

# El Papel en el Geidō

Enseñanza,  
praxis y  
creación desde  
la mirada de  
Oriente.



Tesis Doctoral  
María Carolina Larrea Jorquera  
Directora: Dra. Marina Pastor Aguilar

Valencia, Junio 2015

Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Escultura



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# EL PAPEL EN EL GEIDŌ

Enseñanza, praxis y creación desde la mirada  
de Oriente

TESIS DOCTORAL

María Carolina Larrea Jorquera

Directora: Dra. Marina Pastor Aguilar

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓ E INVESTIGACIÓ

Valencia, Junio 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



*A mis cuchisobrinos:*

*Mi dulce Pablo, mi  
Fruni Fru, Emilia cuchi  
y a Ema pomonita.*



## Agradecimientos

Mi más sincera gratitud a quienes a lo largo de estos años me han apoyado, aguantado y tendido una mano de diferentes maneras en el desarrollo y conclusión de esta tesis. Primero agradecer a mi profesor y mentor Timothy Barrett, por enseñarme con tanta generosidad el oficio y arte del papel tradicional hecho a mano japonés y europeo, y por compartir sus experiencias como aprendiz en nuestros trayectos hacia Oakdale. A Claudia Lira por hablarme del camino, a Sukey Hughes por compartir sus vivencias como aprendiz y su percepción del oficio, a Hiroko Karuno por mostrarme con dedicación el arte del *shifu*, a Paul Denhoed y Maki Yamashita por guiarme y recibirme amablemente en su casa, a Rina Aoki por su buen humor, hospitalidad y amistad, a Lauren Pearlman por socorrerme en el idioma japonés, a Clara Ruiz por abrirme las puertas de su casa, por su amistad y buena cocina, a Nati Garrido por ayudarme a cuidar de mi salud y que no me falte el deporte, a Miguel A. por llenarme el corazón de sonrisas y lágrimas que valen la pena atesorar, Clara Castillo, Alfredo Llorens y Ana Sánchez Montabes, por su amistad y cariño, a José Borge por enseñarme que Word tiene muchas más herramientas, a Marina Pastor por sus consejos en la mejor manera de mostrar la información, a mi familia y a mis amigos chilenos y valencianos que con su buena energía me han dado mucha fuerza para terminar este trabajo.



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
PRIMERA ESTACIÓN: TRÁNSITO INDIVIDUAL HACIA EL LENGUAJE DEL PAPEL HECHO A MANO.....	26
El Inicio.....	28
Capítulo I - Experimentación, práctica y reinterpretación del oficio del papel hecho a mano y la imagen impresa. ....	32
1. De la Tradición a la creación.....	34
1.1 El tratamiento del papel, la imagen y la idea budista de la impermanencia.....	36
1.2 Kikuban (Oban), el papel de gran tamaño.....	46
1.2.1 Formación del papel en gran tamaño.....	48
1.3 Shifu, el arte de tejer la paciencia.....	60
1.3.1 Origen del Shifu .....	64
1.3.2 Arte del shifu y el shifu como arte.....	66
SEGUNDA ESTACIÓN: EN BÚSQUEDA DEL OFICIO MILENARIO DEL PAPEL .....	78
Acercándose al origen.....	80
Capítulo II - El papel, valores históricos, formales y espirituales .....	84
2. Acerca del comienzo y recorrido del papel.....	86
2.1 Un poco de historia.....	86
2.2 El oficio del papel en la vida espiritual de Asia Oriental.....	106
2.3 Los papeles hermanos y la transformación de la técnica .....	136
2.3.1 Zhǐ, el origen de todo papel .....	138
2.3.2 El Hanji y la técnica coreana Webal tteugi (We Bal) .....	142
Capítulo III - Washi, oficio y tradición.....	148
3. El papel en la vida del pueblo japonés.....	150
3.1 La comunidad de papel .....	155



3.2 Diversos tipos de washi.....	160
3.2.1 Principales centros de elaboración de washi .....	166
3.3 Los Tesoros Nacionales Vivos y los papeles protegidos.....	172
3.3.1 Algunos talleres visitados en Ogawamachi y Echizen .....	182
3.4 Kami to Kami no matsuri .....	194
TERCERA ESTACIÓN: FILOSOFÍA Y SENTIDO DE LA PRÁCTICA DEL ARTE.....	198
Una forma de caminar.....	200
Capítulo IV - La puerta del Geidō, Oriente se muestra a Occidente .....	204
4. En el umbral del Geidō.....	206
4.1 Geidō, la vía del arte tradicional del budismo Zen.....	211
4.2 CHADŌ- La Ceremonia del Té, o el té como camino .....	214
4.3 El origen de la vía.....	218
4.4 La Estética de lo Efímero.....	226
4.5 El Movimiento Mingei de Soetsu Yanagi .....	229
4.5.1 Mingei-dō o “la vía del arte del pueblo” .....	232
4.6 El Aprendizaje del Arte en Oriente .....	237
4.6.1 El Encuentro con el maestro .....	240
Capítulo V - En la vía del Arte, experiencia individual en torno a la investigación, reflexión y práctica de taller. ....	248
5. Ser y Hacer, de la práctica como meditación activa.....	250
5.1 Entrenamiento en meditación .....	253
5.2 El camino hacia el olvido de la técnica .....	257
5.3 Aspectos acerca de la práctica artística (enfocado al arte del papel) .....	263
5.3.1 Tendencias y referencias en el arte contemporáneo .....	271
CUARTA ESTACIÓN: ABRIENDO CAMINOS EN EL ARTE DEL PAPEL HECHO A MANO.....	287
Transmitir, esparcir, enseñar. ....	289
Capítulo VI - El Taller del Aprendiz, técnicas y procesos .....	291

6. El Proceso del papel japonés como método de acercamiento a la Naturaleza.....	293
6.1 Proceso de elaboración del <i>washi</i> .....	294
6.2 Papel de Fibras Vegetales, arte sustentable. ....	335
6.2.1 Materias primas .....	336
6.2.2 Pasos para elaborar papel de fibras vegetales .....	339
6.2.3 Aspectos de la práctica y elaboración del papel de fibras vegetales.....	355
6.2.4 Detección y reparación de errores comunes.....	359
Capítulo VII - El oficio del papel como aporte en la educación superior. ....	361
7. ART 016- El Papel como medio de Expresión.....	363
7.1 Aproximaciones a un camino de aprendizaje del papel hecho a mano.....	367
7.2 El artista silencioso - Desafíos para la práctica del arte a través de la enseñanza del papel hecho a mano. ....	375
7.3 Proyecciones para la enseñanza del papel en Chile .....	377
7.4 Propuesta de aprendizaje progresivo a través del Programa: Diplomado en las Artes del papel y el libro.....	385
CONCLUSIONES .....	387
GLOSARIO .....	397
CRÉDITOS DE IMÁGENES.....	414
INDICE DE ANEXOS EN DVD .....	422
BIBLIOGRAFÍA.....	424
RESUMEN.....	431
RESUM.....	433
ABSTRACT.....	435

## INTRODUCCIÓN

Hace ya varios siglos que el papel ha sido utilizado como materia prima para innumerables funciones que han facilitado la vida de las personas. Esta cercanía ha hecho que al mismo tiempo no tengamos conciencia de su importancia, pero si prestamos atención a nuestro entorno podremos reconocer su existencia en gran parte de nuestro quehacer diario, pues el papel está presente en libros, documentos, instrumentos financieros, soporte para las leyes y comprobantes de innumerables trámites; en nuestra vida doméstica, aparece en diversos objetos como toallas de papel, servilletas, pañuelos, envoltorios y como material de protección de muchos objetos.

Ahora si viajamos hacia extremo Oriente estas funciones se multiplican, pues el papel ha sido usado en muchos ámbitos de la vida diaria de las personas a través de los más diversos artículos como sombrillas, lámparas, material de uso médico, manufactura de ropa, cubiertas para ventanas y puertas que separan ambientes, y diversos objetos elaborados en base al papel y tratados con lacas y barnices para su protección y firmeza. Pero el papel en este lado del mundo, cumple además un importante rol en la vida religiosa, sirviendo de puente hacia el universo de lo sagrado y lo inmaterial, participando de la vida espiritual del pueblo, que se manifiesta diariamente en los templos y santuarios de China, Corea y Japón.

Al poner atención en todas las posibilidades que el papel presenta en nuestra vida, tomamos conciencia de su importancia y de la larga tradición contenida en él, que implica disciplinas tan diversas como transversales. El papel toca la historia de la humanidad, la filosofía y la religión, involucra nociones de botánica y el cuidado del medioambiente, participa de la economía y es protagonista del arte, a través de su historia y técnica en las diversas culturas que han desarrollado este arte y oficio, y que se refleja en su manera de percibir y vivir la vida.

Hoy en día no existe un libro en lengua castellana que denote estos aspectos tan importantes vinculados al arte del papel. Su historia ha sido tratada casi de manera anecdótica y no como un antecedente que nos puede arrojar importante información sobre su evolución y su connotación en el desarrollo de la humanidad, así como también dar luces en torno a la práctica del arte desde un sentido más relacionado a la vida. Esta tesis pretende contener temas actualizados en historia, técnica y praxis del papel hecho a mano, como derivación de 6 años de profunda investigación y análisis del sentido de la praxis de este arte.

Desde esta perspectiva histórica y un largo camino de aprendizaje y práctica del papel hecho a mano, en una ruta iniciada en el año 1994, en el que estuvimos inicialmente motivados por el desarrollo de un lenguaje plástico, se nos ha hecho necesario hacer una reflexión sobre el sentido e importancia que ha tenido la práctica de este arte como manera de abordar la vida, como búsqueda de conocimiento y como proceso de creación.

A través de este recorrido, hemos tenido la oportunidad de visitar diversos molinos papeleros de Oriente y Occidente, nos hemos entrevistando con grandes maestros del papel y hemos aprendido de algunos de ellos.

La práctica y experiencia adquirida a través de estos años nos ha conducido a dictar conferencias y charlas sobre diversos aspectos del papel artesanal y su tradición. La importancia de su transmisión y la preservación de los métodos originales de elaboración, más amables con el medioambiente y más significativos, desde el punto de vista de Asia Oriental, comprendiendo especialmente los países de China, Corea y Japón, con el quehacer artístico como forma de expresión (o camino de vida).

En estos años de trabajo y experimentación, hemos notado también un cierto cambio en el modo de apreciar y observar nuestra práctica de taller principalmente al dedicarnos casi de manera exclusiva a la elaboración de papel japonés (*washi*), en un acto tan simple como necesario, como es el hecho de tocar, conocer y emplear un material, que después de 20 años es tan parte de nuestra existencia como lo son nuestras manos.

El papel japonés, como arte y oficio, ha pasado de ser una mera lámina traslúcida y resistente a una forma de trascender nuestra apreciación hacia la naturaleza, como reflejo de cada uno de sus componentes y de los pasos que involucra su proceso.

En este tiempo de instrucción y entrenamiento hemos sido testigos y participantes de la relación circular que se manifestó por primera vez ante nuestros ojos en el momento en que pudimos sentir que finalmente nuestra práctica se integraba al movimiento del cuerpo y que tanto recursos externos como internos se hermanaban en uno solo, sin mediar separación entre ellos.

Desde nuestra experiencia en la elaboración del papel japonés hecho a mano, consideramos éste como el inicio del proceso creativo y lo instalamos como práctica activa del arte, para transformarse en una puerta a la percepción de nuestra propia naturaleza a través del conocimiento de la naturaleza del material, ahondando además en sus beneficios como método de generar conocimiento.

Esta forma de caminar en la práctica del arte es conocida en Japón como Geidō, o la vía del arte tradicional del budismo Zen, una vía que supone el aprendizaje de una destreza involucrando la práctica regular de un arte en un largo camino de instrucción y que toma gran parte de la vida de un discípulo y la dedicación de un maestro.

En las artes contenidas en el Geidō, encontramos entre otras, la poesía, la caligrafía, la pintura y las artes marciales, y todas ellas se hayan resumidas en la vía del Té o *Chadō*, cuyo origen como ceremonia, se remonta a la época de los samuráis y que concentra toda la atención en el presente, como momento único e irrepetible en la experiencia estética del auto conocimiento.

Este camino se basa fundamentalmente en el proceso, una 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.

Para el pueblo japonés estas artes tradicionales tiene un profundo significado espiritual, que incluso puede ser percibido en su vida cotidiana,

estrechamente vinculada a los cambios que se producen en la naturaleza y que a pesar de sus avances tecnológicos se encuentran enraizados en su propia cultura, forjada en base al sentido de comunidad.

Esta relación de unidad con la naturaleza se expresa también en la filosofía, la religión y los valores del espíritu. Un proceso de comunión que se desarrolla en un aprendizaje paulatino, en el que la práctica paciente del aprendiz, es la base para lograr este vínculo y que con la guía de un maestro lo será aún más.

Encontrar a un mentor no sólo significa que recibiremos el conocimiento técnico de un arte. El maestro logra reconocer nuestro espíritu como discípulos y nos transmite un conocimiento introspectivo. Nos entrena en una práctica regular de cuerpo y espíritu, a través de una disciplina específica que nos saca de nuestro ego, y nos comunica y relaciona con nuestro entorno en el momento presente; es por esto que encontrar al maestro es de suma importancia para el aprendizaje de un arte, pues formará parte de nuestra vida diaria durante por lo menos 7 años o más de instrucción.

El acercamiento hacia esta forma de vivenciar las artes apunta principalmente 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 sean plásticas o marciales, y que conforman un *dō* o camino.

El Geidō, es seguido tanto por monjes budistas como por artistas; una vía que significa un camino de instrucción y práctica caracterizado por un estrecho contacto con los materiales, con el conocimiento de su naturaleza y con la relación que se establece en 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 conocido como *kenshō*; éste es definido como la capacidad de ver nuestra propia naturaleza a través de la naturaleza de los materiales.

No es de sorprender que el arte del papel se vea incluido en esta forma de trabajo; en el proceso de elaboración del *washi* o papel japonés, podemos ver representado un perfecto ejemplo de práctica relacionada a la vía del arte tradicional, en su tono meditativo, en su relación con la naturaleza y en su disciplina de trabajo.

Este arte fue transmitido por todo Oriente a través de los monjes budistas y sus viajes desde India a China (y viceversa) utilizando la ruta de la seda y por el Este cruzando Corea hasta llegar a Japón. Los monjes dominaron además otras artes que complementaban su formación en el Dharma budista. Por este motivo la gran mayoría de las artes vinculadas a la naturaleza tienen un profundo sentido espiritual y meditativo.

Al entrar de lleno en la historia y desarrollo del papel en Oriente y especialmente en la vida del pueblo japonés, nos damos cuenta del sentido que ha tenido y aún tiene la práctica del oficio para esta comunidad; entonces surge la inquietud principal acerca de esta pérdida, como vía de aprendizaje, en su transmisión hacia Occidente.

Este legado perdido y que se mantiene en Asia Oriental, especialmente en Corea y Japón, hasta nuestros días, es el que nos parece interesante recuperar. De este modo la hipótesis que pretendemos mostrar está relacionada con la aplicación de esa vía de aprendizaje, marcada por las metodologías en el arte del papel hecho mano a la práctica artística contemporánea y a la práctica docente actual del arte, dentro del espacio universitario.

El encuentro con los antiguos métodos usados en Oriente, tiene por finalidad retomar la manera de aprender y aprehender los modelos de enseñanza más directos con el alumno, permitiendo el contacto de primera mano con los materiales desde su estado original.

Sin darle un cariz crítico a lo occidental, el acudir al antiguo método tradicional de Oriente, tomado de las enseñanzas basadas en el budismo Zen, con respecto a la instrucción de las artes y los oficios, pondrá de manifiesto una manera en que éste será un principio vinculado a la vida.

En este sentido el Geidō representa una metodología aplicable a la enseñanza del arte en la universidad, al estar los estudiantes aún a tiempo de no desarrollar de manera prematura, su sentido “individualista” sobre la práctica esencial del arte. Se recupera así el contacto y la propia experiencia a partir de la comprensión, manipulación y transformación de los materiales, y se centra el trabajo en el proceso y no en el resultado.

En esta tesis desarrollaremos esta hipótesis fijándonos como objetivo principal:

- Reflexionar en torno al proceso de creación del papel hecho a mano, vinculando dicho proceso a la experiencia estética de (auto) conocimiento expuesta en la perspectiva de la vía del arte tradicional de Oriente, Geidō.

Para esto nos adentraremos en los siguiente objetivos secundarios:

- Realizar un análisis histórico y técnico del papel hecho a mano y su influencia en la historia de la humanidad.

- Examinar los cambios en la visión de este oficio como trabajo comunitario, desarrollo cultural y rol espiritual, que es uno de los focos fundamentales para entender este desapego progresivo de la naturaleza, al pasar de Oriente a Occidente.

- Proponer los valores de la enseñanza tradicional del arte en Oriente, a modo de guía para que las etapas de elaboración del papel hecho a mano, sean parte fundamental del proceso creativo, desde una perspectiva del origen del Geidō, encontrado en el pensamiento taoísta, hacia una forma de trabajo creativo y metodológico centrado en el rito como disciplina de integración.

- Dar a conocer nuestra experiencia en la práctica del oficio del papel como herramienta de conocimiento transversal y creativo.

- Sistematizar y adaptar este proceso en el espacio universitario como disciplina de trabajo, método de reflexión y herramienta de educación en el arte.



- Proyectar la elaboración del papel japonés y de diversas fibras vegetales, dando énfasis el uso de los recursos naturales y respetando los ciclos de la naturaleza. Apuntando a los cambios que se han ido sucediendo y la necesidad de recuperar aquellos que promueven el respeto al medioambiente y la conexión con el oficio y el sentido del tiempo.

La metodología de investigación proseguida para mostrar la hipótesis y alcanzar los objetivos planteados, se conforma a partir de tres líneas fundamentales:

- Una recopilación bibliográfica que nos ha dado cuenta de la historia concerniente al papel y los ámbitos que están involucrados directamente con su proceso de elaboración, práctica y significado. De esta manera nos hemos hecho un panorama global de su desarrollo y transformación desde su origen en China hasta la llegada a Occidente, y el recorrido que significó el encuentro con diversas culturas a través de las rutas trazadas principalmente por los monjes budistas en su misión de transmitir el Dharma.

Este tono filosófico en su transmisión influyó en el carácter que tomó la práctica del arte del papel, especialmente en Japón, a través de las artes tradicionales del budismo Zen, enraizadas en el Geidō, en el que el entrenamiento del cuerpo y el espíritu están aunados en una sola práctica.

- Una reflexión a partir de nuestra propia experiencia de aprendizaje y desarrollo del proceso creativo a través arte del papel hecho a mano, a lo largo de 20 años, que dan cuenta de una práctica que poco a poco va tornándose una disciplina vinculada a la vida que modifica la percepción y vivencia del proceso de aprendizaje y de creación.

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 y cuyos principios se hayan fundamentados en el Geidō o la vía del arte tradicional del budismo Zen.

- Una puesta en marcha de estudios de campo a lo largo de un año, a partir de las respuestas de los estudiantes en su proceso de aprendizaje del papel hecho a mano al interior del espacio universitario, a través de bitácoras de procesos y sus propias experiencias personales frente a una nueva disciplina, y otras fichas de registro de carácter más técnico y académico.

Para formular este estudio hemos tomado como base nuestra propia experiencia de aprendizaje y la hemos propuesto como método de enseñanza y guía relacionada al proceso creativo de los alumnos, quienes a través de sus proyectos de creación han expresado diversos puntos de vista sobre el arte del papel hecho a mano desde un acto poético hasta obras donde el papel ya no es sólo un soporte, sino que un arte en sí mismo. De este modo la metodología adquiere un carácter inductivo, dado que comenzamos por nuestra propia experiencia para llegar a lo general y a la concepción de la práctica del papel como una parte del proceso creativo, como una parte de la experiencia vital y de los modos de producción artísticos, y como un elemento vinculado a determinados desarrollos docentes.

La estructura que articula el desarrollo temático de esta tesis, está dividida en cuatro estaciones, en las que cada una representa la etapa de un viaje en el que poco a poco nos vamos adentrando en la esencia de la práctica del papel hecho a mano y que finalmente se muestra como un ciclo de búsqueda, aprendizaje, práctica y transmisión.

La primera estación inicia un recorrido que muestra nuestra propia inquietud en torno al papel hecho a mano, al experimentarlo como medio expresivo y utilizarlo en nuestro trabajo de creación.

En esta estación está contenido el primer capítulo en el que se expone cómo a partir de nuestra experiencia de creación, nos vamos sumergiendo cada vez más en la esencia del papel como objeto de estudio en sí mismo, al ir desvelando poco a poco tanto sus características físicas observables en las obras como el significado que va tomando la experiencia de trabajar en cada etapa de su proceso.

A través de 3 sub capítulos, vamos abriendo paso a la creación a partir de las artes tradicionales del papel japonés para ser usado como herramienta expresiva, dejando de lado su uso convencional para llevarlo a una nueva significación. La idea de *impermanencia* en la imagen y el texto en tanto presencia por ausencia, junto a los recursos impresos involucrados en su búsqueda. El gran y pequeño formato, adaptando técnicas y procesos a nuestros medios, para dar forma a un cuerpo de trabajo que denota un camino de transformación y paciencia.

La segunda estación, comprende el segundo y tercer capítulo, donde salimos de nuestro taller y de nuestro país, para observar, aprender, intercambiar experiencias y poder investigar de manera directa y experiencial en la disciplina del papel hecho a mano.

El segundo capítulo nos conduce de lleno en el mundo del papel, su evolución histórica y cultural. Organizado en 3 sub capítulos que contienen valores filosófico/espirituales y formales. Desde su invención, pasando por su recorrido en todo Oriente hacia el Este y por el Oeste a través de la ruta de la Seda, hasta llegar a Europa.

Ahondamos en el rol del papel en la vida religiosa de Oriente, su participación como pasaje hacia la comunicación con las divinidades y el significado espiritual como materia proveniente de la naturaleza. La transformación de sus técnicas y materias primas al pasar de una nación a otra, utilizando los recursos y adaptando técnicas, que cada uno de estos pueblos irá aportando y que se transformarán a través de los siglos en métodos tradicionales representativos de cada región.

En el tercer capítulo nos centramos específicamente en el *washi*, el papel japonés; sus aspectos técnicos, sociológicos y poéticos, dividido en 4 sub capítulos que comprenden la importancia que tiene en la vida cotidiana de este pueblo hasta sus usos no convencionales. El sentido de la comunidad papelera y la formación de pueblos especializados en papel. Esto último dará pie a una gran variedad de papeles que a partir de una fibra en común logra diversificar su uso, estética y técnica.

Esta diversidad de papeles se fue dando de manera paulatina y muchas de ellos se deben a los cambios sociales, políticos y económicos sufridos por el país a través de los años que obligaron de alguna manera a adaptar los recursos con los que contaban y así poder continuar con el oficio.

Las fiestas y tradiciones en torno al oficio del papel y por último, el rol de las autoridades de gobierno ante la creciente influencia occidental en Japón, provocando una reacción que resultará en el nombramiento de diversos oficios y piezas específicas como patrimonio nacional así como también artistas y artesanos, tanto a nivel regional como nacional.

En la Tercera Estación nos detenemos en este viaje para sumergirnos completamente en la esencia de la práctica y la filosofía del oficio del papel como parte de la vía de las artes tradicionales del budismo Zen.

El capítulo IV propone acercarnos poco a poco hacia una visión general de la vía del arte tradicional budista Geidō, desglosado en 4 sub capítulos. Cada uno recoge los aspectos más importantes que integran esta vía: El arte como práctica de conocimiento y meditación; su evolución hacia las formas más específicas que se resumen en la ceremonia del Té, y que involucra directamente la estética del budismo Zen. El movimiento Mingei como la primera forma de agrupación de arte popular, apuntando a su sentido de práctica, comunidad y patrimonio cultural, y la metodología de enseñanza utilizada por los maestros del Japón, la actitud del aprendiz y el camino que se debe recorrer para ir al encuentro del maestro.

En el capítulo V hacemos una reflexión en torno a los procesos creativos a través de las experiencias recogidas en nuestra propia práctica artística.

Dividido en 3 sub capítulos, se busca una manera de introducir una práctica que conduzca a una disciplina regular de trabajo, el beneficio de transformarla en un ejercicio de meditación activa, de aprendizaje y de posterior olvido para su integración.

Se presentan referentes en el arte contemporáneo que siguen esta misma línea, con diferentes resultados estéticos y también aquellos que utilizando los mismos materiales, tienen un objetivo, metodología y resultado diferentes.

La cuarta y última estación llegamos a poner en práctica lo aprendido, una etapa dedicada a compartir y transmitir no sólo una técnica sino que también el sentido de la práctica que hay dentro del arte del papel bajo la mirada del Geidō. Compuesto por dos capítulos, abordamos las técnicas específicas para la elaboración del papel japonés y el papel de fibras vegetales como forma de conocimiento transversal, así como también, la educación en el arte a través de la enseñanza del papel hecho a mano en el espacio universitario.

En el capítulo VI nos enfocamos específicamente en los procesos de elaboración del papel tomando como base la elaboración del papel japonés y su estrecha relación con los ciclos de la naturaleza. Se presentan las etapas del método tradicional del *washi*, al mismo tiempo que se propone una posible adaptación de herramientas y procesos a nuestro medio.

Se propone la elaboración de papel de fibras vegetales, en concordancia con los procesos de transformación de la fibra del papel japonés, difiriendo en sus estilos de formación de hojas de la cual se echará mano de los métodos históricos y modernos como herramientas alternativas.

Paso a paso iremos descubriendo la transformación de las plantas en láminas de papel con colores, texturas y constituciones diferentes. Se hace una clasificación de las fibras y una propuesta de registro para futuros proyectos, así como también los errores frecuentes y posibles soluciones, tomados directamente de nuestra experiencia práctica.

El capítulo VII integra todos los aspectos que involucran la enseñanza del papel en el espacio universitario. En este capítulo analizamos más de una década de experiencia en la enseñanza del papel hecho a mano, que a través de los años se ha ido modificando en pequeños detalles que tienen más bien que ver con la metodología que con el contenido. Los desafíos para introducir un sistema de enseñanza en un mundo globalizados y conectado permanentemente con las altas tecnologías tan atractivas para la mayoría de

los jóvenes. Por otro lado, la recuperación de la instrucción más individual y sus desafíos hacia un hacer silencioso, como manera de aquietar la mente y centrarnos en el trabajo presente.

En este capítulo presentamos también una selección de imágenes de obras realizadas por los estudiantes y reportes de procesos de aprendizaje registrados por ellos mismos, de manera de tener un referente que nos va indicando la mejor manera de ir acercándonos a una metodología de enseñanza significativa, en el que el objetivo se centra más que en ser un buen artista, en ser mejores personas, al recuperar el contacto directo con la naturaleza, con la práctica y con el sentido de trabajo en comunidad.

Finalmente damos a conocer la propuesta diseñada para el plan de estudios formales sobre las artes del papel y el libro ante las autoridades universitarias, unidas como medida estratégica para atraer su atención, con el fin de complementar ambas disciplinas hacia un aprendizaje más completo y de mayor duración que pueda formar al alumno en estas disciplinas tan poco desarrolladas en Chile, y que por lo mismo su desconocimiento hace más difícil la introducción de ellas por separado. Este plan reúne los temas principales en torno a estas dos disciplinas hermanas, para sentar las bases de un aprendizaje siguiendo las metodologías expuestas en el Geidō.

En los anexos que forman parte de esta tesis para acompañar una mejor comprensión de los temas expuestos, están contenidos vídeos, registro de obra personal y de los alumnos de la Escuela de Arte UC, de Chile, en los últimos 12 años de docencia; fichas de registro de diversas plantas elaboradas por alumnos y algunas páginas de las bitácoras de procesos que ellos mismos entregan al final de semestre. Éstos incluyen su experiencia personal al enfrentarse a las distintas etapas del proceso de elaboración de papel hecho a mano y comentarios de diversa índole relativo a la experiencia adquirida a lo largo del semestre.

Como manera de apreciar el aspecto de los papeles que aquí mencionamos, hemos incluido muestras de papel japonés traídos de las visitas realizadas a los pueblos papeleros del Japón, nuestro propio papel como resultado de

nuestra práctica de taller y diversos papeles de fibras vegetales que forman parte de los trabajos realizados por los estudiantes en los cursos dictados en la universidad.

Para exponer cada uno de los aspectos que involucran esta visión en la práctica del arte, hemos recopilado material bibliográfico acerca de las artes tradicionales en especial en lo que respecta al papel hecho a mano de China, Corea y Japón. 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. Temas que escasamente se encuentran disponibles en idioma español, por lo tanto hemos echado mano de un buen número de libros y revistas especializadas en lengua extranjera, de los autores más importantes en el tema y de entrevistas con artistas y maestros papeleros extranjeros vinculados de alguna manera con esta visión de la práctica del arte.

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, se suele incluso hacer un análisis de la personalidad del poeta, para darle la mayor precisión al sentido que éste haya querido darle al texto.

Jonathan Bloom, profesor e historiador de la Facultad de Bellas Artes del Boston College, comunica de manera clara y detallada el recorrido histórico que ha hecho el papel desde el siglo II AC, desmitificando muchas de las narraciones populares que por mucho tiempo se han sostenido como versiones oficiales de los acontecimientos que rodean la transmisión del oficio del papel.

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 (Laozi) o Zhuangzi, éste último recopilado por 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.

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. Racionero 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 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.

En relación a la vía del arte, como trabajo y sentido comunitario nos adentramos en los textos dejados por Soetsu Yanagi, quien a través de la voz de Bernard Leach, nos da a conocer sus apreciaciones y contacto directo con los maestros del Japón.

Con respecto al tema específico del papel hecho a mano son importantes los testimonios y transmisión de sus experiencias como aprendices del papel en Japón, Timothy Barrett y Sukey Hughes quienes nos exponen con diferentes enfoques un mismo camino de instrucción en el arte del *washi*. Hughes no sólo nos comunica una práctica, sino también nos muestra diversos aspectos de la cultura y vida del maestro papelerero en los pueblos del Japón. Barrett a su vez, va más allá de la mera técnica y comparte sus conocimientos con un detallado instructivo de herramientas y procesos para ser reproducidos en Occidente.

Para comprender las bases de la visión estética del arte en Oriente y su comparación y relación con la visión de Occidente, Chantal Maillard, nos hace



una clara diferencia de sus caminos, que nos ayudan a entender que un objetivo distinto no puede producir un mismo efecto en el camino del arte, y la clara tendencia del artista occidental hacia la autorreferencia a diferencia del artista tradicional de Oriente que es un instrumento por donde transita el arte, para quedar plasmado fuera de él.

El tema que tratamos en esta tesis puede que no sea fácil de asimilar en una primera lectura. Sobre todo porque trata de una cuestión que escapa muchas veces a nuestra cultura occidental. Sin embargo, podríamos proponer al lector, que sin ánimo de negar o criticar las metodologías occidentales en el ejercicio del arte, pueda entenderlo como una alternativa metodológica diferente para el ejercicio del arte, y en ningún caso lo exponemos como algo más legítimo que la práctica artística de Occidente.



**PRIMERA ESTACIÓN:**

Tránsito individual hacia el lenguaje del papel hecho a mano





## **El Inicio**

En 1994 comenzamos a trabajar con papel reciclado luego de observar su proceso de elaboración, en la escuela de oficios de San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato, México. Esto que en un comienzo nos atrajo por curiosidad, se transformaría en nuestro oficio por los siguientes 20 años de práctica, experimentación e investigación en el arte del papel hecho a mano.

Con pocas herramientas y una cámara cargada de película diapositiva, hicimos el registro de cada paso a seguir para conseguir una lámina de papel reconstituido. El siguiente paso supuso el inicio de una práctica regular en la elaboración de papel reciclado aprovechando todas las características que el papel iba mostrando como gofrados (véase anexo 1-B, muestra de papeles estilo occidental), laminados e inclusiones (Fig.1), y la combinación de estos medios con transferencias fotográficas, a medida que nos íbamos involucrando más y más en su preparación y manipulación.

Poco a poco no sólo el papel fue mejorando en superficie y calidad al hacer una mejor selección de los papeles para reciclar, sino también el manejo de transferencias parciales, graduando la presión de la imagen y la combinación de elementos más adecuados para su intervención, como producto de un mayor conocimiento de la constitución tanto del papel usado como materia prima, como de los elementos utilizados en su intervención.

Desde el reciclado, la investigación y práctica del papel hecho a mano, pasó a la búsqueda del papel de plantas. Una necesidad de comenzar desde el “no papel”, desde la semilla y el origen, abriendo una puerta hacia el estudio de plantas locales y al comportamiento de cada una de ellas, para hacer frente al proceso completo de obtención de celulosa. Esto significó un largo camino de estudio autodidacta y de experimentación con diversas plantas que a través del ensayo y el error nos fue acercando a la forma más adecuada para obtener un papel de cada una de ellas. Químicos y procesos también fueron parte de nuestra investigación y principalmente la búsqueda de información acerca del desarrollo del papel antes de la era industrial. Este trabajo tomó varios años de aprendizaje en base a la experiencia adquirida, combinando

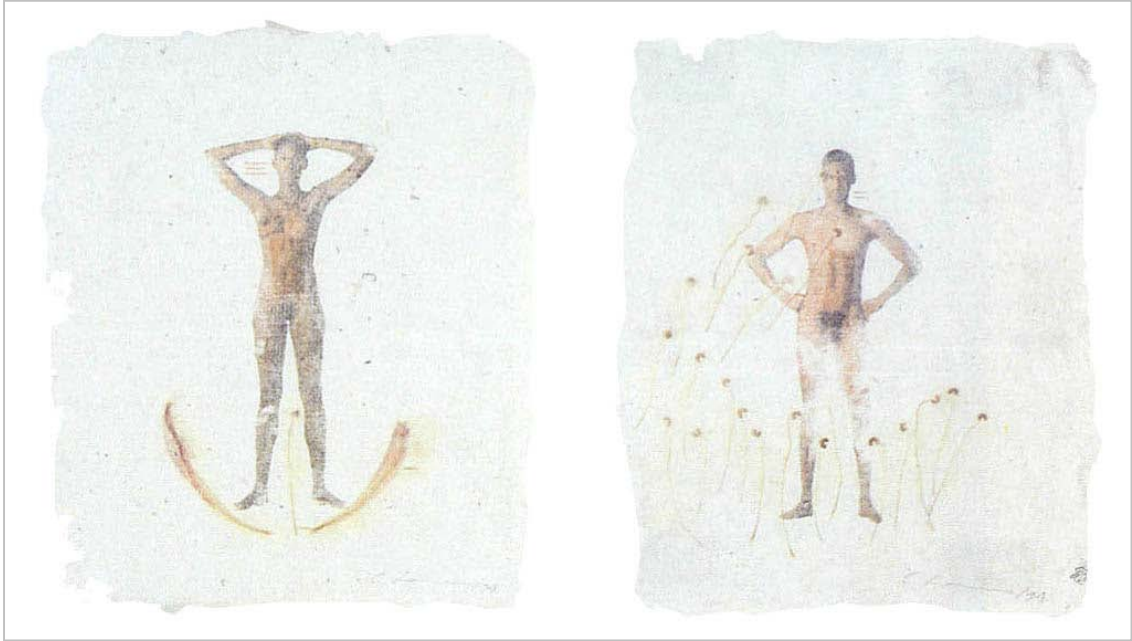


Fig. 1 "Yo estoy clavada en el Polo Norte y tengo un espejo dentro de ti"- 1994. Díptico 15 x 15 cm. cada uno. Flores secas laminadas y transferencia de imagen sobre papel japonés reciclado. Premio Instituto Nacional de la Juventud.

fibras, tiempos y proporciones, registrando resultados y probando estos papeles en diversas técnicas de grabado y fotografía, que fue nuestra motivación inicial en esta búsqueda de un soporte más significativo y participante de la obra.

La inquietud por la belleza del papel en sí mismo fue creciendo, así como también la necesidad de ir, cada vez con mayor énfasis, a las bases de la historia y desarrollo de este oficio. A la búsqueda de la pureza, la delicadeza y la belleza sugerida encontrada en el papel tradicional, en el que la atención está puesta sólo en y desde el papel. Aquí se nos abrió una puerta de un nuevo mundo hacia el viejo mundo. A través de un recorrido por los antiguos procesos, apareció ante nuestros ojos el papel japonés, que se transformó rápidamente en el protagonista de nuestro trabajo plástico; y su proceso de elaboración, en un ejercicio regular que nos adentró en una práctica del arte como forma de caminar y percibir la vida. Así pasamos a desprendernos de la construcción intelectual de nuestro ego y de volver a contactarnos con la naturaleza de las materiales y nuestra propia naturaleza<sup>1</sup>.

Es así como al introducirnos en el desarrollo de nuestro trabajo de creación en el papel hecho a mano, nuestra hipótesis en torno al sentido de la práctica cobra valor al experimentar en nuestro taller el desvío gradual de nuestro foco de atención, cuyo inicio estaba puesto en la búsqueda de un lenguaje plástico independiente del material y el papel se percibía como una anécdota para experimentar, que poco a poco fue derivando a través del ejercicio hacia el conocimiento de su naturaleza esencial, donde finalmente se instaló el foco de atención y lenguaje de creación. De esta manera el momento de la práctica se tornó más significativo como momento único y atemporal, y sus etapas de elaboración como el inicio del proceso creativo.

---

1. Analizaremos en detalle el concepto de naturaleza en el capítulo IV de esta tesis.





## Capítulo I

Experimentación, práctica y reinterpretación del oficio del papel  
hecho a mano y la imagen impresa.



## 1. De la Tradición a la creación

A lo largo de los últimos 20 años de trabajo en el oficio del papel, fuimos tendiendo hacia la búsqueda tanto de las técnicas milenarias, como también hacia un enfoque del lenguaje de las artes visuales para utilizarlo como herramienta de creación y práctica del arte.

Desde el camino trazado en lo que respecta a la experimentación de plantas y sus resultados en diversas texturas, colores y grosores, determinados por la naturaleza propia del vegetal, seguimos ahondando en las tradiciones del papel de trapo europeo y del papel japonés, *washi*. Este último sobre todo, se convirtió en el foco central de nuestra investigación y práctica de taller de manera casi exclusiva, en los últimos 9 años.

La selección gradual entre las diversas fibras y técnicas del papel hecho a mano, se fue dando también de la mano de la transformación de la imagen a partir de la manipulación de la fotografía tradicional a la imagen digital<sup>2</sup>. Su transferencia por métodos manuales, en un principio hecha sobre papel de diversas fibras vegetales, fue pasando luego a la amplia gama de posibilidades de transferencia sobre *washi*; por una parte se fue adiestrando el control de impresión, y por otra, se permitió actuar al azar, al menos en algunas ocasiones (ver anexo DVD: 2. Galerías 2.1 Portafolio )

A medida que fuimos depurando la técnica del papel y abandonando la ansiedad por probar efectos y decorados posibles sobre este soporte, el papel fue ganando presencia y apareciendo como un elemento tan importante, como lo fue en su primera época la imagen. De este modo se manifiesta su belleza esencial y su silencio, creando un espacio y un nuevo sonido por ausencia de imagen, retomando el mismo protagonismo como el resto de los componentes del total de la obra. Desde aquí hemos venido desarrollando dos líneas expresivas para nuestro trabajo plástico actual,

---

2. Nuestra formación inicial en Bellas Artes, estuvo dirigida a las técnicas del grabado y en especial a la fotografía en todas sus técnicas expresivas. Además de impartir docencia en esta área por alrededor de 16 años.

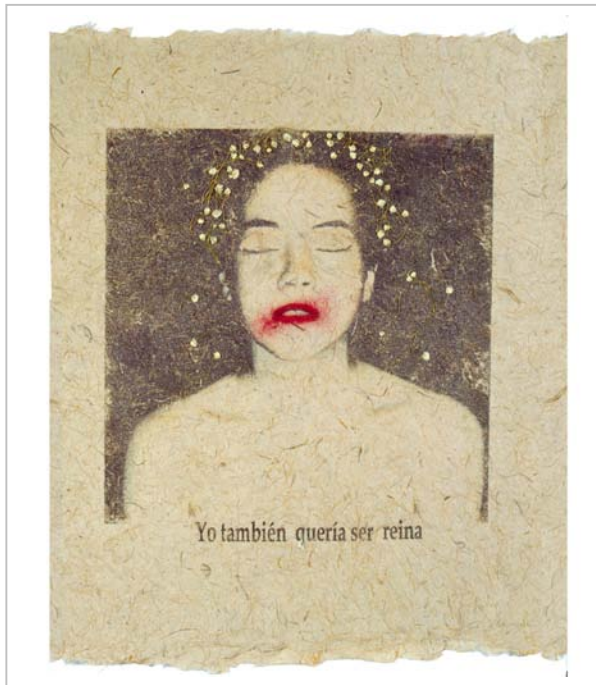


Fig. 2 "Yo también quería ser reina"- Autorretrato 1996. Transferencia de imagen, flores secas y barra de labios sobre papel de formio. Mención Honrosa , Bienal de San Juan del Grabado latinoamericano y el Caribe, 1998



Fig. 3 "Anheló" 2006, 46 x 63 cm. Transferencia de imagen, pan de oro y acuarela sobre *washi*.

pertenecientes a la tradición papelera del *washi*. Ambas abarcan además la problemática del formato, que interfiere directamente en una actitud corporal, a través del movimiento y la forma de abordar la técnica relacionada con su uso tradicional, y a un nuevo lenguaje como propuesta plástica.

### **1.1 El tratamiento del papel, la imagen y la idea budista de la *impermanencia*.**

La fotografía en la obra gráfica desarrollada en los últimos 20 años, ha cumplido un rol fundamental como herramienta de observación, como vía de reflexión y como sujeto en proceso de individualización en busca de una posterior evanescencia, en términos de identificación<sup>3</sup>. Estos son aspectos claves en nuestro proceso creativo que significa por un lado, mirar la imagen fotográfica más allá de sus avances técnicos y retomarla como lenguaje estético. Abandonar su carácter de registro del momento para convertirse en un reflejo de carácter universal, donde se establece una relación de diálogo, intervención y desplazamiento, entre el material de soporte *resignificado* con la imagen sumergida en él.

En un principio la imagen evocaba también una respuesta a la propia historia, a partir de las experiencias recogidas en los primeros 16 años de trabajo, 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 ha sido una abstracción de la experiencias apre(he)ndidas durante ese tiempo. Pero también las imágenes han respondido a un proceso de identidad y transmisión de una experiencia de vida (Fig. 2 y 3), no sólo de viajes hacia otras regiones, sino del viaje personal por el mundo del arte, por el mundo de la danza y nuestra propia búsqueda espiritual (o vital). Luego de un largo período de ahondar en la propia imagen, ésta ha ido paulatinamente desdibujándose hasta desaparecer por completo como autorretrato, para pasar finalmente a un anonimato definitivo como método de integración

---

3. El concepto de identificación está relacionado a la autorreferencia del autor en su obra; problema que planteamos en el capítulo V de esta tesis.

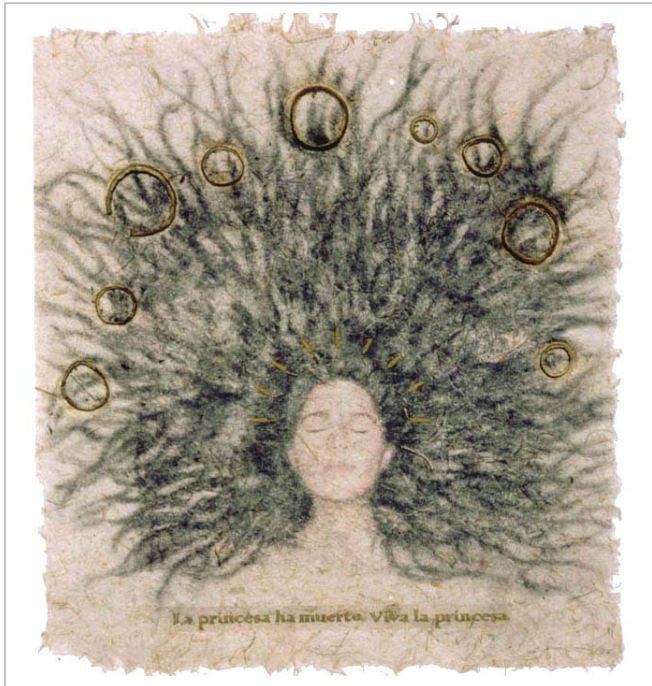


Fig. 4 "La Princesa ha muerto, viva la princesa" 1998. 45 x 50 cm. Transferencia de imagen, cáscaras secas de naranja y lápiz sobre papel de formio.



Fig. 5 "Ángel" 2004. 45 x 56 cm. Transferencia fotográfica, bordado, papel de ajo, xilografía, flores secas y pan de cobre sobre papel de formio teñido.

iniciado hace unos 4 años y como consecuencia de nuestro estudio, investigación y práctica del arte tradicional del papel japonés, *washi*.

En una primera etapa de trabajo, el tratamiento de las imágenes escogidas para cada propuesta plástica dio más cabida a la experimentación, comenzando a desarrollar los traspasos de la imagen fotográfica sobre papeles que se fueron obteniendo de diferentes fibras vegetales. En esto se obtuvieron resultados bastante interesantes, en los que la imagen transferida tomaba la textura dejada en la superficie del papel, gracias a las características propias de la trama de la fibra que se iba incorporando armónicamente a ella. Esta misma condición estructural del papel de plantas producía en algunas superficies imágenes algo distorsionadas o simplemente hacíamos desaparecer una buena parte de la definición de la forma, al mimetizarse con el color natural del papel.

Éste es un período de máxima investigación y clasificación del material, junto a algunos estudios de botánica para conocer las características particulares de las especies más adecuadas para hacer papel. De esta manera, el trabajo se fue transformando en una hibridación de técnicas y lenguajes, y al mismo tiempo en un objeto de estudio que significó un acercamiento y observación de la Naturaleza.

Diversas fibras vegetales tomadas de las plantas locales y transformadas en papel fueron apareciendo, cada uno con un color y textura propia, y que fue ganando poco a poco el terreno de las antiguas composiciones gráficas a la que estábamos habituados, trabajadas durante todo el período de estudios de licenciatura en el que el papel cumplió en esa época, sólo la función de ser un sustrato y en donde su gramaje y textura tenían que ver más bien con la técnica de grabado que utilizábamos, pero que no cambiaba ni intervenía el tono de la lectura contenida en la imagen. Por esto mismo, nuestros primeros apuntes con este nuevo papel de fibras vegetales fue tratarlo en un comienzo como lo habíamos hecho antaño, así lo demuestra la obra del año 1996, “La princesa ha muerto, viva la princesa” (Fig. 4).

En esta época aparece muy pronto la costura, el pan de oro y el papel de filtro de té; los pigmentos y el bordado (Fig.5). Se llega también a la máxima experimentación de las posibilidades de manipulación del material y su combinación con otros, en búsqueda de mejores técnicas para transferir imágenes fotográficas mediante módulos, cambiando su carácter y tomando mayor protagonismo en tanto tamaño y expresión gráfica. Surge la necesidad de ampliar el formato que para ese entonces sólo se lograba con nuestros escasos conocimientos autodidactas en unir papeles de menor tamaño para lograr formar uno mayor.

Cada hallazgo ha sido la consecuencia de ir conociendo el comportamiento de las fibras en determinadas condiciones, que fue también calmando la sed de llenar e incluir todas ellas en una misma obra, como ocurrió en los primeros años de trabajo. Una suerte de barroquismo o exceso de elementos, como podríamos identificar esta época de nuestra producción artística, pero que al mismo tiempo entendemos, fue necesario para involucrarnos con nuestra manera “aprendida” de enfrentar el proceso creativo, y que se vio modificado dejando progresivamente al papel expresarse, respirar y manifestarse desde su propia identidad.

De esta manera el papel nos fue mostrando aquello que nos tenía que decir sin forzarlo, y decantando en una imagen cada vez más sutil dejando casi sólo la huella de su presencia, es decir, conseguir que la imagen dejara de ser un sujeto identificador individual para pasar a ser uno más bien referencial.

Los estudios del papel tradicional europeo y japonés con el profesor Timothy Barrett en el UICB<sup>4</sup>, durante el año 2005, marcaron una segunda etapa en el uso y valoración del papel. Se entró de lleno en el mundo del *washi*, convirtiéndose hasta el día de hoy en nuestro oficio, vía de investigación y materia principal de creación plástica. Esto significa que el conocimiento acerca de su historia, tradición y elaboración, causó una impresión que cambió absolutamente nuestra percepción acerca de este material.

---

4. The University of Iowa Center for the Book.



El encuentro de ambos lenguajes (fotografía + *washi*), se potenciaron 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. Esto no sólo quiere decir que una imagen pueda aparecer nítida o con todos sus detalles, sino que justamente aparecen posibilidades que otorgan una mayor libertad de experimentación en transferencias manipuladas manualmente (Fig.6), conservando las ventajas propias del *washi*, como son flexibilidad, firmeza y transparencia.

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 un nuevo espacio de significación metafórica.

La simplificación de la imagen se fue dando de manera progresiva como consecuencia también de un cambio en los procesos creativos y la manera de ir percibiendo la naturaleza y la vida.

Durante los siguientes años nos hemos centrado en recuperar el sentido de la práctica y el ejercicio del arte en su forma más pura. Hemos intentado vincular desde la observación e investigación de materiales y técnicas, 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.

Con esta nueva mirada hacia las prácticas tradicionales del grabado, nos adentramos en su lenguaje y lo combinamos con nuestro papel, que nos irá dando las claves para no desmedir su proporción en tamaño o para dejar el espacio necesario para respirar, tanto al trabajo mismo como a quien lo observa, y permitir de esta manera que cada elemento tome su perfecto lugar en el plano.



Fig. 6 "Hoja de Vida" 2007. 46 x 63 cm.  
Transferencia de imagen, tinte y lápiz  
sobre *washi*. 52º Bienal de Venecia, Italia.



Fig. 7 "Autorretrato Oriental" 2010- 43 x 63 cm.  
Transferencia de imagen y xilografía sobre *washi*.



Fig. 8 "Palabras al Azar" 2010- 30 x 40 cm.  
Transferencia de imagen y linografía sobre  
*washi*. 2011 Cheongju International Paper Art  
Special Exhibition, Corea.

En “Autorretrato Oriental” (Fig. 7), una mujer baja la mirada hacia el vacío que la circunda. El límite del papel no es el límite de su mirada; el gesto gráfico de las manos impresas puestas como alas, más bien se muestran protectoras. En un guiño de cubrir sus espaldas, que al mismo tiempo deja pasar el aire a través del calado de la xilografía. Lo mismo ocurre en la obra “Palabras al Azar” (Fig.8), una mujer se deja llevar por el pensamiento encadenado de un texto circular, que en linóleo podría parecer pesado, sin embargo la transparencia de la tinta hace que caiga suavemente sobre su rostro como si fuese una burbuja. Ambos ejemplos dan cuenta de un camino hacia la pérdida del peso visual y la incorporación mayor de un vacío que en sí mismo inunda.

Este vacío se hace cada vez más atractivo como contenedor de elementos que no se evidencian a simple vista y que vamos cargando conforme observamos el trabajo. Se busca transmitir un concepto que se intuye pero que no es fácil de explicar. El concepto de *impermanencia*, que está presente en nuestra vida cotidiana, y que podríamos relacionar con el constante cambio de todas las cosas.

Es la idea budista del presente que se ve renovado constantemente, por lo tanto sostiene que es el presente la única realidad tal cual es, y que por lo mismo no existe el pasado ni el futuro como realidad presente, dejando a ambos conceptos como nociones de carácter intelectual necesarios para vivir y entendernos en sociedad. Pero en el terreno de las artes visuales, no nos vemos forzados a dividir el tiempo de esta manera, y podemos ahondar en este concepto que se haya contenido en las bases de las enseñanzas del budismo Zen y que se practica permanentemente a través de diversos ejercicios dentro del zendo o monasterio. Estas actividades o *samu*, van desde el simple barrer o arreglar el jardín, hasta a las artes que se resumen en la ceremonia del té o *chano-yu*<sup>5</sup>.

Aquí la *impermanencia* se refiere a ese momento único y efímero, y es el significado profundo de este momento notable en el que la estela de ese

---

5. Tema que ahondaremos en el capítulo IV, apartado 4.2.



Fig. 9 "Espiritu Celestial" 2013- 43 x 63 cm.  
Transferencia de imagen y nervadura de hojas  
secas sobre *washi*.

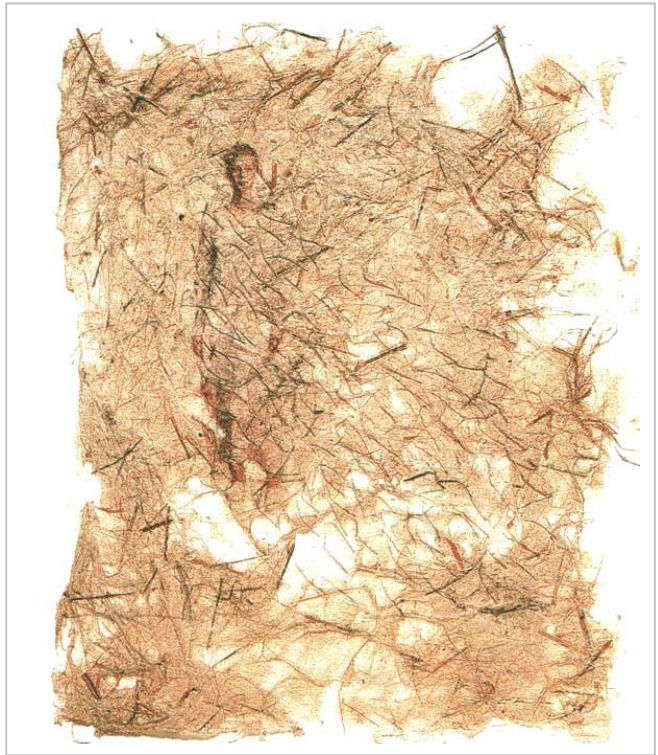


Fig. 10 "Aparecida" 1997- 46 x 56 cm. aprox. Transferencia  
de imagen sobre papel de cardo

momento queda como un remanente en el aire. Aquel que está cargado de su presencia debido a su ausencia.

En los trabajos venideros nos encontramos con un largo período de observación y trabajo de experimentación, para intentar transferir esa ausencia, ese minuto en que el momento ya pasó y sugerir lo que nos ha dejado, como presencia latente.

En la obra “Espíritu Celestial” (Fig. 9), la imagen pierde peso y se funde en el vacío. El papel la envuelve en su delicada textura y translucidez, y sus alas hechas del esqueleto de la nervadura de hojas secas, se deshacen en el plano como las alas de las mariposas nocturnas. Si tocamos o miramos largamente esta imagen hasta podría desaparecer. Curiosamente encontramos un intento parecido en una obra muy anterior del año 1997, “Ánima” (Fig. 10), que corresponde casi a los primeros años de nuestra investigación en el papel de fibras vegetales, en el que la imagen de una mujer se adapta a la textura tosca del papel de cardo, adoptando sus irregularidades que finalmente produce un efecto de presencia/ausencia en la borrosidad del tejido accidentado de las fibras y en la similitud de colores de la imagen y el papel.

A medida que vamos desarrollando el trabajo de creación podemos observar a través de este recorrido, que la imagen sobre todo ha ido desapareciendo en corporeidad, sin perder aquellos trazos que aún la sugieren, a veces en dos líneas, a veces una sola insinuación, y que junto con todo esto, el desarrollo del oficio del papel ha enfatizado ese efecto, por su aspecto traslúcido y delicado que va ganando terreno frente a la totalidad de la obra como un arte en sí mismo.

Nos damos cuenta también que la participación de la imagen fotográfica a lo largo del desarrollo de nuestra obra, ha sido un motivo de búsqueda importante desde los primeros años y que ha tenido que experimentar varios cambios, para finalmente volver a la simpleza de nuestros inicios. En este sentido podemos relacionar este viaje experimental como el entrenamiento y



Fig. 11 "Vrksasana", 2007- 96 x 170 cm. Transferencia de imagen y hojas secas sobre *washi* unidos por módulos de 20 x 20 cm. cada uno.

olvido de la técnica que describen los monjes y como lo ha sido para nosotros de manera consciente en el aprendizaje y práctica del oficio del papel.

Nos sumergimos en la imagen para integrarla dentro de nosotros y ser la imagen, de tal manera que nazca desde esta integración en relación con el espacio y no desde nuestro intelecto.

Podríamos finalmente decir con todo esto, que en relación a nuestro lenguaje plástico, nuestra búsqueda de la levedad comenzó muchos años antes y que sólo cuando iniciamos el proyecto denominado Impermanencia se transformó en un objeto de estudio cuyo objetivo se hizo consciente, para denotar la transición entre el estar y no estar, como aquel segundo en que lo transforma, ya sea a través del tratamiento del papel o de la imagen. Ser *“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”* (Fleitas, 2011,p.3). Para de alguna manera ser lo menos invasivos en la totalidad de la obra, y el equilibrio con el espacio del papel sea el necesario de manera que ambos puedan expresar su máxima belleza, complementándose y debiéndose a ellos mismos.

## **1.2 Kikuban (Oban), el papel de gran tamaño.**

Uno de las líneas que buscábamos desarrollar al iniciar nuestros estudios del papel con el profesor Barrett en el año 2005 en el UICB, fue el aprender a elaborar hojas de gran formato que superaran el metro cuadrado, con un sólo bastidor utilizando la técnica japonesa. Como dijimos anteriormente, habíamos intentado esto antes, uniendo papeles más pequeños hasta lograr formar uno de mayor tamaño (Fig.11). Sin embargo el manejo de adhesivos se vio superado por nuestra necesidad de formar una hoja limpia en términos de superficie, y carecíamos de la práctica necesaria para formar hojas lo suficientemente uniformes para obtener la idea de una sola pieza, aún cuando muchas veces ambos aspectos otorgara un carácter gráfico a la totalidad de la obra.

El aprendizaje con el profesor Barrett nos otorgó una nueva herramienta utilizando la técnica del *nagashizuki*<sup>6</sup> adaptada a las condiciones del taller, algo que hemos llamado como una combinación de la técnica japonesa pero con el método de pulpa vertida y bastidor en el aire, que se puede observar en algunos pueblos montañosos de China<sup>7</sup>.

Por otra parte, a través de la historia nos damos cuenta que muchas veces se ha querido formar una hoja más grande que precisa de más de un maestro papelerero. Como veremos más adelante, el oficio del papel muchas veces incluía la participación de todos los habitantes de un pueblo, cumpliendo diversas tareas de acuerdo a sus fortalezas y capacidades, pero en general los papeles eran formados por una sola persona especializada. No obstante, al enfrentarnos al peso del agua, es imposible que una sola persona logre formar una hoja de papel de un tamaño muy grande. Aún cuando hemos podido observar que grandes hojas de papel delgado se pueden formar por maestros altamente hábiles, tanto en el *washi* como en el *xuanzhi*, como se puede ver en el vídeo, referido en la nota al pie N° 7, de este capítulo. Pero aquellos que superan aún más estos tamaños, precisan de la habilidad de más de un maestros papelerero.

En los registros del más antiguo tratado sobre papel y técnicas de elaboración del papel en China, del s. X, su autor Su Yian, describe cómo los papeleros de Huizhou formaban una hoja de papel de alrededor de 17 metros utilizando una barca como batea, en el que “*cincuenta o más obreros levantaban el enorme molde al tiempo de un tambor*”<sup>8</sup> (Bloom, 2001, p.67). Estos papeles eran más bien largos, y servían para escribir los libros enrollados.

Actualmente es más fácil ver en los estudios papeleros del Japón varios maestros que se dedican a elaborar papel para cubrir puertas (*fusuma*) y ventanas deslizables (*shoji*) como veremos en el capítulo III dedicado al

---

6. Técnica tradicional japonesa que consiste en formar una hoja, con la pulpa en movimiento continuo.

7. Para ver estas técnica de elaboración de papel en Oriente, véase el DVD “*Traditional paper sheet formation around the world*” de Elayne Korestky, 2002.

8. “And fifty or so workers lifted the enormous mold in time of a drum”.



*washi* y a la elaboración del papel de grandes dimensiones llamado *okadaishi*, usado especialmente en bellas artes.

Cada una de estas técnicas desarrolladas en la historia, han aportado ideas para adaptarlas a los tiempos actuales, y aún cuando no es fácil contar con una gran batea (ni menos con un barco), seguimos las indicaciones aprendidas del profesor Barrett, haciendo una combinación de métodos que desembocarán en uno de nuestros principales trabajos, en términos de lenguaje plástico, para elaborar papel japonés de gran tamaño. (véase anexo DVD: 3. vídeos, 3.1 papel gran formato/clase Tim Barret/ UICB).

El trabajo en este tipo de papel sugiere un movimiento del cuerpo y uso de nuestras fuerzas muy distinto al que hemos venido practicando hasta ahora. Se debe estar alerta a todas las zonas por las que la pulpa acuosa va atravesando pues dejará siempre la huella de su paso, y cualquier movimiento errado podrá ser visto en el resultado final del papel, aunque esto mismo puede ser utilizado también como un recurso plástico, y trabajar por ejemplo diversas densidades en una misma hoja con el propósito de ser vistas a contraluz.

Por otro lado, las proporciones de agua, pulpa y aditivos de formación también cambian de acuerdo al tamaño del bastidor y al grosor de la hoja. Con el bastidor suspendido en el aire, se necesitará bastante agua y auxiliar de formación que permita que la fibra pueda viajar por toda la superficie, sin que drene tan rápidamente para formar la hoja de papel lo más parejo posible como se ve en el vídeo mencionado.

### **1.2.1 Formación del papel en gran tamaño**

Básicamente el papel de gran formato elaborado con este método, sigue un mismo proceso de preparación de la fibra que para la elaboración del *washi* tradicional, que veremos en detalle en el capítulo VI. Sólo la formación de la hoja es diferente y la proporción de auxiliar de formación o mucílago será mayor que en la formación de un papel de menor tamaño (Fig.12).

## Proceso de Formación papel de gran formato- *Oban*



Fig. 12 Mezcla pulpa de morera



Fig. 13 Vertido sobre el bastidor cubierto.



Fig. 14 Inicio formación papel



Fig. 15 Detalle pantalla para marca de agua



Fig. 16 Detalle marca de agua seca



Fig. 17 Retiro papel seco

Este aditivo será mezclado con la pulpa de morera diluida para luego verterla sobre el bastidor, utilizando un plástico que cubrirá la malla, para no dejar marcada la diferencia de fibras entre una zona y otra y que será retirado cuando comencemos a mover el bastidor para la distribución uniforme de las fibras (Fig.13 y 14).

En el ejemplo vemos la formación del papel con una pantalla adhesiva que impedirá a las fibras depositarse en esas áreas, generando una marca de agua. (Fig.15 y 16).

La pulpa será muy acuosa, con pequeñas variaciones dependiendo del grosor del papel que necesitemos, y utilizaremos una cantidad mayor de lo normal de auxiliar de formación, logrando una pulpa densa en su peso pero ligera en fibras. De esa manera, se vierte sobre el bastidor al tiempo que comenzamos a moverlo en todas las direcciones, abarcando la totalidad de su superficie, sin prisa, pero sin quedarnos detenidos en ningún punto en particular, mientras el agua mezclada con la pulpa y el auxiliar de formación drena lentamente a través de la malla del bastidor hasta acabar toda la mezcla vertida. Una vez hecho el papel se deja secar de manera horizontal.

Cuando está seco, se despegan los bordes con una pequeña espátula o cuchillo sin filo y se va tirando suavemente, dejando siempre una línea recta para no producir quiebres ni arrugas en su superficie (Fig.17).

En el transcurso de este aprendizaje y práctica del papel de gran formato, propusimos la posibilidad de darle un carácter de ser depositario de un texto en marca de agua, para denotar también la presencia de la palabra por la ausencia de la fibra. De esta manera, el papel obtiene el carácter propio del papel de los *shojis*, al filtrar la luz y poder leer el texto. Y por el otro, en el plano, una gran imagen a punto de desaparecer, como es expresado en *yugen* o sutileza, concepto descrito en el apartado 4.4 La estética de lo efímero.



Fig. 18 Larrea escribiendo con agua en un papel japonés de gran formato.



Fig. 19 Vista del resultado en seco.

Para esto se trabajó con el papel húmedo recién formado, de manera que a través de la escritura con chorros de agua, pudimos abrir las fibras escribiendo con una jeringa a modo de lápiz (Fig. 18); de esta manera fuimos probando diversos grosores que nos darían también una pauta para el carácter que deseáramos otorgar a este texto.

Así se le fue dando forma a una gran número de hojas en las que a varias de ellas se les escribió con chorros de agua, utilizando diversos grosores de agujas para cambiar el cuerpo de letra en textos improvisados sobre la marcha, en diferentes direcciones, utilizando el papel en sentido vertical algunas veces y horizontal en otras, sin tener mucha idea de cómo continuaría el trabajo, pero que de alguna manera, se lograría un cierto manejo de esta nueva herramienta.

Se trabajó también con la fibra de abacá, más corta que la morera, lo que en muchos casos facilitó la separación de la pulpa, al recibir la presión del chorro de agua dado por la jeringa.

Cuando se decidió trabajar sobre la serie Impermanencia, habían pasado algunos años, pero ya veníamos pensando en esta idea a rasgos generales acerca de qué efecto queríamos lograr en la imagen en su relación con el papel, sin saber exactamente la técnica a utilizar, pero más o menos qué atmósfera queríamos crear. Para esto elaboramos más de 20 papeles de 80 x 200 cm. Algunos con marcas de agua, otros con textos escritos con jeringa, otros sólo con gotas de agua y varios de ellos dejados con una superficie lisa. También trabajamos distintas densidades hasta completar un número suficiente de hojas que nos permitiera cometer una gran número de errores, y lograr un cuerpo de obra que fuese liviano y coherente.

Al concluir la formación de los papeles, éstos se dejaron asentar por alrededor de 8 meses<sup>9</sup> para luego continuar con la inclusión de la imagen.

---

9. Muchos de los maestros papeleros dejan asentar sus papeles al menos un año antes de distribuirlos. Se dice que tienen mejor recepción de tintas y una durabilidad mayor al obtener una fortaleza adicional, dado por la madurez adquirida en el tiempo que permanecen almacenados.



Fig. 20 Detalle del calce de impresión en litografía sobre papel japonés, serie Impermanencia.



Fig. 21 "Impermanencia" 2011- 16 papeles de 80 x 200 cm. Litografía sobre *washi*. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia- MAC. Chile, Noviembre, 2013.

Este tiempo de almacenaje no fue hecho a propósito, sino debido a otras situaciones derivadas de investigaciones en torno a la impresión de la imagen sobre nuestro papel japonés. Así fuimos pasando por distintas técnicas de grabado e impresión en el que la imagen iba cobrando diversos acentos, hasta lograr dar con aquel que aún imprimiendo la totalidad de la imagen, pudiésemos al mismo tiempo hacerla desaparecer. A través de la técnica de la fotolitografía en planchas sensibilizadas, se armaron módulos de 3 piezas para completar el tamaño de la imagen a escala natural.

Se dividieron de la misma manera distintas sesiones de impresión, dado por los tiempos de secado de una parte con respecto de la siguiente, para formar la totalidad de la imagen. Utilizamos las prensas de litografía tradicional para poder controlar la impresión por partes, enrollando el papel y dejando sólo estirada aquella superficie necesaria para la impresión de la imagen. Se estudió la proporción más adecuada de tinta y base transparente para dar con la densidad justa que se buscaba para la sensación de (in) corporeidad de la figura.

La elección en el uso de la litografía como medio, respondía también a prescindir de la técnica utilizada en los últimos 17 años, a través de la transferencia de imagen por solvente, que nos obligaba a dividir la imagen en módulos A4 para su impresión y posterior transferencia, sin mencionar el alto costo que significaba la impresión de cada imagen en más de 20 papeles de 80 x 200 cm. La técnica de la litografía significó principalmente el poder acceder a módulos de mayor tamaño que se traducirían en imágenes más limpias y menos azarosas en la tonalidad que tomara cada parte y un mínimo de evidencia en el calce de ellas (Fig. 20), pues para este proyecto se buscaba una imagen que tuviese fluidez y profundidad en su lectura.

De todos modos 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 usamos un papel más grueso, la flexibilidad del mismo hizo posible ir haciendo el calce poco a poco.

El cuerpo de trabajo final se tradujo en una serie de 16 papeles de gran formato con 3 imágenes sutilmente diferentes, y que van colgados uno al lado de otro en módulos de 6 hojas por pasillo (Fig. 21). Con un gran ventanal en todo el frente, los papeles fueron dejando pasar la luz o no, según la dirección desde la cual el observador se detuviera( Fig. 22).

La búsqueda de la imagen en gran formato obedeció a la necesidad de crear una atmósfera que denotara el sutil y permanente cambio de todo lo que nos rodea. A través no sólo de la luz, el papel traslúcido y la imagen leve, sino que al caminar entre los papeles estos se moverán también (ver anexo DVD: 3. vídeos: 3.2. Impermanencia).



Fig. 22 Vista hacia el ventanal. Montaje de la serie Impermanencia en MAC- Valdivia, Chile. Noviembre 2013.





Fig. 23 Serie Impermanencia N°1- 2011. 80 x 200 cm. Litografía sobre *washi*.



Fig. 24 Serie Impermanencia N°2- 2011. 80 x 200 cm. Litografía sobre *washi*.



Fig. 25 Serie Impermanencia N°3- 2011. 80 x 200 cm. Litografía sobre *washi*.



Fig. 26 "Flora" 2013- 7 x 9.5 cm. Transferencia e impresión sobre *shifu* tejido a mano.

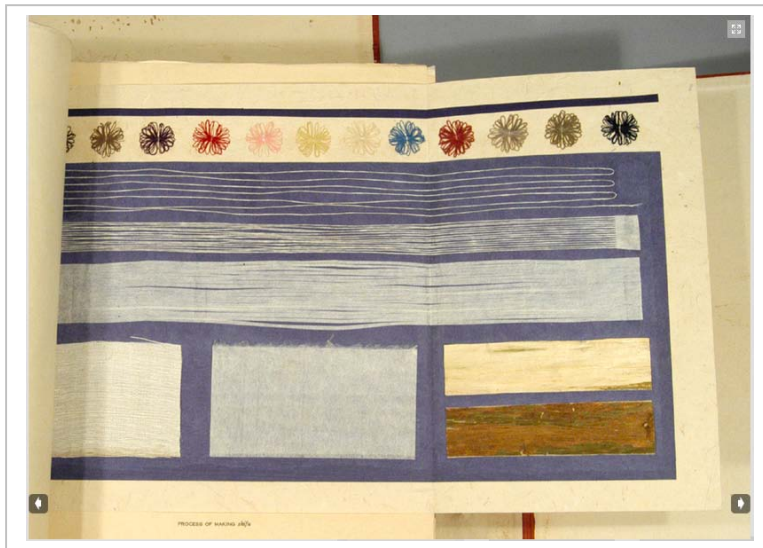


Fig. 27 Proceso del *shifu*- "*The Handmade paper of Japan*"- The Seiki Collection, Tindale T&H, 1952.

### 1.3 Shifu, el arte de tejer la paciencia.

El trabajo de creación realizado en *shifu* (*shi*, papel y *fu*, tela), es un proceso que consta de varias etapas. A partir de la transformación de la planta de *kozo* en una delgada y al mismo tiempo firme hoja de papel, hasta elaborar un hilo muy fino llamado *kami-ito* (*kami* significa papel e *ito*, significa hilo). Éste se utiliza especialmente para ser tejido en un telar y obtener una delicada pieza de *shifu* o papel tela (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental)

Este papel hilado a mano, propone un método de trabajo que nos puede llevar a un estado de profunda concentración. Un proceso que implica el corte, la humectación y la torsión del papel en una atención simultánea de cada paso de este proceso.

Nuestros primeros intentos en el arte del *shifu* fueron en el año 2005, en el UICB, durante nuestros estudios de *washi* con el maestro Barrett, en el que tuvimos la oportunidad de revisar el libro “*The Handmade paper of Japan*”- *The Seiki Collection*<sup>10</sup>, en el cual pudimos apreciar muestras de este hilo y además el tejido de papel de una extraordinaria fineza (Fig.27).

Con nuestra escasa experiencia previa en telares latinoamericanos, comenzamos a experimentar diferentes maneras de tejer con los medios que teníamos en ese momento, y luego en pequeños telares de madera, improvisando urdimbres y probando posibles tejidos con el hilo que torpemente fuimos elaborando. Pero fue durante nuestra breve estancia en Japón, que tuvimos la oportunidad de presenciar una demostración exclusiva que la artista y tejedora Hiroko Karuno nos hizo en su casa de Kioto, en el invierno del 2007.

Hiroko, con toda su generosidad nos fue mostrando todos los pasos necesarios para elaborar hilo de papel, además de explicar didácticamente

---

10. Este libro es uno de los compendios más completos que contiene muestras de una gran cantidad de tipos de papel que se elaboraron en Japón desde épocas milenarias.



Fig. 28 Hiroko Karuno mostrando dos etapas del proceso de *kami-ito*.

cada uno de ellos, nos comentó también las características que debía tener el papel, algunas adaptaciones de las antiguas técnicas y los recursos que hoy podemos utilizar para lograr la máxima calidad posible en nuestro oficio. La destreza demostrada por Hiroko, nos alentó a intentar este proceso sabiendo que todo tiene que ver con la práctica y la paciencia, uno de los aspectos más atractivos que envuelve el oficio del tejedor (Fig. 28)

Según Hiroko, los especialistas señalan que el mejor hilo se hace con el papel más antiguo y en este sentido muchos maestros del papel coinciden con este pensamiento. Un papel envejecido tiene mejor asentadas sus fibras y proporcionará un hilo más firme. Pero al mismo tiempo, para algunas tejedoras, un papel así resulta de una textura muy seca y prefieren uno que tenga una edad no superior a los 6 meses. De todos modos, éste responderá a las necesidades y preferencias de un tejedor con experiencia suficiente para poder hacer y sentir esta diferencia.

Lo mismo sucede con la experiencia en el oficio del *shifu*, que con el paso del tiempo nos hace reconocer ciertos detalles que nos indican el estado de nuestro trabajo, como el sonido que describe Hiroko al agitar el papel cortado y humedecido, que nos revelará el exceso o falta de humedad.

*“Cuando hago kami-ito uso mis sentidos: Miro cuidadosamente cada hoja, oigo el sonido del papel, huelo la condición del papel, siento cómo se está comportando el papel. De esta manera mis instintos se agudizan y trabajo más con el papel que sobre él. Después de un período de tiempo usted también se encontrará trabajando de esta manera ”*<sup>11</sup>(Karuno, 2013, p.34)

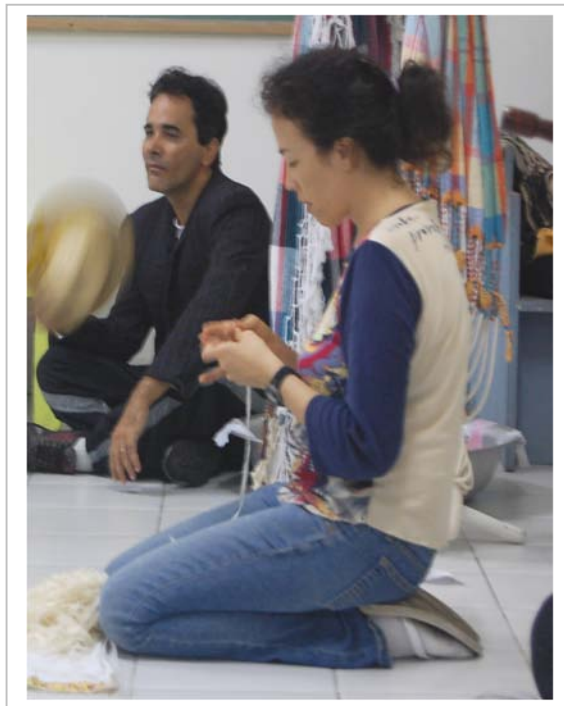
Para enfatizar la acción descrita durante el proceso de transformación del papel en hilo, hace algunos años desarrollamos un trabajo a través de una

---

11. “When I make kami-ito I use my senses: I look at each sheet carefully; listen to the sound of the paper; I smell the condition of the paper; I feel how the paper is behaving. In this way my instincts are sharpened and I work with the paper rather than on it. Over a period of time you may also find yourself working this way”.



Fig. 29 Hilando papel a mano. en ensayo performance colectiva "Distorções", Mayo 2009.



Detalle



acción colectiva de *performance* llamada “Distorções”, durante nuestros estudios de postgrado en Brasil el año 2009 <sup>12</sup> (Fig.29).

La acción propuesta en este trabajo, fue hilar pacientemente largas tiras de papel completamente a mano, sin utilizar un huso o ninguna otra herramienta, con el objetivo de expresar la paulatina transformación del papel durante todo el tiempo que duró la acción, mientras los otros participantes desarrollaban sus propias acciones.

Se hila papel de manera concentrada y presente en el acto mismo, aún cuando se tenga una impresión de ausencia para el resto de los participantes. Se siente la humedad, el roce en la yema de los dedos, la sensación del papel transformándose en un delgado hilo en la palma de las manos; se es testigo de como el material por acción de la humedad y el constante frotado sobre una superficie levemente áspera, se va volviendo fino y resistente.

De este modo, aparecen pequeños ovillos de hilo de papel dispuestos uno al lado del otro, que como objetos, ya son bellos en sí mismos. Pero que al final se van a utilizar para ser tejidos en un pequeño y muy básico telar de madera.

