

Antiguos mayas en *takuhon* una interpretación artística de los mayas en el Japón de la posguerra

Ancient Maya on *takuhon* An Artistic Interpretation of the Maya in Post-War Japan

Fumiko Sukikara

Universidad de Barcelona, Departamento de Antropología Social

sukken17@googlemail.com



DOI: [10.24901/rehs.v41i163.804](https://doi.org/10.24901/rehs.v41i163.804)



Antiguos mayas en *takuhon* una interpretación artística de los mayas en el Japón de la posguerra por [Fumiko Sukikara](#) se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2020

Fecha de aprobación: 17 de septiembre de 2020

RESUMEN:

El presente estudio explora la técnica *takuhon* usada por el artista japonés Kojin Toneyama, mediante la cual el artista pretendió aproximarse y comprender a los mayas a su manera particular, y proyectar una figura imaginaria de ellos. Sus imágenes calcadas y palabras acompañadas a éstas contribuyeron de cierta manera a la construcción de una imaginación social de la otredad maya, en el Japón del tiempo de posguerra. Con un enfoque en el *takuhon* -una técnica considerada como “tradición oriental” pero a la vez usada de manera moderna- nuestro aquí una manera de aproximarnos a la interpretación artística acerca de los mayas que refleja la mirada particular de aquel Japón.

Palabras clave:

Mayas, visualización, antropología y arte, Japón de la posguerra, nostalgia.

ABSTRACT:

This study explores the *takuhon* technique used by the Japanese artist Kojin Toneyama, through which he sought to approach and understand the Maya in his own particular way, and project an imaginary figure of their otherness. In a certain sense, his rubbed images and attached words to them contributed to the construction of a social imagination of Maya otherness in post-war Japan. Focusing on *takuhon* -a technique considered as “oriental tradition” but at the same time used in a modern way-, the article presents an approach to the artistic interpretation of the Maya that reflects the particular vision of post-war Japan.

Keywords:

Maya, visualization, anthropology and art, post-war Japan, nostalgia.

En las primeras décadas después de la Segunda Guerra Mundial, aumentan en Japón las narrativas tanto textuales como visuales sobre los mayas.¹ Su popularización tiene que ver mucho con la exposición *Las artes mexicanas* llevada a cabo en septiembre de 1955 en el Museo Nacional de Tokio; en la que tanto objetos prehispánicos como contemporáneos, incluyendo piezas de muralistas, se exhibieron por primera vez en Japón. Frente a estas muestras, algunos artistas japoneses de la nueva generación cuestionaron una realidad del mundo artístico japonés: el haber percibido las influencias casi únicamente desde Europa. Por eso, volvieron a mirarse a sí mismos, buscando una forma de representación particular y proveniente de su propia “naturaleza japonesa” (Kato 2010, Sukikara 2020).

Uno de los artistas jóvenes que reconocieron con entusiasmo a “las artes mexicanas” prehispánicas así como contemporáneas fue Kojin Toneyama (1921-1994). Nació en Tokio y trabajó como profesor de japonés en una escuela preparatoria en sus primeros tiempos después de graduarse en la Facultad de Letras en la Universidad de Waseda. Pero, terminada la guerra, al ver la ciudad de Tokio convertida en ruina y su resurgimiento con alicientes frescos, recordó algunas pinturas de Jheronimus Bosch y de Pieter Bruegel, y eso le hizo decidir dedicarse en la pintura (Toneyama 1969). En aquel tiempo, igual que sus compañeros artistas contemporáneos, Toneyama buscaba crear un arte no parisiense ni europeo en general, sino “algo lleno de vitalidad” (Toneyama 1969, 166). La exposición *Las artes mexicanas* se llevó a cabo entonces. Ante los objetos expuestos en aquella exposición, Toneyama tuvo una impresión de “una representatividad, una plasticidad y una fuerza mágica que provenía de la tierra con todo vigor”, y los asoció con los artefactos de la era de Jomon (Kato 2010, 244). Más que nada, Toneyama fue conmovido por la armonía generada entre las artes contemporáneas y los artefactos prehispánicos, a pesar de un intervalo de 300 años de colonización (Toneyama 1971, 8).² Muy apasionado por las formas artísticas de esa tierra lejana, inmediatamente después de la

exposición, Toneyama comenzó sus actividades artísticas concernientes a México. Realizó primeramente un viaje a México en 1959, y entonces llevó a cabo su primera exposición individual en este país, en el palacio de Bellas Artes (Toneyama C).³ Posteriormente, a partir de 1962, se dedicó a un proyecto de *takuhon* (calcado a tinta) en varias zonas arqueológicas mayas y de otras regiones. Las imágenes calcadas se expusieron posteriormente, primero en el Museo de arte moderno de Tokio, Japón en 1963 y luego en [Museo de Arte Moderno de México en 1965](#). Mientras tanto, publicaba varios textos, fotografías e imágenes calcadas. Por sus actividades y contribución a la promoción de arte entre Japón y México, el gobierno mexicano le dio dos veces el reconocimiento de la Orden del Águila Azteca, primero en 1972, en el del rango Encomienda, y luego en 1987, en grado de Placa ([Toneyama 1981](#)).⁴

Partiendo de las narrativas tanto visuales como escritas expuestas por Toneyama, el presente artículo se enfoca en la interpretación artística sobre los mayas creada en el tiempo de posguerra en Japón. Se propone aquí una manera de comprender una de las miradas acerca de los mayas producida en el Japón de aquel tiempo, y cómo a la larga se fue consolidando la imaginación social sobre los mayas junto con otras contemporáneas y de otras generaciones. Este trabajo tiene como antecedente otro, en el que planteé de manera más panorámica algunos discursos sobre los mayas producidos después de la Segunda Guerra Mundial. En aquél hice una aproximación a una narrativa sólida que solía asociar el pasado maya con el de Japón, y crear un vínculo imaginario entre ellos ([Sukikara 2020](#)). El estudio actual está dedicado a un caso particular, poniendo un enfoque más específico en la narrativa artística construida mediante la técnica de visualización, particularmente, del *takuhon*. Pero, a la vez, lleva consigo una propuesta que comparte con su antecedente: explorar los motivos estéticos de los mayas explícita e implícitamente representados en palabras, así como en imágenes, y entenderlos como una parte de la forma de interpretar la otredad maya, que al final contribuyó a construir una figura imaginaria de los mayas.

