



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

EL CAMINO DEL GEIDŌ

**Reflexiones sobre mi proceso creativo
a partir del Washi.**

María Carolina Larrea Jorquera

Director: Dr. Ramón Gil Alcaide

3^{era} Tipología: Realización de un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos o teorías artísticas.

Valencia, Junio de 2011

Dedicado a las mujeres de mi tribu:

A mis abuelas Licia e Ida, a minha mãe Mónica, mis tías Marut (Hare Krsna) y Maggie. A mi hermana Moniqui y a mis primas: Dani, Valen, Vraja Sundari, Rasarani y Sarita. A Fernanda y a sus retoños, Simone y Amalia, y a mi sobrina Fruni (Francisca).

Quiero agradecer muy especialmente a mi hermana Mónica por su ayuda incondicional a distancia; a Nacho Blanco Fernández, amigo generoso y oreja en mis momentos difíciles; a Marut (miss you so much); a Loida García Nieto por su confianza y ser mi modelo; a Tere Infante por rescatarme con tanto cariño; a María José Montero, Daniela Serrano, Marcela Díaz y Miroslava Castillo, por su ayuda en la preparación del washi.

A mis profesores de grabado y a Vicente por dejarme la llave, a mis queridos amigos Iker y Pili, y a mis compañer@s del máster por proporcionar esa atmósfera afectuosa en este caminar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I- EL GEIDŌ: <i>Oriente se abre a Occidente</i>	13
1.1 La Vía del Arte como Práctica Meditativa	15
1.1.1 La Ceremonia del Té, o el té como camino	21
1.1.2 La Estética de lo Efímero	25
1.2 El aprendizaje del Arte en Oriente	29
1.3 El Encuentro con el Maestro: Timothy Barrett, investigador, profesor y maestro papelerero.	32
Capítulo II- EL PAPEL: <i>Valores técnicos, formales y poéticos en la elaboración del papel</i>	47
2.1 Acerca del Origen del Papel	49
2.2 <i>Washi</i>, el papel en la vida de un pueblo.	53
2.2.1 Diversos tipos de washi.	60
2.3 Elaboración del Papel Japonés.	63
2.3.1 Proceso, Cuerpo y Materia	67
2.4 El Estilo Nagashizuki, el estilo de formación del Papel.	71

CAPÍTULO III- PRÁCTICA, ENCUENTROS E INTERVENCIONES	75
3.1 Ser y Hacer. De la práctica como meditación activa	79
3.1.1 El camino hacia el olvido de la técnica	79
3.2 El trabajo Previo: Reunión del Papel hecho a Mano y la imagen fotográfica	83
3.3 Encuentros: Algunos referentes en el Arte Contemporáneo	89
3..4 Proyectos y Anteproyectos, talleres cursados en el MPA.	96
3.4.1 Proyecto de Creación- La frontera entre el estar y no estar.	105
TRABAJO FINAL, Imágenes	111
CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	125

INTRODUCCIÓN

En Japón las nociones de arte y artesanía corresponden a un mismo concepto. No hay diferencia alguna entre ellas. Ambas significan el manejo de una destreza que involucra una práctica regular en un largo camino de instrucción, que toma gran parte de la vida de un discípulo. Este camino se basa fundamentalmente en el proceso; en la vía que se va recorriendo sin tener como objetivo final el resultado, sino el conocimiento de la propia naturaleza que progresivamente se va abriendo al aprendiz.

Esta definición de arte/artesanía corresponde a las artes refinadas o artes tradicionales, en la que están involucradas la poesía, la caligrafía y las artes marciales entre otras disciplinas, y que están resumidas en la vía del té o *Chadō*, cuyo origen como ceremonia, se remonta a la época de los *samuráis*.

Actualmente el arte contemporáneo japonés está bastante vinculado al arte occidental debido al intercambio económico, sostenido especialmente con países europeos y norteamericanos. Sin embargo, aún se encuentran muy enraizadas las artes tradicionales que forman parte de los tesoros de la cultura nipona. Para el pueblo japonés estas artes tradicionales tiene un profundo significado ético y estético, que incluso puede ser percibido en su vida cotidiana.

Si bien los jóvenes, han imitado mucho la forma de vida occidental, la sabiduría del tiempo ha podido demostrar que cada vez son más, los jóvenes que vuelven a los conocimientos ancestrales de las artes, porque precisan conectarse más con la naturaleza, que al mismo tiempo significará estar más conectados con su naturaleza interna,

Esta relación de unidad con la naturaleza se da también como base para la filosofía, la religión y los valores del espíritu. Un proceso de comunión que se realiza en un aprendizaje paulatino, en el que la práctica paciente es la base para lograr este vínculo y la guía de un maestro lo es aún más. Encontrar a un mentor no sólo significa que recibiremos una instrucción

técnica de un arte. El maestro conoce el espíritu del discípulo y transmite un conocimiento introspectivo que nos llama a estar alerta. El maestro nos despierta y nos mantiene alerta para atender a lo que estamos haciendo. Nos entrena en una práctica regular de cuerpo y espíritu. En este proceso paulatino de aprendizaje, comenzaremos por atender acuciosamente la relación de las herramientas y materiales con nuestros movimientos corporales, que poco a poco se irán olvidando para realizarlos de manera fluida, como si siempre hubiese existido de esa manera en nosotros.

El acercamiento hacia estas artes principalmente apunta a los ideales estéticos del budismo *Zen*, y a sus orígenes en el *Tao*, desde donde emerge el concepto de camino o vía, como una manera de abordar una vida de aprendizaje relacionada con la ética y la estética, que son la base de la práctica de las artes, ya seas plásticas o marciales, y que conforman un vía o un *dō*.

La vía del arte tradicional se llama *Geidō*, y es seguida tanto por monjes budistas como por artistas. Esta vía significa un camino de instrucción y práctica caracterizado por un estrecho contacto con los materiales, con el conocimiento de su naturaleza y la relación que se establece con nuestro cuerpo al manipularlos. Dicho contacto producido por el ejercicio regular de un arte, causa impresiones que nos puede llevar a una experiencia estética de auto conocimiento llamada *Kenshō*, definida como ver nuestra propia naturaleza a través de la naturaleza de los materiales.

Después de una largo camino de investigación teórica y práctica de los diversos recursos utilizados en mi trabajo plástico, y en particular en lo que respecta a mi estudio e investigación de la elaboración del papel hecho a mano, es necesario detenerme y hacer una reflexión sobre el sentido e importancia que ha tenido este recorrido en el arte como manera de abordar la vida, como búsqueda de conocimiento y como proceso de creación.

Este camino iniciado en el año 1994, de manera casual o causal, me ha llevado a recorrer diversos molinos papeleros en el mundo, me he

entrevistado y aprendido con maestros del papel, he dado conferencias y charlas sobre diversos aspectos del papel artesanal. Actualmente enseño historia y técnica del papel hecho a mano en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y mi trabajo creativo tiene una fuerte base en el papel japonés desde el año 2005, año en que aprendí historia y técnica tradicional del *washi* (papel japonés), con el destacado profesor Timothy Barrett en la Universidad de Iowa, en Estados Unidos. Figura clave también en mi camino de práctica y aprendizaje. Es decir, me he sumergido en el mundo del papel hasta el día de hoy, con lo cual he tenido el tiempo de conocer sus fibras, herramientas, estilos de formación, historia, etapas de su proceso y todo lo que involucra el aprendizaje de este oficio, que para los japoneses es un arte que forma parte del tesoro cultural intangible de la nación.

Desde un trabajo de observación de las etapas de elaboración del papel japonés hecho a mano, marcamos aquí, el inicio del proceso creativo y lo instalamos como práctica activa del arte, pudiendo ser una puerta a la percepción de nuestra propia naturaleza a través del conocimiento de la naturaleza del material que trabajamos.

En esta memoria desarrollaremos esta premisa fijándonos los siguientes objetivos:

- Reflexionar en torno a mi proceso creativo, desde el punto de vista de la vía del arte, *Geidō*, el cual comprende desde la elaboración del papel japonés hasta el resultado final en la obra, que es presentada como un camino de meditación activa que observa el ser y el hacer.

Hacer un análisis desde el origen del *geidō*- en el pensamiento taoísta - para dar cuenta de una forma de trabajo creativo y disciplinar.

Proponer las etapas de elaboración del papel japonés como parte fundamental del proceso creativo.

Analizar la posible sistematización de este proceso como disciplina de trabajo, método de reflexión y herramienta de educación en el arte.

Resolver contenidos a través de medios gráficos sobre papeles intervenidos, que enfatizan el concepto de la impermanencia a través de la belleza sugerida.

Desvelar en un cuerpo de obra el recorrido de mi instrucción, discipulado y práctica de los últimos 15 años de trabajo.

Para esto se recopilará el material bibliográfico sobre el tema del *Geidō*, en relación a las artes visuales y a la manera de aprender y comprender el arte desde la mirada oriental, su significado y el efecto que produce en el artista y su obra.

En Occidente, existen destacados autores que se han dedicado a mostrar la sabiduría de Oriente, tarea que no es fácil, pues un *kanji* chino puede contener una variedad de significados de acuerdo al contexto, época en que fue escrito y en el caso de la poesía, hasta se hace un análisis de la personalidad del poeta, para darle la mayor precisión al sentido que quiso darle a la obra.

Los estados de conexión espiritual que describen los artistas y místicos orientales son expresados y definidos generalmente empleando metáforas, poemas y narraciones, contadas por sabios reconocidos como Lao Tse o Zhuangzi.

Luis Racionero, en sus textos de estética taoísta nos da a conocer a través de la pintura, la poesía y la música, el modo en que son abordadas y entendidas las artes en China. Hace una descripción clara del significado de formas y contenidos, a la par que señala a algunos autores occidentales que han estado cerca de esta apreciación estética, pero que en definitiva han quedado sin un mayor desarrollo.

Quien por mucho tiempo se ha dedicado a buscar y estudiar el sentido fiel de los escritos de Oriente, es Jean François Billeter, quien a través de su libro “4 lecturas sobre Zhuangzi” va haciendo una descripción de cómo a través del ejercicio constante de un arte, puede experimentarse una integración y comprensión con el trabajo que se realiza, y al mismo tiempo percibir el mundo a través de esta experiencia de conocimiento. Okakura Kakuzo en “El libro del té”, muestra esta vía de aprendizaje en el cual el proceso es el camino para encontrar las preguntas y respuestas para el crecimiento humano. Esta ceremonia que reúne todas las condiciones y características de un dō, servirá de ejemplo para ponerlo en práctica en cualquier disciplina que nos propongamos practicar. Aquí se hace una descripción de la relación entre el ser y el objeto que manipulamos.

La mirada estética del oriental es presentada por François Cheng, y expuesto para nuestros ojos occidentales en su libro “Vacío y Plenitud”, que con ejemplos claros nos guía por el mundo del espacio en blanco como un universo para imágenes de significados metafóricos y su relación con el espectador.

La experiencia de integración descrita por los autores antes mencionados ha sido vivenciada en mi taller en varias ocasiones en estos 17 años que llevo trabajando el papel artesanal, pero claramente observable en el proceso de formación del papel japonés *washi*, que por su carácter altamente mecánico y de repetición, logra crear una atmósfera meditativa en el que la atención está focalizada en una actividad integral de conexión entre el bastidor, la pulpa de celulosa y mis manos, que van combinadas con una cierta postura y movimiento corporal. Cada uno de estos aspectos, que en sí llevan una infinidad de detalles que con el tiempo se reconocen, conducen a esta experiencia de totalidad. Difícilmente explicable en palabras, pero de sentido completo en el momento en que se realiza.

Junto a esta memoria, se presentará una serie de obras sobre papel japonés hecho a mano (de mi autoría), intervenidos con imágenes creadas a partir de fotografías y marcas de agua, en los que se observen

un proceso de una investigación y registro tanto en el uso y manipulación del papel como en el de la imagen, utilizando diversos medios del grabado tradicional y moderno, resueltos en los talleres cursados durante el máster, en la línea de práctica artística, intentando resolver contenidos que enfatizan el concepto de la dualidad presencia/ausencia a través de la belleza sugerida, de la huella del gesto.

La propuesta plástica está enfocada a mostrar el resultado de un desarrollo técnico y creativo planteando el papel como pieza única tanto para la imagen como para el montaje y que hace visible el recorrido de mi instrucción, discipulado y práctica de los últimos 16 años de trabajo. Para el trabajo práctico se propone la observación de la experiencia de taller, tomando en cuenta el contacto con diversos materiales y técnicas y el registro teórico donde estos se enmarcan.

Las etapas que se traducen en el encuentro con lo milenario en el caso de la elaboración del papel en el estilo japonés *nagashizuki* y con la manipulación de la fotografía digital. La primera se hibrida en tiempo y geografía al intervenir en la formación de las hojas con escrituras hechas con agua, especie de filigrana, otorgándole una suerte de contemporaneidad, y la segunda donde la fotografía digital es manipulada y finalmente impresa en fotolitografía. Es decir, el retorno hacia el lenguaje histórico de impresión partiendo de una versión más moderna de la fotografía.

Para exponer y desarrollar los temas referidos en esta introducción, he dividido esta memoria en 3 capítulos principales.

En el primer capítulo, presento una visión general de la vía del arte Geidō, desglosado en 3 sub capítulos (apartados) que recogen los aspectos más importantes que integran esta vía:

1. El arte como práctica de conocimiento y meditación.
2. La manera que tienen los orientales de aprender, la actitud del aprendiz y el camino que se debe recorrer para recibir una instrucción.

3. La experiencia de mi maestro Timothy Barrett, pilar fundamental en mi formación como artista del papel y como educadora.

El capítulo central trata específicamente el tema del papel Japonés Washi, en sus aspectos técnicos, sociológicos y poéticos. Un apartado nos ubicará históricamente en el origen del papel y posteriormente continuó con el desarrollo del washi en el Japón, la importancia que tienen en la vida cotidiana de este pueblo hasta sus usos no convencionales.

En los siguientes apartados, me adentro en aspectos técnicos de elaboración y formales de la elaboración de este papel, agregando también el sentido de aprendizaje y auto conocimiento ésta que involucra.

El último capítulo integra todos esos conocimientos en mi práctica artística. La importancia de estar involucrada en cada una de las etapas de mi proceso creativo. Concretamente hacer con mis propias manos el papel, intervenir, imprimir, etc. Los referentes en el arte que a través de diversos modos sirven de ejemplo para el desarrollo de mi trabajo plástico y por último, la experiencia vivida en los cursos del máster que contribuyeron de manera directa a resolver contenidos de mi obra, dando como fruto el trabajo plástico que presento complementando el estudio realizado, para este proyecto final que expresa lo vivido, visto, leído, “*dado, consumido y consumado, acto de amor, muerto motor de la nostalgia*” ...**

**Caetano Veloso, *Acrílico, Álbum Blanco, Phillips, Río de Janeiro, 1969*

Capítulo I

LA PUERTA DEL GEIDŌ- Oriente se muestra a Occidente

*“No busco el camino de los antiguos,
busco lo que ellos buscaban”.*

Matsuo Basho 1

1.- Matsuo Basho, poeta japonés, maestro de Haiku del s. XVI

1.1.- La vía del arte como práctica meditativa.

Una de las cosas que más llamaron mi atención durante mi visita al Japón fue el sentido de civilidad que tiene este pueblo. En un país tan pequeño donde viven millones de personas, no puede existir el caos. Y esto lo llevan a todas las áreas de la vida en el que debe existir por sobre todo, el respeto. Esta actitud se debe a la educación de sus fuerzas interiores desde la niñez. Signo de una cultura muy ligada a la atención de su naturaleza interna y externa.

Esta observación y sentido de integración con el entorno ha formado una cultura de respeto y apreciación estética que se ha mantenido por siglos, pasando a conformar la base de diversos caminos de estudio de un arte que finalmente lo que busca es el aprendizaje de uno mismo. Es aquí donde podemos encontrar uno de los caminos que puede ayudarnos a llegar al auto conocimiento; es la vía del arte tradicional japonés, *Geidō*.

El concepto *Geidō* viene de la composición del sonido *Gei*, que significa arte o las artes. *Dō* es el camino; una vía que se ha de seguir, una práctica; pero además se refiere a "*la vía o el camino que requiere una esforzada práctica ascética*"². Más claramente lo explica el Prof. Haruhiko cuando señala la diferencia entre *Geijutsu*, que estaría más relacionado al estilo occidental de hacer arte, a la belleza de la forma, y a un sentido plenamente estético que podría enmarcarse dentro del arte contemporáneo. Y el término *Geidō*, que está ligado a un arte más antiguo. Va más allá de lo estético y comprende además un sentido ético del arte, valorando más el proceso de creación que su resultado³. El origen de este concepto se remonta a la época de los *samuráis*⁴, quienes seguramente le imprimieron ese carácter de ritual y entrenamiento. Ellos practicaron diversas disciplinas para equilibrar la tensión de las guerras. Podemos nombrar algunas como la meditación, la ceremonia del té y la

2.- Fleitas, C. 2002

3.- Haruhiko, F. pág.6

4.- cuyo máximo apogeo fue alrededor del S.XII

poesía. Pero si reflexionamos más profundamente, esta vinculación con la naturaleza, es muy anterior a ellos, pues desde el *Dō*, nos trasladamos al pasado hasta llegar al *Dao*, que no es sino otra manera de vocalizar el *Tao*, donde se manifiesta de manera más simple y clara la estrecha relación entre hombre y naturaleza.

En la transición del taoísmo al budismo se produce el punto exacto en el que las artes toman un camino que además de ser un medio para expresar la belleza, será un vehículo de reflexión, meditación y conocimiento. *“La permanencia está en el tao, Por ello al contemplar la esencia del tao requiere estar libre de deseo. Este será el punto de convergencia principal del taoísmo con el budismo, y la base de sus prácticas.”*⁵

La palabra Tao está compuesta por dos ideogramas que significan cabeza y marcha respectivamente; podría indicar entonces al hombre que camina. Aún cuando su sentido estricto es “camino”, al mismo tiempo es “método”. La filosofía Chantal Maillard sostiene acerca del Tao: *“Puede considerarse como un tratado de alquimia interior, una vía de conocimiento, de una metafísica y una ética, y por tanto también de una doctrina social”*⁶.

El Tao al igual que la palabra sánscrita *Dharma*, significa camino y enseñanza, pero también ley universal. Algo abstracto, que no siendo nada, lo significa todo⁷. Básicamente busca la comprensión del universo y de la propia vida inserta en él. Esta búsqueda se basa en el entendimiento de que el hombre ha de fluir con el devenir, abrirse a lo que la vida le va dando, de manera de no tratar de controlar el futuro, e incluso evitar dominar el presente. Esto no significa detenerse, todo lo contrario, es estar en el constante cambio presente en la esencia de todos los seres y entender que lo que pasa en la naturaleza, nos sucede a nosotros también al ser parte de ella.

5.- Maillard, C. “La Sabiduría como Estética, China: Confucianismo, Taoísmo y Budismo” Pág.35

6.- Ibíd.,Pág.31

7.- Ibíd.

Esta sería la manera más honesta de enfrentarnos a nuestro trabajo de creación. Sin que predomine la razón y la idea preconcebida que tengamos de él.

“La no acción Wu Wei es un equilibrio dinámico, un contrapeso de facultades, que no puede confundirse con el no hacer nada. Es hacer con tan perfecta naturalidad que parece no hacer, que las cosas se hagan por sí solas”⁸

La esencia del tao sólo puede ser contemplada por aquel que está libre de deseo, pues de lo contrario estaría volcado hacia un objeto, y ese deseo es permanente y el tao es informe, es vacío de ser y sus manifestaciones por tanto no son permanentes⁹. Aquí nos referimos en términos de verse libre del resultado final de una creación y focalizar nuestra atención a lo que va fluyendo en la medida en que nos centramos en el proceso mismo, como acto presente. De esta manera se produce el diálogo franco, atento a las transformaciones que se producen en este camino. Algo muy parecido podría suceder en las técnicas indirectas del grabado, en las que vamos dialogando con la matriz a partir de las respuestas que nos da, y a medida que la vamos interviniendo e imprimiendo las copias de estado. Sobre todo en lo que concierne a la experimentación, ya que esta manera fue como desarrollé mi trabajo de calcografía a principios de los años noventa. Hasta el día de hoy recuerdo todas las posibilidades que veía en una plancha de cobre. Como iban apareciendo manchas y terrazas, que podrían aludir a formas reconocibles. Creo que en esta época, fue la primera vez que me propuse trabajar sin un objetivo concreto o una imagen preconcebida. Aquí fui viajando poco a poco, a cada paso que iba dando por la plancha y cada prueba de estado fue una estación para reflexionar. Un guiño de ojo al taoísmo sin saberlo, sobre todo por el sólo goce de trabajar en grabado,

8.- Racionero, Textos de Estética Taoísta, p.32, 1983

9.- Maillard, 2008

de develar lo que a mi juicio estaba contenido en la plancha de manera latente. La simplificación vino muchos años después.

La estrecha relación entre taoísmo y budismo no es coincidencia sino una consecuencia. El taoísmo es un camino que fue tomado por artistas y pensadores, pero nunca adoptado oficialmente por el pueblo chino.¹⁰ Fueron los pensadores taoístas quienes tradujeron los textos budistas del sánscrito al chino. Esto no fue fácil, pues el sánscrito es un idioma fonético que puede comunicar con mayor facilidad lo abstracto a diferencia del chino que es más concreto¹¹. Aquí ya podemos ver una primera modificación, en lo que toda idea abstracta al ser adaptada al pensamiento chino lo hará más práctico y se relacionará más bien con actos cotidianos.

