

Búsqueda de la identidad en las instalaciones y expresiones de Eduardo Tokeshi, artista visual peruano

*The search for identity in the facilities and
expressions of Eduardo Tokeshi, Peruvian
visual artist*

CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER* & ISABEL HIDALGO VALENCIA**

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Perú, diseñadora gráfica. Bachiller en Arte / Diseño Gráfico, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciatura en Arte / Diseño Gráfico, PUCP. Estudios de Maestría en Docencia Superior, Universidad Ricardo Palma (URP).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: cgarcia@pucp.pe

**Perú, diseñadora gráfica. Licenciatura en Arte con Mención en Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Estudios de Maestría en Docencia Superior en la Universidad Ricardo Palma (URP).

AFILIAÇÃO: Afiliação: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ihidalg@pucp.pe

Resumen: El trabajo del artista visual peruano, Eduardo Tokeshi, gira alrededor de dos pilares: la identidad y la fe, a través de la descontextualización de los objetos; los cuales rescata de sus usos primitivos y les da un (re)significado cuando los compone con otros objetos que simbolizan ideas y creencias. Este valor interpretativo crea un lenguaje simbólico e innovador, lúdico e irónico con el que presenta sus estructuras socioidentitarias que tienen una influencia del neo-pop y que devienen en arte conceptual, con una mezcla del figurativismo y el arte "chicha", como veremos en: "La vida es una caja" y la serie "Vida y milagros del hombre invisible".

Palabras clave: fe / creencias / pertenencia / identidad / Nikkei / instalación / cajas / apropiación / reinterpretación.

Abstract: Peruvian visual artist Eduardo Tokeshi's work develops around two major subjects: identity and faith, that he expresses through the decontextualization of objects, which he rescues from their primitive applications and (re)defines by setting them up with other objects that symbolize ideas and beliefs. This interpretative value creates a symbolic and powerful language, playful and ironic, with which he communicates his socio identity structures that come from the influence of neo-pop and thus become conceptual art, with a mixture of figurative art and "chicha", as discussed in: "Life is a box" and "Life and miracles invisible man" series.

Keywords: faith / beliefs / belonging / identity / Nikkei / installation / boxes / appropriation / reinterpretation.

Introducción

El contexto de estas series de la obra de Tokeshi se desarrolla desde los años 80's y 90's, años muy violentos en el Perú debido al terrorismo, lo cual llevó al artista a trabajar en temas que reflejan la sociedad en la que vivía. El Perú era un país que le pertenecía, pero en el cual no se sentía parte y no lo hacía estar orgulloso. Su ascendencia japonesa también fue una influencia, pues había una especie de fractura en la vida de los artistas nikkei (hijos de japoneses), de no pertenecer "ni aquí ni allá", sus casas eran como pequeños okinawas, "los nikkeis peruanos — y de otros países — fueron objeto de actitudes discriminatorias que enfrentaron el mito de lo japonés, inculcado por las familias, con la realidad" (Fukumoto, 1997: 561). Para Tokeshi era, pues, una cuestión de pertenencia el crear varios pequeños universos como las series: Las Banderas (1985-2012), Vida y Milagros del Hombre Invisible (1996) y La Vida es una Caja, (1989-2000) entre otras. Para Tokeshi, era esencial reproducir la realidad del contexto peruano de la época a través de imágenes y expresiones, en donde empezaría a conectar al artista con la sociedad de una manera simbólica y lúdica.

Así, en la entrevista que le realiza Gianmarco Farfán (2012), Tokeshi nos cuenta:

Yo viví esa transición en los ochentas. Mi infancia la pasé jugando en el Parque Universitario, pero luego hay un periodo de transición en donde todo se va volviendo mucho más violento. A comienzos de los ochentas, por ejemplo. Cuando termina el Gobierno

Militar, esta especie de represión que había en ese momento se levanta. Todo lo que ese Gobierno Militar no quería mostrar, apareció, lo que viví yo en aquellos años fue esa sensación de desgaste, esa sensación de cómo las cosas se iban corroyendo. Que Lima era el perfecto caldo de cultivo para el caos. Como yo vivía ahí, poco a poco, también, me fui acostumbrando. Como he visto todo este proceso de descomposición, muchas veces en Lima me asombra cómo pudimos haber vivido en esa época (Tokeshi, 2012).