El *takuhon* originalmente fue adoptado por Japón desde China, donde se había usado desde mucho antes de la invención de la imprenta occidental. En Japón había sido utilizado muy poco hasta el periodo Edo (1603-1868) ([Murano 2016, 25](#)). El *takuhon* es un procedimiento de reproducción gráfica que posibilita copiar el objeto en el tamaño original y con precisión, transformando además su figura de una forma tridimensional a una bidimensional. A menudo, el *takuhon* se ha comparado con la técnica de la fotografía. Es verdad que esta técnica se caracteriza por su potencia de ser reproductora certera y, por lo tanto, de producir registros confiables, como ha ocurrido con la fotografía. Sin embargo, al igual que la fotografía tiene su peculiaridad creativa, el *takuhon* posee la suya. Para producir imágenes con la técnica de *takuhon*, se colocan los papeles encima de la superficie del objeto y, sobre ellos, se frota la tinta seca, sin manchar el mismo objeto. El procedimiento de dar los tonos claros y oscuros en el papel depende mucho del actor. Hay dos tipos principales del método: *kantaku* (método en seco) y *shittaku* (método húmedo). El primero es un método que emplea hojas secas; en el otro se requiere humedecer la hoja después de colocarla encima del objeto. El *kantaku* se caracteriza por la expresión que alcanza a representar hasta las concavidades del relieve mientras que el *shittaku* posibilita exponer con claridad el matiz de tinta. En fin, la práctica misma

de *takuhon* se puede entender como un proceso estético en el cual se posibilita hacer una aproximación y una comprensión de lo escrito y dibujado.

Lo que considero importante es que a pesar de ser técnicamente antigua, las imágenes *takuhon* han sido usadas y expuestas de modo modernizado y apropiado a la época presente, sin diferenciación de las fotografías u otras representaciones visuales. Mientras que en tiempos antiguos, la técnica de *takuhon* fue principalmente usada para apreciar o hacer modelos de las caligrafías, en tiempos modernos, como demuestro más adelante con ejemplos, su uso han sido variado; a veces se ha utilizado como parte de la investigación etnológica o arqueológica - como una técnica para reproducir y registrar objetos de estudio como dato-, otras veces su función es coleccionar y exponer imágenes duplicadas del original como objeto de admiración. Asimismo, las imágenes *takuhon* se presentaban al público mediante libros y exhibiciones en museos. En este sentido, considero al *takuhon* no como una técnica puramente antigua, sino como una técnica inventada en la antigüedad, pero a la vez, modernizada en sus usos. En tiempos modernos, se espera que el *takuhon* ejerza su potencia de visualización, acompañando a la técnica de la fotografía en el proceso de la construcción y la difusión de la comprensión visual (cf. [Benjamin 2003](#)).⁵ Por lo tanto, en el presente estudio trato las imágenes *takuhon* como parte de las técnicas modernas de visualización.

Con respecto a las técnicas de visualización utilizadas para representar imágenes de las ruinas mayas, varias investigaciones nacionales e internacionales han sugerido recientemente discusiones interesantes. Los precursores occidentales que viajaron en el siglo XIX por la región en que se localizan esas ruinas, incluso la famosa pareja Catherwood y Stephens dibujaron y expresaron en textos sus personales visualizaciones de las ruinas, los paisajes y la gente. Asimismo, Désiré Charnay experimentó por primera vez el registro con una cámara; tomó una serie de fotografías de las ruinas mayas durante su viaje por México en 1857-1860. El romanticismo occidental sobre los restos de las civilizaciones antiguas está presente en sus imágenes, y mediante ellas se puede ver la figura imaginaria de la otredad maya construida en Occidente de aquel tiempo y el discurso político adherido a ésta ([Lerner 2019](#), [Evans 2004](#), [Castañeda 1996](#)).

Al mismo tiempo, hay estudios acerca de las imágenes visuales creadas por los viajeros mexicanos. Deborah Dorotinsky profundiza el tema revisando las figuras de los lacandones y la selva chiapaneca expuestas en la década de 1940 en México ([Dorotinsky 2019](#)). Mediante el examen de las imágenes y las palabras que las acompañaban, en una serie de fotorreportajes de una revista nacional, la investigadora cuestiona una dicotomía presente en el caso mexicano, entre un sujeto nacional moderno y una serie de sujetos identificados como “otros”, que son retratados como primitivos y retrógrados. Esta otredad ha sido construida por la imaginación occidental, pero a la vez adoptada en México, que al mirarse a sí mismo se refleja en ella. Su discusión se basa en otro texto, de Roger Bartra, quien argumenta que “el hombre llamado civilizado no ha dado un sólo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje” ([Bartra 1992](#), 8).

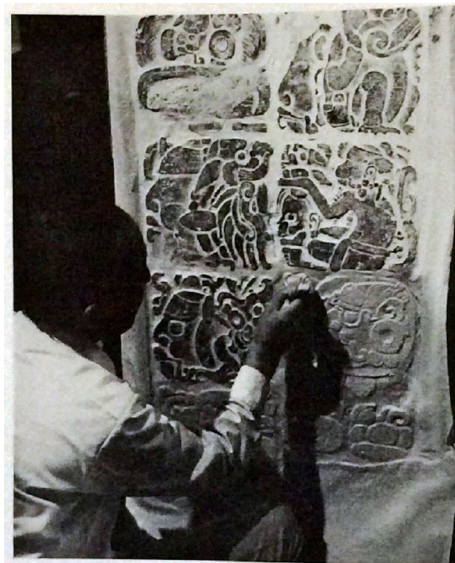
Ahora, para situar la práctica de *takuhon* en esta historia de la construcción de imágenes de los mayas, hago las siguientes preguntas específicas: ¿cómo debemos y podemos comprender la

actividad de Toneyama de producir *takuhon* en y de las ruinas mayas? ¿Qué imagen visual se esperaba producir mediante la técnica de *takuhon*? Asimismo, ¿qué tipo de narrativas ha acompañado a las imágenes calcadas? Éstas son cuestiones fundamentales para la discusión que planteo en los siguientes textos.

Antes de partir a las ruinas, Toneyama se quedaba en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, como primera base de su actividad, con sus acompañantes Luis Nishizawa y Eva Zepeda. Luis Nishizawa (1918-2014) fue un pintor mexicano cuyo padre era de origen japonés y Eva Zepeda fue también pintora y la esposa de Luis. Ellos conocieron allí a un pintor mexicano, Raúl Anguiano, quién había participado en la expedición a Bonampak en 1949, y con él y otros compañeros visitaban las comunidades de los alrededores de la ciudad con el propósito de dibujar bocetos de las fiestas. Anguiano les contaba de Bonampak y los lacandones, y sus historias les daban un entusiasmo cada vez más fuerte ([Toneyama 1969, 101](#)). Parece que Toneyama en algún momento conoció también a Frans Blom y Gertrude Duby. En enero del 1963, el grupo, junto con Anguiano y otros, se fue a Bonampak en una avioneta Cessna rentada por el gobierno mexicano. Aunque la Cessna se llevó otros compañeros a la ciudad al atardecer del mismo día, Toneyama, Nishizawa y Zepeda se quedaron un par de días en la casa de la única familia en Bonampak, y siguieron tomando *takuhon*. Después, visitaron Palenque y luego subieron para Yucatán. Su actividad estaba autorizada por Eusebio Dávalos Hurtado, el entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1956-1968).