Para el hindú el sentido más importante es el oído en cambio para el chino, es la vista. Por tanto la manera de adquirir sabiduría y conocer el mundo es pintándolo ¹². Es así como el budismo indio se fue ajustando más al pensamiento chino para su mejor comprensión.

La concordancia de visiones budistas con las del taoísmo, condujo a que muchos de sus pensadores lo tradujeran y aplicaran con su propia terminología y su diferencia principal radica, según Racionero ¹³, en que el primero está en el goce de la naturaleza y la búsqueda de vivir en armonía con ella, disfrutarla con un espíritu liberado. En tanto el budismo cultiva esencialmente la compasión, apunta a que todo es ilusión (en sánscrito, *Maya*), todo lo que vemos es irreal, son espejismos y a diferencia del disfrute taoísta, el budista, renuncia.

Lo que a los chinos les interesó más fue todo lo que tuvo que ver con la meditación ¹⁴. Así se desarrolla en China el budismo Ch'an. que al pasar a Japón, se llamará budismo Zen.

10.-, Racionero, L. 1983

11.- Maillard, C. 2008

12.- Ibíd.

13.- Racionero, Pág. 23, 1983

14.- Maillard, C. 2008

“ El zen es uno de los resultados del contacto de la mentalidad china con el pensamiento indio, introducido en China el S. I d.C., por medio de las enseñanzas budistas”¹⁵



Fig.1

En la época del taoísmo, la observación era una forma natural de poder comprender la naturaleza, y así inspirarse para poder expresar su belleza a través de la poesía y la pintura. Ambas líneas tienen por finalidad alcanzar el *satori* o iluminación profunda. Esta experiencia puede vivenciarse desde la perspectiva taoísta- budista a través de la práctica del *Geidō*, en cualquiera de sus disciplinas. “En el término conocido como religión, ellos tienen más que ver con un sentido de “religazón” o reunión con el ser interior”.¹⁶

Budismo y taoísmo son vías para el auto conocimiento que buscan profundizar y abrir niveles superiores de consciencia. Un camino para poder llegar a este estado de unión espiritual y liberación de nuestra vieja visión personal, y así dejar aflorar nuestra verdadera naturaleza. Aquella

14.- Suzuki, Daisetz T. El Zen y la Cultura Japonesa. pág.13

Fig. 1.- Monje Budista Zen, Kyoto, Japón. 2007

16.- Maillard, p.6

que es anterior a la formación de la idea que tenemos de ella. De ahí que sea un camino o una elección de vida.

Este pensamiento viene del hinduismo; una doctrina de liberación compartida por el Buda y transmitido por tanto a través del budismo. *“El hombre ha de poder liberarse de la ignorancia ontológica, la ignorancia o no-visión (avidya) de su propio ser, de lo que él en realidad es, o mejor dicho, de lo que no es.”*¹⁷

Las artes del *Geidō* están integradas por varias disciplinas que no necesariamente son consideradas como arte en Occidente. Estas prácticas siguen los mismos pasos de todo aprendizaje: Preparación, Instrucción y Camino¹⁸. Por nombrar algunas: el *bushodō* o la vía de la espada, *Kyudō* o la vía del tiro con arco, *Shodō* o caligrafía, *ikebana*, *sumi-e*, etc. En las artes visuales de Occidente, el *Geidō* podría ser traducido como el proceso creativo en cada una y todas sus etapas (es decir tanto en lo general como en lo particular) y es muy probable que podamos llegar a vivenciar esta conexión con la naturaleza más íntima de la obra, siendo más importante la experiencia vivida que su resultado final. Aún cuando este resultado exprese el espíritu de su creador.

La práctica del *Zen*, así como la vía señalada, el *Geidō*, posee un carácter amplio y espiritual de la estética. Tiene que ver con el significado que este concepto tiene en Japón, como parte del cultivo de la personalidad¹⁹.

El *Geidō* es una vía que exige disciplina, pero esto no significa rigidez, sino una práctica regular. Es no estar atento al logro sino a cómo vivenciamos el proceso y luego: *“Retirarse una vez realizada la obra, he aquí el dao del cielo”*²⁰. Es el cómo se relaciona con la materia, con la

17.- *Ibíd.* p. 50

18.- Durckheim, K. 1983.

19.- Manrique, M.E. 2006

20.- Lao Ts'e, TaoTe King, LIII.

naturaleza y como nos movemos en y con ella. Es sentir la integración paulatina en la rueda del movimiento de nuestras acciones y las del entorno. La respuesta y reacción de las herramientas y materiales mientras los manipulamos. Este acercamiento o contacto con la naturaleza de los elementos, es lo que en la práctica de las artes se define como la experiencia estética o *Kenshō*, concepto que profundizaremos en el cap. III, 3.1 Ser y Hacer.

Este camino es un aprendizaje para arrancarse las viejas formas de mirar, y desde el exterior habrá que meterse dentro y reconocer nuevamente quiénes somos, y qué estamos viendo cuando vemos. El *Geidō* nos llama a estar atentos a lo que estamos haciendo, a usar cada parte de nuestro cuerpo de manera armónica y a seguir el ritmo fluido de las cosas. Dar un tiempo a la observación; pues es más verdadero, transmitir lo que los objetos emanan que intentar copiar su mera forma externa. *“las artes comprenden todo aquello que es valioso para el desarrollo del espíritu y el encuentro de sí mismo, experimentando la unidad a través de la práctica meditativa”*.²¹

De entre todas las disciplinas que comprenden el *Geidō*, la vía del té o el *Chadō* es el arte que traduce de manera más significativa este conocimiento. Tanto en su sentido de integración, como en el de estar presente.

1.1.1 CHADŌ- La Ceremonia del Té, o el té como camino

*“ Si va a tomar la cucharita de té, sumerja su corazón y mente completamente en ella solamente y no preste atención a ninguna otra cosa. Esto debe hacerse desde la primera a la última vez. Cuando la reemplace, transporte su corazón y mente a él desde su profundidad, como en el comienzo”*²²

21.- Ma. Eugenia Manrique, p.17

22.- Registro del té Zen del poeta y monje budista, Minamoto Shun'e . “Wind in the Pines”, p.24

La vía del Té conocido como Cha-no-yu, o Chadō es definido por Sen Rikyū²³, simplemente como: hervir agua, preparar té y tomarlo. Esta respuesta tan simple lleva implícita un largo aprendizaje y una profunda comprensión del sentido de estar presente, como acto único e irrepetible.

El té comenzó siendo utilizado en China como un brebaje medicinal pero con el tiempo se transformó en una bebida para nobles y aristocráticos. El encuentro del té pasó a ser práctica de los monjes budistas que en un principio lo bebían para mantenerse despiertos en sus largas horas de meditación, pero luego se transformó en una ceremonia que en la actualidad puede durar hasta 4 horas.²⁴

Alrededor del s. XV, los monjes del budismo Zen en Japón, comenzaron a preparar el té delante de una imagen de Bodhidarma.²⁵ que luego bebían uno a uno de un mismo cuenco.

Como dije en la primera parte, el Chadō es considerado el arte más representativo de la vía del Geidō. El que encierra con mayor énfasis los ideales de la estética y ética del arte oriental. La frase de Sen Rikyū, en su enorme simpleza, contiene una profunda reflexión acerca del significado de la preparación del té.

El simple hecho de hervir agua, p.e. es una preparación que va desde la recolección del carbón, la disposición del fuego y de los elementos, el llenar la tetera con agua, etc. Cada uno de estos actos está revestido de una ritualidad y silencio que implica la plena atención de lo que se está haciendo. Es el tomar consciencia de la materialidad, peso y función de cada uno de los elementos que envuelven esta práctica. También significa la preparación del lugar. Desde barrer el camino por donde pasarán los invitados en el que, el justo medio es el deseable, ni muy lleno de hojas, ni muy limpio tampoco. Es decir, dejar el camino como si sólo la naturaleza hubiese intervenido, dejando caer alguna de sus hojas en el trayecto hacia la cabaña del Té.

23.- Maestro de Té del s. XVI

24.- Hirota, D. 1995

25.- Quien fundó el budismo Ch'an (Zen) en China . S.VI DC

Es necesario además comprender el sentido de esta preparación, que al mismo tiempo significa una preparación del espíritu.

Esta ritualidad, la podemos experimentar al preparar nuestros materiales cuando comenzamos a trabajar en nuestro estudio. No llegamos a pintar de manera instantánea. Hay una serie de pasos que realizamos al iniciar nuestra rutina de trabajo. Si ponemos atención a cada uno de ellos, tienen un sentido de disposición de nuestro ánimo para disponernos a trabajar.



Fig. 2



Fig.3

El tomar cada elemento que participa de la ceremonia del té, p.e. el pequeño batidor de bambú con el que se mezcla el agua y el matcha²⁶ (Fig.2), va precedido por tomar el batidor, sentir el peso, ir de a poco mezclando y prestando atención a que no se formen grumos, estilar los restos de té mezclado, mirarlo y luego disponerlo cerca del resto de los otros elementos. La última mirada antes de seguir el proceso es hacia el batidor que queda reposando boca arriba, como quien toma consciencia de lo que acaba de hacer en su totalidad. *“Y, por último, lo que es realmente el aspecto más importante: la disposición mental o espiritual*

Fig. 2.- Hiroko Karuno, - Preparando té verde en polvo. Ceremonia del Té. Kyoto, Japón 2007

Fig. 3.- Paul Denhoed y Maki Yamashita, Ceremonia del Té Colectiva- Kyoto, Japón, 2007

26.- Té verde en polvo

que misteriosamente surge de la combinación de todos estos factores”. ²⁷

Cuando me preparo para imprimir mis imágenes sobre el papel, voy reuniendo los materiales uno por uno y disponiéndolos sobre la mesa, cada uno en un lugar determinado por su función. Mientras realizo esta serie de acciones voy preparando mi “ánimo” (espíritu, si somos más exactos) para la etapa de impresión.

La actividad no comienza con la impresión de la primera copia; empieza con la distribución de los materiales y su preparación, y termina cuando he limpiado y guardado la última herramienta. Del mismo modo cuando me dispongo a hacer papel, mi actividad comienza con la humectación de las fibras, y la preparación de las herramientas para elaborarlo.

Cada etapa tiene su sentido y su conexión en un silencio que nos mantiene atentos a cómo se va desarrollando el trabajo en su conjunto. Cuando el tiempo pasa sin percibirlo, hemos estado muy compenetrados con nuestro quehacer y quedamos con una enorme sensación de estar en el lugar correcto.

La reunión silenciosa que envuelve la ceremonia del té como momento único, es probable que haya sido heredado de los monjes budistas a los samuráis, que instauraron la costumbre de compartir un cuenco de té antes de partir a la guerra bajo un concepto llamado **Ichi go ichi e** ²⁸, que significa, esta es la primera y la última vez de este encuentro (esto denota la idea de la constante transformación de todas las cosas, y del momento presente como única realidad.) De esta manera durante la guerra, los samuráis precisaban sólo de unos breves minutos para retornar mentalmente a esa experiencia de compartida en silencio, en la oscuridad de la cabaña. y así volver a su presente con energía renovada, y aliviando el agobio del combate.

27.- Suzuki, D.T. “El Zen y la Cultura japonesa”. p. 196

28.- Díaz, L. 2008, Profesor Diplomado Esencia y Desarrollo del Budismo. Sesión: *Budismo Japonés*. Instituto de Estética- Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile

En épocas de paz, se dieron a la caligrafía y a la poesía, compartiendo este arte con otros nobles y disfrutando de un cuenco de té. Dándole también un carácter social, a diferencia del monje budista que lo hace en completo silencio, al igual que la pintura, la cual tiene por objetivo el cultivo de su espiritualidad, como todas las artes practicadas por el budismo²⁹.

La ceremonia del té reúne simplicidad y apreciación estética unida a la ética. Okakura habla de una religión estética. La Ceremonia del Té, nos ubica en el inmenso universo dándonos nuestra real dimensión. Un culto a la imperfección, pues así es la naturaleza: bella, sublime y transitoria.

1.1.2 La Estética de lo Efímero

En Oriente, el principio estético o ideal de belleza se refiere a un concepto que va más allá de una apreciación externa o puramente formal. Este principio reúne un conjunto de ideales que nacieron en el taoísmo y se desarrollaron más profundamente en el budismo Zen, que le agregó el principio de pobreza o simpleza llamado *wabi-sabi*³⁰.

Este principio podría relacionarse a lo que muchas veces se ha definido como minimalismo en Occidente, y que en Oriente, forma parte del sentido estético de la vida cotidiana de la cultura japonesa. (Fig.4)

Tanto budismo como taoísmo están asociados a la armonía visual en un estado de comunión con el espíritu. Para comprender esta forma de ver la vida, es necesario conocer cómo la cultura japonesa entiende las artes, y cómo éstas se integran en su vida cotidiana.

Actualmente en Japón, el arte moderno, que está fuertemente influenciado por Occidente, convive de manera paralela con las artes tradicionales. Es decir tanto *Geijutsu*³¹ como *Geidō* están presentes en la

29.-Especialmente por aquellos que bajo la influencia de Kukai (774- 835 DC), fundador de la escuela Shingon o budismo esotérico, se vieron alentados al aprendizaje y práctica de la pintura como expresión de la belleza verdadera.

30.- Este concepto alude básicamente a ver la riqueza en la simpleza. Haruhiko, F. p. 42, 2003

31.- Ibid. pág.6 Este concepto alude a las bellas artes más modernas, a la manera de Occidente.

cultura nipona. De esta misma forma ocurre en la mayoría de los países asiáticos.

Para el pueblo japonés, el hombre forma parte de la naturaleza y el sentido de unidad con ella es la base del carácter, la filosofía y la religión³².



Fig.4

Este sentido de comunión se da en el entendido de que el hombre al igual que la naturaleza tiene un ciclo de nacimiento, vida y muerte, y que cada una de esas etapas lleva un sentimiento, que está sugerido por el cambio de estación. El prof. Fujita Haruhiko dice: *“In the nature subject and object become one, living together in an eternal cycle of life”*³³.

Esta concepción ha sido tomada principalmente del taoísmo y luego practicada por el budismo Zen, que a través de la vía del arte, *Geidō*, como dijimos anteriormente, reflexiona sobre la práctica como vía de conocimiento de nuestra naturaleza interna. La belleza está en ese momento de silencio, o la inmovilidad entre dos movimientos. La quietud momentánea, es el instante fugaz, es la belleza de lo fugaz.

Tal parece que en las artes comprendidas en el *Geidō*, la belleza está en

32.- Dürckheim, K. 1983, *Japón y la Cultura de la Quietud*

Fig.4 Jardín Zen, Templo Ryōan-ji, Kyoto, Japón 2007. Observación en Silencio.

33.- pág.41 “ En la naturaleza sujeto y objeto se hacen uno, viviendo juntos en un eterno ciclo de vida”

mostrar la sutileza existente entre dos espacios de sonidos, como la vida breve y delicada de la flor del cerezo, *sakura* ^{34(fig.5)}.

Estos ideales o como se refiere Fleitas, paradigmas estético- filosóficos, fueron sistematizados para su estudio y práctica, formando así los 7 principios que corresponden al ideal de belleza del budismo Zen y *que pueden ser aplicados en cualquiera de sus artes*, cuyo principal leit motiv es la simpleza o sencillez, es decir, el *wabi-sabi*.



Fig. 5

Los principios del *wabi - sabi*, son percibidos más por la intuición que por un análisis intelectual, y van siendo asimilados con el paso del tiempo de una manera natural a través de la práctica del arte.

Estos principios son: Irregularidad, que alude a la imperfección de la naturaleza y que es esa misma cualidad la que la hace bella. A propósito de esto, *Hisamatsu* ³⁵ dice: “*La asimetría niega y trasciende la perfección*. Porque la perfección no corresponde a la realidad sino a una idealización de ella, inventada por occidente y carente de observación”. Simplicidad,

34.- Es normal las salidas en primavera a observar el florecimiento de los cerezos (Hanami). Es un acontecimiento que el pueblo japonés espera todos los años. (Fig.5)

35.- Filósofo, estudioso del budismo Zen y maestro de Té del S. XX

donde el exceso no tiene cabida y mucho menos lo decorativo. Austeridad, que sugiere el paso del tiempo y la huella que éste va dejando sobre las cosas. Naturalidad, el fluir sin pretensión, lo espontáneo surge en la pintura, luego de un período de observación en el que asimilamos e integramos lo observado dentro de nosotros mismos, que nos capacitaría para transmitir esa emoción vivida y el espíritu de lo representado. Sutileza (Yugen), una de las cualidades más importantes que expresa la profundidad, la belleza trascendental, lo contrario de la obviedad. Es lo que permite desplegar la poesía evocadora de una imagen. A raíz de esto el Prof. Haruhiko afirma: *"It is common ideal of japanese aesthetics should evoke associations not to be overtly expressed"* ³⁶. Desapego, referido a la libertad. Y esto es muy importante para el artista, pues luego de pasar un buen tiempo en la práctica de un método, éste aparece de forma natural, así el artista hace uso de su plena libertad para romper las reglas y prescindir incluso de los materiales. Dejar que su espíritu se exprese y actúe con total independencia. Y por último, la Serenidad, que nos habla de la calma necesaria para que puedan aparecer los 6 elementos descritos anteriormente.

Esta calma se logra con el ejercicio regular de observación, de no atender a juicios, sino sólo a prestar atención.

La quietud interior se logra con una preparación previa para despejar la mente de los interminables pensamientos que la "llenan" e intervienen en nuestro estado de atención. Son aquellos pensamientos que no permiten la conexión con nuestro hacer, pues existe el estado de atención que fluye y nos mantiene conectados con todo lo que sucede como experiencia de atención en el mundo.

Estos principios tal vez a ojos de quien los lee por primera vez, podrían hasta parecer impositivos, pero en una segunda lectura, se puede apreciar que podrían ser la vía natural de una creación más auténtica.

36.- Pág.4 -Es un ideal común de la estética japonesa que el arte debe evocar asociaciones y no ser expresado de manera obvia en palabras o formas (traducción propia)

Aquella que se realiza en silencio interior, en armonía, libre de intención y pretensión. No tener la mirada fija en el objetivo final, sino estar presente en el proceso como elemento fundamental de la creación. Como vivencia espiritual que dará un sentido más profundo a nuestro trabajo y nos irá comunicando el camino que debemos ir tomando en un diálogo franco y atento.³⁷

1.2 El Aprendizaje del Arte en Oriente

*“Ve al pino si quieres conocer el pino, o al bambú si quieres conocer al bambú. Y así haciendo, debes soltar toda preocupación subjetiva por ti mismo... Tu poesía surge por sí sola cuando tú y el objeto se han vuelto uno”*³⁸

Antiguamente cuando un discípulo quería tomar un maestro en el Japón, debía pedirle que fuese aceptado como tal y muchas veces esto costaba un enorme sacrificio para ser digno de ello. El maestro de alguna manera, tendría que constatar el real interés en aprender del solicitante; éste por su parte, debe poseer la humildad necesaria para recibir las instrucciones sin cuestionamientos y la paciencia de saber que iniciará un largo camino, que significará muchas veces volver al inicio.

Recuerdo una historia contada por mi maestro, Timothy Barrett³⁹, en el año 2005, sobre un conocido papelerero japonés con el cual trabajó en su época de aprendiz en Japón. Su experiencia había sido como éstas que narran los cuentos populares. Este papelerero siendo muy joven tenía muchas ganas de aprender a elaborar *washi*, pero no pertenecía a una familia con tradición de artesanos papeleros ni tampoco a un pueblo o centro de fabricación como lo fueron muchas ciudades en la época de oro

37.- Para profundizar en el concepto de Estética japonesa consultar HARUHIKO, Fujita. “The Way of Arts or Ethics in Aesthetics”. The International Yearbook of Aesthetics, ed. Jale Erzen, vol.7, 2003.

38.-Matsuo Basho. Extractado de: “ Zen, Sabiduría esencial” , colección letra viva, pág. 70. 1995, Argentina

39.- Profesor e Investigador del Papel tradicional japonés y Europeo. Universidad de Iowa, EEUU.

del papel ⁴⁰.

En un primer intento el maestro se negó a enseñarle el oficio, por las razones antes mencionadas. Este arte se transmite entre generaciones y es un oficio netamente familiar. Pero el aspirante no desistió en su propósito y llegó a dormir fuera de la casa del maestro por una semana o dos, hasta que lo aceptara, y esto fue efectivamente lo que al final sucedió. Este tipo de anécdotas son bastante comunes en el Japón antiguo. El maestro no sólo enseñará una técnica sino también un forma de apreciar la vida desde el punto de vista del oficio. Compartirá sus conocimientos con el alumno un tiempo considerable de su vida, y se volcará con toda la dedicación a guiarlo en el largo camino que significa el proceso de aprendizaje.

En este proceso de instrucción es interesante analizar el significado de volver al inicio, pues no se trata de empezar de nuevo, en términos de quien no aprendió nada, sino que al integrar lo aprendido, se deja de pensar en cada uno los pasos de manera intelectual. El cuerpo- espíritu en una sola entidad está atento a los movimientos que fluirán como si siempre hubiesen existido, o como si pertenecieran a la naturaleza de su ejecutor, desde su origen. Así, cuando se deja de pensar en lo que se va a hacer, es cuando el movimiento fluye. Es decir, dejamos de tratar de controlar toda la situación. “El tiro correcto en el momento debido no llega porque usted no se deja ir”, dice el maestro a Eugene Herrigel en su etapa de aprendizaje del *kyudō* o tiro con arco.⁴¹

Otro ejemplo de aprendizaje en Oriente, que se realiza en la actualidad y que me parece muy interesante es la manera en que se les enseña en la escuela, a escribir a los niños en China. Paso a paso, comienzan por trazarlo en el aire y nombrar cada movimiento que van haciendo. Esto a su vez alude a un concepto u objeto, luego cierran los ojos y lo repasan mentalmente, luego lo hacen con tinta sobre el papel y finalmente dicen el

40.- Esto fue durante el período Edo (1603- 1868). Alrededor del año 1900 llegaron a existir 66.000 unidades productoras de papel tradicional en Japón.