A partir de estas experiencias vividas, el artista madura su obra y la enfoca a partir de espacios cotidianos, al usar un material visual extraído de la cultura popular como símbolos y objetos a los cuales designa con el nombre de otra cosa, los recontextualiza y utiliza recursos que dan consistencia material a los signos. Ha nutrido su trayectoria artística con objetos que van desde los juguetes de plástico, cajas, esteras, hasta caballetes o banderas. “Una cachina artística”, como lo definiría el artista,

yo soy una persona a la que le gusta mucho “zapear”, hacer zapping en la pintura. O sea, me gusta observar eclécticamente, ver — por qué no decirlo —, sustraer, robar elementos que me atraen, sacar determinadas cosas de otro como si fueran una referencia” (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Esto tiene mucho que ver con la tendencia del proceso de lo “chicha”, por ejemplo en la gastronomía, en mezclar sabores dispares y que se traspasa al arte posteriormente, al recoger diferentes objetos y resemantizarlos. Lo cual bien pudiera ser un sonoro emblema de los nuevos procesos culturales en el Perú (Garvich, 2012).

Las referencias importantes para Tokeshi son Jasper Johns (1930), Joseph Cornell (1903-1972) y Robert Rauschenberg (1925-2008). De Johns, fundador del *Pop Art*, toma el *readymades* (lo ya hecho), según lo cual transformaba objetos encontrados y creaba con ellos una obra nueva. Johns ha construido un lenguaje personal en el que el objeto y emblema, imagen y objeto, convergen indivisible, no como un relleno o una adulteración, ni en algún tipo de asociación, sino como la condición misma de la pintura los medios y el significado, lo visible (Steinberg, 1975). Por otro lado, al igual que a Cornell, le fascinan los elementos de recolección y reciclaje de cosas, como talismanes y montados en una matriz de metáforas, diseñados para incitar asombro, la curiosidad y la contemplación de las relaciones físicas y espirituales entre el hombre y la naturaleza. Un par de citas ejemplifica muy bien el acercamiento del Tokeshi a la obra de Rauschenberg.

Rauschenberg en el artículo de Hapgood:

No quiero que una pintura parezca algo que no es. Quiero que parezca lo que es. Y creo que una pintura se asemeja más al mundo real cuando está hecha del mundo real. [...] Un par de calcetines no es menos apropiado para hacer una pintura que madera, puntillas, trementina, óleo y tela. (Rauschenberg, apud Hapgood, 1958-1962: 18)

1. La vida es una caja

Como mencionamos líneas arriba, Eduardo Tokeshi aplica una forma de trabajo particular en su obra, que se basa en la recopilación de objetos de los cuales se apropia y ordena de una manera obsesiva. Se inspiró en el comercio ambulatorio de Lima en los años 80's (que continua hasta hoy), los ambulantes se apropiaron de las calles y la ciudad era caótica.

Después de los militares, hubo un empujón a la migración a la capital (Lima), así como una explosión del comercio. Como respuesta a eso, su taller, que se ubicaba en el centro de Lima, representaba la pasividad y la pulcritud. Sin embargo, había una inestabilidad que lo conduciría a la búsqueda de un ordenamiento interior, un control de su ansiedad, sus temores y obsesiones. Esta situación le permitió encontrar en los mismos vendedores ambulantes del Jirón Lampa (en el centro de Lima), la solución ideal: "dentro de este caos, ellos ordenaban sus materiales en cajitas" (Quintana, 2012). Los ambulantes ferreteros llenaban las veredas y ordenaban sus productos en cajas, esto aumentó su idea de cuadrricular, de crear pequeños mundos donde se encierran memorias — las "cajas de memoria" — que, con sus niveles y divisiones meticulosamente organizadas, el artista despliega sus metáforas. En las instalaciones "El señor Presidente" y "Lima", ambas de 1990, (Figura 1 y Figura 2) está la fijación por el orden, que fue una necesidad, y que fue planteado en contra de los tiempos de crisis económica, inestabilidad política, desborde popular y la presencia de Sendero Luminoso y el MRTA (los principales grupos terroristas). Comenta Tokeshi:

de algún modo, la cuadrícula, el establecer cierto orden, cierta asimetría muy calculada, ha sido para poder contener el caos, porque el caos es demasiado. Es el lado más japonés que tengo el de ordenar, influenciado también por el Butsudán (altar japonés) y estructurar el caos peruano que tengo (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Como elemento cultural, el retablo ayacuchano también influyó en sus composiciones. Así, el arte popular de Joaquín López Antay (1897-1981) y Jesús Urbano Rojas (1925-2014) en donde contaban historias en un universo encerrado

