Niland, L. (2012). *Japoñolés: El Uso del Japonés, Español e Inglés en la Comunidad Peruano Japonesa*. Fulbright Grantee Projects. <https://digitalcommons.linfield.edu/fulbright/1>
- Nogués, A. (2015). *Ewa Budka & mokulito / Human instincts, Printmaking art, Triptych*. Mixed Republic. Recuperado 3 de enero de 2021, de <https://www.mixedrepublic.com/2015/11/ewa-budka-mokulito.html>
- Okamura, Hyoue. (2017). *The Language of “Racial Mixture” in Japan: How Ainoko became Haafu, and the Haafu-gao Makeup Fad*. *Asia Pacific Perspectives*, 14(2), 41–79. <https://www.usfca.edu/sites/default/files/pdfs/okamura-pp-41-79-final.pdf>
- Radulescu, M. (2012). *Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy*. Laboratorio de Investigaciones y aplicaciones de semiótica visual PUCP. Recuperado 6 de enero de 2022, de <https://departamento.pucp.edu.pe/arte/laboratorio-semiotico/biblioteca/jorge-miyagui-el-gesto-social-del-arte-en-el-peru-de-hoy/>
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Primera edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. <https://bibliodigitalonline.files.wordpress.com/2020/06/nelly-richard-fracturas-de-la-memoria.pdf>

- Sakuda, Alejandro. (1999). *El futuro era el Perú: cien años o más de inmigración japonesa*. ESICOS.
- Salinas, C. (2015). *Desplazamiento del Grabado*. Rinoceronte, 6, 2–3.
https://issuu.com/olgaofelia/docs/rinoceronte_6_3_13febrero
- Sánchez Sánchez, S. (2015). *Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano*. Arte y Políticas de Identidad, 13, 15–36. ISSN 1889-979X.
- Scannell, A. (2019, 18 abril). M is for my mokulito (Making Lithograph prints using wood as a matrix). Recuperado 5 de enero de 2022, de <https://printmakingart.blogspot.com/2019/04/m-is-for-my-mokulito-making-lithograph.html>
- Shintani, R. (2007). *The Nikkei Community of Peru: Settlement and Development*. Ritsumeikan Studies in Language and Culture.
http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/18-3/RitsIILCS_18.3pp.79-94shintani.pdf
- Sweeney, S. (2018). *Slow Art, and One Artist's Journey into mokulito Printmaking*. Australian Artist, 46–49.
- Sziksiz, E. (2012). Mokulito - wood lithography. *Graphic Impressions. The Newsletter of SGC International*, 12. https://www.sgcinternational.org/wp-content/uploads/2012/02/SGCI_Newsletter_Spring_2012.pdf
- Tsunoda, M. (2019, 24 febrero). *Mokurito (mokulito) LIVE 50 Hand-printing* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=4Y5zLMGsIPs&feature=youtu.be>
- Vargas A. (2010, 8 de febrero). *Mokurito, novedosa técnica japonesa de grabado, por primera vez en el país*. La Jornada, 12.
<https://www.jornada.com.mx/2010/02/08/cultura/a12n1cul>

Vargas Hoshi, K. (2021) *“Traduciendo tradiciones”: la construcción de la identidad nikkei en el discurso de jóvenes descendientes de japoneses* [Tesis de Licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/21055>

Victoria and Albert Museum. (2003). *Une Generation de Femmes / Sedira, Zineb / V&A Explore The Collections*. Victoria and Albert Museum: Explore the Collections. <https://collections.vam.ac.uk/item/O88384/une-generation-des-femmes-wallpaper-sedira-zineb/une-generation-de-femmes-wallpaper-sedira-zineb/>

Villoro, L. (2007). *Los retos de la sociedad por venir: ensayos sobre justicia, democracia y multiculturalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Watanabe, José. (2010, 16 febrero). *Glosario de palabras japonesas de uso en el Perú*. Discover Nikkei. Recuperado 4 de enero de 2022, de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/2/16/glosario-de-palabras-japonesas/>