41.- Herrigel, Eugene, “El Zen y el Arte del Tiro con Arco”, 2005.

nombre del kanji en voz alta ⁴². Cada vez que los niños lo escriben, apelan a esta memoria coreográfica, que ya estará integrada luego de ejercitarlo y repetirlo en varias sesiones. Esto es: el arte del gesto.

“The more involved we are in an activity, the better our memory works. When we enter completely into the gestures of writing our memory automatically records the characters” ⁴³.

En el libro 4 lecturas sobre Zuangzhi, de Jean François Billeter, se ilustran una serie de historias que aluden al proceso de aprendizaje, p.e. La historia del cocinero ⁴⁴ en el cual a través de la práctica regular logra llegar a un corte perfecto sin hacer uso de la fuerza sino de la precisión, a tal punto de no necesitar mirar al animal sino que bastará simplemente con sentirlo. Esto se refiere a los pasos en el aprendizaje en el que comenzamos poniendo nuestra atención a las líneas generales o a tratar de ver las cosas en toda su dimensión, y que a través de la práctica disciplinada, podemos llegar a conocer no sólo la herramienta que estamos manipulando sino también la constitución del material que trabajamos. Es todo un conjunto en el que se olvida la división entre un paso y el siguiente, considerándose como un todo que fluye solo. Este es el momento del olvido del método y el movimiento aparece inconscientemente como parte de la memoria del cuerpo.

En todas las artes que contemplan el iniciar un camino de aprendizaje como son las artes tradicionales que están incluidas en el *Geidō*, es necesario recurrir a un maestro. En general, todas las artes en que nos involucramos espiritualmente, la presencia del maestro es sin lugar a dudas beneficiosa, para llegar a comprender y vivenciar de manera profunda nuestra práctica y lograr la experiencia estética.

42.- Para más detalle consultar Billeter, Jean François, “The Chinese Art of Writing”, 1990.

43.- “ Mientras más involucrados estamos en una actividad, mejor trabaja nuestra memoria. Cuando nos adentramos completamente en los gestos de la escritura nuestra memoria automáticamente graba el carácter ” (traducción propia) , Billeter, Jean François, “The Chinese Art of Writing”, 1990

44.- pág. 22 Jean François Billeter

En este caso, mis inicios como artista papelerera son como autodidacta. Leyendo sobre el tema y a través del ensayo y error, fui tomando notas sobre lo que iba resultando. Por un lado me sirvió para estudiar las plantas de mi país y para clasificarlas según sus fibras; también a la hora de enseñar, los alumnos notan y aprecian que se les enseñe desde nuestra propia experiencia, que extraído de un libro. Pero también debo reconocer que haber estudiado con Timothy Barrett fue una revolución en mi carrera y un premio a esos 11 años previos de trabajo ininterrumpido. Este encuentro produjo un cambio para los siguientes 6 años de práctica intensiva y transmisión de lo aprendido de él.

1.3 El Encuentro con el maestro: *Timothy Barrett, investigador, profesor y maestro papelerero.*

Al hacer una elección en la vida, se traza una ruta que significa un largo aprendizaje. Éste sólo es posible realizar de manera profunda y significativa bajo la guía de un maestro, alguien que a través de su experiencia nos pueda guiar por nuestro recorrido en la práctica y aprendizaje. Esta relación maestro/aprendiz, no solamente significa la transmisión de un conocimiento técnico y teórico determinado; el maestro transmite y muestra una filosofía, y su propia experiencia para abrir un camino a seguir y desarrollar. En el arte oriental tradicional, el encuentro con el maestro es de mucha importancia, y para llegar hasta encontrar aquel que es el apropiado para nosotros, puede ocurrir después de muchos intentos infructuosos. Los monjes budistas, antes de entrar en el templo inician un recorrido que puede llevar años hasta ser recibidos por el maestro o guía espiritual que mostrará el camino y lo instruirá hacia el conocimiento del *Dharma*, las enseñanzas del Buda.

En mi primera época de investigación en papel hecho a mano, no encontré en Chile, un maestro o profesor con el que pudiese aprender de manera seria. Al ser un país joven, la tradición del papel llegó a manos de los colonizadores españoles, y en Sudamérica no hay un registro de la existencia del papel anterior a esta época. Lo más cercano es un

protopapel ⁴³ al que los mayas llamaron “*Hunn*”⁴⁴, *el nombre del árbol del que obtenían las fibras*, y que los aztecas mejoraron al utilizar las cortezas de una higuera al que llamaron “*amatl*”⁴⁵, *conocido como papel Amate*. Entonces la manera de el proceso del papel fue comparando resultados con otras personas que al igual que yo, debían buscar pistas en los libros (por aquella época con escasa información en español) y probando luego en nuestros talleres. De esa manera pude avanzar en mi técnica de elaboración.

Por el año 1994, cuando comencé a experimentar con algunas plantas para transformarlas en pulpa de celulosa, los diversos tipos de papel que fueron resultando los utilicé como soporte para mis imágenes fotográficas. Esta no fue la primera vez que había intentado hacer papel. La primera vez fue cuando aún estaba cursando la licenciatura, en el año 89, e improvisé una pasta hecha a partir del papel de grabado descartado y la vertí sobre un cedazo aplanándola con la palma de la mano. Una mezcla de técnicas que hoy en día podría decir que es una combinación de un antiguo método que se utiliza hasta hoy, en las regiones montañosas de China, la pulpa vertida de Nepal y un poco de la forma en que se hace papel reciclado en algunos pueblos de la India, etc. Es decir una mezcla intuitiva para dar forma a mi curiosidad. Sobre éste papel imprimí un par de planchas de cobre grabadas al aguatinta. 5 años más tarde en un viaje por México, registré de manera más exacta el proceso del reciclaje del papel, que en los siguientes 11 años desarrollaría en el proceso del papel a partir de diversas plantas de la flora chilena. (Fig.5)

En el 2000 asistí a un workshop de 5 días en el que probé la técnica del papel japonés de la región de Mino, conocido como *minogami*, que complementó mi trabajo docente. (Fig.6)

43.- Éste carece de uno de los procesos por los que pasa el papel, ya sea en formación o cocción. forman parte de este grupo el papiro, el amate, papel de arroz, tapa y hunn.

44.- Papel en lengua Maya

45.- Papel en lengua Náhuatl

Los pequeños avances en mi aprendizaje como autodidacta, fue consultando el libro "*Japanese Papermaking, tradition, tools and techniques*", de Timothy Barrett, que encontré en la biblioteca de la universidad por el año 1995.

Este libro publicado por primera vez en 1983, es un completo volumen dividido en dos grandes secciones. La primera, es una descripción detallada de los pasos que intervienen en la elaboración tradicional del papel japonés, *washi*, con claras instrucciones e ilustraciones de cómo construir cada una de las herramientas y cómo implementar un estudio para elaborar papel japonés. Materiales, recetas, fotografías paso a paso, en fin, un manual educativo invaluable para quienes estamos interesados seriamente en aprender a hacer papel de buena calidad. La segunda parte es la manera de implementar este trabajo en el mundo occidental. Cómo adaptar herramientas, qué materiales usar, etc. Libro que hasta el día de hoy sigo releyendo, pues contiene muchísima información que a veces no es posible retener todo de una sola vez.

Este es un libro sin secretos, en el que el prof. Barrett comparte y transmite sus conocimientos adquiridos durante su instrucción de dos años en Japón, con una beca Fulbright, entre los años 1975 y 1977.

"*Japanese Papermaking, tradition, tools and techniques*" es el libro más completo y claro que existe en Occidente sobre papel tradicional japonés y es base para muchos artistas e investigadores del papel. Ha sido reeditado en el año 2005 por la casa editorial Floating World.

Con un escaso manejo del inglés en un principio fui poco a poco traduciendo los capítulos que me parecieran más relevantes y de manera paralela iba experimentando con diversas plantas, aunque siempre utilizando el método europeo de formación, pues no llegaba a entender el estilo de formación de los japoneses.

A fines del año 2004, supe que Timothy Barrett era profesor en el UICB (University of Iowa Center for the Book) de Iowa City en Estados Unidos, y tuve la certeza absoluta de que luego de mi largo recorrido como autodidacta sería del papel, había llegado la hora de ir al encuentro de mi

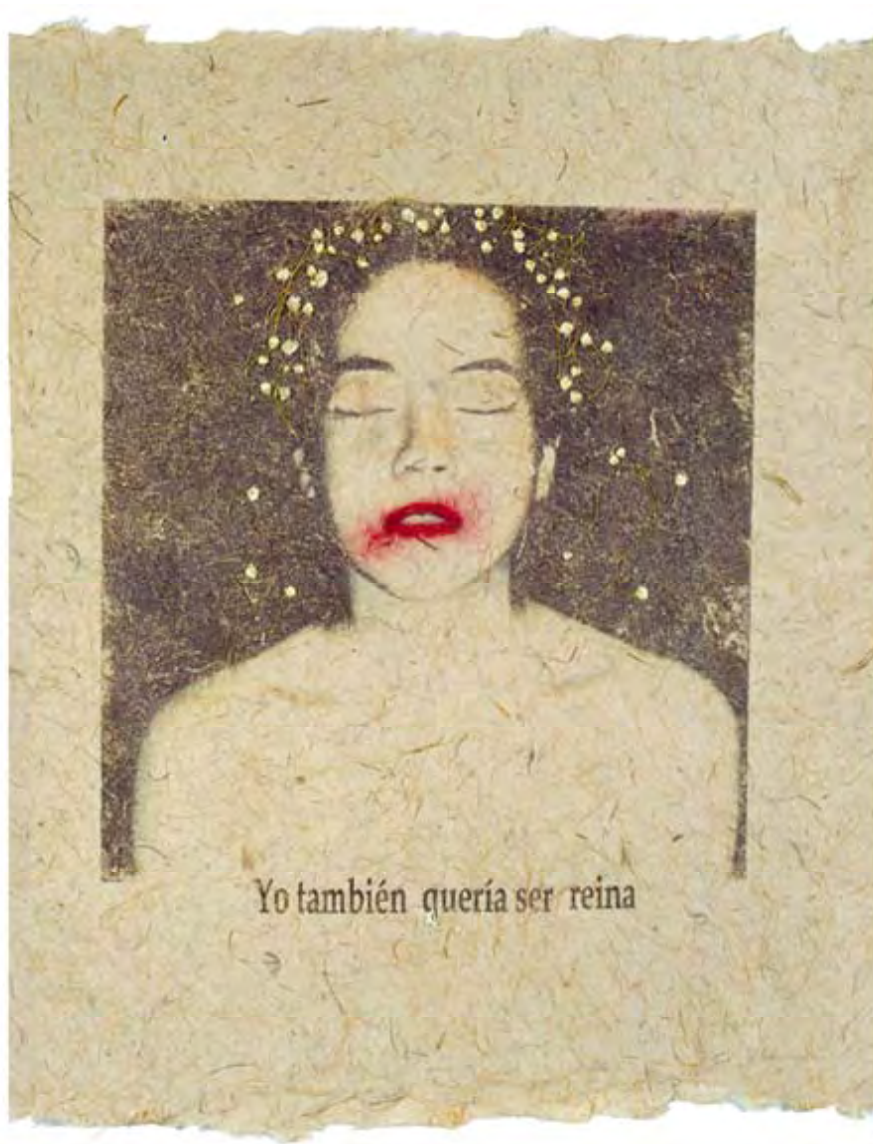


Fig.5.- Larrea, C., Mención Honrosa, Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, 1998.
Yo También quería ser Reina- 45 x 50 cm. Transferencia fotocopia, flores secas y barra de labios sobre papel de formio, 1996

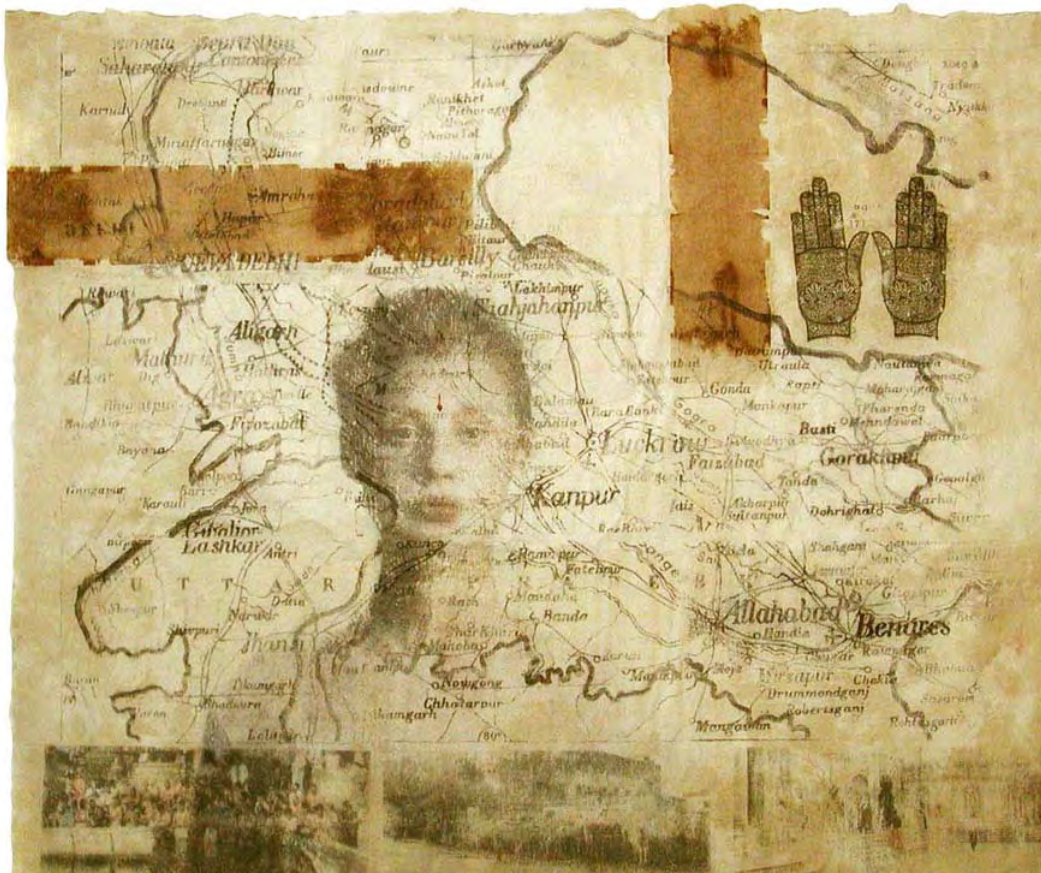


Fig.6.- Obra parte de la muestra individual *El Recorrido de la Emperatriz*, 2004, Galería m2, Santiago, Chile
El Recorrido de la Emperatriz- 90 x 100 cm. Transferencia fotocopia y copia chorro de tinta, papel filtro y pigmento sobre *minogami* - 2004

maestro, y ese no podía ser otro que Timothy Barrett, pues necesitaba ir a la fuente original. Alguien que tuviera la experiencia y el conocimiento de lo que hasta ahora había sido y sigue siendo, el oficio más importante que he desarrollado en mi vida. Y como el monje que va camino al templo en busca de su maestro, yo hice lo mismo y me contacté con el profesor Barrett, con el que inicié un intercambio de correspondencia vía e mail, que resultó en una invitación para estudiar de manera intensiva por un semestre en el UICB, entre Agosto y Diciembre del año 2005. Aquí empecé de cero, y aprendí historia y técnicas tradicionales del papel japonés y europeo. Además trabajé en el Centro de investigación y producción del papel en el Campus Oakdale de esta misma universidad, participé de la cosecha anual de la plantación de *kozo* o morera japonesa, y desarrollé proyectos de creación en papel. Esta fue la primera puerta de la “vía”, teniendo consciencia del largo camino recorrido y de lo que significaba estar estudiando con Tim Barrett. El más respetado de los investigadores y maestros papeleros.

“The man who, for thirty years or more, has been the Western world’s torchbearer for traditional hand papermaking”⁴⁶.



Fig.7

Quien ha abierto camino a tantos artistas y profesores en Estados Unidos, sería mi maestro, y lo es hasta el día de hoy, pues esta relación, maestro/discípulo, se desarrolló como ocurre en Oriente. Tim fue maestro

46- Denhoed, P. Hand Papermaking nº 25 p.9. “ El hombre que, por 30 años o más ha sido el portador de la antorcha en el mundo occidental del papel hecho a mano” .

Fig. 7 Timothy D. Barrett. Oakdale, Iowa City, 2005

y padre. Guía y mentor. Un tipo de lazo que no se rompe y que es tan firme como la fibra de *kozo*, que se entrelaza. Cada vez que necesito despejar una duda acudo a mi maestro, quien sé me dará una respuesta objetiva y que hará que ponga la cabeza y los pies mirando en una misma dirección.

Aprender de uno de los maestros de papel tradicional más importantes en el mundo occidental, no sólo fue un honor sino una tremenda oportunidad que me ha abierto las puertas hasta el día de hoy de varios molinos papeleros del Japón, Argentina, India y España. Y la posibilidad de revisar con toda calma la biblioteca personal de Dard Hunter, pionero en la investigación del papel en Estados Unidos, que actualmente se encuentra en el Robert C. William Paper Museum en Atlanta, Georgia. Estados Unidos.

Tim Barrett es un profesor que no sólo transmite conocimiento sino también la cultura y el significado que envuelve este oficio. Lynn Amlie, artista y papelera, quien trabajó por varios años en el Centro de Investigación y Producción del Papel en el Campus Oakdale, mientras Tim asumió como director del UICB, afirma:

“His ability to share is own passion for the world of paper and books with exuberance and sincerity, in a way that is truly infectious, has spurred on so many students and colleagues to pursue their dreams in a way that contributes exponentially to the whole field, and far beyond”⁴⁷.

Oyendo de mi maestro, las diversas historias vividas de su propia experiencia como aprendiz en Japón, fui adquiriendo la práctica y también desarrollando la perseverancia que significa el paulatino y a veces lento avance en la calidad de la formación de las hojas en la que siempre

⁴⁷.-pág.10, *Hand Papermaking*, nº 25. “ Su habilidad para compartir su propia pasión al mundo del papel y los libros con exuberancia y sinceridad, de un modo que es verdaderamente contagiosa, ha estimulado a tantos estudiantes y colegas a perseguir sus sueños de una manera que contribuye exponencialmente todo el campo y más allá de él”

aparece la huella del movimiento que ejecuta el maestro papelerero (o en el léxico del papel occidental, el alabrén, el formador de la hoja)

Es importante encontrar al maestro adecuado a nosotros para aprender el arte que nos motiva. Sintonizar con él en una misma frecuencia, para así poder asimilar lo que nos comunica.

Como alumna aprendí a observar, trabajar en silencio y no perderme en el resultado final de la hoja de papel sino más bien identificar los aspectos que a primera vista no reparaba antes, como es la postura del cuerpo, el sonido del agua, el control de la fuerza, el contacto y la preparación del material.

Conocer a Timothy Barrett ha sido clave en mi desarrollo creativo y docente, de él aprendí que la práctica debe ser disciplinada, aunque de todos modos cometa errores una y otra vez, puedo escuchar la voz de Tim diciéndome: paciencia, lo más importante te lo llevarás aquí (apuntando mi cabeza), y no la cantidad de papeles que logres producir para tu regreso a Chile. Es decir, poner atención en lo que estoy haciendo, ese es todo el objetivo. En este sentido, puedo afirmar que los grandes errores cometidos, siempre han estado asociados a una distracción, a un pensar qué viene después sin terminar aún lo que estoy haciendo en el momento.



Fig. 8

Fig.8.- Barrett y yo haciendo un papel de gran formato en la clase de Papel Japonés. 2005

La labor del maestro es darle alas al aprendiz, pero al mismo tiempo mostrarle la existencia del suelo, pues es necesario acercarse humildemente a lo nuevo para que se nos muestre, para que podamos conocerlo verdaderamente en toda su dimensión y se establezca un contacto verdadero. Barrett fue un gran entusiasta en apoyar mis ideas para crear en papel, bastaba que las expusiera para que me llevara a comprar materiales y herramientas que inventaríamos para llevarlas a cabo. Realmente un gran estímulo para concretar proyectos que no tienen por qué quedarse como tales. Para Tim es importante dar este apoyo. En una entrevista publicada en la revista Hand Papermaking dice:

“I feel that my job is to inspire people younger than me to do the work, the research, to pursue the creative ideas that I will never have the time to get to”⁴⁸.

Tim Barrett, le dio a mi tiempo de instrucción un sentido de realidad que me conectó con mi naturaleza más profunda. El periodo que estuve ahí fue de dedicación absoluta al arte que más amo, y mi objetivo es transmitirlo con ese mismo entusiasmo con el que llegué al UICB, el mismo con el que fui recibida y apoyada por todo el grupo de profesores de esa universidad, dispuestos a asesorarme en todos mis proyectos de papel, libros de artista y libros antiguos.

Mi propósito ha sido siempre enseñar con la misma dedicación y generosidad que tuvo mi mentor para conmigo. Este compromiso es reconocido por varios estudiantes y artistas que han tenido la oportunidad de aprender de él, ya sea en la universidad, en talleres, conferencias o clases magistrales. Su asistente del Centro de Producción e investigación del papel en el Campus Oakdale dice:

He is highly committed to sharing his finding and understanding

48.- pág.11, Vol. 25, nº2. “Siento que mi trabajo es inspirar a personas más jóvenes que yo para que hagan el trabajo, la investigación, para lograr las ideas creativas que yo nunca tendré tiempo de hacer”.