Toneyama calcó las estelas mediante la técnica de *shittaku*, método húmedo. Seleccionó principalmente los colores negro o rojo para la tinta. Con respecto a la tela sobre la que era aplicada la tinta, utilizó seda para captar los relieves finos, por ejemplo, los del palacio de Palenque. Y para los relieves ralos y espaciados como las águilas o los jaguares figurados en la estela erosionada de Chichén Itzá, trabajó con una tela de lino, con el propósito de “expresar la vigorosidad que presenta el objeto” ([Toneyama 1971, 11](#)).

Figura 1. Toneyama trabajando en Yaxchilán



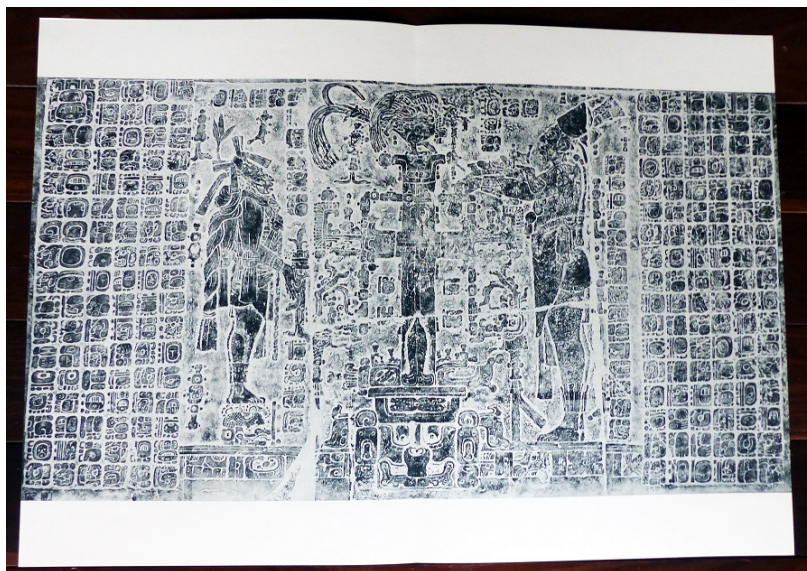
Fuente: ([Toneyama 1971, 12](#)).

Figura 2. Arriba-izquierda: Escritura Sagrada en Yaxchilán. Arriba-derecha: Perfil de hombre maya en Bonampak. Abajo-izquierda: Sacerdote sentado sobre los esclavos en Palenque. Abajo-derecha: detalle de la figura izquierda



Todas tituladas por el autor. Copias impresas de *takuhon* ([Toneyama 1971](#)).

Figura 3. Templo de la cruz en Palenque



Titulada por el autor. Copia impresa de *takuhon* ([Toneyama 1971](#)).

En Palenque, Toneyama se permitió tomar *takuhon* del relieve de la tumba de Pakal. Durante la actividad, sintió asombro por la vívida potencia en el diseño del relieve, una aproximación con los creadores de las estelas, un cansancio por trabajar mucho tiempo en pocas luces, y una vanidad frente a la ciudad sin vida ([Toneyama 1969, 61-67](#)). Reconoció así los trabajos de los antiguos mayas como maravillosos y, al mismo tiempo, describió de su propia experiencia al enfrentarse con ellos: “cuando les voy dando la figura, al pegar la pelota de tela a los glifos imposibles de descifrar, me llega a ilusionar algo, como si pudiera comprender estos símbolos misteriosos, los cuales despertaron y soportaron las imágenes religiosas y científicas que los sacerdotes mayas crearon” (1969, 63).

En sus palabras, se presenta un tono que produce una cierta sensación, como si los acontecimientos ocurrieran en el presente, frente a los lectores del texto. Es decir, parece generar el efecto de hacerlos compartidos sin una distancia tiempo-espacial. Expresa de modo ampuloso lo que ve, siente y trabaja. Agregó un ejemplo más, cuando habló de la condición en que trabajaba con el relieve de la tumba:

Yo y los Nishizawa, que me ayudaban a pegar agua en papel, nos quitamos los zapatos, nos sentamos en la piedra del ataúd del rey, y luchando contra la humedad y el olor, cuidadosamente pegamos papeles en el objeto y tomamos con esmero el *takuhon*. Durante siete horas, desde la cima de la pirámide hasta esta habitación encerrada, nos mandaron una pequeña luz amarilla mediante un generador de electricidad; pero a mitad del trabajo, se agotó el aceite y se apagó la luz. La habitación se convirtió en verdadera oscuridad, escuchábamos solamente los sonidos de gotas cayendo. Soportando la oscuridad, a menudo siento que aparecen los dioses de los mayas antiguos... ([Toneyama 1971, 11-12](#)).

Esta manera de transmisión de los acontecimientos, en las voces vívidas, tiene un tono semejante al de las narrativas frecuentemente introducidas por los exploradores o aventureros de los siglos anteriores. En esas narrativas se representa el romanticismo que los actores producían al enfrentarse a la otredad exótica, misteriosa y desconocida ([Evans 2004](#)). Dorotinsky señala, al hablar de los reporteros mexicanos quienes viajaron en la década de 1940 por la selva lacandona, que se encuentra en su voz una estructura fundamentada en la de las novelas de aventuras de los sujetos coloniales del imperio británico ([Dorotinsky 2019, 19-20](#)).

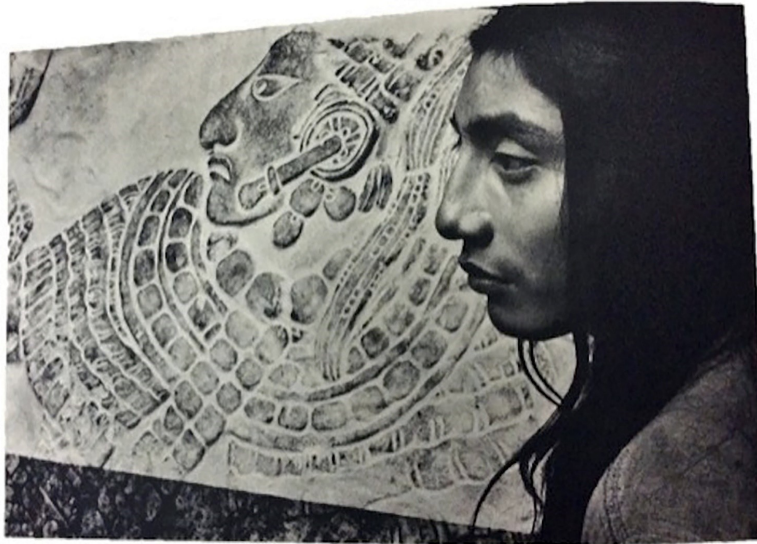
Lo interesante es que, con respecto a los viajeros precursores por las zonas mayas, Toneyama los menciona varias veces en su texto. Comenta en especial los trabajos visuales, tanto las ilustraciones de Catherwood como los dibujos de planos de los edificios de Alfred Mosley, haciendo comparación con la técnica de *takuhon* que él usó. Y pregunta, “¿cómo podría llevarme conmigo estas estelas llenas de misterios, símbolos y códigos? ¿En qué puedo figurar la emoción de no querer dejarlas, en fotografía o en bocetos?” ([Toneyama 1969, 61](#)). Parece que el artista japonés comparte con ellos no sólo los actos, sino hasta el deseo de poseer a los antiguos mayas. Asimismo, introduce un vínculo entre su propia actividad y los viajeros precedentes. Al describir el trabajo que realizó en Yaxchilán en el verano de 1968, Toneyama dice que tenía una impresión previa sobre esta ruina. Había visto la segunda ruina a través de una fotografía tomada