### **1.3.1 Origen del Shifu**

Hoy en día el *shifu* o tejido de papel, está relacionado a una prenda exquisita de alto costo. Pero sus orígenes están más bien asociados a una época en que las personas no tenían suficiente dinero para vestirse con telas de algodón, aún menos con seda y optaron por hacerlo en papel, siguiendo la vieja costumbre de utilizar las cortezas de *kozo* para tejer piezas de ropa.

Estas cortezas también fueron utilizadas para elaborar resistentes cuerdas de papel, que fueron usadas como materia prima para construir las armaduras de los samuráis. Según los registros de la época, ninguna espada era capaz de cortarla (Hughes,1978). Las cuerdas se trenzaron y se tornaron

---

12. Asignatura: Laboratório de experimentação tridimensional, dictado por el profesor Ricardo Barretto Biriba Escuela de Bellas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador de Bahía, Brasil, 2009.

más firmes sirviendo para elaborar sandalias muy compactas. Los zapatos previamente humedecidos resistían y eran usados por los bomberos para combatir el fuego y protegerse de los clavos. Las cuerdas se fueron haciendo cada vez más finas hasta llegar a delgados hilos para tejerse en telares y luego ser transformados en ropa. Si el *kamiko* (*kimono* de papel) fue utilizado por los samuráis más humildes, el *shifu* fue la prenda exclusiva de la familia de los samuráis más ricos, usado en los períodos de paz.

Aún cuando se tienen registros de que el *shifu* comenzó a elaborarse en Fukushima, los últimos estudios demuestran que éste se inició en Shiroishi en el s. XVII. Pues según registros se elaboró una gran cantidad y de la mejor calidad en el castillo de Shiroishi regido por Kojūrō Katakura, quien lo usó como pago de impuestos para el clan Date, en las cercanías de Sendai. (Hughes, 1978)

Las distintas calidades del papel corresponden según, Hiroko Karuno, a las diferentes circunstancias por las que pasó Japón a través de su historia. Antes de la llegada del papel de máquina, el papel era de mejor calidad pues no se veía presionado por competir con otros mercados. Sin embargo durante la era Taisho (1912-1926), el papel debió centrarse más en la cantidad que en la calidad para ser más competitivo en el mercado. (Karuno, 2013).

Para el s. XX el papel tuvo un repunte en su calidad gracias al duro trabajo de los papeleros para mejorarlo en aspecto y firmeza. Después de la primera guerra mundial alrededor de 1938-39, Nobumitsu Katakura, nieto directo de Kojūrō Katakura, revivió el oficio en Shiroishi para luego pasar este legado a su hija, que permanece hasta el día de hoy (Hughes, 1978).

Tras la segunda guerra mundial hubo una gran escasez de algodón y esto contribuyó también a darle un fuerte empuje y desarrollo al *shifu*. Todas estas épocas de riqueza y escasez han afectado la constitución del papel en diferentes aspectos, y a la larga han contribuido a la gran variedad que existe hoy en día y de la cual se puede obtener el *kigami* o papel puro (*Ki*: pureza *Gami*: puro), para hacer el *kami-ito* que será nuestra materia prima para tejer el *shifu*.

Otra de las costumbres que han sido poco a poco abandonadas, es que antiguamente cada artesano se dedicaba a una etapa del proceso y se especializaba en él, como lo era también el caso de la elaboración del papel, pero hoy en día, un maestro se dedica a hacer el proceso completo del papel y otro el de hilar y tejer su propio *shifu*, siendo ambos oficios muy fatigosos y a los que se deben dedicar muchas horas.

Según Susan Byrd, su maestra Sadako Sakurai<sup>13</sup> comentaba en muchas ocasiones que el cuerpo resentía el sacrificado trabajo de hilar y tejer el papel (Byrd, 2013). Lo que sí existe hasta el día de hoy son los maestros papeleros que se dedican a elaborar un tipo de papel específico para cada tratamiento, como veremos en el Cap. III acerca del *washi*. En el caso del papel para ser hilado, el ideal de acuerdo a los artesanos más experimentados es el de 60 x 90 cm. y de 9 gr. con el que se elabora generalmente hilo de 2mm.

### **1.3.2 Arte del *shifu* y el *shifu* como arte.**

Para formar el hilo de papel en líneas generales<sup>14</sup>, tanto Sadako Sakurai como Hiroko Karuno trabajan cuatro hojas a la vez dejando el lado áspero hacia arriba, y las pliegan dos veces sobre sí mismas a lo largo de las hojas, quedando el pliegue perpendicular a la dirección de la fibra.

Se dice que el papel hecho a mano no tiene dirección de fibra a diferencia del papel hecho en máquina, pero el papel que se utiliza para hacer el hilo, sí que se agita intencionalmente en una sola dirección para formar su hoja de manera que sea más fácil el torcido del papel y conservar también el largo de la fibra. El plegado del papel no será en partes iguales sino que su plegado central será un poco más pequeño, de manera que dejará una pestaña de unos 3 cm. en cada extremo de las hojas.

---

13. Maestra de *shifu* de alto renombre por su dedicación y la destacada calidad de su trabajo, que la señalan como la más fiel seguidora de la tradición del *shifu* de Shiroishi.

14. Para un proceso completo y exhaustivo de la formación del hilo de papel o *kami-ito* consulte "A Song of Praise for *Shifu*" de Susan Byrd, o "Kigami and Kami-ito, Japanese paper and paper thread" de Hiroko Karuno.



Fig. 30 Hiroko agitando el papel recién enrollado y aún húmedo



Fig. 31 Mostrando el resultado de los sucesivos enrollados del papel.

Después del plegado, algunos maestros dejan el papel así por algunos días para asentarlo mejor y facilitar el corte posterior. Hiroko Karuno dice que para un proyecto (en general un *kimono*), pliega todos los papeles que necesitará para obtener el hilo suficiente de toda la pieza, deja todos los papeles plegados uno sobre otros durante unos dos meses para estabilizar la línea del dobléz, que es particularmente importante cuando se hace un hilo fino (Karuno, 2013).

El corte del papel se hace poniendo una regla metálica paralela al borde lateral del papel plegado para cortar con un cuchillo bien afilado (*cutter*), tiras con una separación de entre 2 a 10 mm. según el grosor del hilo que se quiera hacer. Éste no llegará hasta los bordes superior e inferior sino que se dejará un pestaña de unos 2 cm. aproximadamente, de manera que luego se obtendrá un hilo continuo. Antiguamente los maestros tejedores tenían tan entrenados sus ojos que cortaban el papel sin utilizar regla ni mediciones; hoy en día esto es casi imposible pues hemos perdido esta habilidad natural.

Luego del corte se abre el papel y se separan las tiras para ponerlas a lo largo de una toalla húmeda y se envuelve en plástico para dejarlo toda la noche de manera que absorba la humedad de manera uniforme.

Al otro día se saca el papel cortado y se pone sobre una superficie semi áspera que puede ser una piedra o bloques de cemento, Hiroko antes de usar estos bloques los suaviza un poco pasándoles una lija. Esta superficie servirá para que no resbale el papel en su etapa de enrollado. Se toma el papel húmedo (no en exceso) y se pone a lo largo sobre esta superficie. Se pasan las palmas de la manos desde el centro hacia afuera enrollando todas las tiras que están unidas por ambos extremos.

Una vez que se ha enrollado formando una especie de ovillo se separan las tiras dándoles una leve sacudida (Fig. 30), para luego volver a enrollarlas todas juntas y repetir el mismo movimiento de separación de las fibras hasta obtener un hilo definido (Fig. 31).



Fig. 32 Hiroko en el proceso de *Ito-umi*



Fig. 33 Bobina de hilo de papel.

Cuando hemos obtenido el enrollado necesario para el hilo, se van separando los extremos, uno por medio arriba y abajo, que aún están unidos por esta pestaña de 3 cm. que nos ha servido también para tomar el papel y agitarlo sin temor a que se rompa o se suelte. Si una tira se suelta antes de esta separación es mejor sacarla para que no se enrolle alrededor del grupo de tiras.

La separación de las tiras se hará dejando una pequeña pestaña de alrededor de unos 5 mm. para enrollarlo estirado sobre sí mismo y hacer la continuación del hilo. Este proceso se llama *ito-umi* (Fig. 32) y le otorgará al *shifu* una de las características más típicas, pues de tanto en tanto, el tejido asomará un trocito levemente más grueso que corresponde a este enroscado a mano, al que se le da el nombre de semilla. Si la tira enrollada es superior a 2mm. entonces el *ito-umi* se debe hacer hacia un lado. Para finalizar el hilo se traspasa a una bobina (Fig.33) que podrá ser hecho a través de una rueca o huso manual, que dará una mayor estabilidad al hilo.

Las cualidades del papel para hacer hilo (según Byrd, 2013,p.57)<sup>15</sup>, debe ser fuerte y flexible; tener un sonido crujiente cuando se manipula y ser delgado para enrollarlo. También enfatiza la necesidad de envejecer el papel para un mejor enrollado. Su maestra Sadako Sakurai deja el papel almacenado durante un mes antes de ser cortado y transformado en *shifu*.

En cuanto al hilado del papel en la rueca, también hay que poner atención a un exceso de torcido, es decir que tenga más vueltas de las necesarias; pero si es para ser usado como urdimbre debe estar más torcido que si es para trama, según lo explica Byrd (2013), aunque estas consideraciones son más bien para aquellos que utilizarán el *shifu* en trajes que serán vestidos y lavados una y otra vez, por lo tanto cada uno de estos detalles son necesarios para su mayor duración.

---

15. "Strong and pleiable; a crisp sound when handled; thin sheet for rolling".

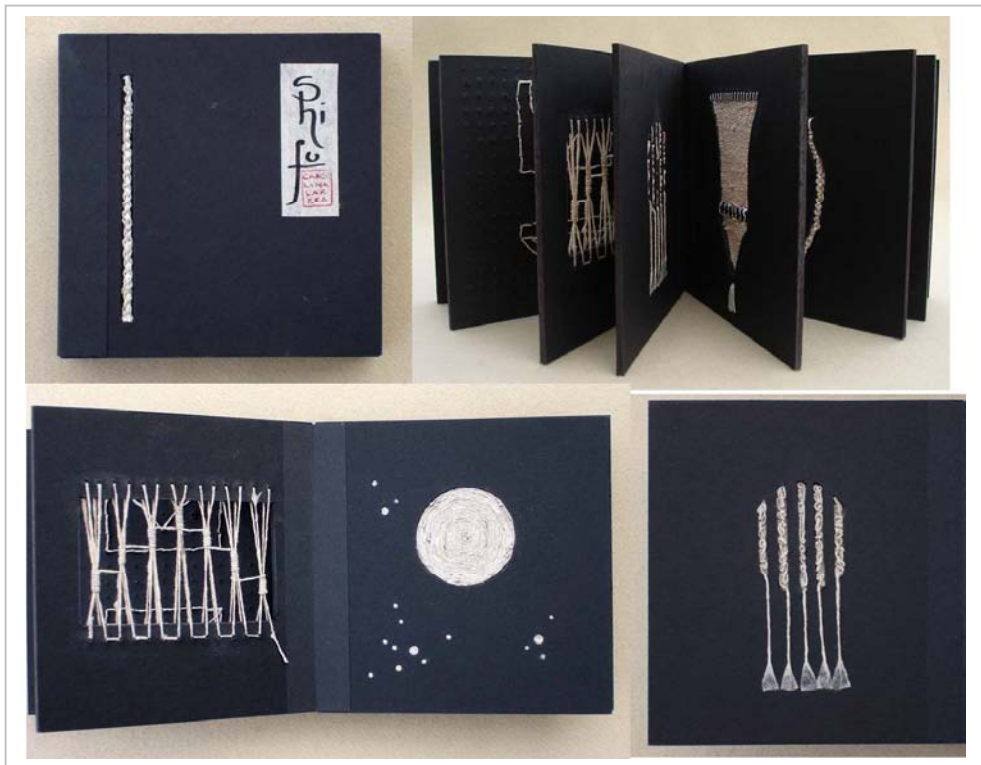


Fig. 34 "Shifu" 2005- 13 x 13 cm. cerrado. Libro de Artista en *shifu* hilado a mano en cartón museo y empaste en estructura drum leaf.



Fig. 35 "Moça" 2010- 8,5 x 9 cm. Transferencia de imagen sobre *shifu*.



En nuestro caso, no lo utilizaremos para tejer *kimonos* u otra prenda de vestir, sino que experimentaremos con técnicas de grabado y transferencias. Al mismo tiempo utilizaremos el hilado a mano como método de concentración y meditación activa, para enfatizar la relación que se establece en el contacto directo con el papel humedecido, adentrándonos en su naturaleza flexible y maleable.

Cuando comenzamos a trabajar nuestra serie en *shifu*, sólo utilizamos el color natural del papel tejiendo de manera lo más uniforme posible, pero siempre experimentando diversas posibilidades de nudos y tejidos, que dio paso a un libro de artista llamado simplemente “Shifu” (Fig.34).

La práctica del hilado y tejido en un principio se hizo de manera casi autodidacta, hasta llegar a conocer paso a paso en el año 2007, el proceso de fabricación del *shifu* gracias a Hiroko Karuno. Luego de recibir esta información, no sólo el trabajo se hizo más fácil y sistemático, obteniendo una mejor calidad del tejido y manejo de sus posibilidades, sino que dio paso a una mayor libertad para improvisar y combinar técnicas ya usadas como la transferencia de imágenes sobre papel. Aquí observamos su interacción con la textura propia del tejido, abriendo un recurso plástico con una enorme posibilidad gestual.

La introducción de la imagen fotográfica se convierte en un diálogo y un desplazamiento a este nuevo sustrato en el que cada punto del tejido le proporciona un carácter de píxel, dado por la trayectoria propia de su estructura.

El proceso de composición de la imagen se construye en cada viaje que hace la lanzadera a través del telar; un diálogo a veces espontáneo, a veces previamente proyectado. (Fig.35)

Se trabaja el tejido como recurso expresivo en sí mismo, buscando la posibilidad de darle a la imagen ya impresa, una nueva lectura, abriendo el tejido, deformando y modificando su regularidad. De esta manera se transforma la expresividad del gesto que traía originalmente y se enfatiza su lenguaje gráfico.

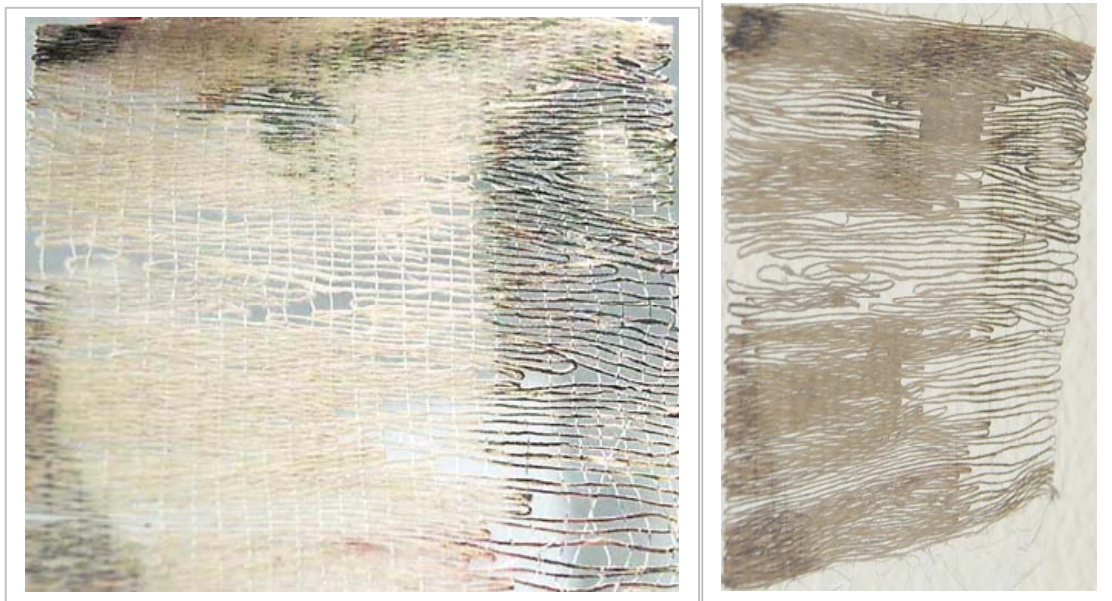


Fig. 36 " La Mirada de Valentina" 2011- 14 x 14,5 cm. Transferencia de imagen sobre *shifu* tejido a mano.



Fig. 37 "Blooming" 2012- 9 x 9 cm. Transferencia de imagen y *hanji* hilado sobre *shifu*.



Fig. 38 "Brisa de Mar" 2012- 8 x 9 cm. Transferencia de imagen y mostacillas sobre *shifu*.

Aparece la serie desarrollada en el año 2011, a partir de diversos retratos que al mismo tiempo que se abre el tejido, su presencia como imagen se transforma en ausencia, dependiendo del ángulo en que se mire (Fig. 36).

Se busca experimentar con diversas formas de abrir y expandir el tejido; utilizarlo como un recurso propio del telar, el intervenir lo ya tejido y proyectar en el espacio que al mismo tiempo es un respiro que lo llena. Abrir la trama y apropiarse de ese lugar dado por el vacío que se genera entre los hilos y que de alguna manera cambia los parámetros acostumbrados del telar tradicional hacia una nueva manera de conducir el tejido; pues no es el objetivo de este trabajo lograr una trama resistente al uso o lavado, sino que obedece a un proceso de creación que busca un llevar el lenguaje más allá del uso doméstico.

Continuamos el recorrido por el proceso de investigación y experimentación, observando la serie llamada “Shifu Monogatari”, en el que se incorpora el color. Aquí no sólo se tiñe el papel antes de ser hilado y tejido, sino que también se utiliza papel impreso, recuperándolo como materia prima. También se libera el límite del cuadro utilizando el hilo como recurso estético y participante activo de la imagen (Fig.37 y 38).

Aparecen medios como la costura para la inclusión de otros elementos y la unión de tejidos para hacer una pieza mayor, en lo que sería algo parecido a un *collage* o una reunión de situaciones azarosas, dadas por el color o la combinación de diferentes técnicas, enfatizando muchas veces su carácter textil, en todo su significado, como es el tejer un momento o construir poco a poco una imagen a través del diálogo paulatino con los materiales, o simplemente como una demarcación del proceso de construcción de una obra.

De la mano de la práctica y la paciencia, cada trabajo creado en *shifu* es el encuentro íntimo del arte y el oficio. El trabajo se realiza en un proceso de integración en que la mano no domina el material sino que se deja conducir.



Fig. 39 " La siesta" 2012- 9 x 17,5 cm. Transferencia de imagen, pigmentos y mostacillas sobre shifu tejido a mano.

El sólo movimiento inicial de hilar el papel, usando los principios de la belleza y de la estética del budismo Zen, echa a andar una rueda que progresivamente resulta en un trabajo que da cuenta del presente como única realidad, en el que sólo es posible ser, siendo. La compenetración de nuestra presencia se hace posible a través de la presencia del material, que resulta a partir de una experiencia de integración.

Esta es una manera de combinar y desarrollar técnicas de grabado, artesanía y fotografía en un proceso donde encuentra su mejor anclaje a partir de la suma de estas tres herramientas expresivas (Fig. 39), y como lo expresa Karuno en su reflexión acerca del hacer del artista.

*Los objetos y materiales hechos a mano expresan la idea creativa del artista, actitud hacia el hacer, sentido de la responsabilidad para el producto final y el gozo del hacer, que no encontramos en los objetos hechos a máquina. Aquellos de nosotros que continuamos trabajando con nuestras propias manos compartimos esta filosofía.<sup>16</sup>*

(Karuno, 2013, p.78)

---

16. "The objects and materials made by hand express the maker's creative idea, attitude towards making, sense of responsibility to the final product and joy of making, which we do not find in machine-made objects. Those of us who continue to work with our own hands share this philosophy".



SEGUNDA ESTACIÓN:

En búsqueda del oficio milenario del papel







## Acercándose al origen

A través de la experimentación con diversas plantas para elaborar papel, nos fuimos interesando cada vez más en sus orígenes, al encontrar muchos puntos en común entre las materias primas utilizadas antiguamente por los maestros papeleros, y las usadas en el papel de fibras vegetales que probamos en nuestros inicios, y que al mismo tiempo difieren completamente de las tecnologías actuales utilizadas en las industrias papeleras, en su mayoría envueltas en mayor o menor grado en la contaminación de las aguas a causa de los aditivos y químicos utilizados en su proceso.

En esta etapa fuimos a la fuente más entendida en el arte del papel, con el profesor Timothy Barrett<sup>17</sup> del UICB, con quien aprendimos formalmente historia y técnica del papel tradicional japonés y europeo. Además fue quien nos abrió las puertas a Oriente y las bases para nuestro trabajo de creación. Junto al profesor Barrett trabajamos también colaborando en el Centro de Producción e Investigación del Papel en el campus Oakdale de la universidad, y participamos de la cosecha anual de la plantación de *kozo* (morera del Japón), junto a artistas, becarios y alumnos de grado.

Nos sumergimos también en los libros antiguos y revisamos la biblioteca personal de Dard Hunter<sup>18</sup> en el Robert C. William Paper Museum de Atlanta, Georgia en Estados Unidos, y una serie de documentos que enriquecieron nuestros escasos conocimientos adquiridos hasta ese momento de manera autodidacta y que extendió nuestra inquietud al profundizar cada vez más en este oficio, en su tradición, desarrollo y recorrido por el mundo, y su rol cumplido en la historia de la humanidad.

Salimos en búsqueda de los antiguos molinos papeleros de Europa, en donde el papel de trapo sigue la tradición heredada por los primeros árabes

---

17. El profesor Barrett gestionó todos nuestros contactos en Japón, y su nombre ha sido nuestro pasaporte para entrar en la mayoría de los molinos papeleros de Estados Unidos, Europa, Japón e India.

18. Dard Hunter (1883-1966) Se dedicó gran parte de su vida a la investigación acerca de la historia del papel alrededor del mundo, visitando hasta los lugares más remotos y registrando dichos procesos.

llegados a la península ibérica y perfeccionada por los papeleros italianos, hasta llegar a la cuna del *washi* en Japón.

Al contactarnos con el antiguo proceso del papel japonés, fuimos conducidos hasta las puertas de un saber milenario encontrado en el Oriente profundo, basado principalmente en la observación de la naturaleza, que al poco caminar nos situó delante de un mundo lleno de significados en su método de aprendizaje, y de símbolos en el que se mezcla la vida religiosa en todas sus expresiones, con la vida cotidiana. Es aquí en donde nuestra hipótesis encuentra su origen y en donde se muestra el desarrollo de este sentido de la práctica que queremos recuperar y transmitir a nuestros estudiantes. Aquella que es parte de una rutina aplicable no sólo al aprendizaje del papel sino también en nuestra vida diaria en conexión con la naturaleza.

El desarrollo del papel hecho a mano de Oriente, ha sido protagonista de la formación y fortalecimiento de pueblos y tradiciones que establecieron además grandes centros de economía y poder, y que hoy en día constituyen el legado de grandes culturas como China, Corea y Japón.

El papel en Oriente conserva la mayoría de sus procesos originales, pero también se vio afectado con la llegada de la era industrial del papel traída desde Europa. Por su parte, Europa recibe el papel de los árabes, quienes ya no usaban las materias primas originales, sino que utilizaron el reciclaje de ropas en desuso, perdiendo el contacto con la tierra y su naturaleza.

A su llegada a Occidente, veremos cómo en pocos siglos el desarrollo tecnológico en los procesos del papel significó además la pérdida del sentido de la práctica y significado espiritual que tuvo y sigue teniendo en extremo Oriente. Desde esta reflexión surge nuestra hipótesis, al considerar que este legado perdido es el que nos parece interesante de recuperar para aplicarlo en la práctica artística actual y cómo método de enseñanza en las artes del papel hecho a mano en el espacio universitario; y que por lo tanto iremos recorriendo a lo largo de esta tesis, en todos los aspectos que se vea involucrada la práctica de esta vía, a través del oficio del papel.

La historia del papel nos interesa en su origen y rol histórico cumplido en Oriente hasta nuestros días. Este conocimiento nos servirá de puente para conectarnos con su naturaleza más esencial y la práctica del oficio, sobre todo, será el camino más seguro para adquirir una destreza no sólo en el arte de su elaboración sino como disciplina de trabajo en nuestro proceso creativo.



## Capítulo II

### El papel, valores históricos, formales y espirituales

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

Matsuo Basho<sup>19</sup>

---

19. Poeta japonés, maestro de *haiku* del s. XVI

## **2. Acerca del comienzo y recorrido del papel.**

Existen varias versiones sobre la invención del papel, distintos pueblos, hallazgos arqueológicos, narraciones populares y hasta los panales de avispas se cuentan como protagonistas entre éstas<sup>20</sup>.

Para abordar su historia y recorrido por el mundo, tal vez sería más conveniente trazar dos líneas principales, ambas comenzando desde China; una en dirección al extremo Oriente llegando hasta Japón, y la otra con un recorrido por la ruta de la seda llegando hasta Occidente. Por otro lado, cada una de las naciones por las que el oficio del papel fue pasando, adoptaron y adaptaron de una u otra forma las técnicas de elaboración del papel creando sus propios métodos, que con el tiempo se transformarían en tradición, destacándose en el tiempo por determinadas características de constitución, aspecto o uso.

En China, se desarrollaron distintos métodos para elaborar papel que fueron en progresivo avance dependiendo de la época; así como también se utilizaron diversas plantas y materias primas para ayudar en su formación y cohesión. El desarrollo de la técnica de elaboración del papel es amplio y diverso. Iremos haciendo un recorrido geográfico y luego ahondaremos en sus características regionales desarrolladas hasta hoy, que denotan no sólo una transformación técnica sino también una manera de abordar la práctica de este arte.

### **2.1 Un poco de historia**

El papel fue inventado en China alrededor del s. I o II a.C. No se tiene certeza de la fecha exacta, pero diversos hallazgos a lo largo de los años dan cuenta de que la elaboración del papel es de larga antigüedad, aunque ninguno de los trozos hallados que datan de la era anterior a la cristiana, tienen una superficie apta para la escritura.

---

20. Las avispas han utilizado la pasta de celulosa que obtienen mordiendo la corteza de los árboles y macerándola en su boca, para luego construir sus panales compuestos de cámaras o celdillas de papel.

El papel más antiguo encontrado, fue bajo el estandarte de Etjin al interior de Mongolia, elaborado con cáñamo, y data del período Han (206 a.C. al 220 d.C.). Fue en 1942, cuando: *“Un grupo de investigadores de la Academia Sínica encontró un espécimen de papel tosco y grueso inscrito con dos docenas de caracteres legibles bajo las ruinas de una torre de vigilancia cerca de Yujan (antes Karakhoto), en Mongolia Interior”*<sup>21</sup> (Bloom, 2001, p.34) y que dataría alrededor del s.II a.C.

Este hallazgo es coincidente con una narración popular que dice que un guardia de una de las puertas de la gran muralla, enredado en amores con una de las sirvientas de la emperatriz, observaba a su amada lavar las ropas de la reina. El sedimento que quedó de las prendas, al evaporarse el agua sobre la superficie en donde lavaba, dejó una fina película de seda muy parecida a una hoja de papel (Kiyofusa 1980).

Otro descubrimiento muy comentado por los historiadores es el realizado por un grupo de arqueólogos en 1957, en la aldea de Baqiao, provincia de Shaanxi, centro este de China, en donde fue encontrado un trozo de papel conservado en perfectas condiciones que data aproximadamente del año 8 a.C., elaborado con fibra de cáñamo y ramio (ambas utilizadas principalmente para textiles).

En la mayoría de las fuentes de información acerca de la historia y origen del papel, se señala al eunuco de la corte imperial Cai Lun (fonéticamente puede ser también T'sai Lun) como el inventor del papel, en el año 105 d.C. La historia oficial registrada en varios libros coinciden en que el Emperador Hedi (Ho Ti) le encargó a Cai Lun que encontrara un material para la escritura que fuese más liviano que el bambú y de menor costo que la seda. *“Parte de sus responsabilidades incluía la supervisión de la biblioteca del palacio y la satisfacción de los caprichos e inclinaciones intelectuales de su emperatriz”*<sup>22</sup> (Hughes, 1978 p.39). De esta manera, Cai Lun luego de un tiempo de

---

21. “Investigators from the Sinica Academia found a specimen of coarse, thick paper inscribed with about two dozen readable character under the ruins of an ancient watchover near Yujan (formerly Karakhoto), in Inner Mongolia.”

22. “Part of his responsibilities included overseeing the palace library and satisfying the whims of his intellectually inclined empress”.



experimentar, presentó ante la corte un papel hecho de una pasta elaborada con cortezas de árbol, cáñamo, restos de viejas cuerdas y redes de pesca inutilizadas. Cai Lun fue premiado, nombrado marqués y el invento llevó como nombre el “zhǐ de Cai Lun” (Bloom, 2001).

Frente a esta diferencia de años, el historiador Jonathan Bloom concluye que en realidad el año 105 d.C. marcaría el uso del papel como soporte para la escritura, pues ya existía incluso 300 años antes, *“la historia de Cai Lun es una ficción amable creada mucho tiempo después de los hechos en cuestión para añadir color a un proceso largo y oscuro”*<sup>23</sup> (Bloom, 2001, p.32), aún cuando estas mismas historias describen los últimos días de Cai Lun como bastante dramáticos, perdiendo todos sus privilegios al cambio de mando y siendo perseguido por el nuevo emperador, hasta encontrar la muerte en la más absoluta pobreza.

El papel en China fue utilizando paralelamente a la seda y a las tablillas de bambú, y su desarrollo técnico se produjo cuando aumentó la demanda para ser utilizado en la escritura. Éste también tomó protagonismo en las necesidades administrativas y burocráticas de una China en vías de desarrollo, y más tarde llegó a ser una divisa económica en el manejo del papel moneda, en la vida doméstica y en la vida religiosa y espiritual.

La tradición popular cuenta que el oficio del papel fue mantenido en secreto en China durante siglos, permaneciendo cerrada al resto del mundo que sin saber de este invento, echó mano de otros materiales y procesos como soporte para la escritura y las artes. Pero esta versión de aislamiento y protección no fue tan así, pues por una parte la entrada del budismo en China desde la India, marcaría también el inicio de un recorrido que influiría directamente en la transmisión y desarrollo tanto del oficio como en el uso del papel fuera de sus fronteras.

---

23. “...and the story of Cai Lun is a pleasant fiction made up long after the events in question to add color to a long and obscure process”



Fig. 40 Mapa de los 3 reinos de Corea, con el desplazamiento del papel.

Se dice que el papel fue introducido en Vietnam en la misma época que lo fue en Corea. En todo caso, todas las regiones que se encontraban cerca de China, recibieron junto con la transmisión del budismo, el oficio del papel, que rápidamente se fue diseminando por la región. En este sentido, el recorrido que se ha marcado más o menos es: desde China se extendió por el Tíbet, y por los Himalayas llega hasta Nepal y Bután. Hacia el Sur hace su recorrido hasta llegar a Tailandia y Myanmar, y por el Noreste cruzará hacia Corea (Field, 2007). En este desplazamiento el papel entra en el reino de Goguryeo en el s. IV d.C. ubicado al Norte (Fig.40).

Aunque no se tiene un registro oficial de la historia del papel en Corea, existen otros antecedentes y documentos que nos hacen establecer conexiones de cómo fue influyendo en distintas áreas, como por ejemplo, que el emperador del antiguo reino de Qin, envió unos escritos sobre soporte de papel con un monje budista llamado Shundao en el año 372 d.C. Por otra parte el budismo fue introducido en Baekje, por el Oeste, en el año 384 d.C. de manos del monje Marananta del reino de Qin del Este, que lo visitó con ocasión de la coronación del rey Chimnyu. Es decir que el papel llega por tierra desde China, pasa a Baekje por mar y luego continúa hacia el Este llegando a Silla por tierra, vía Baekje (Yum, 2003).

En cualquiera de los casos, el papel llegó a Corea junto con la difusión del budismo, en el que monjes y estudiantes que volvían desde China, traían consigo este oficio, entre otras disciplinas aprendidas en el monasterio.

En Corea hubo un importante desarrollo del papel y la imprenta, y se dice que fueron los primeros en agregar pigmentos al papel (que en realidad al parecer está más relacionado con la propiedad repelente a los insectos que el que se vea estéticamente más atractivo por el color).

Al igual que en sus naciones vecinas, el papel cumplió tanto un rol práctico en la vida doméstica como también una importante función en la política, la educación, el entretenimiento y principalmente en la vida espiritual del pueblo, llegando a tomar un lugar de importancia en el reino: *“...algunas fábricas fueron tan veneradas que los jinetes al pasar, desmontaban de sus*

*caballos para mostrar respeto*<sup>24</sup> (Lee, 2010, p.19). Esto nos indica la importancia no sólo de un material que proviene directamente de la naturaleza, sino que su trabajo en sí, revistió una importancia en el desarrollo social y espiritual del pueblo coreano, como lo veremos más adelante.

Durante la era de los tres reinos (I a.C.- VII d.C.), el reino de Goguryeo (39 a.C.- 668 d.C.) fue extenso y comenzó a registrar desde un principio sus acontecimientos dejando un cuerpo de 100 volúmenes de historia escrita llamado *Yugi*. El reino de Baekje lo hizo en el s.IV y el de Silla a mediados del s.VI (Yum, 2003).

Si bien no hay registros de una elaboración del papel durante esta época, se tiene la presunción de que hubo un gran desarrollo de la técnica. Además es imposible suplir la gran demanda para escribir estos volúmenes, abasteciéndose sólo desde el exterior.

Se han encontrado también trozos de papel de muy buena calidad en el que se puede suponer que los coreanos utilizaron las mismas fibras, técnicas y herramientas para hacer papel que sus predecesores chinos. Y que su calidad llegó a tal refinamiento en firmeza, blancura y satinado, que fue muy apreciado por literatos y artistas de China (Yum, 2003).

A mediados del s.IV un monje llamado Wani quien llevaba consigo libros en el idioma chino sobre soporte de papel fue contratado como tutor del príncipe heredero del Japón; y en el s.VI, el reino de Corea envió libros como obsequio al emperador de Japón en varias oportunidades.

En el año 610 Damjing, un monje budista coreano educado en China, conocido en Japón como Doncho, llevó un mortero, tinta y el método de usar los pigmentos para enseñarlo al pueblo japonés. Como todo monje en aquella época, estaba entrenado para construir pinceles, elaborar papel y preparar tinta en barra. Su llegada se marca tradicionalmente como el inicio del papel en Japón (Bloom, 2001).

---

24. "... some mills were so revered that riders, when passing, dismounted their horses to show respect".

En el siglo VI, La emperatriz Suiko<sup>25</sup>, fue la primera mujer nombrada monarca del Japón, siendo ascendida al “trono de crisantemo” en el año 593 a la edad de 39 años poco tiempo después de haber sido ordenada monja budista. Ella fue responsable del reconocimiento del budismo en el país con la promulgación del Edicto de los Tres Tesoros Florecientes en el año 594 e interesada en el arte del papel para su difusión.

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

Pero también el gobierno vio con ojos muy interesados el oficio del papel, pues éste fue tomando importancia a una acelerada velocidad, debido a la alta demanda que sobre todo tuvo la nobleza por sus aficiones literarias. También el clero budista y las autoridades de gobierno utilizaron prolíficamente el papel para sus trámites, principalmente alrededor del año 646, cuando se decidió hacer un censo y un nuevo registro de impuestos. De hecho los papeles más antiguos que se conservan en Japón, corresponden al censo realizado en las provincias de Mino, Chikuzen e Hizen, fechados en el año 702 (Hughes,1978).

El príncipe Shotōku, regente de la corte imperial, nombrado el mismo año de la coronación de la emperatriz Suiko, encargó la impresión de un millón de *dharanis*<sup>26</sup> (Fig.41), que son *sutras* del Buda enrollados en pequeñas pagodas transportables para invocar la calma y difundir el budismo por todo el reino. El príncipe Shotōku es considerado como quien oficializó y promovió el budismo en Japón<sup>27</sup>. Este hecho se marca también como un acontecimiento que impulsó el desarrollo del papel por todo el imperio, que en el futuro desarrollaría más de 90 tipos de papel.

---

25. N°33 en la sucesión, fue también la primera monarca budista del Japón.

26. La palabra *dharani* viene del sánscrito que significa transportar. Es una frase sagrada (sutra) de gran eficacia, que se utiliza como un dispositivo de protección verbal o talismán.

27. Si bien, el príncipe tiene el poder de facto, la emperatriz también participa de las decisiones importantes junto a otros miembros del clan.



Fig. 41 Pagoda y *dharanis* pertenecientes al encargo "Un millón de plegarias". Período Nara 764-770.

El gobierno vio en el papel un oficio que podría tener un buen desarrollo económico para el país y mandó a traer importantes maestros papeleros de las provincias, para desarrollar y mejorar la técnica, instalando en el año 807 un molino oficial en Kioto llamado Kanya-in. Se dice que fue aquí en donde finalmente se creó el estilo *nagashizuki* en el que la pulpa se mantiene en constante movimiento de vaivén sobre la esterilla y que será conocido hasta el día de hoy, como la técnica tradicional del papel japonés, *washi*.

Este molino tuvo su apogeo en la elaboración de un papel muy blanco y de alta calidad, superando al de China y Corea. Los nobles y familias ricas tuvieron acceso a este papel, así como también todos los documentos de gobierno fueron escritos sobre él.

Las provincias vecinas enviaban la materia prima a Kioto como pago de impuestos, de manera que no faltaba para la producción papelería del reino; pero a mediados de la era Heian (794 al 1185 d.C.), el gobierno perdió el dominio sobre las provincias y éstas dejaron de enviar el material fibroso (Hughes, 1978), que se traduciría en el inicio de la decadencia del molino Kanya-in. Además los maestros papeleros comenzaron a sentirse como esclavos y muchos huyeron a otras provincias para emplearse en molinos privados lo que significó un florecimiento y desarrollo del papel en todas las regiones del Japón.

Al mismo tiempo el molino del gobierno fue en franca decadencia, pues en un acto desesperado y por falta de materia prima comenzaron a reciclar papel, al que se le llamó *suku-gaeshi* o *sukushi*.

*Aristócratas, en particular aquellos más sentimentales enviaron cartas poemas y sutras escritos por sus amados fallecidos, a los maestros papeleros para ser rehechos en un nuevo papel. Este papel reciclado fue particularmente preferido por su suave y delicado tono gris que*

*resultaba de la tinta usada en los papeles y que se disolvía en la pulpa*<sup>28</sup> (Hughes, 1978, p. 44).

Al final, éste fue casi el único producto que el molino acabó por elaborar y por la falta de papel fino para reciclar, acabaron por reciclar cualquier papel de cualquier condición, lo que hizo que perdiera su encanto inicial.

Con el desarrollo del papel en las provincias, el dinero entró en cada una de ellas significando también un mejoramiento en la vida del pueblo, y con el tiempo aparecieron grandes avances como el uso del papel moneda, puesto de moda por los hombres de negocios durante la era Edo (1603 al 1868 d.C.), para reemplazar a las monedas de plata.

Al mismo tiempo cada uno de los nobles feudales imprimía su propio papel moneda lo que produjo un cierto caos que finalmente acabó a fines del siglo XIX cuando en el gobierno de la era Meiji (1868-1912 d.C.) se dictaminó un sólo papel moneda para toda la nación.

Para el siglo XVII el papel japonés ya era conocido fuera de sus fronteras. Los misioneros jesuitas fueron grandes admiradores de este papel e imprimieron sus libros en Japón; también dieron a conocer el papel en Europa, aunque los mayores proveedores de *washi* en Europa fueron los holandeses, quienes tuvieron el privilegio de comerciar sin problemas con los japoneses, que los recibían de puertas abiertas. Es así como se sabe que por ejemplo Rembrandt, no sólo admiraba el papel japonés sino que también lo utilizaba para muchos de sus bocetos (Hughes, 1978).

Ya a fines del s. XIX los japoneses fueron forzados a abrir sus fronteras al resto del mundo, y que al mismo tiempo significó para ellos poder acceder a tecnologías desarrolladas más allá de la isla, que llevaba siglos de atraso científico y tecnológico. Con esto llegó la máquina para hacer papel, y aunque no logró eliminar completamente el trabajo del papel hecho a mano, los

---

28. "Aristocrats, particularly the more sentimental among them, sent letters, poems, and sutras written by their beloved deceased to the papermakers to be remade onto "new" paper. This remade paper was particularly loved for its soft, light gray tone, which resulted when the ink on the used paper dissolved in the pulp solution".



maestros papeleros no pudieron competir con los bajos costos de producción del papel industrial.

Algunos artesanos trataron de “semi” mecanizar sus procesos, pero sólo sirvió para reducir la calidad y aspecto final del papel. Cambiaron álcalis por químicos agresivos que aceleraban la cocción de la fibra, a costa de debilitar las cadenas de enlace de las fibras de celulosa. También la mezclaron con pulpa de madera que produjo un papel de rápida degradación, etc. Sin embargo, algunos molinos pequeños en las zonas rurales, sobrevivieron a esta verdadera batalla por mantener la tradición del papel y hasta ahora siguen utilizando el proceso original de la época de oro del papel tradicional hecho a mano, y que según Hughes: *"Son un homenaje a una forma extraordinaria de vida, a una cultura única con un conjunto de valores que postula que las cosas de excelencia no deben morir"*<sup>29</sup> (Hughes, 1978, p.48).

El papel simboliza una forma de trabajo más democrática y amable con la naturaleza sostenible. Por otra parte hay que anotar que no se trata aquí de realizar un desarrollo intelectual acerca del concepto de naturaleza, sino de un modo de práctica que requiere una integración con la misma y no una separación desde la que cuestionar el alcance y límite de sus parámetros conceptuales. Ésta es una de las grandes diferencias existentes entre los planteamientos de corte occidental y los japoneses.

Por el Oeste, la ruta de la seda marcó el intercambio de las más diversas culturas. Fueron muchos los comerciantes de distintas naciones y reinos que hicieron de esta ruta un punto de encuentro en donde se hablaron muchas lenguas y dialectos. Aquí también los chinos intercambiaron mercancías entre las que se incluía el papel, el vidrio, las especias y especialmente la seda, el artículo de mayor valor, y por esta misma razón tomó su nombre para denominar a estas rutas. *"Y así, todos debieron aprender otras lenguas que no conocían, comer alimentos que nunca habían catado, ver paisajes que no*

---

29. "Are a tribute to an extraordinary way of life, to a unique culture with a set of values that postulates that things of excellence shall not die."

*imaginaron, tratar de temas que de ningún modo creyeron que pudieran expresar” (Ramis, 2001,p.32).*

Aún cuando el budismo llega a China desde la India a través de la ruta de la seda, en el que monjes iban y venían utilizando este camino, no hay indicios de que en India se haya elaborado papel hasta la llegada de los musulmanes por el norte del país, ocurrido aproximadamente un siglo después (Bloom, 2001).

En Asia central, el papel entra a través del peregrinar de los monjes budistas y del intercambio comercial que se realizaba en la ruta de la seda. Los monjes eran muy activos en su desplazamiento difundiendo el budismo y llevaron el papel a Transoxiana<sup>30</sup> mucho antes de la llegada de los musulmanes (Bloom, 2001), así lo narran diversas historias contadas en libros antiguos anteriores al islamismo, y por ende mucho antes del enfrentamiento entre árabes y chinos a orillas del río Tharaz en el año 751, en la batalla de Talas, de la cual se cuenta que muchos maestros papeleros chinos fueron apresados por sus enemigos y que negociaron su libertad a cambio del secreto del papel.

Si bien existen algunos comentarios en la historia acerca de la captura de 2 o 3 papeleros chinos en manos de las tropas árabes de Ziyad Ibn Salih (Bloom, 2001), esto no es suficientemente determinante y en muchos textos se pasa de largo este detalle para describir los acontecimientos de la época, más aún para describirlo como el punto que marcaría el inicio del papel en el mundo árabe. Según Bloom, ésta es otra manera mítica de contar la historia y es muy probable que esté influenciada por un narrador popular de la época llamado Thaalabi, que decidió poner a cada lugar de la región una anécdota particular; pero se contrapone a los hechos reales, pues mucho antes de esta batalla, ya había un contacto regular entre los viajeros con todo tipo de mercancías en las que se incluía el papel.

---

30. Significa: “más allá del río Oxus”. Es una zona histórica del Turkestán, su centro estaba en Samarcanda y actualmente se haya repartida entre Uzbekistán, Kazajistán, Turkmenistán y Tayikistán.

Antes de la batalla de Talas, el papel ya se elaboraba en Samarcanda; en Bagdad, Damasco y El Cairo existían importantes centros de manufactura del papel y para el s.IX, el uso del papel fue preferido al del papiro y pergamino como material para la escritura por una razón bastante simple: *“porque el papel absorbe la tinta y lo que se escribe no puede borrarse fácilmente”*<sup>31</sup> (Bloom, 2002, p.49). En cambio, el pergamino y el papiro no son superficies absorbentes por lo tanto la tinta queda sobre ella y puede ser fácilmente raspada, un aspecto no muy confiable y que justamente dio pie a falsificaciones y modificaciones en los textos. Algo demasiado delicado para documentos de gobierno, así es que el papel se transformó en el material preferido en esta zona.

Los papeleros de Asia Central fueron los primeros en usar trapos de algodón para elaborar papel, seguramente más fácil de recolectar en estas poblaciones, reemplazando al cáñamo, material usado principalmente por los chinos. Para afinar los trapos utilizaron morteros para moler el arroz y transformarlo en harina, cultivo y proceso que también aprendieron de los chinos y que se esparció por todas las tierras islámicas (Bloom, 2001).

El uso de trapos de algodón significó un duro trabajo para los obreros del papel y por esto mismo, los árabes lo consideraron un oficio poco valorado. Ya a estas alturas el oficio del papel había perdido su sentido de conexión y práctica con los ciclos de la naturaleza y el contacto directo con ella.

*La preparación de las fibras para hacer papel, particularmente el apaleo laborioso y la hidratación del material en morteros, debe haber sido arduo, un trabajo de la clase baja. No es de sorprenderse que se les obligara a los prisioneros a hacerlo.*<sup>32</sup> (Bloom, 2001,p.39)

Los árabes además desarrollaron una técnica de apresto y satinado, al agregar el almidón de arroz para impermeabilizar la superficie y luego pulirla con una piedra sobre una madera, con mano firme pero no agresiva.

---

31. “Because paper absorbs ink, writing on it could not be erased easily”.

32. “The Preparation of the fiber for papermaking, particularly the laborious beating and hydrating of the stuff in mortars, must have been arduous, low-status work. It is no surprise that prisoners were compelled to do it”.

También agregaron un tinte suave al papel para que no molestara a la vista del lector, y utilizaron la técnica heredada de los chinos del papel jaspeado<sup>33</sup>.

Los musulmanes al igual que los monjes budistas, expandieron el oficio del papel como manera de difundir el Islam, por Irak, Siria, Egipto, el norte de África y Sicilia. Pero claramente no era parte de su formación el aprender el oficio, como se indica más arriba, y podemos ver ya el alto contraste al recordar la actitud de respeto de los jinetes de Corea, al pasar delante de un molino papelerero.

En el norte de África en la zona que hoy corresponde a Túnez, el papel no tuvo un auge tan importante como en otras ciudades, pues tenía grandes zonas de crianza de ganado, por lo tanto exportaban y trabajaban muy bien el pergamino que resultaba más fácil para ellos que la manufactura del papel. En todo caso, se dice que años más tarde, Fez contaba con un gran número de molinos papeleros como lo registra el museo del papel de esa misma ciudad. Es importante comprender el recorrido que el papel hace de manos musulmanas hasta España, pues es la manera en que hemos heredado el oficio en Occidente.

La conquista musulmana alcanzó gran parte de Asia central y todo el oeste, traspasando fronteras y dominios. *“El papel llegó hasta el levante español alrededor del año 1000, llamado al-Andalus, que por aquella época estaba bajo el dominio musulmán”*<sup>34</sup> (Bloom, 2012, p.3), en donde mejoraron las técnicas de manufacturación y tratamiento del papel para la escritura. Por lo tanto en Europa, el papel estuvo disponible como un material de alto costo durante muchos años, a través de los viajes de mercaderes antes de que establecieran sus propios molinos en la península.

El oficio del papel entró en Europa por la costa del mediterráneo a manos de los árabes a fines del s.X, así por lo menos consta en los registros del geógrafo Al Idrisi en el año 1150, quien reporta que Xátiva, ubicada al Sur de

---

33. Conocida también como la técnica del papel marmoleado, se utilizó para las hojas de respeto de los libros.

34. “By the year 1000 it was being made as far west as al-Andalus, the area of the iberian peninsula under muslim control”.

Valencia, es desde hace ya varias décadas una ciudad floreciente y la cuna del papel, contando con varios talleres que aprovecharon los trapos viejos de lino en desuso; el lino era una planta abundante en esta región, usada principalmente para textiles. También se tiene referencia por los registros del geógrafo Al Abbadi en el año 970 alabando el papel de Xátiva, pero como dijimos, no hay evidencias de la existencia siquiera de talleres papeleros en la ciudad para esta época; y es probable que se haya elaborado papel también en Granada, Córdoba y Toledo. Pero aún cuando en un momento dado, la historia del papel identificó a un tal Abú Masaifa nacido en Xátiva en 1056, como quien habría instalado el primer molino paplero con más o menos 30 operarios en el año 1074, no hay indicios de la existencia real de este personaje, y finalmente se demostró que fue una historia inventada por un tal Ferrero Balaguer quien en el año 1931, escribió esta historia en una revista madrileña, y que aún años después, en 1942, el cronista Carlos Sarthou, no pensó en indagar ni contrastar documentos, sino que repitió y amplió la biografía de quien sería el primer maestro paplero de Occidente, detallando además que Masaifa se tuvo que trasladar de Xátiva a Denia tras ser arrasada por el Cid en el año 1084. También agrega a un supuesto hijo de Abú Masaifa, de nombre Mescufá o Matumín, quien habría continuado con el legado de su padre (Alonso 2011).

Sin embargo, a pesar de no existir un sólo molino paplero en Xátiva, ésta contó con una producción de papel de lino muy destacada y lo distribuyó durante muchos años en gran parte del al-Andalus. A este material se le conoció como shatbi, tomado del nombre de la ciudad Šāṭiba<sup>t</sup>, y todo el papel de esta región en la actualidad es conocido como papel setabense.

La razón de la inexistencia de molinos papeleros en Xátiva y en todas las ciudades o pueblos donde el papel se elaboró en la primera época de su desarrollo, se debe a su proceso completamente manual, en el que cada paplero se fue adaptando a sus propias condiciones de espacio y medios; así los papeleros de Xátiva convivieron con diversas formas y estilos de hacer papel a partir de una base en común, que fue la aprendida del pueblo chino.



Fig. 42 Manuscrito del Corán, tinta y oro sobre papel. 993 d.C.

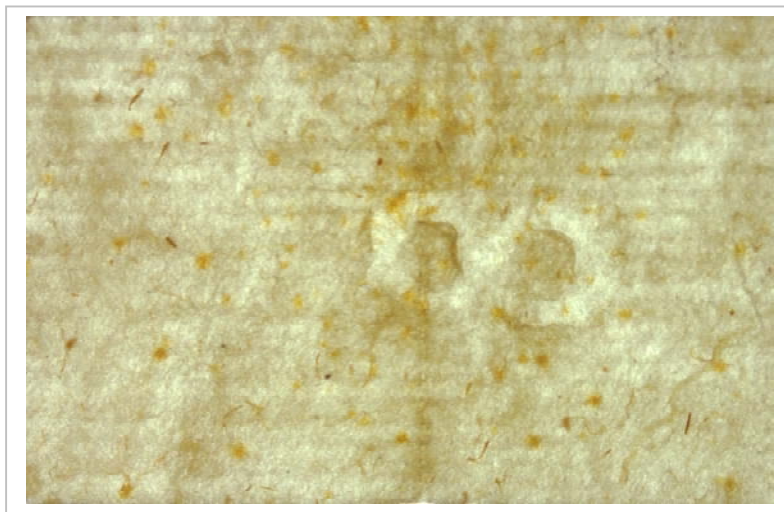


Fig. 43 Primera marca de agua del molino Fabriano, Italia. 1280.

En el s.XII el uso del papel se expandió por toda España: "*La transferencia de papel y la tecnología de fabricación de papel a partir de la tierra islámica a la Europa cristiana en el siglo XI preparó el camino para la revolución de la imprenta europea del siglo XV*"<sup>35</sup> (Bloom, p.203). Esto cambió la visión de los europeos hacia el papel y cien años más tarde ya era conocido en varios países de Europa. Es muy probable que la lengua inglesa haya denominado a este material, *paper* (pron: pépær) y en Francia: *papier*, al comercializarse con la palabra en valenciano, *paper*<sup>36</sup>.

La primera ciudad italiana en elaborar papel sería Génova, a principios del s.XIII, en el año 1235, con un papel de calidad muy inferior al papel que se hacía en España, pero que rápidamente fue ganando en calidad, aumentando sus tamaños y otorgándoles mayor blancura.

En un principio el estilo para hacer papel en Italia era igual al usado en las tierras hispanoárabes, debido a los viajes de mercaderes y a las cruzadas que intercambiaron las técnicas del oficio. Pero desde que el papel llegó a la ciudad de Fabriano, en el año 1276, el papel italiano alcanzó su máximo desarrollo y apogeo. Cuando este papel comenzó a ganar fama, la elaboración del papel de la zona del Liguria decayó hasta desaparecer, pues Fabriano para el s.XIV exportaba su papel al resto de Italia, Nápoles, Sicilia y los Balcanes, cruzando además el mar adriático y dominando el mercado mediterráneo; ya para el s. XV competía con el papel hispanoárabe para finalmente destronarlo.

Los italianos cambiaron el bastidor de esterilla desmontable, por una hecha en base a un tejido metálico que emulará las varas de bambú del bastidor islámico, tejido con hilo de cobre o bronce y fijándolo en el marco. Este nuevo bastidor hará que la formación del papel sea más regular, generando un cambio además en el estilo de formación de la hoja. También sumarán al

---

35. "The transfer of paper and papermaking technology from the islamic land to Christian Europe in the eleventh century prepared the way for the European print revolution of the fifteenth century".

36. No hemos encontrado una información exacta de cuándo el nombre cambio de shabti a paper, pero claramente para la Edad Media, este nombre ya era usado.

mejoramiento de afinación de trapos por apaleo mecánico, la fibra de lino por el algodón, que es más suave, y una nueva manera de identificar la autoría del papel a través de la marca de agua, llamada filigrana, que consiste básicamente en un diseño dibujado con un hilo metálico y que irá cosido directamente en la malla del bastidor, dejando así una superficie más delgada en el papel, producido por el sobre relieve de la forma. La marca de agua más básica es la que se inventó en el año 1280 en el molino de Fabriano, con el símbolo del infinito (Fig.43).

Es probable que no sólo la calidad del papel italiano haya sido la causa de que desplazara definitivamente a la técnica del papel hispanoárabe; la peste que asoló la zona de Valencia en el año 1348 arrasó con la mitad de la población, y los molinos fueron repoblados con maestros papeleros de Italia y otras regiones de España que poco a poco fueron influenciando con sus métodos, el papel que se hacía tradicionalmente en la zona, terminando por sobresalir la técnica italiana que resultaba en un papel de mejor acabado, más uniforme y delgado (porque el tejido de sus mallas era de mejor calidad y más fino). Por otra parte con la invención de la imprenta de tipos móviles de Johannes Guttenberg, el mundo religioso debió cerrar los ojos ante la creciente demanda de papel para la publicación de libros y folletos, además de los nuevos métodos de impresión como la xilografía, el aguafuerte y *mezzotinta* que ampliaron la estética y uso del papel, entrando de lleno en la Europa cristiana.

*Lo que la mayoría de las personas no han reconocido es que el papel, ha sido largamente asociado y ensombrecido por la imprenta, y fue en sí mismo un mecanismo social, intelectual, y un cambio artístico entre los siglos VIII y el XVI.*<sup>37</sup> (Bloom, 2001, p.215)

A fines del s. XVII, los holandeses necesitaron producir sus papeles con mayor rapidez y poder competir comercialmente con los alemanes. Es así como inventaron una máquina que lleva su nombre de origen y que no

---

37. "What most people have not recognized is that paper, long associated with and overshadowed by printing, was itself an engine of social, intellectual, and artistic change between the eight century and the sixteenth".



necesitará tanta fuerza hidráulica (abundante en Alemania, más escasa en los Países Bajos), utilizando la fuerza eólica que acortará considerablemente el tiempo de preparación de la pasta de trapos (Hunter, 1978).

La pila holandesa (Fig. 45), es capaz de procesar los trapos en pasta en cuestión de horas, lo que antes con los mazos de apaleo (Fig.44) les podía tomar hasta una semana. Esto representó un gran avance en el método mecánico para hacer papel de trazo (ver anexo DVD: 3. vídeos 3.3 mazos de apaleo/ Museo de Capellades, Cataluña).

Por otro lado Inglaterra ya en el s. XVIII, además de usar el papel como soporte para libros, comenzó a fabricar tarjetas, naipes y cubiertas que aumentaron la demanda de papel y con esto el número creciente de molinos.

Para finales del s. XVIII la industria del papel quedó completamente asentada en Europa al inventarse la máquina para elaborar papel continuo, creada en 1798 por el francés Luis Nicolás Robert, pero patentada en Inglaterra con el nombre de Foudrinier.

*Después del 1800, sin embargo, el oficio rápidamente cambió por varias mejoras, incluyendo el papel hecho en máquina, la aceptación universal de la pila holandesa. el blanqueo con cloro. La colofonia y el alumbre como cola interna, y la introducción de pulpa de madera impura como sustituto de los trapos<sup>38</sup>. (Barrett, 2013)*

El papel en Europa fue elaborado con la misma técnica en todos los países donde se establecieron molinos, y desde Inglaterra pasó a América y a India, ésta última sumó la manera occidental de hacer papel, a su antigua técnica transmitida por los musulmanes desde el Norte.

Cuando la primera fábrica de papel continuo se estableció en Shangai en el año 1892, la historia del papel volvió a su lugar de origen que comenzara alrededor de 2.200 años antes, pero con un carácter absolutamente diferente, en términos de práctica, proceso y técnica.

---

38. "After 1800, however, the craft was rapidly changed by various "improvements," including the papermaking machine, the universal acceptance of the Hollander beater, chlorine bleach, rosin and alum internal size, and the introduction of impure wood-pulp fibers as a substitute for rags."



Fig. 44 Mazos de apaleo y su mecánica.

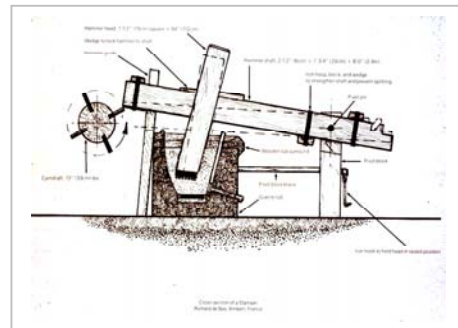
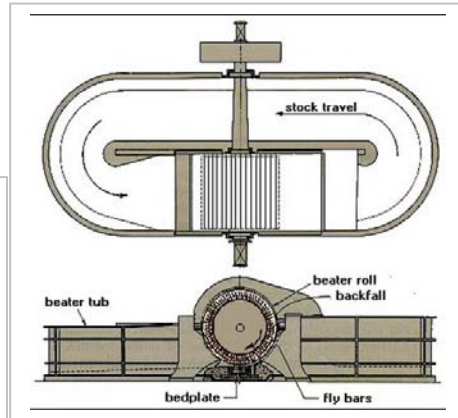


Fig. 45 Pila Holandesa y su mecanismo.



Los objetivos cambian y la labor del maestro paplero también; sólo algunos mantendrán la costumbre y seguirán la vía tradicional como forma de preservar la cultura, estrechamente ligada a los ciclos de la naturaleza. Sin embargo, aún podemos encontrar varias de estas rudimentarias técnicas de hacer papel en zonas donde la tecnología y la modernidad no ha llegado o no forma parte del cotidiano de su población.

## 2.2 El oficio del papel en la vida espiritual de Asia Oriental

*“El hogar más simple de los dioses era un nido de papel”*

Dorothy Field

En la vida cotidiana del pueblo chino, el papel cumplió diversas funciones además de ser utilizado como soporte para la escritura. Una de las más importantes está relacionada con su rol espiritual como pasaporte a la conexión con el mundo de lo sagrado, lo intangible y lo misterioso. Jane Farmer comenta en el libro *“Paper and Threshold”* de Dorothy Field: *“Las antiguas religiones chamánicas reconocieron el rol del pre papel elaborado de los árboles de fibras liberianas como puente entre el hombre y la naturaleza y el espíritu, y usó este material para marcar los sitios de rituales sagrados”*<sup>39</sup> (Field, 2007, Prefacio).

Toda la tradición de la cultura china tiene su origen en la agricultura; los ritos y el comportamiento del pueblo están ligado a la tierra (Maillard, 2008). En este sentido, la materia prima del papel que proviene de ella lleva de manera intrínseca esa misma carga simbólica. Por lo tanto en las culturas en donde el papel ha sido importante, éste ha cumplido un rol de ayuda para la comunicación con el mundo de los misterios infinitos.

---

39. “Early shamanic religions recognized the role of prepaper made from conductive bast fibers of trees as a bridge between man and nature and spirit, and used this material for marking sacred ritual sites.”

Ya en las corrientes anteriores al asentamiento del budismo en China, el papel era utilizado para realizar y representar ceremonias que iban desde pedir por una buena cosecha hasta ayudar en los funerales para la entrada del alma al “otro mundo”.

Los primeros contactos de China con el budismo se realizaron probablemente entre el s. III al I a.C., pero como fechas oficiales se habla de la llegada del budismo en China en el s. I d.C. y entre el siglo III y VI d.C., se expandió por todo el reino y se difundió hacia el extremo Oriente (Vidal, 2009). Con el budismo se llevó de la mano el oficio del papel, que fue además sumándose a los elementos ya utilizados en las religiones primitivas de cada pueblo. En cada región que el papel entró, cumplió básicamente el mismo rol: ser el umbral de conexión entre el mundo terrenal y el espiritual.

El papel además será fundamental en su rol educativo como soporte para la transmisión del Dharma<sup>40</sup>. Esta tarea evangelizadora de los monjes contribuyó sin querer a la diseminación de uno de los oficios más importantes de la historia de la humanidad, y que gracias a su invención conocemos los grandes acontecimientos ocurridos en el mundo a través de los siglos. Desde este punto de vista, el rol cultural que ha tenido el papel es muy importante y ha sido preservado por varias generaciones desde su invención hasta nuestros días, diseminando y conformando una tradición que involucra formas, estilos y significados tanto en su proceso como en su resultado.

En los monasterios budistas de China, los monjes no sólo aprendieron la palabra del Buda a través de los *sutras*; también debieron saber cómo escribirlos; y con esto, todos los elementos que involucran este aprendizaje, es decir, desarrollar las habilidades necesarias para materializar este conocimientos y practicarlo. Así conocían la palabra a través de la escritura, siendo instruidos en el arte de la caligrafía; el medio para escribir la palabra, que se traduce en el aprendizaje de la preparación de la tinta en barra.

---

40. Aproximadamente 400 años después de la muerte de Buda, sus enseñanzas fueron codificadas en los cánones budistas. Éste se divide en 3 partes. En el budismo theravada (Canon Pali), el primero recopila el Dharma o enseñanzas del Buda.

El material donde sería escrito, abarcando no sólo el uso del papel, sino también el aprendizaje de su elaboración; la herramienta para escribirla, aprendiendo la construcción de sus propios pinceles. De esta manera conocieron todos los elementos llegando a comprender el significado más profundo del Dharma. *“El acto de copiar sutras se consideraba una especie de meditación, en el que el sí mismo se lleva a un segundo plano y la mente más instintiva solemnemente copia el carácter”*<sup>41</sup> (Hughes, 1978, p.53)

El budismo que llegó desde India se vio transformado por la cultura china para ser entendido mejor por su pueblo. Y lo hizo en la gran época del pensamiento chino, de las corrientes y especulaciones filosóficas (s.III a.C.), pero también en un período de una grave crisis gubernamental.

El confucianismo, que más que una corriente es un tratado de moral, fue un instructivo de cómo debe ser el orden de las cosas y de la vida en la comunidad y la familia, poniendo al estado como una figura paterna que protegía y gobernaba. Y luego el taoísmo, más bien anárquico, conectado al cosmos y en convivencia con la naturaleza, en donde todo orden se haya implícito, y en el que el hombre no debe intervenir “pues se pierde la virtud” (Maillard, 2008). Entonces, por aquí entra el budismo que fue considerado como algo inofensivo, pues no buscaba sobresalir, ni dominar, ni entablar una nueva religión. En este sentido encontrará afinidad con el taoísmo a tal punto, que muchas veces se perdieron sus límites y hasta se pensó que eran una misma corriente de pensamiento. Esta confusión de límites no es de extrañar pues fueron los propios maestros taoístas quienes tradujeron los *sutras* al idioma chino, por lo tanto estaban influenciados por este pensamiento. Las adaptaciones que se hicieron desde el budismo indio al chino no significó un gran problema pues este pueblo, que a diferencia del indio, es más flexible frente al dogma (Maillard, 2008). Además la cultura china es más pragmática y visual, por lo tanto, también necesitaron adaptar la forma de transmitir el

---

41. “The act of copying sutras is considered itself a kind of meditation, in which the self is given a back seat and the more instinctual mind solemnly copies the character”



Fig. 46 Espíritu de Dinero imitando una moneda. Generalmente miden entre 10 y 12 cm. de diámetro.



Fig.47 Papeles funerarios a la venta fuera del monasterio budista.

pensamiento budista, de un modo más adecuado a su manera de percibir el mundo. Así se creó el budismo de culto y no sólo de meditación, pues es importante para el pueblo chino construir imágenes para su devoción.

Los monjes viajarán con frecuencia a India a través de la ruta de la seda en busca de libros para ser traducidos<sup>42</sup> y para visitar lugares sagrados. También viajarán a sus tierras vecinas llevando de la mano todos los oficios aprendidos en el monasterio. Así también junto a los *sutras*, enseñaron a elaborar papel con la misma dedicación que daban a cada una de sus tareas, y tal vez, esta misma manera en que sus maestros les enseñaron, influyó en quienes recibieron esas enseñanzas, conformando una tradición cultural y una manera más espiritual de considerar también sus oficios, en donde la observación es un factor fundamental para el aprendizaje.

El papel fue usado como medio para transcribir los *sutras*, representar la imagen del Buda y como ofrenda en los altares y santuarios. Esta relación del papel y las ofrendas se encuentran en casi todas las corrientes devocionales de Asia oriental.

Uno de las formas más antiguas que toma el papel en China es en los funerales. Estos papeles ceremoniales se elaboraron en los primeros años en reemplazo de las monedas de plata, que usualmente se colocaban encima del féretro de los señores más ricos del reino, para que en su viaje al mundo de los espíritus pudiesen comprar lo que les hiciera falta y pudiesen vivir en abundancia (Hunter, 1978). Pero dio pie a algunos saqueos de tumbas, así es que se instauró la idea de colocar un papel representando estas monedas metálicas.

El papel moneda hace su aparición en el s. VII y ya en el s. XIV era muy utilizado en China. Distinta es la costumbre de usar papel que imitaba el dinero utilizados en los entierros, a los que se les llamó “espíritu de papel o espíritu de dinero” (Fig. 46 y 47).

---

42. La traducción de los *sutras* demoró 8 siglos con más de 1500 títulos.

En el s. VIII, el maestro de ceremonias Wang Yü comenzó a quemar papel moneda falso en los sacrificios imperiales, teniendo mucha fe en este ritual como cuentan las crónicas de la época (Hunter, 1978). A pesar de los reclamos de los intelectuales y estudiosos que en su mayoría pertenecían a familias acomodadas, esta práctica se hizo muy popular y se sumó a las ya existentes quemaduras de papel en las ceremonias fúnebres. Durante mucho tiempo hubo polémica en el uso del papel para estas quemaduras, relacionadas a *“una práctica budista utilizada para entregar el alma desde el hades”* (Hunter, 1978)<sup>43</sup>.

Esta costumbre existe hasta nuestros días, y se amplió a todos los países asiáticos donde los chinos se asentaron como inmigrantes. Cada uno aportará una variación en su diseño de acuerdo al lugar.

Los papeles funerarios siguen siendo hechos a mano y la fibra que se utiliza principalmente es el bambú. También se pueden encontrar estos papeles hechos a partir de la paja del arroz y de la corteza interna de algunos árboles.

Cada año se queman miles de resmas de papel en estas ceremonias, que no han estado exentas de episodios dramáticos, como por ejemplo el caso registrado en el libro de Dard Hunter, que señala una noticia aparecida en un diario norteamericano en Tiyuan, China, con fecha el 17 de Junio de 1936 donde describe a unos monjes budistas que mientras estaban quemando los utensilios para el hogar hechos de papel y quemando espíritus del dinero en el funeral del General Li Sheng-ta frente a su ataúd; las llamas tomaron un camino hacia unas imágenes de papel que se encontraban cerca del ataúd en honor al muerto. En pocos segundos se desarrolló un incendio, y tanto la viuda como el hijo se apresuraron en salvar el cuerpo de las réplicas de papel ardiendo, pero ambos resultaron quemados fatalmente (Hunter, 1978).

La elaboración de papel para destinarlo a papeles funerarios tuvo su apogeo en los años 30; así por ejemplo en la provincia de Chekiang en 1933 se

---

43. Las palabras textuales dichas por el heredero Hsiao Tsung, indignado por la quema de papeles en el funeral de su padre el emperador Kao Tsung: “The Burning of spirit-money is a Buddhist practice to deliver the soul from Hades: my holy sire needs no such things”.



avaluó su producción en más de veinte millones de dólares, y sólo la provincia de Fuyang contaba con más de cuarenta mil maestros papeleros (Hunter, 1978).

Hoy en día la quema de papeles para los funerales no es sólo con impresiones de dinero, sino que ha tomado formas que imitan diversos objetos, que ayudarán al fallecido a vivir en el mundo de los espíritus. Esto es muy importante si atendemos que para el pueblo chino, los descendientes velan por sus padres aún después de muertos, alimentando y cuidando sus altares que le procurarán una mejor vida en espera de reencarnar (Maillard, 2008). Por otro lado, la quema de papel se utiliza como ofrenda para la buena fortuna; mientras más papel se ofrece, mejores posibilidades de que la petición sea concedida. Fuera de los templos se ubican hornos especiales para quemar estos papeles que deben estar siempre plegados para distinguirse del dinero real, aunque quemar dinero verdadero es considerado de mala fortuna.

No todas las corrientes budistas utilizan la quema de papel en los funerales; la tradición de la tierra pura, considera que no es necesario que los muertos lleven cosas materiales pues no le darán uso en un mundo inmaterial. En cambio, pueden dejar los papeles funerarios tendidos al viento o sobre las tumbas y luego reutilizarlos para su reimpresión.

En los templos budistas de Myanmar (Birmania) existe una fuerte y antigua tradición en la ciudad de Mandalay en donde la mayoría de las cúpulas de los templos están cubiertas por una capa de oro, conocida como la tierra de las mil pagodas. El *sutra* Amitaba (texto de la luz infinita) representa la tierra pura como un lugar donde el suelo es de oro y los árboles de gemas y cristales <sup>44</sup>.

El oro representa la pureza y por lo mismo, los budistas diariamente recubren con oro las imágenes sagradas como una ofrenda. Es el llamado “*pan de oro*”, que se elabora solamente en esta ciudad y exclusivamente en talleres familiares.

---

44. Descripciones similares se encuentran también en textos de otras religiones, incluyendo la Biblia.



Fig. 48 Jóvenes birmanas satinando el papel de bambú golpeándolo rítmicamente con palos de madera para elaborar pan de oro.



Fig. 49 Pan de oro entre papeles de bambú golpeado por 6 horas en total, listo para ser cortado y vendido en paquetes de 100 láminas.

La elaboración del pan de oro es un largo proceso que involucra el uso de papel de bambú hecho a mano (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental); que es utilizado como soporte para el martilleo del oro.

Revisamos el proceso de su elaboración, que según la historiadora del papel Elayne Koretsky, en uno de sus viajes visitando talleres de papel artesanal por Asia, comenta que el tiempo de formación de una hoja de papel de bambú es el más largo que ella hubo presenciado jamás (Koretsky, 2002). Efectivamente, formar una hoja de este papel lleva más de 10 minutos.

El proceso del papel de bambú puede ser visto en el pueblo de Daung Ma, distrito de Sagaing. Pero si toma todo ese tiempo en formarse una hoja, la preparación de la fibra demorará aún más. Entre 3 y 5 años de maceración en cal y dos semanas de apaleo para transformar la fibra en pasta de celulosa.

Luego de terminado el papel y puesto a secar, se corta en pequeños cuadraditos de alrededor de 12 x 12 cm. y se martillan para satinarlos y dejarlos con una superficie oleosa, parecido al papel encerado. Esta última etapa del proceso lo realizan en general las mujeres jóvenes del pueblo, dándoles golpes rítmicos y por un espacio de 30 minutos. (Fig. 48).

Lo interesante es notar que este papel sólo será un soporte que permitirá la formación del pan de oro, pues para hacerlo, se pondrá un pequeño trozo de oro de 24 quilates, cortado de una larga tira (formado en una máquina) de 152 cm. que pesa 12 gr. Luego se corta en 200 partes y cada parte se pondrá entre dos papeles de bambú y éstos a su vez irán entre papeles hecho de paja de arroz. Se empaquetan 200 piezas bien amarradas y puestas en un sólo bloque para ser martilladas durante media hora.

En tres etapas, y con varios pasos entre medio, como el corte a cuadrados más pequeños y traslado a un nuevo papel de bambú para volver a golpearlos por treinta minutos más. A ésta le sigue una etapa final de 5 horas hasta dejarlo tan fino, que debe ser empaquetado dentro de habitaciones especiales y protegidas hasta de las más leve brisa (Fig.49).

El papel de paja de arroz servirá para proteger el papel de bambú del impacto del golpe y el papel de bambú será el soporte del pan de oro, pero también será conductor del calor producido por los golpes, y es aquí que la maestría y habilidad del martillero, más el factor climático, podrá producir una lámina que no se quiebre, pues de ser así, deberán repetir todo el proceso.

Lo mismo ocurre con el trabajo que el maestro papelero debe realizar y aquí cabe un comentario acerca de su oficio realizado con paciencia y observación: El objetivo del papelero es preservar las cualidades inherentes de la fibra original, así como también su humilde fortaleza y belleza, al transformarla en papel: “*En el papel tradicional no hay espacio para el ego*”<sup>45</sup> (Field, 2007,p.5). Y en este sentido, el maestro sacará las cualidades más importantes del papel de bambú para este propósito.

Su fortaleza, llega a tal punto que el papel puede ser reutilizado 20 veces en toda la cadena de constantes martilleos para adelgazar la lámina de oro, antes de descartarlo. Un ejemplo de un extenso y arduo proceso con el único propósito de hacer una ofrenda espiritual.

En Corea nos encontramos con el chamanismo como su religión más primitiva, cuyas raíces se encuentran en Siberia, y es anterior a la llegada del confucianismo, taoísmo y budismo. Sus ceremonias más ancestrales siguen siendo practicadas popularmente aún cuando se consideran anticuadas por la actual población cristiana.

Las ceremonias *kut*<sup>46</sup> adoptaron rápidamente el uso de su papel tradicional, *hanji* (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental), como talismán invocador de las divinidades y para exorcizar a los demonios. También es un vehículo para llevar los deseos a los dioses o para espantar las enfermedades, al ser quemado como ofrenda.

El papel también es usado en los altares de las ceremonias *kut*, como guirnaldas y diversas figuras que conforman una serie de objetos simbólicos,

---

45. “Traditional papermaking has no place for ego”.

46. Ceremonia en el que el chamán o mudang se encuentra y comunica con los dioses.

en el que se incluyen sombreros chamánicos en miniatura para invitar a los dioses a traer a los ancestros a esta ceremonia (Farmer, 2007), también hay frutas, arroz y flores. *“Los objetos de papel que ella emplea son metáforas visibles y tangibles para su travesía fuera del cuerpo. En cada uno de estos casos, el papel sirve como un puente, tanto para ella como para nosotros”*<sup>47</sup> (Field, 2007, p.60).

Esta es una ceremonia de varios pasos que a través de movimientos, cantos y danzas, la *mudang* (mujer chamán) sujetará un papel plegado en triángulo entre sus labios, como símbolo para canalizar la venida de los espíritus a través de su cuerpo. Luego, ayudada por abanicos plegados y una varilla con flores hechas de papel asemejando una rama, rociará con agua sacada de un cuenco ubicado en el altar, a los que se encuentran cerca de ella. En otras ocasiones utilizarán una especie de plumero con tiras de papel blanco que agitará durante su danza, llevándola a un estado de trance necesario para comunicarse con el otro mundo (Fig. 50). La acompañan músicos con sus tambores que marcan el ritmo de sus movimientos. En los tambores se han puesto trozos de papel plegado como ofrenda.

Las *mudang* utilizan el papel blanco para abrir el camino hacia un viaje que las conducirá por los diferentes mundos y así descubrir por ejemplo, qué es lo que produce la enfermedad a quién consulta o bien, por qué tiene mala fortuna, o para asegurar una buena pesca, etc.