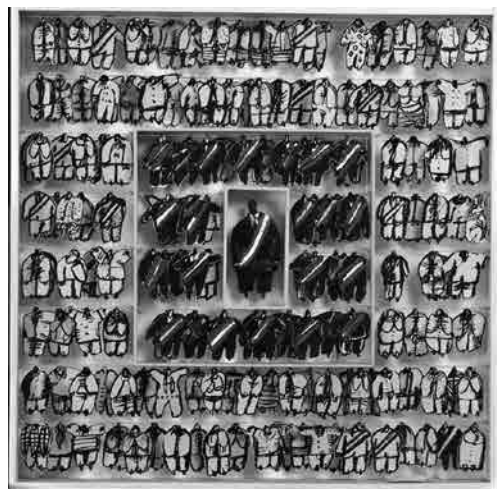


Figura 1 · Eduardo Tokeshi, *El Señor Presidente*. 1990.
Caja de madera, vidrio cerámica al frío, tinta, cartulina, nylon
y argollas, 83 x 84 x 7 cm. Colección Efraín Goldemberg.

Figura 2 · Eduardo Tokeshi, *Lima*. 1990, Caja de madera,
vidrio pasta para modelar, tinta, cartulina, nylon y argollas,
83 x 83 x 7 cm, Colección del artista.

que son las estructuras del retablo, fueron vitales para la inspiración del artista. El acto creativo de Tokeshi transita desde las intenciones a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Esta lucha para presentar sus interpretaciones, son una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, negaciones, decisiones, que no pueden y no deben ser plenamente conscientes, es la búsqueda de una identidad, un arraigo con un entorno violento (Calzadilla, 2012).

La identidad, según lo que nos comenta el artista, es la búsqueda en todo este relato, y no se construyen solamente con referentes étnicos, de género, de raza o de religión: "El ser humano debe de ser rebelde y no resignarse con el prototipo de persona que el sistema ha construido para nosotros" (Asunción Lozano, 2009). Así, este tema ha sido crucial en la obra de Tokeshi, la cual representa la búsqueda de su identidad en la ciudad y en la época que le tocó vivir. Así, en 1989 presenta su obra "La biografía" (Figura 3) cuya finalidad *es meter la vida en una caja*, propuesta objetualista y lúdica que establece una relación con una serie de elementos biográficos. En esta época, además, iniciaría su relación con Luz Letts, su esposa, y con ella su acercamiento a la pintura, "La Biografía" sería llevada posteriormente a la representación pictórica bajo el título "Matasueños" en 1992 (Figura 4). Tokeshi nos dice que fue el primer cuadro que resolvió como pintor: "para mí, es sumamente importante porque es como si alguien me hubiera enseñado otra vida. El hecho de, por ejemplo, haber trasladado esa cuadrícula (de un trabajo en madera) a la pintura, hizo que yo encontrara un camino".

En 1991, en la serie "Últimos Refugios" presenta la instalación "49 Momentos" de 1990 (Figura 5), ejercicio lúdico sobre blanco. Aquí, el blanco fue usado como una metáfora sobre el "nacimiento" como idea previa de realización de una obra o de un momento nuevo en su vida. Y "Mellizos" (Figura 6) de finales de los años 90's, el cual se incluyó en la muestra bipersonal "Vínculos" (2000). En "Mellizos", Tokeshi representa el cuento infantil, en donde sigue trabajando sobre lo lúdico, pero esta vez con un sentimiento mucho más íntimo, debido a que sus hijos recién habían nacido.