*with the students, apprentices, artists, and conservators alike.
He does not want the secrets he has worked so hard to unlock
to remain his alone. It is in sharing
this knowledge that is become truly useful and worth the time
and effort put toward obtaining it.*⁴⁹

La experiencia de trabajar con el maestro ha sido fundamental para continuar desarrollando mi carrera como artista visual y docente. En el área de la enseñanza, he podido traspasar los conocimientos que recibí durante mi pasantía en la Universidad de Iowa, sumada a mi experiencia anterior en el estudio del papel. Esto ha hecho que muchos de mis estudiantes deseen seguir investigando y desarrollando estos papeles que luego utilizan de diversas maneras, no solamente como soporte sino como obras en sí misma. Las posibilidades de innovar en la manipulación y elaboración de los papeles, ha dado buenos resultados pues en la base está la correcta manera de usar tanto materiales como herramientas. Es decir, la instrucción recibida del maestro es la base para el desarrollo y descubrimiento del aprendiz. Y aunque yo he enseñado a varias generaciones de la Escuela de Arte UC (Pontificia Universidad Católica de Chile), continúo siendo una aprendiz, pues mi instrucción está en la praxis permanente. Cada vez que estoy en mi práctica, mi maestro aparece en la memoria para recordar detalles de mi oficio, que quiere decir la renovación permanente de mi aprendizaje, un refrescar el recuerdo para hacerlo vigente.

Tim Barrett es aún mi mentor; sigue estando presente ante cualquier duda o inquietud. Es decir que mi relación con él no terminó el día de mi partida del UICB, sino que continúa hasta hoy. La presencia del maestro

49.- O'malley, B. pág.11, Hand Papermaking Magazine, n°25 " Él esta altamente comprometido en compartir sus conclusiones y conocimientos con los estudiantes, aprendices, artistas y conservadores/restauradores. Él no quiere secretos, ha trabajado tan duro en sus descubrimientos para quedárselo solamente para él. Es compartiendo sus conocimientos que llega a ser realmente útil y vale la pena el tiempo y esfuerzo puesto hasta obtenerlo".

está siempre en nuestra práctica y en la continuación del recorrido por la vía del oficio del papel. La etapa que siguió a ésta, llegó una mañana de Octubre del 2006. Recuerdo haber despertado y mi primeras palabras fueron: voy a Japón. Iré hasta la fuente original del washi. Ese mismo día llamé a Tim a Estados Unidos para comunicarle mi decisión; al mes siguiente ya tenía los contactos hechos por él y el billete aéreo.

El maestro marca el inicio de los caminos a lo largo de nuestro aprendizaje, y Barrett ha sido un maestro que ha tendido los puentes que he precisado atravesar.

En mi estadía en Japón no sólo aprendí más sobre mi oficio, sino también pude percibir la mística y la cultura que existe en torno a este milenar arte del papel hecho a mano, y hacia otras artes también. En un país lleno de detalles estéticos que tienen que ver con la vida cotidiana. Allí pude ver mi individualidad y mi sentido de pertenencia al mismo tiempo. Mi manera de trabajar tiene definitivamente una influencia oriental, y sentí una verdadera conexión con esa forma de abordar las artes y la vida en muchos de sus ámbitos. Por otro lado también pude notar mi diferencia, ese lado latino americano que me hace reinterpretar la cultura, y la adaptación a mis propios medios, educación y paisaje.

Japón ha sido importante en este recorrido de aprendizaje del arte y el papel. El intercambio y las influencias, así como también reconocer mis similitudes, ha ayudado a comprender mi manera de enfrentar el trabajo de creación y a reconocermé en él. En este sentido y leyendo una entrevista a Tim Barrett que le ha el artista e investigador del papel Paul Denhoed (a quien conocí en Tokio, gracias al contacto de Tim, en Febrero del 2007) realizada a principios del año 2010, cuenta sobre su experiencia en Japón:

“But I have to say the people I learned the most from were japanese mentors. And what I received from them was not just expertise in japanese papermaking. One of the surprising things that happen to people who study abroad is a sudden

realization you are learning as much or more about yourself and your own culture as about the culture (or in my case the craft) you thought you went to study”.⁵⁰

He tenido la fortuna de haber encontrado a mi maestro. Tuve la intuición de esperar a que llegara el momento de ir a buscarlo. El caminar es importante, el trayecto hasta llegar a él, puede demorar años, pero cuando se siente una certeza, ése es el camino correcto, y entonces no se habrá perdido el tiempo. El aprendizaje continua y tal vez, pase una largo tiempo en esta etapa, antes de sentir que estoy de lleno en la vía como lo plantea el Geidō.

El estudiar desde un libro aunque muy válido nunca será comparable a aprender directamente del maestro. Aprender con Barrett también le bajó el tono grave a tantos mitos que se cuentan sobre el papel hecho a mano.



Fig.9

50.- p.10, Hand Papermaking Magazine nº25. “ Pero tengo que decir que la gente de la cual más aprendí fue de los maestros japoneses y lo que recibí de ellos no fue sólo pericia en la elaboración del papel japonés. Una de las cosas sorprendentes que ocurre a la gente que estudia en el extranjero es que de repente te das cuenta de que estás aprendiendo tanto o más sobre ti mismo y tu propia cultura que la cultura (en mi caso el oficio) que has venido a estudiar”

9.- Tim Barrett y su asistente Marianne Kelsey, Preparando el papel de lino para la segunda presión. Centro De Producción e Investigación del Papel, University of Iowa, Campus Oakdale, Iowa City, 2005

Aprendí también a establecer un criterio de enseñanza, de selección y uso del papel; que todo conocimiento compartido sólo puede hacernos crecer y ampliar las redes de información. Que mientras más papeleros voy formando, mejor es mi campo de acción, y el del papel, pues ayuda a mantener el arte vivo y a preservarlo para el futuro.

Actualmente Timothy Barrett trabaja en la investigación acerca de la incidencia de la gelatina como impermeabilizante en los papeles datados del siglo XV. Esto tomando como base la importancia en el uso de los materiales y técnicas más antiguas que se usan en el proceso de elaboración del papel japonés. A raíz de este proyecto, Tim recibió en el 2009, una de las becas de la fundación Mac Arthur, por medio millón de dólares para el desarrollo y continuación de esta investigación. Este reconocimiento es conocida como la beca de los genios. Acerca de su selección la fundación explica:

"Timothy Barrett is an internationally recognized master craftsman and paper historian who is preserving and enhancing the art of hand-papermaking through his work as a practitioner, scholar, and teacher. Combining the skills of artist, ethnographer, scientist, and historian, he documents and demonstrates centuries-old hand-papermaking practices that may otherwise be lost".⁵¹

51_ <http://www.uiowa.edu/be-remarkable/portfolio/people/barrett-t.html> 22/01/2011 19:07 hr.

"Timothy Barrett es un maestro e historiador del papel internacionalmente conocido quien está preservando y mejorando el arte del papel hecho a mano a través de su trabajo como practicante, investigador, y profesor. Combinando sus habilidades de artista, etnógrafo, científico, e historiador, él documenta y demuestra prácticas de papel artesanal de siglos de antigüedad que de otro modo se habrían perdido".

Capítulo II

**EL PAPEL,
valores técnicos, formales y
poéticos.**

2.1 Acerca del origen del papel.

Existen varias versiones sobre la invención del papel, distintos pueblos, hallazgos arqueológicos y narraciones populares se cuentan entre éstas. Pero la historia oficial dice que en el año 105 DC de la dinastía Han del Este, se presenta oficialmente en la corte del emperador Ho Ti, el guardia imperial Ts' ai Lun con un nuevo invento encomendado por el monarca, el papel. Éste reemplazaría a la seda, que era de un costo más alto y cumpliría con dos de sus cualidades más importantes, flexibilidad y ligereza. Sin embargo, el papel más antiguo encontrado data de un período muy anterior a éste, elaborado con fibra de cáñamo y Ramio¹. Este trozo de papel conservado en perfectas condiciones data del año 8 AC y fue encontrado en el año 1995 por un equipo de arqueólogos², en la aldea de Baqiao.³ Este hallazgo podría dar sentido a un cuento popular que narra la historia de un guardia de una de las puertas de la gran muralla, que enamoraba a una de las lavanderas de palacio. -Debemos aclarar primero que en Oriente la ropa se lavaba golpeándola sobre superficies suaves de piedra-. Se dice que este guardia y la lavandera conversaban mientras ella lavaba las ropas de seda de la emperatriz y que cuando hubo terminado, al evaporarse el agua, el sedimento de las fibras de seda que quedó en la piedra del lavadero, fue recogido por este guardia, en una sola lámina delgada, siendo éste el primer ejemplo de lo que sería el papel.⁴ Pero esta historia es parte del folklore local y sea ésta o no verdadera, la historia oficial dice, que el papel fue inventado por T'sai Lun. Fue así como este funcionario de palacio, reflexionando y estudiando posibles materiales llegó hasta el árbol de la morera, donde se cría el gusano de seda, y desde aquí tomó la idea de utilizar sus cortezas para hacer papel, aunque también se cuenta que fue observando a las

1.- Ambas fibras usadas principalmente para la elaboración de textiles.

2.- <http://www.paperhistory.org/china.htm>. -Report on the IPH expedition to China 10 April-2 May 1999

3.- Baqiao está en las afueras de Xi'an, capital de la provincia de Shaanxi, zona centro-este de China.

4.- Para mayor información léase, Kiyofusa, Narita. "A Life of Ts'ai Lun and Japanese Paper-making", Tokio, The Paper Museum, 1980.

avispas ⁵, que pensó en la morera como materia prima. Las avispas son las más antiguas obreras del papel. Ellas construyen sus panales a partir de la maceración de la pasta de celulosa que muerden de los troncos de los árboles y que mantienen en su boca, para luego transformarla en una pasta con la que armarán verdaderas celdillas de papel.

El tamaño de China y su gran cantidad de tradiciones toca también al papel, existiendo un desarrollo en sus métodos y procesos, además de una gran variedad de usos. La técnica más antigua para formar una hoja de papel es el de pulpa vertida. Sistema que permanece hasta el día de hoy en algunos pueblos como Hotan⁶, donde no existe la palabra escrita. Por tanto el papel cumple diversas funciones menos el de soporte para la escritura.

Desde China, el papel pasa a Corea; y a Japón llegará alrededor del año 610 DC, a manos de un monje budista llamado Damjing (Doncho), quien además llevó el método de usar los pigmentos, la tinta en barra y un mortero para su preparación. En el siglo VI del reinado Yamato, el príncipe Shotoku, regente de la corte de la emperatriz Suiko, y considerado como el que oficializó y promovió el budismo en Japón, encargó la impresión de un millón de *dharanis* (textos budistas Fig.1), que irían en pequeñas pagodas transportables ⁷. Este fue el primer encargo masivo en el que el papel comienza a adquirir una importancia mayor, y con el tiempo irá ampliando la variedad de producción, creando ciudades especializadas en un tipo de papel.

Actualmente podemos encontrar *dharanis* en pagodas y campanas de oración, usados también entre los budistas tibetanos. Su construcción está a cargo de artesanos que preservan esta manera de transportar y guardar textos y oraciones del Buda.⁸

5.- Para mayor detalle, véase CRIVELLI, Ricardo. "Notas sobre papel hecho a mano", 1994.

6.- Hotan se encuentra en la provincia de Xinjiang; Dong y Ping Liang, ambas en la provincia de Gizhou.

7.- Kiyofusa, 1980.

8.- En el pueblo de Bylakupe, un asentamiento tibetano ubicado a pocos kilómetros de Bangalore, pude ver artesanos que componían esto dharanis, pero no me permitieron tomar fotografías.



Fig.1

China atesoró el secreto de la elaboración del papel por más de 500 años, sin embargo son pocas las provincias que mantienen su método tradicional de fabricación, lo mismo ha sucedido en Corea. Aunque en la actualidad se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar la antigua manera de elaborar el tradicional *Hanji* o papel coreano. Pero la gran mayoría ya tiene adoptado el método japonés en su lugar, lo cual es lamentable, si lo vemos desde el punto de vista, de la pérdida del patrimonio cultural intangible que eso significa.

Por otro lado cabe comentar que Corea, también se adjudica la invención del papel y al tomar en cuenta que su desarrollo se produjo entre los años 100 y 600 DC, este período es coincidente con la época en que T'sai Lun lo presenta oficialmente en China. Sin embargo, no existen registros escritos sobre la historia del papel en Corea. Se sabe que el conocimiento del papel fue entregado por sus vecinos de China y según investigadores, en su mayoría extranjeros, han establecido la hipótesis de que ya debe haber existido en el S. III DC o por lo menos antes de finales del S. VI DC. La creencia de que el papel existió en Corea antes del siglo IV, se debe al hallazgo de un trozo de papel, en el año 1931 en una antigua tumba del Chechubchong nº 116. Este descubrimiento realizado por un grupo de investigadores y arqueólogos corresponde al período Maknang (108 a.C.- 313 d.C.)⁹.

Fig.1.- Dharani - Gyeongju National Museum, Corea - 01/06/2011- 19:09 hrs.

<http://koreandreamer.blogspot.com/2010/02/discovering-gyeongsangbuk-do-gyeongju.html>

9.- <http://www.library.cornell.edu/preservation/publications/koreanpapermaking.html>.

25/05/2011- 17:39 hrs.

Otra versión nos habla de que el primer material utilizado para hacer papel fue el cáñamo¹⁰. Aprovechando restos de viejas cuerdas y de fibra resistente, o bien usando la materia prima directamente, cortada de los bosques silvestres en las montañas de China.

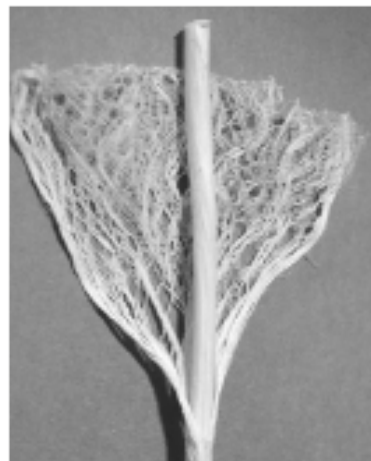


Fig.2

El papel sirvió a las necesidades administrativas de la burocracia de una China en desarrollo, y más tarde llegó a tener un significado económico para el manejo del papel moneda. También jugó un rol importante en la vida religiosa, a través de objetos simbólicos como papeles funerarios que luego eran quemados en las ceremonias mortuorias. Representaciones de imágenes budistas y taoístas fueron pegadas en las murallas para proteger las casas de la mala fortuna. Durante el año 751, chinos y árabes se enfrentaron en una batalla a orillas del río Tharaz, llevando sus enemigos a Samarcanda. En esta ciudad muchos maestros papeleros chinos, apresados por sus enemigos, negociaron su libertad a cambio del secreto de la elaboración del papel. Al poco tiempo, importantes centros de manufactura se instalaron en Bagdad, Damasco y El Cairo y ya para el siglo IX, el uso del papel era preferido al del papiro y reemplazado como material de soporte para la escritura.

Con algunas variaciones en la técnica y adaptándose más a sus condiciones de vida, clima y suelo, la pasta vegetal fue reemplazada por

10.- Cannabis Sativa. (Fig.2)

viejos trapos de algodón, siguiendo el ejemplo los chinos que reutilizaban las viejas redes de cáñamo como materia prima para sus papeles, Esta sería finalmente la que prevalecería y pasaría a Occidente.

Desde la costa mediterránea española, se establecieron los primeros molinos por el año 1150, en algunas ciudades como Xátiva, Sevilla y Córdoba¹¹. Aunque el papel llegó mucho antes, pero fue declarado material ilegítimo por el Vaticano y no se reconoció ningún documento oficial si venía escrito en papel, producto pagano traído por los infieles, hasta que la demanda hizo inminente su reconocimiento.¹²

Es importante conocer la historia del papel, pues a lo largo del tiempo, muchos de los antiguos métodos en el que eran aprovechados los productos de la naturaleza, han sido cambiados por sustancias químicas que aceleran los procesos y producen un papel más blanco, sacrificando muchas veces la riqueza de color que trae la propia fibra. Al mismo tiempo, el conocimiento de los antiguos procesos nos abre nuevas posibilidades expresivas, y alternativas para tratar plantas que requieren de especial atención.

También es fundamental tener en cuenta que la noción del origen del papel nos conectará con su naturaleza más verdadera, y la práctica sobre todo, será el camino más seguro para adquirir una destreza en el oficio de elaborar papel.

2.2 WASHI: el papel en la vida del pueblo japonés

Washi, es una palabra formada por la unión de la voz, *wa*: que indica la idea de identidad del japonés, y el sufijo *shi*: que es usado para significar papel; por tanto *washi* es el papel propio del Japón. La palabra *kami*

11.- Para ahondar en la historia del papel, léase Crivelli, R. "Notas sobre papel hecho a mano", Buenos Aires, Taller Grabart, 1994

12.- Información obtenida en el Robert C. William American Museum of Papermaking, Atlanta, Georgia, Noviembre, 2005.

también significa papel, y por razones fonéticas puede ser también *gami*; ambas significan papel, sea éste hecho a mano o industrial.

La llegada del papel a Japón, significó en un principio, la posibilidad de ser una actividad alternativa, para realizarla durante el invierno cuando el arroz ya había sido cosechado y la actividad de los agricultores bajaba en intensidad.

Con el pasar de los años, la técnica de elaborar papel, fue siendo modificada por los mismos campesinos, reemplazando las plantas que originalmente usaron los chinos, por otras que localmente existían en sus bosques y campos. Ellos adaptaron tanto técnica como fibras para la elaboración de su papel. Los chinos en su mayoría utilizaron el cáñamo y los japoneses, la morera. Pero es la técnica que alcanza, la formación del papel en Japón, la que lo hace sobresalir en su calidad por sobre los del resto de Oriente, al punto de fabricar un papel que se exportó especialmente a China, llamado Toyo-shi. Un papel muy delgado, usado para envolver tela. Luego los chinos aprendieron a hacer este papel y lo llamaron tung-yang-chih, que es la voz china para referirse al papel japonés.¹³

Washi es el papel japonés hecho a mano¹⁴ que no sólo se refiere a la calidad de un papel cualquiera, sino que tiene un significado más profundo aún. Timothy Barrett señala:

“El washi, aparece en una amplia variedad de imágenes y sentimientos en los japoneses más ancianos, quienes crecieron usando el papel hecho a mano en su vida diaria. Para ellos tiene un significado y un matiz diferente a lo que para nosotros podría significar. De hecho, el oficio del papel

13.- Una acabada selección de los tipos de washi se encuentra en el libro “The Handmade paper of Japan” The Seiki Collection, Thomas Keith Tindale & Harriet Ramsey Tindale- Charles E Tuttle Co. Rutland, Vermont - Tokyo, Japón (1952)

14.- En la actualidad, también llaman washi al papel japonés hecho a máquina.

japonés en sí mismo tiene mucho más lazos con un significado religioso que su contraparte europea”¹⁵.

El *washi*, muchas veces es conocido en el mundo occidental como papel de arroz. Pero es un error denominar así a un papel cuya materia prima no es la paja del arroz, utilizada en la elaboración del papel en varias aldeas de China, o el protopapel de origen taiwanés que se hace a partir de las fibras de una planta llamada *Papel de Arroz (Tetrapanax Papyriferus)*. El papel japonés está hecho principalmente de la corteza interna de un tipo de morera llamada *Kozo (Broussonetia papyrifera)* que se caracteriza por tener una fibra extraordinariamente larga de 1,2 a 1,3 cm., si se compara con las fibras más comunes de 0,6 o 0,8 cm. Las otras dos fibras que se usan para elaborar el *washi* son *Gampi (Wikstroemia canescens)* y *mitsumata (Edgeworhtia papyrifera)*. “El 80% del papel en Japón se elabora a partir de las fibras de *kozo*. el otro 20%. Lo representan *Gampi*, *mitsumata* y ocasionalmente otras fibras”.¹⁶

En Japón, el oficio del papel se transformó en una actividad que reunió aldeas completas convirtiéndose en comunidades artesanas que se sostenían principalmente con la elaboración del papel, especializándose en ciertos tipos de *washi*, para determinados usos. Surgieron las *kamisuki-uta*, canciones de los maestros del papel, cuyo objetivo era hacer más ligero el trabajo pesado y monótono.

Algunos centros importantes hasta el día de hoy están en la prefectura de *Kochi, Mino, Shimane, Kurotani y Echizen*. En esta última, en la ciudad de *Imadate*, llamado popularmente *Otaki*, debido a que es aquí donde se encuentra el santuario *Okamoto- Jinja*. Este santuario está dedicado a la diosa *Kawakami*, que de acuerdo a la leyenda del pueblo, bajó a la tierra tomando la forma de una princesa y les enseñó a los agricultores, quienes

15.- Barrett, T. “Japanese Papermaking, traditions, tools, and techniques”. Cap. 1 – Past Uses
Weatherhill, Inc

16.- Denhoed, P. Observing Variations in Japanese Papermaking traditions, tools, and Techniques. Hand
Papermaking Magazine. Nº 22 – 2007

vivían en la pobreza, el oficio del papel, en las aguas del río *Okamoto* ¹⁷.

Cada año entre el 3 y 5 de Mayo, se realiza el “*Kami to Kami no Matsuri*” (Fig.3), que significa, festival de la diosa y el papel.