Otros ritos que nos hace difícil pasar por alto es el que describe el uso del papel para quemarlo en ritos relacionados a la mala fortuna o para burlar a la muerte. Tal es el la esencia del *hanji* que en palabras de un coleccionista dice: *“no se funde en el agua ni se quema en el fuego, éste no es un simple papel, sino el espíritu reencarnado”*<sup>48</sup> (Lee, 2012, p.7).

---

47. “The paper objects she employs are visible and tangible metaphors for her out-of- body crossing. In each of these instances, the paper serves as a bridge, both for her and for us”.

48. “It does not melt in water or burn in fire, that is not simply paper, but spirit reincarnated.”



Fig. 50 Mudang en trance durante una ceremonia *gut* purificando el alma de su hermana muerta.

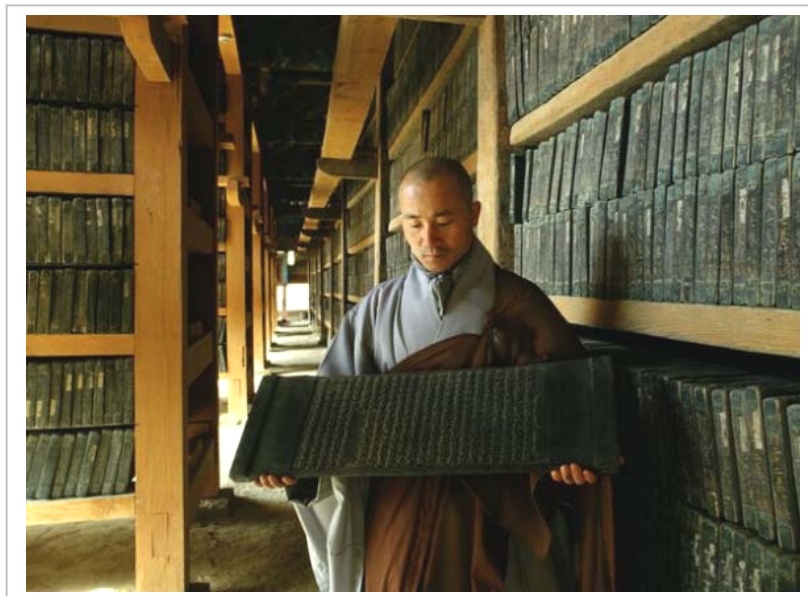


Fig. 51 Monje budista sosteniendo una de las tabillas del tripitaka coreano.

En Corea, el chamanismo ha convivido con el budismo desde su llegada. Al tener un punto en común muy fuerte como es su relación con la naturaleza, comparten además, muchas de las tradiciones en lo que al papel respecta. Esto es probable que se deba a que el budismo llegó al mismo tiempo que el papel y que como dijimos anteriormente, los monjes transmitieron y mejoraron el oficio, al ser parte de las disciplinas que conformaban su instrucción.

Los molinos papeleros se instalaron dentro de los monasterios, donde se elaboró papel de la más alta calidad y sólo recién a fines del siglo XIV, se independizaron y comenzaron a establecerse fuera de ellos (Amlie, 1996).

El papel coreano ganó su fama principalmente por sus adelantos técnicos y fueron los primeros en fabricar sobres y en teñir el papel con plantas antes de su formación. Los monjes copistas teñían el papel con índigo y escribían con oro y plata, trabajos que en general fueron encargados por la realeza (Lee, 2012). También debemos agregar que con el tiempo la biblioteca de Corea tuvo una repercusión importante en la historia del reino, y la transcripción de los *sutras* influyó significativamente en el desarrollo y en la demanda del papel.

El Palman Daejanggyeon (Fig.51), la más completa versión coreana del Tripitaka<sup>49</sup>, fue grabada sobre madera sin ningún error en el s. XIII, y demoró dieciséis años para completar las más de ochenta mil tablillas que la componen. El Tripitaka fue grabado dos veces, pues el primero fue destruido por la invasión de los mongoles en 1232; la segunda vez fue iniciada en 1236 (Lee, 2012). En el s. XV se construye el Janggyeong Panjeon para preservar las tablillas en el templo Haeinsa, ubicado en Gyeongsang del Sur, Corea del Sur. Éste es patrimonio de la humanidad, declarado por la UNESCO en el año 1995.

Pero también los monjes tuvieron una época muy difícil en el que se vieron forzados a dejar sus deberes en el monasterio, para satisfacer la demanda de

---

49. Antiguo texto budista, conocido como el Canon Pali (el pali es el idioma usado por los vedas anterior al sánscrito o relacionado al sánscrito clásico).



Fig. 52 Young Dam Sunim, monja budista en el pequeño taller de papel de su ermita.



papel que les exigía el gobierno, ya que a estas alturas también se usaba para los escritos oficiales.

El gobierno a su vez, subió los impuestos a los monjes, en la época en que se adoptó el confucianismo como religión del estado, abandonando el budismo. Frente a esta situación, muchos monjes sentían temor de aprender el oficio del papel pues estarían a merced del gobierno, trabajando constantemente sin ninguna esperanza de atender su propia demanda espiritual. Esta situación provocó finalmente que muchos templos se vieran forzados a cerrar sus puertas, al no poder satisfacer la demanda de papel, y ya para principios del s. XIX, el papel dejó de ser elaborado en los templos. Los molinos pasaron a manos de familias que enseñan el oficio hasta hoy, pero sólo lo transmitirán a aquellos que pertenezcan a sus miembros o a los más cercanos.

Actualmente, todavía existen algunos monjes que se dedican a elaborar papel; para ellos es algo muy natural y es probable que se deba a su antigua tradición de ser los portadores y transmisores de este oficio (Fig.52). Aunque lo elaboran en menor escala, aún se desarrolla en un contexto budista (Amlie, 1996). Incluso hay términos en el proceso del *hanji* o papel tradicional coreano, que deriva de la filosofía budista, como es el término para la transferencia del papel en ambos sentidos, llamado *ümyang hapji*, que significa papel sol/luna (Field, 2007) y que consiste a grandes rasgos en la laminación de dos papeles para equiparar su densidad, por la inclinación del bastidor que supone la técnica tradicional coreana para hacer papel.

En los monasterios budistas del Tíbet, el papel utilizado en los *sutras*, no se recicla:

*los tibetanos al igual que los antiguos chinos, consideran un sacrilegio reutilizar los papeles en otra cosa; sólo les queda quemar los textos escritos o impresos sobre tela o papel, una vez que no son de utilidad,*

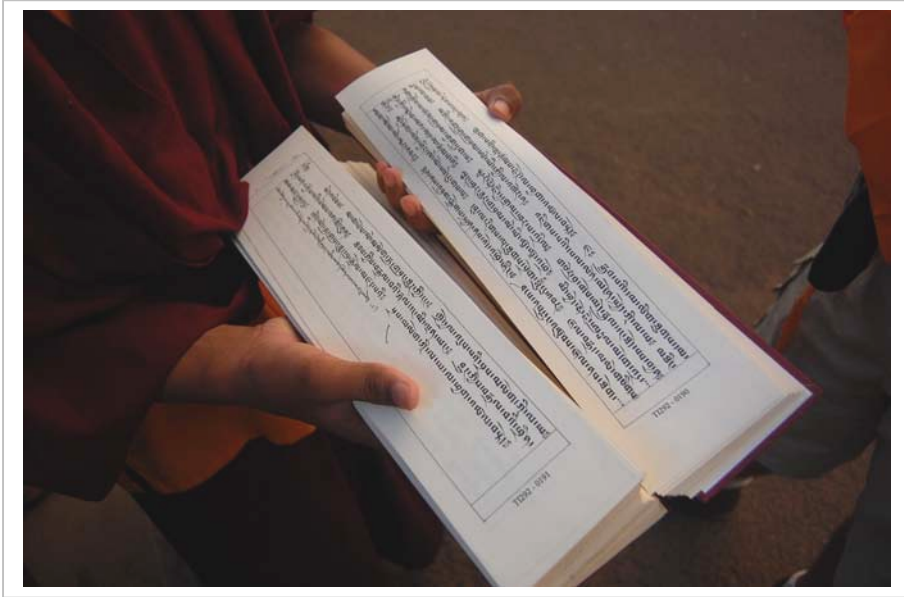


Fig. 53 Pecha tibetano, libro de estudio de los monjes.



Fig. 54 Larrea sosteniendo el *sutra* del corazón, libros de estudio y cuadernos junto a un novicio del monasterio budista de Sera me, Billakupe, India.

*pues a través del fuego su poder es devuelto al éter*<sup>50</sup> (Field, 2007, pág.27).

Los *sutras* escritos por los tibetanos tienen un aspecto distinto del de sus vecinos chinos. Antes de la llegada del papel, los tibetanos utilizaron las hojas de palma para sus libros, generando una estructura apaisada, sin encuadernar y amarrada en un sólo bulto. A veces las hojas de palma eran perforadas y por ahí se pasaba un hilo grueso que sostenía sus páginas. Este mismo hilo servía para enrollar todo el contenido en una encuadernación que lleva por nombre *pecha*, que significa libro en tibetano<sup>51</sup>.

Luego de la llegada del papel al Tíbet, las hojas de palma fueron reemplazadas, y a pesar de que el papel permite escribir en superficies más amplias, su formato alargado se mantuvo, otorgándole una característica distintiva hasta nuestros días (Fig.53). El *pecha* destinado a los *sutras* se envuelve con una tela naranja amarrada con una cinta del mismo color (Fig.54).

Al igual que en Corea, los monjes budistas del Tíbet se encargaron de hacer el papel y la impresión de los *sutras*. Esto sucede hasta el día de hoy, destacándose las imprentas artesanales como Derge Parkhang, fundado en 1729, que conserva xilografías de los principales textos budistas, compuesto por alrededor de setenta y dos mil planchas, que contienen las enseñanzas de los más venerados maestros budistas (Bénali, 2009, p.51). Aquí se imprimen *sutras* que compondrán libros de estudio y consulta, utilizados en las universidades que están dentro del mismo edificio donde están los templos.

El cuidado de las planchas es muy importante y aquellas de mayor valor, serán impresas sólo por aquellos trabajadores con mayor experiencia, así como también las planchas más antiguas no superarán las diez copias por año, para ayudar en su conservación (Bénali, p.52).

---

50. "Tibetans like early chinese, consider it a sacrilege to do anything but burn written or printed writings on cloth or paper, once they are no longer useful, by burning, their power is returned to the ether".

51. En India es llamado *pothi* o libro de oraciones.



Fig. 55 Papel recién impreso secando al aire.



Fig. 56 Lung-ta lanzados al aire.

Las técnicas utilizadas para la impresión son totalmente artesanales y se trabajarán entre dos personas: uno sostendrá la plancha de madera y el otro procederá a su impresión frotando el papel sobre la plancha entintada, tal cual se hacía en la antigüedad.

Los papeles son prensados y secados al aire de manera natural (Fig.55), que tardará de acuerdo a las condiciones ambientales del lugar y a la estación del año.

El trabajo xilográfico (*parshing*) se realiza tallando los caracteres uno a uno y los papeles son elaborados a mano, a partir de las largas raíces de la planta altiplánica llamada *rechak*<sup>52</sup>, que se encuentra de manera abundante en los caminos y campos de esa región.

El proceso de preparación de la pulpa es similar a los otros papeles de Oriente y el estilo de formación corresponde al de pulpa vertida, una de las técnicas más antiguas para formar una hoja.

Otras imprentas budistas importantes se encuentran en los asentamientos tibetanos de Dharamsala y Byllakupe en India.

Una significativa tradición tibetana que involucra el papel, es la impresión de oraciones del “*Om mani padme hum*”<sup>53</sup> y la imagen de un caballito en el centro o la imagen de Buda. Estos papeles (Fig. 56) se lanzan al aire para multiplicar el efecto de la oración, algo parecido a lo que sucede con los banderas de colores, que se pueden ver en todos los templos, caminos y casas tibetanas. Cada color corresponde a un elemento más el azul que indica la consciencia.

Tanto papeles como banderas se llaman *lung-ta* que significa en tibetano caballo del viento; “*El caballito simboliza la velocidad y la fuerza del viento*”

---

52. Abundante en el altiplano tibetano, nombre botánico: *Stellera chamaejasme linnaeus*, pertenece a la familia de las *thymelaeaceae*. Se utiliza la corteza interna de esta raíz que corresponde a la parte más blanca de la planta, descartando el centro y corteza externa, que producirían puntos oscuros en el papel.

53. Mantra budista proveniente del sánscrito, que al ser recitado purifica los aspectos que nos atrapan en el Samsara como son el ego, la envidia, el deseo, el prejuicio, las ganas de poseer y el odio. Al mismo tiempo cultiva las seis Paramitas: dicha, paciencia, disciplina, sabiduría, generosidad y diligencia (a cada una de éstas le corresponde un color, que se ven reflejados en los lung-ta) .



Fig. 57 *Shide* (papel en zig zag)

que lleva las oraciones al cielo o a la conciencia total”<sup>54</sup> (Field, 2007, p.31). También las oraciones impresas sobre papel de la planta *daphne* son enrolladas dentro de las ruedas de oración que se asemejan a un cascabel.

Estas oraciones no son para ser leídas, sino que una vez impresas o escritas a mano, se introducen dentro de esta rueda de oraciones que pueden ser de mano o de mayor tamaño, y al moverla generará en el ambiente una carga de energía llenándola de bendiciones a todos los seres sensibles. Así, todo aquel que camina y pasa por una de estas ruedas de oración la hace girar. Tanto las banderas de oraciones como la idea del caballito del viento son anteriores al budismo; encontramos su origen en la religión chamánica del Tíbet, el *Bon*, que se basa en la existencia de un mundo impregnado de buenos y malos espíritus (Field, 2007, p.31), y que a la llegada del budismo se relacionó rápidamente con el *vajrayana* o camino del diamante, vinculado al budismo esotérico.

Finalmente nos acercamos a Japón donde la cultura del papel hasta nuestros días es la más intacta de Asia (Field, 2007, p.3). El papel tradicional japonés o *washi*, puede ser visto en todos los templos y santuarios del budismo y del sintoísmo<sup>55</sup>, como guía que marca una transición entre lo terrenal y lo celestial.

En el umbral de sus portales se pueden apreciar los *shide*, tiras de papel cortados y plegados en forma de *zig zag* (Fig.57), que tiene su origen en el *origami*<sup>56</sup>, tal vez la forma más antigua de papel plegado japonés (Pearlman, 2007, p.29).

---

54. “The windhorses symbolizes the speed and strength of the wind carrying prayers to heaven or to total consciousness.”

55. El Shintō es la antigua religión del Japón, una forma de animismo que principalmente se centra en la naturaleza; el viento, el cielo, la tierra. Significa camino de los dioses y tiene una fuerte conexión con la tierra como lugar sagrado y para los dioses (Fields, pág.13,2007)

56. Origami viene de la voz *Ori*, plegar y la doble locución, *gami*, o *kami*, papel y al mismo tiempo divinidad. Ésta es la razón por la que en un principio estaba más ligado al culto religioso; era el papel de los espíritus.



Fig. 58 Altar con grullas en ofrenda.



Fig. 59 Sutra del loto de la era Heian. Oro sobre papel teñido con índigo.



Para el sintoísmo, los dioses (*kami*)<sup>57</sup> consideran el papel blanco immaculado como la expresión perfecta de la naturaleza divina. Plegar el papel (*kami*) le otorga a los dioses una sólida presencia en la tierra; fácil de formar, fácil de destruir; sugiriendo el ciclo estacional de la vida y la muerte (Pearlman, 2007).

El *shide* está referido a la pureza del espíritu, y encuentra aquí uno de los tantos sincretismos entre el budismo y el sintoísmo. Lo que en su origen fue utilizado para ceremonias, con el tiempo se hizo muy popular, y del *washi* tradicional y blanco, apareció el *chiyogami*<sup>58</sup> con diversos diseños y figuras de acuerdo a la festividad o *matsuri*. La forma más común es la figura de la grulla (o la flor) y puede ser vista en grandes cantidades formando verdaderas guirnaldas, en los santuarios ubicados en ciudades y pueblos. El sentido de esta acumulación se basa en que si una persona pliega mil figuras y las pone como ofrenda, su petición será atendida (Fig.58).

Para la transcripción de los *sutras*, en Japón se tomó especial cuidado en la elección del papel utilizando *kozo*<sup>59</sup> de la mejor calidad y *gampi*<sup>60</sup>.

En el s. V se utilizó el papel teñido con índigo, atendiendo al simbolismo que existe detrás de este color, asociando el azul a la verdad, la pureza y la paz (Field, 2011). Este papel era teñido hasta 8 veces para que quedara de un azul muy intenso y oscuro. Luego lo satinaban con un martillo de madera hasta lograr una superficie compacta, para finalmente aplicarle una capa de cola (gelatina y alumbre). De esta manera se impermeabilizaba y permitía la escritura con tinta de oro (Fig.59): “La unión del papel hecho a mano y el oro es una poderosa conjunción de energías numinosas”<sup>61</sup> (Field, 2007, p.24). Por lo tanto, podemos decir que el papel tratado con estos materiales lograba contener un fuerte significado de purificación de la palabra.

---

57. La voz *kami* es utilizada tanto para denominar a los dioses como al papel en general. Así el festival de la diosa del papel Kawakami, se llama “Kami to kami no matsuri”.

58. Papel japonés decorado con hermosos diseños y colores, utilizado principalmente para decoración de diversos objetos.

59. Morera. (*Brussonetia Papyrifera*)

60. Bot: *Diplomorpha Sikokiana*

61. "The union of handmade paper and gold is a powerful combination of numinous energy".



Fig. 60 *Omikuji*, chica buscando el significado de la fortuna obtenida.



Fig. 61 *Omikuji*, cuando la fortuna no es auspiciosa, se deja amarrada para que se la lleve el viento.

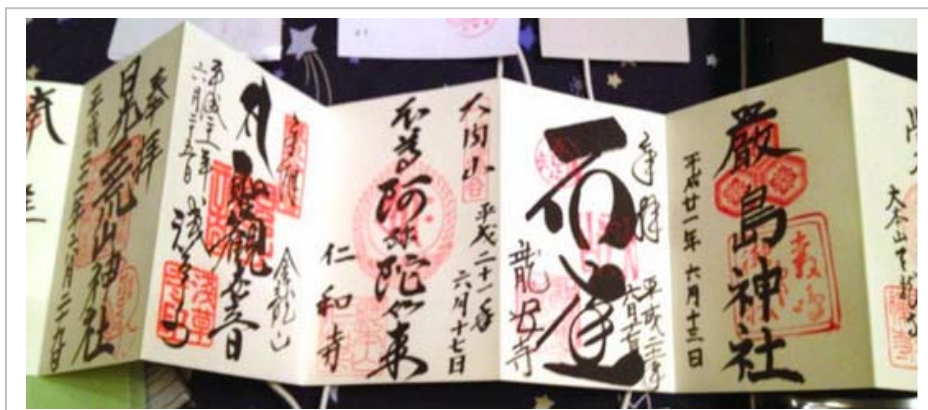


Fig. 62 *Goshuin Cho*, con sellos de los templos recorridos

Una práctica muy usual en el sintoísmo, es la consulta del *omikujji*, que literalmente significa “lotería sagrada”, y que mediante una ofrenda consistente en dinero, el consultante obtiene un palillo por azar, correspondiente a un papel que indicará desde una extraordinaria buena fortuna hasta una muy desafortunada (Fig.60). El carácter de las divinidades sintoístas está más cercana a la naturaleza humana, es por esto que muchas veces aún cuando las peticiones no son dadas, su justificación es que están muy ocupados con otras peticiones y que ya habrá un mejor momento para conseguir lo que se desea.

Cuando la fortuna obtenida en el *omikujji* no es muy buena o definitivamente mala, se deja el papelito atado a la rama de un árbol o tendedores especialmente dispuestos fuera de los templos para este propósito (Fig.61), de esta manera las divinidades se encargarán de que se los lleve el viento. Así, podemos ver cientos de papeles dispuestos en los tendedores fuera de los templos, formando una composición visual, simple y bella al mismo tiempo. Una especie de movimiento gracioso que asemejan a pajaritos o flores. Por otra parte, si somos premiados con una excelente buena fortuna, entonces nos llevaremos el *omikujji* a casa.

En el budismo Shingon de línea esotérica, existe la tradición de visitar los ochenta y ocho templos instaurados por su fundador Kobo Daishi<sup>62</sup>, siendo el más importante el templo madre llamado Kongobuji, que se encuentra en la cima del monte Kōya<sup>63</sup>. Tanto monjes como peregrinos (o *henro*) realizan este viaje, y llevarán consigo un libro acordeón llamado *goshuin-cho* (Fig.62), en el que irán registrando el paso por cada uno de los templos, donde el monje que dirige cada uno de ellos, pondrá el sello y la caligrafía con el nombre del templo visitado en su *goshuin-cho*.

---

62. Conocido popularmente como Kukai, fundador del budismo shingon.

63. Llamado también Kōyasan, y se encuentra en las montañas de la prefectura de Wakayama al sur de Osaka. Es el centro más importante del budismo Shingon.



Fig. 63 *Kamiko* usado en Omizutori



Fig. 64 Ceremonia del agua sagrada, Omizutori .

Los peregrinos además llevan papelitos con su nombre que depositan en las cajas, en frente de las salas de oración como manera de dejar su paso por allí (Field, 2007).

Otra de las costumbres es dejar como ofrenda, sandalias hechas de paja de arroz a Dosojin<sup>64</sup>, Dios de los caminos y fronteras, protector de los peregrinos, viajeros y de todo aquel que esté en un período de transición. Estas sandalias a veces son de gran tamaño y es común ver amarrado a ella un *omikujji* comprado en el templo. Aquí podemos encontrar una vez más el sincretismo japonés uniendo ritos y elementos del budismo y el sintoísmo.

Los *yamabushi* o sacerdotes de la montaña realizan un peregrinaje que en su práctica mezclan el budismo, el sintoísmo y elementos del chamanismo (Field, 2007). En su rito de iniciación los *yamabushi* suben una escalera hecha con peldaños contruidos con espadas, y *shides* que cuelgan del pasamanos (papel cortado en *zig zag*, que proviene del sintoísmo); la escalera a su vez, es el puente hacia el mundo chamánico y subir por ella es dirigirse al reino de los dioses, mientras que el papel doblado (*shide*) ayuda a la maestría del sacerdote en este viaje “ínter espacial” (Field, 2007).

Existen líneas dentro del budismo japonés que viven bajo normas muy estrictas, como es el caso de los monjes célibes que viven separados del sexo opuesto. Según la leyenda un monje de nombre Shoku, utilizaba las cubiertas de los *sutras* viejos que eran descartados y con este papel se hizo su bata de monje. A esta bata se le dio el nombre de *kamiko*<sup>65</sup> (Fig.63), que viene de la voz *kami* (papel) y *koromo* (bata del monje). Desde ese momento, los monjes comenzaron a utilizar el papel como prenda interior, para demostrar su ascetismo y libres de la necesidad de una mujer para que les

---

64. Dosojin pertenece a las divinidades del Shintō.

65. Para la confección de un Kamiko se necesitan 40 papeles. Éstos son hechos del papel tradicional japonés, washi, al que aplicarán un almidón extraído de la raíz de la planta llamada *konnyaku* que le da impermeabilidad y resistencia. Luego lo manipularán arrugándolo y estirándolo muchas veces para otorgarle flexibilidad. Sólo después de este tratamiento el papel queda como una tela lista para ser cortada y cosida con hilo de cáñamo, que está asociado a la muerte y a ceremonias de transición (Field, pág.67, 2007). Hoy en día se puede encontrar el papel listo para usarlo, al que se le da el nombre de *momigami*.

cosiera la ropa (Field, 2007). Luego se extendió su uso entre los samuráis que lo identificaban con su ética, austeridad y espíritu guerrero.

Así poco a poco su uso se fue expandiendo a todas las personas. Pero entre los monjes budistas japoneses, esta costumbre continúa teniendo un significado profundamente espiritual, llegando a formar parte de una importante ceremonia que ha continuado por más de 900 años, llamada O mizu tori (Toma del agua).

El O mizu tori se realiza en el templo Todaiji, en Nara todos los años (Fig.64) en el cual los monjes se preparan confeccionando su propio *kamiko* un año antes, para ser usado durante la ceremonia. Ésta comienza con una etapa de 27 días de silencio y meditación en la que el uso de esta bata de papel alberga el alma y la protege del exterior.

Al final del período meditativo, los monjes hacen la “toma del agua sagrada”, y queman el *kamiko* que han utilizado durante todos estos días, que ahora estará sucio y desgastado por el uso.

La ropa de papel usada por los monjes crea una quiebre que los distingue; un tipo de barrera entre la vieja manera de vivir y la nueva, entre el cuerpo que el monje ha trabajado para purificarlo y el mundo material. El papel tiene en sí mismo una connotación de pureza del espíritu, que lo lleva a ser el medio perfecto para diferenciar los dos mundos.

En este contexto de pureza, queremos por último destacar el rol que jugó el volantín (cometa) antes de ser un pasatiempo. El papel y el hilo son la puerta de entrada que nos llama a tomar conciencia del momento presente (Field, 2007).

En muchos lugares de Asia, tanto los budistas como quienes profesan las religiones más antiguas, han utilizado originalmente el volantín como una conexión con los dioses, así como un enlace del alma que cruza las fronteras entre los mundos a través de un delgado hilo.

Durante el festival de invierno en Corea, se escriben mensajes en volantines blancos pidiendo buena suerte y protección; éstos son elevados y luego se

les corta el hilo dejándolos libres. En el Tíbet, elevar un volantín muy alto simboliza una oración atada al cielo que cuando alcanza su cenit, se sueltan para que continúen su viaje (Field, 2007). En Japón, el volantín fue introducido por los monjes coreanos y chinos y hasta el s. XVII fue asociado con ceremonias religiosas, como un intermediario entre el cielo y la tierra. Hoy en día es muy popular y son famosos por sus enormes tamaños, diseños y coloridos.

Una de las figuras más queridas en Japón es la de Daruma (Hughes, 1978). Este personaje hecho en papel maché prácticamente redondo y pintado con una bata roja, está asociado a la leyenda de Bodhidarma, quien llegó desde la India a China y fundó el budismo Chan (Zen en Japón).

Se dice que Bodhidarma meditó durante 9 años mirando a la pared (característica de la meditación Zen), y que estuvo tanto tiempo en esta posición que sus piernas desaparecieron. También cuenta la leyenda que una vez estuvo a punto de quedarse dormido y se cortó los párpados para evitarlo, arrojándolos al suelo y ahí creció la primera planta de té verde.

Daruma es una figura que la gente compra para la buena suerte. Hasta el día de hoy se hace con papel reciclado hecho a mano y una capa de almidón para darle dureza; una vez terminado, se corta por la mitad y se le pone un peso, luego se vuelven a unir las partes con papel. Este peso hará que aunque se tumbe, vuelva a ponerse en su posición nuevamente (como los muñecos porfiados), simbolizando la resiliencia y el sobreponerse a cualquier adversidad.

Hay muchos pueblos en donde aún se dedican a la elaboración de estos muñecos. Algunos *darumas* los hacen con los ojos blancos que si bien, podrían asociarse con la historia de cortarse los párpados, se dice que las personas que los compran escriben su deseo en el cuerpo de la figura, y rellenan un sólo ojo para que la figura, al desear tener el otro, intercederá por



Fig. 65 Quema de Daruma en ceremonia Setsubun.



la persona ante los dioses. Este ritual es muy popular en época de elecciones, en donde los políticos piden ser beneficiados por los dioses para su elección. La quema de la figura de Daruma que se realiza la víspera de año nuevo (Fig.65), también está relacionada a la protección de los niños de la viruela, porque se dice que al demonio que representa esta enfermedad le gusta el color rojo.

### **2.3 Los papeles hermanos y la transformación de la técnica**

La herencia que fue dejando el papel en su recorrido desde China, pasando por Corea hasta llegar a Japón, fue el ir consolidando diversos estilos en su proceso, que otorgarán a cada una de estas localidades un sello que lo distinguirá de los otros.

China siendo el país de origen comenzó con métodos muy rudimentarios que fueron traspasados a naciones vecinas como el Tíbet, Taiwán, Tailandia, Myanmar y Nepal en donde en muchos de ellos, la técnica de verter la pulpa sobre un molde sumergido en el agua aún sigue siendo utilizada.

Es interesante también destacar que en cada una de estas naciones, el oficio del papel fue transmitido y al poco tiempo adaptado y transformado, siguiendo sus propias posibilidades como materia prima, según los cultivos, tipos de suelo o clima. Corea por ejemplo, cambió el cáñamo, muy utilizado por los chinos, por la morera más fácil de cultivar y de procesar. También el método de formación de la hoja fue modificado y se agregaron otros pasos al proceso de transferencia.

Los primeros moldes para formar una hoja de papel eran bastante toscos, con un grueso tejido de cáñamo, amarrado con cuerdas en marcos de bambú y que sirvieron de cedazo para formar una hoja de papel. Poco a poco se fue adquiriendo una destreza no sólo en la técnica para lograr una superficie más homogénea, sino también en el diseño de este marco, con telas más finas y en algunos casos con la adición de un contramarco.

Ya en China, dada su extensión, diversidad climática y cultural, la técnica para formar una hoja de papel fue tomando diversos estilos en las distintas regiones. La historiadora Elayne Koretsky junto a su marido Sidney, realizaron una interesante exploración a lo largo de más de 10 años, de las distintas técnicas para hacer papel en toda Asia Oriental y parte de Europa. Aquí debemos detenernos para comentar la situación en que los maestros papeleros de China tuvieron que desenvolverse en la época posterior a la revolución cultural (1949). A través de la parte de la historia que les compete como inventores del papel y quienes lo desarrollaron durante muchos siglos antes de que pasara a Corea o a la ruta de la seda, la llegada de la revolución de Mao Tse-Tung produjo un irreparable cambio en la vida del pueblo chino, afectando gran parte de su cultura en términos de libertad de expresión.

El arte del papel también se vio afectado por este control extremo que el gobierno impuso en todo el país. Los maestros papeleros fueron organizados y nacionalizados junto con otros aspectos de la vida en China, por lo tanto se tenía un registro de cada uno de ellos. *“En las ciudades se establecieron fábricas de papel y en las áreas rurales se adhirió al sistema comunitario”*<sup>66</sup>. (Koretsky, 2009, p. 49) Luego con el gobierno de Deng Xiaoping (1984), se permitió que algunos maestros papeleros pudieran trabajar en sus pequeños estudios de manera independiente.

De este modo podemos entender entonces el gran trabajo realizado por los Koretsky para poder registrar las diversas maneras y tradiciones que el papel ha tenido en China y en la mayoría de los países de Asia oriental, que como dijimos en un principio, estuvo revestido de muchas dificultades en los primeros años de investigación, sobre todo en países como China y el Tíbet. Hablamos de los años 70 en donde habían estrictas regulaciones para los visitantes extranjeros. Con todas las dificultades que incluyeron material fotográfico requisado e interrogatorios policiales, los Koretsky lograron con el

---

66. “Papermakers became organized and nationalized along with other aspects of life in China. In the cities, papermaking factories were established and in more rural areas, papermaking became part of the commune system”.

pasar del tiempo volver varias veces a China, que poco a poco se fue abriendo al mundo occidental, y recopilando un material valioso hoy en día para conocer la historia y la tradición del papel desde sus orígenes.

### **2.3.1 Zhǐ, el origen de todo papel**

La manera más primitiva para formar una hoja de papel es poner agua en una tina o bien crear una pequeña piscina en algún río o canal, cercarlo con piedras y con la mano diluir la pulpa en otro cuenco o directamente dentro de un bastidor con una tela o malla flotando en el agua. En cualquiera de estas dos alternativas, se hacen movimientos ágiles con la mano y cuando está lo suficientemente bien distribuida sobre la superficie, se levanta el bastidor suavemente del agua y se deja secar al sol (Fig. 66)

En las zonas montañosas de Pueblo de Dimen, Ciudad de Maogong, Provincia de Guizhou, se utiliza también el método de la pulpa vertida con una variación que es descrita por Koretsky de la siguiente manera: *“Los dongs tienen un método de formación de la hoja más inusual que haya presenciado en China. – como vemos aquí, el bastidor flota en el aire, no en el agua”* (Koretsky, 2002). De esta manera vertiendo pulpa en el bastidor con un cuenco, se va formando poco a poco una lámina de papel de morera. Para mantener las fibras separadas y en suspensión, se le ha agregado un mucílago como auxiliar de formación hecho a partir de las ramas de kiwi que las mismas papeleras van a buscar al bosque.

Aquí no es tan importante que el papel quede uniforme pues no es usado para la escritura pues en este pueblo no existe el lenguaje escrito. Sin embargo, tiene muchos otros usos, por ejemplo es usado como aislante, en sombreros, para envolver diversos artículos, como ropa y para poner de base en el interior de los ataúdes y depositar el muerto sobre una suave cama de papel.



Fig. 66 Pulpa vertiéndose sobre el bastidor flotando en el agua.



Fig. 67 Maestro paplero de Saanxi, retirando la esterilla de la hoja recién formada con la técnica de pulpa recogida.

Korestky nos narra una historia contada por un grupo de mujeres papeleras del pueblo de Dimen, cuando les preguntó cuánto tiempo llevaban haciendo papel en ese lugar. Las mujeres le respondieron a través de una canción que decía que cuando una persona moría, los Dongs tradicionalmente ponían fibras de morera bajo el cuerpo en el ataúd, y que *“de repente una mujer llamada “Hua-zhi” apareció y les mostró cómo hacer papel. Les dijo que en vez de poner fibras de morera, debían poner papel de morera en su lugar”*<sup>67</sup> (Koretsky, 2009, p.185); y es entonces que comenzaron a hacer papel. Así los pueblos van creando sus propias tradiciones papeleras, al mismo tiempo adaptando sus métodos y materias primas.

De la pulpa vertida, algunas localidades desarrollarán la técnica de pulpa recogida, la que a través de un movimiento rápido se sumerge el bastidor en una batea con pulpa diluida y se levanta con la hoja recién formada para ponerlo a secar al sol.

Avanzando hacia otras variaciones, en la técnica de la pulpa recogida un poco más sofisticada, es la separación de la malla del marco (Fig. 67) para transferir el papel a otra superficie; de esta manera sólo se necesitará un sólo marco y una malla o esterilla para hacer muchos papeles.

Así se perfecciona el diseño y construcción de la esterilla donde quedará depositada la pulpa de papel. Ésta deberá ser flexible y firme a la vez para que sea capaz de poder usarse muchas veces sin deteriorarse, y poder lograr buena calidad en la formación de los papeles.

Para construir la esterilla se tejen palitos muy finos de bambú formando una delgada malla de palitos, parecida a las que se usan para guardar pinceles o enrollar *sushi*, pero el diámetro de cada varilla es mucho más delgado, pudiendo ser de 1 o 2mm. Esta tendrá dos palos más grandes en ambos extremos, para darle una mayor firmeza y para que se pueda sostener con las manos sin arruinar el tejido. La esterilla irá puesta sobre un marco con costillas o palitos atravesados longitudinalmente y perpendicular a los palitos

---

67. “ But then a woman named “Hua Zhi” appeared and showed them how to make paper. She told them that instead of placing mulberry fiber in the coffin, paper made from mulberry should be used instead”.

de la esterilla, como una estructura de reja, para que la esterilla no se caiga. En algunos poblados, los maestros papeleros ponen uno o dos palitos en los bordes sobre la esterilla, para que no se mueva mientras se sumerge el bastidor, otros lo sostendrán con los dedos.

Con movimientos ágiles y certeros el maestro paplero sumerge el bastidor desde atrás hacia adelante, sin hundirlo profundamente sino sólo en un acto de recoger un poco de pulpa y distribuirla en toda el área de la esterilla, para sacarlo rápidamente de la batea. Luego volverá a sumergir el bastidor en una inmersión superficial de izquierda a derecha, como si quisiera aparejar la lámina recién formada; a continuación, saca la esterilla y la lleva hacia un tablón con un paño mojado y transfiere la hoja recién formada sobre este paño. Las siguientes hojas irán sobre la primera recién formada.

La mayoría de los maestros papeleros usan un auxiliar de formación hecho en base al mucílago que resulta del remojo de ramas o raíces de algunas plantas. Este *gel* o mucílago ayuda a que las fibras se mantengan suspendidas en el agua, para que no se apelotonen ni se vayan al fondo, y también ayuda a la cohesión de cada una de las hojas formadas. Efecto que se refuerza durante la presión de las hojas antes de ser puestas a secar<sup>68</sup>.

El diseño del bastidor varía dependiendo del lugar, podemos encontrar con asas como si fuese una bandeja, con un extremo más alto para facilitar la agitación del bastidor al mover la pulpa, con contrapesos cuando son de gran tamaño, etc. En cambio la esterilla donde se depositan las fibras del papel se mantiene prácticamente igual. La característica de las esterillas chinas está en su color oscuro debido al barniz que se les aplica para su mayor duración.

Otro modo de formar una hoja de papel, que pudimos ver en el vídeo de Koretsky, muy digno de destacar de entre todas las variantes que encontramos en China, es cuando se forma una hoja de gran tamaño destinada a las bellas artes, al que se le llama *Xuǎn-zhǐ* (ver anexo 1-A muestras de papeles estilo oriental), que separándolo en dos palabras podría

---

68. El proceso completo del papel en Oriente es básicamente el mismo, salvo el estilo de formación de la hoja. Los pasos en detalles lo veremos en el capítulo IV el taller del aprendiz.

significar papel caligrafía y bellas artes. Esta región es famosa por los extensos bosques de bambú, aunque en todo caso para hacer papel se utilizan fibras de bambú muy joven (6 meses de crecimiento).

En el pequeño pueblo de Ma, de la provincia de Sichuan, Elayne Koretsky visitó tres veces a Shi Fuli (Fig. 68), quien es uno de los maestros papeleros independientes que comentamos al principio de este apartado. Él se dedica a hacer papel de bambú en gran formato para estilos que podemos encontrar en un país con una larga tradición papelería como lo demostró un papelerero del pueblo de Ma, a Elayne Koretsky cuando le preguntó desde cuándo su familia hacía papel, éste le respondió: “*siempre...desde que comenzó el papel*”<sup>69</sup> (Koretsky, 2009, p.52).

La manera en que Shi Fuli mueve el bastidor, como si estuviese alisando la superficie del agua es algo que vale la pena ver, ese mismo movimiento lo heredaría su hijo que siguiendo las enseñanzas de su padre se dedica hoy en día a la elaboración de *xuan-zhi*.

La descripción de la formación de una hoja de papel vista por Koretsky en 1985 es la siguiente: “*Shi Fuli, trae el bastidor hacia él y recoge una capa de pulpa, la dispersa sobre la malla. Luego saca otra capa más delgada empezando desde atrás*”. (Koretsky, 2000, 00:29:30”) Si bien existen varios ejemplos de cómo se hace papel en China, nos parece que estos dos ejemplos muestran los dos extremos de esta amplia variedad de técnicas.

### **2.3.2 El Hanji y la técnica coreana *Webal tteugi* (We Bal)<sup>70</sup>**

Las técnicas desarrolladas por lo chinos también pasaron a Corea, cuando éste fue transmitido junto al budismo. Con el tiempo los coreanos fueron adaptando el estilo de pulpa recogida hasta crear uno propio llamado *webal tteugi*, que los distinguiría del resto de los papeles orientales, debido a una modificación del bastidor y la esterilla. El bastidor coreano se destaca de los

---

69. “Forever...since paper started”

70. Extracto de conferencia presentada en el “V congreso internacional de estudios coreanos”. Facultad de Historia. Geografía y Ciencias Políticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2012.



Fig. 68 Shi Fuli formando una hoja de *Xuan Zhi*



Fig. 69 Formación tradicional papel coreano *we bal*.



otros moldes usados tanto en Oriente como en Occidente, porque sobre el bastidor irá ubicada una esterilla que no estará sujeta a nada, sino sólo puesta sobre él. Ambos bordes de la esterilla irán cosidos con una pieza de tela para protegerla. Esta modificación de la forma y dirección lo distinguirá del resto de los papeles orientales, pues la línea de la cadena está a lo largo de la hoja y la dirección en que se recoge la pulpa es contraria a la del resto de los estilos de elaboración de papel.

Para formar las láminas de *hanji* (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental), se utiliza un bastidor alargado que cuelga en un extremo por una cuerda en el marco de la batea y por el otro, sostenido por ambas manos del maestro papelerero.

Con el bastidor sostenido por la cuerda y con ambas manos, se pone sobre éste, la esterilla previamente humedecida para que se apegue al marco (Fig. 69); se sumerge una vez recogiendo pulpa en dirección hacia el cuerpo y se deja caer hacia adelante para formar una primera capa. Este primer movimiento recibe el nombre de *apmuljil*. Desde aquí comienza una serie de movimientos que van de lado a lado, recogiendo y dejando ir la pulpa, en una dinámica que se llama *yöpmuljil*, que alude justamente a este ir y venir de un lado al otro, y que finalmente le dará su característica principal en cuanto a la dirección de la fibra, comentada más arriba.

El grosor del papel estará determinado por la cantidad de veces que se sumerja el bastidor agregando pulpa a la esterilla. Una vez que éste se determina, se transfiere a un fieltro donde se depositarán las hojas, una sobre la otra, separadas por un hilo o tira de paja. Una segunda diferencia con otros estilos de papel, es que antes de retirar la esterilla del papel recién transferido, se pasa un rodillo de madera suavemente por encima de ella para eliminar las burbujas en el papel.

Un detalle importante en esta técnica es la inclinación del bastidor hacia el maestro papelerero, que estará más baja en dirección a él la mayor parte del tiempo cuando se está formando la hoja; esto obviamente dará al papel una zona más densa que la otra, que es característico del papel coreano, pues

para nivelar esta diferencia en la densidad del papel, una segunda hoja será transferida inmediatamente sobre la primera, en sentido contrario y sin separación de hilos entre ambas. “*Hanji hecho con webal tteugi siempre consta de dos hojas*”<sup>71</sup> (Lee, 2012,p. 28), de esta manera serán prensadas y puestas a secar formando una sola hoja que como dijimos anteriormente lleva por nombre *ümyang hapji* o papel “sol/luna”, concepto derivado de la filosofía budista. Así se pueden hacer tantas hojas como se desee, separando cada dos hojas con un hilo, formando una gran posta de papel que finalmente se prensan para eliminar el exceso de agua y además proporcionarles una mejor cohesión a cada una de ellas.

La última etapa de este proceso y que nuevamente marca una diferencia con los otros papeles asiáticos es la etapa del satinado llamado *dochim*. Éste consiste en darle golpes con un mazo a toda la superficie del papel con el propósito de otorgarle una textura suave y compacta, que permitirá una mejor recepción de las tintas tanto para caligrafía, como también para las bellas artes.

Durante la época de la ocupación japonesa en Corea entre los años 1910 a 1945, la técnica tradicional del *hanji* fue eliminado con el pretexto de ser muy poco productivo y se impuso la forma japonesa de hacer papel, conocida en Corea como *ssangbal tteugi*<sup>72</sup>, los maestros papeleros fueron obligados a utilizar esta técnica dejando de lado su técnica tradicional *webal tteugi*, que ya a esas alturas estaba un poco decaída cuando a fines del 1800 llegó la primera máquina occidental para hacer papel traída desde Japón. Luego de recuperar su independencia y hasta nuestro días los coreanos han ido paulatinamente recobrando su antigua tradición papelera.

La fortaleza de este papel aún cuando está húmedo, permite una amplia variedad de manipulaciones y técnicas como son: el tejido, gofrado, encordado, troquelado, grabado, laminado, papier maché, etc. “*también filtra los contaminantes y el polvo, y aísla mejor que el vidrio, por lo que funcionó*

---

71. “Hanji made with webal tteugi always consists of two sheets”.

72. Equivalente al estilo japonés nagashizuki.

*muy bien como pared, ventana y cubiertas de puertas* “<sup>73</sup> (Lee, 2012, p.5). Aparentemente, el pueblo coreano ha sido el único que ha usado el papel para este propósito.

Un sin fin de artículos son elaborados con *hanji*: desde el papel más fino para caligrafía con pincel y tinta, hasta utensilios domésticos como pocillos, costureros y cofres. También sombrillas, lámparas y productos como pañales y papel higiénico fueron elaborados con *hanji*. Además es utilizado como mortaja, y en la fabricación de ropa tanto interior como en los trajes más elegantes. Aimee Lee, en su libro *“Hanji Unfurled”*, comenta que su profesor de *jiseung*<sup>74</sup>, Mr. Na,” *Solía decir con frecuencia, que podía hacer cualquier cosa con hanji, incluso una persona*”<sup>75</sup>(Lee, 2012. p. 97)

Una de las grandes atracciones para los maestros papeleros y diseñadores son los festivales de la cultura del *hanji* que por más de 10 años, se han desarrollado en la ciudad de Wonju durante Mayo y en la ciudad de Jeonju en Septiembre. En un evento familiar que dura varios días, ambas ciudades conocidas por su alta calidad en la producción de *hanji*, tienen aquí la oportunidad de mostrar piezas de artesanía y arte.

Tanto el festival de Wonju, que puede llegar a recibir a más de 300.000 visitantes, como el de Jeonju, guardan un día especial para la “Muestra de la Moda en Hanji”, en el que desfilan diversas colecciones de ropa diseñadas enteramente en papel con representantes no sólo de Corea sino que actualmente recibe diseñadores y artistas de todas partes del mundo. Trajes tradicionales y diseños contemporáneos son presentados en varios estilos y tratamientos dados al papel. Ambos festivales aprovechan también de mostrar a sus visitantes otros aspectos de la cultura coreana, relacionados tanto al mundo del papel hecho a mano como a otras disciplinas y costumbres locales.

---

73. “It also filters pollutants and dust and insulates better than glass, which is why it worked so well as wall, window, and door coverings.”

74. Tejido en cestería hecho a partir de cuerdas de papel torcido.

75. “He often said that he could make anything out of hanji, even a person”.

Hoy en día los maestros papeleros de Corea, han hecho un tremendo esfuerzo por recuperar el oficio del papel tradicional. De la mano de algunos artistas nativos y de extranjeros, han podido darse a conocer también fuera del país y ganar adeptos para la preservación y transmisión de este oficio, que involucra no sólo el patrimonio de un país, sino la recuperación del sentido profundo del hacer y crear con las manos.

Capítulo III  
*Washi*, oficio y tradición



### 3. 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; entonces *washi* es el papel tradicional que se elabora en el Japón. (ver anexo 1-A muestras de papeles estilo oriental).

Por mucho tiempo, esta palabra sólo se refirió al papel hecho a mano, pero hoy en día, es usado para referirse también al papel japonés hecho en máquina. El *washi*, referido al papel hecho a mano<sup>76</sup>, no sólo constituye la calidad de un papel cualquiera, sino que tiene un significado más profundo. El profesor Timothy Barrett señala:

*La palabra 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 la palabra papel. De hecho, el oficio del papel japonés en sí mismo tiene muchos más lazos con un significado religioso que su contraparte europea* <sup>77</sup> (Barrett, 2005,p.11).

Aquí podemos entender que el sentido del trabajo en el papel, tanto en su elaboración como uso, estaba más unido a un sentido de comunión con el propio ser y la naturaleza, que como vimos anteriormente ambos están muy ligados a la espiritualidad, en donde podemos evidenciar también el respeto que se tiene al oficio, al cuidado de la materia prima y al sentido de la práctica como forma de conocimiento y de aprendizaje.

El *washi* es conocido de manera errónea en el mundo occidental como papel de arroz; pero éste no tiene como materia prima la paja del arroz, como

---

76. En la actualidad, también llaman *washi* al papel japonés hecho a máquina.

77. "The word *washi* conjures up a wide variety of images and feelings in older Japanese who grew up using handmade paper daily. For them, it has a meaning and nuance very different from what the word "paper" can have for us...in fact, the Japanese papermaking craft itself has many more religious ties than does its western counterpart".



Fig. 70 Festival Shomachi, volantines de gran tamaño en rojo (sol) y verde (Tierra)  
Copa del mundo 2010.



ocurre con el papel elaborado 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*). En el caso del papel tradicional japonés, su fibra principal es un tipo de morera llamada *kozo*, en la que ahondaremos en el capítulo VI sobre su proceso de elaboración.

Más allá de su materia prima, el papel en Japón cubre las necesidades básicas del pueblo que significa no sólo ser un soporte para la escritura, sino que se traduce en una serie de objetos y usos en su vida cotidiana.

La mayoría de estos objetos hechos con papel tienen una historia relacionada con el folclor local, así por ejemplo, las farolas o lámparas *chōchin* se asocian a la luz (tanto a la luminosidad para estar alertas, como también a la iluminación en el sentido religioso que es en donde encuentran su origen). Su desarrollo en el diseño ha derivado en el Festival de Luz de Obon que se realiza en verano, en donde se encienden miles de lámparas y farolas que representan el espíritu de sus antepasados y los dejan ir en el agua.

Otro objeto de raíz simbólica es el volantín (cometa), el cual ya describimos su función original en el Cap.II, 2.2 *El oficio del papel en la vida espiritual de Asia Oriental*, y que luego pasó a ser un entretenimiento para niños y adultos.

Aquí también se han desarrollado actividades de competencia en el que un equipo trata de derribar el volantín del equipo contrario; también está el arte de elevar los grandes volantes llamados *wan wan*, que pueden alcanzar tamaños gigantescos manejados por muchas personas, pues deben tener varios puntos de sujeción (Fig.70). Existen grupos de aficionados a los volantes muy bien organizados, que cuentan además con festivales y museos dedicados especialmente a este antiguo objeto de entretenimiento.

Los abanicos traídos desde China, rápidamente se transformarían en un objeto esencial de etiqueta: “ *el símbolo de la felicidad y la buena fortuna, el*

*respeto y todos los refinamientos de la civilización japonesa*<sup>78</sup> (Hughes,1978, p.62), y que desde el original de una sola hoja, se diseñó más tarde uno

Estos globos que medían 9,9 m de diámetro eran hechos a partir de papeles unidos unos con otros gracias a la habilidad de las chicas que fueron especialmente entrenadas para hacer este trabajo tan delicado.<sup>79</sup>



Fig. 71 Globo aerostático de *washi*, para transportar bombas.

---

78. "The symbol of felicity and good fortune, respect and all the refinements of japanese civilization".

79. Un interesante análisis y descripción de esta función del papel está descrita en la página 8 a la 11 en el libro "*Japanese Papermaking*" de Timonthy Barrett.

plegable en varias láminas como expresión máxima de creatividad. Por otro lado están también las sombrillas, que comenzaron siendo de gran tamaño y que el sirviente cargaba para darle sombra a un noble o sacerdote budista. De la sombrilla de gran tamaño derivó sin ésta desaparecer, a las sombrillas individuales utilizadas por aquellos de menor rango que debían transportar su propio quitasol (Hughes, p.64).

Muñecas y juguetes, forman parte de las artesanías rehabilitadas en Japón, que también participan como símbolos de diversas festividades. El día de las niñas o el *hinamatsuri* (El festival de las muñecas) se celebra el 3 de Marzo, día en que se exponen muñecos de papel vestidos con *kimonos* representando figuras de la pareja real y de la corte imperial. Cada familia pondrá una figura alusiva en su casa, donde también se preparan dulces y se bebe un *sake*<sup>80</sup> especial.

En la antigüedad el papel se usó también para elaborar cajas de diferentes tamaños, bandejas, sombreros y ropa. Los papeles más refinados se utilizaron como soporte para el arte y para registrar los eventos de emperadores. Junto a estos ejemplos está la gran cantidad de objetos hechos en hilo de papel y tejido en telar que tratamos en el apartado 1.3 sobre *shifu*

El *washi* se usó por muchos años para la preparación de fuegos artificiales, por tener un rápido encendido que llegaba con gran precisión hasta la pólvora, así como también jugó un importante rol en la época de la segunda guerra mundial, como material para la construcción de pequeños globos aerostáticos, llamados *fūsen bakudan* o globo bomba (Fig.72), que viajaron kilómetros desde Japón hasta Estados Unidos entre los años 1944-45. Una gran cantidad de casas papeleras a lo largo de toda la isla se dedicaron durante mucho tiempo a la elaboración exclusiva de *washi* para este propósito, en lo que significó la unión de todo un país con un objetivo concreto.

---

80. Aguardiente de arroz.

Un uso muy particular comentado en el libro del profesor Barrett, describe el *washi* como un arma para asfixiar a una persona sin dejar huella. Aquí detalla cómo el papel húmedo puesto sobre la nariz y la boca de la víctima, impedirá que pueda respirar, dejando al asesino la única tarea de evitar que la víctima remueva el papel con sus manos (Barrett, 2005).

De diversas maneras, el papel fue entrando poco a poco a la vida del pueblo japonés, creando un oficio patrimonial y de tradición; un aspecto fundamental en la historia y desarrollo de la cultura japonesa. Si en un principio funcionó como una actividad paralela que se desarrollaba sólo en cierta época del año, para mejorar la economía de los agricultores, ésta fue cambiando poco a poco, apoyada por las autoridades que fueron encargando diversos tipos de papel de acuerdo a las características propias desarrolladas en cada región, hasta convertirla en un oficio permanente y en una de las artes más respetadas de la nación.

### **3.1 La comunidad de papel**

En Japón, el oficio del papel se transformó en una actividad que reunió aldeas completas, transformándolas en asociaciones artesanas que se sostuvieron principalmente con la elaboración del *washi*.

Las tareas eran repartidas entre los pobladores de acuerdo al sexo y a la edad, de manera que toda la comunidad compartía y colaboraba en la preparación de la materia prima para hacer el papel.

Se dice que el oficio del papelero es uno de los más sacrificados y extenuantes. *“Hay pocos oficios en Japón que involucren tan de plano, el trabajo duro, como es la fabricación de papel, sin embargo, que también contenga elementos refinados y artísticos”*<sup>81</sup>, dice Soetsu Yanagi (Hughes, p115). Este trabajoso oficio llegó a crear una fama no muy esperanzadora entre la población, que alertaba a las mujeres de casarse con un maestro papelero, porque las llevaría a una vida de esfuerzo y trabajo duro para

---

81. “There are few crafts in Japan that involve so much plain, hard labor as papermaking, yet also have elements of the genteel and artistic”.

ambos. Del mismo modo, una madre podía recomendarle a su hijo casarse con una mujer trabajadora, que significaría ir buscarla en alguna familia o pueblo paplero, de manera de asegurar su fortaleza y tesón.

En los encuentros anuales para la cosecha y preparación de las plantas para la fabricación de papel, los habitantes tenían la oportunidad de enterarse de todas las novedades de sus vecinos, pudiendo sortear las duras jornadas con animadas conversaciones. Aquí surgieron las *kamisuki-uta*, canciones de los maestros del papel cuyo objetivo era hacer más ligero un trabajo pesado y monótono. Aquí incluimos un trozo de una de esas canciones en donde se lamenta la suerte de las niñas que han nacido en el seno de una familia paplera cuyo destino será trabajar todo el día seguida por el apaleo de fibras toda la noche:

*Las chicas del pueblo paplero de Kuzu  
están peor que los mendigos;  
no duermen los mendigos por la noche?  
y durante el día también?*<sup>82</sup> (Hughes, p.95)

Cada miembro de la familia tenía una función de acuerdo a su edad y experiencia. Por ejemplo la gente mayor, en especial las mujeres, se dedicaban a las tareas que requieren de especial paciencia, como el proceso de limpieza de la fibra o *chiri-tori*; los más experimentados serán los encargados de formar las hojas; las mujeres eliminan las cortezas externas de las ramas, pero si van a ser removidas apisonándolas en las aguas frías de un río, será tarea para los hombres.

Y así cada habitante va ocupando su lugar, en un oficio en el que muchas manos son necesarias, por esto mismo es que es una actividad que se hace en comunidad. Veremos cada una de estas tareas en detalle más adelante, en el capítulo VI dedicado al proceso de elaboración del *washi*.

---

82. "The papermaking girls of Kuzu are worse off than beggars; don't beggars sleep at night? and in the daytime too?" Bunshō Jogaku, Papermaking by hand in Japan (Tokyo: Meiji Shobō, 1959).

Las comunidades papeleras formadas por las familias nativas, se concentraron a lo largo de todo el Japón, que actualmente está organizado en prefecturas, ciudades, villas y distritos. Aunque su producción local, no se compara a la de la época de mayor florecimiento durante la era Edo (1603-1868), período en el que seguramente el papel alcanzó su mayor desarrollo y en el que cada tipo de papel estuvo diversificado por área geográfica y familias en particular.

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 y la incorporación de químicos y pulpa de madera, afectó su calidad de manera considerable y la declinación del *washi* se hizo patente.

Desde aquí los japoneses comenzaron a clasificar el que era elaborado artesanalmente y el fabricado en máquina. Aunque existen maestros ortodoxos del papel que denominarán como *washi* auténtico solamente aquel que ha sido elaborado de manera artesanal, utilizando materiales y herramientas tradicionales, cocinando las fibras con cenizas y blanqueándolas al sol.

El maestro papelero Yasuo Kobayashi, es más enfático aún: “*La calidad del kozo cambia con las características naturales de cada región, así el hacer uso de las plantas que se obtienen localmente, será un factor que hará ese papel auténtico*”<sup>83</sup> (Denhoed & Yamashita 2007, p.13). Esto estimularía la producción local de manera íntegra, que va más allá de no depender de proveedores, sino de encontrar el carácter puro en el papel local, de manera de conocer profundamente el material desde su origen hasta su resultado.

Otro factor importante en la declinación del *washi* tradicional, fue que los jóvenes de las aldeas papeleras, comenzaron a ver las costumbres extranjeras como un modelo a seguir, atraídos por la novedad; y se trasladaron a las grandes ciudades buscando nuevos horizontes, una vida más moderna sin la vida de esfuerzo de sus aldeas de origen. “*Las*

---

83. “The quality of kozo changes with the natural features of each region, and so making use of the natural characteristics of locally obtainable raw material is one factor that makes a paper authentic”.

*generaciones más jóvenes no están aceptando el trabajo duro por un salario mínimo cuando se puede ganar más dinero como un hombre asalariado en un banco o en la industria"*<sup>84</sup> (Fiske, 2004, p.2), y esto pasa con la llegada de la modernidad, en la que muchos oficios se vieron afectados por su industrialización: "*Fue una nueva era en la que el washi hecho a mano, con sus mil años de historia, tuvo que convivir con el washi hecho en máquina*"<sup>85</sup> (Ibe/Takahashi, 2007 p.9).

Ante este panorama, un grupo de admiradores del *washi* tradicional se organizó para apoyar y proteger el papel hecho a mano y muchos otros intentaron mantener y destacar la superioridad del papel japonés hecho a mano por sobre el de máquina, incluyendo al historiador Dard Hunter, que en 1933 hizo un viaje a Japón para desarrollar una investigación en torno al papel tradicional japonés (Ibe/Takahashi).

La introducción de la máquina de hacer papel provocó un brusco cambio en la vida del maestro papelerero, y con certeza en la vida de todos los artesanos que vieron cómo su dedicación al oficio, fue reemplazada con la instalación de los primeros molinos industriales entre los años 1872 y 1979. Pero al mismo tiempo, el papel en máquina fue la única manera en que pudo competir con el papel europeo, evitando que desapareciera completamente (Kiyofusa, 1980) pues hacer *washi* en máquina redujo los costos de producción y estuvo a la par con los precios en que se vendía el papel europeo en el mercado, aunque fue evidente que pagó los costos de una decadencia importante en calidad, belleza y durabilidad.

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.

---

84. "Younger generations are not taking up the hardwork for a minimal pay when they can make more money as a "salary man" in a bank or industry".

85. "It was a new era in which handmade washi, with its thousand- year history, had to coexist with machine-made washi paper".

En la primera mitad del s.XX llegaron a existir aproximadamente 66.000 unidades productoras de papel tradicional (Ibe/Takahashi). Su calidad y la amplia variedad que se fabricaba, marcó una época de oro para el *washi* en toda Asia; pero para la segunda mitad del s.XX este panorama decayó notoriamente y nunca se recuperó como lo fuera antaño. Sin embargo, gracias a la formación de cooperativas en cada prefectura, los maestros se organizaron para poder enfrentar de manera conjunta los tiempos difíciles para el arte del papel hecho a mano.

La tarea de las cooperativas actualmente tienen un rol fundamental en mantener activa la labor del paplero en el mercado. A través de ellas se buscan formas de innovar y ofrecer nuevos productos de papel en un mundo altamente impresionado por las altas tecnologías. Por otro parte en muchas de sus organizaciones, las cooperativas además compran materiales, brindan apoyo al paplero a través de préstamos de dinero en caso de ser necesario, cumplen el rol de distribuidor e intermediario, y en algunos casos comparten infraestructura para procesar materias primas.

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, y cuando esto sucedía eran presionados sutilmente para que siguieran el mismo curso de la familia y desistiesen de la idea. Hoy en día gracias a un rescate paulatino de los oficios y de la mano de la toma de consciencia de su población más joven, el papel ha recuperado poco a poco un sitio de importancia entre quienes conocen y admiran este arte y oficio. No solamente por aquellos que pertenecen a aldeas papeleras sino también en aquellos jóvenes con un poco de sensibilidad estética y conciencia de la cultura tradicional de su país.

Algunos de los 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.

*Ellos fueron atraídos hacia la fabricación de papel, principalmente*



*como una alternativa a lo que algunos llamaron una vida urbana adormecedora, carente de significado y propósito, y lejos de la naturaleza, la belleza, y el trabajo con las propias manos.*<sup>86</sup>  
(Takahashi, pág. 2, 2007)

Y así poco a poco el interés de la gente joven ha ido recuperándose de manera positiva. Durante los años 70 se formó la Asociación Nacional del *Washi* hecho a mano para darle un mayor empuje y apoyo al oficio y en 1975, la nueva generación de artesanos creó el Encuentro Nacional de Jóvenes Maestros del Papel, que se reúne año a año hasta el día de hoy.

### **3.2 Diversos tipos de *Washi***

Como comentamos en el apartado la comunidad de papel de este capítulo, las aldeas y prefecturas que actualmente continúan elaborando *washi*, son reconocidas por su especialidad en un tipo particular de papel tradicional. Este distintivo fue cobrando mayor importancia en cada uno de estos pueblos y sus habitantes, y su especialización se hizo cada vez más específica a la vez que más distintiva en cada uno de ellos.

A partir de las tres plantas principales utilizadas en Japón (*Kozo*, *gampi* y *mitsumata*), se pueden hacer una gran variedad de papeles, ya sea de manera individual, combinándolas entre ellas, con otros componentes u otras fibras y aditivos. Cada molino se formó en un tipo de papel, así fueron dando vida a los distintos tipos de *washi* y abasteciendo a toda la nación de acuerdo a sus necesidades específicas<sup>87</sup>. Se desarrollaron técnicas para elaborar papeles de gran calidad y con los efectos más sofisticados. Papeles para cubrir murallas,<sup>88</sup> papel con relieves laqueados o *kinkarakawa-shi* que le da un aspecto de cuero; papeles para transportar pólvora, tabaco y correspondencia; papeles especiales para limpiar el filo de las *katanas*.

---

86. "They were attracted to papermaking mainly as an alternative to what some called a numbing urban life, devoid of meaning and purpose, and far away from nature, beauty, and working with one's hands".

87. Una detallada descripción de papeles japoneses aparece en el libro de Sukey Hughes, *Washi the world of japanese paper*, del año 1978.

88. Desarrollado por el maestro Seikichirō Gotō.

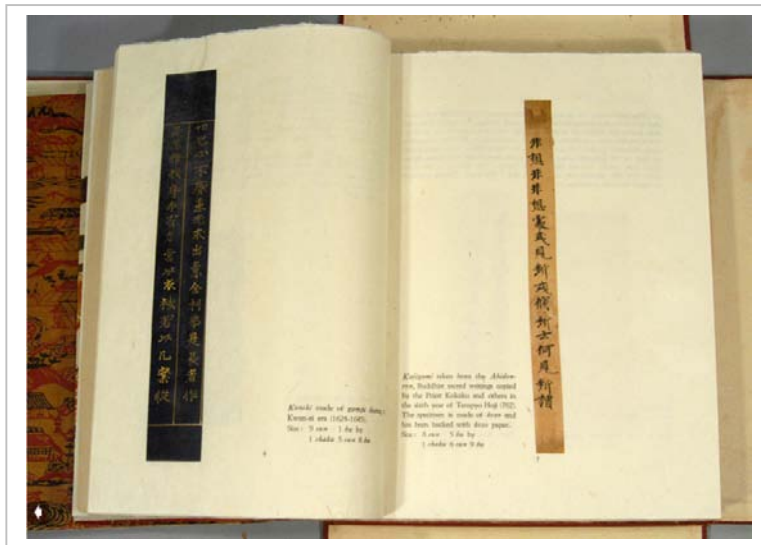


Fig.72 "The Seiki Collection."- papeles para los sutras, teñidos con índigo y letra dorada (pág. izquierda), y un ejemplo de papel del año 762 (pág. derecha)

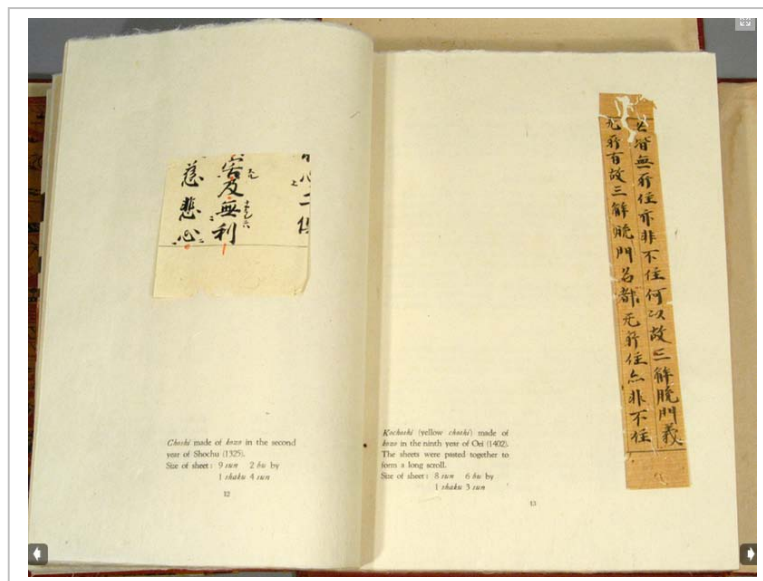


Fig. 73 "The Seiki Collection" página con muestras de papel del s. XIV y XV.

Objetos como platos y cajas lacadas, bordes de *tatami*<sup>89</sup> 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.

La maestría que alcanza el desarrollo del oficio del papel en Japón, lo distingue del resto de Oriente al punto que fabricarán un papel que por mucho tiempo se exportó a China, llamado *toyo-shi*; una hoja muy delgada usada para envolver tela, trabajos de costura y puertas correderas<sup>90</sup>. Con el tiempo los chinos aprendieron a hacer este papel y lo llamaron *tung-yang-chih*, que es la voz china para referirse al papel japonés (Tindale, T&H. 1952).

Tantos son los tipos de *washi* que nos es imposible no recordar durante los estudios cursados con el profesor Barrett en la Universidad de Iowa, la revisión completa de los 4 volúmenes que componen “*The Handmade paper of Japan*” de *The Seiki Collection* editado en 1952. (Fig.72 y 73).

En ese momento no se tenía consciencia de estar frente a uno de los compendios más interesantes que existen en el mercado de los libros raros; no sólo por su estética, manufactura o por estar impresos sobre *washi*, sino porque estos volúmenes reúnen una enorme variedad de papeles japoneses que incluyen muestras del s. VIII y IX en perfectas condiciones; marcas de agua de extraordinaria delicadeza y una amplia diversidad de papeles contemporáneos. Pero sobre todo, porque muchos de los papeles que pudimos observar, actualmente ya no se elaboran, otros han sido reemplazados por materiales sintéticos o definitivamente el papel de máquina ha tomado su lugar. Hoy tenemos la certeza de haber tenido el privilegio de haber estudiado detenidamente cada una de sus páginas.

Desde aquí algunos apuntes tomados en esa época que se complementan con lo visto en nuestra visita al Japón en el 2007 donde además pudimos ver

---

89. Colchoneta de esterilla fina tejida tradicionalmente de bambú, utilizada para poner en los pisos de las habitaciones japonesas (tomando en cuenta que no se usan zapatos al interior de la casas).

90. Estamos tomando en cuenta lo que significa hacer un papel especial para cubrir los requerimientos del país que inventó el papel.

procesos y ejemplos de mayor tamaño en la ciudad de Echizen, que darán una idea de la gran variedad que puede encontrarse en torno al *washi*.

Para entender los nombres de algunos tipos de estos papeles, podemos decir que para denominar papel se utiliza también la palabra *kami*, que alude además del papel hecho a mano, a cualquier papel; por razones fonéticas esta palabra también puede ser *gami*. La palabra *shi*, también es usada como sufijo para significar papel al igual que *hishi* o *washi* (Tindale, T&H, 1952).

El papel con mayor popularidad elaborado en Japón fue el *hanshi*, que significa la mitad de un tamaño corriente; éste corresponde a una medida aproximada de 25 x 35 cm. Conocido como el papel de los mil usos, su costo era el más bajo y “*por primera vez estuvo al alcance de todo el pueblo, desde el más rico al más pobre, por esto mismo, un papel altamente democrático*” (Hughes, p.45). El *hanshi* se usó principalmente para libros, en especial los de contabilidad (*daifuko cho*) y para la escuela. “*El hanshi fue famoso por sus cualidades de resistencia al agua. En caso de incendio, los libros de contabilidad hechos de este papel, se protegían siendo arrojados al pozo más cercano*”<sup>91</sup> (Hughes, p176), luego eran recuperados en muy buenas condiciones. Muchos pueblos elaboraron su propio *hanshi* (o *banshi*) tomando también un nombre propio como por ejemplo: *suruga-banshi*, *sekishu-banshi* o *tokuji-banshi*.

De la misma forma dependiendo de sus fibras, también tomaba un nombre especial por ejemplo: si la fibra era de *kozo*, se le llamó *futsu-hanshi* o *hanshi* corriente; si es de *mitsumata*, se le dio el nombre de *kairyo-hanshi* o *hanshi* mejorado. El *hanshi* hecho con pura fibra de *kozo* es más fuerte, pero más áspero. El de *mitsumata* es más débil pero más suave y en algunas oportunidades también se mezcló con pulpa mecánica (Tindale’s, 1952).

Así podemos encontrar más de 94 tipos de *washi*, con un nombre especial para diferenciar la fibra, *gampi-shi* (fibra de *gampî*) *asagami* (fibra de cáñamo), o para definir un grosor como *tengucho* (extremadamente fino), por

---

91. “Hanshi was famous for its water-resistant qualities. In case of fire, account books made of it were protected by being thrown into the nearest well”.

tamaño como *hanshi*, que significa la mitad del tamaño usual de los papeles o el *oban* y el *daishi*, papeles de gran formato. El *fusuma* corresponde al tamaño de las puertas deslizables; o el papel extraordinariamente grande que se hace sólo por encargo en el que se necesitan 12 personas para su formación, llamado *okadaishi*<sup>92</sup> (Fig.74 y 75).

El papel puede recibir una denominación según su uso, como por ejemplo *choshi*, especial para escrituras sagradas, *yucatai-shi*, que significa bolsa médica, en la que se transportaban medicinas, *izawa-gami*, papel para hacer volantines. También fue usado como vendaje y cuerdas finas (*koyori*), y para *shifu*, llamado *shifu gami*. Esta gran variedad de papeles hechos a partir de la misma fibra es posible gracias a su flexibilidad, firmeza y finura, haciendo de él un material óptimo para diversos propósitos.

De entre los papeles y técnicas descritas en la colección Seiki, se destaca uno de los trabajos más notables en la mecánica del papel. Es la técnica del *tesuri kako-ho (tesuri)* utilizada para elaborar la marca de agua desarrollada por los japoneses, y que aparece en pleno apogeo de la era de la Restauración Meiji (1868-1912), época en que el poder vuelve al emperador y Japón sale de su aislamiento debiendo abrir sus puertas a Occidente; y en el que esta técnica convivirá con la filigrana de origen europeo.

Esta técnica tiene su origen en el molino papelero de la ciudad de Oji, distrito de Kitakatsuragi en la prefectura de Nara. Este arte del “repujado” en papel seguramente fue aprendido emulando las técnicas de marcas de agua de Europa, sin embargo se mantuvo en estricto secreto debido a una orden imperial en 1887 de prohibir su elaboración fuera del molino de Oji, pues era utilizado en la fabricación del papel moneda y de esta manera podían evitar la falsificación del dinero (Fig. 76 y 77). Sólo estaba permitido usarlas en el diseño de *shojis* o puertas deslizables.

---

92. En el libro de los Tindale este papel aparece con el nombre de “*Hekiga-Yo Okadaishi*”, siendo *Hekiga*, pintura mural; *Yo* para uso y *Okadaishi*, en el que la primera parte Oka, se refiere a la letra de Okamoto, donde fue hecho este papel por primera vez; y por último *Daishi*, que es papel de gran formato.



Fig. 74 Doce papeleros forman una hoja de papel de gran tamaño. Fig. 75 Papel de Gran Formato Okadaishi



Fig. 76 Marca de agua de la colección Tindale

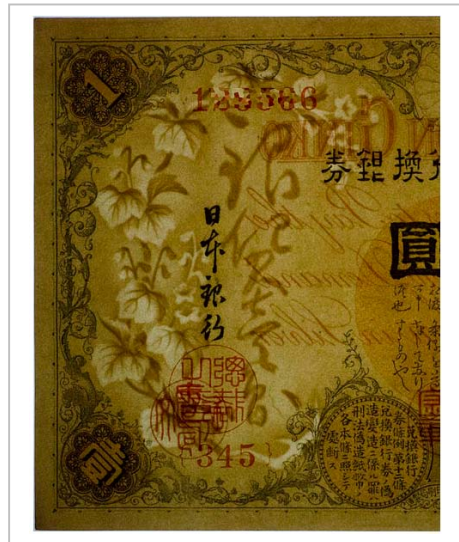


Fig. 77 Detalle marca de agua papel moneda.

La técnica del *tesuri* consiste en hacer un trabajo de relieve que puede ser sobre madera o metal, e incluso se utilizó en algún momento, un tipo de celuloide. Se hace en un papel de fibra de *mitsumata*, que puede ser formado en el estilo *nagashizuki* o *tamezuki*<sup>93</sup>, se transfiere a un fieltro de manera individual y se deja asentar por unos 5 a 10 minutos. Luego se pone el papel húmedo directamente sobre la placa trabajada en relieve y se deja que vaya depositándose sobre la imagen. Después se pone un paño de algodón seco estirado en un marco de madera sobre el papel y con una herramienta corrugada de celuloide (como un *baren*<sup>94</sup> plástico) se va frotando por encima del papel para adaptarlo a la forma de la imagen.

A continuación se retira el paño de algodón y se vuelve a frotar con el mismo tipo de herramienta pero con una textura más suave, pasando por todos los bordes, esquinas y recovecos de la forma, en los que concentrará una mayor cantidad de fibra y en los espacios más altos y lisos, una considerable menor cantidad de ella; esto producirá medios tonos, luces y sombras al mirarlo a contraluz. Nuevamente se frota el papel, esta vez con una hoja de orquídea envuelta en un rollito de tela seca. El papel se retira y se pone entre dos telas húmedas, luego se prensan y se pega a un marco de madera para secarlo sin que nada toque el diseño recién hecho. Cuando está seco, se cortan los bordes y se pasan suavemente por unos rodillos metálicos<sup>95</sup> (Tindale, 1952).

### **3.2.1 Principales centros de elaboración de *washi***

En la actualidad, el número de talleres de artesanos papeleros ha disminuido considerablemente, y la demanda de papel hecho a mano también en lo que respecta a su uso diario pues evidentemente ha sido reemplazado por el papel de máquina, de un costo muy inferior. En todo caso en una aldea o

---

93. Para ver la diferencias en el estilo de formación consultar cap.V, elaboración de *washi*, paso 10 formación de la hoja.

94. El *baren* es una herramienta que se utiliza para frotar papel sobre la plancha de madera en xilografía.

95. Estos rodillos se llaman calandras y se utilizan principalmente en el papel europeo, para darles una última presión y satinado al papel. Esta máquina reemplazó el antiguo martilleo del papel que cumplía la misma función pero se hacía manualmente.

pueblo papelerero, los tipos de papel que se elaboran no compiten entre sí, y cada uno se dedica a trabajar una fibra o combinación de fibras diferente, aún cuando sea para una misma finalidad o uso.

Según los registros del repositorio Imperial de Shosoin en Nara, la primera ciudad donde entró el papel desde Corea fue Echizen, de la actual prefectura de Fukui. Con una tradición milenaria en el oficio del papel, la historia nos cuenta que durante el *shogunato* de Tokugawa<sup>96</sup> el papel fue protegido y su producción muy estimulada en esta región, convirtiéndose en un centro papelerero único en el país de aquella época.

Actualmente existen alrededor de 100 molinos que se traducen en poco más de 800 maestros papeleros en toda la región, elaborando papel hecho a mano y en máquina además de otros productos de papel (Fiske, 2004). Todos ellos forman la “Cooperativa del Washi” de Echizen. En esta región viven y trabajan interesantes maestros papeleros y cuenta con un “Museo del papel y la Cultura” de Echizen, donde se narra la leyenda de la diosa del papel Kawakami, y también el templo de esta diosa que celebra su festival cada año, tema que veremos en detalle más adelante en este capítulo.

La prefectura de Kochi, con una tradición de más de mil años elaborando papel es también llamada “el reino del papel” y considerada actualmente como el centro del papel hecho a mano, del cultivo de plantas como materia prima y de la elaboración de herramientas para la fabricación de papel.