por el explorador austroalemán Teobert Maler (1842-1917). En la foto, aparecía “un palacio que se veía como nido de paloma, cubierto por raíces y convertido en ruina” ([Toneyama 1981, 101](#)). El artista japonés comenta que llevó consigo esta foto a Yaxchilán: “al subir escaleras mojadas, se hizo real lo que fue grabado con el tiempo en mi mente” ([Toneyama 1969](#)).

Estas palabras que expresan su acercamiento a los viajeros occidentales precedentes suenan como un motivo para situar su propia actividad en la historia de los “descubrimientos” de los antiguos mayas. Así, junto con la narrativa de tono sensacional, el mismo artista pretendió jugar un papel como explorador. Igual que la mayoría de los precedentes, fue atraído por los mayas debido a que estaban desaparecidos: “En la selva llena de malarías, el mundo maya que orgullosamente conservaba las imágenes de nobleza, misterio y pureza de sangre, después de su gran caída, a pesar de que una vez volvió su prosperidad por mezclarse con la sangre de los feroces originarios del altiplano de México, pronto se desapareció en el fondo de la selva” ([Toneyama 1981, 106](#)).

Al mismo tiempo, para Toneyama los lacandones son figuras de seres despojados del poder que poseían en su pasado. Durante su estancia en Bonampak, aparte del mural, a Toneyama le hacían pensar mucho los lacandones. Él identificó a ellos como “descendientes de los mayas fundadores de la gran civilización” ([Toneyama 1981, 110](#)). Reconocía la nobleza en sus características físicas, el pelo largo y del rostro la nariz, pero a la vez recordaban los tiempos pasados desde su época sublime. Parecía que sentía esa ambivalencia impactante, e hizo una pregunta a un joven lacandón, “¿puedes leer estos glifos mayas?”, “¿no crees que te pareces a este rey de los mayas?” ([Toneyama 1981, 110](#)). En varios libros, artículos de periódico, incluso en el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de México, se representa el mismo personaje lacandón junto con la figura de un antiguo maya ([Toneyama 1981; Museo de Arte Moderno de México 1965](#)). Es interesante reflexionar sobre su mirada sobre los lacandones, dando un giro en coincidencia con el discurso nacionalista mexicano. En el México de la década de 1940 y posiblemente más adelante, sobre todo en la escena indigenista y de identidades nacionales, los lacandones actuaron como un puente simbólico entre el presente histórico y el pasado, ya que “eran vistos como herederos de la remota antigüedad” ([Dorotinsky 2019, 13](#)).

Figura 4. Foto de un joven con la figura del antiguo maya de fondo



Fuente: foto tomada por Toneyama ([Toneyama 1969, 109](#)).

Sin embargo, Toneyama intentó interpretar a los antiguos mayas de tal manera que se podía distinguirse de los viajeros occidentales y los mexicanos. Justamente fue el *takuhon* el método con el que pensó hacer eso. Al hacerse en sí las preguntas mencionadas arriba de en qué manera le posibilita dominar estelas mayas, le vino a la mente “la técnica oriental llamada *takuhon*”: “Pensé que esta técnica, originalmente proveniente de China, de calcar en papel japonés las concavidades y convexidades del objeto era la más apropiada para coleccionar el arte maya que conserva en sí figuras orientales” ([Toneyama 1969, 61](#)). En estas palabras, se nota su forma particular de cómo aproximarse a los mayas. Su modo de comprensión de los mayas implica una asimilación entre el Yo “oriental” y la otredad “maya”. Con respecto a los lacandones, ha señalado también que reconoce su rostro oriental, y que “su figura se parece a los *samurays*” ([Toneyama 1963, 5](#)). Con este vínculo imaginario hizo coincidir el objeto con la técnica adaptada, lo que resultó en una romantización de su modo particular de la otredad maya. Un hecho simbólico para lo discutido aquí es que en su exposición en el Museo de Arte Moderno de México en 1965, los *takuhon* de los mayas se representaron enmarcados por *byobu* -biombo- o *kakemono* -colgadura-: el estilo tradicional del Oriente ([Toneyama 1971, 13](#)).

Para Toneyama, el *takuhon* fue una herramienta acreditada por su característica oriental y por lo tanto apropiada para comprender la otredad maya, pues, le servía como un proceso de entendimiento frente a “lo misterioso” y “lo desconocido”. Durante este proceso, inventó una figura oriental que a él le parecía presente en las ruinas y la gente maya, y a través de la cual quería configurar un vínculo imaginario con el Yo “oriental”. Debo señalar que no es raro reconocer de esta manera la otredad maya en el Japón de su época.⁶ Toneyama fue uno de los agentes activos que proyectaron visualmente la figura de lo maya, mediante una mirada que

romantiza e infiltra en ella una asimilación con el Yo Oriente. De esa manera, contribuyó a construir la imaginación social de los mayas.

[Argumento complementario] *Takuhon*: el contexto social de su uso modernizado en Japón

Luis [Nishizawa](#) escribe el siguiente texto sobre *takuhon* al presentar la exposición *Taku Hon* del 1965 en el Museo de Arte Moderno de México:

Su técnica, muy sencilla, es la misma que emplean los niños para calcar el águila o el sol de nuestra moneda. Este procedimiento de técnica en apariencia tan elemental y mecánica es, al mismo tiempo, sumamente difícil, pues se trata de lograr una impresión lo más fiel posible a la emoción o intención del escultor pulsando con ese fin su sensual adhesión a la naturaleza o su trágico reflejo de la muerte para afirmar el instinto vital. En este intento el autor de la calca en unas partes acentúa el relieve, en otras lo suaviza hasta dar la sensación de la resistencia de la piedra, teniendo además en cuenta los factores del medio ambiente como la humedad, la resequedad, la calidad de las piedras (porosas, calizas o repelentes al agua), etc. Por todo esto, el TAKU HON siempre tendrá el sello de la mano que lo realiza ([Nishizawa 1965, 9-10](#)).