Las aldeas que involucra este festival son: *Sadatomo*, *Shinzaike*, *Oizu*, *Iwamoto* y *Otaki*. La imagen de la diosa *Kawakami* es llevada en un santuario portátil por las calles de la ciudad. Los artesanos de las casas papeleras recorren diferentes aldeas, descansando cada cierto trecho y aprovechando de beber *sake* o cerveza. Cuando el descanso acaba, los



Fig. 3

habitantes de la aldea cargan la imagen y forman un círculo. Los hombres de las otras aldeas intentan empujarlos hacia la calle para llegar a la siguiente parada. Cada grupo tiene como objetivo mantener la imagen de la diosa, por más tiempo en su propia aldea. Mientras el consumo de alcohol va aumentando, y especialmente en la última parada, los empujones son más enérgicos y exaltados.

Es probable que durante el período *Edo* (1603- 1868), el papel haya alcanzado su mayor desarrollo y en el que cada tipo de papel estaba

17.- <http://hqpapermaker.com/paper-history>

Fig. 3.- Celebración kami to Kami no Matsuri en la puerta de Otaki, Imadate, Japón.

diversificado por áreas y familias en particular.

Actualmente, el número de talleres de artesanos papeleros ha disminuido quedando aproximadamente 300 casas. Los tipos de papel producidos en una misma aldea no rivalizan entre sí, pues cada uno se dedica a trabajar una fibra diferente, aún elaborando papel para una misma finalidad. Es el caso del papel en gran formato para los *shoji* o puertas deslizables, producido en la aldea de *Otaki*, en *Imadate*.



Fig.4

Japón fue admirado y considerado un pueblo que se formó de madera y papel. Sin embargo, la declinación del *washi* comenzó en una primera etapa, durante la era *Meiji* (1868-1912) con la apertura de Japón a Occidente.

En la primera mitad del siglo XX, el *washi* tradicional gozaba de muy buena reputación por su fuerza y longevidad, Con la introducción de la máquina para hacer papel, se redujo su calidad, pero al mismo tiempo fue la manera en que pudo competir con el papel europeo evitando que desapareciera completamente. A esto se le sumó la incorporación de químicos y pulpa de madera, además de otras modificaciones, que definitivamente afectaron su calidad de manera considerable. Desde aquí

Fig. 4.- Papel Fusuma para puertas (shoji) Imadate, Japón 2007.

se comenzó a clasificar el *washi* elaborado artesanalmente y el fabricado en máquina. Aunque existen maestros ortodoxos del papel que clasifican como *washi* auténtico solamente aquel que ha sido elaborado de manera artesanal, utilizando los materiales y herramientas tradicionales; cocinando las fibras con cenizas y blanqueándolas al sol. Dice el maestro papelerero Yasuo Kobayashi, *“usar las características naturales de las plantas que se obtienen localmente, será un factor que hará a ese papel auténtico”*¹⁸.

Luego se hizo más evidente con *“la emigración de jóvenes a las grandes ciudades queriendo una vida más moderna y ganar dinero más fácilmente como operarios de una fábrica o empleados en un banco, en vez de recibir el pago mínimo por un trabajo más pesado”*.¹⁹

Antiguamente, las casas papeleras eran negocios familiares en el que todos participaban. Los hijos aprendían el oficio de sus padres sin preguntarse si deseaban una actividad diferente; cuando esto sucedía, eran presionado sutilmente para que siguiera el mismo curso de la familia y desistiese de la idea.

La modernización llegó y con esto, muchos oficios se vieron afectados por su industrialización. Esta es la era en que el papel artesanal debió coexistir con el papel de máquina, por lo que en 1933, admiradores del *washi* tradicional se agruparon para apoyar y proteger el papel hecho a mano. Cabe destacar que los mismos maestros papeleros, se dieron cuenta que debían hacer algo, para evitar la desaparición, de lo que hasta la época anterior a la industrialización, fue un oficio que empleaba a ciudades completas. Su calidad y la amplia variedad que se fabricó, marcó una época de oro para el *washi* en toda Asia.

Con la llegada de la era industrial, el maestro del papel sufrió un cambio brusco en su vida y con certeza en la vida de todos los artesanos que vieron como su dedicación al oficio, era reemplazada por máquinas

18.- Traducción de Paul Denhoed y Yamashita Maki (2007) What is Real Washi? A conversation between Kobayashi Yasuo and Yagihashi Shin. Hand Papermaking, vol. 22 N°1. pág. 13

19.- Ibid.

que redujeron los costos de producción, sacrificando calidad, belleza y durabilidad.

En el año 1968, el *washi* tradicional fue nombrado Propiedad Nacional Cultural Intangible de Importancia. En esta misma época, muchos tipos de papeles fueron nombrados como artesanía tradicional japonesa y en los años 70 la asociación nacional del *washi* hecho a mano, comenzó a revitalizar el oficio; la nueva generación de artesanos, creó en 1975 el Encuentro Nacional de Jóvenes Maestros del Papel, que se realiza año a año hasta el día de hoy.

Los maestros más experimentados fueron nombrados Tesoros Nacionales Vivos, por su perseverante y larga trayectoria en el oficio tradicional del *washi*. Entre ellos Iwano Ichibei 9th²⁰. a quien tuve el honor de conocer personalmente en Febrero del 2007, cuando la artista japonesa de la ciudad de *Echizen*, Aoki Rina y el artista canadiense Paul Denhoed, me llevaron a su estudio, siendo presentada como maestra de papel en Chile.

Ichibei me miró
y preguntó
inmediatamente:
¿qué usan en Chile
como auxiliar
de formación?



Fig.9

Me pareció gracioso que diera por sentado que este tipo de papel artesanal se desarrollara en todo el mundo.

20.- Iwano Ichibei (Fig.9) es la 9na generación de maestros papeleros, fue nombrado tesoro nacional vivo el año 2000, por el ministerio de Cultura del Gobierno japonés, por su papel Hoshō. unos de los tipos de *washi* usado para la impresión de xilografías.

Ichibei, es conocido y respetado por elaborar de manera tradicional el papel *Hosho*. En el cual sólo utiliza pulpa 100% de *kozo*. Trabaja para artistas que llevan años usando su papel, no dando abasto para recibir nuevos clientes. Hoy trabaja junto a su hijo Iwano Junichi, quien está aprendiendo el oficio para sucederlo en el futuro al igual que lo hizo Ichibei con su padre ²¹, y preservar este tipo de papel muy utilizado por artistas. Tener el privilegio de compartir una taza de té con Iwano Ichibei y conversar con él, es de las cosas más significativas a nivel emotivo para una artista que conoce la importancia que tienen estas personas en la cultura japonesa. Quienes preservan la historia y el patrimonio de una nación. Apreciar las muestras de artistas de renombre de manos del maestro Ichibei, es una experiencia que se asimila pasado algunos días o tal vez semanas, en donde la expresión de agradecimiento perdura por un buen tiempo.

Son estos maestros los que resguardan y protegen las artes del Japón, y es el Ministerio de Cultura del gobierno japonés quien protege a sus maestros.

Muchos de aquellos jóvenes que un día partieron a las grandes ciudades para tener una vida más moderna y para estudiar en la universidad, han vuelto a sus pueblos de origen para aprender el oficio del papel, y aseguran que: *“este entrenamiento es una buena alternativa para lo que llaman una vida urbana insensible, sin significado ni propósito, alejado de la naturaleza y la belleza de trabajar con las propias manos”*.²²

2.2.1 Diversos Tipos de *Washi*

El papel japonés, es materia prima para muchos objetos y objetivos, a diferencia de la sociedad occidental en el que el papel cumplió un rol meramente práctico y económicamente conveniente, Japón también lo utiliza para fines religiosos.

21.- Ichibei 8th, también nombrado tesoro nacional vivo

22.- Takahashi, M. pág. 2 Hand Papermaking Magazine. N°22- 2007

Fue soporte de los *sutras* budistas fabricados en papel desde épocas remotas, y para el *origami*, que viene de la voz *Ori*, plegar, y La doble locución, *gami*, papel y al mismo tiempo divinidad. Esta es la razón por la que en un principio estaba más ligado al culto religioso; era el papel de los espíritus. Actualmente se pueden encontrar *origamis* con figuras de flores en los altares budistas en pequeños santuarios al aire libre del Japón. En la vida cotidiana, el papel aparece entre otras funciones; en la iluminación de las casas, la fabricación de artefactos como linternas, paraguas, papel para envolver diversos objetos e incluso para la fabricación de ropa, como es el caso del *Kamiko*, *kimono* hecho de papel tela, y para los *shoji* o puertas deslizables que separan los ambientes de las casas, *Shifu*, tejidos en telar a partir de hilo hecho a base de papel torcido (*ukikaeshi-gami*). Los papeles más refinados se usaron como soporte para el arte y para registrar los eventos de emperadores.

Así la industria del papel artesanal cobra gran importancia y su especialización se hace cada vez más amplia. Se trabajan técnicas especiales para elaborar papeles de gran calidad y de los más diversos tipos. Papeles para cubrir murallas, o papeles para transportar pólvora y medicinas, tabaco y correspondencia, papeles especiales para limpiar el filo de las espadas. Objetos como platos y cajas lacadas. Bordes de tatami y vestidos para nobles. Papeles mezclados con arcilla para modelar, pulidos con conchas para darles brillo, teñidos y laminados en ambas direcciones y con diferentes barnices. Cada una de estas variedades de papel otorgó una identidad particular a las ciudades que lo elaboraban.

En el campo de las Bellas Artes se manufacturaba papel para xilografía (*ukiyo-e*), caligrafía (*shodo*), pintura monocroma con tinta (*sumi-e*), etc. Entre los que están el papel *Hosho* que es 100% *kozo* o morera del Japón, resistente y de grosor medio, también el papel *Sekishu* puede ser 100% fibra de *kozo* o *gampi*. Es muy bueno en el área de restauración para respaldar documentos, para reparación y como bisagras para enmarcar otros papeles. Así podemos encontrar más de 94 tipos de

washi, con un nombre especial para diferenciar la fibra, *Gampi-shi* (fibra de *gampi*) *Asagami* (fibra de cáñamo), o para definir un grosor como *Tengujo* (extremadamente fino), por tamaño como *Hanshi*, que significa la mitad del tamaño usual de los papeles o el *Daishi*, que es papel de gran formato (*fusuma* corresponde al tamaño de las puertas deslizables *shoji*).

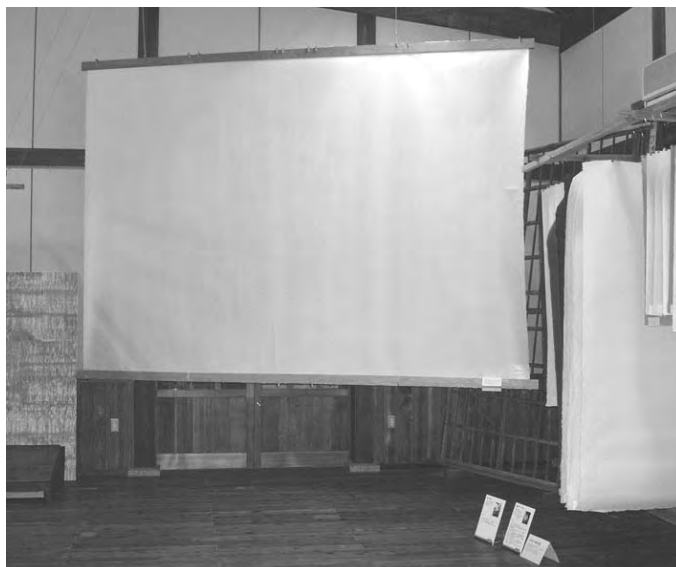


Fig.10

Puede recibir una denominación según su uso, como *Choshi*, especial para escrituras sagradas, *Yucatai-shi*, que significa bolsa médica, en la que se transportaban medicinas, *shifu*, tejido hecho a partir del hilo de papel torcido, *Izawa-Gami*, papel para hacer volantines, etc. Esta gran variedad de papeles están hechos en su mayoría a partir de la misma fibra. Esto es posible gracias a su firmeza, flexibilidad y ligereza que al mismo tiempo hacen de él un material óptimo para diversos propósitos.

Es interesante también saber el rol que jugó el papel en la época de la segunda guerra mundial, usado para la construcción de pequeños globos aerostáticos que contenían bombas y viajaban kilómetros desde Japón hasta Estados Unidos entre los años 1944-45. Una gran cantidad de

Fig.10.- OKAFUTO, Papel de gran tamaño en el que se emplean 12 maestros papeleros para formar una hoja.

casas papeleras a lo largo de todo el Japón se dedicaron por mucho tiempo a la elaboración de *washi* exclusivamente para este propósito. Estos globos que medían 9,9 cm. de diámetro eran hechos a partir de papeles unidos unos con otros gracias al delicado trabajo de chicas que fueron especialmente entrenadas para hacer este delicado trabajo.²³

El papel fue usado también como vendaje, cuerdas finas (*koyori*), y para librarse de las personas enemigas, asfixiándolas sin dejar rastros.²⁴

El *washi* posee propiedades excelentes para el trabajo en Bellas Artes. Su uso más conocido es para la impresión de xilografías y las extraordinarias marcas de agua usadas para cubrir los *shojis*.

2.3- Elaboración del papel japonés, Proceso, cuerpo y materia

Aoki Rina, una artista dedicada al papel en la Aldea de *Echizen*, desde el año 2000, a quien conocí en mi viaje a Japón, comenta sobre Iwano Ichibei:

*“He often says he has to calm himself down to make good paper, no anger and no irritation. His father told him not to think about taking an easier way in making his paper because each process is very important. There are lots of guests visiting him, but he has enough passion to explain his work one by one seriously”*²⁵

El Proceso de elaboración del papel japonés, atrae a muchas personas que como yo, encuentran en la práctica una manera de meditación o encuentro en silencio. En el estudio puedo pasar muchas horas trabajando de manera concentrada y metódica, sin que eso signifique desconectarme de lo que está pasando a mi alrededor.

23.- Barrett, T. pág.8

24.- Ibid. pág.8-11

25.- Aoki Rina, “ Él a menudo dice que tiene que calmarse para hacer buen papel, sin rabia ni irritación. Su padre le dijo que no pensara en tomar el camino fácil para hacer su papel porque cada proceso es muy importante. Muchas personas lo visitan, pero él tiene suficiente pasión para explicar su trabajo uno por uno seriamente. <http://www.echizenwashi.jp/english/aboutus/artisans.html> 31/05/2011 22:28 hrs.

El proceso de preparación y elaboración del papel japonés significa principalmente desarrollar la paciencia. En un mundo en el que todos desean una respuesta rápida, es aquí donde encuentro un espacio de tiempo para el trabajo reflexivo.

Hacer papel japonés hecho a mano supone varias etapas en un proceso que comenzará con el período de cosecha de las plantas, y que por dos semanas, algunas veces en largas jornadas, resultará una producción de materia prima para toda la temporada.

La cosecha anual de *kozo* es un evento que reúne a gran parte de la comunidad en un trabajo colectivo en el cual todos tienen una labor específica con un líder a la cabeza, que en general es el que se levanta más temprano (4:00 AM para preparar el material con que se trabajará durante el día). Barrett, en su libro *Japanese Papermaking, traditions, tools and techniques*, comenta que hasta los más ancianos de la comunidad participan de esta actividad, que muchas veces significa un gran esfuerzo, pero su orgullo japonés es mayor, pues significa estar activo entre la comunidad. Pero los trabajadores más jóvenes se sienten aún más orgullosos de poder contar con ellos.

Esta es la manera en que el profesor Barrett fue aprendiendo cada una de las etapas del proceso del papel japonés, participando de este grupo de trabajo, y de esta manera también es como lo vivenció yo misma en mi pasantía en el centro de producción e investigación del papel en el Campus Oakdale - Universidad de Iowa, dirigido por él.

En el edificio 243 de este campus, se encuentran las instalaciones del Centro para la investigación y fabricación del papel, bajo la dirección del profesor Timothy Barrett.

Este Centro cuenta además con una plantación de *kozo* japonés, (Fig. 11 y 12) cultivada por el equipo de Tim, del cual cada año a fines de Noviembre, y cuando las hojas caen por la primera nevada, se realiza la cosecha de las ramas de *kozo*. A este evento vienen a participar artistas de otras ciudades y voluntarios que van desde ex- alumnos hasta el director de las colecciones especiales de la biblioteca de la Universidad.



Fig. 11 verano



Fig.12 invierno

En Noviembre del 2005, tuve la oportunidad de ser parte de este grupo de trabajo que presentó para mí, el desafío de las bajas temperaturas en esta ciudad del medio oeste, alcanzando los -17°C .

La cosecha anual en Oakdale es conocida entre las individuos que se dedican a la investigación y a la elaboración del papel en los Estados Unidos. Cada año, muchas personas esperan este evento que duran entre 4 y 6 días, como punto de encuentro y aprendizaje. (el resto de las etapas se realiza entre las personas que trabajan regularmente en el Centro). La mayor parte de este proceso es el mismo que se sigue en Japón (es este caso en la prefectura de *Shimane*, donde aprendió Tim).

Primero reunimos las ramas de *kozo* que Barrett y su asistente Marianne Kelsey cortaban de una manera especial, para que creciera una nueva plantita para el año siguiente. Una vez realizada la cosecha, se pone en un hervidero para separar la corteza de su vara central, por acción del vapor. La primera será para hacer el papel, la segunda, históricamente fue parte de la leña para cocinar las cortezas. Aquí se forma un ruedo de personas (Fig.13) que al calor de una taza de té y conversación, van eliminando con un cuchillo especial, la piel más superficial de las cortezas, dejando sólo la parte blanca, la corteza interna.

Finalmente se deja secar para ser almacenada, y ser utilizada en una próxima producción. De acuerdo a lo que recomiendan los maestros papeleros, las cortezas que producirán un mejor papel, deberán tener por

Fig.11-12.- Plantación de Morera japonesa o Kozo, Campus Oakdale, University of Iowa. Verano e Invierno 2005



Fig.13

detalle

lo menos un año de almacenamiento. Así se logra un papel de mejor calidad, más firme y duradero.

El proceso del *washi* requiere dedicación, paciencia y amor por el oficio; humildad y paciencia para pasarse semanas practicando sin lograr realmente una buena hoja de papel. La concentración que se logra al mover el bastidor mientras se forma la lámina es tal que podría verse como un trabajo aparentemente monótono. Efectivamente tiene algo mecánico. Pero está lleno de significado, de compenetración y conexión con el cuerpo y el espíritu. Existe una mirada más allá de las olas de pulpa que viajan por el bastidor al movimiento que le vamos dando.

Cada etapa del proceso que va desde cosechar las ramas de *kozo*, hasta despegar las hojas de papel de los tablones de secado, nos lleva a un acto mágico, en el que el resultado es de una belleza sublime. Es como si siempre hubiese existido de esa forma.

El *washi* es capaz de resistir sin deformarse aún estando húmedo. Es esa fortaleza y al mismo tiempo delicadeza la que me atrae de este papel. Es la concentración y la conexión al hacerlo, lo que me mantiene fabricándolo todos estos años. Y ambas instancias son las que me llevan

Fig. 13.- Centro de Investigación y Producción del Papel, Noviembre, 2005, U. de Iowa, Campus Oakdale.

a transmitirlo y enseñarlo. Cómo permitir que un oficio de tanta belleza y dedicación se pierda? Cómo pretender que un papel fabricado en una máquina, logre la suavidad, resistencia y calidad de un papel hecho por las manos expertas de un artesano japonés?

2.3.1 Proceso, cuerpo y materia

De cada paso en el proceso de preparación del papel japonés, hay algunos que quiero destacar especialmente por los efectos que produce cuando se logra integrar a través de la experiencia de trabajo, esa conexión entre la naturaleza del material y nuestra mano, como prolongación de todo el cuerpo:

- **Recolección de plantas:** La tarea de cosechar las plantas que usaremos para hacer el papel supone nuestro conocimiento del tipo de fibra a la cual pertenece. Es decir, saber que en el caso del papel japonés, se usa la corteza de la morera, que es un árbol que cada año bota todas sus hojas, llegando al máximo de madurez en ese año.

Cuando hacía papel de otras plantas, debía buscar información de cada una de ellas para saber el momento más adecuado de podarlas, de manera de obtener la mejor calidad de sus fibras. Este propósito resultó en una buena cantidad de fichas de registro de las diversas plantas de Chile, conocer su ubicación geográfica, tipo de fibra y resultado en una hoja de papel con ciertas características, de color, resistencia y rendimiento.

- **Separación de la corteza**

- **Almacenaje o separación corteza externa de la interna** (Fig.13)

- **Remojo**

- **Cocción:** Una tarea que exige mucha atención y cuidado, pues una fibra que está más tiempo del necesario al fuego, dará como resultado una fibra débil y quebradiza, el efecto contrario si es poco el tiempo. Entonces una cocción probando cada 30 min. viendo cómo se va comportando la

fibra al manipularla es la que nos indicará si está suficientemente cocinada o no. Al abrir la corteza en la que se forma un suave enrejado será la señal de un cocimiento satisfactorio. Al igual que su textura y suave flexibilidad. Sólo la práctica nos irá dando una idea de cómo debe quedar una fibra para su óptima formación y comportamiento en el tiempo. Además este aspecto va condicionado también por la intensidad del fuego, más allá de la potencia de la cocina, es el tipo de calor. Los japoneses tradicionalmente lo hacían con leña. Actualmente se hace con gas licuado de petróleo. Pero esto último también estará sujeto al tamaño del quemador. Por otro lado el álcali usado para eliminar todo aquello que no sea celulosa, también afecta el resultado de la fibra. La historia del papel japonés nos habla del uso de cenizas como álcali para cocinar las fibras. Ésta tiene la ventaja de ser menos tóxica, y conservar el color original de la fibra. La desventaja es que se necesita una gran cantidad de ella para que surta el mismo efecto que los álcalis más potentes. El uso más generalizado es el Carbonato de Sodio y en ningún caso el de la soda cáustica que si bien lo usan algunos papeleros para aliviar la tarea de limpieza y banqueo, no es recomendado por ningún maestro paplero serio que garantice la durabilidad del papel.