Hoy por hoy existen unas 300 personas que hacen papel en esta región (Hiromi, 2012, p.7). Aquí también se elabora papel desde hace más de 1000 años, como el *Hosho gami*, que en la antigüedad era reservado para los emperadores, para escribir los ritos de la corte o los eventos oficiales. Con el apoyo de los *daimyos*,<sup>97</sup> este papel se impuso como uno de los productos más importantes de la región, que en esa época se le llamaba *tosa*; por esta misma razón al papel que se elabora en esta prefectura se le conoce también como *tosa-washi*.

---

96. También conocido como Shogunato Edo, poderío militar o del shogun, éste fue el último que rigió en Japón.

97. Señores feudales.



El sistema cooperativo de Kochi es uno de los más grandes y activos del Japón. Cuenta con un centro de tecnología del papel muy bien equipado, y desde 1995 tienen un *ryokan*<sup>98</sup> que sirve para invitados y turistas del papel en la región.

En la prefectura de Shimane, conocida por varios de sus papeles nombrados como “Bienes intangibles de importancia nacional” y por ser la primera en albergar a un maestro papelerero Eishirō Abe nombrado “Tesoro Nacional Vivo”, encontramos el *sekishu*. Este papel data del año 905 d.C., y posee una gran resistencia al agua; el *sekishu momigami*<sup>99</sup> usado para limpiar el filo de las espadas o *katanas* y actualmente usado más para limpiar joyas. Antes del año 1300 se llamó *Iwami washi*, por las región donde se elaboraba (Fiske, 2004) y cambió a *sekishu* en el período Edo.

En los últimos 40 años el número de familias que se ha dedicado a la fabricación de este papel ha disminuido de 60 a 10. En 1986 el maestro especialista en *sekishu*, Yasuichi Kubota, comenzó un entrenamiento para estudiantes del reino de Bután y para el año 2004, ya habían dos maestros papeleros elaborando *sekishu* en Bután con la técnica tradicional japonesa, *nagashizuki* (Fiske).

Shimane cuenta con la cooperativa de papel “Artesanía Popular de Izumo”, ubicado en Yagumo y en 1983 el maestro papelerero y tesoro nacional vivo de esta región, Eishirō Abe inauguró un museo donde exhibe en la primera planta, papel artesanal y sus propios papeles de línea más experimental.

En la segunda planta muestra artesanías tradicionales de los artistas del movimiento Mingei. El museo cuenta también con una cooperativa manejada por los nietos de Abe en donde trabajan 8 personas en la elaboración de distintos tipos de papel con un producción de alrededor de 220 hojas por día (Fiske, 2004).

---

98. El *ryokan* es una posada tradicional japonesa con camas o futones a ras de suelo cubiertos con colchonetas tejidas de bambú llamadas *tatami* y sistemas de puertas deslizables.

99. *Momigami* es una técnica que se hace tiñendo y amasando el papel con las manos cuando aún está un poco húmedo. Esta técnica se ve también en otros papeles de Asia, como en Corea que lleva por nombre *Joomchi*.

En Shimane, de las 6.377 familias en 1894, para el año 1940 habían disminuido a 664. Hoy en día quedan alrededor de 60 familias trabajando el *washi* hecho a mano (Hiromi, Paper Inc. catalog, 2012).

Algo parecido ocurre con la ciudad de Mino en la prefectura de Gifu, reconocida como una ciudad papelera desde el año 701 d.C., gracias a un censo realizado en ese año, registrado sobre papel elaborado en esa misma ciudad y con una excelente calidad de formación. Entre 1150 y el 1600 la ciudad de Mino fue reconocida por su papel, especialmente el *hon-mino-gami* o verdadero papel de Mino, del que hablaremos con más detalle en el siguiente apartado sobre los papeles protegidos.

En 1960 se formó el “grupo de protección del *hon-mino-gami*”, para preservar la calidad y su técnica de preparación, entre la que podemos comentar la manera particular de agitar el bastidor en ambas direcciones, y que por tanto la dirección de la fibra de este papel no se ve marcada o es casi inexistente.

En 1984 habían 7 maestros papeleros en la ciudad de Mino, veinte años después, quedaban sólo 3. Pero una pareja de jóvenes formada por Satoshi y Kiyoko Hasegawa, se han encargado de mantener la fabricación de *mino-gami*. Satoshi, graduado de una escuela técnica, aprendió el *hon-mino-gami* de Kozo Furuta perteneciente a la agrupación Mingei (fallecido en 1997). Su viuda ha cedido el estudio del maestro a la joven pareja para que utilice el espacio, los materiales y todo lo necesario para fabricar nuevamente el papel. Sin embargo, la construcción de un camino, tapó el acceso al río Itadori en cuyas aguas se lavan las fibras, que antaño fuera una de las características de este papel.

Esta situación ha ocasionado una escasez de agua durante el verano, por lo tanto de Junio a Septiembre no se hace papel. Durante esta época Kiyoko se encarga de trabajar en el diseño de calendarios y otros objetos realizados con este papel (Fiske,2004). En 1994 se construyó el museo del papel de Mino, con 3 plantas “con un maravilloso sistema de cajones para disponer las

*muestras de papel y permitir a los visitantes examinarlos de cerca*"<sup>100</sup> (Fiske, p.9).

En la ciudad de Gokayama, prefectura de Toyama, se elabora el *yukiushi* o *yukizarashi*, que significa papel blanqueado en la nieve; muy usado en conservación pues el proceso de preparación de las fibras de *kozo* no involucra ningún químico, esto hará que el color entre un lote y otro varíe debido al uso de ingredientes naturales y que se ha convertido en una de sus características (Hiromi, 2012).

Más al norte en la prefectura de Niigata, en la aldea de Oguni, también se realiza el blanqueo de fibras en la nieve, o simplemente dejándolas al sol en un día de viento helado. Al parecer es la combinación, nieve, sol y brisa fría la que producen un efecto de blanqueo en la fibra. El proceso puede hacerse previo a la cocción o después, de todos modos, la primera es la más usada.

En la aldea de Kurodani, prefectura de Kioto, se encuentra la cooperativa más antigua del Japón que comenzó hace más de 100 años, la "Sociedad de Promoción del *washi* de Kurodani", con una interesante forma de trabajar ya que comparte un lugar en común para la preparación de las fibras, pero el papel lo hace cada maestro papelero en su casa o taller particular. También esta cooperativa se encarga de comercializar estos papeles, y ha incorporado algunas tecnologías para la elaboración del papel teñido, aunque es de las pocas que aún cocina sus fibras con cenizas de madera para obtener papeles normales de mejor calidad.

Con la cooperativa también se ha formado un museo que es el orgullo de la aldea, y que ostenta un trabajo de Jasper Jones sobre papel de Kurodani (Fiske, 2004).

En 1984 habían 30 familias papeleras, que 20 años más tarde se redujeron a 7. Ante la merma de papeleros y la población más joven que ha abandonado el pueblo, se inició un programa de entrenamiento de dos años de duración, invitando a jóvenes de todas las regiones del Japón a venir a aprender el

---

100. "With a marvelous system of drawers to display paper samples and to allow visitors to examine them closely".

papel tradicional. Esta iniciativa ha tenido éxito y los extranjeros que visitan tanto el museo como el programa son muy bien recibidos.

En la prefectura de Tokushima, se encuentra el único molino que produce papel grueso en gran escala para las bellas artes llamado *awa-washi*, tomando el nombre de la ciudad de Awa, donde se elabora. Este papel se hace con la técnica occidental *tamezuki* para su formación. Los artesanos papeleros de esta región trabajan muy de cerca con los artistas, diseñadores y decoradores para atender a sus necesidades especiales (Hiromi, 2012).

En Ogawamachi, prefectura de Saitama, los antiguos papeleros atendieron sin cesar las demandas del *shogun* desde el inicio del período Edo, desarrollando una alta calidad en su papel llamado *hosokawashi*, nombre heredado de la aldea Hosokawa. En Ogawamachi se encuentra el Centro de Artesanías de Saitama, conocida por la elaboración de papel para muñecas llamadas *hina nyngio*.

En la aldea de Najio, al norte de Kobe en la prefectura de Hyogo, una tierra rica en arcilla se elabora el *maniaishi*, registrado también con el nombre de *najio gampishi*, tomando el nombre del lugar donde se elabora. Este papel tiene una tradición de 400 años y lo trajo desde Echizen, Higashiyama Yaemai. Hoy existen 5 casas papeleras que lo elaboran siendo la más importante la del maestro Tanino Takenobu.

El gobierno municipal de Nishinomiya fundó en 1989 el Najio Washi Gakushokan (Escuela najia de entrenamiento de fabricación de papel), para fomentar el aprendizaje de esta variedad de papel única en Japón, y poder contar con sucesores que preserven esta tradición.

Otras prefecturas importantes en la elaboración de papel son las de Ehime, que produce papel *hōsho* para *ukiyo-e* y *chiyogami*, y Nara como un importante centro del papel en el antiguo período con su mismo nombre donde se elabora un papel fino de *kozo* llamado *yoshino gami*.

Las prefecturas y los papeles aquí mencionados son un pequeño ejemplo de la gran variedad de papeles que todavía se siguen elaborando, aún cuando

es una parte pequeña si la comparamos con la época dorada del *washi*. Pero cada día no sólo los maestros papeleros del Japón trabajan para mantener la tradición del *washi* hecho a mano entre su población, sino que también muchos papeleros occidentales se sienten atraídos por este oficio que se encuentra fuertemente ligado con un arte y una disciplina. Estos papeleros se transforman en aprendices de un nuevo oficio, dispuestos a empezar todo de nuevo para recobrar la tradición y la práctica que envuelve el oficio del *washi*.

Japón es admirado y considerado como un pueblo que se formó de madera y papel (Takahashi, 2011). Hoy en día los maestros papeleros locales confían en la adaptabilidad del *washi* a las necesidades actuales no sólo de la población japonesa sino que alrededor de todo el mundo, apelando a su atractivo visual, táctil y sensorial. (Hiromi Paper Inc. Catalog, 2012)

### **3.3 Los Tesoros Nacionales Vivos y los papeles protegidos**

*Se dice que el papel está hecho por las personas, pero sería mejor decir que la bendición de la naturaleza es la que produce papel ...Los que estudian el washi estudian al mismo tiempo, la profundidad de la naturaleza*<sup>101</sup> (Soetsu Yanagi).

En 1950, Japón define la ley sobre bienes intangibles, como reacción a la entrada a la isla de la cultura occidental y principalmente norteamericana, como un modo de preservar la identidad, la cultura y la tradición japonesa. Ya antes en 1897, se había establecido una ley para preservar los bienes culturales como templos y santuarios, y en 1929 se extendió para los Tesoros Nacionales (Denhoed, 2013).

En 1968 el gobierno japonés nombró el *washi* tradicional como “Propiedad Nacional Cultural intangible de Importancia”, y por primera vez los maestros más experimentados en el arte del *washi* fueron nombrados “Tesoros

---

101. “It is said that paper is made by people, but it would be better to say that the blessedness of nature produces paper...Those who study washi study at the same time the depth of nature”. (Yanagi en libro de Hughes p.145)

Nacionales Vivos”<sup>102</sup>, personas que por su perseverante y larga trayectoria en preservar los métodos ancestrales, sin mediar la tecnologías de las máquinas en la elaboración del papel, han sido reconocidos por las autoridades del país.

Cada uno de estos artesanos destacó por el desarrollo, conservación y transmisión de un determinado tipo de papel, que generalmente es el que se elabora tradicionalmente en su región de nacimiento. Este término como señala Paul Denhoed, es un error de nombre, pues el término correcto sería un protector de la cultura intangible. Y va más allá: “*La propiedad en cuestión aquí- lo que se está protegiendo- es el conocimiento y las habilidades necesarias para elaborar el papel...*”<sup>103</sup> (Denhoed, 2013,p.14); y junto a esto la necesidad de tener siempre en vista a un aprendiz que continúe la tradición una vez que el maestro muera.

Este nombramiento es un honor recibirlo a la vez que una responsabilidad y muchas veces una carga para el maestro papelerero, pues debe trabajar con las antiguas técnicas, justamente para preservar esta tradición, lo que hace que su papel no sea competitivo en el mercado y en la mayoría de las veces signifique el doble o triple de trabajo y tiempo con respecto a un papelerero corriente, que hace uso de tecnologías y maquinarias para acelerar el proceso y aliviar la carga de trabajo. Sin embargo, el sentido de responsabilidad predomina, y los tesoros nacionales continúan recolectando sus propias fibras, cocinando con álcalis suaves y naturales, blanqueando las fibras al sol, apaleando sus fibras a mano para afinarlas, y prensando el papel lentamente para asegurar su firmeza y cohesión.

El primero en ser nombrado tesoro nacional fue Eishirō Abe en 1968, quien ante un impresionado Soetsu Yanagi, por sus habilidades en el arte de hacer papel, lo invitó a formar parte del movimiento Mingei junto a Bernard Leach y

---

102. Existen otros nombramientos menores y maestros que han desarrollado especiales técnicas en el papel. Por ejemplo Seikichirō Gotō fue premiado en 1971, con la 5ta orden del mérito por el gobierno japonés por su contribución artística a la nación (Hughes, p.143).

103. “The property in question here-the thing that is being protected- is the knowledge and skill required to make the paper...”

Kanjiro Kawai en cerámica; Shiko Munakata en xilografía y Kosuke Serizawa en teñido y telar (Hiromi P.I.C, 2012).

Eishirō Abe fue nombrado “Tesoro Nacional Vivo” por su papel *izumo mingeishi*, un papel de extraordinaria belleza y calidad, cuyo origen se remonta al s.VIII. Abe pasó 3 años estudiando en el Repositorio Imperial de Shōsoin en Nara, donde investigó las materias primas y herramientas utilizadas en la elaboración de este papel. En este depósito se conservan muestras que han perdurado por más de 1200 años. Abe revivió y asimiló la técnica original de elaborar este papel transformándose, según Hughes, en el heredero “de nacimiento y espíritu” del *izumo mingei-shi*.

Sus descubrimientos en los documentos secretos de Nara, forman parte de su técnica para hacer papel, y hoy la emplean sus nietos como sucesores de esta tradición. Pero también Eishiro Abe desarrolló otros papeles, a los que les agregó un sentido artístico y moderno. Alrededor de 160 variedades de papel con algunos teñidos basados en tradiciones de su pueblo y utilizando las tres fibras principales, *kozo*, *gampi* y *mitsumata*.

Abe pertenece a la aldea de Yakumo en la prefectura de Shimane, donde se ha elaborado papel desde hace más de 1300 años. Sus nietos Shinichiro y Norimasa, y su nieta Yuko Kurokawa continúan con su legado elaborando este papel.

Shimane también se ha destacado por la elaboración de su papel *sekishu banshi*, donde su máximo exponente es el maestro Yasuichi Kubota, mencionado en el punto anterior. Este papel fue el primero en ser registrado como propiedad cultural intangible de importancia en 1969, y su designación fue formalizada en 1976. Desde el año 2009 el *sekishu banshi* es patrimonio UNESCO como herencia cultural intangible de la humanidad.

El segundo tesoro nacional vivo nombrado ese mismo año fue el maestro Ichibei Iwano VIII, quien vivió en la aldea de Ōtaki con su familia y se dedicó de lleno a la elaboración del papel tradicional *hōsho*, de extraordinarias características como su fortaleza, capaz de soportar el insistente frotado del



Fig. 78 Ichibei Iwano. Tesoro Nacional Vivo del Japón.

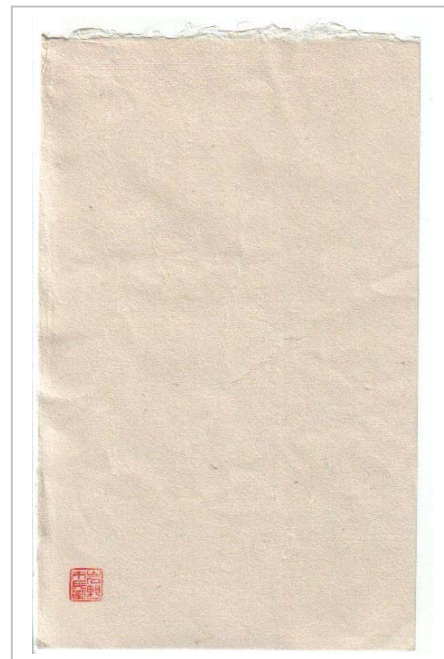


Fig. 79 Kizuki Hosho, papel elaborado por Ichibei



*baren* en la impresión de xilografías. Su hijo, Ichibei IX (Fig. 78), de espíritu vivaz, fue un entusiasta del papel y siempre quiso aprender más y perfeccionar el oficio heredado de su padre; recuperar los métodos tradicionales para elaborarlo con el objetivo de hacerlo mejor y más durable. Rina Aoki, joven maestra papelera de Ōtaki, comenta: “*Siempre decía que intentó hacer papel poniendo en ello toda su energía y sinceridad, sin trampas ni atajos*”<sup>104</sup> (Rina Aoki, 2011)

El papel tradicional *hōsho* que en tiempos antiguos fue el preferido por los samuráis del período Muromachi (1333-1573) y en la corte de los nobles del período Edo (1615-1868), fue revivido y logrado después de una larga investigación iniciada por Iwano Ichibei VIII a sus 20 años, quien orgullosamente comentaba que los expertos decían que su papel podía durar más de 1500 años (Hughes, 1978).

Ichibei VIII al parecer observó que parte de la celulosa resultante de la fibra cocinada se transformaba en cierto tipo de almidón de azúcar que atraía a los gusanos, y que hacían del papel un banquete. Con esta reflexión, Ichibei comenzó a lavar su fibra después de ser apaleada en agua extremadamente fría dentro de un paño de algodón, para eliminar los restos de almidón que pudieran haberse formado. También recuperó ciertas metodologías ancestrales, pues según él, los papeles más antiguos han resistido por milenios sin deteriorarse. Para esto, mantuvo siempre la temperatura de su taller lo más fresca posible, el agua muy fría, aún cuando significara la incomodidad de quienes trabajaban con él (hijos, nueras y esposa). Un esfuerzo de todos para mantener la fibra fresca el mayor tiempo posible. Intentó trabajar lo más cercano a la naturaleza siempre, evitando cualquier método que no fuera completamente manual, se mantuvo lejos de los químicos, cocinando sus fibras con cenizas, apaleando sólo con un largo mazo de madera y nunca blanqueó su fibra.

Así, Ichibei trabajó el proceso del papel de la manera más tradicional, casi primitiva en algunos casos, para preservar la calidad y belleza de su papel

---

104. “Always, he said, he tried to make paper putting into it all his energy and sincerity, without cheating or shortcuts”.

*hōsho*. Pero esto no significa que haya rechazado la modernidad, sino que cada vez que aparecía una innovación o herramienta para el papel, la probaba, para finalmente concluir que las antiguas seguían siendo mejores. “Instintivamente sabía que tenía que dejar a la naturaleza su margen de libertad en el que trabajar su magia”<sup>105</sup> (Hughes, p.136), comenta Sukey Hughes acerca de su modo de enfrentar el oficio. Es interesante además mencionar que para este maestro papelerero, la manera antigua de trabajar es más cercana a la naturaleza que la actual.

Ichibei, ya a fines de los setenta, consideraba el sistema de horarios y temporadas como algo impuesto por el hombre que hoy en día vive prisionero de los encargos y pedidos de los proveedores.

Según Ichibei Iwano el trabajo del papelerero está supeditado principalmente a las condiciones del clima; se trabaja cuando éstas son las adecuadas y se termina cuando se está exhausto; esto no necesariamente tiene que ver con una cantidad de horas distribuidas en una semana de manera regular. Para Ichibei Iwano VIII, el período óptimo para hacer papel era en Abril. Sin tener una explicación lógica, decía que simplemente sucedía así.

En el año 2000 el *hōsho* de Echizen (Fig. 79) fue registrado y nombrado como “Propiedad Cultural Intangible del Japón”; y ese mismo año su hijo Ichibei Iwano IX, fue nombrado tesoro nacional vivo, a quien tuvimos el honor de conocer personalmente en Febrero del 2007, cuando la artista japonesa de la ciudad de Echizen, Rina Aoki y el artista canadiense Paul Denhoed, nos llevaron a su estudio, siendo presentados como maestros de papel en nuestro país. Ichibei IX fijó la mirada en nosotros y preguntó inmediatamente: ¿qué usan en Chile como auxiliar de formación?<sup>106</sup>.

Ichibei Iwano, es conocido y respetado por elaborar de manera tradicional el papel *hosho* de la más alta calidad tal y como se elaboraba en el s.XVIII<sup>107</sup>.

---

105. “He instinctively knew that he must leave nature her margin of freedom in which to work her magic”.

106. Podría parecer gracioso que diera por sentado que este tipo de papel artesanal se desarrollara en todo el mundo.

107. Hoshos: Significa la presentación respetuosa de un libro o un escrito. En el período Edo, se usó para registrar

Este papel 100% elaborado de *nasu kozo*<sup>108</sup> se denomina *kizuki hōsho*, utilizado principalmente por artistas xilógrafos que llevan años usando fielmente su papel, no dando abasto al maestro Ichibei para recibir nuevos clientes.

Hoy trabaja junto a su hijo Junichi Iwano, quien está aprendiendo el oficio para sucederlo en el futuro al igual que lo hizo Ichibei con su padre, de manera de preservar este tipo de papel muy utilizado en Bellas Artes, principalmente *ukiyo-e* y así poder continuar la tradición. Acerca de Ichibei Iwano, Rina Aoki comenta:

*Ichibei a menudo dice que debe calmarse para hacer buen papel. Sin rabia ni impaciencia. Su padre le dijo que no pensara en tomar el camino más fácil para hacer papel porque cada proceso es muy importante. Hay muchos invitados que lo visitan pero siempre tiene la pasión suficiente para explicar su trabajo a cada uno seriamente*<sup>109</sup>

(Aoki , 31/05/2011, 22:28 hrs)

Tuvimos el privilegio de compartir una taza de té con Ichibei Iwano y conversar con él, ha sido una de las experiencias más significativas a nivel emotivo para un artista del papel que conoce la importancia que tienen estas personas en la cultura japonesa; ellos están encargados de salvaguardar la historia y el patrimonio de su nación. Apreciar las muestras xilográficas de artistas de renombre, impresas sobre el *kizuki hōsho* 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.

---

eventos oficiales y todo lo concerniente a los emperadores.

108. Nasu Kozo es una variedad de morera que proviene de la prefectura de Ibaraki al norte de Tokio, posee una fibra un poco más corta que la morera típica del Japón, produciendo un papel más suave y de color cálido.

109. "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".

Fig.80 Hironao Hamada formando una delgada hoja de *tengucho*, en el que se necesita mucha habilidad para agitar vivazmente el bastidor.



Fig. 81 Tanino Takenobu formando una hoja en su *hikibune* y un ejemplo de su papel *najio gampi-shi*.

Nuestro tercer tesoro nacional vivo es Sajio Hamada, maestro papelerero de la prefectura de Kochi, nombrado por su papel *tengucho*<sup>110</sup> en el año 2001. Este papel conocido también como “Las alas de la cigarra”, requiere de una técnica de elaboración de mucha habilidad para lograr una hoja extremadamente delgada. Fue inventado por Yoshii Genta<sup>111</sup> (1826- 1908), quien decía que este era el papel más delgado del mundo.

El *tengujo* (o *tengucho*, ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental) fue utilizado para hacer plantillas para mimeógrafo hasta que esta tecnología quedó obsoleta; pero tiempo después hubo una recuperación de este papel al ser usado en la técnica del *chigiri-e*<sup>112</sup> y para restauración y conservación. Durante los últimos 40 años sólo Sajio Hamada había elaborado este papel, pero actualmente sus nietos Hironao Hamada y Osamu Hamada (Fig.80), con 16 años de práctica en la formación de este papel, siguen la tradición recibida bajo las instrucciones de su abuelo.

El maestro papelerero más recientemente nombrado tesoro nacional en el año 2002, es Tanino Takenobu (Fig. 81), por su papel *najio gampi-shi*, de la región montañosa de Najio, que también fue registrado ese mismo año por el gobierno japonés como “propiedad cultural intangible de importancia”.

El maestro Takenobu elabora papel a partir de la fibra de *gampi*. Su carácter es descrito por Jane Farmer como silencioso, en un taller que más se parece a una celda monástica, de mucha simpleza y casi en penumbra. La expresión de su rostro se asemeja más a quien medita que a quien está haciendo papel. El mismo silencio es compartido por su esposa que lo asiste en las tareas de secar el papel recién hecho.

Para elaborar *najio gampi-shi*, más conocido como *maniai-shi*, se utiliza un ritmo pausado en un proceso lento utilizando una combinación de estilos oriental y occidental, Betty Fisque lo explica muy claramente:

---

110. Por razones fonéticas podemos encontrarlo también como Tengujo. El papel de esta región fue conocido también como Tosa Tengucho.

111. Genta también contribuyó al mejoramiento de las herramientas para hacer papel.

112. La técnica del *chigiri-e* consiste en la creación de paisajes y figuras con papel rasgado manualmente, que se van pegando sobre un soporte como si fuese un collage.

*La técnica para hacer maniaishi es única, mezclando el método tamezuki occidental y nagashizuki japonés. El bastidor tiene un contramarco rígido removible. El su es hecho en junco con un segundo “su” más fino hecho de bambú cosido encima del primero y un sha de lino teñido con caqui cosido sobre estos dos; estas capas proporcionan soporte para la pesada arcilla líquida y produce un papel sin marcas de cadenas ni líneas...Durante la formación de la hoja, el papelero se sienta frente a la batea. Hay mínimas inmersiones en la batea, de una a cuatro veces, y con una muy pequeña agitación, generalmente, hacia los lados. El su es removido y se deja drenar mientras otra hoja es formada, antes de transferirlo a la posta. después de prensado por 24 horas el papel es cepillado en suaves tablonas de ginkgo y luego satinado a través de una tela usando un bruñidor forrado en cuero.*<sup>113</sup> (Fiske, 2004, p.5)

Este papel que tiene una tradición de 400 años, fue traído desde Echizen por Higashiyama Yaemai y ha sido revivido por el maestro Takenobu. Se dice que es el único que realiza el proceso tradicional de manera apropiada.

Con más de 50 años de experiencia en el arte del papel, está entrenando a su hijo, recién regresado de la universidad en el 2012, para continuar la tradición, pues en la actualidad sólo él y su hijo están dedicados a este tipo de papel que tiene fama de ser irrompible, repelente al ataque de los insectos y resistente a cambios de temperatura extremos.

El *maniaishi* o *najio gampi-shi* del maestro Takenobu se utiliza en restauración, así como también es usado como soporte para el apaleo de láminas de oro u otro metal; a esta variación se le conoce como *kin-*

---

113. “The technique for maniaishi is unique, blending japanese nagashizuki and western tamezuki method. The mold has a removable rigid frame. The su is made in rattan with a second finest su made of bamboo and a sha linen stained with khaki stitching on these two, these layers provide support for the heavy liquid clay and produces a paper without marks or chains lines ... During the formation of the sheet, the papermaker sits in front of the rack. There are minimal immersion in the vat, one to four times, and with very little agitation generally sideways. The its is removed and allowed to drain lie another sheet is formed, before transferring to the post, after pressing for 24 hours the paper is soft brushed planks ginkgo and then through a satiny fabric with a burnisher leather-wrapped.”

*hakuushi*, para cubrir las puertas deslizables o *fusumas*, y para biombos de las casas tradicionales, palacios y santuarios. Sus papeles han sido utilizados en las puertas deslizables del castillo Nijo de Kioto.

Otros papeles nombrados como Propiedad Cultural intangible de Importancia son el *hosokarawashi* distinguido en 1978, de la región de Saitama, en Ogawamachi. Un papel fuerte con algunos rastros de corteza externa larga usado principalmente para las muñecas o *hina ningyo*. Actualmente se elabora el *hosokawa-ohban*, de mayor tamaño cocinando sus fibras con Carbonato de Sodio, que dejará un papel más claro que aquel que se cocina con cenizas.

### **3.3.1 Algunos talleres visitados en Ogawamachi y Echizen**

Conocer e investigar los distintos papeles en su origen, ciertamente es interesante desde el punto de vista del análisis del resultado como material. Pero oír las experiencias y conversar con los maestros papeleros directamente, se transforma en una experiencia más enriquecedoras aún, porque es un conocimiento que viene directamente desde la ejercicio del hacer. La tradición ha sido vivenciada y no contada por un tercero, ellos forman parte de la construcción de una manera de percibir y practicar el arte del papel, un camino que llena todos los aspectos de su vida, la de su familia y la de su pueblo.

Durante nuestra estadía en Tokio, nos acercamos hasta la prefectura de Saitama para encontrarnos con el artista xilógrafo y papelero Richard Flavin quien trabaja desde hace más de 30 años en su estudio en las montañas de Ogose. Flavin gran amigo de Timothy Barrett nos lleva al Centro de Artesanías de Saitama donde se encuentra el estudio de *washi*. Una de las trabajadoras que está formando hojas de papel nos pregunta si cavamos un hoyo desde Chile hasta llegar a Japón.<sup>114</sup>

---

114. Comentario que nos recuerda las historias de infancia contadas en Chile, que nos decía que si hacíamos un hoyo profundo podríamos ver a los chinos.



Fig. 82 *Mazè* o peineta agitando la pulpa de manera mecánica a través de poleas. Taller de Akira Kubo Taro.



Así comenzamos nuestro recorrido por este centro donde accedemos a los procesos de cocción, secado y formación de hojas. Nos llenan de muestras preciosas de papel<sup>115</sup> y seguimos camino con Richard hasta el taller de Akira Kubo Taro, ubicado en Ogawamachi. Aquí se elabora el tradicional *hosokawashi*, (que comentamos en el apartado anterior) y al momento de nuestra visita, una chica estaba formando hojas de papel para hacer muñecas *hina nyngio*.

El taller de Akira Kubo Taro, cuenta con varias innovaciones tecnológicas como un sistema de poleas para mover el *mazé* o peineta que dispersa la pulpa en la batea (Fig.82). También una *naginata* para afinar las fibras y una estampadora que reemplaza el apaleo manual. El maestro nos va enseñando distintos estados en que se encuentra la fibra, pues es una actividad de todo el año, por lo tanto encontramos fibras en proceso de limpieza, afinado, blanqueo y secado en tablonés.

Seguimos viaje hasta Kioto y desde ahí nos trasladamos al distrito de Imadate en la prefectura de Fukui, específicamente nos movemos hacia la ciudad de Echizen, uno de los centros papeleros más importantes de Japón, que guarda la leyenda de la diosa del papel Kawakami Gozen.

En Echizen nos espera la artista papelera y pintora Rina Aoki, quien nos llevará con algunos maestros y estudios papeleros. Se forma de repente y de manera espontánea un grupo integrado por mi guía y traductor inglés-japonés, el artista, investigador y papelerero canadiense Paul Denhoed, su mujer, artista encuadernadora Maki Yamashita y la artista papelera Yuka Nimura, amiga de Rina, quien acababa de llegar desde Kochi, en su plan de recorrer los pueblos papeleros de su país, y que además estaba muy contenta de poder practicar su español, aprendido en una estancia de estudios en España (Fig.83).

---

115. En Japón es muy común llevar y dar obsequios tanto a los visitantes como a los anfitriones.

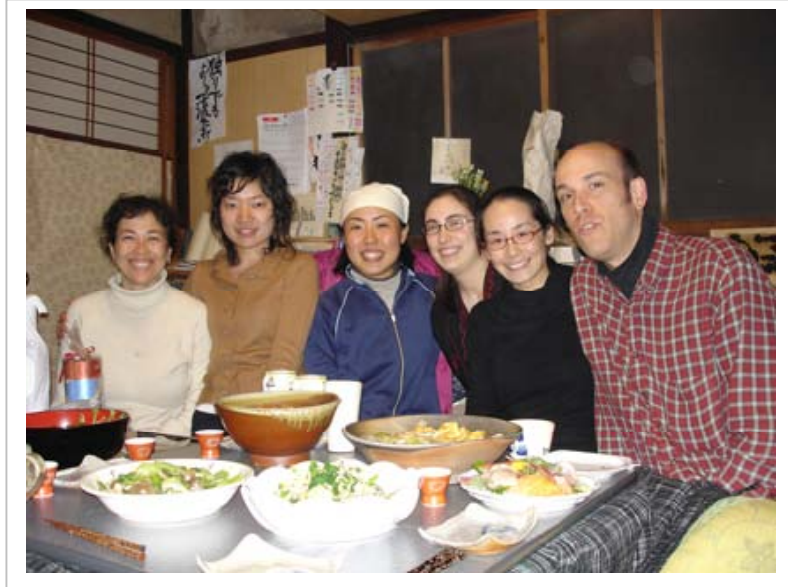


Fig. 83 De der. a Izq. Paul Denhoed, Maki Yamashita, Lisa Benson, Rina Aoki, Yuka Nimura y Carolina Larrea.



Fig. 84 El maestro Shohachi separando el washi recién prensado y transfiriéndolo a los tabloncillos de secado utilizando un rodillo especial.

Iniciamos la visita al museo del papel de Echizen en donde después de recorrer cada una de sus salas llegamos hasta el estudio del maestro Yamaguchi Shohachi. Aquí encontramos a una chica formando hojas de papel de muy buen ánimo. Es un estudio abierto en el que los visitantes pueden observar sin problemas, aparentemente, las actividades del estudio.

El maestro Shohachi (Fig. 84) mientras tanto y de manera muy silenciosa, está transfiriendo el papel recién prensado a los tablones de secado. No mira ni habla con nadie, parece estar muy concentrado utilizando un tipo de rodillo para adherir el papel húmedo a los tablones, en vez de la brocha tradicional.

Nos trasladamos a la aldea de Ōtaki donde Rina nos ha concertado un encuentro con el maestro Ichibei Iwano, que describimos en el punto anterior cuando nos referimos a los tesoros nacionales, quien además de compartir algunos pasos en el proceso de su papel, nos mostró su estudio y obras realizadas por artistas xilógrafos conformando una pequeña colección de grabados sobre su papel *hōsho*.

Muy cerca de Ichibei se encuentra el estudio del maestro Haruo Yanase, quien amablemente nos recibe y nos muestra cómo elabora el papel para las puertas deslizables o *fusumas*, utilizando como materia prima las fibras de *gampi* y cáñamo. Dos mujeres trabajan en dupla en el estudio de Yanase, realizando una esforzada labor en la formación de un papel de gran formato.

El bastidor debe ir sujeto a unos contrapesos agarrados a cadenas que lo conectan con el bastidor, esto permite que pueda soportar el peso del agua con pulpa mientras se forma la hoja, de esta manera puede moverse sin tener que hacer un esfuerzo extremo, que en realidad sería imposible de hacer.

En una perfecta sincronización las mujeres forman la hoja, agregando pulpa a baldadas la una, mientras la otra va moviendo el bastidor para que la fibra se distribuya de manera uniforme sobre el *su*. Una vez logrado el grosor necesario para este tipo de papel, se transfiere a la posta de papeles húmedos. Aquí observamos un ingenioso método para eliminar las burbujas que se forman en el papel transferido. Utilizando una cánula fina se aspira el aire de la burbuja con la boca. Luego se pone un paño de algodón mojado

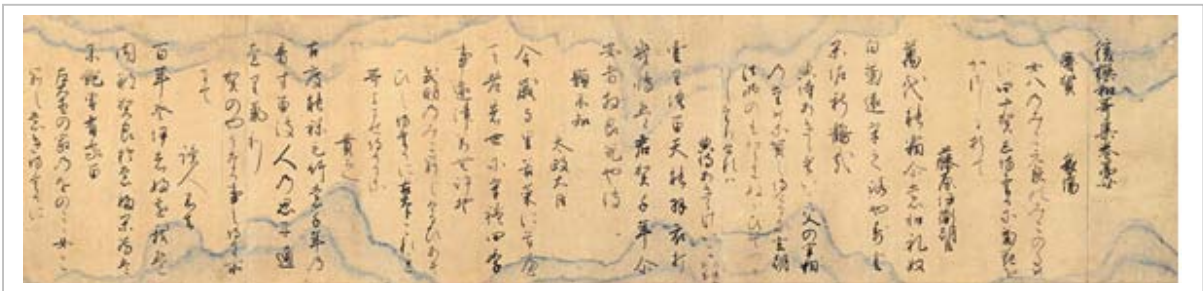


Fig. 85 Kumo-gami, utilizado en un fragmento de un poema escrito por el emperador Fushimi (1265-1317)



Fig. 86 Transferencia de papel de gran formato, ayudado por poleas y cadenas. Taller de Heizaburo Iwano.

para facilitar la transferencia del papel y al mismo tiempo esta separación hará más fácil desprenderlo después del prensado.

Con muy buen humor, una de las mujeres de este estudio, nos cuenta que lleva más de 20 años trabajando en papel, pero que cada día no es igual al anterior. (ver anexo DVD 3. vídeos 3.4 estudio Haruo Yanase/Echizen).

En Echizen, son las mujeres las que tradicionalmente forman las hojas de papel. No sabemos realmente cuál es la razón, pero podríamos especular que estaría asociado a la leyenda de la diosa Kawakami.

Nos dirigimos al estudio de Heizaburo Iwano que también se encuentra en Ōtaki, con la intención de entrevistarnos con él y verlo formar su famosa variedad de *uchigomori* o *kumo-gami* (fig.85), un papel que tiene en los bordes superior e inferior una fina y nubosa línea de pulpa en color azul o púrpura.

Nuestra expectativa era preguntarle acerca de esta milenaria técnica para elaborar un tipo de papel usado por poetas y artistas. Pero el maestro no nos atendió y en su lugar envió a su hermana. Podríamos pensar que tal vez no éramos de un rango a su altura, simples artistas frente a un nombrado “propiedad cultural intangible de importancia” por la prefectura de Fukui. De todos modos pudimos observar muy de cerca la producción de su enorme estudio; una instalación muy bien equipada y que más bien corresponde a una cooperativa con muchos operarios. Mujeres que trabajan en duplas en la formación de las hojas de papel y en algunos casos una mujer con un chico joven. Se trabaja principalmente en la elaboración de papel de gran formato, ya sea para *fusumas* o para bellas artes, siendo éste último de formato aún mayor, en el que se emplean entre 3 y 6 papeleros para formar una hoja.

Fuimos testigos de la formación de un papel (Fig. 86), en el que el *su*, que contenía la hoja de papel recién formada, fue trasladado hacia la posta de transferencia sostenido en el aire por una cadena. Desde ahí es ayudado por las maestras papeleras para una correcta disposición en la posta de papeles antes de su prensado.



Fig. 87 El maestro Kenji Aoki mostrando sus marcos metálicos para el *hikkake gami*

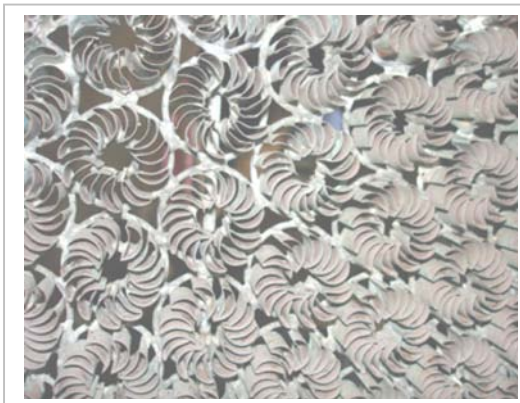


Fig. 88 Muestra de patrón y resultado en papel. La diferencia de brillo se debe a la fibra de mitsumata sobre la fibra de kozo, usada como base.

El movimiento en este lugar es constante, la zona de prensado y secado, es en donde se concentra el mayor número los hombres, encargados de manejar la enorme prensa hidráulica con los papeles recién formados.

Aquí nos damos cuenta que aún cuando estos dos estudios elaboren un papel para un mismo fin, la diferencia de fibras utilizadas en la fabricación de éstos elimina la competencia en un pueblo tan pequeño y que por el contrario, amplía la oferta de papeles elaborados en Echizen.

Seguimos nuestro andar por los estudios del papel y llegamos hasta el maestro Kenji Aoki, en un pequeño estudio en el que además trabajan dos mujeres en perfecta coordinación, utilizando 3 y hasta 4 bateas de distintos colores con sus respectivos bastidores, en las que van agregando capas con diversos elementos sobre el papel, hasta completar una atractiva hoja decorada (ver anexo DVD 3. vídeos 3.5 estudio papel color Kenji Aoki).

Pero lo que más llama nuestra atención, son unos marcos metálicos que encontramos, con diversos dibujos formando un diseño regular que asociamos a algunos papeles vistos en el museo de Imadate. El *hikkake gami*, (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental) una técnica que combina dos fibras diferentes y patrones metálicos con diseños florales o geométricos (Fig. 87 y 88).

El proceso según lo entendimos se realiza formando una hoja de papel de fibra de *kozo* que generalmente se hace en un color suave. Luego en otra batea con pulpa hecha a partir de fibras de *mitsumata*, se forma otra hoja a la que luego antes de transferirla, se le pone un patrón metálico que tapaná con su diseño haciendo las veces de pantalla de líneas muy delgadas. La pantalla colocada recibe una lluvia de agua que eliminará la fibra del *su* en todos los lugares donde no esté tapado por la pantalla. Se retira el patrón metálico y luego se transfiere el papel de *mitsumata* con el diseño recién formado sobre la hoja de *kozo* hecha inicialmente. El *kozo* es una fibra áspera, en cambio el *mitsumata* es más suave y brillante. Ambas características se verán con mayor énfasis por el contraste en el papel.

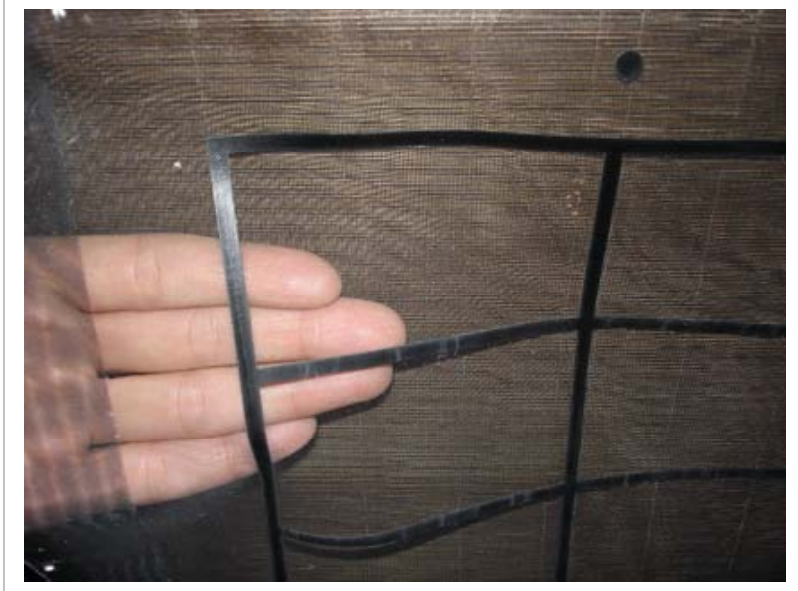


Fig. 89 *Sha* o stencil para etiquetas

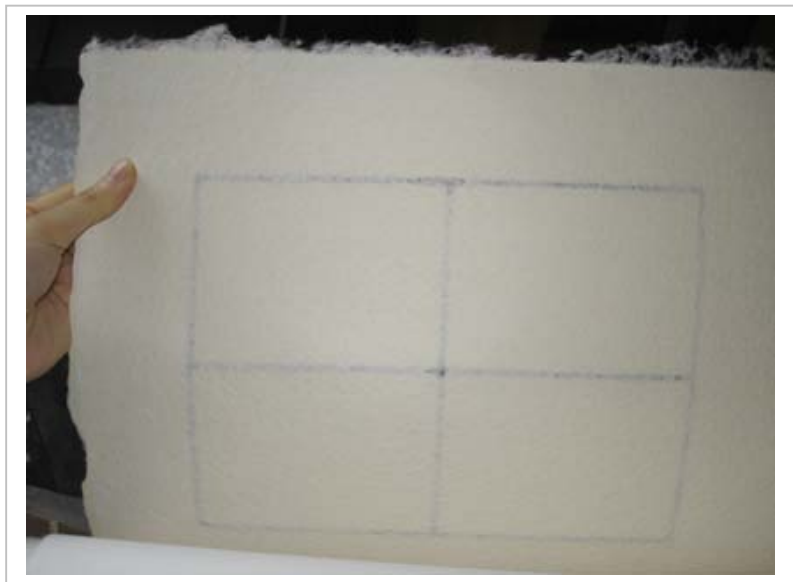


Fig. 90 Resultado del papel trabajado con *shas*.



Nuestra última visita es al estudio Jiyomon washi, donde se hace el *komagami* o papel decorativo. Aquí trabaja nuestra guía Rina Aoki, por lo que da pie a un diálogo más distendido. Estamos en un estudio donde trabaja toda una familia de papeleros, desde la madre de 82 años (viuda) hasta la hermana más pequeña.

Este estudio ha incorporado algunas tecnologías para acelerar pasos en el proceso, como una máquina de secar, compuesta por una manga de fieltro que se mueve lentamente hacia un pequeño rodillo. En este fieltro se van transfiriendo las hojas una vez que son formadas. La hermana menor, se encarga de ir retirando el papel del rodillo cuando ha dado una vuelta completa y los papeles ya están secos, depositándolos sobre una posta listos para su selección y almacenamiento.

En el momento de nuestra visita, todos los miembros de la familia estaban trabajando; la madre haciendo un papel muy delgado con un *stencil* floral; los hijos elaborando unas etiquetas para *sake*, en las cuales el hijo menor estaba a cargo de hacer la forma de las etiquetas utilizando un *sha* con las líneas de corte de cada una, que va sobre el *su* (Fig. 89 y 90). Al formar el papel, la fibra no quedará depositada sobre estas líneas tapadas del *sha*, dejando marcada la forma de las etiquetas. Una vez formado el papel lo transfiere a esta manga de fieltro móvil. Su hermano mayor, ha formado una hoja de papel delgado que pone bajo una fina lluvia de agua, ésta abrirá la lámina de papel en pequeñas gotitas, que será transferida finalmente sobre el papel de las etiquetas, formando algo así como un pre picado que facilitará el desprendimiento de cada etiqueta. (ver anexo DVD 3 vídeos 3.6 jiyomon washi/etiquetas).

Estas visitas por diferentes estudios y maestros papeleros, si bien fueron en lugares acotados en relación al número de casas papeleras en el Japón, nos proporciona una idea global de cómo se organizaron y aún se desempeñan los maestros papeleros ya sea de manera individual o en cooperativas.



Fig. 91 Maestros papeleros transportando a la diosa Kawakami durante el festival Kami to Kami no Matsuri de Imadate, Japón.



Fig. 92 Templo Okamoto- Jinja, Otaki.

También pudimos ver de cerca diversas técnicas que habíamos leído en los libros y que al verlas en vivo nos da una comprensión más acabada de los estilos de hacer papel y sus características tanto táctiles como visuales.

La visita y entrevista con los maestros papeleros ha sido fundamental para entender el enfoque que se le da al oficio, y cómo modifica el estilo de vida de una persona que se dedica a este arte.

### **3.4 Kami to Kami no matsuri**

En la aldea de Imadate, provincia de Echizen, se realiza anualmente a principios de Mayo, el “Kami to Kami no matsuri” (Fig.91), que significa festival de la diosa y el papel. Paul Denhoed, investigador y artista papelerero residente en Japón hace más de 10 años, ha asistido a este festival en varias ocasiones y afirma: *“Este es el único festival dedicado específicamente a Kawakami Gozen, y que yo sepa, el único que venera el acto mismo de la fabricación de papel”*<sup>116</sup> (Denhoed, 2011, p.10), por lo tanto creemos merece un apartado especial al estar esta fiesta relacionada con el hacer, a través de una figura que se encuentra fuera del que hace (la diosa), y que transforma al maestro papelerero en una vía a través del cual la diosa se manifiesta.

Kawakami Gozen es venerada y protegida en el santuario Okamoto- Jinja (Fig.92), llamado popularmente Otaki, en el corazón del distrito de Imadate, Prefectura de Fukui. Este santuario fue construido originalmente en el s.VII como parte de un conglomerado de edificaciones y con una población de 700 monjes<sup>117</sup>. Este complejo fue arrasado en el s. XVI y el actual es de 1843, nombrado tesoro nacional en 1984 (Denhoed, 2011). No existe una fecha exacta del origen de este festival pero según registros históricos, ya era celebrado a principios del s. VIII, por lo que una larga tradición enorgullece a su pueblo que se preocupa de mantenerlo para futuras generaciones (Denhoed, 2011).

---

116. “This is the only festival specifically dedicated to Kawakami gozen, and to my knowledge, the only one to revere the act of papermaking itself”.

117. Un indicio de la relación establecida entre el oficio del papel y la práctica budista.

Según la leyenda, Kawakami bajó a la tierra tomando la forma de una princesa y les enseñó a los agricultores, quienes vivían en la pobreza, el oficio del papel en las aguas del río *Okamoto* <sup>118</sup>.

*La leyenda japonesa lo dice, una diosa apareció de repente desde el cielo. La tierra aquí es demasiado pobre para la agricultura, dijo a los aldeanos. Pero está maravillosamente bendecida con arroyos cristalinos. Y así, echando su velo de gasa sobre el agua fue que les impartió el conocimiento de la fabricación de papel* <sup>119</sup>(Hughes,p. 133).

Las aldeas de Sadatomo, Shinzaike, Oizu, Iwamoto y Otaki, que componen la región de Imadate, participan de este festival que será importante para el espíritu de todo el pueblo, considerado fundamental para marcar el carácter y el éxito del oficio durante el año.

Algunos de los comentarios recogidos por Denhoed aluden a que los habitantes podrán hacer papel durante la temporada, gracias a la bendición de la diosa; celebrar a la diosa anualmente será importante para el desarrollo y la prosperidad del pueblo. También reconocen la festividad como el núcleo de Echizen, y que este espíritu se impregna en el papel que se hace en esta región.

En los tres días que dura la festividad las celebraciones comienzan con el llamado a la comunidad y a la misma diosa a través del sonido de los tambores, como lo describe Denhoed <sup>120</sup>, para luego ser trasladada en un santuario portátil o *mikoshi*. Junto a esto, se realizan una serie de ceremonias y rituales que concluirán con una peregrinación por todas las aldeas.

La imagen de la diosa Kawakami es llevada en una procesión 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

---

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

119. "Japanese legend has it, a goddess suddenly appeared from the skies. The soil here is too poor for farming, she told the villagers, but it is wonderfully blessed with clear streams. And so, casting her gauze veil upon the water she imparted to them the knowledge of papermaking".

cerveza. Cuando el descanso acaba, los 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.



TERCERA ESTACIÓN:

Filosofía y sentido de la práctica del arte  
(detrás del oficio del papel)







## Una forma de caminar

Con nuestro trabajo en el arte del papel japonés, *washi*, hemos tratado de mantener lo más fielmente posible sus formas tradicionales de elaboración en tanto proceso y formación de la hoja, tomando en cuenta las experiencias que fuimos recogiendo a lo largo de nuestro recorrido por los estudios del papel, y las conversaciones sostenidas con los maestros papeleros en Japón, sumando a esto nuestra propia instrucción con el profesor Barrett en el UICB.

De esta manera deshicimos lo andado e iniciamos un nuevo camino en nuestra práctica en el que poco a poco fuimos observando cómo se iba operando un cambio en el modo de afrontar el trabajo, hasta llegar a experimentar un cierto estado en el que el manejo del bastidor, la pulpa acuosa, las manos y todo el cuerpo, se transformaron en un sólo movimiento. Atendiendo al sonido de la pulpa agitándose por este vaivén, conseguíamos que no mediara pensamiento o reflexión en nosotros, sino más bien una percepción que integraba todos estos pasos en un sólo continuo.

Esta experiencia en la práctica del arte, y en nuestro caso, en el papel hecho a mano, es identificada en las artes tradicionales del Japón bajo el concepto de Geidō, y está relacionada con el manejo de una destreza que involucra una práctica regular en un largo camino de aprendizaje. Estas artes tradicionales comprenden la poesía, la caligrafía y las artes marciales entre otras disciplinas, que están resumidas en la vía del té o *chadō*, cuyo origen como ceremonia, se remonta a la época de los samuráis.

En esta estación nuestra hipótesis se desarrolla de manera más profunda al exponer las bases filosóficas que sostienen el Geidō. Los beneficios del aprendizaje directo desde el maestro y como de manera paulatina, esta instrucción se va transformando en un camino vinculado a la vida, aplicable no sólo al arte sino a nuestra rutina de vida, que se verá modificada en su percepción al poner en práctica el ejercicio del arte como lo expone esta vía, bajo la visión oriental del Budismo Zen.

Al tomar consciencia de la existencia de un camino relacionado con nuestra práctica, fuimos en su búsqueda y estudio para profundizar en esta experiencia y conocer a fondo sus bases, recorrido y entrenamiento. Y Así como el Geidō es una vía, la llegada hasta él supuso también un camino recorrido por diversos estados hasta llegar a su origen, la vía del arte tradicional de Oriente, comprendiendo el arte del papel en él.

Al acercarnos a este camino nos encontramos con una forma de vivenciar las artes basada principalmente en los ideales estéticos del budismo Zen y sus principios 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 sean plásticas o marciales, y que conforman un *dō* o camino.

El Geidō o la vía del arte, es seguido tanto por monjes budistas como por artistas. Una vía que significa un camino de instrucción y práctica caracterizado por un estrecho contacto con los materiales, con el conocimiento de su naturaleza y con la relación que se establece en 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 conocido como *kenshō*, que es definido como la capacidad de ver nuestra propia naturaleza a través de la naturaleza de los materiales.

No es de sorprender que el arte del papel se vea incluido en esta forma de trabajo, pues este oficio fue transmitido por todo Oriente a través de los viajes realizados por los monjes budistas, que debían dominar muchas de estas artes como complemento de su formación en el *zendo*. Éste podría ser un motivo por el que la gran mayoría de las artes vinculadas a la naturaleza tienen un profundo sentido espiritual y meditativo.

Para el pueblo japonés estas artes tradicionales tienen un importante significado espiritual, que incluso puede ser percibido en su vida cotidiana, estrechamente vinculada a los cambios que se producen en la naturaleza y que a pesar de sus avances tecnológicos se encuentran enraizados en su

propia cultura, forjada en base al sentido de comunidad. Esta relación de unidad con la naturaleza se expresa también en la filosofía, la religión y los valores del espíritu. Un proceso de comunión que se desarrolla en un aprendizaje paulatino, en el que la práctica paciente del aprendiz es la base para lograr este vínculo y que con la guía de un maestro lo será aún más.

Encontrar a un mentor no sólo significa que recibiremos el conocimiento técnico de un arte. El maestro logra reconocer nuestro espíritu como discípulos y nos transmite un conocimiento introspectivo. Nos entrena en una práctica regular de cuerpo y espíritu, a través de una disciplina específica que nos saca de nuestro ego, nos comunica y relaciona con nuestro entorno en el momento presente; es por esto que encontrar al maestro es de suma importancia para el aprendizaje de un arte, pues formará parte de nuestra vida diaria durante por lo menos 7 o más años de instrucción.



## Capítulo IV

### La puerta del Geidō, Oriente se muestra a Occidente



#### 4. En el umbral del Geidō

Una de las cosas que más llamó nuestra atención durante nuestra visita al Japón en el año 2007, 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 la que debe existir 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.

Antes de entrar de lleno en esta concepción y forma de vivir el arte, debemos aclarar los términos en los que nos referiremos al concepto de naturaleza para poder tener una lectura más fluida en el desarrollo de este capítulo.

En los principales sistemas filosóficos de Occidente, se ha analizado a lo largo de muchos siglos el término naturaleza, llegando en algún momento a formar parte de una corriente llamada naturalismo, que a su vez ha dado paso a una subdivisión en otras ramas, desmenuzando el sentido simple que aquí queremos apuntar. La naturaleza la definimos como aquello que es nuestra esencia, antes de haber procesado mentalmente cómo queremos ser, es decir antes de un cuestionamiento intelectual, y por tanto, tal cual somos al nacer.

De acuerdo con el texto de Clément Rosset<sup>121</sup>, el concepto de naturaleza ha sido estudiado y analizado en distintas corrientes y épocas, desde Platón que expresaba “*el deseo de un retorno a una autenticidad original*” (Rosset, 1974, p.300) hasta diversos pensadores que han propuestos teorías y “contra-teorías”, acerca de lo que sería la naturaleza, hasta llevarla incluso a una relación con la revolución, como es el caso de Marcuse.

Queremos dejar en claro que las afirmaciones de estas corrientes de pensamiento, desde nuestro punto de vista, están determinadas por una necesidad de clasificar conceptos y definiciones en torno a un pensamiento,

---

121. Rosset, C. (1974). “*La Antinaturaleza, elementos para una filosofía trágica*”. Madrid, España. Taurus Ediciones, S.A.

para acotar un campo o un objeto de estudio desde el que acceder a las vías epistemológicas que legitiman el campo de estudio correspondiente.

Rosset afirma que los distintos conceptos de naturaleza están vinculados a las argumentaciones y contra argumentaciones correspondientes a toda la filosofía occidental, de este modo podremos hablar de naturaleza existencialista, naturaleza contingente, el naturalismo revolucionario o la ideología naturalista. *“La negación moderna de la idea de naturaleza, evidencia pues, sobre todo, la usura de una palabra, y no la desaparición de un cierto sistema de deseos inherentes al naturalismo”* (Rosset, 1974, p.286).

Siguiendo el punto de vista de algunos pensadores y sin mucho esfuerzo podríamos establecer algunos puntos de relación entre la visión de los filósofos occidentales y la visión oriental de la naturaleza, entendiendo que un hombre es un mundo también. Por ejemplo si Kiekergard dice: *“el hombre a fin de saber verdaderamente algo de lo Desconocido (de Dios), debe en primer lugar saberle diferente de él”* (Rosset, pág.292). Entonces siguiendo el mismo método de comprensión, el hombre que se siente distinto, externo o más aún superior a la naturaleza, deberá reconocerse como parte de ella en igualdad de condiciones para comprenderla en profundidad.

En ese sentido podríamos comentar que la mayoría de las creencias espirituales en Oriente, y específicamente en Japón, como es el sintoísmo, la religión antigua que hoy en día convive con el budismo, tiene sus figuras espirituales en la naturaleza a la que llama “espíritus de la naturaleza” o *kami*<sup>122</sup> y que de alguna manera, poseen más rasgos de humanidad que muchas otras religiones o corrientes espirituales donde las figuras son completamente divinas.

Por lo tanto, para el japonés (y las culturas del lejano Oriente en general), la naturaleza tiene también algo de divino y sagrado, como lo vimos en la relación que se establece entre el papel y la vida espiritual que se conectaba directamente como la naturaleza y el medio (agua, montaña, etc.).

---

122. Recordemos el Kami to Kami no Matsuri, o festival de la diosa del papel Kawakami, donde kami al mismo tiempo que diosa es papel (Véase Segunda Estación, Capítulo III-3.4).



Aún cuando desde nuestro punto de vista, hablar de la naturaleza que nos rodea y de la naturaleza humana, se podría identificar según sea su contexto, es importante dejar en claro que cuando hablamos de la naturaleza que nos rodea, la que observamos a través de nuestros sentidos y como aquella que está en constante transformación, estamos indicando a aquello que corresponde al mundo vegetal y animal. No seremos tan ortodoxos para indicarla como todo aquello que además no ha sido tocado por la mano del hombre como es una de las definiciones de Saborit<sup>123</sup> “*Naturaleza: descriptivamente lo que hay, excluyendo generalmente tanto al ser humano como a lo tocado por él*” (Saborit, 1997, p.25) quien también se pregunta si es menos natural un árbol que ha sido injertado para mejorar su producción o uno que ha crecido de manera silvestre.

A nuestros ojos, el árbol plantado e injertado también es Naturaleza y con ella igualmente nos referimos a los jardines y cultivos, pues del mismo modo que en una planta silvestre, en una cultivada también podemos observar sus fases de transformación y regeneración. Por lo tanto nos referiremos a Naturaleza como todo reino vegetal y animal, tocado o no por la mano del hombre; y utilizaremos el mismo recursos propuesto por Saborit, poniéndola en mayúscula. Otras veces utilizamos la misma palabra cuando nos referimos a nuestra naturaleza interna, aquella que denota nuestro espíritu, lo que no vemos pero sentimos existe dentro de nosotros, que es anterior a cualquier convención social, educación o cultura; aquello que traemos originalmente al nacer. Si bien, no es muy científico lo que describimos, tampoco lo es el espíritu y sin embargo, cuando hablamos de él, todos tenemos una idea más o menos similar.

Saborit describe esta naturaleza como “*referida a un ser, como aquello que alude a la esencia, a lo que no se ve, la realidad primaria de las cosas*” (Saborit, 1997, p.25). Entonces con este tipo de naturaleza nos referimos a la condición del individuo, y aquí sí que cabe aquella que no ha sido tocada por

---

123. Albelda, J & Saborit J. (1997) “*La Construcción de la Naturaleza*”. Valencia, España, Dir. General de Promoció, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència..

la mano del hombre. En este caso y usando el mismo recurso de Saborit, cuando nos refiramos a esta naturaleza, la usaremos con minúscula.

Pero también hablamos de la naturaleza de las cosas, y aquí apuntamos específicamente a la naturaleza del papel, como lo que lo caracteriza en tanto comportamiento propio del material de acuerdo a su fibra y que sin la mano del hombre transformando la Naturaleza (la vegetal) no existiría, y aún más, dotamos de naturaleza de ser a una material que ha sido trabajado mediante una técnica, que se aleja completamente de lo natural si nos quedáramos con la visión que sólo es natural aquello que no ha sido tocado por el hombre.

En este sentido concordamos con la visión de Escotohado comentada por Saborit: *“Resulta absurdo excluir de este campo ontológico a la técnica como ignorar que la operación recurrente de la técnica -usar medios con vistas a la realización de fines- es el fundamento de todo organismo vivo, el abc de la naturaleza...[ ]*(Escotohado, A. “El Espíritu de la Comedia”, Saborit, 1997, p.41) Y en este sentido la naturaleza de las cosas se relacionaría más con la naturaleza del ser, así es que también la nombraremos con minúscula y podremos identificarla según el contexto en el que se inscriba.

En todo caso la manera en que estas corrientes de pensamiento proponen comprender los fenómenos humanos, a nuestros ojos, están expuestos hacia una vía de desmembramiento intelectual y no necesariamente cumplen con su función aclaratoria. En la visión oriental y en especial en el budismo Zen, la comprensión es más bien una visión de conjunto y los fenómenos están integrados; la forma de pensamiento también es de carácter integral. La filosofía budista no hace mucha diferencia entre mente y espíritu. *“El zen no está necesariamente en contra de las palabras, pero es conocedor de su perpetua capacidad para aislarse de las realidades y transformarlas en ideas. Y el zen se rebela contra esa conceptualización”* (Suzuki, 1996, p.14).

En nuestra visión y lo que queremos enfatizar es que al hablar de la naturaleza, no aludimos a un pensamiento ni a un concepto intelectual de ella, sino a una experiencia práctica. Es algo que se experimenta, no se

piensa, pero sí se puede generar un conocimiento a partir de esta experiencia y podemos entonces hablar de ella desde una comprensión empírica.

Este fenómeno de experimentar la naturaleza en nosotros, está más cercano a un sentimiento que forma parte de nuestra existencia que nos ganamos por derecho de nacimiento. Es anterior a la razón y se reconoce más fácilmente en un niño, que es puro de pensamiento. Es por esto que los maestros taoístas hablaban de acercarse al conocimiento con el corazón de un niño, y la filosofía budista también alude a esta actitud como parte de los requisitos para alcanzar la *budeidad*.

Nuestro ser original que es parte de la Naturaleza que nos rodea<sup>124</sup> y nos inunda, está formado de la misma esencia que todos los seres en diversos órdenes. Nuestra naturaleza es nuestra intuición<sup>125</sup> sin mediar explicación racional, sino la certera fluidez de movernos en el mundo siguiendo su ritmo, que es el nuestro también, sin intervenir sino fluir en ella hasta llegar a sentir la no dualidad o la integración con ella. “*Cuando se entra en la naturaleza, nuestra naturaleza se eleva*”, dice el profesor Tokugo Uchida<sup>126</sup>.

Esta observación y sentido de integración con el entorno que predomina en las culturas orientales, y más específicamente en Japón, donde hemos centrado nuestra investigación en torno a la práctica del arte, 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 y conocimiento de uno mismo. “*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*” (Manrique. 2006, p.17). Aquí donde nos encontramos con las

---

124. Decimos naturaleza que nos rodea pero estamos inmersos en ella y somos parte de ese paisaje también. No somos observadores sino actores de un mismo continuo.

125. El significado filosófico para intuición está definido como la aprehensión directa e inmediata de sí mismo por el sujeto conocedor de sus estados conscientes, de otros espíritus, del mundo externo, de los universales, de los valores o del verdad racional. (Runes, D. 1985, p259)

126. Tokugo Uchida, PhD en Estética y PhD en Historia del Arte, vicedirector del Museo de Bellas Artes de Moa en Atami, Japón. Seminario Internacional “*La Educación de los Sentimientos a través de la experiencia estética y el arte*”- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, Marzo 2010.

artes tradicionales del Japón, donde también incluimos el arte del *washi* al ser también un camino de aprendizaje y conexión con la Naturaleza, y en el que podremos encontrar tanto en su práctica como en su apreciación esta manera de moverse, de ser y de estar. Y Entonces podremos decir que hemos llegado al umbral del Geidō, a la vía del arte tradicional budista.

#### **4.1 Geidō, la vía del arte tradicional del budismo Zen**

El concepto de Geidō está compuesto de dos términos que luego de analizarlos es necesario armonizar para comprender su sentido más profundo (Fleitas, 2004). Es decir que si tomamos el primer sonido *gei*, que significa arte o las artes a secas y el segundo sonido *dō*, que corresponde al camino, pero un camino que para el budismo es “*la vía o el camino que requiere una esforzada práctica ascética*” (Fleitas, 2004,p.5), al unirlos cobra un sentido de largo aprendizaje de una disciplina o arte a través del ejercicio perseverante y paciente.

Más claramente lo explica el Prof. Fujita en su texto “*The Way of Arts or Ethics in Aesthetics*”, cuando señala la diferencia entre *geijutsu*, que vendría de la voz *gei*: arte y *jutsu*: que corresponde a una técnica y que estaría más relacionado al estilo occidental de hacer arte, a la belleza de la forma y a un sentido estético que pone como objetivo provocar una reacción en el espectador, por tanto *geijutsu* se relaciona más con el concepto de arte contemporáneo.

En cambio el término Geidō está ligado a un arte más antiguo y que va más allá de lo estético; está relacionado a un desarrollo de los sentimientos, comprende además un sentido ético del arte, valorando más el proceso de creación, que su resultado (Fujita, 2003) y es aquí en donde justamente bajo la visión de esta práctica del arte, se genera a través de los sentidos un silencio mental y un corazón gozoso y tranquilo, una vía que nos conduce hacia el conocimiento de sí mismo, que es el objetivo de la práctica...“*Esta persona es el hombre verdadero en toda su desnudez que entra y sale a través de los sentidos*” (Suzuki, 1996, p.17, de una frase de Rinzai). Con esto

se quiere demostrar que a través de esta vía la consciencia es simultáneamente intuición y experiencia estética.

El origen del concepto Geidō se remonta a la época de los samuráis<sup>127</sup>, quienes practicaron diversas disciplinas para equilibrar la tensión de las guerras; y seguramente fueron ellos los que también le imprimieron este carácter de entrenamiento y ritual; ambos aspectos son las características más representativas de esta forma de trabajar en el arte. Algunas de estas artes practicadas por ellos son la meditación, la ceremonia del té y la poesía.

Las artes del Geidō están integradas por varias disciplinas que no necesariamente son contempladas como arte en Occidente y siguen los mismos pasos en su aprendizaje: preparación, instrucción y camino (Maillard, 2008). Por nombrar algunas: el *bushodō* o la vía de la espada, *kyudō* o la vía del tiro con arco, *shodō* o caligrafía, *ikebana* o el arte del arreglo floral, *sumi-e* o la pintura con tinta monocroma, 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 vivenciar esa conexión con la naturaleza más íntima de la obra, siendo más importante la experiencia vivida que su resultado final; aún cuando este resultado expresará el espíritu de su ejecutor.

La práctica del Zen, así como la vía señalada, el Geidō, posee un carácter amplio y espiritual de la estética. Está relacionada con el significado que este concepto tiene en Japón como parte del cultivo de la personalidad (Durckheim, 1983).

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

---

127. Guerreros de la clase noble del Japón que gobernaron durante siglos y cuyo máximo apogeo fue alrededor del S.XII.

la 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 los materiales mientras los manipulamos.

Este acercamiento o contacto con la naturaleza de los elementos, es lo que en la práctica de las artes el budismo Zen lo define como la experiencia estética del (auto) conocimiento o *kenshō* que está compuesto por el vocablo *ken* que quiere decir viendo<sup>128</sup> y *shō* que es naturaleza, “*Aunque la unión de ambas no significa “viendo la naturaleza” sino más bien, “viendo en la naturaleza de uno mismo”*. En el *kenshō*, el artista y su invitado no son dos conceptos diferenciados”<sup>129</sup> (Yanagi, 1989, p.152), entonces volvemos a esa relación circular entre el creador y lo creado, sumando ahora el espectador que al contemplarla, participa y se torna parte de ella.

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 cómo estamos percibiendo cuando vemos. Significa también eliminar la división entre el objeto y el sujeto empleando un término budista llamando *funi*, que significa no - dualidad (Sastre, 2008). Esta vivencia de comunión con la herramienta y el material, es la experimentada en el arte del papel y que finalmente nos condujo hacia este camino, es decir que a partir de una experiencia en la práctica de taller, nos sumergimos en su filosofía, sirviendo de base para una disciplina y método de trabajo.

El Geidō nos llama a estar atentos a lo que estamos haciendo, a usar cada parte de nuestro cuerpo según su naturaleza, 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 el intentar copiar su mera forma externa.

De entre todas las disciplinas que comprenden el Geidō, el *chadō* o la vía del té es la disciplina que traduce de manera más representativa este conocimiento, tanto en su sentido de integración, como el de estar presente.

---

128. Aquí podría aludir a un ver relacionado a la visión, a una contemplación.

129. “However, the two words do not mean “seeing nature” but rather “seeing into one’s nature”. In *kenshō* the artist and his guest are not two distinguishable concepts”.

El significado de seguir un camino de vida en concordancia y unión con la Naturaleza.

#### 4.2 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.*

Minamoto Shun'e<sup>130</sup>

La vía del Té conocido como *cha-no-yu*, o *chadō* es definido simplemente por Sen Rikyū<sup>131</sup> como: hervir agua, preparar té y tomarlo. Esta respuesta tan sencilla lleva implícito un largo aprendizaje y una profunda comprensión del sentido de estar presente, como acto único e irreplicable.

El té comenzó siendo utilizado en China como un brebaje medicinal pero con el tiempo se transformó en una bebida para nobles y aristócratas. El encuentro del té pasó a ser una práctica de los monjes budistas que en un principio lo bebían para mantenerse despiertos en sus largas horas de meditación, pero que luego se transformó en una ceremonia que en la actualidad puede durar hasta 4 horas (Hirota, 1995).

En Japón, alrededor del s. XV, el budismo Zen comenzó a preparar el té delante de una imagen de Bodhidharma<sup>132</sup>, y los monjes lo iban bebiendo de un mismo cuenco. Como dijimos en la primera parte, el *chadō* es considerado el arte más representativo de la vía del Geidō; aquel que encierra con mayor énfasis los ideales de la antigua estética y ética del arte oriental englobados en los ideales estéticos del budismo Zen que veremos más adelante en este capítulo.

---

130. Registro del té Zen del poeta y monje budista, Minamoto Shun'e (monje budista y poeta japonés de fines del s.XII). "Wind in the Pines" Pág. 24.

131. Maestro de Té del s. XVI, quien además recordemos, de sus párpados nació la primera planta del té. (pág. 101. Cap. II de esta tesis).

132. Quien fundó el budismo Ch'an (Zen) en China, s.VI DC.

La frase de Sen Rikyū, en su enorme simpleza, contiene una profunda reflexión acerca del significado de la preparación del té. Sus principios están basados en la armonía (*wa*), el respeto (*kei*), la pureza (*sei*) y la tranquilidad (*jaku*); y está relacionado con todas las manifestaciones espirituales que se profesaron en Oriente como el confucianismo, taoísmo, sintoísmo y budismo.

El simple hecho de hervir agua, por ejemplo 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 en 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. 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<sup>133</sup>.

Es necesario comprender el sentido de esta preparación, que al mismo tiempo significa una preparación del espíritu. Una ritualidad que podemos experimentar al preparar nuestros materiales cuando comenzamos a trabajar en nuestro estudio. Cuando llegamos a él no nos ponemos a pintar de manera instantánea; hay una serie de pasos que realizaremos al iniciar nuestra rutina de trabajo. Si ponemos atención a cada uno de ellos, tienen un sentido de preparación de nuestro espíritu para disponernos a trabajar (a crear).

El tomar cada elemento que participa de la ceremonia del té, por ejemplo, el pequeño batidor de bambú con el que se mezcla el agua y el *matcha*<sup>134</sup> (Fig.93), va precedido por tomar el batidor, sentir el peso, ir poco a poco mezclando y prestando atención de que no se formen grumos, estilar

---

133. Dejamos en claro que esta forma de preparar el lugar no encierra en ningún caso un efectismo, sino que más bien apunta a no obsesionarse con la impecabilidad del suelo.

134. Té verde en polvo utilizado para esta ceremonia.



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 lo que es realmente el aspecto más importante: la disposición mental o espiritual que misteriosamente surge de la combinación de todos estos factores”* (Suzuki, 1996, p.196).

Cuando nos preparamos para trabajar en imprimir nuestras imágenes sobre el papel, vamos reuniendo los materiales uno por uno y los disponemos sobre la mesa, cada uno en un lugar determinado por su función. Mientras realizamos esta serie de acciones vamos preparando nuestro “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 disposición de los materiales y su preparación, y termina cuando hemos limpiado y guardado hasta la última herramienta. Del mismo modo cuando nos disponemos a hacer papel, nuestra 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, como cuando pasa el tiempo sin percibirlo, porque hemos estado muy compenetrados con nuestro quehacer y con una enorme sensación de estar en el lugar correcto. Esa es la vivencia que se busca en la experiencia de creación y en la vida en general.

La reunión silenciosa que envuelve la ceremonia del té como momento único, es probable que haya sido heredado desde los monjes budistas a los samuráis, que instauraron la costumbre de compartir un cuenco de té antes de marchar a la guerra bajo un concepto llamado *ichi go ichi e*<sup>135</sup>, que significa, ésta 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

---

135. Concepto explicado por el profesor Luis Díaz. 2008, en el diplomado *“Esencia y Desarrollo del Budismo. Budismo Japonés”*. Instituto de Estética- Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile.



Fig. 93 Ceremonia del té, oficiada por la artista japonesa Hiroko Karuno.

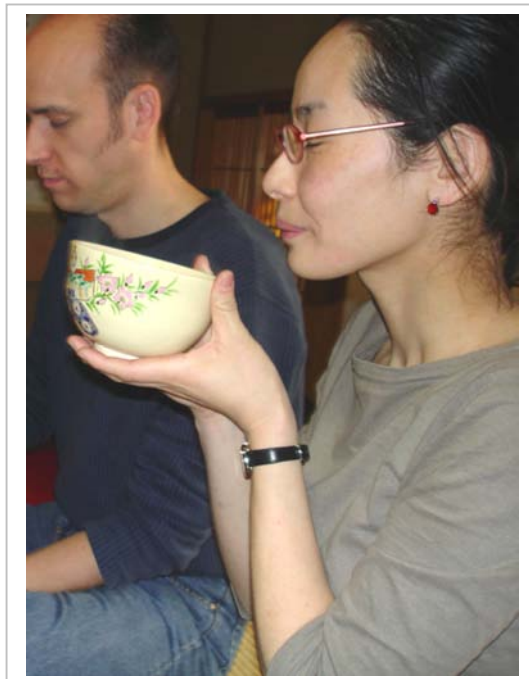


Fig. 94 Paul Denhoed y Maki Yamashita en ceremonia oficiada por Hiroko

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 compartir el té en silencio en la oscuridad de la cabaña, y así volvían a su presente con energía renovada, aliviando el agobio del combate.

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, lo que le otorga también un carácter social a diferencia del monje budista que lo hace en completo silencio. Del mismo modo el arte de la pintura tiene por objetivo el cultivo de su espiritualidad, como todas las artes practicadas por el budismo .

La ceremonia del té reúne simplicidad y apreciación de la belleza unida a la ética. “*En el S XV, Japón le dio patente de nobleza e hizo de él una religión estética: el teísmo*” (Okakura, 2007, pág.2). El té nos ubica en el inmenso universo dándonos nuestra real dimensión. Un culto a la imperfección<sup>136</sup>, pues así es la Naturaleza: bella, sublime y transitoria.

### 4.3 El origen de la vía

Si desandamos el camino del Geidō y reflexionamos más profundamente sobre la vinculación de esta práctica del arte con la Naturaleza, nos encontramos nuevamente con el camino o el *dō* del budismo; y siguiendo esta misma ruta hacia el pasado llegaremos al *dao*, que no es sino otra manera de vocalizar el Tao. Y es aquí en donde se manifiesta de manera más simple y clara la estrecha relación entre el hombre y la Naturaleza.