Las palabras de Nishizawa expresan de manera precisa la ambigüedad de la técnica de *takuhon*: es una reproducción gráfica que tiene una fidelidad de su fuente mediante la cual se podría reflejar hasta “la emoción o intención del escultor”, pero a la vez, es un trabajo creativo propio del autor de la calca, que deja “el sello de la mano que lo realiza”.

Al tener idea de la dimensión artística de *takuhon* entendida por Nishizawa, es interesante contrastar las formas de su uso actual con los antecedentes. En tiempos recientes, esta técnica ha sido utilizada entre artistas como una herramienta para representar las huellas históricas o las memorias que habían dejado en objetos a lo largo del tiempo. Por ejemplo, el artista japonés Masao Okabe aplica una técnica *frottage*, con la que pretende representar las memorias invisibilizadas pero inmanentes en un espacio presente ([Bijutsu Techo](#)). El *frottage* es una técnica que consiste en frotar lápiz sobre un papel colocado encima de objeto a fin de reproducir la textura de ese objeto, así como explica Nishizawa que hacen los niños con la moneda mexicana. A partir de la década de 1980, con el propósito de memorizar a su manera los acontecimientos Okabe comenzó a trabajar en Hiroshima, un lugar donde fue lanzada la bomba atómica en 1945, y en Fukushima, una ciudad cercana al epicentro del terremoto en 2011 y que ha sufrido hasta ahora por la incidencia del accidente nuclear.

Pavel Oi, artista mexicano-japonés y estudiante del doctorado en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, se dedica actualmente al proyecto “La belleza de la erosión y lo efímero en la técnica *Takuhon*”. Produce imágenes calcadas de las estelas que se encuentran en la sala Maya del Museo Nacional de Antropología en México. La técnica de *takuhon* aplicada por Oi es principalmente *kantaku* (método en seco), un método empleado con las hojas secas. Con este

proyecto, Oi quiere enfatizar los desgastes y cicatrices que se han dejado en el objeto y reconocerlos como huellas del paso de tiempo.⁷

Figura 5. Pavel Oi trabaja con la estela del templo de la Cruz de Yaxchilán en la sala del Museo Nacional de Antropología



Fuente: fotografía donada por Pavel Oi.

En estos dos proyectos desarrollados en las últimas décadas, la técnica de *takuhon* se considera como un método que posibilita exponer las huellas de los acontecimientos pasados en el objeto a lo largo del tiempo, es decir, visibiliza las memorias inmanentes en éste. Para estos proyectos, los objetos son un espacio en el que supuestamente se depositan las experiencias y sensaciones, incluso los daños inconscientemente dados, y a la vez son un objeto que las reproduce y refleja en sí mismo. Se pone énfasis en el curso del tiempo que les ha tocado pasar. Esto implica que para ellos el *takuhon* no es una mera práctica de extraer el pasado del momento de su creación.

En cambio, lo cierto es que apenas en tiempos recientes comenzaron a tratar el *takuhon* como técnica artística y a tomar en consideración su aspecto estético y creatividad. Hay una crítica frente al poco desarrollo y el uso parcial de la técnica en Japón, que fue ocasionado posiblemente por haber puesto énfasis solamente en su reproductividad y registrador preciso ([Uchida 1989, s. pág.](#)). En una parte tiene razón: su capacidad para registrar ha sido valorada en el campo científico, particularmente en arqueología, ya desde los primeros tiempos de la modernización japonesa. Existen varias imágenes calcadas por la mano de los precursores de la arqueología al final del siglo XIX, cuando apenas se iba instalando en Japón la arqueología como ciencia moderna. Sus primeras calcas fueron para una investigación de la cerámica excavada en Corea; se usó la calca como un dato, resultado y registro de prácticas arqueológicas ([Uchikawa 2011, 5](#)).

Al mismo tiempo, se puede ver que antes y durante la Segunda Guerra Mundial, el *takuhon* ha sido utilizado en Japón por diferentes motivos; se circulaban entre intelectuales aficionados a la

historia y la etnología, y formaban parte de sus colecciones; algunas veces fue por el valor del objeto y otras veces por el motivo de la investigación, o por ambas razones. Las imágenes calcadas se reproducían, se exponían y se coleccionaban entre los aficionados japoneses.

Con respecto a la circulación de las imágenes de *takuhon* entre intelectuales, se puede conocer a través de algunos textos escritos en aquel tiempo. Asataro Goto (1881-1945), un investigador que terminó su licenciatura en la facultad de lingüística y después se dedicó al estudio de *Shina* (China), escribe su experiencia de haber comprado en China imágenes calcadas a un vendedor local (Goto 1939, 127-131). Según el autor, un vendedor chino vino al hospedaje en donde los japoneses se quedaban y empezó a negociar insistentemente las imágenes de *takuhon*; traía varias imágenes de diversas regiones locales y se las mostraba exclusivamente a los clientes japoneses. En la historia se nota una relación política entre los comerciantes locales de China y los intelectuales japoneses. En aquel tiempo, Japón iba extendiendo su poder imperial hacia varias partes de China y otras regiones asiáticas. Había movimientos militares e investigadores, incluso inmigrantes, partiendo de Japón con destino a los países asiáticos.⁸ No es difícil de imaginar una escena de los negocios que este contacto ocasionaba entre vendedores chinos y militares o intelectuales japoneses, como Goto y aquel vendedor local. Fueron las imágenes de *takuhon* una de las mercancías que circulaban entre ellos. El texto de Goto muestra que los comerciantes chinos sabían del gusto de los coleccionistas japoneses por esas imágenes.

Hay otra fuente que cuenta sobre el uso de las imágenes de *takuhon* como símbolo del poder militar. En un tiempo anterior a la historia de Goto, cuando apenas se calmaba la primera guerra moderna contra China (1904-1905), se recopiló una imagen calcada de una lápida construida al final del siglo XV por el pirata *Wako*. Según se cuenta, *Wako* la construyó a fin de memorizar la caída de Weihai, un puerto en el Golfo de Bohai en China, que jugaba un papel importante como muro. Es también un lugar simbólico para el militar japonés, ya que es donde estalló una batalla entre China y Japón durante dicha guerra y el militar japonés invadió esta ciudad. La calca fue realizada por un profesor de la escuela militar japonesa. Él se encontró en el momento en que esa lápida iba a ser destruida por el enojo de su compañero ante las palabras insultantes al Japón esculpidas en ella. Sintió pena por ese acto e intentó restaurarla y sacar una imagen calcada de ella (Kamoda 1909).