- Lavado

- Limpieza de la corteza, *chiritori*: (Fig.14) Esta etapa es de las que más me agrada realizar. Limpiar la fibra significa para mí un real aseo profundo de mi cabeza. Limpiar los pensamientos obsesivos, limpiar la mirada de los acontecimientos desagradables de mi entorno. Calmar mi mente y espíritu. Volver al estado de tranquilidad. Nada es más importante en ese momento que estar ahí limpiando las cortezas ya cocinadas con todo el cuidado que ellas necesitan.

Esta actividad se hace con sumo cuidado pues no es romper ni raspar las cortezas, sino que suavemente arrastrar los restos de corteza externa que han quedado.

El *chiritori* (además me gusta el nombre y lo enseño así), era una actividad que lo realizaban antiguamente las mujeres mayores en las aldeas, pues no necesitaban hacer un ejercicio de fuerza ni trasladarse de un lugar a otro, sino que tener una buena vista y paciencia para ir observando tranquilamente el estado de las fibras antes de su separación.



Fig.14

- **Separación de las fibras:** Esta etapa requiere de una observación de la postura corporal, mientras se trabaja con el material. Es básicamente apalear las fibras de manera rítmica, sin romperlas sino que sólo abrir sus fibras y que vayan transformándose poco a poco en una masa uniforme que al diluirla en agua será la pulpa de celulosa. Esta fuerza debe ir graduada para que no sea excesiva ni insuficiente. Creo que este paso puede relacionarse a la ceremonia del té, cuando el oficiante toma cada una de las herramientas y las sopesa. La más pesada deberá parecer como muy leve, y aquella más liviana tomará todo el cuerpo para contenerla. de esta misma manera si van a manipular los mazos. Como si el golpe que abre la fibra fuera el exacto que la fibra necesita. De manera que es la fibra la que recibe la cara del mazo y le permite moldearla y abrirla.

- **Preparación mucílago**

14.-Iwano Ichibei y su esposa. <http://www.echizenwashi.jp/english/index.php> 01/06/2011 - 19:30 hrs.

- **Preparación pulpa batea**

- **Peinar la fibra con el mucílago**

- **Formación de la hoja:** Esta etapa es una de las que necesita más entrenamiento, pues se requiere de una muy buena coordinación de brazos, hombros, torso y fuerza abdominal para que vayan en armonía con el peso del agua, la manipulación del bastidor y la observación del alabré²⁶ de modo que las láminas de pulpa en formación vayan depositándose de manera pareja.

- **Transferencia:** Esta destreza también se adquiere con la práctica y aquí no se debe apartar la atención en ningún momento. (Fig.15)

Es una actividad que va de la mano e intercalada con la formación de la hoja. Cada vez que haya formado una hoja, debo transferirla en una posta de papel que voy apilando al lado de la batea y que irán separadas sólo por un hilo que hará más fácil la separación posterior y el secado.



Fig.15

En dos oportunidades he experimentado de manera patente cuando mi pensamiento va hacia otra parte. Especialmente cuando pienso en lo que haré más tarde. Y entonces cometo el gran error de apoyarme en esta

26.- Formador de la Hoja de Papel. En el estilo europeo existe un Alabré y un Ponedor que es el que transfiere los papeles del bastidor a los fieltros de secado.

Fig.15.- Ogawamachi, Saitama, Japón 2007

posta y dejar muy marcado mis dedos en el papel. Esto significa, llevar todas las hojas recién hechas de vuelta a la batea y volver a diluirlas. Es decir, comenzar de cero. Por mucho que me guste hacer papel, cuando este accidente me ha ocurrido es al final de una jornada larga de trabajo. Así todo, respiro y vuelvo a comenzar.

- **Prensado de la posta de papel**
- **Transferencia para tablón de secado**
- **Separación de los tablones papel seco**

2.4 Nagashizuki: El estilo de formación del papel

Nagashizuki es una palabra japonesa compuesta por el verbo *nagaso*, que significa fluir, echar a correr las aguas y *suku*, que significa hacer papel. Entonces el *nagashizuki*, corresponde a la manera de hacer papel con en el constante movimiento de las aguas ²⁷ .



Fig.16

27.- pág. 51 Barrett, T. Cap. 4 Sheet Formation, 2005

Fig.16.- Estilo Nagashizuki, Casa Papelera Shohachi, Imadate, Japón, 2007

El significado cobra más sentido cuando podemos ver a un maestro dar forma a una hoja de papel. Cómo va creando sobre el bastidor en constante movimiento de un lado hacia el otro, formando las olas de pulpa que a cada paso van siendo depositadas sobre el *su* (*esterilla donde se depositan las fibras que formarán las hojas de papel*).

El otro estilo, que es más conocido en Occidente es el *Tamezuki*. Esta palabra viene de *tameru*, que significa retener, o llenar y mantener; y *suku*, hacer papel. Entonces *tamezuki*, es la manera de hacer papel llenando el bastidor y manteniéndolo hasta que el agua drene completamente ²⁸.

Estos dos estilos de hacer papel no sólo difieren en la manera en que la hoja es formada sino también en el tipo de bastidor, en la transferencia, en la forma de prensar y secar. Cada una en su estilo proporciona un tipo de papel que tendrá un uso determinado en las bellas artes y en la vida cotidiana. (En la primera mitad del S. XX aparecen las máquinas de hacer papel tanto occidentales como orientales, con sus propias ventajas e inconvenientes). La historiadora del papel Elaine Koretsky, es su video *Papermaking around the World*, Boston 2002, hace una clasificación de la formación de la hoja del papel como aquella en donde la pulpa es vertida y la otra en donde la pulpa es recogida. Estas dos maneras de formar la hoja pueden coexistir dentro de un mismo lugar. Aunque la gran variedad en la forma de elaborar el papel, la encontramos en varios países del lejano y medio Oriente a diferencia de Occidente que presenta una técnica común para elaborar su papel tradicional, el *tamezuki*.

Mi elección del estilo tradicional de elaboración del papel japonés, *nagashizuki*, responde a varias inquietudes personales que están relacionadas tanto a sus medios de producción como a sus resultados. En cuanto a los medios, esta técnica milenaria no precisa de grandes instalaciones y equipos sofisticados, así como tampoco necesita de electricidad, ni ninguna otra fuente de energía artificial.

28.- Barrett, T. 2005

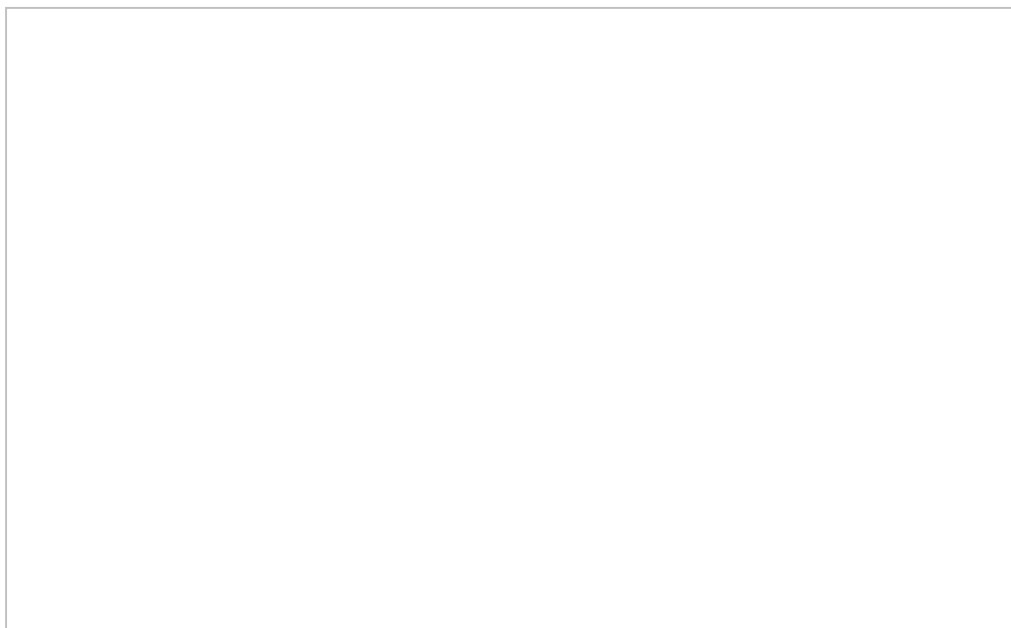
MOVIMIENTO ESTILO NAGASHIZUKI



Taller AB18- University of Iowa, Center for the Book, Iowa City, EEUU- 2005

Tanto su materia prima como otros componentes que intervienen en el proceso de elaboración del papel son de origen natural por tanto biodegradables. Esto es un tema que me concierne como artista y docente, transmitiendo este oficio con un carácter de conservación y preservación del medio ambiente, no sólo porque en su tradición se elaboraba intuitivamente de esta manera, sino que también es un modo de difundir y recalcar las reales condiciones en que debe tratarse la naturaleza para continuar trabajando con ella.

En cuanto a sus resultados, según mi experiencia, este papel es infinitamente superior para manipularlo con las técnicas más antiguas del grabado tradicional como la xilografía y litografía. También es óptimo para los sistemas de impresión de la más alta tecnología. Este papel aporta firmeza y flexibilidad, al mismo tiempo que un aspecto delicado. El *washi* o papel japonés tiene más de 90 maneras de trabajarlo y aquí yo sólo he explorado 3 o 4, por lo que me queda un largo camino investigativo por recorrer.



Capítulo III

**PRÁCTICA, ENCUENTROS E
INTERVENCIONES**

3.1 Ser y Hacer. De la práctica como meditación activa.

“Si se quiere realmente ser maestro en un arte, su conocimiento técnico no basta; es necesario trascender el aparato de la técnica, de manera que el arte se convierta en un arte *sin artificio*, surgido del inconsciente”.¹

El *Geidō*, es una puerta que abrí hace muchos años, como consecuencia de mis investigaciones acerca del papel hecho a mano, sin saber qué podría encontrar detrás de ella. No tenía tampoco la intención de encontrar algo, pues no sabía de su existencia.

Para mí, hacer papel se convirtió en una manera de crear en un espacio de quietud mental; y al profundizar teóricamente acerca del proceso creativo que esto implica, se me ha hecho más fácil seguir esta ruta; establecer un tipo de disciplina para observar con especial atención cada etapa que envuelve la elaboración del *washi*.

Esta vía se dio de manera natural hace ya muchos años en mi trabajo de taller, ignorando que fuera un método o un camino existente hace tantos siglos. Sin embargo, tampoco me fue tan extraño saber de su existencia, cuando varios años más tarde (2008) comencé a participar de un grupo de investigación sobre cultura asiática² y pude ver de manera casi instantánea esta relación con mi práctica en el arte del papel: esto es justamente lo que vivencio en mi estudio y cómo me planteo la creación de mis trabajos. Concentrarme en cada paso; no pensar en el resultado final, sino que establecer un diálogo paulatino con la materia. Focalizar mi atención en el momento presente, donde puedo ver cómo se va comportando la fibra a medida que se transforma y se interrelaciona con otros elementos. Más allá de observar cada paso como bitácora de un viaje, mi vivencia se asocia más bien a un estado de bienestar; tomando

1.- pág.2 -Suzuki D.T, Introducción “El Zen y el Arte del tiro con Arco” Herrigel, E

2.- CICLO: Centro de Investigación del Cercano y Lejano Oriente. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile.

plena consciencia del momento que estoy viviendo y la conexión que estoy experimentando; sobre todo cuando estoy formando cada hoja de papel. “Ese gozo que se siente al experimentar intuitivamente la armonía intrínseca de la naturaleza y su armonía con el cuerpo- espíritu humano”³, dice Racionero.

El estado de bienestar al que apunto es un pequeño asomo, que podría llevarme, a lo que aparece en los textos budistas como *Kenshō*⁴; en el área de las artes, descrito como la experiencia estética del auto conocimiento. *Ken*, significa percibir y *sho* significa naturaleza, es decir, es percibir nuestra propia naturaleza a través del contacto con los materiales. Sin embargo, no es fácil llegar a este estado y es mejor no buscarlo, pues según los maestros budistas, no es algo que deba buscarse sino que es una experiencia que se tiene o no se tiene. No se vive de a poco ni se produce de manera parcial. “If you want kensho, you must make your opinion, your condition, and your situation disappear”⁵, dice un maestro *Zen*. Esto alude más bien a volver a nuestra naturaleza original, a un darse cuenta de que no hay diferencia entre el sujeto y el objeto. Es llegar al conocimiento de nuestro ser más íntimo, que es el verdadero, el puro, aquel que no ha sido contaminado por falsas creencias o por la construcción que hacemos de él, para mostrar una imagen ante el mundo. Por eso se habla muchas veces de liberación, y que esta experiencia, dicen algunos maestros, es menos profunda que el *satori*⁶, o el paso previo para llegar a él.

Personalmente no le he vivido; y creo, que se debe ser muy metódico para lograr esta experiencia. Pueden pasar meses, años sin experimentar nunca el *kenshō*, aún teniendo una disciplina diaria de meditación. En todo caso, no es mi intención ni búsqueda llegar a tener esta vivencia.

3.- Racionero, pág.19

4.- <http://www.kwanumzen.org/1979/true-kensho/> 02/06/2011 12:34 hrs

5.- *Ibíd.* “ Si deseas Kensho, debes hacer tu opinión, tu condición, y tu situación desaparecer”

6.- Significa la Iluminación en el Budismo Zen.

Mi motivación hacia la práctica es simplemente amar mi oficio, sentirme absolutamente tranquila cuando estoy inmersa en él y puedo afirmar con toda certeza, que esta práctica me es profundamente amable y que me produce una felicidad serena. Es sólo eso. Estar bien, y estar bien en el mundo.

Me parece que el papel es un material con un alto contenido de magia. Creo además que es necesario estar en contacto con la materia, para estar conectados al mismo tiempo, con nosotros mismos y con la naturaleza. Con el mundo; con lo que para mí es esencial.

3.1.1 El camino hacia el olvido de la técnica

“Señor, contesta, todos han fracasado porque sólo se cantaban a sí mismos. Yo he dejado al arpa escoger su tema y en verdad tengo que decirles que no sabía si era el arpa que dominaba a Peiwoh o Peiwoh que dominaba el arpa”⁷

Muchas veces me noté cavilando acerca del concepto de olvido al que aluden las prácticas de Oriente. Y mi pregunta de ignorante aprendiz era siempre, ¿cómo es que una persona que lleva años practicando debe en algún momento olvidarse de lo aprendido?. Pues sólo profundizando en las lecturas pude entender y reconocer en mi propia experiencia, que el olvido no es más que la integración de lo aprendido en nuestra naturaleza, de manera que ya no pasa por un proceso de razonamiento consciente sino que fluye como un movimiento natural, así como el caminar, andar en bicicleta o escribir. Al comienzo cuando aprendemos una nueva disciplina, vamos poco a poco haciendo consciente cada uno de los pasos que vamos dando. Muchas veces no nos damos cuenta de los avances que hacemos porque estamos más ocupados en obtener el resultado final.

7.- pág. 20 cuento taoísta del arpa amaestrada. Okakura, K. El libro del té.

Sin embargo es muy importante observar cómo integramos el mecanismo de las cosas al movimiento del cuerpo. Pongo el ejemplo más cercano, que es el formar una hoja de papel. Primero, he preparado la pulpa de morera, la distribuyo en el agua de la batea, preparada previamente. Paso la peineta de madera (fig.1) para abrir las fibras y dispersarlas en el agua.

Cuento hasta 50. Por qué?
porque mi maestro me lo enseñó de esa manera y decidí que pasaría a ser parte de mi ritual.



Fig.1

Pero en estos primeros 50 tiempos en que la peineta va y viene, voy mirando cómo ellas se separan y se integran. En los siguientes 50 tiempos las fibras se separan más, y se hacen más finas formando una pulpa en suspensión ayudada por el mucílago que he agregado al agua (al finalizar los primeros 50 tiempos.⁸⁾ Toda esta etapa no toma más de 5 minutos, sin embargo, cuando lo describo parece mucho más largo, y seguramente en un principio cuando tenía que ir leyendo los pasos, me habrá tomado 10 minutos en realizarlo. Hoy es un sólo acto formado por una serie de otros más pequeños que se van sucediendo. Y que se convierte en una preparación anímica para empezar la segunda etapa; la formación del papel.

Fig. 1.- Diario el Mercurio de Santiago, 2006

8.- Mayor detalle consultar Japanese, tools and Techniques, Barrett, T.

En esta etapa del proceso, he podido observar y experimentar con mayor énfasis, la vivencia descrita en el apartado anterior.

Luego de varios años de práctica del nagashizuki, mi atención está puesta en el sonido que hace el agua cuando recojo pulpa de la batea y comienzo a formar la hoja. Es fácilmente reconocible para mí, si una hoja va bien encaminada o no, según el sonido que hace el agua al moverla en el bastidor (ver pág. 73). El otro punto es no pensar en lo que viene después, sólo estar en ese momento y participar de esta rueda. Porque es aquí en donde se puede percibir de manera patente la relación circular que se establece entre el bastidor suspendido por cuerdas elásticas para otorgar una mayor ergonomía. La pulpa que entra en el bastidor, formando olas producidas por el movimiento que le voy dando, mis manos que sostienen el bastidor pero que al mismo tiempo deben tener la suficiente flexibilidad para que sea un movimiento fluido y que se produzca casi por sí mismo, luego mi postura corporal atenta, pero no rígida, apoyada en la batea, que contiene la fibra, que está en movimiento por la inmersión constante del bastidor. Un círculo que se repite por lo menos 5 veces por hoja formada. Debo atender a la posición de los brazos a la fuerza que ejerzo sobre las asas del bastidor, cómo lo sumerjo en el agua, el peso del agua, la cantidad suficiente de pulpa de morera, el movimiento armónico y continuo para depositar las fibras sobre la esterilla, formando capas que darán el grosor final al papel. Esta descripción de acciones que ocurren durante la formación del papel se transforma en un movimiento fluido e inconsciente, en el que todos los elementos u objetos (bastidor, batea, pulpa de celulosa en suspensión) se aúna con el sujeto (el que forma la hoja).

Billeter señala sobre la práctica:

“El olvido es el resultado de la maestría. Se produce cuando fuerzas profundas toman el relevo y la consciencia puede olvidarse de dirigir las operaciones

como había hecho hasta entonces y olvidarse de ella misma”⁹.

La integración del olvido según este autor es paulatino, y lo aprendido se incorpora en nuestra propia naturaleza; sostiene además que la manera de avanzar en este proceso según la cultura china, es el reconocimiento de la superioridad de una cosa sobre la otra. Es decir, olvidar las cosas fundamentales que fuimos aprendiendo e integrando, haciendo de éstas algo natural, cuyo mayor logro es olvidarse de sí mismo, es decir, relajar los músculos hasta olvidarlos, olvidar también la respiración y estar.

En todo comienzo de ejercicio existe una tensión entre el yo y el objeto resistente. Éste va desapareciendo con el tiempo en que se desarrolla la capacidad y que finalmente se siente, cómo el espíritu logra dominar también esa tensión.

“Con el dominio del método, aparece la fluidez y la naturalidad. La pintura se produce sin la intervención del pensamiento consciente, y el espíritu creativo se libera sin necesidad de controlar el movimiento involucrado en la acción”¹⁰.



Fig.2

Es decir que la práctica regular del arte, no sólo nos capacita para dominar una técnica, sino también para entrar en sintonía con ella; para

9.- pág.75, Billeter, J F. 4 Lecturas sobre Zuang zhi.

Fig. 2.- Larrea en su taller formando una hoja de papel. Fotografía Patricia Novoa

10.- pág.24, Manrique, M.E, 2006

liberarnos de ella también y poder usarla con espontaneidad, pues al conocerla sabemos su naturaleza a través de la nuestra. En pocas palabras, si no queremos vernos aprisionados por una técnica, entonces deberemos dominarla. Racionero dice: “Si queréis prescindir del método, aprended el método, Si deseáis la facilidad, trabaja duro, Si buscáis simplicidad, dominad la complejidad” ¹¹. En esto consiste la fluidez del trabajo creativo, dejarse llevar por lo que internamente ya conocemos, cómo lo desenvolvemos y cómo reacciona el material o la herramienta que usamos.

Elaborar *washi* ha sido mi principal práctica que ha pasado a ser un camino de meditación activa, creando una conexión entre mi naturaleza y la del papel, de manera que no haya una separación entre ambas, objeto y sujeto formando parte de la misma naturaleza. Una práctica de relación circular. Barrett afirma:

“el washi aparece en una amplia variedad de imágenes y sentimientos en los japoneses más ancianos quienes crecieron usando el papel hecho a mano en su vida diaria. Para ellos tiene un significado y un matiz diferente a lo que para nosotros podría significar. De hecho, el oficio del papel japonés en sí mismo tiene muchos más lazos con un significado religioso que su contraparte europea” ¹²

3.2- El trabajo Previo: Reunión del Papel hecho a mano y la imagen fotográfica.

La fotografía en mi obra gráfica ha cumplido hasta ahora un rol fundamental como herramienta de observación, como vía de reflexión y como sujeto de identificación; aspectos claves de mi proceso creativo. Esto es, mirar la imagen fotográfica, más allá de sus avances técnicos, y retomarla como lenguaje estético. Aquí, dejará de ser la instantánea para

11.- pág. 172, Racionero, 2008

12.- pág. 8 Barrett, Timothy, 2005

convertirse en un reflejo, donde establezco una relación de diálogo, intervención y desplazamiento.