La concordancia de la visión budista con la del taoísmo, condujo a que muchos de sus pensadores lo tradujeran y aplicaran con su propia terminología. La diferencia principal entre taoísmo y budismo, según Racionero, es que el primero está en el goce de la Naturaleza y en la

---

136. La ceremonia del té está basada en los ideales estéticos budistas congregados en el concepto *wabi-sabi* (véase 4.4 La estética de lo efímero en este mismo capítulo), cuya importancia reside en la manera trascendental de mirar y pensar acerca de las cosas y la existencia: Todas las cosas son impermanentes, imperfectas e incompletas.

búsqueda de vivir en armonía con ella, disfrutarla con un espíritu liberado. En tanto para el budismo, el cual esencialmente cultiva la compasión y 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 más les interesó a los chinos al tomar contacto con el budismo fue la práctica de la meditación, así se desarrolla en China el budismo Ch'an, que al pasar a Japón se llamará budismo Zen.

En la época del taoísmo, la observación era una forma habitual de poder comprender la Naturaleza, y así inspirarse para poder expresar su belleza a través de la poesía y la pintura. A través de estas artes se buscaba alcanzar el *satori* o iluminación profunda. Esta experiencia también puede vivenciarse desde la perspectiva taoísta/budista a través del Geidō.

Tanto budismo como taoísmo, son vías para el auto conocimiento que buscan profundizar y abrir niveles superiores de consciencia: *“En el término conocido como religión, ellos tienen más que ver con un sentido de religazón o reunión con el ser interior”* (Maillard, 2008, p.6), como forma de llegar a este estado de unión espiritual y liberación de nuestra vieja visión personal, para así dejar aflorar nuestra verdadera naturaleza, aquella que es anterior a la formación de la idea que tenemos de ella; de ahí viene el concepto de ser un camino o una elección de vida.

Este pensamiento viene del hinduismo, una doctrina de liberación compartida por el Buda y transmitida por lo tanto a través del Dharma. *“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”* (Maillard, 2008,p.6 ).

En la transición del taoísmo al budismo se produce un encuentro en el punto exacto en el que las artes toman un camino, que además de ser medio de expresar la belleza, será un vehículo de reflexión, meditación y auto 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” (Maillard, 2008, p.35).*

La palabra Tao está compuesta por dos *sinogramas* que significan cabeza y marcha respectivamente; podría indicar entonces, el hombre que camina. Aún cuando su sentido estricto es camino, al mismo tiempo es método, y es un concepto que puede encontrarse en la filosofía china clásica, en la que todas las escuelas (confuciana, legista, moísta, etc.) se refieren al Tao al hablar de sus doctrina y principio de unidad. (Schipper, 2003).

Con el tiempo se relacionó la doctrina a las enseñanzas del viejo maestro Lao Tsé, refiriéndose a ella como taoísmo, que serían recogidas en el Libro del *“Tao y la virtud”*, el Daodejing. La doctora en 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”* (Maillard, 2008 p.31).

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 todo (Maillard,2008). 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 tampoco significa detenerse; todo lo contrario, es estar en el constante cambio presente en la naturaleza de todos los seres y entender que lo que pasa en la Naturaleza, nos sucede a nosotros también al ser parte de ella. Y también 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.

Una manera de ejemplificar más claramente el fluir de la mente, se da en el caso de la meditación en el que se deja fluir el pensamiento, sin apegarse a ninguno de ellos en un principio sería más nuestra visión particular, pero con el tiempo y la práctica a través de la meditación, se vería ampliada abriendo nuevos caminos. Esto es lo que se llama una mente inactiva, porque se

abandona el control, y se libera el apego a las ideas y pensamientos; a esto se le conoce como *wu wei*.

*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. (Racionero, 2008, p.32)*

La esencia del Tao sólo puede ser contemplada por aquel que está libre de deseo, pues de lo contrario estaría volcado hacia un objeto (o sujeto), y ese deseo es permanente y el Tao es informe, es vacío de ser y sus manifestaciones por tanto no son permanentes (Maillard, 2008).

Aquí nos referimos al Tao relacionándolo en términos de verse libre del resultado final de una creación y focalizar nuestra atención en lo que va fluyendo en la medida en que nos centramos en el proceso mismo de creación como acto presente. De esta manera se produce el diálogo franco y atento a las transformaciones que se producen en este camino.

El taoísmo como expresión pura, instrucción y práctica, nos resulta complejo de determinar o de marcar en una corriente o relación establecida entre el maestro y su discípulo, como lo podríamos ver en el budismo, pues en el taoísmo las enseñanzas se daban por transmisión oral, y no existen registros ni textos que hablen sobre esta relación, sin embargo, podemos especular a partir de textos taoístas de la época, o de los tratados de maestros de la pintura como Shitao<sup>137</sup>, quien comenzó siguiendo las enseñanzas del budismo Zen, pero acabó siendo un fiel seguidor del taoísmo.

El taoísmo además, tiene dos aspectos interesantes de considerar; por una parte la instrucción más antigua sólo está reservada para los iniciados, quienes tienen la prohibición de transmitirla a quien no pertenezca a uno de ellos. Luego, las enseñanzas del viejo maestro venida de la más antigua

---

137. Pintor y calígrafo taoísta del s.XVII. Se dice que fue un revolucionario de la pintura con su concepto del trazo único del pincel. Hablaremos de él más en detalle en el apartado 4.6 El aprendizaje del arte en Oriente.

tradición oral, está contenida en gran parte en el Daodejing, el cual fue dado a conocer a la comunidad y al mundo gracias a Yin Xi<sup>138</sup>

Los hombres más sabios, una vez que lograban la purificación a través del servicio y la repetición, esto es que todo cuerpo que participa en una acción cíclica se transmuta purificándose (Schipper, 2003), preferían retirarse a la montaña<sup>139</sup>. Vivir de la manera más simple y no convivir con los seres del reino, abandonando toda riqueza y apego material.

Por otro lado, para llegar a ese estado, recorrían un largo camino de observación y sobre todo de servicio. Esta misma condición debía cumplir cualquier discípulo que pensara en solicitar la instrucción o el consejo de un maestro. Aún cuando el llegar a éste, significara el sacrificio de subir hasta la más alta y apartada de las montañas. Si no se había seguido un camino dedicado a las buenas acciones, no sería digno de recibir la doctrina de iniciación, que específicamente se traduciría en el futuro, lograr la inmortalidad y sumergirse de lleno en el Tao.

El taoísmo del Daodejing, propugna que el verdadero Tao, el que es permanente, perdura y sobrevive no es un *dao*, es decir, una doctrina o discurso (Schipper, 2003), porque una cosa es querer comprender e intentar seguir la doctrina taoísta, un camino de aprendizaje y práctica, que un discípulo con disciplina puede lograr. Pero otra, es buscar la inmortalidad y llegar al estado de pureza, que como dijimos anteriormente está reservado para los iniciados. Esta enseñanza, conocida como la instrucción de la madre, revela los misterios del cuerpo, está marcada con el sello del esoterismo y cargada de prohibiciones (Schipper,2003). Esto se relaciona con

---

138. Se dice en el cap.I del Shanxian zhuan, que Yin Xi, guardia de uno de los pasos a China, intuyó al observar el movimiento de las nubes y el cielo, que un sabio pasaría por allí. Lao Tsé, se dirigía hacia el monte Kuniún para no volver más y al ver a Yin Xi, supo que debía obtener el Tao. Por su parte, Yin Xi al ver a Lao Tsé, supo que era el sabio que su intuición le había anunciado. Entonces en el encuentro, el viejo sabio Lao Tsé le dijo las 5 mil palabras de la doctrina, y Yin Xi lo puso por escrito generando el *Daodejing* (Schipper, 2003).

139. Muchos monjes budistas se retiraban también a los bosques, cavernas y montañas a meditar en completo silencio y soledad, sólo al murmullo de la naturaleza; y se quedaron ahí tanto tiempo que acabaron construyendo templos en esos lugares.

la observación y disciplina en la alimentación, vida sexual, prácticas físicas, etc. Sobre todo en la preparación para recibir la orden de gran maestro<sup>140</sup>.

El país del Tao es el reino de la anarquía natural y armonía espontánea. Una visión proyectada a partir del cuerpo humano; la doctrina de la enseñanza sin palabras que el Daodejing indica mediante el simple vocablo “esto”, que es el vientre, el medio vacío, sede de una percepción íntima e intuitiva (Schipper, 2003), que ocupa el mismo lugar donde se sitúa el *hara*, el alma para el japonés; el estado sereno y centrado donde existe la conciencia profunda del ser y nuestra naturaleza original.

El taoísmo es un camino que fue seguido por artistas y pensadores, pero nunca adoptado oficialmente por el pueblo chino (Racionero, 2008). Sin embargo existen semejanzas que pierden claramente sus límites entre uno y otro. Si lo llevamos por ejemplo al terreno del ejercicio del arte, para los taoístas, el sentido de la repetición significa la transmutación a la esencia original, por lo tanto a través de la práctica de un arte como medio de meditación e integración, también se convierte en una vía para llegar a este estado de pureza.

En el taoísmo, la práctica repetitiva está en directa relación con la recuperación de la naturaleza espontánea, muy parecida a la idea que tiene el budista con respecto a seguir una metodología de trabajo para luego “olvidarla”. Esta práctica se adquiere con un entrenamiento, y aquí cabe comentar un relato precioso acerca de aquel maestro calígrafo que habiendo realizado maravillosamente el carácter “cigüeña”, vio como el signo se transformaba en un pájaro vivo que desplegando sus alas emprendió el vuelo (Schipper, 2003). Algo parecido encontramos en otros textos como aquel pintor que habiendo creado a través de su pincel un frondoso bosque, se perdió en él y no se le vio más. Ambas narraciones nos muestran la integración que por la mano ha creado una imagen que trasciende la mano misma, porque la ha integrado de tal manera, que es parte del todo y no se diferencia el creador de lo creado. Esa es la esencia del Tao.

---

140. Para mayor detalle consultar Schipper, K. “*El Cuerpo taoísta*”, capítulo 5, el ritual.



Es interesante dejar en claro que estas características del pensamiento taoísta fueron heredadas por el pensamiento budista en lo que a práctica y disciplina de las artes se trata, pues para el budista el sentido de repetición sugiere el abandono del ego, que sería el homólogo a perderse en el Tao, o lograr un estado de pureza infantil. Es aquí en donde encontramos el hilo conductor entre ambas corrientes, que encajan de manera perfecta en la observación del proceso creativo como un acto puro en sí mismo. *“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”* (Suzuki,1996. p.13).

Los pensadores taoístas 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 concreto (Maillard, 2008). 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, en todos los aspectos de su vida diaria.

Para el indio 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 (Maillard, 2008); y fue de este modo como el budismo indio se fue ajustando más al pensamiento chino para su mejor comprensión. La llegada del budismo a China, sería para muchos taoístas el inicio de una relación y consecuentemente una transición, pues tienen ideas y apreciaciones fundamentales en común.



Fig. 95 Observación en silencio, en un jardín Zen.



Fig. 96 Hanami, observación de la floración de los cerezos.

#### 4.4 La Estética de lo Efímero

En Oriente, el principio estético o ideal de belleza de las artes tradicionales, 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, el cual le agregó el concepto de pobreza o simpleza llamado *wabi-sabi*, principio que alude básicamente a ver la riqueza en la simpleza.

En Occidente no siempre se comprende el principio estético del Zen, y éste se ha manipulado de muchas maneras, utilizándolo como apellido a las más variadas corrientes, desde la música *chill-out* o de relajación, la ropa blanca de algodón o la decoración austera o blanca, las cuales en su mayoría no se acercan a su principio filosófico. En Japón en cambio, forma parte de un sentido estético de la vida cotidiana. (Fig.95)

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 la manera en que la cultura japonesa aprecia 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* como Geidō están presentes en la cultura nipona, como ocurre también 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 religión (Dürckheim, 1983). Este sentido de comunión con la Naturaleza 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. “*En la naturaleza sujeto y objeto se hacen uno, viviendo juntos en un eterno ciclo de vida*”<sup>141</sup> (Fujita, 2009, pág.41); es decir que los fenómenos de la Naturaleza no son ajenos o externos al hombre, sino que éste es parte

---

141. “In the nature subject and object become one, living together in an eternal cycle of life”.

del todo y experimenta también esos mismos fenómenos en su propia naturaleza.

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. Este instante de silencio o la inmovilidad entre dos movimientos, es la quietud momentánea que denota la belleza de lo fugaz. Llevado a la estética, tal parece que en las artes comprendidas en el Geidō, la belleza está en mostrar la sutileza existente entre dos espacios de sonido, como la vida breve y delicada de la flor del cerezo, *sakura* y la observación de su floración, *hanami*<sup>142</sup> (Fig.96)

Estos ideales o como los define Fleitas en su monografía “*El arte japonés y la belleza de lo efímero*”, paradigmas estético-filosóficos, fueron sistematizados para su estudio y práctica, formando así los siete principios que corresponden al ideal de belleza del budismo Zen y que pueden ser aplicados en cualquiera de sus artes, cuyo principal hilo conductor es la simpleza o sencillez, es decir, el *wabi-sabi*.

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<sup>143</sup> dice que 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.

---

142. 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)

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

- Simplicidad, 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, de esta manera estaríamos capacitados 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 y lo contrario de la obviedad. Es lo que permite desplegar la poesía evocadora de una imagen. A raíz de esto el profesor Fujita afirma: *“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”*<sup>144</sup>. (Fujita, 2009, pág.4)

- Desapego, referido a la libertad; 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.

- 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 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

---

144. “It is common ideal of japanese aesthetics should evoke associations not to be overtly expressed”.

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. Aquella que se realiza en silencio interior, en armonía, libre de intención y pretensión. No tener la mirada fija en el objetivo final, sino que 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.<sup>145</sup>

#### **4.5 El Movimiento Mingei de Soetsu Yanagi**

El filósofo japonés Soetsu Yanagi (1889-1961), fue un estudioso de las artes y oficios de su país, estimulado por el creciente avance de la influencia cultural de Occidente en el Japón, a principios del s. XX, y con ello la entrada de lleno de la era industrial que pondría en peligro todos aquellos oficios que hasta ese momento se hacían a mano o artesanalmente, y que pronto irían perdiendo terreno ante la nueva, rápida y económica forma de elaborar objetos de uso cotidiano.

En esta época *“un grupo de intelectuales comenzará un proceso de introspección y meditación sobre la propia cultura con el objetivo de construir una identidad cultural nacional con la cual compararse en pie de igualdad contra los dominantes valores occidentales”* (Sastre, 2008, p.200). El interés por el trabajo hecho con las manos fue creciendo poco a poco en Yanagi al estudiar en un principio, los movimientos de arte europeo de la Edad Media y también apreciar una relación de varios artistas occidentales bajo la mirada oriental como Rembrandt, los impresionistas y William Blake entre otros.

Soetsu Yanagi mantuvo una estrecha relación con el ceramista británico Bernard Leach quien además de ser el traductor de la mayoría de sus textos,

---

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

lo acompañó en varios de sus viajes. Ambos compartían el mismo punto de vista con respecto a la apreciación de la cerámica y diversos oficios que se estaban viendo amenazados por esta arremetida industrial, que reemplazaría la mano por la máquina, y con esto toda una fuerza creadora.

Esta misma experiencia ya la habían vivido en Europa, especialmente en Inglaterra, de la mano de varios líderes entre quienes destaca William Morris quien encabezó el movimiento Arts & Craft, en defensa del gremio de los ceramistas y John Ruskin, arquitecto, quien también se rebeló contra la impersonal era industrial. Estos principios fueron observados por Yanagi y sus amigos que según Leach, “él (Yanagi) como su amigo Hamada, buscaron muy profundamente en vez de evaluar, aceptar o rechazarnos”<sup>146</sup> (Yanagi, 1989, p.91); agrega también que Yanagi quedó admirado de algunas metodologías utilizadas por arquitectos daneses, que antes de trabajar en sus planos o diseños, conocían y tomaban estrecho contacto con la madera, el metal y el ladrillo, para comprender su constitución y comportamiento.

La apertura del pueblo japonés hacia Occidente hará que un gran número de jóvenes salgan hacia Europa y Estados Unidos a refrescar y renovar sus conocimientos atrasados por tanto tiempo de aislamiento. Muchas veces se habla de que los japoneses han copiado muchísimas cosas de otras culturas, pero también “lo que hemos llamado el mimetismo japonés es una primera e inevitable etapa de la comprensión de lo desconocido. que implica muchos errores antes de encontrar la verdad”<sup>147</sup> (Yanagi, 1989, p.93).

Con todas estas experiencias recogidas desde el extranjero y el panorama que veía en su propio país, creó junto a sus amigos Hamada Shōji y Kawai Kanjiro, la agrupación Mingei-Kai (1931-1941) y su teoría del movimiento Mingei o “el arte del pueblo”<sup>148</sup>, vocablo creado por él, cuyo origen está en las palabras *minshūteki kōgei*, que significa literalmente artesanías del pueblo.

---

146. “He, like his friend Hamada, sought rather to asses, to accept, or to reject us at a deeper level”.

147. “What we have called the japanese imitativeness is a first and unavoidable stage of understanding the unfamiliar; it involves many errors before truth is found”.

148. Hoy en día esta palabra se utiliza para denominar artesanía.

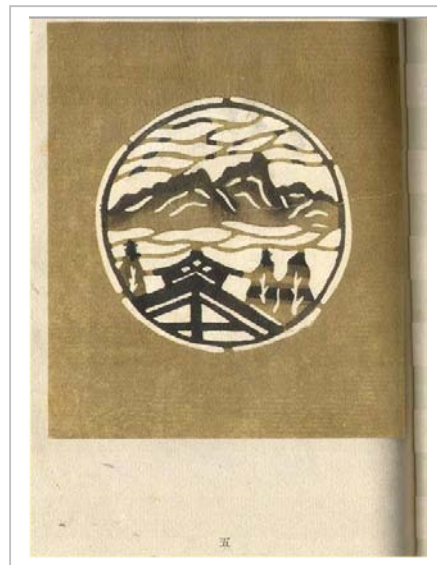
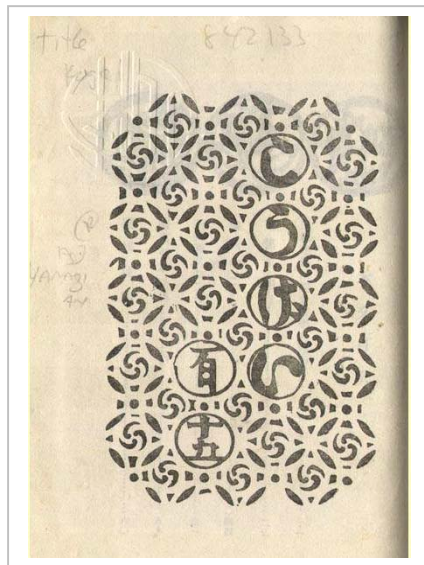


Fig. 97 Portada y dos páginas de la revista Kogei N° 115, hechas en papel hecho a mano y *stencils*.  
15 x 22 cm. página abierta. (impresa y editada en Showa 21, en 1946) Seibunsha, Tokio.



La teoría Mingei iría creciendo en los próximos años y reuniría las piezas de arte popular más importantes y representativas del Japón en el Mingei - Kan o Museo de arte popular fundado por él, en un edificio de valor patrimonial donado por el gobierno a cambio de siempre estar abierto al público, para educarlo en su tradición e historia cultural del Japón. Luego comenzaría a editar la revista Kōgei (artesanía) logrando sacar 120 números todos con portadas diferentes dedicado a los artistas textiles, ceramistas, maestros papeleros, etc. que significaría el despertar del propio Japón hacia sus tesoros nacionales vivos.

La revista Kōgei N°115 impresa en 1946, estuvo dedicada al *washi* (Fig. 97) y realizada completamente en papel hecho a mano; consta de 67 página de textos dedicados al papel tradicional japonés y 10 ejemplos de papeles teñidos en plantillas hechas por el propio Soetsu Yanagi.

#### **4.5.1 Mingei-dō <sup>149</sup> o “la vía del arte del pueblo”**

*“En un principio la teoría Mingei tendría más un aspecto nacionalista que una filosofía estética de los oficios”* <sup>150</sup> (Kikuchi, 2004, p.40), y más relacionado de alguna manera a los ideales del movimiento de Morris, influenciado a su vez por el método medieval de trabajo que alude a la actividad de grupos o gremios como idea de trabajo colectivo, que también entusiasmará a Soetsu Yanagi.

Desde aquí estudiará el arte medieval y encontrará un ideal que poco a poco irá enfatizando en la teoría Mingei, que relaciona el trabajo manual con lo divino. Es interesante además que los preceptos del movimiento Arts & Craft de William Morris no sólo influenciarían muchos de los principios del movimiento Mingei sino que además compartirían algunos puntos de la filosofía budista en términos de lo que podría relacionarse al Geidō, como por ejemplo, el rechazo de los métodos industriales de trabajo, así como también, el rechazo a la separación entre el trabajo del artista y el trabajo del artesano

---

149. Concepto acuñado por Sastre de la Vega.

150. “Mingei theory began showing nationalistic aspect more than craft aesthetic philosophy”.

(en la visión budista esto se refiere principalmente al sentido de auto referencia de un artista frente a su obra); al contrario, el Geidō no comparte la función celestial que Yanagi quiere imprimir al carácter de la teoría Mingei.

Es curioso que él por una parte rechace esta división entre el arte y artesanía, que podría ser lógico tomando en cuenta que ambos trabajos en la antigüedad, fueron denominados y reconocidos bajo el mismo *kanji* o carácter. Es decir que para el japonés el trabajo del artista y el trabajo del artesano eran parte un mismo conjunto y no veía diferencia en ello.

En este sentido, Yanagi quiso rescatar este concepto porque el sentido último del arte tradicional tiene que ver con el trabajo directo con las manos y el material, desde donde emerge el conocimiento más profundo del arte, o el trabajo con uno mismo, si recordamos que dentro de las disciplinas del arte tradicional, también están incluidas las artes marciales; es por esto que ponemos el énfasis en que el Geidō es la vía del arte tradicional del budismo Zen, y no del arte contemporáneo japonés, más vinculado al concepto de arte occidental o *geijitsu*, como lo explicamos anteriormente.

Hoy en día esto ha cambiado, y se hace una diferencia al entrar de lleno en el concepto del artista/autor; pero al igual que las corrientes espirituales del Japón, estas dos formas de arte conviven en paralelo.

Lo que comenzó siendo una unión en la teoría Mingei (arte/artesanía según el concepto antiguo), Yanagi termina haciendo no sólo una diferenciación de ambos, sino que además incluye una distinción dentro del trabajo de los artesanos, como veremos más adelante, movido por esta insistencia de poner cada vez más al artesano, como puente entre lo divino y lo terreno. Este interés por la relación entre el oficio y lo espiritual se profundizó más aún cuando fue discípulo y más tarde gran amigo de Daisetz Suzuki, al cursar estudios de budismo con él, en los que sumó a la teoría Mingei los ideales de belleza del budismo Zen.

Más allá de un mero interés por la cultura de la artesanía local de su país, Yanagi veía cada vez con mayor convicción que la belleza provenía de la mano de un artesano desconocido que “*descansa en la mano protectora de la*

*naturaleza*” (Kikushi, 2004,p.40), conectada de manera inconsciente con lo divino<sup>151</sup>. Una artesanía simple y utilitaria pero que a sus ojos representaba la belleza más sublime, aquella que es auténtica y que no busca ser reconocida como tal, sino ser sólo lo que es.

Esta sinceridad es la que le otorga la belleza verdadera. El artesano desconocido representa al artista anónimo, aquel que da a conocer su espíritu a través de su obra y que se ubica detrás de ella; es decir, predomina la importancia de la obra sobre la importancia del que la ejecuta, siendo sólo un intermediario entre lo divino y lo creado. Es aquí en donde hace el mayor hincapié en diferenciar el trabajo del artesano, dejando ya a estas alturas completamente de lado al artista. Como dijimos anteriormente, Yanagi reflexiona dentro del mismo concepto de artesanía, y distingue el artesano del artista/artesano, tal vez porque en algún punto su rigurosidad llegó a tal extremo que refinó los conceptos para poder revestirlos de un carácter más religioso, como fue su predisposición en los últimos años de su vida.

Cuando él crea la palabra Mingei, quiere diferenciarla de *sakka*, que corresponde al artista/artesano individual. Existe una relación concerniente de la consciencia del artista/artesano, comparada a la inconsciencia del artesano puro, porque el primero ha llegado a un grado de intelectualización individual que muchas veces pierde la visión por este exceso de trascender en un ámbito que está más ligado a lo mental, a diferencia de un artesano puro que sabe que el diseño es funcional y se deja llevar por la fluidez del trabajo sin intelectualizar, surgiendo así una pieza desde su propia naturaleza.

Desde aquí, Yanagi llega a relacionar el trabajo del artesano con los caminos del budismo *de la tierra pura*<sup>152</sup>, que diferencia dos vías para llegar a la iluminación: *jiriki-dō*, que es la vía por el propio esfuerzo para alcanzar la iluminación; un camino lleno de dificultades, al que se le llama *nagyo- dō*, o vía de las dificultades. Este sería el camino de los artistas que buscan el

---

151. En este sentido es importante aclarar que la diferencia entre la elaboración industrial y la artesanal, para Yanagi significa la intervención del poder divino en la creación, siendo el artesano un instrumento. Para Morris es la libertad y el placer que siente el artesano al crear. Ambas posibilidades buscan llegar a la verdadera belleza.

152. Cuyo mensaje está contenido en el Buda Amida (Amithaba).

reconocimiento individual. Aquellos que logran llegar a través de él, son los verdaderos genios.<sup>153</sup> La otra vía es *tariki-dō*, que alude al “otro poder”, es decir la posibilidad de que Buda pueda ayudarnos a llegar a la iluminación a través de repetir su nombre. Para Yanagi, esta es la actitud espiritual ideal, en la que el artesano repite su acción en un hacer guiado por la tradición, que no es otra cosa que el “Otro poder” (*tariki*), el uso de los materiales y métodos tradicionales unidos a un corazón que acepta (Sastre, 2008 ).

El objetivo de Yanagi era recuperar en las artes la idea anterior a la dualidad; alcanzar la belleza entendida como la verdad y no como los contrarios feo/bonito. Para él desear la belleza y odiar lo feo es signo de inmadurez, porque ambas son parte de lo mismo. La belleza real es aquella en la que está contenida la verdad, y aquí encontramos la relación directa con *yugen* descrito en el apartado anterior.

Soetsu Yanagi habla de la belleza que se encuentra en el trabajo del artista en cuanto a su verdad, más allá de la expresión del sentir del artista que ejecuta la obra; el universo estético o el reino de la belleza se encuentra cuando la obra y el artista están en armonía con la Naturaleza, porque es ahí en donde reside la belleza verdadera. Introduce la idea de *mushin* que alude al no pensamiento (la no intelectualización) que significará “*confrontar el objeto y olvidarnos de nosotros mismos, prepararse para recibir lo que venga del objeto sin interponerse en el camino*” (Sastre, 2008, p.205), que no es otra cosa que la fluidez en la creación, el hacer continuo sin pensar en qué se vería mejor desde el afuera, sino más bien dejarse llevar por lo que la pieza va dejando entrever.

Yanagi fue impulsor del reconocimiento de estos oficios no sólo del gobierno sino como una verdadera educación del pueblo japonés. Aún cuando existen críticos tanto en Europa como en Japón acerca de su insistencia como corriente original, sigue siendo considerado como el padre del movimiento de

---

153. Yanagi no era partidario de esta vía por ser de carácter individual y por perseguir como objetivo el reconocimiento personal.

la artesanía popular en Japón, pues más allá de si es o no original, creó verdaderamente un movimiento de reeducación y apreciación de los oficios más interesantes del pueblo japonés y que ante la creciente industrialización de ellos, fue en su rescate y promoción.

El aporte de Yanagi, fue retomar y destacar el trabajo del arte como forma de conocimiento profundo. Más allá de sus intenciones un tanto políticas, un tanto teñidas por la religiosidad, lo que queremos rescatar aquí es más bien, la importancia que radica en la práctica y contacto directo con el trabajo, que es el puente que nos une con lo más verdadero del arte, a través de esta manera de llevar el proceso creativo.

Una clave para llegar a comprender y poder apreciar verdaderamente una pieza de arte, es el acto de ver, y esto tiene que ver más allá de la simple mirada, es aquella que se detiene y se dirige al núcleo de un trabajo. No basta con saber de él, eso no nos garantiza que lo conozcamos realmente y ahí Yanagi señala que, un estudiante de filosofía no lo transforma en un filósofo, por lo tanto para lograr ver la belleza en algo, es necesario percibirla y no solamente saber de ella intelectualmente.

Es muy interesante hacer esta distinción y poder integrar ambos planos para una total comprensión, a saber teoría y práctica. Aunque aquí se puede destacar un alcance interesante: A partir de la práctica podría extraerse la teoría o fundamentarla teóricamente con pleno conocimiento. Sin embargo, con sólo la teoría no podría desprenderse un conocimiento práctico, sino que habría que ejecutarlo, pues éste no se genera de manera espontánea. Por lo tanto, es necesario usar no sólo el intelecto, porque éste no es suficiente y se queda sólo en la superficie de las cosas.

Un aprendizaje y conocimiento pleno se produce cuando podemos llegar al corazón de una pieza, de una pintura, o de un cántaro, cuando se puede percibir la mano que hay detrás de esa forma, es entonces cuando logramos verlo realmente. Por lo tanto un persona que sabe mucho de arte en la teoría, no está avalado por su capacidad para percibir la belleza en una obra si no logra percibirla de manera real. Aquellos que preguntan primero quién la hizo,

dónde y cuándo, sólo están pidiendo información secundaria con la cual consolidar un marco que les ayude a entender racionalmente lo que ven.

Es importante en el aprendizaje y el conocimiento de cualquier cosa, sobre todo de las artes, vivenciar el conocimiento en la práctica y en la teoría para llegar realmente a la belleza; se habla de una sinceridad en el trabajo que se hace, es decir el “efectismo” no tiene cabida en el concepto de belleza para la estética del Zen, éste es uno de sus ideales más importante.

La belleza para el budismo Zen no tiene que ver con la dualidad feo bonito, porque *budeidad* precisamente es llegar a esa comprensión no dual del universo y de nuestra existencia. Por tanto la belleza de las cosas es aquel objeto que es su máxima y mejor expresión de él mismo.

#### 4.6 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.*

Matsuo Basho <sup>154</sup>

Un sistema de aprendizaje interesante que se realiza en China, es la manera en que se les enseña a escribir a los niños en la escuela. Paso a paso comienzan por trazar el sinograma o “*hàn zì*”<sup>155</sup> en el aire aludiendo a un concepto u objeto; luego cierran los ojos y lo repasan mentalmente, entonces lo hacen con tinta sobre el papel y finalmente dicen el nombre del carácter o ideograma en voz alta (Billeter, 2003).

Cada vez que los niños lo escriben, apelan a esta memoria coreográfica que ya estará integrada luego de haberla ejercitado y repetido en varias sesiones. Este es el arte del gesto, como dice Billeter: *"Un almacenamiento más grande de información se puede integrar, por los recursos de la memoria motora, de*

---

154. Extractado de: “*Zen, Sabiduría esencial*”, colección letra viva, pág. 70. 1995, Argentina.

155. Los caracteres chinos muchas veces se les denomina kanjis, pero esta es la voz japonesa para nombrarlos. En chino se les llama hanzì, que significa carácter han. (que viene de la dinastía Han)

*hecho, más rica y más fiables que el de la memoria visual"* (Billeter, 2003, p. 290)<sup>156</sup>.

Si nos remontamos a la antigüedad, encontraremos que el método de enseñanza no es tanto más distinto que el actual. La repetición del gesto, la acción reiterada tantas veces que finalmente logra su integración y rápidamente nos olvidamos del largo camino que nos tomó el conseguirlo, transformando este movimiento en algo espontáneo.

En el libro "*4 lecturas sobre Zuangzi*" de Jean François Billeter, se ilustran una serie de historias taoístas que aluden al proceso de aprendizaje; por ejemplo la historia del cocinero,<sup>157</sup> en la cual se ilustra a través de una práctica regular, cómo llegar a un corte perfecto sin hacer uso de la fuerza sino de la precisión, al punto de no necesitar mirar al animal sino que bastará simplemente con sentirlo.

Esto alude 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 naturaleza del material que trabajamos. Es todo un conjunto en el que se olvida la división entre una cosa y la otra y se considera como un todo que fluye solo.

Este es el momento del olvido de la consciencia y el movimiento aparece inconscientemente como parte de la memoria del cuerpo, que sabe lo que tiene que hacer.

Si bien hemos expuesto formas de aprendizaje que no están directamente relacionadas con el arte, su manera de enfrentar la práctica será la misma.

En la corriente taoísta, no es fácil encontrar un texto que aluda a un maestro como lo encontraríamos en el budismo del Japón. El taoísmo es un camino

---

156. "A much larger store of information can be integrated, for the resources of motorial memory are in fact richer and more reliable than those of visual memory".

157. La historia detallada y completa en la pág. 22 de este libro.

individual y entonces aquel que alcanzaba la iluminación, se retiraba a la montaña o se alejaba de la ciudad, como expusimos anteriormente. Es el caso del maestro pintor, calígrafo y poeta Shitao, que vivía apartado del mundo en un monasterio Chan<sup>158</sup>, y que luego en su edad madura se transformaría en un fiel seguidor del taoísmo.

Shitao nos ha dejado valiosos textos sobre el arte de la pintura, que si bien no reemplaza el aporte de aprender directamente de un maestro, nos ilustra su manera de desarrollar la práctica del arte y su relación con la espiritualidad. En su tratado de la pintura, habla con gran acierto de dos aspectos fundamentales en la práctica de este arte. Primero expone su conocido método de la pincelada (*i-hua*) y habla del “rasgo único del pincel”, origen de todas las cosas, en el que el uno lo contiene todo y el todo en el uno, apelando al principio anterior a toda dualidad.

El otro aspecto es la ausencia de método que a través del ejercicio de la pintura, lo va generando. Es decir que el pincel único genera y contiene todos los posibles trazos, formas, curvas, líneas, etc. En su pintura, la montaña, el lago, la roca y el cielo, representan todas las montañas, los lagos, las rocas y los cielos. Shitao habla de la instrucción elemental y de la vida. La primera es fundamental para conocer las herramientas y la observación; la segunda que a través de la experiencia en comunión con la primera, es la razón del artista pues *“la tinta no será ágil si falta la instrucción elemental, el pincel no será prodigioso sin la vida”* (Shitao, discurso acerca del pintura, s.XVII).

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 tradicionales de Oriente están vinculadas al cultivo de la espiritualidad y 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 del auto conocimiento.

---

158. Chan es el nombre chino para lo que conocemos como Zen del Japón.



El maestro compartirá su sabiduría con el alumno un tiempo considerable de su vida, y se volcará con toda su dedicación a guiarlo en el largo camino que significa el proceso de aprendizaje. En el desarrollo de esta instrucción es interesante comentar el significado que tiene el volver al inicio, indicado por el maestro. Esto podemos leerlo en varios textos acerca de la práctica del arte tradicional, 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 de los pasos racionalmente.

Este “cuerpo-espíritu” unidos 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 siempre. 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”* (Herrigel, 2005,p16), dice el maestro a Eugene Herrigel en su etapa de aprendizaje del *kyudō* o el arte del tiro con arco. Es dejarse llevar por el pincel cargado de tinta, sin pensar que está separado de la mano; dejar que aparezcan las montañas, los ríos y las rocas, mencionadas por Shitao.

#### **4.6.1 El Encuentro con el maestro**

Los monjes budistas antes de entrar en el templo como novicios, inician un recorrido o peregrinaje que puede llevar años hasta ser recibidos por el maestro o guía espiritual que les mostrará el camino y los instruirá hacia el conocimiento del Dharma, las enseñanzas del Buda. Muchas veces este largo camino significa una vida al servicio de los demás y el constante desarrollo de la compasión, que es principio fundamental de esta corriente filosófica.

Antiguamente cuando un discípulo quería tomar un maestro en el Japón, debía pedirle que fuese aceptado como asistente y aprendiz; muchas veces esto significaba un enorme sacrificio para ser digno de ello. El maestro de alguna manera, tendría que constatar el real interés en aprender de quien

solicitaba su instrucción y el aspirante poseer la humildad necesaria para recibir las enseñanzas sin cuestionamientos, y la paciencia de saber que iniciará un largo camino que significará muchas veces volver al inicio.

Susan Byrd describe este camino en el arte del papel como un proceso que puede durar hasta siete años, de los cuales, los primeros cinco estarán dedicados a la limpieza, cocina y otras tareas básicas dadas por el maestro. En estos primeros años el aprendiz debe aceptar cualquier cosa que le diga el maestro *“Sólo hasta que el aprendiz haya mostrado que su deseo es estar completamente dedicado al oficio, se dice que podría aprender”*<sup>159</sup> (Byrd, 2013, p.65), hasta que este camino se transformará en un modo de vida.

Una de las historias contada por el maestro Timothy Barrett <sup>160</sup>, en el año 2005, era acerca de un conocido maestro papelerero con el cual trabajó en su época de formación 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 ninguna 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 del papel<sup>161</sup>.

En un primer intento el maestro se negó a enseñarle el oficio, por las razones arriba mencionadas. Este arte se transmite entre generaciones y es un oficio netamente familiar; pero este aspirante no desistió y llegó a dormir fuera de la casa del maestro, a la intemperie, por dos semanas hasta ser aceptado, cosa que finalmente sucedió.

Este tipo de anécdotas son bastante comunes en el Japón antiguo; el maestro no sólo enseñará una técnica sino también una forma de apreciar la vida desde el punto de vista del oficio. Esta historia se complementa con lo que señala Sukey Hughes: *“Según tengo entendido sobre el aprendizaje en*

---

159. “Only after the apprentice had shown a desire to be completely dedicated to the craft, it is said, could it be learned.”

160. Profesor e Investigador del Papel tradicional japonés y Europeo. Actual director de The University of Iowa Center for the Book, Iowa City, EEUU.

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

*Asia, un estudiante pide a un maestro artesano que comparta sus conocimientos y habilidades a cambio de ser un asistente útil*". Más adelante agrega: "Desde el punto de vista del maestro, se necesita mucho tiempo y energía para enseñar un arte, y quieren que un asistente se quede por un buen tiempo y que realmente sea una ayuda para ellos. Probablemente ése sea el origen de tantas historias Zen sobre maestros haciendo que el aprendiz haga más bien trabajos de baja categoría durante el primer año o más"<sup>162</sup>. (ver anexo DVD 5.Documentos 5.1correo Sukey Hughes/Larrea)

Aún cuando Hughes es extranjera, su maestro Seikichiro Gotō le enseñó generosamente el oficio del papel sin pedir nada a cambio, porque según él, quería que lograra hacer un papel suficientemente bueno para ayudarle en sus libros<sup>163</sup>.

Para un extranjero en algunas ocasiones, puede ser aún más difícil encontrar un maestro dispuesto a enseñar su oficio, pues saben que en algún momento volverán a sus países llevándose el conocimiento lejos. Esto no es muy atractivo para un maestro, pues es importante formar aprendices que puedan ser sus asistentes y que preserven la tradición local, que es una de las cosas más importante en la enseñanza y práctica de cualquier oficio de Oriente.

Sin embargo, instruir a un extranjero en ciertas ocasiones puede tener un lado muy positivo, pues podría significar una oportunidad de salir y visitar en un futuro, el país de sus aprendices y dar a conocer su oficio fuera de Oriente; Hughes nos comenta que en Japón este tipo de invitaciones al extranjero les da prestigio al regresar a su país. Pero no sólo en Japón se da esa dificultad, para la artista Aimee Lee tampoco fue fácil encontrar un maestro en Corea, durante su beca Fullbright; ella describe esta búsqueda en

---

162. "As I understand apprenticeship in Asia, a student begs master craftsman to share his knowledge and teach him/her skills in return for being a useful assistant". Más adelante agrega: " From the teacher point of view, it takes so much time and energy to teach their craft, they want an assitant who will stay around a while and really be a help to them. That's probably the origin of so many Zen stories about masters making the apprentice do nothing but menial work fot the first year or so".

163. Este maestro produjo por varios años libros anuales con diversos temas en torno al oficio del papel hecho a mano en Japón, con papel hecho por él mismo y tapas con su especialidad que era el *kinkarakawashi* o "papel cuero". Verdaderas joyas tanto en contenido como en estética.

su libro *“Hanji Unfurled”*, como una verdadera lucha hasta lograr encontrarlo, y desde ahí recién empezaron a abrirse las puertas para ella.

Al igual que en Japón una de las razones importantes para no recibir aprendices extranjeros, es que los conocimientos que recibirán no permanecerán en Corea (aún cuando Lee es de padres coreanos que inmigraron a Estados Unidos), los extranjeros además van por poco tiempo, lo que no es habitual para un aprendiz que normalmente pasa por lo menos uno o dos años haciendo trabajos de limpieza u otros más aburridos, antes de comenzar a hacer papel (Lee, 2012).

Luego el ser una perfecta extraña para la comunidad, *“las personas no toman amablemente a los extraños que aparecen de la nada y sin una recomendación de amigos o conocidos.”*<sup>164</sup> (Lee, pág.32). Además el ser mujer, de aspecto delicado, muy pequeña y delgada. En fin, son muchas las cuestiones que para los maestros papeleros no compensa la enorme entrega que tendrían que dar a alguien que no aportaría nada para ellos. Les es difícil entender por qué vienen extranjeros de tan lejos interesados en algo tan tradicional y local como el papel. Para la artista Aimee Lee fueron 5 meses de búsqueda, rechazos y desilusiones buscando un maestro que le enseñara y finalmente una familia de papeleros aceptó instruirla<sup>165</sup> (Lee, 2012).

En nuestro caso, nos tomó once años encontrar al maestro que nos pudiese instruir después de un largo camino trabajando sin guía y por cuenta propia, precisábamos de un entendido en el papel de manera de corroborar y continuar con nuestras investigaciones, y en Chile no existía tal maestro.<sup>166</sup>

---

164. “People don’t take kindly to strangers appearing out of the blue with nary a referral from friends or acquaintances”.

165. Jang Ji Bang, la misma familia que entrenó a Lynn Amlie, artista norteamericana, profesora e investigadora del papel.

166. A Chile la tradición del papel llegó a manos de los colonizadores españoles y no hay un registro en Sudamérica de la existencia del papel, anterior a esta época. Lo más cercano es un protopapel (véase glosario) al que los mayas llamaron *Hunn* (papel en lengua maya), el mismo nombre del árbol del que obtenían las fibras, y que los aztecas mejoraron al utilizar las cortezas de una higuera al que llamaron *amatl* (papel en lengua nahuatl), conocido como papel amate.

Al hacer una elección en la vida, trazamos una ruta que significará una larga instrucción. Este camino es posible de recorrer de manera realmente significativa bajo la guía de un maestro. Alguien que a través de su experiencia nos pueda guiar por nuestro andar en la práctica y aprendizaje.

Esta relación maestro/aprendiz, no solamente significa la transmisión de un conocimiento técnico y/o teórico determinado; el maestro transmite, muestra una filosofía y su propia experiencia para abrir un posible camino a seguir y desarrollar (un *dō*). Para el aprendiz del arte tradicional en Oriente, el encuentro con el maestro es de mucha importancia y llegar a encontrar aquel que es el apropiado para nosotros, es algo que puede ocurrir después de muchos intentos infructuosos.

Acompañado de diversas historias vividas desde su propia experiencia como aprendiz, fuimos recibiendo las instrucciones del maestro Barrett para nuestra práctica y también desarrollando la paciencia que significa el paulatino y a veces lento avance en la calidad de la formación de las hojas en la que queda toda huella de movimiento que haya ejecutado el maestro papelerero en el proceso.

Aprendimos a observar, a trabajar en silencio y a no perdernos en el resultado final de la hoja de papel, sino más bien, identificar los aspectos que a primera vista no se reparaban antes, como es la postura del cuerpo, el sonido del agua con pulpa en suspensión, el control de la fuerza, el contacto y la preparación del material.

Trabajar bajo la guía de un maestro ha sido clave en nuestro desarrollo creativo y docente. Con él aprendimos que la práctica debe ser disciplinada, aunque de todos modos cometamos errores una y otra vez, pues aquí aparece la voz del maestro diciendo: paciencia, lo más importante te lo



Fig. 98 Tim Barrett y su asistente Marianne Kelsey, preparando papel de lino para una segunda presión.

llevarás aquí, indicando la cabeza, y no la cantidad de papeles que logres producir a tu regreso a Chile. Es decir, poner atención en lo que se está haciendo, ése es todo el objetivo.

La labor del maestro es darle alas al aprendiz, pero al mismo tiempo mostrarle la existencia de la tierra, pues es necesario acercarse humildemente a lo nuevo para que se nos revele, para que podamos conocerlo verdaderamente en toda su dimensión y se establezca un contacto verdadero.

Barrett fue un gran entusiasta en apoyar nuestras ideas durante nuestro tiempo de instrucción, para crear en el papel que iba surgiendo conforme íbamos avanzando en nuestro aprendizaje. para él es importante dar este apoyo. En una entrevista publicada en la revista “Hand Papermaking”, Barrett dice: *“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”*.<sup>167</sup> (Denhoed, 2010 p.11)

Este tiempo de pasantía bajo la instrucción del profesor Barrett, fue de dedicación absoluta al arte del papel; de comprender su naturaleza y nuestra propia naturaleza, la del artista. Un momento para aprender a reconocer los detalles más sutiles, y la manera en que esta experiencia podría ser retransmitida posteriormente, con ese mismo entusiasmo con el que aprendimos al llegar al UICB.

El propósito será siempre enseñar con igual dedicación y generosidad que nuestro mentor ha tenido para con nosotros; de esta manera se forma una cadena de enseñanza significativa. Y con respecto a su propia experiencia como aprendiz, el profesor Barrett afirma:

*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*

---

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

*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 (o en mi caso el oficio) que has venido a estudiar*<sup>168</sup> (Timothy Barrett por Denhoed, 2010,p.10)

Actualmente Timothy Barrett ha finalizado una 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 Barrett recibió en el 2009, una de las becas de la fundación Mac Arthur.

---

168. "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".



## Capítulo V

En la vía del Arte, experiencia individual en torno a la  
investigación, reflexión y práctica de taller.

*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.*

(Suzuki, 1953, p.3)<sup>169</sup>

---

169. Introducción para “*El Zen en el arte del tiro con arco*” de Herrigel, E.

## **5. Ser y Hacer, de la práctica como meditación activa.**

El Geidō es una puerta que se nos abrió hace muchos años, como consecuencia de nuestras investigaciones acerca del papel hecho a mano, sin saber qué podríamos encontrar detrás de ella. No teníamos tampoco la intención inicial de encontrar algo, pues no sabíamos de su existencia.

El estudio que se ha hecho sobre la vía del arte tradicional de Oriente, específicamente de Japón, ha sido posterior al largo período de investigación y experimentación de los primeros años en el papel. El contacto inicial y conocimiento paulatino que fuimos realizando al estudiar cada una de las plantas locales, su aspecto, característica y posibilidades de uso y las técnicas posibles para formar una hoja de papel, formaron parte de un recorrido de más de 11 años, sin un objetivo específico en las Bellas Artes, sino siguiendo un camino que se nos fue abriendo hacia el descubrimiento de la Naturaleza, su comportamiento y su transformación a través de las plantas estudiadas y experimentadas.

Es así como sin pretenderlo nos fuimos adentrando en una práctica disciplinada en el “Geidō del papel”, o podríamos decir en el *kami-dō* y aventurarnos a traducirlo como la “vía del papel”, descubriendo en su metamorfosis de planta a lámina delicada, un arte en sí mismo. Hacer papel se ha convertido en una manera de crear en un espacio de quietud mental; y el ahondar teóricamente en torno a su proceso creativo con todo lo que su manufactura implica, ha significado una profundización en las bases de nuestra disciplina de trabajo, modificando nuestra manera de apreciar y vivir el arte y la vida.

Aún cuando no supiéramos de su existencia como vía formal, tampoco fue tan extraño saber de ella, cuando varios años más tarde (2008) se nos invitó a participar de un grupo de investigación sobre cultura asiática en la

universidad<sup>170</sup>. Aquí pudimos ver de manera casi instantánea la relación existente entre nuestra práctica en el arte del papel y la descripción de las experiencias de trabajo que se describen en el Geidō.

A través de cada paso que constituye el proceso del papel, de manera concentrada y focalizada, no pensábamos en el resultado final sino sólo en establecer un diálogo progresivo con la materia. Fijamos nuestra atención en el momento presente, donde somos testigo del comportamiento de la fibra a medida que se transforma y se interrelaciona con otros elementos.

Más allá de observar cada paso como bitácora de un viaje, esta experimentación se asocia más bien a un estado de bienestar; tomando plena consciencia del momento que se está viviendo y la conexión que se establece, sobre todo en el proceso de formación de 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*”<sup>3</sup> (Racionero, 2008, p.19); este estado de bienestar al que apuntamos es un pequeño asomo que podría llevarnos, a lo que aparece en textos budistas como *kenshō*<sup>4</sup>, descrito en el capítulo IV de esta tesis, en el que la relación directa con los materiales nos podría conducir a esta experiencia estética del auto conocimiento.

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 esta experiencia se tiene o no se tiene. No se vive de a poco ni se tiene de manera parcial, “*Si deseas kenshō, debes hacer tu opinión, tu condición, y tu situación desaparecer*”<sup>171</sup> (Seung Sahn- Maestro Zen, 1979).

Esto alude más bien a volver a nuestra naturaleza original y dejar el ego a un lado como consciencia individual, para aunarse con lo que estamos haciendo. 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 mostrarnos frente al mundo. Por eso se

---

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

171. “If you want kensho, you must make your opinion, your condition and your situation disappear”.

habla muchas veces de liberación, y que llegar a experimentar el *kenshō*, dicen algunos maestros, es menos profunda que el *satori*<sup>6</sup>, o que sería el paso previo para llegar a él.

En el caso de nuestra larga práctica no se ha tenido la experiencia del *kenshō*, pero nos parece importante el comentar de su existencia, no como búsqueda puntual sino como una experiencia que podría ser alcanzada a través del arte, sin ser un objetivo sino una consecuencia natural; creemos que se debe ser muy metódico para tener este tipo de vivencias y pueden pasar meses o años sin experimentar nunca el *kenshō*, aún teniendo una disciplina diaria de meditación; en todo caso, no es nuestra intención ni objetivo llegar a tenerla.

Nuestra motivación hacia la práctica es simplemente vivir el oficio, estar absolutamente tranquilos cuando estamos inmersos en él y podemos afirmar con toda certeza, que esta práctica es profundamente amable y conductora de una felicidad serena. Es sólo eso; es estar bien y estar bien en el mundo.

A nuestro parecer el papel es un material con un alto contenido de energía expresiva. El hacer papel nos vincula con nuestra capacidad de contactarnos con la materia, y desde ahí poder reconocernos en esta transformación. En la Naturaleza podemos observar y comprender todos los fenómenos, no sólo los que competen a ella, sino que también a nosotros mismos.

Desde el momento en que tomamos consciencia de que la transformación de la planta en una hoja de papel, está condicionada por diferentes estados y elementos que influyen en ella, de la misma manera podemos entender de qué manera funcionamos nosotros mismos en y con la Naturaleza. Así, en este caminar con una mezcla intuitiva de práctica y estudio, fuimos dando forma y cuerpo a una inquietud, transformándola en una manera de percibir y vivir la vida.

## 5.1 Entrenamiento en meditación

Sucede que al encontrarnos sumergidos en la escritura y lectura de una investigación, gran parte del tiempo lo pasamos fuera del taller. Esto hace que nuestra práctica se vea interrumpida por un buen período de tiempo, para poder dedicarnos de lleno a la redacción de una tesis.

Para poder transmitir el sentido de la práctica del oficio, con los beneficios de la meditación en ausencia de la actividad normal del taller, se tomó la decisión de participar de un entrenamiento en meditación de la línea budista tibetana, Si bien teníamos una experiencia previa en estudios y meditación del budismo Zen en el linaje Soto<sup>172</sup>, se escogió la vía tibetana; un budismo devocional más ligado al sentido de ayuda y colaboración con la comunidad, lo cual nos pareció pertinente para cumplir unos de nuestros grandes objetivos en el espacio educativo.

El entrenamiento en meditación promueve el adquirir una disciplina regular de práctica que puede llenar aquellos vacíos por la falta de trabajo de taller (y exceso de trabajo teórico). Si bien no reemplaza el efecto descrito anteriormente en las experiencias recogidas en el estudio a partir de la meditación en movimiento, ayudó a mantener la mente en calma cuando nos vimos enfrentados a recomenzar la práctica en el papel de medio formato después de 4 años de interrupción.

Es importante notar que buscamos un espacio de trabajo meditativo en acción, y que existe una diferencia entre tres aspectos que muchas veces se confunden en la práctica:

- Concentración: que alude más a una visualización, lleva intrínseca una intencionalidad y muchas veces al tratar de meditar con los ojos cerrados nos lleva más rápidamente a una mente que divaga.
  
- Contemplación: Se realiza con los ojos abiertos, de manera que dejamos entrar el universo; ésta puede o no implicar intencionalidad, y es la que en

---

172. Conocida como el Budismo de la "iluminación silenciosa". Se practica la meditación mirando hacia la pared.

general se realiza en los jardines Zen del Japón donde podemos observar a muchas personas sentadas en silencio frente a estos paisajes dibujados con piedritas.

- Meditación: Práctica que se da cuando el sujeto y objeto se hacen uno. No tiene un objetivo fuera de ella y se realiza en el “constante presente”. Sea activa o pasiva, la meditación implica en sí misma el concepto de *ichi go ichi e*<sup>173</sup> que es vivir la realidad tal cual es, y que no tiene que ver con el pasado o el futuro. La acción pura no está precedida por un antes y un después, dice Nāgārjuna<sup>174</sup>; quien además decía: pasado, presente y futuro son hipotéticos. Cuando se medita, no debe haber propósito porque es una acción del presente y el propósito implica futuro.

El otro objetivo que nos planteamos al iniciar el entrenamiento de meditación fue desarrollar las herramientas necesarias para transmitir un modo de trabajo en el oficio del papel, que generara entre los estudiantes una manera de modificar el foco tradicional de atención en el aprendizaje, en el que muchas veces se busca una buena calificación, por encima del deseo de aprender y conocer. Se busca más la aprobación del profesor, que la experiencia contenida en la práctica de taller como elemento fundamental de conocimiento.

Al igual que en la actividad de creación, la importancia mayor debe estar enfocada en aquello desde donde generamos conocimiento, y ésta a su vez radica en el proceso y no en el trabajo final. En la meditación, la importancia también está en el método y no en el resultado. Los monjes saben que una vez que se ha llegado al objetivo se debe dejar el método, siempre enfocado en el equilibrio conocido como la vía media.

Para entrenarse en la meditación, no se debe estar demasiado concentrado, pues en exceso genera stress, y por el contrario demasiada comodidad nos

---

173. Fuera del espacio de meditación, este concepto también alude a estar atento al encuentro diario de todo tipo, personas, ideas y lugares.

174. Nāgārjuna, filósofo indio del S. II quien funda la escuela del camino medio del budismo Māhāyana

provoca sueño; por lo tanto el justo medio entre ambos es la perfecta actitud para la meditación.

Por otra parte existen diversos mitos en torno a ella y podríamos definirla como un estado de quietud mental, en que no nos apegamos a nuestros pensamientos, ni los juzgamos; sólo los observamos ir y venir, despejando y liberando nuestra mente de ellos, en la medida en que no nos obsesionamos con dejar de pensar en ellos.

Un relato Zen muy conocido es aquel en que el discípulo le pregunta a su maestro, qué debe hacer para alcanzar la iluminación, y el maestro le responde, debes dejar de pensar en monos. Aquí los monos representan los pensamientos que no dejan de moverse, como una metralla permanente de pensamientos que se suceden y que muchas veces no tienen ni siquiera un hilo conductor muy coherente, que se cambian de rama como quien pierde el interés o cambia el foco de atención continuamente; o como también aquellos pensamientos obsesivos, que nos dejan estancados en una idea a la que nos hemos apegado. De esta manera con el ejercicio de meditación, podemos aprender a no apegarnos a esos pensamientos que nos detienen.

El sólo dejarlos pasar es suficiente para comenzar un camino de apaciguamiento mental. Esto es mucho más profundo que el sólo hecho de lograr un momento de quietud mental, es poco a poco dejar aflorar nuestro ser verdadero, sin juicios, y teniendo la posibilidad de vernos de una manera más justa y real. Las actividades del día a día, podrían asociarse con la imagen de unas gotas de tinta dentro de un vaso con agua que agitamos. El agua se aquietará si dejamos el vaso quieto y la tinta que simboliza nuestros pensamientos decantará.

Un trabajo en estado meditativo no significa entrar en un trance sino estar en contacto profundo con lo que se está haciendo. En sesión de meditación pasiva<sup>175</sup>, el aire entra y desaparece en la mente; se focaliza la atención en

---

175. La llamaremos así para diferenciarla del trabajo meditativo en acción cuando hacemos papel, tejemos o cualquier otra actividad repetitiva que podamos ejercitar e integrar.



una parte especial del cuerpo que los japoneses denominan *hara*, y que corresponde al centro del vientre.

Los pensamientos vendrán pero también se los dejará pasar. Esto no debe ser motivo de molestia sino de reconocer que es parte del proceso de entrenamiento y aprendizaje. En meditación muchas veces se usa un *mantra*. Éste alude a una repetición de ciertas frases o palabras que ayudan a conectarnos con nuestra naturaleza interna; una voz que debe sentirse desde dentro y en ningún caso es un canto.

Todo estos pasos llevan un tiempo para su asimilación e integración en nuestra vida, pero el Buda compara la paciencia con la tierra, que toma su tiempo para crecer sin quejarse.

Al integrar esta práctica podemos encontrar la Naturaleza dentro de nosotros y darnos cuenta que tanto afuera como dentro es lo mismo, pues estamos compuestos por los mismo elementos y nos relacionamos con ellos a diario.

La práctica de la meditación no es otra cosa que ejercitar la calma, y abandonar el afán de mantener el control. Es algo que se produce de manera paulatina y sólo la perseverancia puede llevarnos a lograr el estado de serena atención que se da como consecuencia del abandono del dominio sobre uno mismo. Esto no alude al descontrol, sino simplemente a dejarse llevar por el fluir de la respiración que se tornará calma al encontrar su propio ritmo natural, sin esfuerzos de ningún tipo.

Tal estado de la mente y el cuerpo, logrado después de un largo y disciplinado tiempo de práctica, puede experimentarse cada vez con mayor facilidad al reconocer cuándo nuestra mente divaga y cuándo vuelve a estar en el presente.

Es natural que los pensamientos se movilicen y que con esto nuestra atención se distraiga; pero el sólo hecho de darnos cuenta de nuestra distracción, es que ya estamos en el camino hacia asentar la mente y de generar hábitos mentales. De esta manera podemos enfrentar no sólo una

práctica sentada, sino también una meditación activa en el que nuestra mente se encontrará en el lugar que debe, en el presente.

A través de la práctica de meditación se puede trasladar este estado de atención a nuestras actividades cotidianas y a la práctica del arte. Así sin llevar la mente al futuro, nuestro quehacer se irá traduciendo en una conexión paulatina en el medio en el que estamos trabajando, estando conscientes de las características y propiedades de los materiales y herramientas que manipulamos.

El dejarse llevar estará dado por la relación armoniosa de todos estos elementos, en donde el esfuerzo no se hace presente ni es necesario. Lo único a que debemos atender es a inculcarnos la disciplina de una práctica diaria en lo posible, hasta que de alguna manera formará parte de nuestra rutina y muchas veces se nos hará necesaria.

## 5.2 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<sup>176</sup> (Okakura, 2007,p.20)*

El concepto de olvido al que aluden las prácticas del arte oriental, puede producir un cierto desconcierto si nos quedamos con sólo la primera impresión. Podemos hacernos la pregunta normal de un ignorante aprendiz, ¿cómo es que una persona que lleva años practicando debe en algún momento olvidarse de lo aprendido?. El verdadero sentido de la respuesta a esta pregunta sólo puede ser comprendido profundizando en las lecturas y prácticas que a la disciplina se refiere, entonces podremos entender y reconocer a partir de la propia experiencia, que el olvido no es más que la integración de lo aprendido en nuestra naturaleza, de manera que ya no pasa

---

176. Cuento taoísta del arpa amaestrada.

por un proceso de razonamiento consciente sino que fluye como un movimiento natural, así como el caminar, andar en bicicleta o escribir.

En todas estas situaciones, la persona no está pensando en sí misma cuando ejecuta cada una de estas acciones. Asistiendo a la clase sobre budismo Zen, del diplomado *Esencia y Desarrollo del Budismo*, del Instituto de Estética, Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile en el año 2008<sup>177</sup>, el profesor Luís Díaz destacó que la expresión olvidarse de sí mismo viene del concepto chino de meditación taoísta *zuowang*, que significa sentarse y olvidar.

La repetición de una actividad aparentemente monótona consigue llegar al olvido de sí mismo, con esto se logra seguir el Tao o el *dō*; fundirse con el universo. Tanto el Tao como el *dō* comparten esta forma. En la naturaleza, la mente comienza a vibrar a menor revolución<sup>178</sup>.

Al comienzo cuando aprendemos una nueva disciplina, vamos poco a poco haciendo consciente cada uno de los pasos que vamos dando. Somos más lentos, más torpes también, y muchas veces no nos damos cuenta de los avances que hacemos porque estamos más ocupados en obtener el resultado final, o dominar la técnica o el movimiento.

Sin embargo, es muy importante observar cómo integramos el mecanismo de las cosas al movimiento del cuerpo. Pondremos el ejemplo más cercano, que es formar una hoja de papel. Primero se prepara la pulpa de morera<sup>179</sup>, se distribuyen en el agua de una batea o de una piscina pequeña, armada previamente. Se agita la peineta de madera (Fig.98) para abrir las fibras y dispersarlas en el agua. Se cuentan 50 veces agitando la peineta o *mazè*, que abrirá las fibras para formar la pulpa de papel.

El número de veces que se agita la peineta no está determinado por ninguna fórmula o receta específica. Es probable que no revista mayor importancia si

---

177. <http://asiapacifico.bcn.cl/cultura-y-sociedad/agenda/india/esencia-y-desarrollo-del-budismo-en-la-uc>

178. Esto también fue explicado por Dogen, fundador del budismo Zen de linaje Soto en Japón.

179. Una completa descripción del proceso de preparación de la pulpa y formación del papel se describe en el cap. V. El taller del aprendiz, técnica y procesos.



Fig. 99 Larrea agitando las fibras disueltas en la batea con el *mazè*.

se agitan 45 o 55 veces. Lo que se debe tener en cuenta es observar el comportamiento de la fibra luego de esta agitación hasta obtener la experiencia necesaria que nos indique cuando la pulpa está suficientemente dispersa. En todo caso el número que aquí señalamos, se refiere a las instrucciones recibidas por el maestro papelerero que nos transmitió el oficio.

Pero en estos primeros 50 tiempos en que la peineta va y viene, observamos cómo de ser una masa compacta de cortezas, después de su apaleo, pasa a separarse en pequeñas fibrillas que se integran al medio acuoso formando la pulpa de celulosa. En los siguientes 50 tiempos de agitación, las fibras se separan aún más y se hacen más finas formando una pulpa en suspensión ayudada por el *neri* o auxiliar de formación<sup>180</sup> que se ha agregado al agua. (Fig. 99)

Toda esta etapa no toma más de 5 a 8 minutos en total, sin embargo, cuando se describe parece mucho más largo. Seguramente porque en un principio vamos leyendo los pasos, conforme ejecutamos esta acción para ir memorizándola. Hoy estos pasos se realizan en un sólo acto, formado por una serie de otros más pequeños que se van sucediendo, y que se convierten en una disposición anímica para empezar la segunda etapa: la formación de la hoja de papel.

Cada uno de estos pasos forman parte de una meditación activa en el que el pensamiento no se hace consciente, sino que es un todo integrado que el cuerpo ya conoce; un proceso desatento puede provocar errores en la proporción de aditivos o la correcta afinación de las fibras, aunque en todo caso, la mayoría de estas situaciones tiene solución, pero será interesante saber dónde está puesta nuestra atención mientras trabajamos en nuestro oficio.

El ejercicio de atención no estará ubicado en los materiales, pues éstos serán reconocidos sin pasar casi por un acto consciente. Sólo la diferencia en

---

180. El auxiliar de formación es una sustancia mucilaginoso que se agrega al agua para hacerla más densa, proporciona un drenaje más lento y promoverá la suspensión de las fibras en el agua por más tiempo, además de otras cualidades que serán descritas en el capítulo V.

algún detalle cotidiano en ellos, nos hará conscientes de nuestra atención o la falta de ella. Se entiende este proceso como la atención en el ejercicio de continuidad o consecución de toda la rutina; es decir que estamos inmersos en nuestro trabajo pero lo suficientemente alertas para identificar una situación fuera de la común en él.

En la etapa del proceso de formación de la hoja, se puede observar y experimentar con mayor énfasis, el sentido meditativo de esta acción repetida. Aquí se hace patente el movimiento que en los primeros meses puede tornarse hasta torpe, pues tanto manos como brazos, bastidor y peso del agua, se están descubriendo poco a poco; cada uno toma conocimiento del otro, de sus características y reacciones al conectarse entre ellos.

Luego de varios años de práctica en la técnica del *nagashizuki*, la atención generalmente se focaliza en el sonido que hace el agua cuando la pulpa es recogida de la batea y se hacen los movimientos de vaivén que posibilitan el depósito paulatino de las fibras sobre la esterilla del bastidor (ver anexo DVD 3. vídeos 3.7 sonido de la pulpa/washi.mod)

De manera gradual, este sonido se torna reconocible para el maestro papelero, pudiendo identificar si una hoja va bien encaminada o no, según el sonido que hace el agua con la pulpa en suspensión en la batea. *“Ese sonido en particular representa una solución a la temperatura justa y con la correcta cantidad de neri movido a través de la pantalla por un papelero con experiencia en sintonía con el ritmo de su oficio”* (Hughes,p.100)<sup>181</sup>.

El otro punto a tener en cuenta es el no pensar en lo que viene después, sino sólo estar concentrado en el momento presente 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 al movimiento de los brazos y el resto de los factores mencionados anteriormente.

---

181. “That particular sound represents solutions at a right temperature and with the correct amount of neri moved across the screen by an experienced papermaker in tune with the ryhthm of his craft”.

Estas bandas elásticas se unen al bastidor con un arco construido y adosado a la batea, que ayudará a sostener y poder mover el bastidor con el peso que adquiere el agua, en conjunto con las fibras y el auxiliar de formación que hace esta solución más densa. De esta manera se protege la espalda, los brazos y propone una mejor forma de distribuir las fuerzas, al momento en que la pulpa entra en el bastidor formando olas producidas por el movimiento de oscilación que se le va dando, conforme se va creando la lámina de papel.

Las manos que sostienen el bastidor al mismo tiempo, deben tener la suficiente flexibilidad para que sea un movimiento fluido y que se produzca casi por sí mismo. Luego atender a la postura del cuerpo, alerta pero no rígido, apoyado en la batea que contiene la fibra en constante movimiento por la inmersión del bastidor. Un círculo que se repite al menos 5 veces por hoja formada. Debemos atender a la posición de los brazos, a la fuerza ejercida sobre las asas del bastidor, el cómo se sumerge en el agua y el peso de ésta. Al mismo tiempo recoger la cantidad suficiente de pulpa para seguir el movimiento armónico y continuo, de manera de depositar las fibras sobre la esterilla, formando las capas que darán el grosor final al papel.

Esta descripción de acciones que ocurren durante la formación del papel se transforman en un movimiento fluido y mecánico, en el que todos los elementos y herramientas (bastidor, batea, pulpa de celulosa en suspensión), se aúnan con el maestro papelerero. 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”* (Billeter, 2003, p.75).

La integración del olvido según este profesor y sinólogo suizo, es paulatino y lo aprendido se incorpora en nuestra propia naturaleza; él 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; estar y dejar fluir la respiración.

En todo comienzo de ejercicio existe una tensión o una resistencia en mayor o menor grado entre el yo y el objeto. Ésta va desapareciendo con el tiempo en que se desarrolla la capacidad y en el que finalmente se podrá constatar en el tiempo, cómo el espíritu también logra dominar 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”* (Manrique, 2008, p.24). Es decir que la práctica regular del arte, no sólo nos capacita para integrar una técnica, sino también para entrar en sintonía con ella; para 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 (para luego olvidarla). Racionero dice: *“Si queréis prescindir del método, aprended el método, Si deseáis la facilidad, trabaja duro, Si buscáis simplicidad, dominad la complejidad”* (2008, p. 172). En esto consiste la fluidez del trabajo creativo, dejarse llevar por lo que internamente ya conocemos, cómo desenvolvernos y cómo reacciona el material o la herramienta que usamos.

La práctica de la técnica del *nagashizuki* y el proceso del *washi*, se ha dado de manera natural como nuestro campo de meditación activa, transformando el oficio en un modo de apreciar las artes y en un camino de vida. El acto mismo de la práctica ha creado una conexión con la naturaleza más esencial del papel y la nuestra, de manera que no existe una separación entre ambas. Tanto objeto como sujeto forman parte de la misma naturaleza; es a este fenómeno de integración lo que llamamos una práctica de relación circular.

### **5.3 Aspectos acerca de la práctica artística (enfocado al arte del papel)**

El trabajo de taller en las artes visuales, sugiere y supone una práctica regular del oficio como cualquier otra labor a la que nos dediquemos más allá de un mero pasatiempo. Las inspiraciones generalmente aparecen en medio



o luego de varias jornadas de trabajo, y no es por casualidad sino por causalidad.

Lo que llamamos inspiración a nuestro juicio obedece a una consecuencia del trabajo disciplinado que finalmente nos va abriendo el camino. Se busca sin saber muy bien qué es lo que encontraremos; se sigue un camino intuitivo de lo que a nuestra vista nos parece coherente o un camino que nos hace sentir que todo calza.

En el caso del papel tanto su elaboración como su manipulación sugiere una experiencia; se sabrá sacar mejor partido a aquellos materiales que más conocemos o con los que estamos más familiarizados. No todos los papeles son iguales, no todos los pinceles son iguales. No es que estemos proponiendo nada nuevo, pero sí apuntamos a que frente a diversas situaciones, a veces la práctica de nuestro oficio se hace más complicada por circunstancias que nos son ajenas, y perdemos temporalmente ese nexo natural que habíamos establecido con nuestras herramientas y materiales.

Durante los últimos 4 años se nos dificultó la posibilidad de realizar una práctica continua de elaboración de *washi*, por la dedicación exclusiva a los estudios de postgrado que significó dejar nuestro entorno habitual. El salir de nuestro taller, de nuestra casa y país, genera una pequeña revolución al enfrentarse con los cambios propios de este traslado y con la necesidad de organizar otro tipo de rutina, más relacionada con la teoría, a la recolección de datos y experiencias, para poder concentrar 20 años de desarrollo en el oficio y uso del papel hecho a mano. Salvo los cursos dictados en la universidad, sólo se trabajó en las artes visuales con papeles elaborados hasta el 2009.

Lo interesante de esta experiencia no es el tiempo que nos encontremos sin poder realizar la práctica del oficio, sino que como dijimos anteriormente, el aspecto meditativo de nuestra práctica de taller, de alguna manera tuvo que ser reemplazado con otras prácticas, para conducirnos al mismo estado de equilibrio (pero ausente de la gracia que tiene para nosotros el oficio del papel, claro está). Más atractivo nos parece el retorno a la práctica en el que

nos hemos encontrado nuevamente, con los elementos que alguna vez nos fueron tan familiares y que en los últimos 4 años, hemos estado hablando, describiendo y analizando.

Es interesante además que por el mero hecho de agrupar los conocimientos recibidos de nuestros profesores y maestros, junto a tantas fuentes consultadas en el último tiempo, nos replanteemos detalles que habíamos olvidado y que nos regresan al origen de nuestro aprendizaje. Aquellas pequeñas manos que soltamos entendiendo incluso otra cosa por falta de manejo de la lengua extranjera, en aquella época, o procedimientos que simplemente se nos olvidaron o nunca reparamos con mucha atención.

Con todo este “conocimiento reconocido”, iniciamos nuevamente el proceso como si fuera la primera vez. Poco a poco trabajamos tomando consciencia de cada paso, comprendiendo nuevamente la importancia de la preparación de las fibras hasta convertirlas en pulpa.

Siguiendo los consejos, tradiciones y tendencias de los maestros japoneses, tratamos de incorporar aquellos aspectos que nos parece, cobran un nuevo sentido a nuestro trabajo. Entonces nos enfrentamos al punto en el que nuestro ego debe dejarse completamente de lado, para que nuestro aprendizaje aflore, aquel que nunca debe abandonarnos.

Ésta es la actitud más importante, o tal vez la más correcta a la hora de trabajar en este oficio; la arrogancia no tiene cabida pues el papel acusa todo movimiento incorrecto, todo error cometido en el proceso de formación, y es una buena escuela para poner nuestro yo en su justo lugar, que es fuera de este círculo de acción y conexión. Yanagi al respecto dice: *“El maestro papeler no escarba su personalidad en cada hoja, ni tampoco buscaría glorificar su papel ni mejorarlo. La belleza del washi es una belleza anónima. No hay ego en el papel ”* (Hughes, p.116)<sup>182</sup>. Es decir que nuestro trabajo de manera silenciosa nos acerca a su naturaleza verdadera (y también a la

---

182. “The papermaker does not carve into his personality into every sheet, nor would doing so glorify his paper or improve it. The beauty of washi is an anonymous beauty. There is no ego in paper”.

nuestra), y la actitud hacia la práctica es muy importante para encontrar el verdadero sentido y belleza en el oficio.

Es así como grandes maestros del papel han permanecido en sus pueblos sin la necesidad de buscar fama ni reconocimiento propio y continúan esta tradición conservando su bajo perfil. Lo que se reconoce finalmente es su trabajo, el papel que ellos elaboran siguiendo las tradiciones milenarias de su cultura local, y no su persona<sup>183</sup>. La perseverancia y el foco puesto en su trabajo con una actitud más cercana a la discreción en su modo de ser, se ha traducido en una mayor visualidad de su trabajo más que en su figura como maestro papelerero; aún cuando se venere bajo la forma de los tesoros nacionales, ésta es una consecuencia y reconocimiento desde el exterior hacia un quehacer en particular, que enriquece la cultura de la sociedad para justamente preservar el trabajo realizado con esta actitud, que está más cercana al afecto, que a la necesidad de reconocimiento.

El sentido es el hacer y sacar fuera de él, lo que debe hacer aflorar en su obra. *“El artesano talentoso en ambos casos ha aprendido a no interferir con esa belleza, sino a trabajar con ella, preservándola lo más posible en el resultado final”* (Barrett, 2005, p.22)<sup>184</sup>.

Con la intención de aprender a través del ejemplo de los maestros japoneses, nos propusimos enfrentar un reentrenamiento en la formación del papel en el estilo *nagashizuki*, recordando que es un trabajo progresivo y que sólo la práctica puede llevarnos de vuelta al círculo de acción del movimiento en armonía con los elementos que lo incluyen. Humildad, entrenamiento y perseverancia son las bases de la práctica y no olvidar que pasamos gran parte de nuestra vida como aprendices. *“...Cada maestro papelerero debe ir constantemente a través de la iniciación del significado esencial en su*

---

183. Queremos hacer énfasis en la diferencia de fama vs reconocimiento, que tiene que ver con el trabajo realizado sin apuntar a la personalidad o vida de esa persona. Algo que está muy en boga hoy en día al punto de muchas veces dejar de lado el con qué ha contribuido en la sociedad.

184. “The skilled craftperson in both cases has learned not to interfere with that beauty but instead, to work with it, preserving it in the finished product as much as possible”.

*trabajo. Cada vez que él hace el papel, es el primer hombre que hace papel, y cada nueva hoja es su primera hoja". (Hughes, p.150)<sup>185</sup>*

Para un artista formado en esta época moderna, en donde se realiza más la figura del artista que el arte que ejecuta, no es fácil ubicarse en una situación en la que deba bajar la mirada ante la Naturaleza o ante el acto mismo de creación. Estamos hablando en el sentido de reconocer el poco dominio que tenemos frente a los materiales y técnicas que nos son desconocidos o nos encontramos por primera vez. Esto en el entendido de que nos hagamos cargo de todos los factores que intervienen en la ejecución de la obra, sin el uso de intermediarios. Tampoco es el caso de dejarnos el rol de director, que es sólo un gestor de ideas, para que otros hagan el trabajo práctico por nosotros, como podríamos encontrar entre las últimas tendencias de las artes visuales.

El rol del artista, así como el del que habla de arte y de quien pone los parámetros de qué es o en qué consiste el arte, tal parece que se aleja cada vez más del arte mismo, o del sentido que alguna vez tuvo el arte. Entendido como que quien creaba, se veía involucrado afectivamente con su trabajo y no en algo puramente intelectual o que busque provocar algo en el espectador como objetivo principal, donde podemos ver claramente que la meta estaría puesta en el "exterior".