Wako se llama a un conjunto de los grupos de piratas que atacaban las costas de China, Corea y Japón. Comenzaron sus actividades en el siglo XIV y perdieron fuerza hasta el siglo XVI. Pero en realidad no tenían una forma de organización determinada, sino que los integrantes del grupo eran muy cambiantes. Actualmente, se encuentran varias hipótesis sobre los integrantes del grupo; unos dicen que eran originalmente japoneses errantes que anteriormente habían servido como militares de la nobleza; otros decían que lo integraban chinos inmigrantes en Malaca, una región costera de Siam (nombre del Reino de Tailandia en aquel tiempo), o de otras regiones asiáticas; o también se dice que estaban integrados por portugueses, etcétera (*Enciclopedia Britannica Japan*). Sin embargo, para el Japón de aquel tiempo imperial no era raro interpretar que un *Wako* era organizado por hombres poderosos de origen japonés y, por lo tanto, simbolizaba su poder militar, la fuerza que llegó a avanzar hasta los territorios chinos y coreanos.

Figura 6. Una parte de copia de la imagen calcada de la lápida del Wako



Fuente: ([Kamoda 1909](#)).

Esta interpretación del *Wako* se nota sin excepción en el caso del *takuhon* de la lápida de Weihai. Asociada con la política contemporánea de seguir adelante la exploración de los territorios exteriores, los agentes que escribieron un texto de presentación para este *takuhon* ponen énfasis en la coincidencia entre el *Wako* y su avance en Weihai para ganar esa región por la fuerza. Incluso, tomaron en cuenta el hecho de que la lápida fue construida una vez por un compañero militar, de tal manera que el objeto representaba una fuerza y un espíritu poderoso ([Kamoda 1909, 1 y 3](#)). Se pueden ver algunos rastros de esa destrucción y restauración dejados en la imagen. Con base en el *takuhon* de la lápida se hicieron 3 mil copias, con el propósito de venderlas a los interesados.

Aunque no he explorado más profundamente el uso del *takuhon* en esos tiempos, las estelas y lápidas encontradas en regiones chinas fueron supuestamente fuentes importantes, no sólo para el militarismo japonés, sino también para los científicos. Aquí hay que tomar en cuenta la relación colaborativa entre las actividades militares y científicas mantenidas durante la guerra.⁹ Y el *takuhon*, por su potencia de reproductividad visual en casi el mismo tamaño y, con certeza, se usaba efectivamente como registro de investigación. En 1937, un militar japonés invadió una región interior de China, Datong, donde se encuentran las grutas de Yungang, con esculturas incrustadas construidas durante el siglo V por la dinastía Wei del norte. En los tiempos de aquella dinastía, levantaron en las grutas las hornacinas con estatuas budistas de piedra. En 1938, poco tiempo después de la invasión militar japonesa a esta zona, el periodista e historiador Tokuki Ando hizo un viaje con el propósito de sacar las imágenes de *takuhon* de las

estatuas budistas. Ando dejó notas sobre el viaje. En la parte principal del texto, hace un comentario satisfactorio de que esta tierra sagrada ya se colocó en la mano del Imperio japonés y que se conservaría para siempre bajo su protección ([Ando 1939, 24](#)). Además, a lo largo del texto se nota que su actividad fue posible por colaboración del ejército japonés; incluso, Ando recibió de éste como consejo la idea de calcar estatuas que no había considerado originalmente ([Ando 1939, 38](#)).

Estos casos del uso de *takuhon* proyectan un motivo simple relacionado con el discurso colonialista. Acompañadas por una interpretación contemporánea a su producción -la ideología imperial-, las imágenes de calca realizada en tierras asiáticas reflejan una narrativa particular: se esperaba ser transformadas posiblemente en un símbolo de la dominación. Igualmente, el exponer o coleccionar las imágenes contribuía al mecanismo de reproducción de esta narrativa.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, cuando una nueva política comenzó a surgir, y aunque este tipo de la narrativa desapareció de modo forzoso y al instante, la técnica de *takuhon* ha seguido siendo útil en el campo científico. Mientras tanto, también surgía en la creación artística una mirada que reconocía su practicidad.

Por un lado, se sigue considerado esta técnica importante en las investigaciones arqueológicas hasta el presente. En la actualidad, las facultades de arqueología de varias universidades de Japón dan el curso de práctica de *takuhon*. Sin excepción, en casos particulares de la investigación en sitios arqueológicos localizados en Centroamérica y Latinoamérica, ya desde las primeras visitas en el tiempo de posguerra, tomaron en cuenta el *takuhon* como parte del trabajo de campo. En 1960, la Universidad de Waseda organizó un grupo de investigación encabezado por el profesor en la Facultad de Ciencias e Ingenierías Yoshiro Sekine. El grupo partió en diciembre por barco hacia Centroamérica y después de la llegada al puerto de Los Ángeles el primero de enero de 1961, entró a México. Luego, ellos se dirigieron hacia sur hasta el puerto de Panamá, haciendo escalas en varios sitios arqueológicos. En el mes de febrero, durante este viaje, tomaron *takuhon* de las estelas ubicadas en Palenque y en la Universidad de Veracruz, incluso del relieve de la tumba de Pakal del Palenque ([Museo conmemorativo de Aizu Yaichi 2017, 27](#)). Su acceso a la tumba fue realizado un poco antes del grupo de Toneyama: después de su descubrimiento en 1952 por Alberto Ruz, la excavación de la tumba de Pakal fue terminada en 1958, y apenas tres años después de eso el grupo de Sekine pudo tomar *takuhon* del relieve. El Museo conmemorativo de Aizu Yaichi de la Universidad de Waseda colecciona la imagen de *takuhon* del Templo de Cruz de Palenque, tomada por el mismo grupo, y esta imagen está en exposición permanente.¹⁰ Todo el proceso de la calca fue dirigido principalmente por una estudiante de la Historia de Arte, Mitsuko Gomi ([Museo conmemorativo de Aizu Yaichi 2017](#)). La actividad del grupo era al parecer anunciada al público; antes de su partida un par de periódicos publicaron sobre su actividad. Y a su regreso, en junio de 1961, se organizó una exposición con los resultados del viaje. Se expusieron los objetos excavados, fotografías e imágenes calcadas ([Periódico Asahi 1960, 10](#); [1961, 7](#); [Periódico Yomiuri 1960, 11](#)).