2. Vida y Milagros del Hombre Invisible

Esta obra es una instalación realizada para la XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo (1996), que además se expuso en la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997) y en la Sexta Bienal de la Habana (1997). Nuevamente, Tokeshi retoma el tema de la identidad y pertenencia desde la fe. Sin embargo, la fe no es trabajada por Tokeshi desde un punto de vista religioso, sino a partir de la creencia en algo. Esta fe invisible que nos hace subsistir y adoptar diversas apariencias y que a menudo recogemos de la vida cotidiana.



Figura 3 · Eduardo Tokeshi, *La Biografía*. 1989.
Técnica mixta sobre madera, 120 x 100 cm.

Colección Mario Roggero

Figura 4 · Eduardo Tokeshi, *Matasueños*. 1992,
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Colección Jorge Salmón

Figura 5 · Eduardo Tokeshi, *49 Momentos*. 1991.
Técnica mixta sobre madera. 133 x 120 cm Colección
Efraín Goldemberg



Figura 6 · Eduardo Tokeshi, *Mellizos*. 1999.
Técnica mixta sobre madera y vidrio. 37 x 59 x 8 cm.
Colección del artista

Figura 7 · Eduardo Tokeshi, *Guardarropa del Hombre Invisible*, 1996-1997. Trajes con aplicaciones.
Medidas variables. Colección del artista.

Esta instalación tiene una idea lírica del hombre que cree en algo intangible, es una reflexión sobre la identidad, una búsqueda constante de sí mismo y de sus orígenes. El personaje de esta narrativa visual, surge de la visita que hizo Tokeshi a la Basílica de Nuestra Señora de la Merced en Lima y vio en una de sus naves una cruz forrada de exvotos ofrendados al Padre Urraca (fraile mercedario venerado en Lima).

La identidad puede ser desde religiosa hasta nacional y por eso el título de mi exposición, “Invisible” que es ser todo y nada a la vez, la invisibilidad no existe en el arte aunque tal vez exista cuando uno tiene fe. Creo que la identidad es la cosa más importante que me persigue, es algo que tengo que encontrar en este país (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Este ser ficticio, vestido y cubierto de fe, ataviado de vestimentas para diferentes ocasiones de su vida, resulta ser una metáfora de la transformación de la apariencia que se produce en el deseo de lograr un bienestar, así como de la confianza para hacer frente a los retos de una sociedad cada vez más materialista y exigente.

La colección de “El hombre invisible” consta de más de una docena de trajes (Figura 7) con diversos motivos insertos en ellos que muestran la heterogeneidad, la libertad del uso del soporte y del espacio, sin dejar el lado lúdico de los objetos.

En ese sentido cuando hablamos del arte como invención lúdica, estamos diciendo que en esa espaciosidad que representa lo lúdico hay un ámbito de construcción, por lo que la construcción no es sólo del artista que construye esas formas o estructuras en la obra, sino también para el espectador, quien en su proceso de contemplación va construyendo las propias imágenes en ese espacio que deja la obra. Cuando esto no ocurre, el espectador se siente aburrido ya que la obra no le proporciona ningún sentido, o mejor, él no logra darle sentido, ya que la obra se sitúa sólo en el plano objetivista. (Hernández, 2005).

El espectador responde a estos colores, formas, texturas y materiales diversos como el óleo, el acrílico, el esmalte; dándole valor a otros materiales como el plástico, el metal y la tela, que definen lo objetual y versátil de su obra.

El primer personaje de la serie es el traje completo cubierto de exvotos de metal que representa la vida y milagros del hombre invisible, que va descubriéndose y se va vistiendo de diferentes situaciones de la vida cotidiana (Figura 8). El segundo personaje alude a la “fe” y a la “esperanza” (personaje cubierto de exvotos dorados) que representa lo que queremos y no tenemos (Figura 9). El tercer personaje alude a la patria (cubierto de escarapelas, símbolo patrio



Figura 8 · Eduardo Tokeshi, *Vida y Milagros del Hombre Invisible*, 1996 — 1997. Traje con aplicacione de exvotos plateados. 1.50 X 70 cm. Colección del artista.

Figura 9 · Eduardo Tokeshi, *Esperanza*. Traje con aplicaciones de exvotos dorados. 70 X 80 cm. Colección del artista.

Figura 10 · Eduardo Tokeshi, *Creer*. Traje con aplicaciones de escarapelas peruanas. 70 X 80 cm. Colección del artista.