Es decir, muchas veces estamos viendo que el objetivo se está poniendo antes del acto puro de la creación, que nace desde sí mismo. Siempre y cuando para nosotros, el arte signifique estar ligado a la belleza como expresión genuina del ser, y no como una herramienta política o similar; en ese caso los objetivos estarán fijados bajo otros parámetros. Es por esto que hemos expuesto esta tesis de la misma manera en que la hemos experimentado, comenzando por nuestra propia experiencia, que sin ponernos como objetivo inicial el encontrar el umbral de una vía, nos ha

---

185. "Each papermaker must constantly go through the initiation of essential meaning in his labor. Every time he makes paper he is the first man to make paper, and every new sheet is his first sheet".

llevado de la mano y sin presión a profundizar no solamente en la esencia de un material sino que en toda la carga histórica y espiritual que el proceso lleva en sí mismo.

Desde la investigación y el conocimiento empírico de las posibilidades expresivas de acuerdo a la naturaleza de su fibra, el papel hecho a mano ha tendido un puente que nos ha conducido hacia una ruta milenaria de relatos, hallazgos, y una serie de conexiones que van más allá del papel mismo y que junto a él, nos ha llevado hacia el Geidō, cobrando mayor sentido en el momento en que esta experiencia es integrada y transmitida a aquellos que se sienten atraídos por la práctica del arte, a través de esta metodología ligada a un camino de aprendizaje y entrenamiento.

Volviendo al concepto de creación en el arte al que nos referimos más arriba, el sentido estará puesto más en la exploración de un material como forma de conocimiento del mismo, en el que su máxima belleza podrá ser revelada. *"Me parece que cualquier objeto de la verdadera belleza debe primero capturar la esencia de su propia materia prima, y mostrar las cualidades internas con fuerza, simplemente con claridad y de forma natural"* (Hughes, p.149)<sup>186</sup>; esto es muy importante para entender el rol que cumple el arte a través del Geidō, como una vía de (auto)conocimiento y como forma de vida.

Nuestra percepción del arte bajo este concepto también cambia, pues se entiende como algo que no es forzado, sino que se debe tomar un tiempo para percibir, explorar y conocer, para finalmente poder dejar aflorar. Este camino ligado a los ideales estéticos descritos en el cap.IV- la estética de lo efímero, nos facilita el poder comprender que la tarea de las artes, no es sino mostrar la belleza sincera contenida en cualquier obra que fue hecha con el único propósito de ser plenamente ella misma.

Al respecto y acerca del rol que cumple el artista, los teóricos y los críticos, Chantal Maillard hace un agudo análisis de las tendencias modernas en el arte, que se vanagloria de ser complejo cuando muchas veces resulta ser

---

186. "It seems to me that any object of true beauty must first capture the essence of its own raw material, and display those inner qualities strongly, simply clearly and naturally" .

más bien confuso, y que al no ser comprendido por una gran número de público, pretenden estar apuntando a una elite, la que al mismo tiempo finge entender para poder pertenecer a este círculo exclusivo.

*La ambigüedad y el oscurantismo gustan en un discurso porque da la impresión de que lo que se está diciendo es algo importante, y si algo es importante también es importante quien lo dice y, por supuesto se siente importante quien lo escucha fingiendo entenderlo. (Maillard, 2009, p.93)*

De esta manera, en las artes visuales actuales y desde el punto de vista que aquí hemos asumido<sup>187</sup>, un gran número de personas se siente ignorante por no entender lo que ve, pues se supone que una obra está expuesta para ser comprendida y no contemplada. Se utilizan discursos y marcos teóricos ahogando muchas veces la simplicidad de la forma o lo que realmente muestra una obra, y no lo que nos quieren hacer ver.

Un trabajo hablará por sí mismo y su honestidad nos dará las pautas para poder apreciarlo, de varias maneras tal vez, pero en su verdadera dimensión. Es necesario estar abierto y no intentar ser lo que no se es, ni entender lo que a las claras tal vez persiga el objetivo contrario: provocar confusión. No podemos conocer ni entrar en la casa de quien no nos abre sus puertas.

También debemos tener en cuenta que no toda obra de arte es captada de la misma manera por el público. Cada uno de nosotros traemos una carga afectiva y experiencias de vida que nos harán apreciar de determinada manera lo que vemos, a través de asociaciones. Al recordar las palabras oídas hace más de 20 años del escritor brasileño Thiago de Mello: *“Si no consigue pasar de la página 10 de un libro, ese libro no fue escrito para*

---

187. Realmente volvemos a encontrarnos aquí con una afirmación problemática en la historia de la estética. Para eliminar la problemática habría que retrotraerse a todas las corrientes, ya que esto no es así para muchísimos autores, por ejemplo, para muchos teóricos contemporáneos de la estética de la percepción, las teorías que se apoyan en la participación, la estética relacional, etc. y no nos da tiempo a trabajar sobre eso y el aludir a ellas escapa del objetivo fundamental de esta tesis.

*usted*<sup>188</sup>, podemos trasladar la misma idea con otras formas de arte. Hay cosas que nos llegan fácilmente y otras que no.

Lo importante es reconocer la autenticidad que hay en ellas; ahí es donde reside la verdadera belleza y el trabajo del artista. Maillard apunta al trabajo del artista oriental como aquel que entiende la Naturaleza como un proceso; un estado en permanente cambio, y que la única manera de poder representarla de forma verdadera en este sentido, es cultivarla dentro de uno mismo (Maillard, 2009). Olvidarse de la propia trayectoria para introducirse en la trayectoria de lo que se representa. Ser eso que se representa. “*Vibrar del modo en que vibra el objeto, eliminar su dualidad*”, dice Maillard. De esta manera quien lo contemple se verá fascinado tanto frente a lo visible como a lo invisible (Maillard); esto supone el conocimiento profundo de la esencia de lo representado.

En Oriente, la pintura no intenta parecerse formalmente al modelo, sino que pretende transmitir su esencia. El ejemplo más claro puede apreciarse en los retratos de los sabios o emperadores que presentan muchas veces aspectos, formas y estilos que no se asemejan a una realidad tal cual la hemos aprendido, sino que el artista ha logrado capturar la personalidad y espíritu de aquel personaje. Para eso toma conocimiento y tiempo de observación hasta integrar el espíritu de su modelo dentro de él mismo. Se transforma y se es el modelo, de manera que después será plasmado en un dibujo o pintura. Maillard lo explica claramente al referirse a una frase de Shitao en el que afirma que para pintar el bambú, se debe cultivar el bambú en el pecho; esta frase y que de alguna manera tiene que ver con este grado de observación que comentamos más arriba, en el que todo trabajo precisa de una reflexión que no pasa por la racionalidad sino por la empatía que se pueda tener con aquello con que tomamos contacto y deseamos trabajar.

*Así que, para pintar el bambú, el artista ha de vaciarse de sí, ha de eliminar no sólo sus múltiples preocupaciones cotidianas sino también*

---

188. Thiago de Mello visitó la clase de portugués en el consulado de Brasil en Chile, durante el año 1993 cuando se cursó el 3er nivel de lengua portuguesa en el Centro de estudios brasileños de la embajada de Brasil en Chile.

*y sobre todo sus ansias de representarse a sí mismo en lo que hace.*

*Sólo así podrá identificarse con el objeto* (Maillard,2009, p.104)

De esta manera nos transformamos en él, y ya no sólo es una interpretación sino que no existe diferencia entre sujeto y objeto. Por otro lado el gesto en el que el artista se ha convertido, plasma en su obra el instante en el que él y el objeto se han convertido en uno sólo; aquel instante que ya no existe más, pues todo sigue fluyendo.

Ese mismo instante podrá ser capturado por quien contempla esa imagen, que al cabo de un momento ya es reemplazada por otra. Es la esencia de lo *impermanente*<sup>189</sup>, que relaciona la idea que planteamos sobre el arte del gesto y el constante fluir, retomada desde el concepto más antiguo del arte tradicional de Oriente, ligado a las prácticas del budismo Zen. El cual ante la idea del constante devenir, en que el instante pasa a ser su unidad de tiempo (Maillard, 2009), se convirtió en el camino del artista de los monasterios budistas, donde cada pincelada será certera y reflejará su grado de realización espiritual.

Este estilo de dibujo suelto, propio de la estética Zen, es el que atrajo e influyó tanto en las vanguardias europeas. Pero lograr trabajar en el sentido que estas formas o caminos proponen, estará muy lejos de ser el objetivo del arte y los artistas occidentales (Maillard), porque no podemos borrar nuestra historia y nuestra cultura, y tampoco ellos. El punto reside en no imitar, sino hacer uso de sus metodologías.

### **5.3.1 Tendencias y referencias en el arte contemporáneo**

Como hemos comentado en el apartado anterior, nuestra propuesta de trabajar según los maestros de la vía del arte del Geidō no supone que nuestro objetivo sea pintar como ellos, o que los resultados de nuestros

---

189. El concepto de impermanencia que hemos tratado en otras partes de este capítulo es la esencia del budismo Zen, en el que todas las cosas van en constante transformación y que por lo mismo no son una realidad porque ésta, está relacionada a lo que puede permanecer.



trabajos sean como los del arte oriental. Sin olvidar nuestra cultura y raíces, nuestro objetivo es utilizar sus metodologías de trabajo que enriquecen no sólo el trabajo de creación sino también la forma de percibir y vivir la vida.

En ese sentido cabe repetir la frase de Matsuo Basho: *“no busco a los antiguos, busco lo que ellos buscaban”*, y la adaptamos a: no quiero imitar a los orientales, busco experimentar lo que ellos experimentaban en la práctica del arte. Y es que uno de los grandes errores, a nuestro modo de ver, es que muchos artistas occidentales al introducirse en las líneas budistas, ya sea atraídos por sus expresiones artísticas como por sus corrientes filosóficas, trabajan en sus obras, más bien una paráfrasis formal del budismo.

Los referentes que nos ofrecen muchas veces funcionan como una “interpretación” del carácter oriental en su aspecto formal, pero no alcanzan la frescura de un trazo realizado por un artista que ha vivido y se ha imbuido en la esencia de su práctica, porque sus propósitos son diferentes. Para el arte tradicional de Oriente, el arte tiene como objetivo la experiencia estética del auto conocimiento y para Occidente no es ése su objetivo, sino más bien tender hacia una auto referencia, que pueden ir desde lo sólo estético hasta lo político. Podríamos citar a muchos artistas de renombre como Robert Rauschenberg, Yoko Ono o Franz Kline que han trabajado con el papel, y otros que han mirado a la cultura oriental, como es el caso de la exposición “The Third Mind”, *american artists contemplate Asia*, realizado en el Museo Guggenheim de Nueva York en el año 2009, en donde muchos artistas a través de diversas disciplinas, muestran principalmente una influencia compositiva y estética del arte de Oriente, y no necesariamente un trabajo que sigue las vías de la práctica del Geidō.

El artista occidental quiere dejar su huella en el cuadro a diferencia del oriental. *“Para el occidental, la originalidad de la ejecución no es un resultado, sino un fin; ésa es la diferencia con los pintores de los monasterios chinos, que convertían cualquier actividad en un instrumento de formación espiritual”* (Maillard, 2009, p. 118). Entonces atendiendo a cómo Maillard explica la forma de trabajar del artista occidental y el artista oriental (refiriéndonos a

aquel que sigue el arte tradicional y no el que se ve influenciado por la cultura occidental), tocan los mismos puntos pero en sentidos opuestos, pues el artista de Occidente a través de su obra, se refiere a sí mismo, se representa y se apunta; sea cual sea la forma, lo expresado alude al artista.

En cambio el artista oriental comienza apuntándose a sí mismo, con el objetivo de vaciarse completamente y dejar entrar entonces la forma representada, ya no es más él sino la obra que ha pintado. El artista oriental se elimina a sí mismo, *“una vez eliminado el yo, la obra tendría lugar. Cualquier cosa podría entonces representarse sin obstáculo. También el vacío. También eso podría representarse”* (Maillard, 2009).

A partir de estos dos puntos tan disímiles, el desarrollo de ambos sólo acentúa su diferencia. Por lo mismo quien persiga como objetivo el pintar al estilo de otro, sólo conseguirá una imitación y si llevamos esta forma a uno de los ideales de la estética Zen, nos veremos contrarios a sus principios de sutileza y simplicidad entendida como la belleza sincera contenida en todas las cosas.

Por otra parte, para gran parte del arte occidental, el 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 y del cual se tiene muy poco conocimiento real de él. Es así como en general se parte del presupuesto de que todo papel hecho a mano que proviene de China o Japón, pasa automáticamente a llamarse papel de arroz, y que aquellos que son hechos a mano se les llame papel reciclado. Sin embargo, el interés en el papel poco a poco ha ido tomando protagonismo en las artes, a raíz de la necesidad de los mismos artistas de volver a tener contacto con el material, con la Naturaleza y con redescubrir nuevas posibilidades expresivas ante un panorama extremadamente “tecnologizado”, en el que cada vez más, las personas se involucran menos con las manos y más con el intelecto.

Para introducirnos a los referentes que podríamos relacionar con la forma de trabajo propuesta, y que apunta a la consecución de un adiestramiento o disciplina, no buscaremos en los artistas contemporáneos que han

promulgado seguir las líneas del budismo Zen u otras líneas orientales filosóficas. Básicamente y según nuestra visión, porque el carácter que los sustenta no concuerda con la apreciación que proponemos aquí en su esencia. Es así que artistas como John Cage o Antoni Tàpies han comenzado desde el referente del budismo y del confucianismo/taoísmo respectivamente, y es desde ahí que desarrollan sus trabajos de creación. A nuestro modo de ver, el camino ha de ser exactamente el contrario según nuestra propia experiencia en las artes visuales, que poco a poco y específicamente a través de la práctica del arte del papel hecho a mano, se logró llegar a un profundo estado de compenetración con las herramientas y materiales, sin que fuera un objetivo previo.

Esta conexión se da de forma espontánea al trabajar en una disciplina sin intentar dominar una cosa sobre la otra, ni poner un concepto determinado para guiar una práctica. El camino iniciado en el taller se fue relacionando con posterioridad a la vía del arte o Geidō, al transformarse en una forma de vivir la vida en el arte, replanteando el objetivo de ya no ser una mejor artista sino una mejor persona (aún cuando uno está contenido en el otro). Entonces nuestros referentes serán artistas que trabajen no sólo en el papel desde su elaboración, sino que además su proceso sea afín a la práctica del arte según el Geidō; aquel que lo elabora, lo usa y lo transforma.

Apuntaremos a dos de ellos que en la actualidad siguen explorando el comportamiento del papel en su estado más puro, a través de nuevas formas de expresión y con quienes además hemos tenido la oportunidad de conversar directamente sobre su trabajo y proceso creativo.

Helen Hiebert, artista y maestra de papel hecho a mano, de origen norteamericano con una larga trayectoria en este campo, considera que el papel posee innumerables cualidades en su simpleza y belleza intrínseca. Esta artista se involucra en todo el proceso de producción y posterior uso del papel para sus proyectos de creación que van desde las instalaciones y esculturas hasta trabajos bidimensionales y libros de artista. Cada uno de sus proyectos parecieran apuntar a temas trascendentales en torno a la

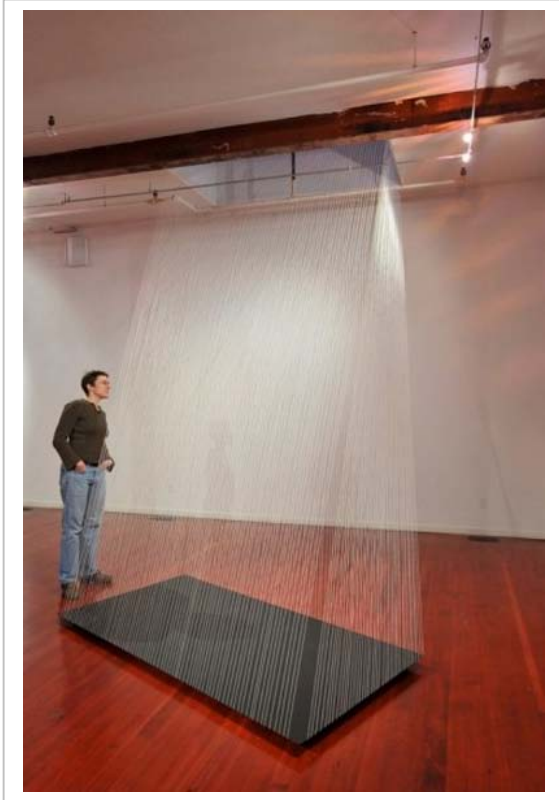


Fig. 100 La artista Helen Hiebert y su instalación "Holding Spaces" 2009. Hilo de cáñamo y ojales en base de madera.



Fig. 101 "Linen Dried" 2008. Papel de abacá, arandelas de metal e hilo de lino. 10 x 35,5 x 5 cm. aprox.

naturaleza humana, el universo en el cual cada uno de nosotros está inmerso y en la conexión de unos con otros.

Al mismo tiempo el proceso de creación que observamos en cada una de sus propuestas, da clara muestra de un lenguaje simple y directo, que refleja la nobleza del material, que aflora a través de las características propias de la fibra, en relación al espacio y la interacción con el espectador. *“Estoy interesada en el espacio que existe entre las personas, entre las palabras, entre los pensamientos. Me siento intrigada ante las cualidades meditativas de la repetición, tanto en el proceso de hacer mi trabajo como en verlo”*<sup>190</sup>, dice Hiebert en el manifiesto sobre su instalación “Holding Space” (Fig. 100), en donde una serie de hilos son puestos en perfecta distancia unos con otros formando una dirección hacia el suelo, recortado por una pieza rectangular que de alguna manera podría señalarnos la trayectoria de la luz proyectada en el suelo.

Helen Hiebert ha hecho una larga investigación acerca del comportamiento del papel en su etapa de secado, contrario a lo que la mayoría de los maestros papeleros desearían, es decir un secado lo más plano y uniforme posible. Para Hiebert en cambio, esto constituye una forma de expresividad propia de este material monocromo, simple y plano como lo describe, que al entrar en contacto con el aire, permite al papel ser tocado por éste, y que poco a poco irá tomando un carácter según su propio poder de encogimiento. De esta manera, posteriormente irá reforzando también estas características al laminar alambres y cuerdas entre las hojas húmedas transferidas, y luego al estar secas, las moverá y articulará en los que ella misma señala, la creación casi de un nuevo material.<sup>191</sup>

Esta reacción del material ha dado paso a dos series que reflejan esta posibilidad de denotar simpleza, translucidez y flexibilidad en el papel. En su

---

190. “I am interested in the space between people, between words, between thoughts. I am intrigued by the meditative qualities of repetitions, both in the process of making my work and also in viewing it.”

191. Véase el DVD “*Water Paper Time*” de Helen Hiebert, donde muestra de una manera poética los cambios que sufre el papel al secarse paulatinamente por efecto del aire y los efectos al ser intervenido con alambres entre sus hojas en estado húmedo.



Fig. 102 "Holding" 2008, Papel de abacá e hilo de lino. 40 x 60 x 45 cm.

serie de vestidos “Linen Dried” (Fig. 101), el papel se vuelve tela agitada por el viento.

Como un vestido suave que se deja abrazar por el aire y que para la artista amplía la representación, en una variedad de alusiones y conceptos, al intervenirla sutilmente con pequeños anillos e hilos de papel torcido. *“La imagen representa constelaciones, formas de plantas, fuegos artificiales, el Big Bang, etc. - metáforas de la concepción, crecimiento, nacimiento, vida. Yo veo todas esas cosas como mágicas y misteriosas, y esto enlaza hacia mi fascinación con el papel y los acontecimientos mágicos e invisibles que tienen lugar a través del proceso de elaboración del papel”*.<sup>192</sup> (Podcast 3/11/2009, entrevista de Steve Miller, Book Artist’ & Poets, University of Alabama, Estados Unidos)

En su obra “Holding” (Fig.102), el papel cobra mayor corporeidad. Piezas suspendidas con formas que nos aluden al cuerpo que las ocupó en algún momento, se une a otras más pequeñas, enlazadas por hilos que sin estar en tensión unos con otras nos revelan la conexión existentes entre los seres. En una imagen de simpleza, esta obra revela la complejidad de nuestras relaciones atendiendo al sentido de la riqueza existente en ellas. Lo corpóreo se hace leve, se diluye pero no desaparece y queda de manifiesto su presencia por la existencia de su sombra.

Un conjunto de inspiraciones envuelven la obra y el trabajo de Hiebert, como por ejemplo la influencia de las lámparas y puertas deslizables *shojis* del Japón, en la que la luz se filtra de diversas y sutiles maneras, dejando ver su trasluz y textura a través del papel. A partir de esta simple observación, genera una serie de piezas y espacios, evidenciando y poetizando esta característica tan particular de la arquitectura e interiorismo de Oriente. A través de sus obras, ya sea utilizando luz natural o artificial, compartirá una misma premisa que es el aire que circula entre ellas y la posibilidad del espectador de poder interactuar y respirarlas. Esto podría aludir al espacio en

---

192. “The images resemble constellations, plant forms, fireworks, the big bang, etc.- metaphors for conception, growth, birth, life. I see all of these things as magical and mysterious, and this ties my fascination with paper and the magical and invisible occurrences which take place throughout the papermaking process”.

blanco que nos proporcionan las composiciones orientales que nos sirve de puerta de entrada para penetrar en su mundo de tintas y espacios en blanco.

Cada una de estas experiencias a nivel de oficio y creación, según Helen Hiebert han llegado hasta ella sin pretenderlo o por "accidente", pero que al mismo tiempo estaba preparada para recibir ese azar, como ella misma le comenta a Steve Miller, en el Paper Education Center, del Robert C. William Papermaking Museum, en Atlanta, Georgia, Estados Unidos, el 17 de Octubre del 2009.

Aimee Lee, es una joven artista norteamericana de padres coreanos que trabaja e investiga sobre el papel tradicional coreano, *hanji*. Lee ha desarrollado diversas líneas expresivas en torno al papel según las posibilidades de manipulación que éste ofrece, y que se ha traducido en instalaciones, *performances*, esculturas, textiles, grabados y libros de artista entre otras disciplinas.

Cada una de las piezas que Lee crea, está en relación directa con el atributo que quiere imprimir y que tiene que ver con la naturaleza del ser humano y su cultura, los límites entre sus habitantes y la sociedad que los moldea. Su trabajo denota una intimidad en el hacer, un silencio que abarca el espacio, un susurro de palabras con un profundo significado, pues su interés está en aquello que no se manifiesta por distintas razones, como aquellos que no tienen voz en la sociedad o pasan desapercibidos, pero que sin embargo necesitan proyectar su voz y su experiencia hacia el exterior, siempre en un tono sutil pero directo.

Por otra parte y en términos concretos de uso y estudio del material que utiliza para sus trabajos, en los últimos años y tras una beca Fulbright de un año en Corea, Aimee Lee ha dedicado la mayor parte del tiempo a la práctica y enseñanza del *hanji*, no sólo por la belleza y arte del oficio, sino que su estudio, práctica y búsqueda del origen, tiene un sentido de hacer ver los valores de estas formas de artesanía del pasado y de sus propias raíces, que se contraponen fuertemente a la modernidad que ha puesto en su lugar, lo barato y rápido. Una tendencia mundial de las culturas de masa. Al respecto



Lee señala: “...he adaptado antiguas técnicas y materiales en mi arte para revivir y actualizar la tradición, y fomentar la supervivencia y evolución de las viejas costumbres, al tiempo que le da capas de sentido a mi práctica” (Lee, 2011)<sup>193</sup>.

Al analizar la obra de Lee y sus diversas manifestaciones nos focalizaremos en el ámbito del tejido en el que la formación paciente de los hilos y el arte propio del tejedor nos mueve hacia los terrenos de un trabajo disciplinado y meditativo. Este es el momento de la reflexión que nos lleva a denotar su primera época de instrucción en el arte del *jiseung*, que viene a ser como el arte de la cestería (Fig.103).

Con una gran técnica y destreza, Aimee va demostrando cómo va cortando una lámina de *hanji* en delgadas tiras, y tomando dos de ellas comienza a torcerla entre sus palmas logrando una cuerda perfectamente trenzada (Fig.104). Esta será la materia prima para tejer todo tipo de objetos tradicionales, que formaron parte de la vida cotidiana de Corea y que hoy en día es parte de su riqueza cultural: ánforas para novias, zapatos para estudiantes, sombreros, etc.

Desde estas piezas tradicionales, las transforma creando y utilizando las bases de la cultura del papel coreano, para la elaboración de sus propias piezas en las que combinará además las tradiciones adquiridas por su educación en Estados Unidos y por la suma de manifestaciones propias de su entorno, dándole un carácter expresivo y único a sus propuestas.

Lee toma el papel y lo transforma en un resistente hilo que teje hasta crear formas evocadoras. En su obra “Pastorale” (Fig.105) captura el espacio, encapsulando un pequeño mundo tejido, cobijando trozos de papel que parecen cobrar una vida suspendida en el aire. En un tejido suelto, se respira por dentro y por fuera, que a pesar de esta forma de jaula, no hay nada que denote encierro, pues el aire circula y el movimiento se aprecia en el exterior.

---

193. “I have adapted ancient techniques and materials in my art to revive and update tradition and encourage the survival and evolution of the old days, while adding layers of meaning in my practice”.



Fig. 103 y Fig. 104 Aimee Lee preparando las cuerdas de papel para trabajar en la técnica de cestería tradicional coreana *jiseung*.



Fig. 105 "Pastorale" 2008- Retazos de papel hecho a mano, hilo de ramio tejido. 25,5 x 43,18 cm.



Fig. 106 Map Gap 2013- Hilo de papel de pñia y papel hark. 16,5 x 86,36 cm.

Algunos años después, vemos el desarrollo del tejido y los materiales usados por Lee, en su obra Map Gap (fig.106), donde se combinan además las cualidades del papel de piña, su flexibilidad y posibilidades de manipulación.

El papel ha sido teñido, cosido, transformado en hilo y tejido; todo en un conjunto que pareciera echar mano de diferentes materiales que finalmente es el mismo con diferentes voces, creando una armonía.

Map Gap nos muestra justamente esos pequeños espacios entre un misma cosa, una misma situación, una misma naturaleza.

Trabajamos materiales simples y técnicas milenarias heredadas de nuestros antepasados. El tejido es una de las tradiciones que en la mayoría de las veces heredamos de muestras abuelas y madres. Un trabajo que en todo el mundo tiene una cultura, corriente y técnica propia, con sutilezas que nos hacen reconocer su origen y desarrollo. A través del tejido, las civilizaciones desarrollaron una de las tradiciones culturales más ricas; y hoy en día, esta disciplina cruza diversas expresiones y usos, desde la artesanía hasta el arte contemporáneo.

En ambos casos, creemos que puede relacionarse la manera de trabajar de cada una de estas artistas, en torno a la vía del arte como la exponemos de acuerdo a los ideales del Geidō. Tanto Hiebert como Lee, están al tanto y se involucran en sus oficios participando de todo el proceso, como una manera de establecer una conexión profunda con la naturaleza humana a través de la materialidad del papel; en su esencia más básica y simple, encuentran los vínculos más fuertes con estos aspectos del ser humano y su entorno.

Cabe aquí señalar entonces la generosidad del mundo de los papeleros, que se caracteriza por la colaboración mutua entre ellos, y en el que cada uno aporta sus investigaciones formales e informales a través de sus distintas agrupaciones en el mundo. Creemos que a los artistas del papel en general los une no sólo un interés por el material sino una forma de trabajo que según



Fig. 107 Una de las imágenes de la muestra Ashes & Snow del fotógrafo Gregory Colbert.

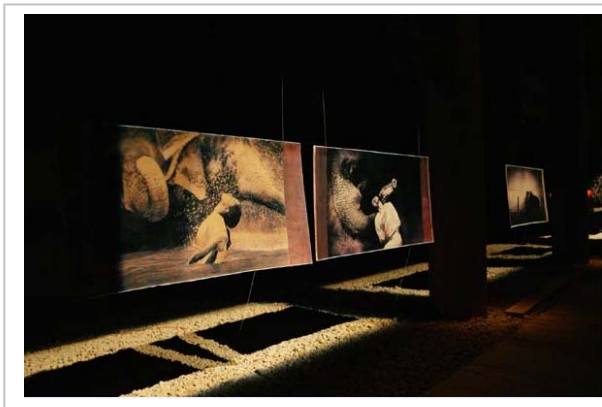


Fig. 108 Imágenes del montaje Ashes & Snow en el Nomadic Museum del arquitecto japonés Shigeru Ban.

Soetsu Yanagi se resume en “*Material natural, proceso natural y un corazón que acoge*” (Soetsu en Hughes, p.116)<sup>194</sup>.

Otros artistas que hemos encontrado utilizando los mismos elementos han derivado en lenguajes completamente distintos. En Febrero del año 2007 visitando los estudios papeleros de algunos pueblos de Japón, mencionados en el capítulo III de este texto, nos detuvimos un tiempo en Tokio para visitar la renombrada exposición *Ashes & Snow* (Fig.107) del fotógrafo canadiense Gregory Colbert.

Lo interesante de esta exposición es la propuesta del artista al imprimir sus imágenes fotográficas sobre papel japonés hecho a mano. Un lenguaje que hemos empleado en los últimos 18 años, y que ha ido modificándose en procesos y tratamiento de la imagen pero que en términos técnicos, se ha mantenido más o menos en una misma dirección, buscando resignificar el soporte y su relación con la imagen.

En el caso de Colbert, de quien no teníamos referencia hasta un mes antes de nuestro recorrido por Japón, nos llama la atención pero al mismo tiempo, no debiera sorprendernos que dos artistas, que no se han visto nunca en la vida, tengan una idea de base tan similar aunque desarrollada de manera distinta. Esto es, la transferencia de una imagen fotográfica a un papel japonés. Pero Colbert además lo hizo en gran formato, que fue nuestro objetivo desde el año 2005 durante nuestra instrucción en el UICB.

Por otra parte, la ventaja de que dos artistas tengan una misma idea, es que lo más probable sea que lo conciban de una manera distinta. Si bien Gregory Colbert utiliza la fotografía y el papel japonés, no es él quien hace los papeles, ni tampoco quien imprime sus fotografías. De cualquier manera, ésta fue la primera vez que vimos un trabajo combinando estas dos técnicas, y en honor a la verdad, sus imágenes son de una delicada belleza. Sin embargo no hemos encontrado el propósito de cubrir toda la superficie del papel con la impresión fotográfica, ya que no se puede apreciar la belleza ni las

---

194. “Natural material, natural process and an accepting heart”.

cualidades que tiene el papel japonés hecho a mano, en relación a la imagen; por lo tanto da lo mismo si el papel es de *kozo*, *gampi* o algodón, si es japonés u occidental, éste no influye realmente en la obra; no participa como elemento gatillante de la imagen y no modifica ni reinterpreta su lenguaje, como tampoco enfatiza su calidad expresiva. Para los maestros papeleros que hemos visto, esta muestra no puede dejar de evidenciar la pobreza en el uso del papel; sin ir más lejos, poco tiempo después de visitarla recibimos un correo desde Japón, de nuestra amiga y guía de Echizen, Rina Aoki, comentando esta muestra, y de alguna manera compartiendo nuestra visión en torno al uso del papel, como detallamos a continuación:

From: <[jiyomon-washi@herb.ocn.ne.jp](mailto:jiyomon-washi@herb.ocn.ne.jp)>

Date: Mon, 2 Jul 2007 02:51:26 -0400

To: <[chini.larrea@gmail.com](mailto: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!...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](http://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 de ver en un lugar creado especialmente para esta muestra por el arquitecto japonés Shigeru Ban llamado el Museo Nómade. Un edificio creado a partir de tubos de cartón y una estructura formada por *containers*

intercalados formando dos largas paredes<sup>195</sup> que además aportan a la exposición un cuidadoso sentido de la atmósfera. (Fig. 108)

Colbert, utiliza un lenguaje estético de la relación del hombre y la Naturaleza, casi en un estado anterior al dominio de las grandes ciudades y la reducción cada vez mayor de los espacios salvajes y naturales de nuestro planeta. Él apunta al contacto y convivencia con los animales utilizando un lenguaje de ritual, una señal de respeto y de permiso para poder convivir.

Es una lástima que al haber tenido la posibilidad de contar con papeles hechos a mano de grandes dimensiones no se haya involucrado más con el material, de manera de haber aprovechado sus características propias, así como también un mayor sentido del silencio contenido en él.

---

195. Se pueden ver muchas fotografías del Nomadic Museum en internet, una interesante propuesta de edificio transportable a muy bajo costo, que además demuestra la enorme creatividad de este arquitecto.

## CUARTA ESTACIÓN:

Abriendo caminos en el arte del papel hecho a mano







## **Transmitir, esparcir, enseñar.**

La fase de aprendizaje no se acaba nunca para un papelerero (o más bien no queremos abandonarla); siempre está la inquietud y el deseo de ahondar más y de sumergirse en nuevas experiencias de conocimiento. Sin embargo, llega un momento en que se hace necesario también el compartir las experiencias y enseñanzas que hemos recibido con tanta generosidad. En el mundo de los papeleros es habitual esta apertura para comunicar nuevos descubrimientos e investigaciones para el beneficio de aquellos que están empezando o bien para complementar los conocimientos de los que ya están hace tiempo comprometidos con el arte del papel hecho a mano.

Transmitir los conocimientos recibidos del maestro o mentor, sumado a las propias experiencias recogidas en este largo camino de instrucción e investigación, permite preservar esta práctica artística e inspirar a nuevas generaciones a aprender y experimentar por sus propias manos, la transformación de una planta en una hoja de papel; comunicar el rol que éste ha tenido en la historia y enseñar las posibilidades expresivas que lleva intrínseca en su materialidad.

Una vez enseñadas las bases del proceso del papel, como metodología y trabajo de campo, los alumnos se expresan libremente en sus proyectos de creación, como el camino de instrucción y olvido que comentamos en el capítulo V. Estas bases servirán para proponerse trabajar en la elaboración de papel utilizando las fibras de las plantas que están a nuestro alrededor, llamando de alguna manera nuestra atención con lo que ocurre en la Naturaleza que nos rodea, ya sean tiempos de crecimiento o algo más simple, como estar atentos a cuando el jardinero poda las plantas de nuestro jardín.

Desde esta perspectiva nos acercamos de manera práctica a nuestra hipótesis al proponer un trabajo de taller desde el punto de vista del aprendizaje oriental. Aquí su labor comienza con el aprendizaje de la construcción de herramientas, trabajos grupales para aprender a ceder, oír y compartir un

mismo espacio de limpieza, de observación y paciencia. Sobre todo esto último que finalmente cede ante la ansiedad de tomar como objetivo del taller el resultado final en un papel, y cuando entienden que lo más importante será el proceso de aprendizaje que experimenten durante el semestre, y puedan soltar la mano ante lo que la naturaleza de la fibra les ofrece; esto es renovar la mirada e integrarla a una metodología de trabajo más silenciosa y receptiva.

El papel hecho a mano está más relacionado a nuestra vida cotidiana de lo que pensamos; sólo basta echar un vistazo a lo simple que resulta entrar en este arte, utilizando materias primas que para otros significan desechos, papel ya usado, podas de plantas anuales y perennes, o partes de las verduras no comestibles entre otras.

A través de más de 10 años enseñando el oficio del papel en el espacio universitario, modificando metodologías pero no contenidos, hemos propuesto un programa de estudios más profundo para sistematizar un aprendizaje progresivo del papel hecho a mano, complementando historia y técnica que harán de esta disciplina un aprendizaje más cabal, y la posibilidad de ofrecer al aprendiz el iniciar un camino del arte como lo plantea el Geidō.

## Capítulo VI

El Taller del Aprendiz, técnicas y procesos.



## **6. El Proceso del papel japonés como método de acercamiento a la Naturaleza.**

A través del recorrido del papel, desde su invención hasta la llegada a suelo europeo, hemos podido notar cómo este oficio poco a poco fue perdiendo contacto con lo que durante siglos, fue un trabajo de estrecha relación con la Naturaleza. No sólo por el hecho de trabajar directamente con las manos, sino también por la observación de los cambios propios de nuestro entorno.

El oficio del papel en su origen, supuso el conocimiento de cada planta utilizada desde su crecimiento hasta las características propias previsibles en el resultado final del papel. Del mismo modo, cada puesto de trabajo en esta larga cadena que significa la transformación de las plantas en una hoja de papel, significó una preparación y especialización por parte del maestro papelero. Cada miembro de la familia tenía su lugar, y así desde el hombre hasta la comunidad, vivieron el sentido de pertenencia con su paisaje y su pueblo.

La gran misión del budismo en la transmisión del Dharma, fue de la mano de la transmisión de estas artes, en las que el papel fue una de las más importantes y significativas para el desarrollo de la historia del hombre.

El sentido espiritual y religioso que tuvo y aún tiene el papel en Oriente, se fue perdiendo a medida que el papel se fue acercando a Europa. Es probable que esto terminara por desatender el sentido de la práctica con el desarrollo del papel en máquina que llegaría hasta los pueblos de Oriente, y que después de verse obnubilados por la llegada de las modernas tecnologías, con la aspiración de estar a la altura de la cultura occidental, necesitaron volver a sus orígenes y rescatar sus antiguas tradiciones, cargadas de sentido espiritual y de contacto con la Naturaleza, pues es ahí donde se encuentra toda la sustancia de la cual estamos hechos.

Volver a los antiguos procesos significa no sólo no depender de las actuales tecnologías, sino que también de reestablecer la conexión con nuestro

sentido del trabajo; recuperar nuestra habilidad para observar y reconocer los cambios propios de la Naturaleza, sin tener que buscar en fuentes externas, y reconocernos en ella para retomar nuestra ubicación original en el mundo.

*La intuición y la sensación tienen mucho que ver con el aprendizaje de este proceso tan importante, y algunos parecen tener más talento para ello que otros. En japonés es kyō gai betsu den: las cosas más importantes no se pueden enseñar*<sup>196</sup> (Hughes, p.100)

### **6.1 Proceso de elaboración del *washi***

Japón es un país con un clima muy diferentes entre el norte y el sur. En un mismo año las temperaturas son extremas y pueden ir desde un verano muy caluroso y húmedo, hasta un invierno frío y nevado en todas las áreas montañosas. Estas condiciones llevarán a su pueblo a desarrollar algunas técnicas de elaboración del papel, que se traducirá en uno de los tipos de papel más firmes y al mismo tiempo de aspecto más delicado y elegante que se haya visto en Oriente.

En un principio, el *washi* fue elaborado sólo en la época de invierno, cuando las actividades agrícolas cesaban y los cultivos de arroz crecían bajo las capas de nieve. Estos mismos granjeros fueron quienes elaboraron papel como una actividad alternativa para de esta manera incrementar sus ingresos. Pero luego de la floreciente época del *washi*, descrita en el capítulo III, el papel tradicional japonés comenzó a ser elaborado durante todo el año, y permanece de esta manera hasta nuestros días para todos aquellos que siguen trabajando en este arte. De todos modos, el invierno sigue siendo la época preferida por los maestros papeleros porque el agua llega libre de

---

196. "Intuition and feel have much to do with the learning of this very important process, and some seem to have more talent for it than others. In Japanese this is kyō gai betsu den: the most important things cannot be taught".

impurezas, que se traducirá en un papel más limpio y de mayor durabilidad<sup>197</sup>.

El proceso del papel consta de varias etapas que toman distintos tiempos y esfuerzos. Uno de los aspectos que llama la atención es que muchos de ellos involucran principalmente el uso de la intuición dada por la experiencia y la observación, en conjunto con las enseñanzas directas de sus padres.

Efectivamente, el papel japonés puede tener recetas y pasos guiados, pero un buen papel, de calidad y aspecto perfecto, va de la mano de un avezado maestro que haciendo uso de su experiencia, puede discernir si una fibra es buena o mala, si el agua que se usa es adecuada o no, y así cada etapa estará fuertemente relacionada con nuestra capacidad de reconocer y distinguir las cualidades y características propias de una fibra bien preparada.

Para comprender la transformación de la planta en una pulpa de celulosa apta para formar un papel, iremos describiendo el proceso lo más fiel posible a la manera en que se hacía en la antigüedad, cuando no se tenía acceso a las altas tecnologías y a químicos más elaborados (al mismo tiempo más fuertes y tóxicos), lo que hace que este proceso sea más ecológico y con mayor posibilidad de desarrollar un conocimiento profundo de la Naturaleza.

El tiempo que toma el proceso de esta manera, no es tanto más largo pero para un pensamiento más comercial en el que cada minuto cuenta podría serlo. Sin embargo vale la pena seguir este procedimiento que no depende de agentes externos y que fácilmente se puede adaptar a nuestras posibilidades, las cuales podremos ver con mayor detalle más adelante.

Aquí sólo se usan los recursos naturales de manera respetuosa y al mismo tiempo se conservan las características y cualidades propias de la planta en su plenitud.

---

197. Uno de los grandes inconvenientes del agua sin filtrar es su contenido de minerales como el hierro y el manganeso que con el tiempo pueden aparecer manchitas de color óxido en la superficie del papel, que en el mundo de la conservación se denomina foxing. Un agua muy fría no trae estos minerales porque se van al fondo.



Fig. 109 *Kozo*, detalle de sus  
hojas lobuladas.



Fig. 110 *Gampi*

Fig. 111 *Mitsumata*



## i.- Paso 1: Las Plantas

*“Todas las plantas utilizadas en el proceso fueron sembradas y cosechadas de acuerdo a las fechas o las normas vinculadas a las fases cuidadosamente observadas de la luna”*<sup>198</sup> (Barrett, 2005, p.13)

El papel japonés o *washi* está hecho principalmente de la corteza interna de tres especies de plantas. La más popular es *kozo* o morera (*Broussonetia kanizoki* o *kanijoki* (Fig.109)<sup>199</sup>, que se caracteriza por tener una fibra extraordinariamente larga, de 12 a 13 mm. si se compara con las fibras más comunes de 6 u 8 mm. Tiene las hojas divididas en tres partes unidas en el centro y presenta una superficie pilosa por ambos lados. No es natural del Japón y se cree que fue llevada desde Taiwán muchos siglos antes.

Se puede encontrar de manera silvestre en China, Myanmar, Tailandia y la Polinesia<sup>200</sup>, aunque los japoneses consideran que el *kozo* de estas regiones es de calidad inferior, debido a su clima más cálido. El frío y la nieve que domina ciertos pueblos en el invierno de la isla nipona, la hace una planta más resistente, blanca y lustrosa.

Las otras dos fibras que comúnmente se usan para elaborar *washi* son *Gampi* (*Wikstroemia canescens*, Fig.110, largo promedio de su fibra 4mm.) y *mitsumata* (*Edgeworthia papyrifera*. Fig.111 largo promedio de su fibra 3mm.). *“El 80% del papel en Japón se elabora a partir de las fibras de kozo, el otro 20% lo representan el gampi, mitsumata y ocasionalmente otras fibras”*<sup>201</sup> (Denhoed, 2007, p.15).

Un aspecto curioso es el perfil que se les da a cada uno de estos papeles de acuerdo a las características y aspecto de sus fibras. Por una parte el *kozo* tiene una fibra enervada y resistente; por esto mismo se le considera un

---

198. “All the plants used in the process were planted and harvested according to set dates or standards tied to carefully observed phases of the moon”.

199. También se denomina *kozo* a las variedades *Broussonetia papyrifera* hoja simple y color verde pálido y *broussonetia kaepfen*, según Hughes, por error o comodidad.

200. Por ejemplo Hawái, Isla de Pascua y Nueva Zelanda.

201. “80% of paper made in Japan is from kozo fibers, the other 20% represents gampi, mitsumata and occasionally other fibers”.

papel “masculino”. Esta especie de la familia de la morera y otras variedades crecen de manera silvestre en las montañas de Japón, pero también se cultivan en granjas.

El árbol de *kozo* puede ser utilizado como materia prima para el papel después del segundo año de crecimiento y se reutilizará anualmente hasta cumplir los 20 años de vida. Desde aquí se cortarán pequeños brotes y se trasplantarán para que crezcan raíces, y con esto el nacimiento de un nuevo árbol, en el que nuevamente se esperarán dos o tres años para iniciar el uso de su materia prima.

El *gampi* por su parte es un arbusto que sólo crece de manera silvestre; algunos lo consideran como una planta “indomesticable”, por lo tanto con los años se ha ido tornando cada vez más escaso; aunque para el Prof. Barrett, sí que es posible cultivar el *gampi* si se le da la necesaria atención y cuidado, dado que el período de crecimiento de la planta hasta llegar a una altura adecuada en relación a su uso es de 5 a 7 años; es probable que este largo tiempo sea la razón para no dedicarse a su cultivo pues no es económicamente rentable.

El *gampi* se caracteriza por tener una corteza externa oscura y brillante. De su proceso (que difiere en algunos pasos con las otras dos plantas) resulta una fibra suave; según los expertos este papel dura para siempre y se le considera un papel “noble y digno” (Kiyofusa, 1980, p.36). Al igual que el *mitsumata* su fibra contiene una sustancia química repulsiva para los insectos, por lo tanto ambos papeles no son atacados por ellos.

El *mitsumata* es un arbusto con flores amarillas y blancas, que se cultiva en conjunto con el *kozo* en las laderas de los cerros o entre los cedros. Su fibra es utilizada después de su tercer año de vida, cuando ha alcanzado entre 1,5 y 2m de altura y 2,5 cm. de diámetro de base, que es el adecuado para comenzar a utilizarla; a diferencia del *kozo*, su rendimiento será sólo de 10 años y se replantará de la misma manera que el *kozo*, utilizando sus propios brotes.

De las fibras de *mitsumata*, resultará un papel de superficie muy suave y brillante, finamente texturizado y asociado a lo femenino, lo gentil y elegante, “este papel se utilizó desde el s.XVI y tuvo gran auge en la corte como materia prima para hacer dinero desde 1876”<sup>202</sup>(Kiyofusa, 1980, p.92).

## ii.-Paso 2: Cosecha y descortezamiento<sup>203</sup>

Se describen dos épocas para cosechar la planta de *kozo*. La preferida por los maestros papeleros es la que se realiza a finales de Otoño, Noviembre-Diciembre, cuando caen las primeras nevadas de la temporada invernal y las hojas de la planta se caen. Esto señala la época ideal de corte de sus brotes; sólo se cortarán cuando hayan crecido aproximadamente 2 metros a lo largo de un año, dejando un vástago de unos 10 cm. para la salida de un nuevo brote.

Las varas cosechadas en esta época se les llama *akikawa*, y es importante saber su denominación para no mezclarlas en futuros procesos. Otra época en que las varas pueden ser cosechadas es al final del invierno, entrando en la primavera entre Febrero y Marzo. Esta fibra se denomina *harukawa*.

Para los expertos, la corteza de invierno producirá un mejor papel (Kiyofusa, 1980, p.37); la edad en que se obtienen mejores cosechas de una planta de *kozo* son entre los 5 y 8 años de vida, luego la planta va poco a poco decreciendo (Barrett, 2005). El corte de la rama (Fig. 112) se hará de manera diagonal para asegurar el crecimiento de un nuevo brote, con un largo entre 90 a 120 cm.

Para separar las cortezas del centro de la rama de *kozo*, se ponen las ramas amarradas dentro un recipiente o cajón de madera, cuyo fondo está calado o tejido y que va sobre una olla con agua hirviendo. Sobre las ramas se coloca

---

202. “This paper was used from the XVI century and boomed in court as a feedstock for making money since 1876”.

203. Para la descripción del proceso de preparación de la fibra para elaborar wash, se utilizará el *kozo* o morera japonesa, por ser el más utilizado por nosotros y el más comentado en los tres autores consultados, Kiyofusa, Barrett y Hughes.



Fig. 112 Cosecha y corte de ramas de kozo



Fig. 113 Corte y amarre de ramas



Fig. 114 Barrett retirando las ramas del hervidero para desprender la corteza.

un tejido de paja para que actúe como aislante, y finalmente se tapa para crear una cámara que encapsulará el vapor.

Por debajo de la olla va un fuego a leña que se va alimentando cada cierto tiempo, para que la acción del vapor provoque que los palitos centrales de la rama se encojan alrededor de 1 cm. y hará que se desprenda la corteza del centro (Barrett, 2005). Una vez que han pasado alrededor de 2 horas y media, o cuando la corteza se haya desprendido de la rama, se riegan inmediatamente con agua muy fría por encima de los paquetes de ramas de *kozo*, quedando listos para ser descortezados.

Otro método de descortezamiento por vapor es aquel en que los paquetes amarrados de ramas también pueden ponerse de manera horizontal en una olla con un poco de agua en la cual se han puesto unos maderos en el fondo. El atado de ramas cosechadas se golpean contra el fondo de la olla para abrir un poco el extremo de ellas. Sobre los maderos del fondo irán los paquetes de brotes de morera que no tocarán el agua. Se cierra esta olla y se espera alrededor de 1 y 1:30 horas para que el vapor desprenda la corteza de su médula (Fig.114).

La tarea de descortezar las varilla de *kozo*, es realizada generalmente por las mujeres y los niños, pues es un trabajo relativamente fácil, y si éstas conservan algo de tibieza y humedad por el tratamiento de vapor, es más fácil aún. *“Éste se considera el momento más alegre para los papeleros, marcando el inicio de un ciclo de fabricación de papel y el ambiente es alegre como un picnic de verano”*<sup>204</sup> (Hughes,1978, p.88). Este es un momento de reunión de muchas personas que colaboran y participan de un trabajo en común. Kiyofusa describe esta etapa comentando: *“la extracción de la corteza es una de las cosas que disfrutan las personas en los distritos*

---

204. “This is considered the most lighthearted time for papermakers, marking the beginning of a season of papermaking, and the atmosphere is a gay as summer picnic”.



Fig. 115 Barrett desprendiendo la corteza a una rama de kozo



Fig. 116 Barrett explicando el proceso de descortezamiento de una rama de kozo después de su hervor.



Fig. 117 Colaboradores retirando corteza externa

*de fabricación de papel, porque es un momento en que los jóvenes y adultos de ambos sexos se unen en el trabajo*<sup>205</sup> (Kiyofusa, 1980, p.39).

Para retirar la corteza de la rama, basta con hacer un pequeño corte en el extremo y agarrar la corteza tirándola como si se pelase un plátano. Ésta saldrá sin oponer resistencia siguiendo la línea longitudinal de la rama como lo muestra la imagen (Fig. 115).

### iii.- Paso 3: Tratamiento de las cortezas y almacenamiento

Una vez que las varas han sido peladas, sus cortezas llamadas *kurokawa* por conservar aún la capa oscura externa, son atadas en uno de sus extremos y se dejan secando al aire libre. En un día ventoso esto puede tomar un día, de lo contrario, puede demorar alrededor de unos 3 días dependiendo de la temperatura ambiente. Las cortezas son almacenadas secas conservando su corteza externa para evitar que se acerquen los insectos. Así las cortezas se dejan “asentar” por un año, antes de procesar sus fibras.

La remoción de la corteza externa se realiza humectando la corteza en agua por un tiempo hasta que se ablande. La manera más antigua en que los artesanos papeleros realizaban esta labor, era poniendo las cortezas en contacto con la corriente de un río, poniendo las tiras de corteza sobre una piedra lisa y con sus pies las pisaban y restregaban hasta que éstas cedían, eliminando de esta manera su capa externa más oscura y limpiándolas al mismo tiempo. Esto incluso lo realizaban en pleno invierno cuando el agua estaba casi congelada.

Hoy en día, esta técnica aún se utiliza entre los maestros papeleros pero lo hacen calzando botas de goma (Hughes, 1978). La eliminación de la corteza externa también puede ser realizada utilizando el siguiente método: se pone la corteza estirada sobre una superficie lisa y con un cuchillo que no sea dentado, se arrastra la capa oscura a lo largo de la corteza, hasta quitarla

---

205. “The stripping of the bark is one of the things which people in papermaking districts enjoy, for it is a time when the young and old both sexes join in the work”.



completamente (Fig. 116 y 117). El cuchillo sirve además para cortar los nudos de las ramas y todas las imperfecciones que pueda traer la rama; además con el cuchillo se puede eliminar la capa verde que se encuentra entre la capa externa y la corteza interna de la rama, si es que nuestro propósito es que el papel resulte impecablemente blanco.

Aún cuando este proceso se hace con mucho cuidado, para muchos maestros papeleros, las cortezas externas no deben ser desechadas. Éstas forman parte de la materia prima para elaborar el *chiri-gami*<sup>206</sup> (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental) que es un papel hecho del desecho de la fibra, y en ningún caso es reciclado. El maestro papelerero Seikichirō Gotō afirma:

*La integridad de un artesano del papel se refleja en si hace o no este papel del desecho de la corteza externa. Después de producir un buen papel de la corteza blanca interna, un buen fabricante de papel toma estos desechos, los fermenta, los golpea, y añade esta fibra "chiri" a la última carga de papel blanco.*<sup>207</sup>

(Hughes, p.91)

Las fibras también pueden ser almacenadas sólo con la corteza interna, pero se hayan más vulnerables a las condiciones ambientales y al ataque de insectos o microorganismos, por lo tanto su almacenamiento debe ser más cuidadoso, siempre procurando no exponerlas a la humedad y al calor que promovería la aparición de hongos.

iv.- Paso 4: Cocción de la fibra.

Esta etapa del proceso es crucial para el buen resultado del papel, pues es necesario que durante la cocción se eliminen todos los componentes no

---

206. Antiguamente el papel higiénico era hecho con esta fibra.

207. "A papermaker's integrity is reflected in whether or not he makes this paper from the dregs of black bark. After producing a fine paper from the inner white bark, a good papermaker takes this dregs, ferments the matter, beat it, and adds this chiri fiber to the last of his white paper solution".

celulósicos y preservar en lo posible la mayor cantidad de hemicelulosas<sup>208</sup>, que ayudan a producir un papel más traslúcido y resistente (Barrett, 2005).

Dentro de las tareas principales que la cocción debe realizar es la eliminación de la lignina<sup>209</sup>, las grasas, resinas, astillas y todo aquello que no es celulosa pura. Para esto se debe usar un álcali capaz de romper esta cadena y permitir la liberación de estas sustancias para hacerlas solubles.

La manera más antigua y que aún algunos maestros papeleros tradicionales continúan utilizando como álcali, son las cenizas de la paja del arroz, las cáscaras del alforfón<sup>210</sup>, las cañas y maderas duras.

Antiguamente durante la cocción se ponían las cenizas directamente en la olla con el agua y las cortezas (Barrett, 2005), pero se hacía muy difícil eliminarlas durante el lavado, así es que el método fue modificado. De esta nueva manera las cenizas son remojadas por algunas horas en agua y luego se cuelan para obtener un licor alcalino que se usa en la cocción de las cortezas.

Para la obtención de la celulosa durante la cocción de las cortezas, se deben remojar previamente entre 2 a 24 horas para ablandarlas. Aquí es muy importante la calidad del agua, y en esto todas las fuentes de información consultadas concuerdan enfatizando este punto. Un maestro papelerero puede saber si el agua es buena o no para trabajar con sólo observar sus fuentes. Para algunos la presencia de insectos como las luciérnagas indican que el agua es buena; o la presencia de musguito y sedimentos en el agua también es indicador de agua buena. Es importante que el agua que utilicemos esté libre de minerales e impurezas, para obtener un papel duradero y sin manchas que puedan aparecer en el futuro<sup>211</sup>.

---

208. Las hemicelulosas forman parte de las paredes de las células vegetales, recubriendo la superficie de la fibra de celulosa.

209. Sustancia hidrofóbica que le da rigidez a la planta y la protege contra el ataque de microorganismos. Es responsable de mantener unidas las fibras de la celulosa.

210. Trigo sarraceno.

211. El foxing es un indicio de la presencia de minerales en el papel y puede aparecer al cabo de los años, hasta en el papel más fino.

*Todos los pasos en la fabricación de papel japonés hecho a mano, dependen mucho más la experiencia y la intuición que de establecer una metodología, especialmente en el proceso de ebullición de la fibra con un álcali. Esto es muy parecido a la cocina rural, pero a mayor escala: una tina llena de esto, un caldero de eso, y mucho dejado a la naturaleza*<sup>212</sup> (Hughes, p.92)



Fig. 118 Acercamiento al caldero donde se están cocinando las cortezas de *kozo* en una solución alcalina.

---

212. "All steps in the manufacture of japanese handmade paper depend much more on experience and intuition than set a methodology, but specially in the process of boiling the fiber with an alkali. It is much like country cooking but on a larger scale- a tubful of this, a cauldron of that, and a lot left up to nature".

Por otra parte la cantidad de álcali a usar puede variar para algunos maestros; éste dependerá de lo fuerte que sea. En general se recomienda para la ceniza entre 9 a 10 veces el peso seco de la fibra, o un 170 % del peso de la fibra en seco. Un 20% para el uso del carbonato de sodio, un 18% con la soda cáustica y entre un 25 y un 35% si se usa hidróxido de calcio. En cualquiera de los casos, la intuición y las enseñanzas traspasadas de padres a hijos o de maestro a aprendiz, será el indicador más certero para la cocción de las fibras.

Si bien, en la actualidad los maestros papeleros del Japón utilizan químicos mucho más potentes, como el Carbonato de Sodio, Hidróxido de Calcio e Hidróxido de Sodio<sup>213</sup>, éstos eliminan buena parte de las *hemicelulosas*, dañan la fibra y hacen el papel menos durable; por otro lado el uso de estos químicos deja la fibra más blanca y elimina mayor cantidad de residuos y restos de corteza, por lo que ahorra tiempo en el proceso de blanqueo y limpieza posterior de la fibra. De todos modos los maestros papeleros entienden que el uso de las cenizas daña mucho menos la fibra y se obtiene un papel de mayor resistencia y perdurabilidad.

Para cualquiera de los álcalis que se utilice en la cocción se seguirá un proceso similar; en una olla se pone agua a hervir en donde se mezclará con el álcali en la cantidad adecuada de acuerdo al peso de la fibra que se vaya a cocer, y a partir de su punto de ebullición se agregan las cortezas y se deja la olla semi tapada. El líquido al comenzar a actuar se tornará de un color marrón oscuro que es producto de la transformación química que ocurre en todos los componentes no celulósicos de la planta nombrados anteriormente.

Cada 25 a 30 minutos se revuelve la olla para movilizar las cortezas y que circule el agua entre ellas; éstas deben moverse sin problemas. La fibra tardará alrededor de 1:30 a 2 horas en estar lista para el siguiente paso<sup>214</sup>, dependiendo de la cantidad que se esté cocinando, del álcali utilizado, la edad o la variedad de la planta. Un indicador más certero será cuando al

---

213. Hidróxido de sodio corresponde a la soda cáustica.

214. Un tiempo aproximado para 300 a 500 gr de fibra seca, en una cocina a gas con fogón industrial.

tomarla con la mano, ésta se abra fácilmente y sea suave al tacto. Entonces se apaga el fuego y se tapa para que termine de hervir. Se deja la fibra en reposo por un par de horas antes de retirarla de la olla (algunos la dejan hasta el día siguiente).

La diferencia en el tipo de combustible utilizado en la cocina, también ha sido un tema que se discute entre los papeleros. El uso de la leña como combustible fue el más antiguo y sólo algunos de los maestros tradicionales del papel podrían utilizarlo hoy en día. El fuego en general se alimentaba con los palitos de los brotes cosechados y restos de cortezas, de esta manera todos los elementos resultantes del proceso eran aprovechados. Pero hoy en día la cocina a gas es más rápida, pero con esta misma rapidez el calor y la temperatura del agua desciende; no así en el caso de la leña que lo hace gradualmente.

Es importante que cada paso sea observado para ir conociendo el comportamiento de la fibra en cada uno de ellos, de esta manera se irá afinando nuestra intuición o *“lo que los japoneses llaman kan o sexto sentido... fórmulas estrictas no funcionan en la fabricación de papel japonés, sobre todo durante la cocción y lavado”* (Barrett, 2005 p.41)

#### v.- Paso 5: lavado y blanqueo

Una vez terminada la cocción y período de reposo, las fibras son retiradas de la olla<sup>215</sup> y se lavan por trasvasije. Nunca con un chorro de agua directo en ellas, porque la eliminación de impurezas se hace más difícil si las cortezas están muy abiertas.

Las fibras antiguamente se lavaban en los ríos, pues la ceniza utilizada en la cocción no suponía una contaminación de las aguas. Aquí era muy usual utilizar la técnica de *kawa-zarashi*, que consiste en armar una pequeña piscina rodeando un área con piedras, en la que el agua se va renovando. De

---

215. Hoy en día con los graves problemas de contaminación se pueden tomar medidas que aunque pequeñas, contribuyen a aminorarla; en este sentido, el agua de la cocción puede ser neutralizada con vinagre antes de desecharla.

este modo no sólo se lavaban las fibras de los restos de álcali sino que al mismo tiempo se blanqueaban con el sol.

Hoy en día, las fibras cocinadas con sustancias químicas, aún cuando sean más suaves, no deben ser lavadas en un río sino que se utilizan baldes o cubos con agua en donde la fibra se lava y se va pasando de uno en otro como si fuera ropa, se enjuagan suavemente y se va cambiando el agua. No es necesario mucho tiempo de lavado porque podría significar la pérdida de las hemicelulosas; aunque un lavado más prolongado produce un papel más blanco. Los restos de fibra que quedan en el balde son colados con una malla fina.

Después del lavado la fibra es blanqueada de manera natural utilizando diversos métodos: el primero descrito más arriba se realiza al mismo tiempo que el lavado en los bancos de ríos; también está el método *koarai* (Fig.119), en el que la fibra es lavada y luego apaleada hasta formar una pulpa. Luego se pone en una bolsa de tela y se pone bajo el agua de una corriente que las lavará nuevamente, dejándola blanca y suave.

Una antigua y particular manera de blanquear la fibra es la denominada *yuki-zarashi* en la que las fibras son enterradas superficialmente en la nieve, para su blanqueo y al mismo tiempo la frialdad de ésta otorgará mayor fortaleza y calidad a las fibras; esta técnica aún se usa en Oguni, prefectura de Niigata (al norte de Tokio). Y por último la que se usa exponiendo las fibras directamente al sol, llamada *tempi-zarachi*.

Hoy en día muchos papeleros frente a la presión de competir con papeles industriales y extranjeros, están utilizando blanqueadores químicos como el cloro; de esta manera, no sólo el proceso se acelera rápidamente sino que también reduce la cantidad de impurezas remanentes en la fibra, haciendo más fácil la eliminación de impurezas.



Fig. 119 *Koarai* realizado por Ichibei Iwano.



Fig. 120 *chiritori* en fibra de kozo.

#### vi.- Paso 6: eliminación de impurezas

Una de las etapas considerada como la más tediosa es el *chiri-tori*, que consiste en remover las impurezas que aun quedan en la fibra. Es un trabajo que requiere de mucha paciencia y a veces se usa un palillo para alcanzar hasta las más mínimas mugrecitas o restos de corteza. Esta limpieza se hace en agua fría para retardar el deterioro de la fibra (Fig.120).

Otra manera que se usa para limpiar la fibra es fuera del agua. Se ponen las fibras sobre una superficie lisa y con un cuchillo no dentado, se arrastran suavemente los restos de corteza o se eliminan directamente con los dedos. Una vez que están limpias, se forman bolitas del tamaño de una naranja grande o pomelo. A este estado se le llama *kozo-shibori* que significa exprimir el *kozo*. Estas fibras se encuentran listas para su apaleo o para ser almacenadas en un lugar frío.

Para el papel de la mejor calidad, la fibra volverá a ser lavada varias veces después del *chiri-tori*; esto ayudará a blanquear la fibra sin necesidad de químicos (Hughes, p.94); después de este paso la fibra también puede guardarse en la nevera dentro de una bolsa, eliminando todo exceso de agua<sup>216</sup>.

#### vii.- Paso 7: Afinación de fibras por apaleo

El propósito del apaleo de la fibra es separarla de manera que quede individualizada, además para suavizarla, acortarla e hidratarla y para que de esta manera se logre un papel uniforme. Este apaleo se hace utilizando palos de madera dura (por ejemplo, roble), parecido a un bate de críquet. También se usan martillos de madera con superficies estriadas (Fig.121). Estos se pueden usar en combinación con el bate o individualmente.

---

216. La fibra nunca debe almacenarse en el congelador pues se estropea, y ésta no se recupera.





Fig. 121 Tipos de mazos de apaleo



Fig. 122 Fibra de kozo apaleada

Este proceso toma aproximadamente 45 minutos<sup>217</sup>, y puede iniciarse utilizando un bate con el que la fibra se irá golpeando por un período de 15 minutos en 3 tiempos de manera rítmica, siendo el último golpe levemente más enérgico y llevando el bate un poco arrastrado hacia el cuerpo. Luego se moja la fibra con aproximadamente  $\frac{3}{4}$  de taza de agua y se continúa apaleando de manera alternada con los mazos por 10 minutos. Es importante tener claro que este movimiento es sólo para separar las fibras, así es que en ningún caso se debe intentar romperla o dañarla.

Después de este lapso de tiempo, se moja nuevamente la fibra con otro  $\frac{3}{4}$  de taza de agua, se reúne toda la fibra y se continúa apaleando por 10 minutos más. La rapidez del apaleo no tiene tanta importancia como el mantener el ritmo.

La fibra irá poco a poco transformándose en una pulpa o pasta homogénea parecida al algodón mojado (Fig. 122), pero que al mismo tiempo se pueda tomar con los dedos, un pelito de aproximadamente 1,2 cm. que corresponde a un pelo de la fibra de *kozo*. Cuando llegamos a este punto, la fibra está lista y se apalea por 5 minutos más. Este trabajo lo realizan generalmente las mujeres, una vez que su trabajo de la mañana está listo; y se puede hacer entre 1 y 4 personas.

En muchos molinos donde se hace papel en mayor cantidad, se ha reemplazado el apaleo manual por una máquina de apaleo mecánico conocida como estampadora<sup>218</sup>, pero los papeleros tradicionales opinan que *“la belleza natural del papel japonés difícilmente puede ser llevada a cabo de esta manera”*<sup>219</sup> (Kiyofusa, 1980, p.44).

Después del proceso de apaleo se haría el *koarai* descrito en el punto v. lavado y blanqueo, como posibilidad de blanqueo de la fibra. Al igual que el *chiri-tori* se hace en agua fría, para asegurar la pureza y fortaleza de la fibra.

---

217. El circuito de apaleo que se describe es el aprendido en la clase del profesor Timothy Barrett : *Papel japonés y europeo, historia y técnica*, durante el 2do Sem, del año 2005, en The University of Iowa Center for the Book.

218. También conocida por la voz en inglés: stamper.

219. “The natural beauty of japanese paper can hardly be brought out in this way”.



Fig. 123 *Tororo-Aoi* en estado de mucílago después de un par de horas de remojo.



Fig. 124 Raíces de *Tororo-Aoi*.

Una vez que la fibra es apaleada, puede ser mantenida en un lugar frío hasta por más de una semana, tomando en cuenta que en Japón, los molinos papeleros no tienen calefacción para extender la duración tanto del auxiliar de formación como de la fibra, pero en verano no aguanta más que unos pocos días. Ésta puede ser guardada, como dijimos anteriormente, formando pelotas del tamaño de una naranja, que también servirá como medida de proporción para utilizar en la batea cuando comencemos la formación de las hojas.

#### viii.- Paso 8: Preparación del *neri* o auxiliar de formación.

El *neri* es una sustancia mucilaginosa que tiene la tarea de actuar como auxiliar de formación. Esta palabra japonesa viene del verbo *nebaru*, que significa algo pegajoso o viscoso (Barrett, 2005, p. 56), aunque su atributo es totalmente opuesto a su significado, siendo el *neri* más bien resbaladizo. Como característica a la vista, está su propiedad de formación en cadena, es decir que al unirla con el agua, produce una especie de hilo continuo (como un almíbar de pelo o la clara del huevo) (Fig. 123), además facilita la plasticidad de la fibra durante su afinación, aumenta la dispersión y suspensión de las fibras en la batea, gracias a su propiedad levemente mucilaginosa que las une fácilmente a las moléculas del agua: propiedad que le ha significado ganarse el título de *water loving* (amante del agua).

La función del auxiliar de formación es mantener las fibras dispersas y separadas en el medio acuoso, de esta manera no se apelotonan y permite hacer una hoja de papel uniforme. También hace que el agua drene lentamente de manera que se puedan lograr distintos grosores en el papel y una mejor calidad en su formación. El mucílago no deja huella en el papel y dentro de sus propiedades casi mágicas está promover el enlace de las fibras en la hoja de papel y la separación entre un papel y otro durante la etapa de prensado.



Fig. 125 Mucílago sintético (óxido de polietileno)

El *neri* en Japón se obtiene a partir de las raíces de la planta *tororo-aoi*<sup>220</sup> (*bot: hibiscus manihot*) de carácter mucilaginoso (Fig. 124). Se cultiva en Mayo, y en pleno verano del hemisferio norte, se podan hojas y flores para que la raíz se desarrolle más gorda, dejando sólo las mejores flores para la obtención de semillas. Su cosecha o más bien la extracción de sus raíces se realiza a fines de Noviembre. Éstas se limpian y mantienen en un tanque de agua con un bajo porcentaje de desinfectante, para evitar que se pudra o se seque (Barrett, 2005).

La preparación del *neri*, llamado popularmente *tororo* (por el uso común de la raíz de esta planta) se hace machacando sus raíces y poniéndolas en un balde con agua a remojar por algunas horas, al cabo de las cuales se obtendrá un líquido viscoso y transparente, que al tocarlo con las manos da una sensación líquida que se desliza por los dedos en un hilo interminable de “agua gruesa”.

Este líquido se cuela en un paño para retener en él, restos de palos y cualquier impureza que haya quedado como consecuencia del machacado de la raíz, y se obtiene un líquido limpio que puede ser inmediatamente usado. El óptimo uso del *tororo* es durante el invierno, pudiendo durar mucho más tiempo a bajas temperaturas, como las que se experimentan en los molinos papeleros del Japón, pues en el verano o con temperaturas muy altas, el *tororo* se descompone fácilmente.

Hoy en día muchas casas papeleras utilizan un mucílago sintético (Fig.125), que se denomina directamente auxiliar de formación, hecho a base de óxido de polietileno. Éste viene en gránulos pequeños y se diluye en agua preferentemente la noche anterior, quedando completamente cristalino al día siguiente. Aún cuando cada envase trae una proporción de agua y cantidad de polvo sintético, nuestra experiencia y según observamos al Prof. Barrett, sólo un tercio de una cuchara de té serán suficientes para disolver en unos 10 litros de agua y lograr una consistencia adecuada de auxiliar de formación.

---

220. También se usa la corteza interna del árbol nori-utsugi.



Fig. 127 Batea con *mazè* o peineta.



Fig. 126 *Su*, esterilla de bambú



Fig. 128 *Suketa*: esterilla más bastidor o marco.

Aquí termina el proceso de preparación de la fibra que constituye según el Prof. Barrett el 70 % de todo el trabajo en el proceso del *washi*, y que es fundamental para asegurar la calidad del papel resultante. La siguiente etapa está conformada por el proceso de formación de las hojas de papel hasta su acabado final.

Este proceso significa un largo tiempo de entrenamiento pues supone la correcta postura del cuerpo y tomar el ritmo, el peso del agua y la manipulación de las herramientas que envuelven la técnica tradicional del *nagashizuki*. Las principales herramientas e implementos para hacer papel no han cambiado prácticamente desde los primeros tiempos del papel en Japón:

- La batea o *kamizuke bune*: (Fig. 127) que significa literalmente barco o bote para hacer papel (Hughes,1978)
- El agitador llamado *mazè* o *zaburi*, que es una peineta que puede desmontarse de la batea, y que facilita la mezcla las fibras en el agua de manera homogénea (Fig.127)
- El bastidor o *suketa*: compuesto de un bastidor con bisagras de dos costillas (*keta*) y una esterilla de bambú, donde se depositarán las fibras que formarán el papel (*su*), esta esterilla no es fija y se saca para transferir el papel recién formado. Se recomienda humectar el *su* del bastidor extendido o plegado en dos, en agua durante 15 minutos antes de comenzar a formar las hojas. (Fig. 126 y 128).

#### ix.- Paso 9: dispersión y preparación de fibras en la tina

En general, los maestros papeleros cargan la tina con pulpa suficiente para la cantidad de papeles que tenga planificado hacer. Con un palo de bambú agitará el agua mezclando la fibra y luego usará la peineta llamada *mazè* para aumentar la dispersión de la fibra. Este movimiento enérgico lo hará por alrededor de 5 minutos o unas 125 veces (Barrett, 2005).



SECUENCIA DE MOVIMIENTOS EN ESTILO NAGASHIZUKI



Fig. 129 Secuencia *nagashizuki*

Una vez hecho esto, se agrega el auxiliar de formación hasta lograr una consistencia de agua gruesa para volver a agitar la batea con el *mazè* y luego con el palo de bambú. No hay que exagerar en el movimiento pues el exceso de agitación hace perder eficacia al *tororo*. Una vez completada toda esta acción, se retira el *mazè* de la batea y se deja a un lado.

Para aquellos papeleros menos experimentados y que están comenzando un entrenamiento en la formación del papel, es recomendable comenzar con algunas indicaciones prácticas. Luego de un tiempo podrá ir acomodando estos intervalos y además iremos reconociendo la consistencia de la fibra en la batea, el grosor del agua y todo lo que envuelva la formación de una hoja.

Para formar la pulpa, se toma una de las naranjas de fibra apaleada<sup>221</sup> y se desmenuza como si estuviésemos sacando trozos de un algodón de azúcar, para ponerlo en un cubo con aproximadamente 4 litros de agua y se mezcla bien. Se deja aparte, mientras se prepara la batea (*bune*) y el bastidor.

Al cargar la batea, no necesitaremos llenarla mucho, bastará con 1/3 de la capacidad total de la tina con agua muy limpia y fría; recordemos que la pureza del agua es fundamental para la calidad del papel.

Para comenzar, se agregan dos litros de pulpa concentrada, que hicimos inicialmente y mezclamos con el resto del agua de la batea (posteriormente podemos ir recargando con jarros de un litro de pulpa cada vez), utilizando una vara de madera firme, hacemos pequeños círculos en toda la batea, para homogeneizar la pulpa en el agua.

Con la peineta o *mazè* agitaremos 50 veces, y luego esperaremos a que se calme el agua para retirar algunas posibles impurezas. Se agregará en un principio entre 1 lt. a un 1,5 lt. de auxiliar de formación y agitaremos 50 veces más. Entonces sacamos la peineta de la batea y podemos comenzar a formar la hoja de papel (ver secuencia de movimientos en estilo *nagashizuki* ( Fig. 129)

---

221 . Nuevamente seguimos instrucciones aprendidas en la clase del profesor Barrett.

## x.- Paso 10: formación de la hoja

Los maestros papeleros definen dos maneras de formar una hoja. La primera llamada *tame-zuki*, del verbo *tameru* que significa retener o llenar y el verbo *suku*, que significa hacer papel. Una traducción simple sería la manera de llenar y mantener para hacer papel (Barrett, 2005). Este estilo lo encontramos fácilmente en el papel europeo en el que el bastidor tiene una malla fija en uno de sus marcos; pero también en algunas ocasiones, los maestros papeleros japoneses usan este método para los papeles particularmente gruesos.

La forma tradicional para el papel japonés es el estilo *nagashizuki*, éste viene del verbo *nagasu*, que significa fluir o chapotear, más el verbo *suku*, hacer papel; por lo que sería algo así como la manera de fluir o chapotear con la pulpa para hacer papel. (Barrett, 2005).

Para llegar a un manejo de esta técnica es necesario un largo período de entrenamiento y práctica, de esta manera el cuerpo se irá ajustando hasta hacer de este movimiento algo natural y fluido. Se dice que para lograr una hoja perfecta se necesitan por lo menos 10 años de práctica, otros que sólo 3 para alcanzar el ritmo del cuerpo. Algunos afirman que se logra después de hacer 10.000 hojas; pero sobre todo, la conexión con nuestro trabajo es lo que nos podría llevar en algún minuto a lograr una maestría sin buscarla. Para los maestros papeleros esto es fundamental, “*es la fe en la tradición y la intimidad con la naturaleza que permite al papelero crear hojas de papel hermosas*”<sup>222</sup>(Hughes,1978, p. 116)

Al principio el movimiento puede parecer y ser torpe, pero es porque nos vamos familiarizando poco a poco con las herramientas, el agua, la pulpa, etc. es importante tener en cuenta que la forma en que nos acerquemos al aprendizaje de la formación de una hoja, determinará también la manera o el tiempo en que logremos comprenderlo. Una actitud receptiva y humilde nos será más beneficiosa, que el tratar de dominar el bastidor. Es imprescindible

---

222. “It is faith in tradition and intimacy with nature that allow the papermaker to create beautiful sheets”.

lograr un diálogo con el ciclo de formación para entrar en sintonía con él (ver anexo DVD 3. vídeos 3.8 alumnos/*washi*).

Para empezar a formar la hoja de papel, el maestro papelerero toma el bastidor y lo sumerge levemente para recoger una primera carga de pulpa que deslizará por toda la superficie del *su* o esterilla, de manera de formar una capa inicial y eliminar el excedente; todo en un sólo movimiento que debe ser hecho con rapidez para que el *su* no escurra el agua tan rápido, ya que tiene una superficie ligeramente abierta.

Una segunda carga de pulpa es recogida con esta misma rapidez, sumergiendo sólo un tercio del bastidor y levantándolo rápidamente de manera vertical, dejando que la pulpa recorra toda la superficie de la esterilla y luego tirando el excedente de vuelta a la batea. Una tercera capa se hace de la misma forma y ya tendremos una superficie lo suficientemente apta para poder “trabajar” sobre las capas.