Por otro lado, en las mismas décadas, algunos artistas también estuvieron interesados en visitar dichas zonas arqueológicas y tomar *takuhon* de las estelas creadas por aquellas personas

tan lejanas de Japón en tiempo y espacio. El precursor principal es posiblemente Kojin Toneyama. Lo interesante es que después de la exposición que Toneyama hizo en 1963 con las imágenes calcadas de los objetos mayas, los seguidores aparecieron. En 1967, Akira Hirakawa comenzó a tomar *takuhon* principalmente en las zonas mayas de Guatemala.¹¹ A partir de 1970, Kan Horitobi visitó varias veces Perú y tomó *takuhon* en sitios arqueológicos de la zona andina.¹² En caso de Hirakawa, él mismo comenta que su inspiración había surgido al conocer una exposición de *takuhon*,¹³ la cual le motivó y lo convenció de realizar por su propia mano el *takuhon* en el extranjero (Hirakawa 1971a). Este artista había tomado varias veces la calca de los Budas que se encontraban en las calles de su pueblo. Pero a la vez había guardado un deseo de experimentar esta “técnica oriental” en un lugar foráneo (Hirakawa 1971a, 76). Más adelante, los trabajos de ambos aficionados fueron exhibidos en el Museo nacional de Arte en Osaka: en 1978, “Las calcas de monumentos mayas” y en 1983 “Las calcas de las reliquias preincaicas”. Hirakawa llevó también la exposición a otros dos lugares: anticipadamente, en 1970, al Museo de Arte Moderno en Kamakura, y después, en 1980 al Museo de Arte en la Facultad de Arte y Ciencia de la Universidad de Tokio.

Estos hechos muestran por lo menos tres aspectos: el interés en realizar la práctica de *takuhon* en el extranjero, difundido entre artistas japoneses; la instalación del espacio de las exposiciones, en el que el público conoce las imágenes calcadas de los objetos antiguos; y el surgimiento de la conexión entre el interés artístico y el científico. En cuanto al tercero, hasta ahora siguen surgiendo ideas y proyectos colaborativos entre ambos agentes y vale la pena profundizar en otra ocasión sobre su interés común en los objetos de las civilizaciones antiguas. Espero que los resultados de esta investigación muestren la relevancia del tema para desarrollar nuevas investigaciones. Quedan aquí unas primeras reflexiones sobre las actividades de Toneyama, quien jugó un papel importante en estos tres aspectos, convirtiéndose en precursor de la conexión entre técnicas de calca desarrolladas en Japón y objetos prehispánicos de Centroamérica, y en crear y publicar las imágenes e ideas sobre los mayas para el público japonés de la posguerra.

Bibliografía

- ANDO, Tokuki. 1939. “Daido sekibutu takuhon syusyu ki”. En *Manshi-zakki*, 24-38. Tokio: Hakuyousya.
- BARTRA, Roger. 1992. *El salvaje en el espejo*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era.
- BENJAMIN, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- BIJUTSU TECHO BIJUTSU TECHO <https://bijutsutecho.com/exhibitions/2444> (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2020).
- CASTAÑEDA, Quetzil E. 1996. *In the Museum of Maya Culture Touring Chichén Itzá*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah. 2019 [2013]. *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Enciclopedia Britannica Japan*. 2013. Encyclopedia Britannica (versión digital),
- EVANS, R. Tripp. 2004. *Romancing the Maya. Mexican Antiquity in the American Imagination 1820-1915*. Austin: University of Texas Press.
- GOTO, Asataro. 1939. “hara de iku takuhon-ya”. En *shina keizai yowa*, 127-131. Tokio: Tokyo keizai shinpo.
- HIRAKAA, Akira. 1971a. “Takuhon 1 Maya bizyutu (a)”. *Sansai* (269): 76-84.
- 1971b. “Takuhon 2 Maya bizyutu (b)”. *Sansai* (271): 56-69.
- KATO, Kaoru. 2010. “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”. *Crónicas, El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América* (13): 237-264, *Crónicas, El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América* (13): 237-264, <http://www.ojs.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17312/16505> (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2020).
- KAMODA, Syuji. 1909. *Wako-hi takuhon*. Tokio: Kamoda Syuji.
- LERNER, Jesse. 2019. *Los mayas del modernismo*, trad. Martí Soler. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Siglo XXI Editores.
- MURANO, Masakage. 2016. “Takuhon toha?”. En *Catálogo de la exposición “Arte y Arqueología”*, 25. Kioto: Museo cultural de Kioto.
- MUSEO CONMEMORATIVO DE AIZU YAICHI. 2017. *Catálogo de la exposición “Africa oudan 1 man kilo. Sekine Yoshiro to africa y maya siryo colection”*. Tokio: Museo conmemorativo de Aizu Yaichi.
- MUSEO DE ARTE MODERNO DE MÉXICO. 1965. *Catálogo de la exposición “Taku Hon”*. México: Museo de Arte Moderno de México.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE EN OSAKA. 1978. *Catálogo de la exposición “Takuhon of Maya Monuments”*. Osaka: Museo Nacional de Arte en Osaka.
- 1983. *Catálogo de la exposición “Los calcos de las reliquias preincaicas”*. Osaka: Museo Nacional de Arte en Osaka.

NISHIZAWA, Luis. 1965. "El arte del TAKU HON". En *Catálogo de la exposición "Taku Hon"*, 9-10. México: Museo de Arte Moderno de México.

Periódico Asahi. 1960. "Maya bunka iseki ni mesu" (22), 22 de diciembre.

----- "Maya bunka ten hiraku" (7), 20 de junio, 1961.

Periódico Mainichi. 1970. "Maya bizyutsu takuhon-ten" (10), 27 de noviembre.

Periódico Yomiuri. 1960. "Maya bunka chosa syuppatsu" (11), 22 de diciembre.

SUKIKARA, Fumiko. 2019. "Formación y transformación en la narrativa del Popol Vuh: las publicaciones y las prácticas de traducción al japonés, 1928-1971". Tesis de Maestría, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas.

----- 2020. "Vibración del pasado perdido. Discursos acerca de la otredad maya generados en las primeras tres décadas de la posguerra en Japón". *EntreDiversidades* 7(1)(14) <http://entrediversidades.unach.mx/index.php/entrediversidades/article/view/142> (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2020).

TONEYAMA, Kojin. 1963. "Takuhon ni saguru maya bunmei", *Periódico Asahi* (5), 10 de abril.

----- 1969. *Maya*. Tokio: Kurashi no Techo-sya.

----- 1971. *Kodai Mekishiko Takuhon-syu*. Tokio: Tokyo Bizyutsu Syuppan-sya.

----- 1981. *Mekishiko mandara (México mandara)*. Tokio: Ozawa-shoten.

UCHIDA, Koji. 1989. *Takuhon giho zuten*. Osaka: Sogen-sya.

UCHIKAWA, Takashi. 2011. "Shibata Zyoe siryo no takuhon ni tuite". *Revista de Estudio en Humanidad y Datos Visuales* (6): 5-12.