Figura 11 · Eduardo Tokeshi, *Jugar*. Traje con aplicaciones de soldaditos de plástico multicolores. 70 X 80 cm. Colección del artista.

Figura 12 · Eduardo Tokeshi, *Pequeño Animal*. 1997, Caja de madera, luces alambre y cartera de piel. 60 x 30 x 30 cm. Colección del artista.

peruano), que nos hace creer en lo que somos (Figura 10). El quinto personaje alude al juego (personaje lúdico multicolor) elaborado con soldaditos de plásticos (Figura 11).

Este hombre invisible también trae consigo objetos encerrados en cajas con una gran carga de significados, como la mascota del hombre invisible (Figura 12), que es aquella caja de madera en cuyo interior hay una cartera de piel que era de su madre. Sin duda alguna Marcel Duchamp es tomando como punto de partida para representar estas cajas.

Duchamp hizo varias series de cajas firmadas y numeradas así como con los grabados y esculturas de múltiples copias. [...] Duchamp elimina el valor de que la obra de arte tradicionalmente tiene y la convierte en mercancía" (Gonzales, 2011:179).

Esta instalación se convierte así en un espacio de meditación de lo que somos y lo que creemos, siendo elementos claves tanto las obras en sí mismas como el montaje de estas en el espacio.

Thierry de Duve define la instalación como el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada. La referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios, y tránsitos humanos, es una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y plural ajeno a definiciones unívocas que la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones (Valesini, 2012).

Así, el lenguaje plástico viene a ser el mismo, pero es la construcción la que puede ser planteada como irreverente o revolucionaria. Mientras se usen los sentidos y enfoquen los objetivos, se construyen universos nuevos.

Conclusión

La "identidad", la "fe" y la idea de "pertenencia" son los ejes temáticos transversales en toda la obra de Eduardo Tokeshi. Su trabajo no es político, es una reacción sintomática a las situaciones que vive en su entorno y lo que anhela como ser humano, "creer para sobrevivir y encontrar para qué está uno en esta vida" (Tokeshi, entrevista personal, 2015). El juego metafórico con el objeto es esa sensación lúdica de tener el poder de tocar algo y transformarlo en otra cosa a través de colores, formas, texturas y materiales diversos que definen la versatilidad de su obra.

El trabajo de Tokeshi es una (re)interpretación de la vida cotidiana y su propia experiencia, que desemboca en nuevos universos que a la vez tienen

múltiples asociaciones con otras experiencias que conectan su trabajo artístico con el espectador, asignando una relevancia auténtica a su obra. Es un investigador constante que usa un lenguaje gráfico conceptual, a la vez que utiliza el espacio en todo momento; esto siempre en una continua redefinición de su obra a través de la búsqueda incansable de materiales y recolección de objetos. Ecléctico, innovador y universal, Tokeshi nos interpela a través de su arte.

Referencias

- Calzadilla, Juan (2012) *Duchamp Concentrado*. Colección Paria, Fondo Editorial Tropykos. [Consult. 2015-12-20] Disponible en <https://artesunivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcelduchamp.pdf>.
- Fukumoto, Mary, (1997) *Hacia un nuevo sol: Identidad Nikkei en el Perú*. Asociación Peruano Japonesa. Lima.
- Garvich, Javier (2012) *El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea ¿literatura de la miseria o miseria de la literatura?*. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <http://es.scribd.com/doc/19917096/el-caracter-chicha-en-la-cultura-peruana-contemporanea#scribd>
- Gonzales García, Carmen (2011). *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 978-84-7800-149-1.
- Hapgood, Susan (1994) *Neo-Dada Redefining Art 1958-62*. New York: The American Federation of Arts & Universe Publishing.
- Hernández, Tania (2005). *Plataforma de arte contemporáneo PAC: lo lúdico como construcción estética en la obra de arte*. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <http://www.plataformadearte.org/index.htm>
- Steinberg, Leo (1975) "Jasper Johns: The First Seven Years of His Arts" In *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 9780226771854
- Valesini, Silvina (2012). *La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional. El caso Misión Misiones [como construir catedrales] de Cildo Meireles en la Primera Bienal del Mercosur*. Argentina. Universidad Nacional de la Plata. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/silvina-valesini-la-instalacion-como-dispositivo.pdf>