Para las capas siguientes, se sumerge el bastidor hasta la mitad, y se cargará con un poco más de pulpa; rápidamente se levanta y se realizan movimientos de vaivén dibujando una especie de infinito en el aire ( $\infty$ ). Básicamente el movimiento es de adelante hacia atrás, lo que va a producir como consecuencia, pequeñas olas en ambos extremos del bastidor ayudadas por la acción del mucílago; es importante tener en cuenta también que *“sólo cuando el tororo es usado en combinación con el distintivo modo de chapotear de la formación de papel japonés, da como resultado una hoja delgada y excepcionalmente uniforme”*<sup>223</sup> (Barrett, 2005, pág. 56).

Una de las maneras de ir afianzando la secuencia de movimiento es procurar que la pulpa no se caiga al llegar a los bordes. Justo cuando se produce la ola en la parte más lejana del bastidor, debe atraerse de regreso hacia nosotros, con un suave movimiento, y así continuar este movimiento el tiempo que el papelerero estime conveniente.

---

223. “Only with tororo is used in combination with the distinctive sloshing action of japanese papermaking does a thin and exceptionally uniform sheet result”.

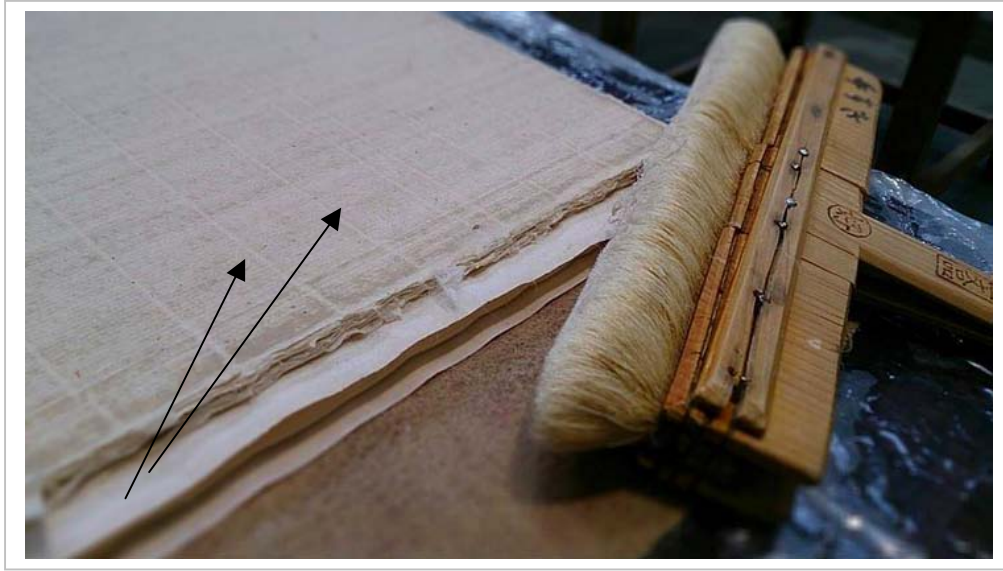


Fig. 130 Posta de papel húmeda donde se aprecia la marca de la cadena del su

Este movimiento produce un sonido que con el tiempo se va haciendo cada vez más familiar, debido al vaivén del agua. “*Tales sonidos en la batea ayudan al papelero a mantener el ritmo y mantener su consistencia. Oír el sonido de nuestra propia batea cuando practicamos es tan buen guía como mirar la pulpa en el bastidor*”<sup>224</sup> (Barrett, 2005, p.62).

Un movimiento rápido ayuda a la formación de papeles delgados, y uno más lento a la formación de papeles más gruesos. Puede tenerse una idea del grosor del papel por cómo se visualiza el *su* a través de la lámina que se va formando. Cuando se ha llegado al grosor deseado, se elimina todo exceso de pulpa del bastidor con un movimiento decidido pero no brusco, inclinándolo en una semi diagonal, para asegurarnos de haber eliminado toda la pulpa acuosa que no haya quedado depositada sobre la lámina (véase imágenes secuencia de movimientos estilo *nagashizuki*, Fig. 129).

Si se necesita aumentar la concentración de auxiliar de formación en la batea o agregar más pulpa, se pone el *su* sobre la posta de papel transferido para protegerlo de cualquier accidente que pudiese arruinarlo.

Cuando una hoja está dispereja o con una franja más densa en los extremos, asoma una falta de ritmo en el movimiento. Si presenta un aspecto nebuloso, cuando se está formando el papel, es señal de poco auxiliar de formación y pueden volver a ser formado; eso sí, se debe regresar al balde de pulpa concentrada y no a la batea.

La dirección de la fibra en este papel sería paralela a la cadena que une los palitos de bambú de la esterilla o *su* (Fig.130). Para hacer un papel sin predominio de dirección de la fibra, en algunas regiones del Japón, se ha incorporado una variación al ya descrito, sumándole algunos movimientos de izquierda a derecha, quedando la pulpa distribuida en todas las direcciones. Esta técnica se practica sobre todo en la región de Mino, y a este papel se le conoce como *minogami*.

---

224. “Such noises in the vat help the craftperson maintain rhythm and maintain consistency...listening to one’s own vat noises when practicing is as good guide as watching the stock in the mould”.



Fig. 131 y Fig. 132 Transferencia del *su* con el papel recién formado en la posta de papeles.



Fig. 133 Marca de la posición del *su* sobre el bastidor.

## xi.- Paso 11: Transferencia

Los maestros papeleros ubican la posta de transferencia a sus espaldas, para evitar cualquier tipo de accidente entre la batea y la posta de papeles recién hechos. Algunos hacen uso de marcas o topes para asegurar que la esterilla vaya siempre en el mismo lugar al transferir los papeles recién hechos, y de esta manera asegurar que se mantengan alineados a la hora de prensarlos.

Se prepara el tablón de transferencia ubicando un palito debajo del tablón de manera que el agua contenida en los papeles transferidos, vaya estilando y no se apoce en nuestra posta. Sobre el tablón irá un fieltro humedecido lo suficiente para hacer que el primer papel se adhiera fácilmente a él. Los siguientes se adherirán al papel que les precede. Se ponen dos topes como guías para que el *su* siempre se apoye en el mismo punto.

Algunos maestros papeleros tienen hilos o trozos largos de paja preparados a un lado, que pondrán en el borde de cada hoja recién transferida para facilitar su separación después del prensado, otros no ponen nada y transfieren una hoja sobre otra sin mediar ningún elemento. Esto es posible por la acción del auxiliar de formación, que facilita la cohesión de las hojas de manera individual. No todos los maestros papeleros usan un mucílago, pero para formar una hoja sin éste, se necesita mucha experiencia.

Una vez que la hoja ha sido formada se ponen dos palos paralelos a lo largo de la batea que sostendrán el bastidor por debajo; éste se abre, cuidando que el *su* no se quede pegado en la cara superior del marco. Se toma la cara inferior junto con el *su*, y se inclina hacia la batea para eliminar el exceso de agua; luego se pasa el dedo suavemente por el borde del *su*, para retirar cualquier posible exceso de fibra acumulada (tanto el inclinar el bastidor como pasar el dedo por el *su*, no siempre son necesarios). Se saca el *su* y se lleva a la posta de transferencia (Fig. 131 y 132).

Los maestros papeleros avezados tienen esta secuencia integrada, y la realizan de manera automática, pero si se quiere adquirir esta destreza es



importante tener en cuenta el sentido que tiene cada uno de estos movimientos.

Idealmente los papeles deben ser transferidos siempre en la misma dirección, para esto podemos marcar el borde superior del *su* con una X en ambos lados (Fig.133). Cada vez que hagamos un papel iremos alternando las caras del *su* pero manteniendo la x en la parte superior, así también si queda cualquier resto de fibra, se eliminará al sumergir el bastidor en la siguiente hoja.

Para la transferencia se toma el *su* con la mano derecha por el lado más cercano al cuerpo, la izquierda sostendrá el otro lado (el de la X) y la cara de la fibra quedará mirando hacia afuera. Se da vuelta dejando la X hacia arriba y manteniendo la cara de la fibra en dirección a la posta de transferencia, se lleva sobre el fieltro humedecido siguiendo las guías puestas en el tablón donde debe ir alineado, de esta manera se transfiere poco a poco formando una curva con la esterilla para que no crear burbujas entre las hojas, hasta depositarlo completamente.

Para facilitar que el *su* se desprenda de la primera hoja transferida, se moja la cara externa y se pasan las palmas de las manos suavemente desde el centro hacia fuera sin presionar mucho, procurando la adherencia uniforme del papel sobre el fieltro. Una vez hecho esto, se presiona levemente el borde inferior y se levanta un poco para revisar que todo el borde del papel se ha desprendido del *su*. Luego se retira el resto, llevándolo hacia atrás (no hacia arriba, por si en alguna acción errónea se soltara y pudiese romper la hoja recién transferida). Las siguientes hojas se adherirán a la anterior y no será necesario mojar el *su* nuevamente.

Cuando hay más papeles en la posta debemos cuidar de no presionar mucho para no dejar una marca en el borde inferior de la posta. La presión del *su* es superficial y solo cumple la función de dar una especie de impulso para desprender el papel de esta esterilla.

Muchos papeleros transfieren el papel con tal facilidad que junto con poner el *su* sobre la posta de papel, toman el extremo inferior recién puesto y lo van

retirando en un sólo movimiento en el que no alcanzamos a verlo completamente horizontal sobre los papeles, pero mientras seamos aprendices, iremos con calma observando cómo el papel recién formado se adhiere a nuestra posta. Entre un papel y otro se pone un hilo de 0,5 a 1 cm. desde el borde inferior hacia adentro para separar las hojas después de ser prensadas.

## xii.- Paso 12: Prensado y secado del papel

Una vez hemos terminado de hacer el papel, se deja reposando durante toda la noche en la posta de transferencia, con un *su* sobre ellos o una tela para protegerlos.

En los tiempos antiguos, los maestros papeleros utilizaban tabloncillos sobre los cuales iban poniendo piedras grandes poco a poco. De esta manera los papeles irán goteando el exceso de agua hasta llegar a un punto en que el auxiliar de formación los separará: *“las hemicelulosas y el tororo facilitan en gran medida la atracción mutua de las fibras como en esta hoja compacta asociando bien cada una con la celulosa y el agua”*<sup>225</sup> ( Barrett, 2005, p.65).

Aún podemos ver maestros papeleros utilizando el antiguo método de presión gradual para los papeles, que estará determinada por el tipo de papel. Por ejemplo si se hacen hojas muy delgadas, es mejor que no estén muy húmedos, pues al intentar separarlos de la posta se romperán fácilmente por el exceso de humedad; que es fácilmente observable por presentar una superficie brillante que acusa la presencia de agua en ellos.

En el caso contrario si los papeles son más bien gruesos, será recomendable una presión menor y particularmente uniforme para facilitar su separación. Esto es algo que mejora con la experiencia como en todas las etapas del este proceso, pero de todos modos con la fibra de *kozo* es más fácil de aprender pues su fibra larga, permite que sea manipulado en estado húmedo sin que se deforme, siempre y cuando éste no esté saturado de humedad.

---

225. “Hemicelluloses and tororo both greatly facilitate the mutual attraction of fibers with in this compact sheet by associating well with cellulose, water and each”.



Fig. 134 El maestro Shohachi separando el papel luego del prensado.



Fig. 135 Separación del papel ayudado por un hilo.

Por otro lado, las zonas que se desprenden fácilmente de la posta indican exceso de presión y disminución de la humedad; esto se corrige rociando su superficie con un difusor de agua para rehumectarlos. Idealmente la separación de las hojas de papel debe hacerse desde una posta que presente humedad uniforme.

Tanto Barrett como Hughes concuerdan en que la presión más adecuada es aquella que se hace gradualmente. Lo tradicional es utilizar varias tablas que se pondrán sobre la posta protegida y ya reposada, para luego agregar de forma gradual las piedras que irán facilitando la pérdida de agua contenida en los papeles. El tiempo y la cantidad de piedras a poner están dados por la experiencia y la intuición del papelerero, pero podría decirse que esta presión toma alrededor de 10 horas. Si las hojas son prensadas muy rápido se pegarán, y si tienen un exceso de presión producirá una delaminación o separación en capas.

Actualmente los maestros papeleros también utilizan prensas de tornillo y prensas hidráulicas, pero se debe tener en cuenta que la presión ha de ser aproximadamente de 1.2 Kg. x cm<sup>2</sup> a diferencia del papel occidental que usa aproximadamente entre 15 y 30 Kg. x cm<sup>2</sup> (Barrett, 2005).

Una vez que ha terminado el tiempo de presión, los papeles son transferidos a los tablones de secado. Para retirarlos de la posta, los maestros papeleros utilizan un alfiler o la uña con la que levantarán suavemente la esquina inferior del papel recién prensado; desde aquí, el papel se va despegando en una línea recta para mantenerlo estirado (Fig.134).

Algunos maestros sacan el papel, adhiriendo el inicio de éste en una vara delgada, que levantan como si fuese una bandera, para trasladarlo al tablón de secado. Si se ha puesto un hilo para separarlos en la transferencia, la separación será aún más fácil, tirando del hilo suavemente en 45°, para que el borde del papel húmedo no se deforme (Fig.135).

El papel se lleva al tablón de secado, ayudado por una brocha que lo adherirá al tablón de madera, previamente humedecido y limpio. La brocha que puede ser de pelo de caballo, venado o incluso de fibras de palmera, se pasa sobre



Fig. 136 Transfiriendo el papel húmedo con una brocha sobre el tablón.



Fig. 137 Secador de papel con planchas metálicas de calor



Fig. 138 Despegando el papel de los tablonos de secado.

el papel con movimientos que van desde la diagonal superior al inferior, luego desde el centro hacia arriba en sentido de la fibra y finalmente desde el centro hacia abajo, siguiendo también el sentido de la fibra; abarcando de esta manera toda la superficie del papel, que debe quedar perfectamente adherido a la madera (Fig.136).

La cara del papel que da a la madera se llama *omote*, y deja una superficie suave y lisa al tacto, e incluso el uso de distintas maderas puede dejar una leve textura de su veta. Algunos tablones muy antiguos dejan de ser usados porque dejan marcas muy pronunciadas que aunque no cumplen con los requisitos de uniformidad y suavidad en su superficie son estéticamente bonitas (Barret, 2005), otras maderas en cambio llevan cientos de años en uso sin interferir en el papel. El otro lado del papel que da la cara hacia afuera se llama *ura* y posee una textura más pilosa, dejando entrever muchas veces el paso de la brocha.

Los tablones pueden ser usados de manera horizontal, que resultará más cómodo y fácil para aprender a secar el papel y a manejar la brocha, pero tradicionalmente, los maestros papeleros han transferido sus papeles en tablones colocados de manera vertical en los que diestramente logran sostener y adherir el papel con la brocha en un mismo tiempo, esto requiere de práctica para no arrugar el papel y controlar la presión de la brocha sobre el mismo. Luego se llevan para ser secados al aire libre, donde además serán nuevamente blanqueados por acción del sol.

El secado al aire libre y al sol, es un sistema que funciona muy bien durante la época de más calor, pues tomará muy poco tiempo. Pero en temporada de invierno, se hace mucho más lento este proceso e incluso dejando el papel en el interior por muchos días en humedad, podría estropearlo o provocar la aparición de hongos.

Muchos maestros papeleros han optado por secar sus papeles en planchas calientes (Fig.137), en las que realmente se pone a prueba la destreza del papelerero, pues el papel se seca en cuestión de minutos; para esto la transferencia con la brocha debe ser muy rápida y exacta.

Otro sistema de secado por calor artificial es en salas con calefacción, que funcionan como una especie de horno con resistencias en donde se ponen los tablones con los papeles a secar. En ambos casos, la posibilidad de blanqueo queda nula y estos métodos no son muy populares pues las planchas calientes acortan la fibra, *“cambia el papel en su interior. No es correcto, no es natural, y eso es todo lo que hay”*<sup>226</sup>, dice un maestro japonés al profesor Barrett. (Barrett, 2005, p.69).

Cuando el papel está seco, se tira desde una esquina formando una línea recta para evitar que se quiebre, y se sigue despegando fácilmente del tablón (Fig. 138), luego se guarda estirado dentro de una carpeta libre de ácido.

En general los maestros papeleros no enrollan sus papeles, tampoco agregan ningún aditivo ni cola, como el papel occidental. Eso sí, algunos podrán recortar los bordes, pero hoy en día los bordes levemente “mordidos”, son apreciados como signo de la mano del hombre en su manufactura. (ver anexo 1-A muestras de papel estilo oriental)



Fig. 139 Finalmente se deja el papel seco en la posta por un tiempo, para que se asienten bien sus fibras antes de ser usado.

---

226. “It changes the paper inside. It isn’t right, it isn’t natural, and that’s all there is to it”.

## **6.2 Papel de Fibras Vegetales, arte sustentable.**

Prácticamente se podría hacer papel con cualquier planta, pues la materia prima del papel es la celulosa, que está contenida en todo el mundo vegetal. La diferencia estará en la calidad de ésta y en el uso que le podamos dar al papel de acuerdo a sus características resultantes.

Es muy importante tener en claro cuál es nuestro propósito al preparar una pulpa para hacer papel, aún cuando sea reciclado o reconstituido, hay formas de trabajar y combinar elementos que a veces lo hacen especialmente vulnerable a su exposición a la luz o a su permanencia en el tiempo.

Cuando se hace papel con fines experimentales o para satisfacer nuestra curiosidad, no hay problema en mezclar diversas fibras, técnicas, químicos o acelerar procesos. Pero cuando nos vamos acercando a un propósito más serio en el que la calidad es fundamental, como podría ser el de las bellas artes, la conservación y la restauración, es necesario poner especial atención a la preparación de las fibras, al uso de sustancias adecuadas y a su formación, de manera de preservar sus cualidades y asegurar su duración en el tiempo. A final de cuentas, gran parte de la historia de la humanidad está registrada sobre papel, y su análisis científico nos ha proporcionado una importante información acerca de las condiciones de la época a la cual pertenecen.

El papel de fibras vegetales es biodegradable pues todos sus componentes son de origen natural; éste es un tema que nos concierne como creadores y educadores en el arte, de manera de transmitir este oficio manteniendo el carácter de conservación y preservación del medio ambiente, no sólo porque en su tradición fue elaborado de esta manera, sino porque también es un modo de promover las reales condiciones en que debe tratarse a la Naturaleza para continuar trabajando con y desde ella.

El conocimiento de las diversas plantas que nos servirán para hacer papel, nos hace poner mayor atención a su fase de crecimiento, características y la mejor manera de aprovecharla para utilizar sus fibras. Estas características



variarán incluso dentro de una misma especie dependiendo del suelo, clima y paisaje donde se encuentren.

### **6.2.1 Materias primas**

Las fibras vegetales contienen celulosa en distinta cantidad y distribución según la especie; es decir, existen plantas que tienen mayor concentración de celulosa en una parte de ella que en otra, lo que no niega su existencia en otras partes de la planta, pero no es utilizada por el largo trabajo que esto implica y el bajo rendimiento que se obtiene, por lo tanto se aprovecha sólo la parte con mayor concentración.

Los maestros papeleros clasifican las plantas de acuerdo a la distribución de celulosa en los siguientes grupos:

- Fibras de Corteza Interna: en el que la mayor concentración de fibras se hallará en la corteza interna y médula de la rama; por ejemplo la morera, achira, cáñamo, acanto y malva.
- Fibras de Hierba: en el que la fibra se distribuye de manera irregular por toda la planta; por ejemplo el junco de laguna, papiro y bambú.
- Fibras de Hoja, en donde la gran concentración de celulosa se encuentra en la hoja de la planta; por ejemplo la pita o formio, ágave y piña.
- Fibras de fruto o grano: en el que la celulosa se puede encontrar incluso casi en estado puro como el algodón que contiene un 100% de celulosa pura.

Para obtener la fibra de celulosa, la planta debe pasar por un proceso que le permita absorber agua y enlazarse con otras fibras que la transformarán finalmente en una resistente lámina de papel.

Cada paso de este proceso debe ser atentamente ejecutado a fin de lograr un resultado satisfactorio y que nos vaya acercando cada vez más a la destreza de un maestro papelerero.

Es importante saber que para lograr una hoja de papel de buen aspecto y calidad, se necesitará paciencia y práctica; conciencia del medio ambiente, respetando los ciclos de crecimiento y transformación de la Naturaleza, ya que una planta que no haya completado su ciclo de crecimiento, no tendrá una fibra resistente. También atender a neutralizar los químicos o sustancias que utilicemos antes de desecharlos; si es posible optar por los álcalis que provienen de la Naturaleza y que son menos nocivos; aprovechar las plantas que otros hayan desechado (como tallos de diversas hortalizas que quedan apilados en algunos mercados libres, etc.); las plantas que el jardinero ha podado nos serán de gran utilidad y tantas otras posibilidades que podemos encontrar en algún paseo o recorrido por la ciudad o el campo. Si estamos a cargo de nuestro propio jardín y queremos aprovecharlo para nuestro papel, apuntaremos algunas notas generales a tener en cuenta.

- Las flores del jardín, se usan cuando han llegado a su máxima floración, y han completado su ciclo. Dar una mirada a nuestras plantas, observarlas y clasificarlas en anuales o perennes para así confeccionar un calendario de podas y cosechas.
- Las ramas de árboles y arbustos, deben tener entre 1,3 y 2,5 cm. de diámetro y alrededor de 1,80 a 2,80 m de largo para ser recolectadas.
- Es aconsejable cosechar las fibras de hoja a partir del segundo año de vida, con hojas de 50 cm. de largo o más; el largo de la fibra variará de acuerdo a la longitud de las hojas.
- Las plantas anuales, preferentemente serán cosechadas en la última etapa del verano, cuando lleguen a su máximo crecimiento.
- Los tallos gruesos darán mejores fibras y además contienen un alto porcentaje de fibra secundaria (más fina).



Fig. 140 Alumnas troceando hojas secas de maíz.



Fig. 141 Alumnas troceando hojas en verde del fruto de la piña.



Fig. 142 Cortando los tallos de plantas para pesarlos antes del remojo.



Fig. 143 Corte hojas secas de palmera

### 6.2.2 Pasos para elaborar papel de fibras vegetales

Los pasos para elaborar papel de cualquier planta son básicamente muy similares a los dados para el papel japonés, salvo algunas excepciones concernientes a la naturaleza propia de la fibra y la técnica.

Un aspecto importante a tomar en cuenta, es que las plantas dependiendo del clima donde crecen, resultan a veces especialmente duras y su proceso de cocción puede ser un poco más largo, siendo necesario a veces utilizar sustancias más fuertes de las habituales o ecológicamente no muy recomendables, como el hidróxido de sodio (soda cáustica) para lograr liberar las fibras de celulosa. En estos casos es importante atender a las cantidades utilizadas para no quemar la fibra y a neutralizar estas sustancias alcalinas antes de ser desechadas, con un componente ácido como el vinagre.

Las etapas del proceso de elaboración de papel vegetal irán siendo apuntadas en una ficha de registro, adaptada del modelo propuesto por Lilian Bell<sup>227</sup>, cuando las trabajemos por primera vez, de manera que nos sirva para los procesos futuros o como guía para experimentar con plantas de la misma familia o que posean características similares. Esta ficha incluye la siguiente información de acuerdo a los pasos necesarios para hacer el papel.

i.- Nombre botánico y el nombre común de la planta: Esta información resulta de gran ayuda cuando no se está familiarizado con los nombres de cada especie. Además los nombres comunes de las plantas varían según el lugar geográfico, a diferencia del nombre botánico que es común a todas las regiones del mundo.

ii.- Preparación previa a la cocción: Las plantas deben ser lavadas, dependiendo de las condiciones en que se encuentren al momento de ser recolectadas. Desde retirar cortezas externas o piel de las hojas, hasta el corte en trocitos de tallos y hojas, de alrededor de 2 cm. de largo (Fig.140 a

---

227. Bell, L. Plant Fibers for Papermaking, Liliacea Press, 1992, pág. 14.

143), para una mejor manipulación y proceso de afinación, paso posterior a la cocción.

iii.- Peso de la Fibra en seco: Al igual que en el proceso del papel japonés, es importante registrar el peso de las plantas recolectadas antes de remojarlas, y de esta manera saber la cantidad de álcali que debe agregarse en la etapa de cocción. Se sugiere que la planta sea pesada una vez que ha sido descortezada y troceada según sea el tipo de fibra que se esté trabajando, para obtener un valor exacto.

iv.- Estado de la fibra: Se refiere a si la planta está en verde, que corresponde a una cosecha reciente, o en seco, si es que fue almacenada durante un tiempo. Esto está referido especialmente al contenido de agua de la planta, por lo tanto es un factor que se ve afectado en su peso.

Esta información además será importante a la hora de analizar los resultados del papel y sus diferencias en textura, color y resistencia, para tenerlos en cuenta en futuros proyectos.

v.- Remojo o Macerado: El objetivo de este paso es ablandar las fibras y eliminar todos sus componentes no celulósicos, de manera de reducir su tiempo de cocción. El tipo de remojo o macerado será de acuerdo a las características de la fibra. Las alternativas pueden ser para:

a) Corteza interna

- Enriamiento, aquí se dejan las ramas en el agua o mojadas sobre el césped a la intemperie. Este es un tipo de fermentación micro bacteriana.
- Hervido, si la corteza externa no sale, se soltará por la acción del vapor, como lo vimos en el proceso del *washi*.

b) Hoja

- La remoción de la piel de las hojas es conocida como descortezamiento o decorticación. Esto debe hacerse antes de 24 horas después de ser cosechada. También se puede hacer un enriamiento para la separación de la piel y algunas capas de piel externa se pueden raspar con el borde de una concha o cuchillo liso.

### c) Hierba

- La mayoría no necesita una preparación especial; puede ser remojada y precocida en agua por media hora. El bambú (hierba leñosa), debe ser golpeado con un martillo o pasado por rodillos para quitarles el aire a las varillas. En la actualidad, los papeleros chinos usan el bambú joven de unos 6 meses de crecimiento (cuando aún no están huecos).

Una vez que las fibras están limpias, es necesario determinar cuáles necesitarán sólo un día previo de remojo y cuáles un proceso más largo de fermentación; esto está sujeto a la dureza de las fibras, como por ejemplo las hojas de las palmeras.

En la fermentación se utiliza agua o leche, para que la acción bacteriana elimine todas las sustancias no fibrosas. Es necesario que exista aire, calor y humedad para que se genere este proceso, por lo tanto las plantas deben ir tapadas con un plástico o similar. La solución en agua comienza con un pH<sup>228</sup> ácido y termina siendo neutral o ligeramente alcalino<sup>229</sup>.

Para el remojo de las plantas más delicadas o con mayor contenido de agua en sus tallos y hojas, se ponen las fibras en un cubo con agua que cubra todas las fibras cortadas en trocitos (Fig.144).

El ideal es usar agua en permanente renovación, como un riachuelo o una piscina formada entre rocas por 24 a 48 horas. Si es un día soleado, tanto mejor pues blanqueará las fibras; si el agua es fresca, limpia y fría, mejorará la calidad final del papel. En la tina con agua potable, se requerirán 24 horas como mínimo para su remojo; si la fibra fue almacenada seca, necesitará tal vez más de un día para que sus paredes vuelvan a hidratarse y facilitar así el proceso de cocción.

---

228. El pH indica el grado de acidez o alcalinidad de las sustancias. Se trabaja en una escala logarítmica de 0 a 14, en el que de 0 a 7 es ácido, 7 es neutro y de 7 a 14 es alcalino. Para los papeles es recomendable que tengan un pH neutro o tendiente a lo alcalino. De todos modos los maestros papeleros del Japón no miden el pH de sus pulpas, confiando en que un buen lavado garantiza la durabilidad de sus papeles.

229. Este método es muy utilizado por los chinos en los papeles de cáñamo y por los hawaianos en los de corteza de morera para utilizarlo en su protopapel llamado Tapa.



Fig. 144 Trozos de espárragos en agua para su hidratación, previa a la cocción.

Cualquier elemento que altere el aspecto limpio y claro de la fibra debe ser eliminado. Si el proceso es interrumpido por varios días se debe dejar la fibra en el exterior y al reanudar el trabajo, no olvidar el remojo de la fibra nuevamente antes de su cocción.

vi.- Cocción: Esta etapa libera y purifica las fibras de la *lignina*, sustancia contenida en todas las plantas, resistente al agua y que impide el enlace de las fibras entre sí.

La cocción al eliminar la lignina y todos los componentes no fibrosos, ayuda a que las celdillas de la celulosa absorban más agua, y así junto al proceso de golpeado o apaleo, se obtendrá un papel más resistente. Pero para la eliminación de la lignina, el agua debe estar combinada con una sustancia alcalina que pueda romper sus cadenas y liberar las fibras de celulosa.

Estos álcalis pueden ser de distinta potencia, y están asociados generalmente a la dureza y naturaleza de la fibra. De este modo se pondrá una cantidad de álcali en relación al peso de la fibra en seco, como indicamos en el paso 4 del proceso del papel japonés.

Se pueden crear tablas aproximadas de cantidad de agua versus cantidad de fibra, para hacernos a una idea. Por cada 100gr de fibra seca:

- 20 gr. de Carbonato de Sodio ( $\text{Na}_2\text{CO}_3$ ) es decir 20% del peso de la fibra en seco. Se usa para fibras de corteza interna o plantas más suaves como los tallos de algunas hortalizas y flores con un alto contenido de agua.
- 18 gr. de Hidróxido de Sodio o Potasio ( $\text{NaOH}$  o  $\text{KOH}$ ) es decir un 18% de la fibra en seco. Se utiliza en aquellas plantas especialmente duras como las hojas de las palmeras, el formio, y la alcachofa.
- 25 gr. a 35 gr. de Hidróxido de Calcio ( $\text{Ca}(\text{OH})_2$ ) o un 25% del peso de la fibra en seco. Este álcali se usa para dar un hervor a los trapos en el papel tradicional occidental. También puede usarse en el lino y el cáñamo.





Fig. 145 y Fig. 146 Inicio cocción hojas de piña, previamente hidratadas por 24 horas.

-170 gr. de cenizas de madera, o un 170% del peso de la fibra en seco. Este álcali es el más ecológico de todos pero al mismo tiempo es el más lento. Mantiene fielmente el color de la fibra y puede desecharse luego de ser usado sin grandes problemas.

Es el que reviste mayor preparación porque se necesitan grandes cantidades, pero al mismo tiempo, promueve la permanencia de las fibras secundarias o *hemicelulosas*.

Hay muchas fibras que al principio son rígidas y quedan en la superficie pero luego de unos 10 a 15 min, se van al fondo de la olla; si es necesario agregar más agua a la cocción no importa, siempre y cuando no esté muy lejos de las cantidades recomendadas.

Cuando el agua está hirviendo se saca un poco en un jarro aparte y se disuelve el álcali con mucho cuidado, luego se agrega al resto del agua y se va poniendo la fibra húmeda poco a poco (Fig.145 y 146); en el caso de usar las cenizas, se procede del mismo modo que en el papel japonés. El tiempo de cocción puede ir entre 1 y 4 horas dependiendo de la dureza de la planta y el tipo de álcali utilizado; para comprobar que esté lista, se prueba la fibra a favor y en contra de la veta; ésta debe estar suave al tacto y separarse fácilmente en ambos sentidos.

Es difícil determinar un tiempo específico para la cocción, pues dependerá de la variedad de la planta, de las condiciones de crecimiento, cosecha y procesos previos, pero en todos los casos hay que ser muy cuidadoso, sacar muestras y recordar que es mejor equivocarse por una cantidad menor de soda que quemar las fibras, e incluso en algunos casos será necesaria una segunda cocción.

Algunas fibras de Occidente, debido a su resistencia, necesitan un porcentaje de soda un poco más alto, entre un 20 y 25% de solución cáustica y usualmente la cocción es de 4 o 5 hrs. (por ej. palmeras), luego de este tiempo, se deja dentro de la olla sin lavar por una o dos semanas, pero



Fig. 147 Lavado de fibras de cardo por trasvasije.



Fig. 148 El lavado debe realizarse hasta lograr un agua clara.

manteniendo todas las fibras bajo el agua, para que el álcali siga actuando sobre la materia orgánica y residuos indeseables. En casos como éste, es mejor cambiar la soda cáustica por el carbonato de sodio, aumentando el tiempo entre 8 a 12 hr, ya que deja un color más natural al igual que mantiene más fiel el carácter de la fibra.

La cocción también puede hacerse en frío, disolviendo la soda en agua caliente y luego mezclándola con agua fría. Es un proceso experimental que puede ser utilizado con fibras muy delicadas como las de ajo y en hortalizas con una alto contenido de agua. Para esto, el cubo o la olla que se utilice debe estar completamente tapada por una o dos semanas.

Hay que destacar que la olla que se debe utilizar para cocinar las fibras ya sea en frío o en caliente debe ser de acero inoxidable o hierro enlozado.

vii.- Lavado: En este paso se eliminan todos los restos de álcali y componentes no celulósicos de la planta. Para esto se retiran las plantas ya cocinadas en un cubo, y antes de eliminar el líquido oscuro que queda en la olla después de la cocción, se agrega una taza de vinagre para neutralizar completamente la acción del álcali.

Luego se lavan las fibras por trasvasije evitando ponerlas bajo el chorro del agua para que no se estropeen; pueden utilizarse los mismos métodos de lavado del papel japonés, hasta que el agua salga clara (Fig.147 y 148). Un método que funciona muy bien es poner las fibras dentro de una malla fina o de tela y ponerla en una corriente de agua, si es que no se ha usado un álcali muy fuerte.

viii.- Método de desfibración o Afinación: Este paso se refiere a la forma de separación de las fibras, determinada por su dureza y tipología.

El proceso de afinación produce una aspereza en el exterior de la superficie de la fibra, expandiéndose por la absorción del agua y promoviendo la formación de las hojas con una gran firmeza debido al correcto enlace entre las fibras.



Fig. 149 Afinando fibras de cardo por apaleo con mazos de madera.



Fig. 151 Pila holandesa en pleno funcionamiento.



Fig. 150 Alumna desenredando fibras de palmera en la pila holandesa

Los métodos de desfibrinación van desde el apaleo de las fibras como lo vimos en el método japonés hasta el uso de la pila holandesa, como en el papel de trapo de algodón. La duración y el método del afinado de la fibra, determinará la clase de papel resultante, pudiendo ser a través de:

- Mazos de Madera: Se pone una cantidad de fibra sobre un tablón de madera o piedra y se apalea con mazos por un mínimo de 30 min. a 1 hora, dependiendo de la cantidad; las fibras deben humectarse con agua cada cierto tiempo para prevenir que se sequen. El apaleo hace que las fibras se abran y absorban agua, mientras son golpeadas, sin peligro de que se dañen. Los mazos deben ser de madera sólida para evitar que las astillas se mezclen con la pulpa, y son usados principalmente para hacer papel japonés y papel de fibras largas de corteza interna (Fig.149). La ventaja de la desfibrinación con mazos, es que este golpe hace encajar las fibras y las separa longitudinalmente produciendo un enlace más firme entre ellas.

- Pila Holandesa: Como vimos en la historia del papel, ésta fue inventada para acortar los tiempos de afinado por los mazos; se usa especialmente para el papel de trapo, pero también es útil para fibras duras. Con este sistema, la fibra va siendo hidratada y afinada, pasando por rodillos dentados en un recorrido circular. Este método es muy popular, pero debido a lo costoso de esta máquina, muchos artistas han experimentado con varios sustitutos como rodillos de máquinas de lavar o cortadoras de pasto manual.

La pila se prepara llenándola aproximadamente  $2/3$  a  $3/4$  de su capacidad, con agua limpia. Luego se echa a andar y se va agregando la fibra poco a poco. La cantidad de fibra dependerá del tamaño de la pila, pero no debe llenarse en demasía, pues el exceso de carga puede quemar su motor (Fig. 150 y 151).

La pila holandesa en el espacio educativo debe usarse con supervisión e idealmente en dupla con otro compañero. Jamás meter la mano mientras esté en funcionamiento pues puede resultar peligroso debido a su rodillo estriado, encargado de separar las fibras de las telas y plantas duras.



Fig. 152 Dispersión de fibras de piña en licuadora



Fig. 153 Detalle fibra transformada en pulpa por dispersión.

- Licuadora: No es muy útil para hidratar, es poco lo que abre las fibras y generalmente las corta. Su utilidad radica en que sirve para dispersar fibras cortas en el agua, por ejemplo hierbas y algunas fibras de hoja.

Las plantas deben cortarse en media pulgada, antes de meterlas en la licuadora, pues pueden enredarse en las cuchillas y quemar el motor. Lo mismo ocurre con la cantidad de fibra que se pone, siendo una proporción ideal de dos cucharadas de fibra por una taza de agua (Fig.152 y 153). Este método no es muy popular entre los papeleros, pero es muy práctico para el papel reciclado y para algunas fibras que no necesitan mucha afinación sino que sólo dispersión.

#### ix.-Formación de la Hoja

Existen diversas técnicas para formar una hoja de papel. Algunos métodos representan la evolución de la técnica original, otras se han adaptado a las materias primas y nuevas tecnologías.

Según las condiciones en que trabajemos, podremos hacer uso de ellas de manera tradicional o combinarlas de acuerdo a nuestros recursos si es que nuestros fines son de tipo creativo. Para los papeles que deben tener cualidades especiales, uso en restauración y conservación, es necesario atender a las técnicas tradicionales que asegurarán su calidad y durabilidad en el tiempo, sin interferir con la constitución del papel que se restaura.

Para formar las hojas, se usa un bastidor de malla muy fina adherida a un marco que será el encargado de recoger la fibra en suspensión y su contramarco que dará los límites a la forma del papel. El tejido de la malla va a influir también en el grosor del papel que podamos lograr, pues una malla de tejido más cerrado nos dará la oportunidad de hacer papeles delgados cuando hayamos adquirida una cierta destreza.

Para hacer una hoja, se junta el marco con el contramarco, cuidando que la malla quede justo en medio de ellos. Se agita la pulpa diluida en el agua, moviendo la mano con los dedos abiertos en el fondo de la tina, haciendo





Fig. 154 Se sumerge el bastidor de manera diagonal



Fig. 155 Se lleva hasta el fondo para dejarlo horizontal y recoger la pulpa.



Fig. 156 Se levanta el bastidor con calma.



Fig. 157 Se escurre el agua antes de su transferencia.

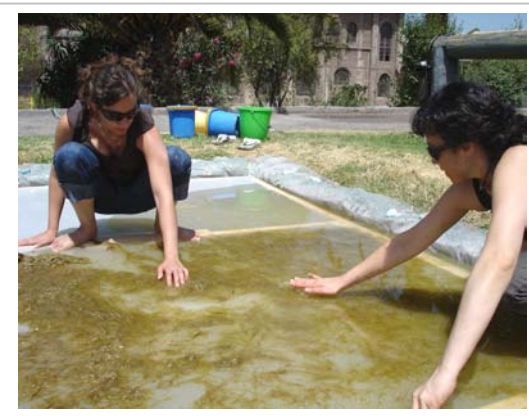


Fig. 158 Pulpa vertida en piscina formada en la tierra.



Fig. 159 Alumnos usando la técnica de pulpa vertida en el aire.

una especie de círculos hacia afuera. De manera que la pulpa quede suspendida y homogénea.

Se recoge la fibra con el bastidor, sumergiéndolo y levantándolo de manera horizontal (Fig.154 a 157), para entonces esperar que el agua vaya drenando, y mientras la pulpa esté acuosa, se mueve el bastidor suave pero firmemente hacia adelante y hacia atrás, y a ambos lados para que las fibras se acomoden. Una vez que ha escurrido el agua, el bastidor no se debe mover.

Otra técnica que podemos utilizar para formar la hoja, y es además la más antigua de todas, es el método de pulpa vertida. Se pone el bastidor en una especie de tina que podamos armar en el exterior o directamente en la bañera (Fig. 158 y 159). Aquí se vierte la pulpa diluida dentro del bastidor para luego levantarla de manera horizontal.

Esta técnica necesita un bastidor por cada hoja formada, así es que económicamente no es muy rentable. Por otro lado es muy útil para hacer papeles de gran formato en el que sumergir el bastidor con un contramarco de gran tamaño es muy pesado. En este caso, el bastidor no está en un medio acuoso por la dificultad de conseguir una tina de tamaño grande, por lo tanto la hoja se forma vertiendo pulpa y ayudándose con la mano, para ir completando todas las zonas determinadas por el formato del bastidor.

#### X.-Transferencia y secado

Una vez que el agua ha escurrido del bastidor, éste se da vuelta suavemente dejando la cara de la fibra hacia afuera, y se transfiere sobre una pieza de fieltro o directamente en un tablón liso, que puede ser de madera, útil para absorber el agua de la hoja recién formada, eliminando el exceso con un paño y presionando la malla por el revés del bastidor en contacto con la tabla. luego se retira el bastidor cargando más un lado, para evitar que se produzca un vacío y pueda crear una burbuja en el papel recién transferido.



Fig. 160 y Fig. 161 transferencia de hoja de papel recién formada sobre tablón de secado.



Fig. 162 el papel es transferido a un fieltro uno sobre el otro y se presan.



Fig. 163 después de la presión se cuelgan para que se sequen



Fig. 164 alumna desprendiendo el papel seco formado con la técnica de pulpa vertida.

Con este método no se necesita prensa, pero el papel no tendrá la misma fortaleza que un papel prensado previamente pues la presión consolida el enlace de las fibras. (Fig.160 y 161)

Una segunda alternativa es transferir la hoja de papel sobre un fieltro o paño de algodón, como se realiza en el papel de trapo tradicional. Luego se pone otro fieltro encima de la hoja recién formada, para recibir la siguiente, formando así una posta de papeles que una vez terminada la cantidad de papeles a formar, se llevarán a la prensa para retirar el exceso de agua.

Finalmente se separan cada uno de los fieltros y las hojas de papel se llevan a secar en cuerdas, de la misma manera en que se seca una tela. Si las fibras del papel no son muy largas o resistentes, éste puede colgarse desde el fieltro y luego una vez seco se desprende de él (Fig.162 y 163).

El papel que se forma con pulpa vertida se desprende del bastidor una vez seco, separando los bordes con una herramienta sin filo y levantándolo, siempre dejando que se forme una línea recta al momento de desprenderlo (Fig.164).

La manera de secar el papel determinará también su aspecto final, así como también muchas veces su tamaño, pues algunas fibras tienen un alto poder de contracción y pérdida de humedad que modifica su forma y dimensión.

### **6.2.3 Aspectos de la práctica y elaboración del papel de fibras vegetales.**

En las fichas de registro podemos añadir notas adicionales y observaciones, desde el rendimiento de la pulpa traducida en cantidad de papeles de determinado tamaño, hasta cualquier cambio que se haya hecho en la preparación de la fibra o durante la formación del papel, para ser tomado en cuenta en el futuro. Podría agregarse también notas sobre qué tipos de trabajos son mejor recibidos por este papel y por último al adjuntar una muestra del papel obtenido ayudará a una mejor apreciación del proceso y resultado del trabajo (Ver anexo DVD 4. material docente 4.1 fichas de registros /alumnos).



Fig. 165 Devolución a la batea de un papel recién formado, y considerado como defectuoso.

Los papeles pueden ser muy distintos unos de otros en cuanto a textura, manipulación y aspecto en general. Es importante poner atención en los pasos que seguimos para elaborar papel de plantas, y así poder sacar mejor partido a sus cualidades. Al mismo tiempo se utilizan elementos que son desechados en la mayoría de los casos cuando son podados y se renuevan los jardines; de esta manera no será necesario cortar una planta cuando aún forma parte del paisaje, basta atender a las podas de nuestro propio jardín o las partes de los vegetales que no comemos, como tallos y hojas de varias hortalizas.

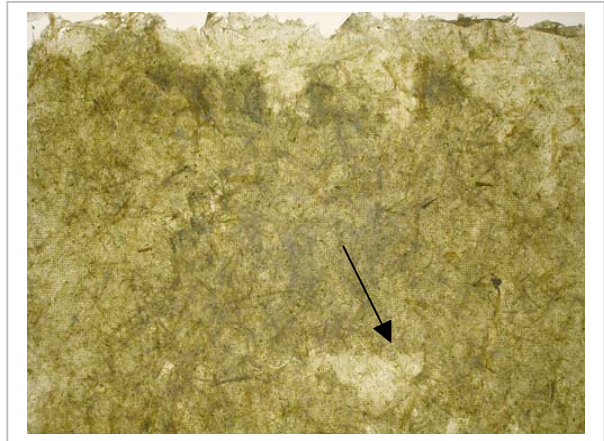
La práctica de la formación del papel, al igual que en el método japonés, requiere de práctica y paciencia. En general es muy útil que los papeles que presentan errores, los dejemos de muestras para no volver a cometerlos o justamente descubrir nuevos recursos creativos y/o estéticos; pero si nos encontramos en un proyecto en donde esto no nos beneficiará en términos de aprovechamiento de la pulpa, entonces nos convendrá rehacer el papel como parte de nuestro camino de aprendizaje. Sin embargo, esto no constituye ningún problema pues el papel recién formado puede ser devuelto a la batea, siempre y cuando no se haya arrastrado la fibra con la mano que provocaría el cierre de sus extremos y no se podría entrelazar con las otras fibras de la pulpa, impidiendo que se disuelva nuevamente con el resto de ellas.

Para devolver la lámina de papel recién formada, ésta aún debe estar en el bastidor, el cual se voltea con la fibra encarando el agua y se posa sobre ella, para luego levantar el bastidor dejando la lámina en el agua. Se producirá un vacío que soltará la hoja recién formada, y se podrá mezclar nuevamente la fibra, pasando la mano con los dedos abiertos para unirla con el resto de pulpa que queda en la batea. (Fig.165) Debemos recordar que al hacer papel, tenemos que ir reponiendo pulpa para conservar el grosor de las láminas siguientes.

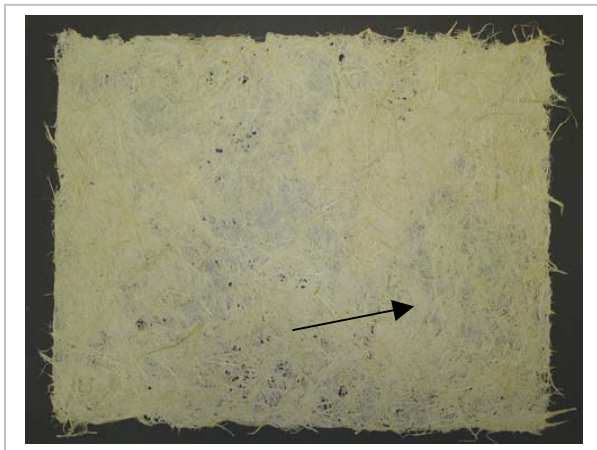
## ERRORES MÁS COMUNES EN LA PRÁCTICA DEFORMACIÓN DEL PAPEL



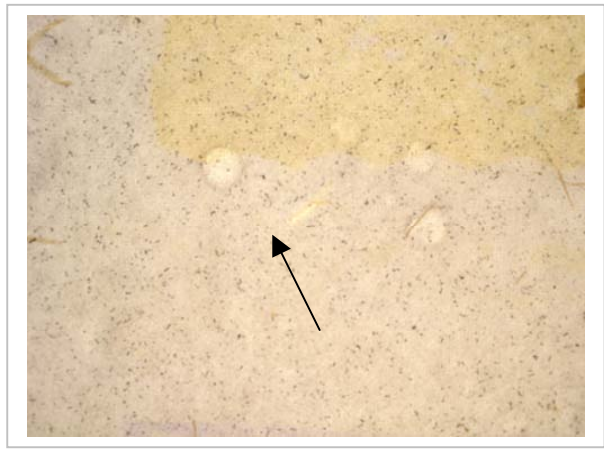
a. Secado irregular que produce bordes ondulados.



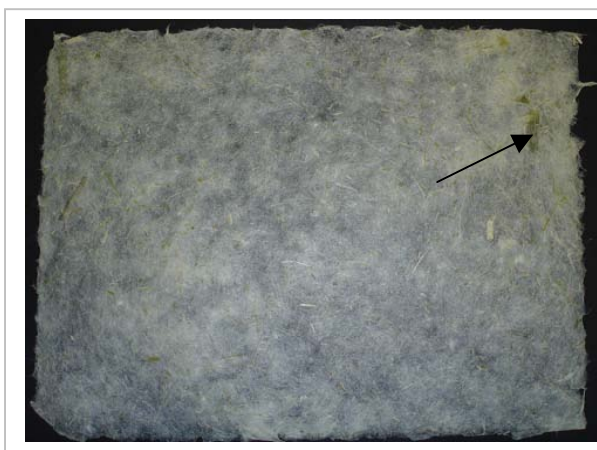
b. Laminación de capas por formación irregular.



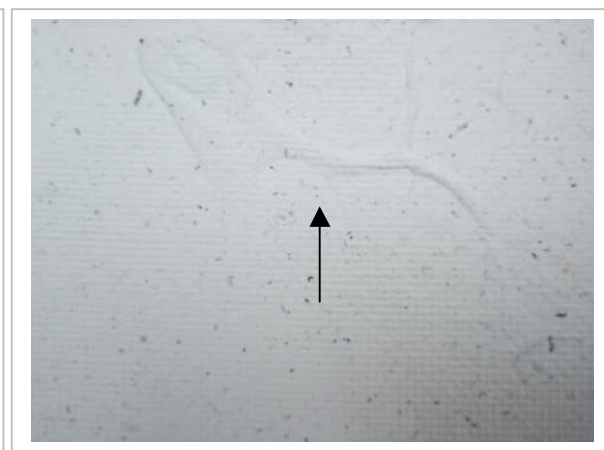
c. Formación irregular de la hoja



d. Gotas de agua caídas en la hoja recién formada



e. Afinamiento irregular de la fibra



f. Burbujas por transferencia irregular en el tablón de secado.

(Fig. 166 a-f)

#### **6.2.4 Detección y reparación de errores comunes.**

Una manera interesante de analizar los resultados del papel, es a través de los errores que cometemos en las distintas fases del proceso tanto de la preparación de la pulpa como de la formación de la hoja. Como mencionamos más arriba, tener un registro de errores es útil para aprender a repararlos o evitarlos en el futuro. Muchas veces los alumnos no quieren conservar estos papeles y prefieren volver a hacerlos, pero aún cuando la repetición es parte de la práctica, el análisis técnico de resultados nos informará de los movimientos o pasos que estemos haciendo de manera errónea, y que de alguna manera nos prevendrán de convertirlos en una rutina mal aprendida.

Los errores más comunes están relacionados a la formación y transferencia del papel, básicamente porque nos aceleramos y agitamos demasiado el bastidor, provocando olas e irregularidades en el papel; o bien levantamos el bastidor de manera brusca provocando burbujas o bordes mordidos, como lo muestran algunos ejemplos de la página anterior (Fig.166).





## Capítulo VII

El oficio del papel como aporte en la educación superior.



Fig. 167 Alumna en examen final de semestre con el significado del papel en su trabajo de creación.



Fig. 168 Estudiantes de medicina presentando una acción de arte.

## **7. ART 016- El Papel como medio de Expresión**

*Reporte de 12 años de instrucción en la escuela de Arte UC -Chile.*

Muchas personas se sorprenderían de ver que las técnicas y habilidades adquiridas en el taller de papel, pueden ser aplicadas en un amplio rango de disciplinas. Aquí los alumnos no sólo aprenden sobre la Naturaleza, sino también sobre la paciencia, la atención y la humildad durante la práctica.

En el año 2002, después de un largo período de investigación y práctica individual en el papel hecho a mano, hicimos una primera propuesta formal para proyectar el oficio del papel como una asignatura en la Escuela de Arte de la UC<sup>230</sup>.

El objetivo inicial de llevar el papel artesanal a la universidad, fue destacar y enseñar la importancia que tiene este material como soporte de obra y su potencial como un arte en sí mismo, poniendo nuestra propia experiencia artística como respaldo. De este modo se dio paso a la creación de la asignatura: El papel como Medio de Expresión en la Escuela de Arte UC en Santiago de Chile, que a la fecha lleva 12 años en la malla curricular de asignaturas optativas, en la carrera de Licenciatura en Artes y abierta también a otras carreras como asignatura de formación general.

En un principio nos centramos en enseñar a los estudiantes técnicas básicas, recetas y fórmulas para la experimentación con diversas plantas que pudiesen encontrar cerca de sus casas. Tomamos como referente nuestra propia experiencia en el trabajo con el papel artesanal, que nos pareció que sería también el mejor camino para poder transmitir esta experiencia a los alumnos.

Poco a poco el taller se fue implementando con diversos materiales de uso individual y colectivo, al mismo tiempo que se fue integrando como parte de su formación de taller, la construcción de las herramientas necesarias para cubrir las necesidades básicas en el oficio de hacer papel.

---

230. Es la abreviatura con la que se conoce a la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En el año 2004 logramos tener una pila holandesa, que se mandó a construir siguiendo las instrucciones de algunos libros y sitios de Internet, y que funciona sin problemas hasta el día de hoy. Aquí realmente notamos la gran diferencia al afinar las fibras obtenidas de las plantas experimentadas, pues durante los primeros años todas las fibras eran apaleadas con mazos de madera, lo que suponía un tiempo mayor en esta etapa, sobre todo por la dureza de algunas fibras, como es el caso específico de las distintas variedades de palmeras. Hoy en día, la posibilidad del apaleo parcial de la fibra, también es utilizada como un recurso plástico en sus proyectos de creación.

Luego vino la construcción de una batea japonesa y bastidores adaptados para la elaboración de *washi*, y así nuestro último gran recurso es la implementación de una cocina con un potente extractor de aire, que en realidad impresiona más de lo que realmente funciona.

Cada uno de estos implementos ha ayudado a una mejor realización de la clase, que ha tomado 10 años en equiparse y claramente aún nos falta. Pero más allá de los logros en infraestructura, ha habido un cambio progresivo en la manera de plantearse la enseñanza del papel artesanal, motivada por diversas experiencias relativas a la práctica de taller y a las investigaciones académicas realizadas en los últimos 5 años con respecto de las artes y oficios que envuelven a la Naturaleza y el entorno.

Para poder enseñar el oficio del papel, se necesita un largo tiempo de práctica y preparación de nuestra propia disciplina, de manera de poder traspasar el sentido que ésta tiene y cómo poco a poco nos vamos adentrando en la sintonía de los cambios que este proceso experimenta. Ésta es una etapa en la que nos concentramos en practicar y practicar; practicar y equivocarnos una y otra vez para seguir intentando entrar en la dinámica del oficio. Es interesante también comprender que nunca terminaremos de aprender, de conocer y de mejorar; y que ésa es la manera de caminar en este oficio.

Esta reflexión acerca de la práctica artística es la que pretendemos transmitir a los estudiantes, pues se puede percibir la presión que sienten al tener que intelectualizar de manera excesiva sus ejercicios de creación y expresión, según las tendencias modernas del arte, y sin tener aún la experiencia suficiente en la práctica, para ejercerla con plena libertad dentro de su disciplina de trabajo. Es así como recibimos comentarios acerca de la frustración que sienten por no obtener resultados inmediatos y que pasan a ser parte del proceso, como es el caso de Fernanda Loyola, estudiante de medicina que participó de nuestro taller el 2013, comentó en su reporte final: *Al principio me abrumó un poco la dificultad que involucra el lograr un resultado bien terminado...* y agrega: *Después con la práctica, el trabajo se hizo más fácil y comencé a fijarme en otras cosas, como buscar hojas y flores cada vez que veía un lugar con muchas plantas; observar sus distintas texturas y grosores.*

Frente al panorama artístico de hoy en día centrado en la figura del artista, como lo vimos en el capítulo V, se desecha cada vez más la importancia de la práctica del arte como forma de conocimiento, y en su lugar se realiza la figura del que hace, del “artista” como protagonista y centro.

Adquirir una experiencia de plenitud en nuestro trabajo artístico, nos conduce hacia la fluidez de todos los elementos que constituyen el proceso de creación, y esto será percibido en el resultado de la obra, sin que éste sea un objetivo sino una consecuencia. Por lo tanto uno de los focos de atención será poder traspasar éste método en un semestre, como forma de trabajo en el espacio universitario, aún cuando difiera de otros métodos de trabajo tradicional impartidos en otros talleres de la universidad.

Si bien un semestre es poco tiempo para que los estudiantes logren manejar una disciplina, es suficiente para dar las bases que establezcan una buena rutina de trabajo y para detenerse un poco a observar su modo de enfrentar el proceso creativo, por medio de ejercicios que podrían parecer hasta secundarios como el corte o limpieza de una planta.



Fig. 169 Clase El papel como medio de expresión. 1era Unidad de papel reciclado.



Fig. 170 Papeles teñidos e intervenidos, unidad de papel reciclado.

A través de sus informes de proceso y bitácoras de trabajo, ellos han expresado diversos puntos que les han parecido significativos en el transcurso del taller, y que de alguna manera cambia el punto de vista al cual están acostumbrados cuando se enfrentan al trabajo creativo. Por otro lado aprenden también que la creación no necesariamente está ligada a la invención de algo nuevo, sino que también a potenciar la belleza existente en un objeto, entendiendo por belleza la máxima expresión de su esencia, o lo que los japoneses llaman sinceridad en el hacer, o la propia verdad del objeto.

La experiencia de trabajar en un taller colectivo como modo de aprendizaje al observar el ejercicio del otro, les sirve de guía para su propia experiencia que complementa la vivencia del compartir y formar parte de una comunidad.

El intercambio de información a partir del trabajo personal, y la discusión en torno a las distintas aproximaciones que cada uno enfrenta en sus propuestas de trabajo y creación, dan pie a un aprendizaje mayor y más amplio que traspasa el acto mismo de hacer papel.

Comentarios en base a aspectos como el cambio en el peso del cuerpo para manipular el bastidor, hasta lo abstracto del papel al hablar de su silencio, o el tiempo en relación a la reacción que éste tiene una vez que ha perdido agua, es una prueba de paciencia y reflexión. De esta manera el papel, pasa de ser un soporte a un arte con expresión y lenguaje propio (ver anexo DVD 2 galerías 2.2 proyectos de creación UC).

### **7.1 Aproximaciones a un camino de aprendizaje del papel hecho a mano**

Es cierto que la primera idea que los estudiantes tienen de hacer papel artesanal, es a partir del reciclaje de papeles de periódico o cualquier otro papel sin tener mucha idea de la diferencia entre ellos, sobre todo aquellos alumnos que provienen de facultades con carreras de distinta naturaleza a la artística. Nuestro taller de papel propone diferenciar los papeles más apropiados para reciclar dependiendo del uso que les demos.



Reflexionamos además en lo que significa el concepto de reciclaje, que va más allá de tirar la basura en los contenedores diferenciados, sino que es la noción de transformar algo que ya no cumple su función original. El taller recibe desde documentos de las oficinas hasta retazos de los papeles de grabados de los otros talleres, dando paso a la libre experimentación del reciclaje del papel en pequeño y gran formato (Fig.169 y 170).

Al pasar a la siguiente unidad o contenido, la elaboración de papel a partir de plantas (ver anexo 1-B muestras de papel estilo occidental), reflexionamos sobre la posibilidad de aprovechar las podas de sus propios jardines haciendo del papel artesanal un arte sustentable. De las plantas que usen conocerán su nombre botánico y a qué familia pertenecen; clasificarán su tipo de fibras para obtener el mejor rendimiento, etc. Con esta metodología pueden relacionar otras plantas que se les parezcan y que podrían funcionar siguiendo sus mismos pasos.

La variedad es muy amplia, y muchas veces han propuesto el uso de especies que nosotros mismos no hemos tenido la oportunidad de trabajar, constituyendo un aporte a la clase. Del mismo modo han variado álcalis para su cocción dentro de una misma especie para ver los cambios, tiempos y formas de afinar la fibra. Es decir que al ir conociendo las plantas que toda la vida han tenido cerca, esta interacción y conocimiento paulatino ha dado paso a la inquietud por saber la relación que opera entre los componentes que lleva el proceso de preparación de la pulpa, y cómo reacciona o varía el resultado al alterar dicho proceso; esto de alguna manera les hace sentir que pueden aportar algo nuevo a sus propuestas desde su propia experiencia de trabajo.

Al mostrar a los estudiantes aquellas plantas que nos son familiares, porque las hemos vistos en los jardines de nuestra casa, plazas y parques, surge una relación con nuestra infancia, con nuestras experiencias de juego; las hemos visto muchas veces, hemos pasado por ahí, sólo que ahora las haremos partícipes de un nuevo aprendizaje y seremos protagonistas de esta transformación y de esta nueva forma de mirar.

En una época en que todo es muy tecnológico y estamos acostumbrados a obtener resultados rápidamente observables, la experiencia de trabajar en este taller, en el que muchos de ellos no pertenecen a la Facultad de Artes y lo hacen para dar un respiro a sus demandantes estudios, encuentran una instancia de aprendizaje con otro cronometraje por decirlo de alguna manera, sin presiones por las evaluaciones, ni por lograr resultados inmediatos. Se busca el espacio para descubrir y establecer nuevos enlaces con sus propios programas o temas de estudio.

Alumnos de carreras como medicina, sociología, biología, agronomía y psicología entre otras han pasado por esta asignatura de manera optativa, que en una especie de correo de voces, aparecen recomendados por algún compañero que lo ha cursado anteriormente. Es que comprender trabajando directamente con las manos, en contacto con la Naturaleza, es muy atractivo para el aprendiz y es muy probable que este acercamiento al entorno les proporcione a ellos un contacto con sus propias naturalezas, como es el ejercicio que propone la práctica del arte tradicional budista, Geidō. Esta simpleza y al mismo tiempo complejidad de la Naturaleza, nos llama a detenernos para observarla, para conocer su ciclo y sus características.

Al elaborar papel de fibras vegetales por primera vez, debemos detenernos a mirar más allá de una mera planta, esto significa observar, conocer y manipular. Observar e identificar sus ciclos y fases de crecimiento, saber si son plantas perennes o anuales, de manera de establecer la mejor época de corte y cuándo esto corresponde a cosecha, poda o simplemente destrucción.

Para los alumnos, este conocimiento ya les acerca un poco más a la Naturaleza, pues se le da un énfasis a los distintos tipos de plantas y cuál es el ciclo de cada una según su clasificación. Se plantea hacer una investigación de campo y proponer cuáles podrían ser utilizadas para un primer apronte. Al mismo tiempo el ir involucrándose más con la Naturaleza que los rodea y que la gran mayoría no se ha detenido a observar, los hace responsables de respetar su ciclo y de su uso, por lo tanto genera

1) Recolección de la planta

• QUISIMOS TRABAJAR CON LAS NALCAS PORQUE SABIAMOS QUE SUS TALLOS ERAN MUY FIBROSOS




FUTRONO, Lago Ranco XIV Region de los Rios, Chile

→ El sur de Chile cumple con las condiciones climáticas para el crecimiento de las nalca. Los vientos húmedos y azules favorecen a su crecimiento y a su multiplicación.

→ Aprovechamos las vacaciones de septiembre y partimos al sur en búsqueda de nalca...

→ Fue mucho más sencillo de lo que pensábamos encontrar las plantas ya que brota a comienzos de primavera (septiembre). Hacemos un saco de harina con tallos de nalca que cortamos con cuchillos.

→ Durante toda la semana que estuvimos en el sur fuimos recolectando las cenizas de la diatomea. (mas adelante explicare para que la utilizamos)




Fig.171 Bitácora alumna Anita Goles para papel de Nalca. Octubre 2013.

consciencia del cuidado del medio ambiente, al mismo tiempo les hace reflexionar hacia otros cuidados y prevenciones hacia ella.

Esta experiencia la aplican además a su vida diaria; comienzan a observar más el paisaje que los rodea, determinan qué plantas alternativas podrían usar; es decir, están más alertas al medio y sus posibilidades, y comienzan a involucrarse con aquello que están conociendo.

Para registrar sus procesos de aprendizaje cada alumno lleva una bitácora que va escribiendo según las experiencias que van obteniendo durante la práctica, con el fin de comentar tanto experiencias en torno al papel mismo, como también su propios procesos de aprendizaje. Estos registros se hacen utilizando un lenguaje simple, en el que no deben corregir ni “pasar en limpio”, sino que se trata de registrar de manera espontánea, las impresiones y evocaciones que cada una de las etapas del proceso del papel les provoca, de manera de asociar esta nueva experiencia a procesos anteriores.

La respuesta de los estudiantes grafica más o menos la manera en que ellos mismos, se exigen o quieren ser valorados. Los resultados van desde registros más bien descriptivos, con imágenes y el sistema del paso a paso (Fig.171), hasta observaciones en cuanto a color u olor que desprenden las plantas en diversos procesos, como también sus sensaciones al manipularlo, como lo comenta la alumna del segundo semestre del 2013, Karen Zavala: *El tallo en verde es muy duro y fibroso, pero también está cargado de agua, parecido al aloe vera* (aquí una primera asociación con una planta ya conocida). Luego agrega: *Por esta razón es que una vez pasado por el remojo y cocimiento, pierde agua y pasa a tomar una condición mucho más blanda, a punto de deshacerse “solo” al tomarlo con los dedos* (agrega una reflexión en torno a los pasos que se siguen, y cuál fue la decisión tomada por el grupo), *esto explica por qué sólo fue necesario usar la licuadora para la formación de la pulpa y no la pila holandesa.*

El resultado de las experiencias recogidas en el taller, son compartidos entre todos los alumnos del curso constituyendo un material de apoyo y aprendizaje para sus proyectos futuros, a través del intercambio de fichas de

registro que van indicando los pasos a seguir, para llegar a obtener un papel con sus propias posibilidades expresivas y de soporte, a través de muestras que quedarán como referente (ver anexo DVD 4. material docente 4.1 fichas de registro /alumnos ).

Cada uno va observando de qué manera se va acercando hacia la experiencia del aprender y a moverse en otro ritmo; la observación hacia afuera, pero también hacia dentro. Cómo comprendemos y qué aspectos de lo que aprendemos nos remueven o sintonizan con otros aspectos de nuestro quehacer diario y nuestra vida en general.

De esta manera los alumnos se apropian de sus proyectos de investigación, participan y se organizan para utilizar tanto material como método para desarrollar sus propuestas, que también registrarán en un informe que da cuenta de su proceso, al recoger la experiencia acumulada durante el semestre. Por ejemplo la alumna del primer semestre del 2013, Marianne Hoffmeister comenta acerca del lenguaje que ve en el papel, al registrar en su bitácora final: *Me atrae la crudeza y el silencio del papel, por eso intenté buscar estrategias que revelaran el papel en su estado más elemental y delicado* y también agrega: *Asimismo se requiere respeto frente al proceso completo, ya que cada parte posee su propio tiempo y ritmo: la realización de la pulpa, la sumersión del bastidor en la batea con pulpa y el secado.*

Los proyectos finales presentados por los alumnos en los últimos 10 años dan cuenta de las amplias posibilidades que posee el papel como material de base y como arte desde él mismo, dejando de lado la idea de ser sólo un soporte y que representan las miradas de cada uno, según sus propias experiencias de aprendizaje e inquietudes creativas. (ver anexo DVD 2. Galerías 2.2 Proyectos de Creación UC)

En este tiempo hemos podido observar cómo los proyectos se han ido ampliando en cuanto a su lenguaje y muchos de ellos, en los últimos 3 años, se han concentrado en destacar las cualidades estéticas del papel, así como también enfatizar el acto mismo de elaborarlo como significado poético, a través de instalaciones o performances, y que les permite expresar el sentido

que tiene para ellos la experiencia de taller. Por ejemplo la alumna Rocío Olivares comenta en su reporte: *Hoy realizamos rutinas diarias cada vez más desvinculadas de este tipo de trabajo cumpliendo actividades que siempre buscan la obtención de un resultado final. Hacer papel a mano involucra una serie de actividades (desde recoger la fibra hasta la formación de la hoja) que requieren de nuestra paciencia y vinculación con el material. Eliminar la mediación de maquinaria alarga el tiempo de trabajo, éste se convierte así, en un ejercicio de paciencia y reflexión* (1er Semestre 2012).

Para la mayoría de los estudiantes detenerse a observar y trabajar con la Naturaleza, les otorgó la oportunidad de tomar consciencia del tiempo y de la necesidad de conectarse profundamente con los materiales que utilizaron en sus proyectos. Al mismo tiempo le otorgan un valor agregado el haber participado de todo el proceso que involucró la obra presentada.

Fernanda Aránguiz, alumna de esta misma generación comenta en su informe: *La experiencia de trabajar papel tradicional significó personalmente una transformación en torno al soporte utilizado usualmente en mi obra. El haber conocido paso a paso el modo artesanal de su producción implica un saber más allá de lo técnico, un saber que posee historia, que se remonta a un pasado remoto y que genera toda una experiencia estética con este material tan simple y tan noble como el papel* (1er semestre 2012).

En líneas generales, los estudiantes destacan aspectos que han contribuido a ampliar su percepción con respecto al trabajo de taller, en tanto vivieron la experiencia de pertenecer a una comunidad con un enfoque en común. Y han resumido su aprendizaje de taller en los siguientes aspectos:

- *He aprendido a ser meticulosa, metódica y responsable, aprendido técnicas simples y a la vez complejas.*
- *Lo más importante es el proceso, todo lo que hay detrás y el tiempo que toma ayuda a reflexionar, a resolver problemas en el trabajo. Observar detalles...*
- *A trabajar en grupo, a colaborar en el taller para que fluya el trabajo de todos.*

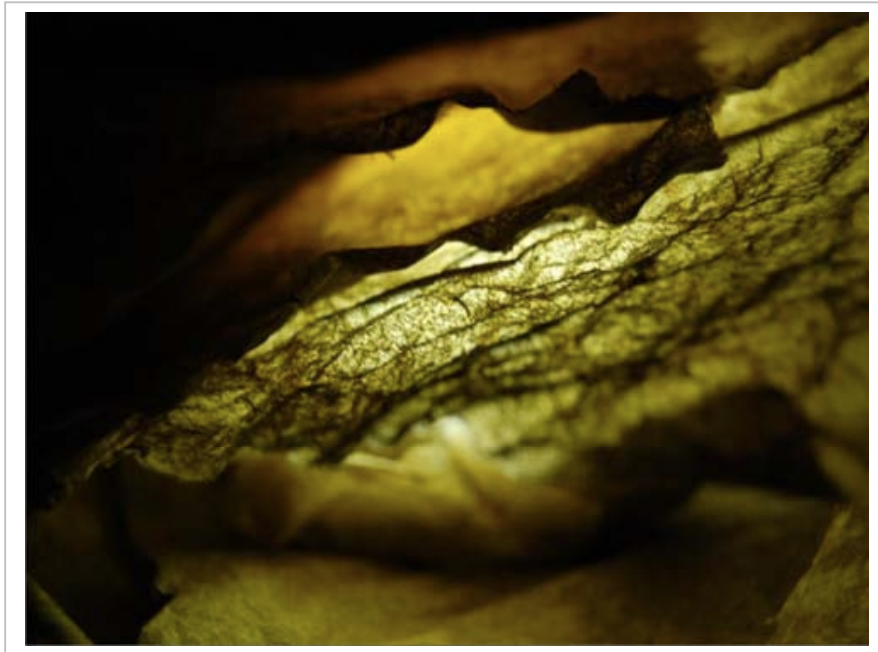


Fig. 172 Trabajo final: Rosario Alfonso. Fotografía macro de papel de flor del acanto.



Fig. 173 alumnos en presentación de papel vegetal de gran formato.

- *Ha sido una instancia para tener consciencia de utilizar cosas que consideramos como desperdicios.*
- *Conocí parte fundamental de la historia de la humanidad, pues hoy el papel es un elemento cotidiano y comúnmente sólo lo conocemos tal como es ahora, pero su origen, fabricación y masificación fue clave en todo el mundo.*
- *Por último y muy importante, he aprendido acerca del verdadero trabajo de taller, el compartir herramientas y materiales con varias personas ha sido una experiencia de aprendizaje mucho más allá de lo puramente técnico.*
- *El taller da espacio para la reflexión y la creatividad.*
- *Adquirir conocimientos en la práctica.*
- *Considero como una ventaja aprender a no depender del taller para poder hacer papel.*
- *Creo que lo que aprendí en este taller me servirá y lo seguiré aplicando quizás toda mi vida; fue crucial el “aprender haciendo” o el “paso a paso” que fuimos siguiendo en cada unidad para poder interiorizar bien los conocimientos y eventualmente, interesar a otros y enseñarles lo aprendido.*

Por otro lado, estos trabajos desarrollados dan pie a futuros proyectos de mayor complejidad que servirán de base para resolver los aspectos más importantes de los mismos.

## **7.2 El artista silencioso - Desafíos para la práctica del arte a través de la enseñanza del papel hecho a mano.**

Una de las formas de trabajar más fecundas en la práctica del arte es la atención que damos a cada paso en nuestro proceso de creación. Con esto queremos decir también que es muy importante preparar nuestro espíritu, nuestro espacio y nuestro material cuando nos disponemos a trabajar. Los pintores y calígrafos del Japón, además de la práctica propia de su arte, involucran ejercicios corporales para resistir las largas horas de práctica en



posiciones bastante incómodas para los ojos occidentales, pero para ellos, todo es parte de lo mismo y no les es ajeno ningún elemento presente tanto en su preparación como en los materiales dispuestos en su mesa de trabajo; el pintor está atento a los sonidos, ha dado cuenta de la luz que entra por la ventana, ha dispuesto sus pinceles y materiales para trabajar.

Cada cosa ocupa un lugar y cumple su función. Todo esto en el más suave de los silencios, porque la comunicación tal parece, se produce en otra frecuencia. Frente a esta imagen nos planteamos algunos desafíos para poder transmitir esa preparación, en el taller de papel como método de establecer una disciplina al iniciar la práctica en cada clase.

Desafío 1: Hoy en día podemos observar a la mayoría de los estudiantes en el taller de una escuela de arte, atendiendo a sus móviles o conversando con sus compañeros sin parar, escuchando música en sus iPods, etc. Trabajar en silencio significa vivenciar el momento más rico de comunicación y fluidez en nuestro proceso creativo.

Cada una de las piezas de nuestro engranaje entre la voluntad, la mano, el pincel, la tinta y el papel se comportan como un sólo ser que marcha por el movimiento y colaboración de cada uno de estos elementos. Ninguno desea dominar sobre el otro, y esto es muy importante como ejercicio para apaciguar nuestro ego, pues resulta muy tentador el sentirse con el poder de manejar a nuestro antojo las herramientas; pero sólo podremos hacer pleno uso de ellas cuando reconozcamos que debemos tomarla, practicar y dejar que ella haga su parte, mientras nosotros permitamos que nos lleve, pues el trabajo es de conjunto y no de sometimiento.

El significado de la práctica de un oficio, y en este caso del papel, nos ayudará al conocimiento de nuestras potencialidades motrices, intelectuales y emocionales, al lograr un momento de concentración pura; ésta nos conecta y sitúa en el presente con nuestra propia naturaleza.

No es fácil llevar a un estudiante joven, sumergido en las altas tecnologías de todo tipo de dispositivos como iPhones, iPods, iPads; necesitamos un iSilence o un iMute, y es lo que les proponemos por los menos una clase en

el semestre; un día sin ningún “i.algo” y poner plena atención en lo que se está haciendo. A veces este sistema nos ha funcionado, otras sólo da pie a un intenso parloteo entre ellos; pero también sabemos que no se puede controlarlo todo.

Desafío 2: Una vez terminada la jornada, la mayoría de las veces se van sin volver a poner las cosas, que ellos mismos han usado, en su lugar; las dejan olvidadas o tiradas, como si en un acto de magia, las herramientas y materiales volvieran a donde pertenecen.

Frente a este escenario, siempre nos queda esa sensación que hay algo que está incompleto en este ciclo; hay un elemento que no puede descansar ni decantar lo que ha sido la jornada de trabajo. Más allá de mantener el orden en un taller compartido como señal de respeto, la disposición y organización del espacio de trabajo ha de ser parte de la rutina de un creador.

Demás está decir que la tendencia en la mayoría de las veces será aspirar tal vez a ser aquel artista divo, que busca ser famoso, y que otros hagan la tarea del orden y muchas veces del hacer básico de las obras. Pero qué hay de aquel artista que busca en su oficio un camino de conocimiento, que busca en el hacer, la conexión con la esencia inherente de su trabajo.

Este artista disfruta y considera vital como parte de su labor, empaparse de la atmósfera en donde desarrollará su proceso de creación, y podemos ver que cuando trabajamos en nuestro propio taller, no movemos nada hasta no considerar terminada la obra, pero sí que cerramos pomos de pintura y lavamos los pinceles antes de apagar la luz y dar por terminada la jornada.

Vivenciar el proceso de preparación, desarrollo y conclusión de nuestro trabajo, es fundamental para aclarar nuestra mente y para fluir en nuestro proceso creativo.

### **7.3 Proyecciones para la enseñanza del papel en Chile**

En Chile, aún existen las ferias libres de frutas y verduras en diversos barrios de la ciudad que se instalan una vez por semana en la calle de ciertos

barrios. Aquí mismo los vendedores al terminar su jornada laboral, dejan los residuos orgánicos como tallos de betarragas y zanahorias entre otras, apiladas en montones.

Muchas veces los estudiantes aprovechan estos restos vegetales y van a recolectar este material al final de la venta y antes de que la municipalidad<sup>231</sup> los recoja. Las reacciones de los vendedores son diversas, desde la sospecha de brujería hasta alguna receta de moda; pero son los mismos estudiantes quienes les comentan que serán utilizadas para hacer papel, y esto suena como algo aún más “marciano”. Como también podría resultar extraño para una persona que ignore las posibilidades reales de transformar un desecho en un objeto de arte.