Cada imagen ha evocado al mismo tiempo mi propia historia, observando mis experiencias recogidas en los últimos 16 años a través de los viajes emprendidos entre 1994 y el 2010. Conociendo diversas culturas y pueblos que tienen como elemento en común, el oficio milenario del papel. El trabajo posterior de intervención será una reflexión de la experiencias apre(he)ndidas.

En la primera etapa, la mayor inquietud fue la experimentación; comencé los trasposos de la imagen fotográfica sobre papeles que iba obteniendo de diferentes fibras vegetales. Los resultados fueron bastante atractivos. Desde una imagen que tomaba la textura dejada por las características propias de la fibra, incorporándose armónicamente a ella, hasta imágenes distorsionadas por esta misma causa; o simplemente desapareciendo al mimetizarse con el color natural del papel. Esta es también una etapa de máxima investigación y clasificación del material. En seguida el trabajo se transformó en una hibridación de técnicas y lenguajes.

Aparece la costura, el pan de oro y el papel de filtro de té. Los pigmentos y el bordado (Fig.3). Y papel de mayor formato realizado por la unión de papeles de menor tamaño.

"¿Cómo negar que, debido a la unicidad de los seres y las culturas, la diversidad es la condición misma de los humanos, que es su riqueza y su suerte?"¹³

13.- Pág. 82, Billeter, JF. "Cinco Meditaciones sobre la belleza".



Fig.3- Larrea, C. **Ángel**. 45 x 56 cm. Técnica Mixta sobre papel de Pita, 2004



Fig.4.- Larrea, C. **Hoja de Vida** - 46x 63 cm. Técnica Mixta. 2007

Luego de mi pasantía en la Universidad de Iowa, bajo la tutoría de Timothy Barrett en el 2005, entro de lleno en el mundo del *washi* japonés y me dedicaré hasta el presente, a profundizar en este tipo de papel, para mi trabajo plástico. El encuentro de ambos lenguajes (fotografía + *washi*), se potencian por las características propias de la fibra y la técnica usada para elaborarlo, que favorece la impresión de las imágenes no solamente sobre el papel, sino que también, en el papel. Los avances tecnológicos y las amplias posibilidades de manipular, traducir e imprimir la imagen, tanto manual como digitalmente, han encontrado en el papel japonés, una excelente adaptación de su superficie en las nuevas máquinas de impresión, logrando una mejor y mayor gradiente tonal, que el papel artesanal europeo¹⁴. También he podido comprobar una mejor adherencia de las tintas al hacer mis transferencias de imágenes de manera manual, que además me da la posibilidad de una mayor experimentación conservando las ventajas propias del *washi*, como son flexibilidad, firmeza y versatilidad. (Fig.4) .

Esta relación de técnicas y medios abren el arte al mundo de la multiplicidad de lenguajes y a la vía de la reflexión estética, en el que ambas expresiones, tanto fotografía digital como papel japonés siendo de carácter distinto en tiempo, historia y desarrollo, se encuentran y articulan en nuevo espacio de significación metafórica.

3.3 Encuentros: algunos referentes en el arte contemporáneo

En el arte occidental, el uso del papel ha sido en su mayoría utilizado sólo como un soporte que pocas veces tiene un rol importante en la carga expresiva de la obra. Es así como en general se parte del presupuesto de que todo papel hecho a mano que proviene de China o Japón, pasa

14.- Larrea, C. 2009, Washi, Tradición y desarrollo.

automáticamente a llamarse papel de arroz, y que aquellos que son hechos a mano, se les llame papel reciclado. El papel no ha tomado un protagonismo en las artes, salvo algunas excepciones, no porque no tenga las condiciones para serlo, sino porque no nos hemos detenido a estudiar a fondo sus propiedades particulares.

El papel en sí mismo contiene un carácter mucho más flexible que sólo dibujar, pintar o imprimir. Estas características son las que algunos artistas han podido resaltar yendo más allá de su uso convencional, destacando sus cualidades de textura, flexibilidad y color.

No es fácil encontrar un artista específico que pueda ser un referente lo suficientemente fuerte como para decir que me ha influenciado en mi trabajo plástico por lo arriba descrito. Afirmo con toda certeza que en la primera etapa de mi recorrido en el papel, Luis González Palma¹⁵ fue la gran inspiración, así también se lo hice saber en la oportunidad que tuve de conversar en el año 2005, en su casa de Córdoba, Argentina.



'Retrato de Niño' 1990/1992

Este artista, arquitecto y fotógrafo guatemalteco, desarrolló en sus inicios un lenguaje híbrido al retratar indígenas de su tierra natal, sacándolos de su contexto habitual y reubicándolos en un nuevo escenario de

15.- www.luisgonzalezpalma.com

significación metafórica¹⁶. Imágenes que manipulará con virados sepias, y blanqueando parte del rostro para resaltar la expresividad de la mirada.

Luis González Palma explora el cruce de símbolos culturales, que los traduce en una hibridación visual, a través de pigmentos, pan de oro y otros elementos que son ajenos e irreverentes al mundo de la fotografía pura, logra expresar el mestizaje latinoamericano en un mestizaje de técnicas¹⁷.

Así como la obra de González Palma cambió, o más bien siguió su propio desarrollo, mi trabajo también fue sufriendo cambios, pues las experiencias de vida van haciendo que esto ocurra, sobre todo si el arte es tomado como una forma de caminar por la vida.

Fue en el año 2007 durante un viaje visitando los estudios papeleros en Japón, pude ver personalmente el trabajo de Gregory Colbert¹⁸, fotógrafo canadiense, con quien también tuve un breve encuentro fuera del Nomadic Museum (Tokio, Japón. 2007).



Ashes & Snow

Me llama la atención pero al mismo tiempo no debiera sorprenderme, que dos personas que no se han visto nunca en la vida, tengan una idea de base tan parecida, aunque desarrollada de otra manera. Esto es el traslado de una fotografía a un papel japonés. Pero Colbert además lo hizo en gran formato, que fue mi deseo desde el año 2005 cuando

16.- Mena, C. 2005

17.- Íbid.

18.- www.ashesandsnow.org

aprendí a hacer papel de gran formato.

La ventaja de que dos artistas tengan una misma idea es que lo más probable sea, que lo conciban de forma distinta. Si bien Gregory Colbert utiliza la fotografía y el papel japonés, él no es quien hace los papeles ni imprime sus fotografías.

Esta fue la primera vez que vi un trabajo combinando estas dos técnicas. Para ser honesta, me encantaron las imágenes, pero no encontré el propósito de cubrir toda la superficie del papel con la impresión ya que no se puede ver la belleza que puede tener el papel japonés hecho a mano relacionándose con la imagen. Por lo tanto da lo mismo si el papel es de kozo, gampi o algodón, si es japonés u occidental no influye en la imagen; el papel no participa como elemento provocador de la imagen, y no modificará su lenguaje.

En mi caso, yo misma hago el papel que es fuente de alegría para mí, una de las principales razones por las que hago el papel. Necesito exponer su belleza complementada con mis imágenes fotográficas, jugando ambos un rol importante en el resultado final de la obra.

Así lo comenté en este correo electrónico con una amiga, artista del Japón:

From: <jiyomon-washi@herb.ocn.ne.jp>
Date: Mon, 2 Jul 2007 02:51:26 -0400
To: <chini.larrea@gmail.com>
Subject: about ashes and snow

Dear Carolina, So sorry for this late response!

Now I am back from China. I could visit three paper studios there and had a really great time for fifteen days. I will tell you about the stories more in the next email!

It is really OK that Rodrigo is not a middle aged person(ha-ha)!

I will meet him next Tuesday. Maybe I will rent him my place.

so, the next biennale of paper will be held in Netherlands?

It sounds interesting to meet you there in 08.

I cannot keep `paper` out of my mind!!!

Did you see the exhibition called Ashes and Snow

(www.ashesandsnow.com) ? It is quite popular here but I was a bit disappointed with the works. It is the pictures printed on the handmade paper and I just thought of your work.

I would be really happy if I could see your work some day...

I have to go to bed!!!

talk to you later, best

Rina

Gregory Colbert, aporta un montaje de imágenes suspendidas que es interesante para la apreciación del papel, sin dejar de comentar su ojo fotográfico estéticamente bello, en el que hombres y animales conviven en un paraíso imaginado, Toda la exposición está montada con un cuidadoso sentido de la atmósfera. Algo que es muy importante también para el cuerpo de trabajo que presento como ejemplo en mi proyecto de fin de máster.



Imágenes Exposición Ashes & Snow, 2007. Nomadic Museum, Odaiba-Tokio, Japón

Puedo decir que el trabajo del equipo de Colbert en su conjunto es un buen referente para el desarrollo del mío, que en menor escala e individual, busca transmitir un sentimiento y una reflexión entre el vacío y la sutileza de la imagen.

Me encuentro frente a la obra de Mira Schendel. Al leer algo sobre su trabajo y ver alguno de los materiales que utiliza, podría decir que efectivamente, en su etapa de monotypes, de alguna manera se podría establecer una conexión con el mío. Pero esta conexión va más allá del papel japonés.

Mira Schendel trabaja con la transparencia del papel japonés, lo que no significa que todos los papeles japoneses lo sean, existiendo casi una

centena de diferentes papeles en Japón dentro de la categoría de *washi*, realizados a partir de una misma fibra, sólo que una pequeña variante en capas, prensado y mezcla de fibras y cargas, dará a cada papel su característica que le es propia.

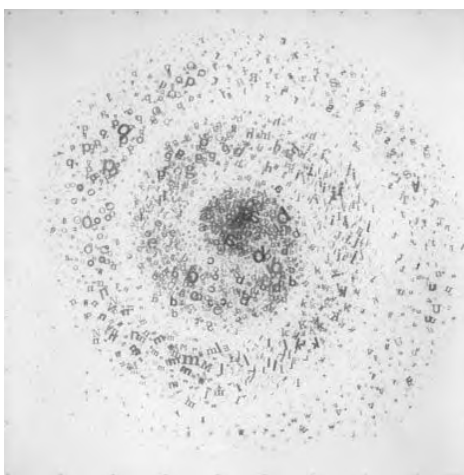
Mira Schendel aprovechó las propiedades de este papel en particular para realizar sus trabajos en monotipias; por otro lado también, trabajará sobre el concepto del vacío, que al leer algunos de sus ensayos, me parece llegar al desmenuzamiento de lo que tal vez Mira Schendel podría haber pretendido con el vacío. Un espacio vacío, en general provoca el vértigo de aquellos que están acostumbrados al exceso de información. Un exceso de vacío puede llevarnos a ver finalmente lo que está en nuestro interior, pues el vacío invita a entrar. De acuerdo a una de las afirmaciones de Schendel, es que su trabajo desde un punto de vista oriental, está relacionado al *Zen*; desde el punto de vista occidental fenomenológico, está relacionado al ser, al tener. Pero si pensamos con el cuerpo entero, el ser es parte del *Zen*, sólo que éste considera también el no ser, pues el *Zen* es un continuo ser y no ser, el constante cambio y la impermanencia. Aquí está el punto en donde la concepción del trabajo de creación de Mira Schendel puede relacionarse a la forma en que yo percibo la creación del mío. El vacío es el que da la forma a lo lleno. Es importante la fluidez en ambos.



S/T, de la serie
Droguinhas, 1966

Desde el minuto en que el espacio se fuerza, ya no se respira con fluidez. El papel por más traslúcido que sea, no es sinónimo de fragilidad, esa es una idea que se tiene de todo lo traslúcido, pero una de las características del papel japonés es su firmeza, flexibilidad y suavidad. Al mismo tiempo, si observamos la serie “*Droguinhas*” en donde ella tuerce el papel hasta hacer nudos, esa fragilidad del papel se pierde, y comprobamos que por muy transparente que este sea, no significa que se vaya a romper. En este caso se pierde también su transparencia, el papel se torna pesado, pasando a tener visualmente el peso de una red de algodón. Me parece que el punto de vista que Mira propone como tema de reflexión, el que la obra sea el propio ser en construcción, es interesante en tanto esa construcción sea una forma de vivenciar el cotidiano bajo la perspectiva del arte, y no un tema aparte que se construye a una hora determinada de trabajo de taller. Otra de las afirmaciones de Schendel que me pareció se relacionaba con mi propuesta de trabajo es sobre el silencio, que de alguna manera también se alude en el vacío. Sólo en el silencio podemos escuchar lo que se nos ha de decir, en el silencio se aprende mejor. Parar la excesiva actividad mental y dejar que puedan entrar aquellos pensamientos que renuevan y despiertan nuestra verdadera naturaleza ontológica. Mira Schendel dice sobre sus textos en los trabajos:

*“En los fragmentos de palabras, en los cuales se reduce el lenguaje desarticulado, fuerza los límites del silencio, intentando alcanzar otros niveles de comprensión”.*¹⁹



Objetos Gráficos, 1972

19.-SALZTEIN, Sônia. **No vazio do Mundo- Mira Schendel**. SP: Marca D'Água, 1996.

No comparto la idea de forzar ni el silencio ni el ruido. Creo que un arte que proviene de la certeza más íntima, sólo fluye y aquello que fluye no es nunca forzado porque es acto volitivo, es su propia naturaleza. Ese silencio que aparece es la comprensión que se adquiere cuando los trabajos son percibidos con todos los sentidos, y cuando el espectador es invitado a entrar en la obra sin temor a ser agredido con un disparo ininterrumpido de información, que es la tónica de los medios de comunicación hoy en día, y en donde el ruido permanente se ha tornado como un componente más de la vida moderna. Esto produce la enajenación del individuo y una pérdida de la capacidad de asombro y sentido de satisfacción.

3.4.- PROYECTOS Y ANTEPROYECTOS, los talleres cursados en el Máster en Producción artística

Cada asignatura escogida en el máster fue planteada como una posibilidad de experiencia previa para resolver y afinar los objetivos que me he propuesto. Siempre tomando en cuenta la visión general del aprendizaje y práctica del arte tradicional en Oriente, que ya fue desarrollado en el capítulo I.

He vinculado el proceso de elaboración del papel japonés con diversos medios de impresión e intervenciones que van desde lo tradicional a lo más moderno, tanto en técnica como en lenguaje.

Para el trabajo plástico final a modo de materializar lo expuesto en esta memoria, se proyecta un cuerpo de obra que reúne una serie realizada en papel japonés de gran formato²⁰, 80 x 200 cm. que han sido intervenidos con marcas y textos de agua durante su formación. Estos papeles fueron elaborados antes de comenzar el máster, para resolver cualquier problema logístico que me encontrara en mi estadía en España.

20.- El papel de gran formato en Japón se llama Torinoko.

FORMACIÓN PAPEL TORINOKO



Fig.4



Fig.5



Fig. 6



Fig.7



Fig. 8

El Papel de gran formato sigue un mismo proceso de preparación de la fibra descrita en el Cap. II, 2.2.3



Fig.9

Usando una mezcla de técnicas aprendidas del maestro Barrett, que vincula el movimiento del *nagashizuki* y una de las más antiguas, el de pulpa vertida (Fig.5) y que aún se utiliza en algunos pueblos montañosos de China²¹, voy formando cada hoja de papel, siguiendo atentamente la disposición de las fibras sobre la malla, que reemplaza la esterilla. (Fig.6) En el ejemplo vemos la formación del papel con una pantalla adhesiva que impedirá a la fibra depositarse en esas áreas, generando una marca de agua. (Fig.7- 8)

El siguiente paso era usar el papel que traía desde Chile en todas las asignaturas que me fuera posible. De esta manera observar el comportamiento del material con otros elementos. En algunos casos, me parecía obvio que funcionaría, p.e. en xilografía, el papel japonés tiene una larga trayectoria en esta área.

Así es que me planteé la combinación de técnicas y el uso de la prensa vertical, que no había tenido la oportunidad de usarla en mi época de estudios de licenciatura. De todos modos, el enfoque después de 20 años es bastante distinto y el resultado de esta experiencia me dejó muy satisfecha (Fig.10-11), pues tanto transferencias como impresiones xilográficas se interrelacionaron muy bien.

Pero me llevé una sorpresa al usarlo en la asignatura: Procesos Experimentales en Litografía, pues aún sin tener mucha fe, resultó no sólo una imagen satisfactoria, sino que fue la técnica escogida para el proyecto que acompañaría el texto del proyecto final de máster.

Me propuse trabajar en la técnica de fotolitografía sobre plancha off set, para poder traspasar la imagen fotográfica a mis papeles y poder prescindir de las transferencias por disolventes que he venido realizando desde hace varios años. La razón para buscar otra alternativa es simplemente que en los casos de trabajar con imágenes de gran formato, muchas veces queda evidenciado la transferencia por módulos A4, que no siempre coopera con la imagen, además de ser azaroso, en términos de

21.- Mayor detalle consultar DVD, KORETSKY, Elaine **Traditional Paper Sheet Formation Around the World**

color entre uno y otro módulo. Es decir, dividir la imagen puede ser un factor que le reste fluidez a la lectura que quiero darle a la imagen.

En un primer intento, la imagen quedó bien en impresión y calce, que no siendo perfecto, fue suficientemente fluido. La imagen es simple, pero con un carácter marcadamente gráfico (Fig. 13), es decir, carecía de ese toque incorpóreo que buscaba. Faltaba trabajar en medio tono y modificar la característica de la tinta plana de manera de dejarla más traslúcida.

Paralelamente a este clase, tomé la clase de Retrato Contemporáneo, Asociando mi largo trabajo anterior con una idea que tenía en espera desde el 2005. El tejido de papel distorsionando una imagen.

Esta idea la desarrollé centrando dos objetivos, Lograr una imagen fotográfica que sea una sugerencia de ella misma, de manera que sólo su estructura medular nos indique la totalidad de su forma. Y, desarrollar un tejido que altere la percepción de la imagen. De esta manera iría trabajando el concepto de la sugerencia. La Preparación de cada tejido²¹ para después transferir los retratos, supuso un trabajo meditativo muy profundo, y que me permitió además descubrir nuevas formas de trabajar con el hilo de papel.²² (Fig. 14 -15)



21.-tejido en telar con hilo de papel se llama: Shifu.

22.- Desde la hoja de papel se cortan en tiras y se tuercen formando un delgado hilo, que en la artesanía japonesa es conocida como *ukikaeshi-gami*.



Fig.10



Fig 11

Parte de los trabajos presentados en la asignatura:
Procesos de Xilografía y Calcografía- 1er Trimestre



Fig. 12

Parte del trabajo desarrollado en la asignatura: Procesos
Experimentales en Litografía. 2do Trimestre.



Fig.13



Fig. 14



Fig.15

Parte del Trabajo Final asignatura: La Imagen de la Identidad en el Retrato Contemporáneo. 2do Trimestre

Esta experiencia fue muy provechosa para mí, y aunque tuvimos poco tiempo para trabajar, tengo un camino ya trazado y seguir desarrollando este lenguaje.

Para simplificar las imágenes, usé las técnicas aprendidas en el curso de fotografía digital, que aunque haya enseñando fotografía análoga por más de 15 años, otra cosa es el manejo del programa photoshop, que había usado de manera absolutamente amateur.

Mi último paso era, resolver la relación de la imagen y el papel, que pudiera transmitir lo que me había propuesto: plasmar en mi papel intervenido con marcas y textos de agua, una imagen que expresara la belleza de la impermanencia. Que pueda sugerir su ausencia mediante la sutil presencia y que vuelva a fundirse en el vacío del papel. Por otro lado me interesa que tanto imagen como papel denote un trabajo manual detrás, Es decir, no me interesa una imagen perfecta de impresora plotter. Tengo claro que mi papel funciona en estas máquinas sin problemas pues ya lo he probado y su resultado me parece tan perfecto que se aleja de la belleza que busco y quiero expresar. Aquí hay tiempo, reflexión, aprendizaje y una fuerte carga meditativa.

3.4.1- PROYECTO DE CREACIÓN- La frontera entre el estar y no estar.

“*Yugen*²³ pues, es el punto intermedio entre los opuestos, algo que se devela sin mostrarse totalmente, algo que está a mitad de camino entre la percepción y la palabra, vibrando entre el ser y el no ser”²⁴

Más allá de sólo mostrar el resultado de una obra, el proceso creativo que supone la génesis del trabajo es más importante aún, porque es en este tránsito, en donde se realiza el mayor conocimiento de lo que estamos haciendo y por consecuencia de nuestro propio camino.

23.- Uno de los ideales de la estética Zen, cap. I - 1.1.2

24.- Pág. 3 Fleitas, C.

Durante el desarrollo del Taller: Procesos creativos en la Gráfica, me propuse lograr la creación de una imagen que tuviese la misma importancia que el papel sobre el cual iría impresa. El papel, aquí es parte activa contribuyendo con el gran vacío que dará el respiro a la imagen.

Los papeles que utilicé fueron especialmente elaborados para este trabajo, muchos de ellos contienen textos realizados con chorros de agua a modo de lápiz que usé para escribir frases de manera espontánea, siguiendo una idea base: el abrir la mano como imagen del fluir. En otras será sólo las manos marcadas en este mismo sentido. Ambas marcas curiosamente deben su presencia a la ausencia (de fibras). Que lo hace totalmente coherente con el resto del trabajo. La figura que iría sobre el papel no la tenía clara, como tampoco la técnica que usaría (tal vez transferencia por módulos sería mi carta alternativa). Me había hecho la idea de una atmósfera que deseaba lograr. Una obra que denotara simpleza y profundidad. La presencia en el límite de la ausencia, en la que se pudiera entrar y salir de ella con libertad. Así es que decidí que el tiempo me fuera mostrando las posibilidades, y no pretender controlar todo en mi cabeza, sin empezar a trabajar con mis manos.