YONEDA, Hiromi. 1995. "Gaka Kojin Toneyama: sono kiseki to mehiko teki sokumen. Kojin Toneyama, Pintor: Trayectoria y dimensión mexicana". *Revista de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Komazawa*. Vol. 41: 103-127, 41: 103-127, <http://repo.komazawa-u.ac.jp/opac/repository/all/10243/> (Fecha de consulta: 11 de marzo de 2020). Versión española: "Un artista japonés cuya alma descansa en Palenque", Versión española: "Un artista japonés cuya alma descansa en Palenque", <http://repo.komazawau.ac.jp/opac/repository/all/10325/KJ00005092540.pdf>.

Notas

1 Este trabajo de investigación fue realizado con una beca de excelencia otorgada por el Gobierno de México, a través de la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el

Desarrollo. Se trata del proyecto “Historia social de narrativas en el arte visual: el caso de arte japonés acerca de lo maya en la época de 1960”, que realicé como investigadora afiliada al Instituto de Estudios Indígenas en la Universidad Autónoma de Chiapas (2019.6-2020.5).

2 Parece que esta forma de Toneyama de vincular los objetos prehispánicos y los contemporáneos, no es singular, sino compartida entre sus colegas. Pienso que una de sus razones principales fue el hecho de que el recorrido de la exposición fue ordenado por periodos históricos y que se expuso buscando crear un vínculo secuencial entre ellos ([Sukikara 2020](#)).

3 En aquel entonces aún había restricción al público japonés para hacer viajes al extranjero, que se había instalado después de la Segunda Guerra Mundial y duró hasta 1964. Es decir, para poder realizar un viaje al extranjero se requería un motivo autorizado por el Estado, como la realización de estudios en una escuela foránea, trabajos diplomáticos, entre otros. No he encontrado documentos acerca de la manera en que Toneyama logró obtener la visa para este primer viaje a México, pero posiblemente fue por actividades artísticas, incluso por esta exposición.

4 Aunque este estudio se enfoca en sus actividades relacionadas al *takuhon*, Toneyama se reconoce también como muralista inspirado por los compañeros mexicanos, sobre todo por Siqueiros, y a la vez como promotor del arte mexicano. En 1972 se llevó a cabo en Tokio la primera exposición especializada en la civilización maya, en la cual se presentó la famosa máscara de Pakal encontrada en la tumba del gobernante en Palenque. Fue Toneyama quien negoció con el entonces presidente de México, Luis Echeverría, y obtuvo el permiso de llevar esta máscara hasta Japón. Además, permitieron a Toneyama sacar una imagen calcada del relieve del ataúd en esa tumba ([Toneyama 1981, 116](#)). En cuanto a su contribución como pintor, grabador y promotor del arte, se puede recurrir a los trabajos de [Kato \(2010\)](#) y [Yoneda \(1995\)](#).

5 Cabe notar aquí que, en las décadas de 1960 y 1970 en Japón, se publicaron diversos tipos de libros, revistas y exposiciones que introdujeron las imágenes visuales de los mayas, incluyendo las fotografías de los sitios arqueológicos -por ejemplo, *Civilización desaparecida: Serie de fotografías de México y Maya* (Nobuo Mochida 1968, Tokio: Koudan-sya); *Civilización ilusoria Maya: ruinas arqueológicas y patrimonio cultural* (Banri, Namikawa 1972, Tokio: Keisyousya). Se puede considerar a las imágenes *takuhon* como parte de esta serie de producciones visuales.

6 En un trabajo anterior ([Sukikara 2020](#)) trabajé el modo de ver la otredad maya construida en el Japón de la posguerra. En ese texto, intenté diferenciarlo de la mirada occidental, en la que se ha configurado una otredad ambivalente, situada en el espacio de “lo mismo” y a la vez fuera de ello: “algún espacio”, los que están fusionados en la metáfora “el misterio de la civilización desaparecida”. Es decir, a su modo de ver, los mayas han sido concebidos como un reflejo-otredad de la civilización occidental ([Castañeda 1996](#)). Por otro lado, a pesar de que posiblemente coincide en parte con la otredad occidental, de ser situado dentro de “lo mismo”, la otredad construida en Japón no implica la expectativa de asimilar la otredad en el Yo, sino justo de expulsar el Yo en la otredad para encontrar la semejanza con ellos. Es decir, considero

esto como una práctica de buscar un Yo en la otredad situándonos en el espacio histórico de ellos.

7 Agradezco a Pavel Oi por permitirme conversar con él de su proyecto (20 de enero de 2020). Su instrucción general sobre la técnica de *takuhon* y la muestra de sus propios trabajos me posibilitó tener una comprensión más profunda sobre el tema.

8 Después de la Primera Guerra Mundial, entre China y Japón seguían constantes conflictos y Japón invadía los territorios chinos. En 1931 sucedió el Incidente de Manchuria y en 1937 se dio la Segunda Guerra Sino-Japonesa, que finalizó en 1945. Se debe hacer notar que mientras tanto, había movimientos inversos al que se mencionó aquí, a saber, desde China, Corea y otras regiones asiáticas hacia Japón, como los campesinos no japoneses que fueron llevados por la fuerza a Japón como mano de obra.

9 He escrito en el otro trabajo sobre la colaboración entre el ejército y los etnógrafos durante la guerra, sobre todo, en la Segunda Guerra Mundial (Sukikara 2019). Cabe notar también que la profesora de la Universidad de Kokugakuin, Kikuko Hirafuji mencionó que la técnica de *takuhon* fue una de las materias importantes para el estudio de China de aquel tiempo (Comunicación personal, 9 de noviembre de 2019). A pesar de ello, aún no se ha investigado profundamente acerca del uso de *takuhon* en las actividades políticas de aquel tiempo.

10 Por lo menos en mayo del 2019, cuando visité al museo, estaba expuesta.

11 Según el texto escrito por el mismo artista y el catálogo de la exposición, Hirakawa no trabajó en México, sino solamente en sitios ubicados en Guatemala, incluyendo Piedras Negras, Tikal, El Ceibal, Cotzumalguapa y Kaminaljuyú (Hirakawa 1971a, 1971b; Museo Nacional de Arte en Osaka 1978). No es muy claro, sin embargo, si en aquel momento ya se había prohibido tomar el *takuhon* en zonas arqueológicas en México. Según un artículo del *Periódico Asahi*, poco tiempo después de la actividad de Hirakawa, el gobierno de Guatemala prohibió practicar *takuhon* en sus sitios (*Periódico Mainichi* 1970, 10).

12 Horitobi agradece el considerable apoyo que recibió para su actividad al Museo Amano, fundado por el inmigrante japonés Yoshitaro Amano en Lima, Perú (Museo Nacional de Arte en Osaka 1983). Amano fue parte de las primeras generaciones de inmigrantes japoneses en Perú, y fue un colaborador significativo en las primeras actividades arqueológicas realizadas por el grupo de investigación de la Universidad de Tokio, que se llevaron a cabo a partir de 1958.

13 En su texto, Hirakawa no indica claramente que fuera la exposición de Toneyama; pero es muy posible que se refiriera a ella.