Las imágenes que utilicé para este proyecto son parte de una selección de fotografías tomadas a fines del primer trimestre del máster (Fig.16-17). Debo señalar que el primer día de clases en el pabellón de grabado, mirando a mis compañeros, encontré exactamente el rostro que buscaba para mi trabajo. Una cara limpia, bella y sobria a la vez.

Una vez escogidas las imágenes, las trabajé en el programa photoshop para limpiar fondos y todos los detalles innecesarios. Fui poco a poco eliminando detalles de la imagen hasta llegar al punto de dejarla en el límite de que se perdiera. Posteriormente las transformé a medio tono en blanco y negro (Fig.18), roté las imágenes en espejo y les di el nuevo tamaño proporcional al papel.

Este tamaño casi a escala 1:1, fue dividido en 3 partes por el tamaño de las planchas de off set (Fig.19).

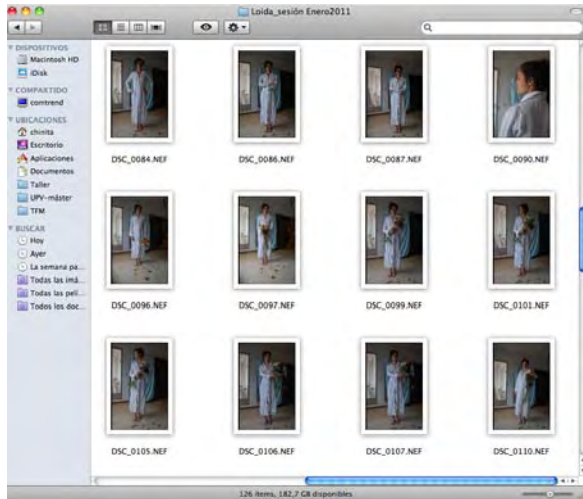


Fig.16



Fig.17



Fig.18

Fig. 19



PROCESO DE LA IMAGEN

Esta vez a diferencia de la primera tentativa en el taller de litografía, usé como soporte para insolar, el acetato, y así obtener una imagen con mayor detalle, darle un poco más de exposición y lograr fijar los tonos más sutiles. También en esta etapa se pone la imagen en sentido inverso para insolar la matriz y el resultado de la impresión sea al derecho.

Se realizan tres imágenes con muy poca diferencia entre ellas. Un leve gesto, la incorporación de un nuevo elemento (las flores), pero la sensación general siempre es esa presencia / ausencia, con matices entre una y otra.

El Proceso de impresión se realiza en 3 partes que son las 3 planchas que conforman la totalidad de la figura. En total 9 sesiones de impresión, con varias impresiones de prueba para cada una y ediciones de 6 copias c/u. Cada etapa de impresión debía ser en un día distinto para que la tinta alcanzara a estar seca para la siguiente impresión.

Para acoplar las imágenes de cada plancha, no fue necesario hacer nada especial, ya que el papel al ser traslúcido mostraba el revés de la imagen sin problemas. Y cuando usé un papel más grueso, la flexibilidad del mismo hizo posible calzarla poco a poco.

Cada etapa de impresión debía ser en un día distinto para que la tinta alcanzara a estar seca para la siguiente impresión. Con respecto al calce de las imágenes, no fue necesario hacer nada especial, ya que el papel, al ser traslúcido mostraba el revés de la imagen sin problemas. Y cuando usé un papel más grueso, la flexibilidad del mismo hizo posible ir haciendo el calce poco a poco.

TRABAJO FINAL

Fotolitografía en plancha de off set,
sobre papel washi hecho a mano de
80 x 200 cm, con diversas marcas de
agua haciendo de cada uno un papel
distinto.

3 Imágenes de 6 copias cada una
+ pruebas de estado.

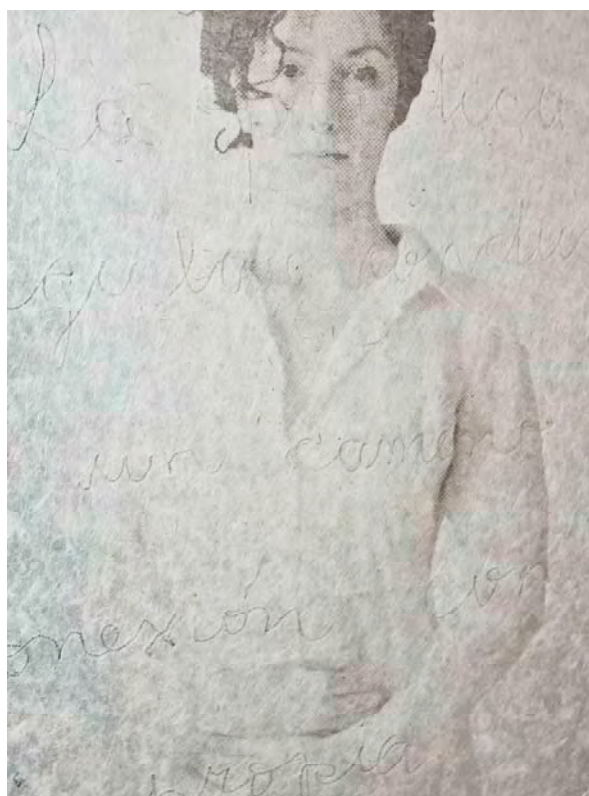
Todas realizadas en el Pabellón de
Grabado de la Facultad
de Bellas Artes de San Carlos,
Universidad Politécnica de Valencia
España, 2011







DETALLES Y VARIACIONES



CONCLUSIONES

En esta reflexión realizada después de 16 años de trabajar en el papel artesanal, pude finalmente encontrar el punto en el que por largo tiempo quise de alguna manera rendir un homenaje a este material tan noble. Mi deseo fue siempre destacar la belleza del papel que elaboraba, pues lo considero una pieza de arte en sí misma. Y durante mucho tiempo fui experimentando la manera de transferir la fotografía en ese lenguaje de sutileza que le otorgara a cada uno su protagonismo necesario, para que ambos se deban la existencia del otro y al mismo tiempo puedan expresar mediante la figura y la materialidad, esa belleza sugerida expresada en el concepto de Yugen, la simpleza.

A través del análisis del origen y desarrollo de la vía del arte, he observado cada etapa de mi trabajo, desde la transformación de la corteza del árbol de la morera hasta la pulpa de celulosa, del clic de la fotografía hasta una imagen sutilmente impresa.

Si observamos el inicio, en el aprendizaje de una destreza, cada detalle en la ejecución de un movimiento, nos hará ser testigos de cómo el cuerpo poco a poco se va entregando a éste, hasta convertirnos en una prolongación de él. Pintamos con todo el cuerpo, y el pincel es el que nos lleva y nosotros nos dejamos llevar por él. En este sentido el haber vuelto al taller de Grabado después de tantos años, me dio la posibilidad de reconocer tintas, prensas y herramientas. Lenguajes y procedimientos. Finalmente y al contrario de lo que narra la historia aquí es la litografía la que reemplaza a la fotografía y no al revés.

El cuanto al trabajo final se dio luego de un diálogo de taller, en el que cada asignatura fue sumando una señal, y restando un color. Los espacios en blanco fueron recuperado su lugar, y son justamente los que le proporcionan la forma a los elementos. La imagen pasó por un proceso de transformación, depuración y simplificación. Manteniendo lo fotográfico

como lenguaje del rastro de una imagen que se despoja de los detalles superfluos y se traduce en un gesto, lo sugiere y le deja espacio para que este movimiento continúe.

En términos prácticos logré a través de un negro grafito semi traslúcido el carácter que buscaba en la imagen. Mejoré la manipulación del papel en la prensa litográfica, y he logrado una imagen suave que se integra al papel de la manera más sutil, destacando aquella belleza del sustrato que se abre para mostrar sutilmente la imagen y al mismo tiempo dejar que ella se integre.

Cada imagen alude al momento de conectar con el presente. y es un puente que me lleva al conocimiento y reconocimiento en el otro. Es la presencia, el rastro de lo ya vivido, visto y reflexionado. Es el estar, pero también el no estar.

La marca de agua que otorga presencia a través de la ausencia de fibra creando huecos en el papel, acentúa el sentido que tiene para mí la poética del hacer en comunión con una síntesis de la imagen fotográfica. Aquí ofrece la posibilidad de dar una lectura sobre la pared y a través de la luz rasante, donde se muestra en su justo medio imagen y marca de agua.

Este trabajo me parece una posibilidad muy interesante de seguir explorando y mejorando con la práctica. Creo que la técnica aprendida necesita de una práctica e intuición que sólo el tiempo puede otorgar.

Con respecto a la imagen fotográfica final, me deja totalmente conforme con el lenguaje empleado pues logré esa actitud serena que andaba buscando plasmar en el papel. Que es justamente el estado en que me encuentro al trabajar en él.

También me parece muy atractivo el que aún pueda esquivar las altas tecnologías y apelar a aquellas que son manuales, pues no está en mi interés el obtener un resultado perfecto, ni aún de imagen completamente definida y bien calzada. Prefiero el azar y la irregularidad que significa el trabajo realizado intuitivamente, pues a estas alturas tiene más sentido para mí estar con mis manos en contacto directo con los materiales, participar en cada una de las etapas del proceso. Sólo con el fin de vivenciar el hacer. De meditar y calmar la mente, de dejarla ir.

Llegar a un arte simple y profundo a la vez, que invite a respirar y a sumergirse en él, sin invadir, sin presionar, se deja ser y hacer en su propia naturaleza, que a la larga es la nuestra también.

Es así también cómo concibo el arte del papel. Así he visto que vive en las manos de los artesanos del papel que he conocido, principalmente en Japón. Por mi parte he intentado mantener la tradición aprendida en el 2005, y traspasarla a mis estudiantes con la misma dedicación que me fue transmitida por el maestro Barrett.

Incorporar a los conocimientos recibidos de mi maestro y la experiencia de trabajar en una disciplina meditativa, tengo la certeza de que sería un aporte muy positivo para los estudiantes. La enseñanza paulatina de este manera de practicar las artes, nos daría un tiempo valioso para ir ajustándolo a nuestra mentalidad occidental, de manera que sea más fácil de asimilar. El paso siguiente sería sistematizar un método que estuviese adaptado con mayor precisión a nuestra idiosincrasia, e ir modificando poco a poco en cuanto a puntos de vista, forma de percibir las cosas y nuestro planteamiento frente a las artes y a la naturaleza. Y es desde la mirada del *Geidō*, una alternativa que puede aportarnos esa vivencia. El proceso de creación como vía de auto conocimiento y de toma de consciencia corporal. De experimentar la integración de nuestra naturaleza con la naturaleza del trabajo que estamos haciendo.

Creo que lo más importante de haberme detenido a reflexionar y llevar a cabo este trabajo, ha sido tomarme un tiempo para poder recopilar mis

experiencias de taller de todos estos años y de haberme reencontrado con aquellas técnicas del grabado tradicional que me formaron en mi época de licenciatura, de manera que puedo trazar la siguiente ruta tanto en mi desarrollo plástico, como en mi labor docente. Tender nuevos puentes y ampliar las redes de conexión con otras disciplinas, pues considero fundamental el difundir este arte; que no se pierda, que no se malinterprete, ni se enseñe de manera irresponsable. Hay un mirar ecológico en el papel japonés muy anterior a la aparición del concepto de ecología. Es la sabiduría del hombre de la tierra. No del que ha estudiado, sino del que ha vivido en ella, en contacto directo, que la conoce porque la toca, la cuida y la observa, sin tener consciencia de ese acto de manera intelectual, sino que es intuitiva porque se siente parte de ella, y se relaciona con la misma humildad con que la tierra generosamente se le ofrece.

Haber entrado en el mundo del papel artesanal, ha significado la gran oportunidad de acercarme a la tierra, de conocer y respetar su ciclo, de entender mi propia naturaleza también. Haber cursado el programa de máster ha aportado la posibilidad de reflexionar en torno a la práctica artística, y resolver contenidos de imágenes, técnicas y nuevas posibilidades expresivas que en su conjunto, abren nuevas propuestas de trabajo, de enseñanza y de creación.

Por último creo que Oriente ha sabido observar a Occidente para adaptar algunas de nuestras ideas a sus vidas; esto no necesariamente ha sido bueno para ellos, pero lo que sí creo sería positivo para nosotros, es que conozcamos algunas de sus formas y costumbres, que nos aporten el poder desenvolver de una mejor manera nuestra calidad de vida. Sobre todo en el medio educativo, donde el análisis y el proceso se hace con la mirada interna y no desde el exterior como es la tendencia tradicional de nuestra cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

ASUNCIÓN, Josep, **El Papel, técnicas y métodos tradicionales de elaboración**, Barcelona, Parramón Editores, 2001.

BAQUE, Dominique. **La Fotografía Plástica, un arte paradójico**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003

BARRETT, Timothy D. **Japanese Papermaking: traditions, tools, and techniques**.

Printed in China, 1st Floating World Edition, 2005.

BARTHES, Roland, **La Cámara Lúcida, Notas sobre la fotografía**, Buenos Aires, Editorial Paidós. 7ma. ed. 1989.

BELL, Lilian, **Plant fiber for papermaking**, Oregon, Liliaceae Press, 1992.

BILLETER, Jean François. **4 Lecturas sobre Zhuangzi**. Siruela Ed. Madrid, 2003

BENJAMIN, Walter. **La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica (URTEXT)**, México, D.F. Ed. Itaca, 2003.

BENJAMIN, Walter, **Sobre la Fotografía Pre-Textos**, Valencia, 2008.

CAMPBELL, Joseph, **El Héroe de las Mil Caras**, México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1959.

CHENG, François, **Vacío y Plenitud: El lenguaje de la pintura china**. Madrid, Ed. Siruela, 2004

CHENG, François. **Cinco Meditaciones sobre la Belleza**. Madrid, Siruela, 2007

COOMARASWAMY, Ananda K. **La Transformación de la Naturaleza en Arte**, Barcelona, Ed. Kairós, 1997.

CRIVELLI A, Ricardo, **Notas sobre papel hecho a mano**, Buenos Aires, Taller Grabart, 1994

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte**. Ed. USP, Sao Paulo, 2006

DOGEN, Eihei, **El Shobogenzo**, Trad. Ma. Elena Donoso, Luis Díaz B. y Gudo Wafo Nishijima. 2009- ISBN: 978-987-02-3421-0

DÜRCKHEIM, Karl Fried , **Japón y la cultura de la quietud**. Ediciones Mensajero, S.A. Unipersonal 1.1983

ELIADE, Mircea, **Iniciaciones Místicas**, Madrid, Ed. Taurus, 1975
FLUSSER, Vilém. **Hacia Una filosofía de la fotografía**. México D.F. Ed. Trillas, 1990

FOCILLON, Henri, **La vida de las formas, y, el elogio de la mano**, Madrid, Xarait Ediciones, 1983

GENTENAAR, Peter, **Pure Paper**, Leiden, Uitgeverij Compres, 2008.

GONZÁLEZ Palma, Luís. **Poems of Sorrow**, New Mexico, Arena Editions, 1999

HERRIGEL, Eugene. **El Zen en el arte del tiro con arco**. Madrid, Perenne Ediciones, 2005

HIROTA, Denis, **Wind in the Pines, classic writings of the way of tea as a Buddhist path**, Kioto, Asian Humanities Press, 1995

HUNTER, Dard. **Papermaking, The History and Technique of an Ancient Craft**, Dover Publication Inc, New York, 1978.

KIYOFUSA, Narita. **A Life of Ts'ai Lung and Japanese Paper-making**, The Paper Museum, Tokio, 1980.

LIRA, Claudia. **La Vía de los Dioses, Reflexiones en torno al pensamiento oriental**, Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, Ediciones P. Universidad Católica de Chile, N°36, pp -, 2003

LÓPEZ ANAYA, Fernando, **El Papel hecho a mano, elementos de grabado artístico y composición tipográfica**, Buenos Aires, Ed. de autor, 1981

LORENTÉ, Marie-Jeanne **L'art du papier végétal**, Rodez, Editions du Rouergue, 2002.

MANRIQUE, María Eugenia, **Pintura Zen, método y arte del Sumi-e**, Barcelona, Editorial Kairós, 2006

MAILLARD, Chantal, **La Sabiduría como Estética**, China: Confucianismo, Taoísmo y budismo". Ediciones Akal, Madrid, 2008.

MAILLARD, Chantal **La creación por la metáfora : introducción a la razón-poética**, Barcelona, Anthropos, 1992.

NISHIJIMA, Gudo Wafu, **Encontrar al verdadero Dragón, Budismo Zen y la realidad tal cual es**, Santiago, Grupo Editorial Norma, 2004.

OKAKURA, Kakuzo. **El Libro del té, La ceremonia del té japonesa (Cha No Yu)**. Madrid, Miraguano Ediciones, 2007

OLIVERAS, Elena **La metáfora en el arte**, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

OTAKI, Kniyoshi. **Minogami Manual**, Mino City, Japan, traducción inglés: Akiko Furuta. Yoshida Printing Co. 1era. Edición 1988

RACIONERO, Luis. **Textos de Estética Taoísta**. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

REEVE, Catherine & SWARD, Marilyn, **The New Photography- A Guide to new Images, Processes and display techniques for photographers**. New York, Da Capo Press Inc., 1986.

RUIZ-VARGAS, José María, **Claves de la Memoria**, Madrid, Trotta, 1997.

SISKO, Marja & PFÄFFLI, Ilvessalo, **Fiber Atlas-Identification of Papermaking fibers** Springer Series in Wood Science, NY. Ed. T.E. Timell, 1995.

SUZUKI, Daisetz T. **El Zen y la Cultura Japonesa**, Barcelona, Paidós Orientalia, 1996.

TANIZAKI, Junichiro. **El Elogio de la Sombra** Biblioteca de Ensayo, Ed. Siruela, Madrid, 2008, 24ª Edición.

TINDALE, Thomas Keith & TINDALE, Harriet Ramsey, **The Handmade paper of Japan**. The Seiki Collection, Vermont- Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1952

TOYODA, Mitsuyo. **“Approaches to the Nature aesthetics: east meets the west”**. Thesis for Master of Arts. University of North Texas, 2002.

T’SE, Lao. **El Tao Te King, libro del Tao y de su virtud**. Trad. Gastón Soublette. Santiago, Ed. 4 Vientos, 1990.

TURNER, Silvie, **Which Paper, A guide to choosing and using fine papers for artists, craft people and designers**. New York, Design Book, 1994

WILHELM, R. **I-Ching, El libro de las mutaciones**, Barcelona, Edhasa, 1978.

REVISTAS, VÍDEOS Y PÁGINAS WEB

BARRETT, T. **Japanese-Style papermaking in the West**, Hand Papermaking, Beltsville MD, vol.22 n°1, pp.38-41, Summer, 2007

DENHOED, P- YAMASHITA, M. **What is real Washi?** A conversation between Kobayashi Yasuo e Yagihashi Shin, Hand Papermaking, Beltsville MD, vol.22 N° 1, pp. 12-14, Summer, 2007.

DENHOED, P. **Observing Variations in Japanese Papermaking Traditions, tools and Techniques**, Hand Papermaking, Beltsville MD vol.22 n° 1, pp15-19, Summer, 2007

FLEITAS, Carlos **El Arte Japonés y la belleza de lo Efímero**
<http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/japon1.htm>
5/4/09 – 22:37 hrs.

FLING, Sheila, **Psychological Aspects of the Way of Tea**, Japan Studies Association Journal, Vol. 2 pp. 29-36. Southwest Texas State University.
<http://nobleharbor.com/tea/chado/psychaspectofchado.html>
2/03/11- 23:12 hrs.

HANDPAPERMAKING Magazine. **An issue devoted to Education**. Vol. 25, n°2. Winter, 2010, Beltsville, Maryland.

HARUHIKO, Fujita. **The Way of Arts or Ethics in Aesthetics**.
http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/yearbook/iaa7/fujita_haruhiko.pdf
13/05/2009- 9:35 hrs.

IBE, K. **Washi into the Twenty- First Century**, Hand Papermaking, Beltsville MD, vol.22 N° 1, pp 8-11. Summer, 2007

KORETSKY, Elaine **Traditional Paper Sheet Formation Around the World 1976- 2002** [video] research Institute of Paper History & Technology. Boston, 2002

KUME, Y (traducción de Ginsberg, T & Doi, Y) **The Character of Washi, Lies in its Varied Uses**, Hand Papermaking , Beltsville MD, vol.22 n°1, pp.25-28, Summer, 2007

LARREA, Ma. Carolina. **Washi, Tradición & Desarrollo**. Ponencia I Jornada de Estudios Japoneses. Casa Central. P. Universidad Católica de Chile. Mayo 2008
www.uc.cl/icp/webcp/estudiosasiaticos/papers/Larrea_Carolina_Washi.doc

MENA, C. **Luis González Palma-Escenarios Subjetivos**, Arte al Día Internacional, Miami, N°110, pp. 20 – 25, 2005

MORIKI, K. **Japanese Papers: A Return to Pre-IR Washi**. Hand Papermaking, Beltsville MD. vol.22 n°1, pp 22-24, Summer, 2007

OLLMAN, Leah. **“Past perfect photos- Photography’s Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes, by Lyle Rexer”**.

Art in America, Enero 2003.

<http://findarticles.com/p/articlles/miml1248/is191/ai9612-16/05/09-15:21>

hrs

<http://www.paperhistory.org/>

<http://book.grad.uiowa.edu/>

<http://www.indigodays.com/2010/07/making-washi.html>

www.luisgonzalezpalma.com

www.ashesandsnow.org

<http://www.echizenwashi.jp/english/index.php>

www.carolinalarrea.com