Algunos profesores de otras universidades han intentado instalar un taller de papel en sus asignaturas, pero en general se han quedado en un par de experiencias aisladas, probablemente por la dificultad de hacer entender que el papel no es sólo reciclar papel de fotocopias, o tal vez porque toma mucho tiempo educar al público en algo nuevo<sup>232</sup>.

En el año 2004-2005, la profesora titular de la cátedra de Expresión Gráfica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso, Nancy Gewölb, propuso un proyecto de colaboración entre sus alumnos del Taller de Papel y los locatarios de una de las ferias más emblemáticas de la ciudad de Valparaíso; este proyecto introduciría además la instalación de un taller de papel en la misma feria.

La profesora Gewölb incluía dentro de su asignatura, la elaboración de papel artesanal con resultados muy satisfactorios para sus estudiantes, y fue desde esta instancia que nació el proyecto con los sobrantes de vegetales, verduras y frutas de la feria libre de la Av. Argentina, que continúa instalándose cada sábado en esta calle principal del puerto de Valparaíso.

---

231. Corresponde al ayuntamiento, que en Chile se divide en comunas, agrupando barrios. Cada municipalidad tiene un alcalde.

232. Aún cuando el arte del papel hecho a mano comenzó a revitalizarse en los años 70's en Estados Unidos y Europa.

Nos parece fundamental educar a las personas en torno al papel, su origen, elaboración y posibilidades de uso. El proyecto presentado por la profesora Gewölb, rechazado por las autoridades locales comprendía no sólo el hacer papel y darle un uso a las partes de las plantas que no son comestibles, era preparar a un segmento de la población que no tiene acceso a este tipo de educación alternativa, trabajar en comunidad y una posibilidad paralela para ellos de tornarlo un trabajo creativo.

Hoy, 10 años más tarde, la mirada hacia el papel ha cambiado, pues paulatinamente ha crecido el número de artistas utilizando este material y trabajando en esta disciplina, lo que ha ampliado la visión acerca de las diferentes formas de expresión artística.

Cuando un estudiante experimenta por su propia mano la transformación de la materia, a partir de una planta que le ha sido tan familiar en otras circunstancias y ahora en un acto casi mágico, es testigo de cómo se convierte en un papel, cambia su mirada hacia ese nuevo material; y aún más, cuando ésta es una creación propia que se cuida, se conserva, se guarda, o se regala a una persona especial. Es un papel en el que hay una dedicación y un propósito.

Este comentario cabe de esta manera porque es en esta instancia cuando los alumnos hacen comentarios como: *Profe, aquí siento que realmente aprendo, nunca pensé que se podría hacer papel desde una planta. o ahora miro las plantas de distinta manera.*

Pero también los proyectos experimentales que no funcionan como lo planearon forman parte del aprendizaje: *El rotundo fracaso con el papel de algodón me ayudó a que nunca más se me olvidaran todos los pasos para la realización de éste* (Paulina González, 1er semestre 2012), comentó una estudiante que intentó hacer un papel, a partir de una camisa vieja de algodón.



Fig. 174 Trabajo presentado por Verónica Geiger basado en su proyecto en la selva ecuatoriana.

De esta manera también estarán capacitados para poder repetir esta experiencia una vez terminado el curso con las posibilidades que tienen a mano; esto es muy importante, porque les otorga una herramienta de desarrollo e independencia para diversos proyectos educativos y de capacitación que se propongan en el futuro, como fue el caso de una estudiante alemana de intercambio, Veronika Geiger, que en el año 2006 desarrolló un proyecto durante el curso de Papel Avanzado (trabajo de tutoría a distancia, ver anexo DVD 5.documentos 5.2 correo Geiger/Larrea), en el que montó un taller en el poblado indígena de Intag en Ecuador, utilizando sólo materiales del lugar, armando bastidores con amarras, sistema de secado, cocinando con cenizas, etc; resultando una experiencia muy enriquecedora para Veronika en su carrera como Educadora en Artes y aportando una herramienta más para los habitantes del lugar (Fig. 174).

En un país como Chile en donde no hay una tradición papelera, esto se ve bastante lejano, pero año a año va creciendo el número de jóvenes emprendedores que ven en el oficio del papel posibilidades expresivas de amplio espectro, pues de la misma manera en que percibimos aquellas cosas que habíamos aprendido a través del hacer papel, los alumnos también descubren y establecen relaciones con sus propios campos de acción, en actividades que no necesariamente están 100% vinculadas al papel artesanal.

En el taller de papel, las tecnologías actuales sólo son usadas para comunicarnos fuera de él, ya que la mayoría de las etapas que involucra la elaboración de papel artesanal, no requieren de equipos sofisticados. Dentro del taller nos conectamos con las herramientas más primarias, para dar cabida y rienda suelta a la creatividad.

Los proyectos que no resultan en una primera instancia, se vuelven a probar, porque estas fallas son parte importante del proceso y además necesario para adquirir la experiencia, que a la larga nos servirá en el futuro para resolver diversos aspectos de nuestro trabajo en y con el papel, sea cual sea su uso.



Fig. 175 Elena Sierra F. Instalación de cama en papel reciclado.



Fig. 176 detalle instalación.

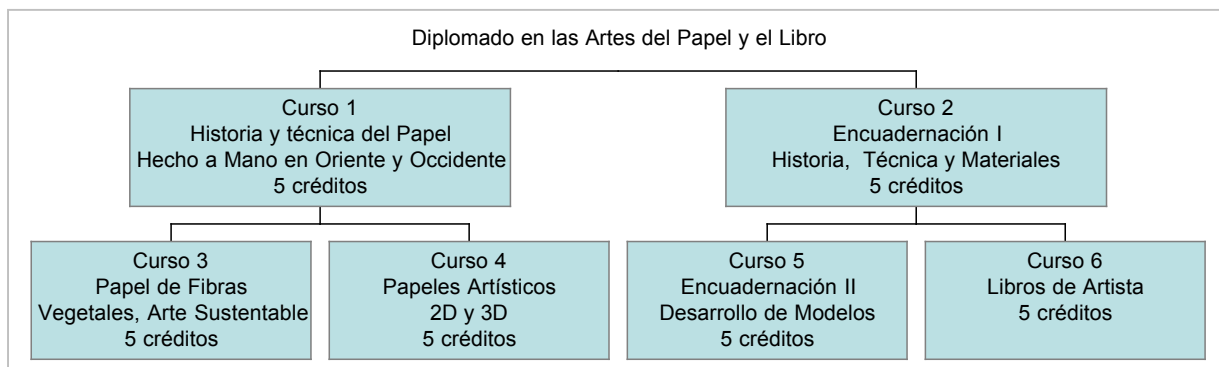
Las escuelas de arte deben ser el lugar en donde el aprendiz recibe las herramientas necesarias para resolver sus inquietudes creativas, y no nos referimos a utensilios o instrumentos, sino de recibir herramientas para la mejor comprensión de ellas, para luego dar paso al libre uso de materiales y técnicas, una vez que su manejo ha sido integrado a nuestra práctica.

De un modo o de otro, la experiencia recogida en el taller durante un semestre, puede quedar rondando entre sus ideas por un buen tiempo, y es probable que pasado un tiempo, puedan lograr visualizar proyectos que en su momento no pudieron resolver y que con la perspectiva del tiempo, logran concretar, recogiendo su propia experiencia de aprendizaje y las de sus compañeros a través de las conversaciones que se generan en sus presentaciones finales donde el diálogo y el punto de vista de todos los participantes es muy bien recibido.

Es así como hace algunos días, recibimos un correo de una ex alumna del taller Elena Sierra, quien asistió por un semestre de intercambio, en la segunda mitad del año 2013, desde la Universidad de Salamanca a nuestra universidad (ver anexo DVD 5. documentos 5.3 correo Sierra/Larrea).

Elena nos contactó hace algunos meses con la inquietud de un proyecto pensado para su actual clase de taller en la USAL, recogiendo lo aprendido en nuestra asignatura. El resultado muestra una reflexión en torno a las posibilidades de la fibra escogida y un buen manejo del lenguaje plástico propio de las cualidades del material, tanto en la lectura de la forma como en su montaje (Fig.175 y 176).





Esquema General de la malla curricular del Diplomado en las Artes del Papel y el Libro.

#### **7.4 Propuesta de aprendizaje progresivo a través del Programa: Diplomado en las Artes del papel y el libro.**

Como dijimos en el principio de este capítulo el poder transmitir una disciplina de trabajo, focalizada en la importancia del proceso como camino de aprendizaje, profundizando en el significado de la práctica como una vía, es una tarea difícil para ser desarrollada en un sólo semestre.

Aún cuando hemos comentado que al menos esperamos sentar las bases para aquellos que se sientan inspirados, puedan continuar en la práctica, podríamos advertir que se debe tener voluntad, paciencia y humildad, sobre todo si echamos un vistazo a los caminos que han andado los aprendices de Oriente, específicamente en Japón. Por otro lado, esta misma regularidad en nuestro trabajo, de la mano de un maestro, se hace más fácil al tener alguien que pueda reubicarnos en nuestro sitio de vez en cuando, y ayudarnos a encontrar el sentido de nuestra práctica dentro de nosotros mismos.

En este sentido, hemos propuesto una manera de sistematizar la enseñanza del papel de manera de transmitir no sólo los conocimientos teóricos en torno a su historia y técnica, sino también el significado que a través de esta disciplina tiene la práctica del arte, como forma de (generar) conocimiento.

Para abrirnos camino en el medio de la educación universitaria y poder establecer un programa de aprendizaje gradual del papel, hemos utilizado como primera estrategia, establecer una alianza con el arte de la encuadernación y el empaste de libros, una disciplina hermana al papel, abriendo una oportunidad extra además, frente a las pocas alternativas profesionales que se encuentran en Chile, en esta materia.

Para ambas disciplinas hemos abordado un acercamiento metodológico de enseñanza gradual, en el proceso de aprendizaje y práctica como el que hemos propuesto, según la visión de Oriente y la vía del Geidō, diseñando un plan de estudios que al mismo tiempo se ajuste a las requisitos del espacio universitario en cuanto a objetivos y a protocolos (ver anexo 4. material docente 4.3 programa de Diplomado en las Artes del Papel y el Libro), pero sin perder la riqueza del aprendizaje directo del maestro y la experiencia de

aproximación a la naturaleza de los materiales, comprendiendo su esencia y su relación con el entorno, al tomar contacto directo con ellos.

Esta reflexión nos condujo al siguiente diseño que se ajusta a las exigencias de la Pontificia Universidad Católica de Chile, presentado a las autoridades universitarias, el cual fue evaluado y aprobado por Vicerrectoría Académica (ver anexo DVD 5. Documentos 5.4 Decreto vicerrectoría académica).

Con este programa pretendemos iniciar una enseñanza más completa y sostenida en el tiempo que principalmente incentive, introduzca e inspire a las futuras generaciones en las artes del papel hecho a mano.

## CONCLUSIONES

Lograr reunir en un sólo texto no sólo el sentido de la práctica del arte tradicional en Oriente, específicamente el de Japón, a través del Geidō, y al mismo tiempo exponer y proponer una manera que se adapte a las enseñanzas del arte impartidas en la universidad, significa por primera vez no sólo la sistematización de una forma de trabajo sino también el impartir una disciplina cuyo origen está muy lejos de las aulas universitarias en la mayoría de las instituciones del mundo, y que por su naturaleza integral, pensamos debe entrar en ella. No sólo por su carácter transversal, sino porque el método propuesto puede ser una herramienta aplicable en otras áreas del saber, y como forma de abordar nuestra actitud frente al desafío en el aprendizaje de nuevas disciplinas.

Después de esta larga recopilación de información, estudio y puesta en práctica tanto teoría como *praxis* en las artes del papel, expuestas en esta tesis, hemos clasificados las aportaciones y conclusiones en tres puntos de vista, uno cultural, otro desde la creación a través de la práctica del arte y finalmente desde el punto de vista de la educación a través del arte del papel, quedando de la siguiente manera:

Desde una perspectiva cultural podemos decir que:

1. 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 creemos sería positivo para nosotros, es conocer algunas formas y costumbres tradicionales de Oriente, que nos aportarían el poder desenvolver de una mejor manera nuestra calidad de vida. Sobre todo en el medio educativo de las artes tradicionales 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.

2. Es probable que la pérdida del sentido meditativo y de conexión con los ciclos de la Naturaleza en el oficio del papel, sea a consecuencia de su transmisión entre culturas con costumbres muy diferentes, además del cambio en sus materias primas. Entendiendo que en Oriente éstas eran y aún son obtenidas directamente de la Naturaleza, el mundo árabe utilizó restos de telas de algodón, que el paso y transmisión al mundo occidental, se utilizaron restos de ropas viejas de algodón y lino, cosa que los clérigos no vieron con buenos ojos, pues este reciclaje de trapos usados por hombres de cualquier condición, luego se transformarían en papeles sobre los cuales irían impresas palabras sagradas. Por otro lado para los árabes, el proceso de afinación de trapos era tan trabajoso que fue relegado a las clases más bajas; aquí ya vemos en gran cambio en la valoración de la práctica del arte del papel en el mundo occidental.

3. El gran vehículo para la propagación del arte del papel por Oriente ha sido la transmisión de doctrinas espirituales. Tanto budismo como islamismo han movido sus culturas hacia el desarrollo de la técnica del papel, creando los dos grandes estilos que conocemos hasta el día de hoy. El popular papel de arroz, desarrollado por todo Oriente, y el papel de algodón conocido como papel occidental o papel de trapo, muy utilizado en las bellas artes, aportado por los árabes al mundo europeo.

4. El papel representa un puente entre los mundos tangibles e intangibles que ha servido a los pueblos del Lejano Oriente como pasaporte a la comunicación entre ambos mundos. Su origen en la Naturaleza y su transformación como materia simple y pura ha dado paso a diversas formas expresivas que llevan mensajes de los hombres hasta las divinidades, a través de diferentes formas expresivas, ceremonias y objetos.

5. Al cambiar el carácter del papel como materia transformada de la Naturaleza y pasar a molinos de papel de trapo en Occidente, pasó a convertirse en una actividad individual, en el que un dueño contrata a

operarios, y el oficio deja de tener el sentido de comunidad para transformarse en una empresa que da trabajo a jornaleros locales.

El papel deja de formar parte de la tradición de un pueblo, y su producción al ir poco a poco cediendo a las nuevas tecnologías se va alejando cada vez más de las manos del papelerero y acercando más a un proceso industrializado.

6. El conocimiento y comprensión del proceso del papel, así como también la importancia de su historia, en la cultura y las artes, nos conduce a una correcta elaboración, uso y/o elección del papel según su constitución y comportamiento físico, adecuado a nuestros propósitos. Por otro lado esta misma comprensión, nos puede dar pautas para su identificación en el tiempo y a su resignificación en áreas relacionadas a la historia, como es el caso de los estudios patrimoniales y análisis de documentos, creando así una nueva herramienta en la que el conocimiento del papel se nos presenta como protagonista del desarrollo histórico de las civilizaciones.

7. La importancia del papel en la historia de la humanidad, tiene como punto principal no sólo ser testigo de los grandes avances civiles, sino el ser un instrumento para el desarrollo de otros avances como es el arte de la encuadernación, muy desarrollada por los árabes, y el de la imprenta, a través de los cuales el conocimiento se fue democratizando de manera progresiva.

8. Por otro lado el conocimiento del papel nos quita el velo de nuestra mirada, como un oficio que sólo fue usado como soporte para la escritura y nos da cuenta de la gran variedad de usos que se le dio, incluso previo a ella.

9.- Las tradiciones papeleras de cada uno de los países por lo cuales el papel pasó, conforman un legado no sólo perteneciente a una cultura en particular sino que también aportó como herramienta del cual echar mano, frente a diversos tipos de paisaje, suelo y materias primas, que hoy en día amplían el

panorama para resolver, como artistas y como docentes, las diferentes técnicas aplicables al proceso de elaboración de papel de gran o pequeño formato; Cada una de estas técnicas forma parte del desarrollo técnico y estético del papel a través del tiempo.

10. El proceso de elaboración del papel japonés, *washi*, es un claro ejemplo de la percepción y forma de vida que llevaba el pueblo japonés de antaño, y que hoy en día se mezcla y convive con la agitada y moderna vida de las grandes ciudades. Aún así, prima el sentir de este pueblo milenario hacia una necesidad de conectarse con la Naturaleza de manera más directa y recuperar el sentido del tiempo asociado a ésta.

11. Los distintos tipos de papeles en Japón reflejan los períodos de bonanza y pobreza que este pueblo ha sufrido a lo largo de su historia. La urgencia por continuar con el oficio por una necesidad práctica y laboral, ha logrado conformar más de 94 tipos de papeles a partir de 3 fibras principales, dando paso a una especialización por zonas geográficas y por maestros dedicados a un papel en particular, esta misma situación también ha dado pie a la experimentación de técnicas y procesos, que hoy en día, forman parte del patrimonio cultural de la nación.

12. Actualmente el intercambio cultural entre las naciones de Oriente, con respecto al papel ha hecho que cada uno de ellos sean un representante y un hermano del otro. Tanto el *hanji*, como el *xuan-zhi*, pertenecen a los hermanos finos del *washi*, que hoy en día, cada uno en su técnica y estilo forman parte de las tradiciones culturales más importantes de sus respectivos países.

13. Las celebraciones populares en torno al papel tienen un componente de relación con la divinidad que acusa su origen en la mezcla de creencias nativas y las heredadas del budismo Zen, así se mezcla la Naturaleza, la simpleza y un componente de misterio que queda inalcanzable para el

artesano y que da pie al favor de los espíritus para el éxito de su trabajo y esfuerzo.

Desde la perspectiva de la práctica del arte del papel como proceso de creación plástica y camino de conocimiento de sí mismo podemos decir lo siguiente:

1. 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 este movimiento, hasta convertirnos en una prolongación de él, sin mediar una distancia entre la mano, el bastidor, la pulpa de papel y el movimiento que estos tres elementos generan en colaboración, siendo un sólo movimiento continuo y circular.

2. La vía del arte oriental, Geidō, nos pone en alerta en el momento presente como una práctica de meditación activa y nos conduce para que una vez aprendida la técnica y el método, lo integremos al resto de movimientos de nuestro cuerpo de manera que éste constituya un olvido consciente y se transforme en un movimiento fluido y parte integral de la rueda que comprende el proceso creativo. De este modo el artista puede vivenciar de manera más consciente todos los elementos que involucran el proceso de creación, y experimentar de manera intuitiva la transformación de los elementos que van conformando la totalidad de la obra.

3. La artes que conforman el Geidō tienen como elemento en común, la búsqueda del abandono y el olvido de sí mismo, para dar paso a la esencia original del practicante de manera que sea un vehículo por el cual se exprese la máxima belleza del arte que practica, alejado de toda pretensión y artificiosidad

4. Desde la mirada del Geidō, el proceso de creación como vía de auto conocimiento y de toma de consciencia corporal, nos proporciona un espacio



de percepción en el que logramos experimentar la integración de nuestra naturaleza con la naturaleza del trabajo que estamos haciendo. Esto se ve más enfatizado cuando tomamos un arte tradicional perfectamente ejecutado, llevándolo hacia nuestro propio lenguaje para insertarlo en el terreno del arte contemporáneo.

5. El arte del papel, como oficio y proceso de creación es un arte simple y profundo a la vez, que invita a respirar y a sumergirse en él, sin invadir ni presionar; se deja ser y hacer en su propia naturaleza, que a la larga es también nuestra propia naturaleza.

6. El azar y la irregularidad que significa el trabajo realizado intuitivamente, tiene más sentido para nuestro proceso de creación, así como también estar con las manos en contacto directo con los materiales y participar activamente de cada una de las etapas del proceso, sólo con el fin de vivenciar el hacer, de meditar y calmar la mente.

7. El oficio del papel artesanal significa una oportunidad de acercarnos a la tierra, de conocer y respetar su ciclo, de conocer las plantas que tenemos cerca y de despertar en nosotros la atención de observar el paisaje natural que nos rodea, de esta manera podemos entender nuestra propia naturaleza, al comprender también que compartimos la misma sustancia con ese paisaje.

8. El estudio botánico y la clasificación de las plantas, nos proporciona importante información acerca del comportamiento físico de las mismas, frente al proceso de elaboración y resultado del papel, y la posibilidad de proponer nuevas especies que se ajusten a dichas clasificaciones para la experimentación y elaboración de nuevos tipos de papel.

9. Trabajar sin mediar tecnologías, utilizando procesos milenarios para hacer papel, nos proporciona una herramienta de independencia para trabajar en cualquier lugar, sin depender de otros factores externos. El proceso del papel

de fibras vegetales y en específico del papel japonés, nos devuelve la libertad para crear en concordancia con los tiempos de la Naturaleza y sus ciclos, a la vez que lo hace más democrático al no precisar de herramientas sofisticadas de alto precio, bastando sólo la práctica paciente del arte.

10. A través de la práctica personal del arte del papel, tomamos consciencia de ser un instrumento más de la cadena que conforma este proceso, a través del cual desarrollamos nuestra obra, y que una vez fuera, cobra vida propia. Comprender este fenómeno es un buen ejercicio para el apaciguamiento del ego.

11. A través de estos años de práctica, el arte del papel ha contribuido a la transformación de la imagen que integra el conjunto de nuestra obra plástica, en el que cada paso dado en su desarrollo ha ido sumando un gesto y restando un color. Los espacios en blanco han recuperado su lugar y son justamente los que le proporcionan la forma a los elementos que la constituyen.

12. La imagen fotográfica, parte fundamental de nuestro trabajo plástico ha ido pasando por un proceso de transformación, depuración y simplificación. Manteniendo lo fotográfico como lenguaje de rastro o huella, al mismo tiempo que se ha ido despojando de los detalles superfluos que la han traducido en un gesto, en una sugerencia y ha dejado el espacio necesario para que este movimiento continúe.

13. La manera de trabajar el papel que hemos venido desarrollando hasta ahora, tiene definitivamente una influencia oriental; Japón ha sido importante en este recorrido del aprendizaje del arte y el papel, y el conocimiento de sus prácticas en la vía del arte produjo una profunda conexión con nuestra forma de abordar las artes y la vida. Por otro lado también pudimos reconocer y apreciar la diferencia; nuestro lado occidental que hace que la cultura oriental pueda ser adaptada a nuestros propios medios, educación y paisaje.

Desde un perfil educativo en el arte del papel bajo la vía del arte tradicional, Geidō, podemos concluir que:

1. Detenernos a reflexionar para llevar a cabo este trabajo, ha sido fundamental para valorar todos estos años de experiencia práctica, de manera de poder trazar la siguiente ruta tanto en nuestro desarrollo plástico, como en nuestra labor docente, Así como también tender nuevos puentes y ampliar las redes de conexión con otras disciplinas, pues consideramos fundamental la necesidad de difundir de manera responsable este arte milenario para su preservación y desarrollo.

2. El contacto directo con un maestro es fundamental para atender a aquellos elementos que no son imperceptibles en un texto o ilustración. Más allá de la teoría, la práctica y la experiencia de instrucción y contacto directo con los materiales aporta un conocimiento difícil de olvidar para un estudiante. Las observaciones recogidas de trabajar con alguien con mayor experiencia, como es el maestro o mentor, nos otorga una mirada más amplia y profunda del sentido del oficio, en tanto tiempo, habilidad y conocimiento empírico dado por la experiencia en el hacer, o por un “pensar a través del hacer”.

3. El maestro sienta las bases y propone un camino que el aprendiz podrá seguir si está en su naturaleza el continuar sus enseñanzas. Es por esto que pone a prueba a sus aprendices para palpar en ellos la real voluntad y espíritu para dedicar gran parte de su vida al oficio. Sólo desde esa perspectiva tomará la decisión de recibir a un alumno bajo su alero, transmitiéndole sus conocimientos y experiencias por un largo período de tiempo.

4. Al incorporar los conocimientos sobre historia y técnica del papel, recibidos por el profesor Barrett, a la experiencia de trabajar en una disciplina meditativa, tenemos la certeza de que éste es un aporte muy positivo para los estudiantes, al eliminar la presión excesiva por obtener resultados materiales,

focalizando el objetivo en obtener una experiencia de aprendizaje significativo, en términos de observación y participación de la transformación de las plantas en una hoja de papel.

5. La enseñanza paulatina de este método para la práctica del arte, proporciona un tiempo adecuado para ir ajustándolo progresivamente a nuestra mentalidad occidental, de manera que se haga más fácil de asimilar, como lo hemos comprobado en las experiencias recogidas en las actividades de taller en la universidad, en donde los alumnos han ido expresando sus apreciaciones en torno a la manera en que se ha ido enfocando el aprendizaje del papel semestre a semestre.

6. La sistematización del aprendizaje del papel establece un orden gradual de aprendizaje de este oficio, dando cabida a la metodología utilizada para la enseñanza de las artes en Oriente, donde el alumno poco a poco va adentrándose en el mundo en donde desarrollará los conocimientos que ha ido adquiriendo de manera imperceptible a través de ejercicios de atención y observación de la Naturaleza.

7. 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 de manera intuitiva porque se siente parte de ella y se relaciona con la misma humildad con que la tierra generosamente se le ofrece.

8. la elaboración de papel de fibras vegetales puede suponer el aprovechamiento de aquellas plantas que están en desuso por podas, restos de cosechas o por ser la parte no comestible de los vegetales, por lo tanto es a la vez un reciclaje de material orgánico resultando en un nuevo material con

finest estéticos y en muchos casos cumpliendo objetivos ecológicos de diversos tipos.

9. Es necesario desviar el objetivo de la enseñanza del arte que actualmente se imparte en la mayoría de las universidades siguiendo la tendencia de los medios en donde se mueve el “arte de moda”. Resignificar la experiencia de observación como método de conocimiento de sí mismo, al mismo tiempo que abandonar la idea individual de la figura del artista, y centrarse en la práctica del arte como ejercicio en sí mismo, como proceso y camino de búsqueda y reflexión.

10. Los alumnos a través de sus registros de proceso de aprendizaje, muchas veces dejan asomar su tendencia a sólo seguir instrucciones sin mediar la reflexión personal, como método automático de poner el objetivo en las notas finales de taller. Al mover y “refocalizar” estos objetivos a la obtención de una experiencia de aprendizaje y observar el proceso por sobre el resultado, obtenemos un registro de experiencia real y que es más bien una bitácora de seguimiento que les sirve para reflexionar en torno a sus propios métodos de comprensión de nuevos conocimientos adquiridos a través de su práctica de taller.



## GLOSARIO

### A

- Akikawa: varas de kozo cosechadas en la época de Otoño en Japón.
- Amate: viene de la voz nahuatl, que significa papel. Relacionada al árbol de donde extraen la corteza para hacer el papel llamado amatl, corresponde como resultado más a un protopapel.
- Apmuljil: movimiento en la formación del hanji, que corresponde al primero y que va en dirección al maestro papelerero.
- Asa-gami: Papel de cáñamo, formado por las voces: asa, cáñamo y gami, papel.
- Awa-washi: Papel hecho en la ciudad de Awa, prefectura de Tokushima.
- Avidya: palabra sánscrita que significa ignorancia, también puede aludir a desilusión por su connotación de engaño.

### B

- Banshi: véase Hanshi.
- Baren: herramienta que se utiliza para frotar papel sobre la plancha de madera en xilografía. Originalmente elaborada con hojas de bambú que envuelve un disco de cartón u otro material liviano.
- Bon: religión nativa del Tíbet de tradición chamánica y animista.
- Budeidad: el más alto estado al que aspiran los monjes budistas que corresponde al estado de iluminación o estado del Buda.
- Bushodō: la vía de la espada

### C

- Cha: Té
- Chadō: viene de las voces cha que significa té y do que es camino. También conocido como chano-yu.

- Chamán: persona que mediante objeto o ritos tiene el poder de conectarse con los dioses y hasta curar enfermos.
- Chan: o Ch'an, budismo chino que corresponde al budismo Zen japonés.
- Chano-yu: literalmente significa ceremonia del té.
- Chigiri-e: técnica japonesa que consiste en la creación de composiciones a partir de trocitos de washi teñido de diversos colores.
- Chill out: palabra inglesa que significa relajó o descanso.
- Chirigami: washi en el que su pulpa se mezcla con residuos de corteza externa.
- Chiri-tori: limpiar las fibras, chiri: suciedad, toru: tomar. Etapa que viene después de la cocción de las cortezas de la planta.
- Chiyogami: papel decorativo que se utiliza principalmente para la construcción de origami. Significa literalmente papel con figuras de colores.
- Chōchin: lámpara o farola japonesa.
- Choshi: washi usado especialmente para escrituras sagradas.
- Confuciana: corriente filosófica relacionada a la visión de Confucio, quien estableció una doctrina de moral estricta y religiosa.
- Cutter: literalmente cortador, Cuchilla de hoja fina para trabajos manuales de precisión.

## D

- Daifuko cho: Libro de forma alargada, utilizado generalmente para la contabilidad, esta estructura de libro es original del Japón.
- Daishi: papel de gran tamaño. Viene de las voces dai, grande, y shi, papel.
- Daimyō: palabra japonesa que significa literalmente "gran hombre", quienes se regían por el sistema feudal y fueron los más poderosos del Japón entre los siglos X al XIX.
- Dao: Es otra manera de vocalizar el Tao, que es camino.



- Daodejing: “El libro del camino y las virtudes”, donde se recopilan las enseñanzas del maestro Lao T’se o Laozi.
- Daphne: tipo de planta que pertenece a la familia de las Thymelaeaceae.
- Daruma: figura asociada a la leyenda de Bodhidharma, se usa en ceremonias para espantar pestes y malos augurios mediante la quema de la figura en una ceremonia llamada *setsubun*.
- Dharanis: oración o sutras escritos en papeles enrollados que van dentro de pequeñas pagodas transportables.
- Dharma: esta palabra está presente en casi todas las religiones de tradición védica y significa “ley universal”. así también en el budismo existe la transmisión del Dharma que son las enseñanzas del Buda.
- Do: significa camino y viene de la voz china dao.
- Dochim: satinado del papel producido por el martilleo mecánico y regular en el papel tradicional coreano.
- Dong: etnia del sur de China.
- Dosojin: protector de los caminos y los peregrinos, pertenece a una de las divinidades del Shintō, la religión nativa del Japón.
- Drum-Leaf: Estructura simple de empaste de libros utilizando sólo cola blanca, especial para hojas gruesas.

## E

- Enriamiento: proceso de fermentación microbiológica que se utiliza principalmente en lino y cáñamo.

## F

- Funi: término budista que significa no dualidad. En donde no hay diferencia entre el objeto y el sujeto.
- Fusen bakudan: palabra japonesa que corresponde a los globos bomba, hechos de papel utilizados durante la segunda guerra mundial.

- Fusuma: Puertas deslizables que separan habitaciones en la arquitectura tradicional japonesa. No dejan pasar la luz, y generalmente son más gruesas, algunas pintadas con aplicaciones de oro.

## G

- Gami: sufijo japonés asociado al papel.
- Gampi: Wikstroemia Sikokiana, planta originario del Japón que se da en forma silvestre. Una de las 3 fibras principales para elaborar washi.
- Geidō: palabra que alude a la vía del arte. Viene de las voces gei: arte y do, camino. Y se refiere a un largo camino de instrucción y aprendizaje que incluye una forma de percibir la vida.
- Geijutsu: viene de las voces: Gei, arte y jutsu: técnica, y se relaciona al trabajo en la belleza de la forma.
- Ginkgo: árbol con hojas de forma de abanico, conocido también como el árbol de los 40 escudos.
- Gofrado: bajo relieve que resulta de la transferencia de un papel recién formado sobre una superficie con textura. Ésta puede ser con un diseño regular o no. Al secarse, el papel habrá tomado la forma de dicha superficie.
- Goshuin-cho: libro usado por los peregrinos para registrar en sus páginas el paso por los templos budistas.
- Gozen: sufijo honorífico que va después del nombre.
- Gut: también Kut, ceremonia de la antigua religión chamánica de Corea.

## H

- Hàn zi: sinograma, carácter chino para expresar el lenguaje escrito.
- Hanji: papel coreano, viene de la voz: han que significa coreano y ji, que significa papel.
- Hanshi: mitad del tamaño corriente del papel elaborado artesanalmente en Japón. viene de las voces: Han, mitad; shi, papel.

- Hara: donde está el alma para el japonés. Ubicado en el centro del vientre.
- Harukawa: Varas de kozo cosechadas al final del invierno en Japón.
- Hemicelulosas: componentes de la pared celular de las plantas junto a la lignina.
- Henro: peregrinos del monte Koya.
- Hikebana: Arte que consiste en el arreglo floral japonés basado en los ideales estéticos del budismo Zen.
- Hikkake-gami: Papel hecho a partir de la combinación de dos fibras, y usando un patrón metálico como pantalla.
- Hikibune: batea japonesa donde se prepara la pulpa para el papel con arcilla.
- Hinamatsuri: Hina, muñeca: matsuri, festival. Esta celebración es conocida también como el día de las niñas, y se celebra anualmente el día 3 de Marzo en todo Japón.
- Hanami: floración del cerezo.
- Hina Ningyo: muñecas que se hacen especialmente para el día de las niñas en el Hinamatsuri. Y la palabra tiene como traducción literal de *Hina*, niña y *Ningyo*, sirena.
- Hishi: sufijo japonés asociado al papel.
- Hon-mino-gami: traducido como papel verdadero, se refiere a la presentación del papel de Mino, con toda su tradición de calidad.
- Hosho: en algunos textos hemos encontrado la definición de esta palabra como la presentación respetuosa de un documento. Puede ser que tenga relación con la preferencia que tenían los nobles y emperadores hacia este papel.
- Hosokawashi: papel elaborado en la región de Hosokawa.
- Hunn: para nombrar papel en lengua maya, aunque el hunn como material corresponde más a un protopapel.

## I

- Ichi go Ichi e: Término que alude al momento presente. Concepción que permeabiliza todas las líneas de la ceremonia del té, donde es característico.
- I-hua: “rasgo único del pincel” concepto de la pintura del maestro Shitao.
- Impermanencia: concepto del budismo Zen que alude al constante movimiento, al paso del tiempo.
- Inclusión: elemento que está en la capa de papel, y se mezcla con su fibra. Lo más común es verlo en los papeles decorados con flores, en el que se ven algunas zonas y en otras quedan atrapadas dentro del papel.
- Ito-umi: semilla; hilado de la unión de las tiras para formar el kami-ito o hilo de papel
- Izumo mingeishi: tipo de washi cuyo origen está datado del s. VIII.

## J

- Jinja: santuario
- Jiriki-dō: significa la vía del propio esfuerzo para alcanzar la iluminación.
- Jiseung: cestería tradicional de Corea que se teje a partir de papel torcido y transformado en resistentes cuerdas.

## K

- Kami: papel. También significa dios (a).
- Kami-ito: significa hilo de papel, y viene de la unión de las voces: kami: papel e ito: hilo.
- Kan: palabra japonesa que quiere decir sensación. Es utilizada muchas veces para indicar una idea relacionada a la intuición o sexto sentido.
- Kimono: traje tradicional japonés. literalmente significa algo para usar. Viene

de las voces: Ki: usar y mono: cosa, algo.

- Kamiko: bata o kimono hecha de papel.
- Kamisuki-uta: canciones que cantaban las comunidades de papeleros mientras trabajaban en el proceso de preparar las fibras para la temporada. Viene de las voces: Kamisuki: hacer papel y Uta: canción
- Kamisuke Bune: Barco para hacer papel. Se refiere a la batea o pila donde se disuelve la fibra y se sumerge el bastidor para formar una hoja de papel.
- Kanji: carácter o ideograma de la escritura japonesa.
- Katana: sable japonés usado tradicionalmente por los samuráis.
- Kawakami: La diosa del papel. probablemente su nombre venga de las voces kawa, río y kami, diosa y al mismo tiempo significa también papel.
- Kawa-zarashi: Significa agua corriendo a través de la corteza. Método para limpiar las fibras, que generalmente se hacía formando una especie de apartado con piedras en los ríos, formando una piscina.
- Kenshō: experiencia de auto conocimiento a través del trabajo manual.
- Kigami: significa papel puro, viene de la unión de las voces ki: puro, y gami: papel.
- Kinkarawa-shi: papel trabajado con gofrado (relieve) y tratados con laca, dándole un aspecto de cuero. Es usado para papel mural y como cubierta de libros.
- Kikuban: Papel de gran formato.
- Koarai: segundo lavado que se hace a las fibras recién apaleadas poniéndolas en una especie de bolsa de tela dentro del agua.
- Koma-gami: papel decorativo.
- Koromo: bata del monje.
- Koyori: cuerda trenzada de papel
- Kozo: morera en japonés. existen diversas variedades de morera, dando también un carácter específico al washi de acuerdo al tipo de morera que se

usa.

- Kozo-shibori: viene de las voces kozo: morera y shiborizome, que es teñir con nudos. por lo tanto es un teñido con el papel hecho nudos, que al ser abierto dejará diferentes diseños, por donde el tinte no haya sido absorbido por acción de las amarras.
- Kumo-gami: papel nuboso, viene de las voces kumo, nubes y gami, papel.
- Kurokawa: Corteza de morera que conserva su capa oscura externa.
- Kut: ceremonia chamánica de la religión nativa de Corea, en el que los humanos se encuentran y se comunican con los dioses a través de la “mudang”.
- Kyudō: la vía del tiro con arco.

## L

- Laminado: Cualquier elemento que se encuentre entre dos capas de papel.
- Legista: legismo, corriente filosófica contraria al Confucianismo, de orden estrictamente materialista y que va en directo interés de los terratenientes.
- Lignina: Componente hidrófobo de las plantas que tiende a hacer decrecer la combinación entre las fibras del papel. Se quita por medio de la cocción, en una solución alcalina.
- Lung-ta: palabra tibetana que significa caballo de viento, y que simboliza la imagen del caballo como mensajero entre los humanos y las divinidades.

## M

- Mantra: palabra sánscrita que se desglosa en Man: mente y Tra: entregar.
- Matcha: té verde en polvo de sabor amargo, se utiliza en la ceremonia del té.
- Matsuri: palabra japonesa que significa festival.
- Maniaishi: papel con carga de arcilla para biombos y fusumas.

- Mazè: significa mezclar. Se refiere a la peineta que se cuelga en un marco de la batea para dispersar la pulpa de papel antes de comenzar a formar las hojas.
- Mezzotinta: Técnica calcográfica que consiste en ennegrecer la plancha a través de una herramienta llamada berçau, que raya toda su superficie, y a partir de ésta se realiza un trabajo de bruñido para hacer aparecer las luces.
- Mingei: Palabra creada por Yanagi Soetsu para referir a las artes del pueblo, o artesanía. Una abreviación de Minshuteki Kogei.
- Minogami: Papel que se hace en la ciudad de Mino.
- Mitsumata: *Edgeworthia papyrifera*, se caracteriza por tener flores blancas con borde amarillo. A veces se cultiva en conjunto con kozo o morera.
- Mikoshi: santuario portátil.
- Moísta: moísmo, corriente filosófica que promovía la igualdad social, el sentido utilitario de todas las cosas y el amor entre personas. Se dice que es una corriente confuciana degenerada, que deniega muchas tradiciones de la China antigua.
- Mudang: chamán(a) de la religión nativa de Corea.
- Mushin: significa no intelectualizar los fenómenos.

## N

- Nagashizuki: Hacer el papel con el agua fluyendo constantemente, formando olas que van depositando las fibras sobre una esterilla o *su*.
- Nagasu: palabra japonesa que significa echar a correr las aguas, fluir.
- Naginata: Pila con aspas verticales que afinan la fibra sin cortarla. Una versión tomando el modelo de la pila holandesa europea para afinar el papel de trapo.
- Nagyo-dō: la vía de las dificultades para alcanzar al iluminación
- Nebaru: pegajoso y viscoso.

- Neri: se refiere al mucílago obtenido de la planta Tororo-Aoi (nombre botánico, hibiscus manihot) utilizada como auxiliar de formación, que dará al agua una consistencia más espesa, de manera de ralentizar su drenaje al formar la hoja.

## O

- Okadaishi: papel de gran formato de la región de Okamoto.
- Okamoto: Región y río de la prefectura de Fukui.
- Om mani padme hum: mantra del budismo tibetano.
- Omikuji: palabra japonesa que significa buena fortuna.
- Omizutori: ceremonia de la toma de agua realizada por los monjes budistas en el templo Todaiji de Nara.
- Omote: Cara del papel que queda con una leve textura dejada por el tablón de secado.
- Omyang Hapyi: palabra budista que significa papel sol/luna, referido a la manera de transferir los papeles recién formados en la posta de papeles para prensar.
- Origami: Arte del papel plegado que tiene un origen espiritual y de ofrenda. Por esto mismo el papel no se pega ni se corta, sólo se pliega.

## P

- Parshing: es la voz tibetana para denominar el trabajo de impresión xilográfica.
- Pecha: palabra tibetana que alude al libro de formato alargado de ese país.
- Performance: palabra de origen inglés que significa literalmente: actuación. En el medio artístico, está ligado a las acciones de arte que son de carácter efímero.
- pH: Índice que experimenta la concentración del ion de hidrógeno en una solución, con la ayuda de una escala logarítmica de 0 a 14 se obtiene un



valor (0 a 7 es ácido, 7 es neutro, de 7 a 14 es alcalino)

- Prepapel: referido a todo material anterior a la invención del papel que cumplió una de sus funciones.
- Protopapel: Lámina que está formada por celulosa, pero carece de uno de los procesos propios del papel.

## R

- Rechak: planta altiplánica del Tíbet con que se elabora el papel.
- Retting: palabra inglesa que significa enriamiento.
- Rinzai: Uno de los linajes del budismo Zen.
- Ryokan: literalmente significa posada, y es el alojamiento tradicional del Japón.

## S

- Sakka: arte individual en el que el que existe el concepto de autor.
- Sake: aguardiente de arroz, bebida alcohólica tradicional del Japón.
- Sakura: cerezo
- Samu: trabajo realizado por el monje, que no conduce a un beneficio personal sino como servicio a la comunidad. Esto se expresa a través de la jardinería, el barrer o limpiar. Se dice que a través de este tipo de trabajo se está más conectado con la realidad tal cual es, en el continuo presente.
- Samuráis: literalmente significa "el que sirve". Fueron una élite militar que gobernó el Japón a través de sus máximos líderes, el shogun.
- Satori: iluminación en el budismo Zen.
- Sekishu: variedad de papel elaborado principalmente en la región de Shimane.
- Sha: Tela suave que se pone sobre el *su* para hacer un papel sin marcas. Este además puede ir con delgadas plantillas adheridas, que evitan que la

- pulpa se deposite en ellos, para dejar formas y poder hacer papel decorado.
- Shabti: nombre que se le otorgó al primer papel que se elaboró en la época hispano-árabe en Xátiva de la cual proviene su nombre en árabe.
  - Shide: papeles cortados en zig zag que cuelgan en los umbrales de las entradas de los templos y santuarios budistas y sintoístas del Japón.
  - Shifu: Artesanía tradicional japonesa que consiste en el tejido a telar a partir de hilo de papel.
  - Shingon: Línea budista esotérica del Japón.
  - Sintoísmo o Shintō religión nativa del Japón. actualmente convive con el budismo. En general se pueden ver ambos templos en un mismo lugar.
  - Shodō: la vía o arte de la caligrafía.
  - Shogunato: Palabra japonesa que designa el distrito del shogun. Éste a su vez tiene el mando según el sistema político militar de la época
  - Shoji: ventanal deslizable formado con un enrejado de madera que se cubre con papel delgado que deja pasar la luz entre el exterior y el interior. Colocado generalmente bajo los dinteles.
  - Sinogramas: Caracteres chinos.
  - Soto: uno de los linajes del budismo Zen.
  - Ssangbal tteugi: palabra coreana para referirse a la técnica tradicional del papel japonés, nagashizuki.
  - Stencil: pantalla para impedir el paso del agua o la tinta.
  - Su: esterilla formada por palitos de bambú extremadamente finos, utilizado como cedazo para hacer papel. Se pone entre los marcos del bastidor y es desmontable. Los palitos van unidos con un hilo, encadenando cada uno de ellos. A esta costura se le llama línea de la cadena.
  - Suketa: marco y esterilla que corresponde al bastidor japonés para formar una hoja de papel.
  - Suku: verbo que significa hacer papel.

- Suku-gaeshi o sukushi: papel reciclado que resulta de un tono gris al mezclarse con la tinta utilizada en el papel original.
- Sumi-e: pintura monocroma tradicional japonesa.
- Sushi: aperitivo tradicional de la cultura japonesa hecha a base de arroz enrollado en una lámina de algas.
- Sutra: texto que contiene la doctrina del Buda.

## T

- Tamezuki. Hacer papel recogiendo la fibra y manteniéndola hasta drenar el agua.
- Tameru: palabra japonesa que significa retener
- Tao: el noble camino. vía para seguir la doctrina del taoísmo.
- Tariki-dō: La vía que alude al “otro poder” para alcanzar la iluminación a través de la repetición del nombre de Buda.
- Tempzi-zarachi: viene de las voces tempzi: sol, chi: tierra, suelo. Y se refiere al método de blanquear las fibras al sol, poniéndolas en la tierra o césped.
- Tengujo: o tengucho, es uno de los papeles más delgados que se elabora en Japón. Hoy en día, se usa principalmente en restauración.
- Tesuri Kako-ho: Técnica de frotado o repujado del papel a mano para lograr una marca de agua de medio tono, utilizado principalmente en el papel moneda.
- Tororo-Aoi: planta que corresponde al Hibiscus Manihot.
- Tosa: antiguo nombre dado al hosho gami o papel hosho.
- Tripitaka: viene de la voz pali: tri, tres y pitaka para cesto, pero también conjunto. Conocido también como el canon pali, reúne los antiguos textos budistas.

## U

- Uchigumori: llamado también *Kumo-gami*, *kumo*: nube, *gami*: papel. Es un papel con nubes azules y púrpuras. El proceso que produce este efecto se llama *sukikake*. es un papel de origen muy antiguo, utilizado por poetas y dibujantes.
- Ukiyo-e: xilografía tradicional japonesa que utiliza pigmentos al agua y un baren para la impresión de sus placas talladas.
- Ura: lado del washi que corresponde a la cara que queda por fuera del tablón de secado y que es suavemente pilosa.

## V

- Vajrayana: conocido también como la vía budista del diamante.
- Volantín: cometa, papalote.

## W

- Wa: armonía. También se refiere a la identidad japonesa, cuando va acompañada de otro vocablo.
- Wabi sabi: concepto utilizado para agrupar los ideales estéticos del budismo Zen, con un principio de ver la belleza en lo simple.
- Wan wan: volantín japonés de gran tamaño.
- Washi: papel japonés, viene de las palabras wa, que alude a la identidad del japonés, y shi: papel, es decir, papel del Japón.
- Webal: o webal tteugi, estilo para hacer papel tradicional coreano.
- Wu wei: se refiere a no controlar mentalmente las acciones sino que dejar que éstas fluyan.

## X

- Xuan-zhi: papel tradicional de China, que se utiliza principalmente para las Bellas Artes como la pintura y caligrafía.

## Y

- Yamabushi: significa el que se oculta en las montañas. Relacionados a los monjes budistas del Japón de línea esotérica perteneciente a la escuela Shingon.
- Yopmuljil: movimiento en la formación del papel tradicional japonés, que corresponde a las agitaciones laterales del bastidor para recoger la pulpa.
- Yugen: Uno de los ideales estéticos del budismo Zen que atiende a aquello que es bello en su simpleza.
- Yukiu-shi: papel que se blanquea en la nieve. Viene de las voces. Yuki, nieve y shi, papel. también llamada yuki-zarashi.
- Yuki-zarashi: véase Yukiu-shi.

## Z

- Zaburi: véase mazè.
- Zen: línea budista de la escuela Mahayana.
- Zendo: monasterio Zen. viene de las voces: Zen, línea budista japonesa, y do: camino. Literalmente la vía del Zen.
- Zhǐ: voz china para significar papel
- Zuowang: concepto chino que indica la expresión inicial de la meditación taoísta como “sentarse y olvidar”.



## CRÉDITOS DE IMÁGENES

Fig. Portada ©2014 Carolina Larrea y © f 2 images.....	1
Fig. Primera Estación. autorretrato, Santiago, Chile © 2006 Carolina Larrea.....	27
Fig. 1 "Yo estoy clavada en el Polo Norte y tengo un espejo dentro de ti" Viña del Mar, Chile © 1994 Carolina Larrea .....	29
Fig. 2 "Yo también quería ser reina" Viña del Mar, Chile © 1996 Carolina Larrea....	35
Fig. 3 "Anhelo" Santiago, Chile © 2006 Carolina Larrea .....	35
Fig. 4 "La Princesa ha muerto, viva la princesa" Concón, Chile © 1998 Carolina Larrea.....	37
Fig. 5 "Ángel" Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea .....	37
Fig. 6 "Hoja de Vida" Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	41
Fig. 7 "Autorretrato Oriental" Valencia, España © 2010 Carolina Larrea .....	41
Fig. 8 "Palabras al Azar" Valencia, España © 2010 Carolina Larrea.....	41
Fig. 9 "Espíritu Celestial" Santiago, Chile © 2013 Carolina Larrea... ..	44
Fig. 10 "Aparecida" Concón, Chile © 1997 Carolina Larrea.....	43
Fig. 11 "Vrksasana" Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	45
Fig. 12 Taller Larrea, Santiago, Chile © 2010 Miroslava Castillo.....	50
Fig. 13 Taller Larrea, Santiago, Chile © 2010 Miroslava Castillo. ....	49
Fig. 14 Taller Larrea, Santiago, Chile © 2010 Miroslava Castillo.....	50
Fig. 15 Taller Larrea, Santiago, Chile © 2010 Miroslava Castillo. ....	49
Fig. 16 Taller Larrea, Santiago, Chile © 2010 Miroslava Castillo. ....	49
Fig. 17 Taller Larrea, Santiago, Chile© 2010 Miroslava Castillo .....	49
Fig. 18 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU, 2005 © Timothy Barrett. ....	51
Fig. 19 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea .....	51
Fig. 20 Taller de Litografía, UPV, Valencia, España © 2011 Carolina Larrea .....	53
Fig. 21 "Impermanencia" MAC Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, © 2013 Carolina Larrea .....	53
Fig. 22 MAC Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, © 2013 Carolina Larrea .....	55
Fig. 23 Valencia, España © 2011 Carolina Larrea .....	56
Fig. 24 Valencia, España © 2011 Carolina Larrea.....	57
Fig. 25 Valencia, España © 2011 Carolina Larrea.....	58

Fig. 26 "Flora" Santiago, Chile © 2013 Carolina Larrea .....	59
Fig. 27 <a href="http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/591867">http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/591867</a> .....	59
Fig. 28 Taller de la artista, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	61
Fig. 29 UFBA, Salvador de Bahia, Brasil © 2009 Carolina Larrea. ....	63
Fig. 30 Taller de la artista, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	67
Fig. 31 Taller de la artista, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	67
Fig. 32 Taller de la artista, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	69
Fig. 33 Taller de la artista, Kioto, Japón, 2007 © Carolina Larrea.....	69
Fig. 34 "Shifu", UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea .....	71
Fig. 35 "Moça" Santiago, Chile © 2010 Carolina Larrea .....	71
Fig. 36 " La Mirada de Valentina" Valencia, España © 2011 Carolina Larrea .....	73
Fig. 37 "Blooming" Santiago, Chile © 2012 Carolina Larrea .....	73
Fig. 38 "Brisa de Mar" Santiago, Chile © 2012 Carolina Larrea .....	73
Fig. 39 "La Siesta" Santiago, Chile © 2012 Carolina Larrea. ....	75
Fig. Segunda Estación Otaki, Imadate, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	79
Fig. 40 <a href="http://lump.co/korean-192">http://lump.co/korean-192</a> . ....	89
Fig. 41 <a href="http://productosgraficos.org/el-millon-de-plegarias-hyakumanto-darani/">http://productosgraficos.org/el-millon-de-plegarias-hyakumanto-darani/</a> .....	93
Fig. 42 The Metropolitan Museum of Art of NY <a href="http://metmuseum.org/toah/works-of-art/40.164.5ab">http://metmuseum.org/toah/works-of-art/40.164.5ab</a> . ....	101
Fig. 43 Museo della Carta e la Filigrana, Fabriano, Italia © 2014 Carolina Larrea..	101
Fig. 44 Capellades, España, 2011© Carolina Larrea /	
<a href="http://paper.lib.uiowa.edu/european.php">http://paper.lib.uiowa.edu/european.php</a> .....	105
Fig. 45 Capellades, España © 2011 Carolina Larrea /	
<a href="http://ricestrawpapermakinge.blogspot.com.es/2013/03/hollander-beater.html">http://ricestrawpapermakinge.blogspot.com.es/2013/03/hollander-beater.html</a>	
.....	105
Fig. 46 <a href="http://forum.luckymojo.com/joss-paper-material-spiritual-supplies-questions-and-answers-t23994.html">http://forum.luckymojo.com/joss-paper-material-spiritual-supplies-questions-and-answers-t23994.html</a> .....	109
Fig. 47 Quanzhou Kaiyuan, Fujian, China © 2006 Brian Nichols.....	109
Fig. 48 Mandalay, Myanmar © 2013 Claudia Wiens.....	113
Fig. 49 Mandalay, Myanmar © 2005 Eric Lafforgue.....	113
Fig. 50 <a href="http://well.hani.co.kr/187626">http://well.hani.co.kr/187626</a> .....	117
Fig. 51 <a href="http://archivistica.blogspot.com.es/2011/10/tripitaka-coreana-mil-anos-de-historia.html">http://archivistica.blogspot.com.es/2011/10/tripitaka-coreana-mil-anos-de-historia.html</a> . ....	117
Fig. 52 Gapyöng, Norte de Seúl. © 1996 Lynn Amlie.....	119



Fig. 53 Monasterio Sera Me, Byllakupe, India © 2009 Carolina Larrea.....	121
Fig. 54 Monasterio Sera me, Byllakupe, India © 2009 Nacho Blanco .....	121
Fig. 55 Derge Parkhang, Sichuan, China © 2007 Reurinkjan.....	123
Fig. 56 Derge Parkhang, Sichuan, China © 2007 Reurinkjan.....	123
Fig. 57 Mercado desde el Templo Nishiki, Kioto. © 2007 Carolina Larrea .....	125
FIG. 58 cerca del santuario de Asakusa, Tokio © 2007 Carolina Larrea.....	127
Fig. 59 <a href="http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/65.216.1">http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/65.216.1</a> .....	127
Fig. 60 Templo de Asakusa, Tokio, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	129
Fig. 61 Templo de Asakusa, Tokio, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	129
Fig. 62 © 2011 Kristina Pino.....	130
Fig. 63 <a href="http://www.art-inn.jp/tokushu/003179.html">http://www.art-inn.jp/tokushu/003179.html</a> .....	131
Fig. 64 Templo Toadajji, Nara, Japón © 2010 Terufusa Nomoto.....	131
Fig. 65 <a href="http://www.akihabaraprincess.com/2014/01/un-diaun-matsuri-febrero-parte-1.html">http://www.akihabaraprincess.com/2014/01/un-diaun-matsuri-febrero-parte-1.html</a> .....	135
Fig. 66 <a href="http://www.chinaculture.org/focus/2013-11/13/content_494644_5.htm">http://www.chinaculture.org/focus/2013-11/13/content_494644_5.htm</a> .....	139
Fig.67 Saanxi, China © 2010 Xinhua.....	139
Fig. 68 Dallas News.com 1986 © David Leeson.....	143
Fig. 69 <a href="http://www.designboom.com/design/maezm-hanji-plastic-chair/">http://www.designboom.com/design/maezm-hanji-plastic-chair/</a> .....	143
Fig. 70 <a href="http://www.my-best-kite.com/giant-kites.html">http://www.my-best-kite.com/giant-kites.html</a> .....	151
FIG. 71 wikimedia commons- US Army photo A37180C, 1945.....	153
Fig.72 <a href="http://rarebook.com/index.php/component/content/article/41/199-ea87522..">http://rarebook.com/index.php/component/content/article/41/199-ea87522..</a> 161	
Fig. 73 <a href="http://rarebook.com/index.php/component/content/article/41/199-ea87522..">http://rarebook.com/index.php/component/content/article/41/199-ea87522..</a> 161	
Fig. 74 Repro imagen Museo del Papel Echizen, Japón © 2007 Carolina Larrea... 165	
Fig. 75 Museo del Papel Echizen, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	165
Fig. 76 <a href="http://www.ipst.gatech.edu/amp/education/watermark/japan/bigdancer">http://www.ipst.gatech.edu/amp/education/watermark/japan/bigdancer</a> .....	166
Fig. 77 <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:1_Yen_banknotes_of_Japan">http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:1_Yen_banknotes_of_Japan</a> 165	
Fig. 78 © 2008 printsofjapan.com.....	175
Fig. 79 Kizuki Hosho escaneado © 2008 Carolina Larrea .....	175
Fig. 80 <a href="http://hiromipaper.wordpress.com/2011/09/20/washi-tour-2010-part-7-handmade-tengucho-paper-by-hamada/">http://hiromipaper.wordpress.com/2011/09/20/washi-tour-2010-part-7-handmade-tengucho-paper-by-hamada/</a> .....	179
Fig. 81 <a href="http://nippon-kichi.jp/kichiCnt/img/2160/2160_01_o.jpg">http://nippon-kichi.jp/kichiCnt/img/2160/2160_01_o.jpg</a> .....	179
Fig. 82 Ogawamachi, Saitama, Japón.© 2007 Carolina Larrea .....	183
Fig. 83 Taller Rina Aoki, Imadate, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	185
Fig. 84 Museo del Papel de Echizen, Japón © 2007 Carolina Larrea. ....	185
Fig. 85 <a href="http://www.kyohaku.go.jp/eng/tokubetsu/121013/sakuhin.html">http://www.kyohaku.go.jp/eng/tokubetsu/121013/sakuhin.html</a> .....	187

Fig. 86 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	187
Fig. 87 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	189
Fig. 88 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	189
Fig. 89 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	191
Fig. 90 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	191
Fig. 91 Pág.33 Katsuhiko M. (2004) <i>Washi to kurasu yoki kami utsukushiki sato furuki tewaza betsusarsu taiyou</i> .....	193
Fig. 92 Otaki, Imadate, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	193
Fig. Tercera Estación Kusho # 1 © 2007 Shinichi Maruyama.....	199
Fig. 93 Taller Hiroko Karuno, Kiotom Japón © 2007 Carolina Larrea .....	217
Fig. 94 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	217
Fig. 95 Templo Ryoanji, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	225
Fig. 96 Jardín Palacio Imperial, Kioto, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	225
Fig. 97 <a href="http://www.baxleystamps.com/litho/misc/yanagi_1946.shtml">http://www.baxleystamps.com/litho/misc/yanagi_1946.shtml</a> .....	232
Fig. 98 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea ...	245
Fig. 99 Revista Vivienda& Decoración, Diario el Mercurio, Santiago, Chile © 2006 Julio Maillard.....	260
Fig. 100 <a href="http://helenhiebertstudio.com/installations-2/">http://helenhiebertstudio.com/installations-2/</a> .....	275
Fig.101 <a href="http://helenhiebertstudio.com/products/line-dried/">http://helenhiebertstudio.com/products/line-dried/</a> .....	275
Fig.102 <a href="http://helenhiebertstudio.com/products/holding/">http://helenhiebertstudio.com/products/holding/</a> .....	277
Fig.103 The Morgan Conservatory, Cleveland, EEUU © 2012 Carolina Larrea.....	282
Fig.104 The Morgan Conservatory, Cleveland, EEUU © 2012 Carolina Larrea .....	281
Fig.105 " Pastorale" <a href="http://aimeelee.net/paper/shifu/4/">http://aimeelee.net/paper/shifu/4/</a> .....	281
Fig.106 "Map Gap" <a href="http://aimeelee.net/paper/shifu/14/">http://aimeelee.net/paper/shifu/14/</a> .....	281
Fig.107 <a href="https://gregorycolbert.com/#lashesandsnowGalleryAlt">https://gregorycolbert.com/#lashesandsnowGalleryAlt</a> .....	283
Fig.108 <a href="http://europaconcorsi.com/projects/137962-Paolo-Mazzoleni-Ombra-Bruno-Christiane-Egger-Ashes-and-Snow">http://europaconcorsi.com/projects/137962-Paolo-Mazzoleni-Ombra-Bruno- Christiane-Egger-Ashes-and-Snow</a> .....	283
Fig. Cuarta Estación Escuela de Arte UC © 2005 Carolina Larrea.....	289
Fig.109 <a href="http://www.infojardin.com/foro/showthread.php?t=218143">http://www.infojardin.com/foro/showthread.php?t=218143</a> .....	296
Fig.110 <a href="http://www.ville-ge.ch/cjb/enfleur/wikstroemia_canescens.html">http://www.ville-ge.ch/cjb/enfleur/wikstroemia_canescens.html</a> .....	296
Fig.111 Museo del Papel, Tokio, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	296
Fig.112 Plantación de Kozo, Oakdale Campus, The University of Iowa, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea.....	300

Fig.113 Plantación de Kozo, Oakdale Campus, The University of Iowa, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea.....	300
Fig.114 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea..	300
Fig.115 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea ..	302
Fig.116 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea ..	302
Fig.117 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea..	302
Fig.118 Saitama, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	306
Fig.119 Estudio Ichibei Iwano, Echizen, Japón © 2007 Carolina Larrea .....	310
Fig.120 Estudio Ichibei Iwano, Echizen, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	310
Fig.121 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea..	312
Fig.122 Taller de Grabado, UPV, Valencia, España © 2011 Carolina Larrea.....	312
Fig.123 <a href="http://www.echizenwashi.jp/english/paper_article.php?eid=00312">http://www.echizenwashi.jp/english/paper_article.php?eid=00312</a> .....	314
Fig.124 Oakdale Paper Facility, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea..	314
Fig.125 <a href="http://www.peacepaperproject.org/easternpapermaking.html">http://www.peacepaperproject.org/easternpapermaking.html</a> .....	316
Fig.126 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea .....	318
Fig.127 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea. ....	318
Fig.128 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea .....	318
Fig.129 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea. ....	320
Fig.130 Tokushima, Japón © 2014 Awagami Factory .....	324
Fig.131 Echizen, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	326
Fig.132 Echizen, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	326
Fig.133 AB 18, UICB, Iowa City, EEUU © 2005 Carolina Larrea .....	326
Fig.134 Museo del papel, Echizen, Japón © 2005 Carolina Larrea .....	332
Fig.135 Taller intensivo de papel japonés, UPV, Valencia España © 2011 Carolina Larrea.....	330
Fig.136 Taller intensivo de papel japonés, UPV, Valencia España © 2011 Carolina Larrea. ....	334
Fig.137 Oakdale Paper Facility, The University of Iowa © 2005 Carolina Larrea....	332
Fig.138 Taller intensivo de papel japonés, UPV, Valencia, España © 2011 Carolina Larrea.....	332
Fig.139 Imadate, Fukui, Japón © 2007 Carolina Larrea.....	336
Fig.140 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2013 Carolina Larrea.....	338
Fig.141 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	338
Fig.142 Escuela de Arte UC, Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	338

Fig.143 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2013 Carolina Larrea.....	338
Fig.144 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2013 Carolina Larrea.....	342
Fig.145 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	344
Fig.146 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	344
Fig.147 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	346
Fig.148 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	346
Fig.149 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	348
Fig.150 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2008 Carolina Larrea.....	348
Fig.151 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	348
Fig.152 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	350
Fig.153 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2004 Carolina Larrea.....	350
Fig.154 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	352
Fig.155 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	352
Fig.156 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	352
Fig.157 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	352
Fig.158 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	352
Fig.159 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2008 Carolina Larrea.....	352
Fig.160 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	354
Fig.161 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2002 Carolina Larrea.....	354
Fig.162 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2012 Carolina Larrea.....	354
Fig.163 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2012 Carolina Larrea.....	354
Fig.164 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	354
Fig.165 Escuela de Diseño, Universidad del Mar, Viña del Mar, Chile © 2003 Carolina Larrea.....	356
Fig.166 (a-f) Santiago, Chile © 2003 Carolina Larrea.....	358
Fig.167 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2006 Carolina Larrea.....	362
Fig.168 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2006 Carolina Larrea.....	362
Fig.169 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	366

Fig.170 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2007 Carolina Larrea.....	366
Fig.171 Escáner informe Octubre 2013 © Carolina Larrea .....	370
Fig.172 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2012 Rosario Alfonso.....	374
Fig.173 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2008 Carolina Larrea.....	374
Fig.174 Escuela de Arte UC. Santiago, Chile © 2006 Verónica Geiger .....	380
Fig.175 Salamanca, España © 2014 Elena Sierra F.....	382
Fig.176 Salamanca, España © 2014 Elena Sierra F.....	382



## INDICE DE ANEXOS EN DVD

### 2. Anexo Galerías

- 2.1 Portafolio personal. pdf
- 2.2 Proyectos de Creación Alumnos UC/ 2002-2013.

### 3. Anexo Vídeos

- 3.1 Papel gran formato, Clase Timothy Barrett UICB © Larrea 2005.
- 3.2 Montaje Impermanencia. Museo de Arte Contemporáneo- MAC Valdivia, Chile © Larrea 2013.
- 3.3 Mazos de Apaleo, papel de Trapo, Museo del Papel de Capellades, Cataluña- España © Larrea 2014.
- 3.4 Estudio de Haruo Yanase. Papel de gran formato. Echizen- Fukui, Japón © Larrea 2007.
- 3.5 Estudio Papel color de Kenji Aoki, Echizen- Fukui, Japón © Larrea 2007.
- 3.6 Jiyomon-washi /etiquetas. Otaki- Imadate- Japón © Larrea 2007.
- 3.7 sonido pulpa washi/ Estudio Larrea, Santiago, Chile © Montero 2013.
- 3.8 alumnos trabajando washi por primera vez. Escuela de Arte UC, Santiago, Chile © Larrea 2013.

### 4. Material Docente

- 4.1 Carpeta de fichas de registro diversas plantas /alumnos pdf.
- 4.2 Carpeta de bitácoras de procesos de aprendizaje/ alumnos pdf.
- 4.3 Programa: Diplomado en las Artes del Papel y del Libro pdf.

### 5. Documentos

- 5.1 Correo Sukey Hughes/Larrea pdf.
- 5.2 Correo Veronika Geiger / Larrea pdf.
- 5.3 Correo Elena Sierra/ Larrea pdf.
- 5.4 Decreto Vicerrectoría Académica Pontificia Universidad Católica de Chile para el Programa de Diplomado en las Artes del Papel y del Libro.





## BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, J & SABORIT J. (1997) *La Construcción de la Naturaleza*. Valencia, España, Dir. General de Promoció, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència..

BARRETT, T (2005). *Japanese Papermaking: traditions, tools, and techniques*. China. (1st ) Floating World Editions.

BELL, L (1992), *Plant fiber for papermaking*, Oregon, Liliaceae Press.

BILLETER, J.F. (2003). *4 Lecturas sobre Zhuangzi*. Madrid, España. Siruela.

BLOOM, J. (2001) *Paper before Print. The history and impact of paper in the islamic world*. Singapore. Yale University Press. New Haven & London, CS Graphis,

BYRD, S. (2013) *A Song of Praise for Shifu*, Shifu Sanka. Michigan, Estados Unidos, The Legacy Press.

DÜRCKHEIM, K. (1983) *Japón y la cultura de la quietud*. Bilbao, España Ediciones Mensajero.

FIELD, D. (2007) *Paper and Theresold, The paradox of spiritual connection in asian cultures*. Michigan, Estados Unidos. The Legacy Press.

HERRIGEL, E. (2005) *El Zen en el arte del tiro con arco*. Madrid, España. Ediciones Perenne.

HIROMI, (2012) *Paper Inc Catalog*. 11th edition, Santa Monica,. Hiromi Paper Inc.

HIROTA, D. (1995) *Wind in the Pines, classic writings of the way of tea as a Buddhist path*, Kioto, Japón. Asian Humanities Press.

HUGHES, S. (1978) *Washi, the World of Japanese Paper*. Tokio, Japón. Kodansha International.

HUNTER, D. (1978). *Papermaking, The History and Technique of an Ancient Craft*, New York, Estados Unidos. Dover Publication Inc.

KARUNO, H (2013). *Kigami and Kami-ito. Japanese handmade paper and Paper thread*. Koto Design Inc- Kyoto, 2013.

- KIYOFUSA, N. (1980). *A Life of Ts'ai Lung and Japanese Paper-making*. Tokio, Estados Unidos. The Paper Museum.
- KORETSKY, E. (2009). *Killing Green, an account of Hand Papermaking in China*. Michigan, Estados Unidos. The Legacy Press.
- LEE, A. (2012). *Hanji Unfurled*. Michigan, Estados Unidos. The Legacy Press.
- MANRIQUE, M.E. (2006). *Pintura Zen, método y arte del Sumi-e*. Barcelona, Estados Unidos. Editorial Kairós.
- MAILLARD, C. (2008). *La Sabiduría como Estética, China: Confucianismo, Taoísmo y Budismo*. Madrid, España. Ediciones Akal.
- MAILLARD, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, España. Pre-Textos.
- MONTALBAN, J.A. (2007) *Del zig zag a la filigrana: aproximación a una tipología del papel hispano árabe*. VII Congreso Nacional de Historia del Papel. Asociación Hispánica de Historiadores del Papel. Monasterio El Paular, Rascafría. España.
- OKAKURA, K. (2007). *El Libro del té, La ceremonia del té japonesa (Cha No Yu)*. Madrid, España. Miraguano Ediciones.
- RACIONERO, L. (2008) *Textos de Estética Taoísta*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- ROSSET, C. (1974). *La Antinaturalidad, elementos para una filosofía trágica*. Madrid, España. Taurus Ediciones, S.A.
- RUNES, D. (1985) *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, España. Grijalbo.
- SCHIPPER, K. (2003). *El cuerpo Taoísta*. Barcelona, España- Paidós Orientalia.
- SUZUKI, D. T.(1996). *El Zen y la Cultura Japonesa*, Barcelona, España. Paidós Orientalia.
- TINDALE, T.K & TINDALE, H.R (1952) *The Handmade paper of Japan*. The Seiki Collection, Vermont- Tokyo. Estados Unidos- Japón. Charles E. Tuttle Co.
- T'SE, Lao. (1990) *El Tao Te King, libro del Tao y de su virtud*. Trad. Gastón Soublette. Santiago, Ed. 4 Vientos.

VIDAL, J.M. (2009). *La introducción del budismo a China y su desarrollo hasta la dinastía T'ang*. En Lira C. (ed). *A la sombra del manzano en flor* (pp.103 a 132). Santiago, Chile. Colección Aisthesis. Instituto de Estética. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.

YANAGI, S. (3era ed) (1989) *The Unknown Craftman, a japanese insight into beauty*. Tokio, Japón. Kodansha International.

## REVISTAS

AMLIE, Lynn. *Hanji: Korea's Traditional Paper*. Handpapermaking, Beltsville MD, vol.11 n°2, pp 29 -34. Winter 1996.

BLOOM, Jonathan. *Paper in the islamic lands*. Hand Papermaking, Beltsville MD, vol 27 N°2, pp.3-11, Winter 2012.

BÉNALI, Rémi. *Derge, una imprenta con historia*. Altaïr. N°57. pp. 50-58. Enero-Febrero 2009, Edícola-62 SL, Barcelona

DENHOED,P. *The Echizen washi Deity and Paper festival*, Hand Papermaking, Beltsville MD, vol. vol.26 N°2, pp. 10-13, winter 2011

DENHOED, Paul. *Timothy Barrett: Contributions to the Heritage of Papermaking*. p.9 a 14. Vol. 25, n°2. Winter, 2010, Beltsville, Maryland.

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.

FIELD; Dorothy. *Bark Cloth and Blue and Gold Sutras: Ritual and Hierarchy*, Hand Papermaking, Beltsville MD. vol.26, n° 2, pp 3-9. Winter 2011.

FISKE, Betty (con Hiromi Katayama). *Papermakers in Japan: Changes after Twenty Years*. Hand Papermaking, Beltsville MD. vol.19 N°2, Winter 2004.

HIROMI PAPER INC. *Catalogue 2012*, 11th Edition, Santa Mónica CA.

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

LEE, Aimee. *Generations of Hanji: Korean Papermaking from the Fields to you tube*. p. 18-20. Handpapermaking, vol.25, n°2, Winter 2010.

PEARLMAN-SUGITA, Lauren. *The unique functions of washi in japanese daily life*. Hand Papermaking, Beltsville MD, vol.22 n°1, pp.29-31, Summer 2007.

RAMIS, Sergi. *Ruta de la Seda, caminos imborrables*.p 32-35. Altaïr. N°10. Marzo-Abril 2001, Edícola-62 SL, Barcelona

TAKAHASHI, Mina. *Letter from the editor*. Hand Papermaking, Beltsville MD. vol.26 n° 2. p.2, Winter 2011.

TAKAHASHI, Mina. *Letter from the editor*. Hand Papermaking, Beltsville MD. vol.22 n° 1. pp.2-3, Summer 2007.

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

CAGE, J. (1999) *Escritos al Oído*, Valencia, Colección Arquitectura. Ed. Artes Gráficas Soler.

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

CHENG, F. (2007). *Cinco Meditaciones sobre la Belleza*. Madrid, Siruela, 2007.

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

OTAKI, K. (1998) *Minogami Manual*, Mino, traducción inglés: Akiko Furuta. Yoshida Printing Co.

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

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.

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

YANAGI, Soetsu. *The Dharma gate if Beauty*. The eastern buddhist, new series. vol. XII n°2, Kioto, Octubre 1979.

## VÍDEOS

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

## PÁGINAS WEB

ALONSO, J. (2011) *Aspectos técnicos e históricos de la fabricación de papel en Xátiva*. pág. 23- 52. Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes culturales. “Acta de la reunión de estudio sobre papel hispanoárabe, Xátiva, 29 al 31 de octubre 2009”  
<http://es.calameo.com/read/000692387a86e33c27bba>

ARTS & CRAFT, los ideales: [http://www.juanval.net/art/la\\_idea.htm](http://www.juanval.net/art/la_idea.htm) 18/07/2013  
18:30hrs.

AOKI, R. <http://www.echizenwashi.jp/english/aboutus/artisans.html> 31/05/2011  
22:28 hrs

BARCLAY, Winston. *Timothy Barrett, a faculty member's meticulous study of papermaking earns a Mac Arthur "genious grant"*. Be Remarkable: The University of Iowa. <http://www.uiowa.edu/be-remarkable/portfolio/people/barrett-t.html>  
14-12-2013, 2:34 hrs.

BARRETT, Timothy D. *Paper through Time. Nondestructive analysis of 14th-through 19th Century Papers*.  
<http://paper.lib.uiowa.edu/european.php> 31 Mayo 2013. 18:31 hrs

COLBERT, Gregory [www.ashesandsnow.org](http://www.ashesandsnow.org)

DHARANI, acerca del  
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/160651/dharani>

FLEITAS, Carlos *El Arte Japonés y la belleza de lo Efímero*  
[http://educativa.catedu.es/50011008/sitio/upload/La\\_belleza\\_de\\_lo\\_efimero.pdf](http://educativa.catedu.es/50011008/sitio/upload/La_belleza_de_lo_efimero.pdf)  
12/04/11 – 20:12 hrs.

FUJITA, Haruhiko. *The Way of Arts or Ethics in Aesthetics*.  
[http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/yearbook/iaa7/fujita\\_haruhiko.pdf](http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/yearbook/iaa7/fujita_haruhiko.pdf)  
13/05/2009- 9:35 hrs.

HIEBERT, Helen. <http://www.helenhiebertstudio.com/>

HQ Paper maker  
<http://hqpapermaker.com/paper-history>

INDIGO DAYS, *thoughts from an organic farm in rural Japan*.  
<http://www.indigodays.com/2010/07/making-washi.html>

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PAPER HISTORIANS  
<http://www.paperhistory.org/>

KIKUCHI, Yuko. *A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei Theory*. The Journal of William Morris Society, vol. XII n°2, Spring 1997. p.39-45. [www.morrisociety.org](http://www.morrisociety.org) 09/12/13 20:02 hrs.

LEE, Aimee. <http://aimeelee.net/>

SASTRE DE LA VEGA, Daniel. Cap. 12 *La idea de belleza según Yanagi Sōetsu*. Universidad Autónoma de Madrid/Universidad de Rutsumeikan.  
<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo12.pdf>  
09- 12- 13 19:59 hrs.

UICB- The University of Iowa Center for the Book <http://book.grad.uiowa.edu/>

University of Alabama- Book Arts: <http://bookarts.ua.edu/category/podcasts/>

WALKUP, N. *Japanese Aesthetics, Wabi-sabi and the tea ceremony*.  
[http://art.unt.edu/ntieva/download/teaching/Curr\\_resources/multi\\_culture/Japan/Aesthetics/Japanese%20Aesthetics\\_Wabi-Sabi\\_Tea%20Ceremony.pdf](http://art.unt.edu/ntieva/download/teaching/Curr_resources/multi_culture/Japan/Aesthetics/Japanese%20Aesthetics_Wabi-Sabi_Tea%20Ceremony.pdf)  
12:52hrs. 17 Abril 2014

YUM, Hyejung. *Traditional Korean Papermaking: analytical examination of historic Korean papers and research into history, materials and techniques of traditional papermaking of Korea, 2003, the research paper of the Getty Postgraduate Fellow*.  
<http://www.library.cornell.edu/preservation/publications/koreanpapermaking.html>  
17:42 hrs. 26.Mayo.2013



## RESUMEN (español)

### EL PAPEL EN EL GEIDŌ- Enseñanza, praxis y creación desde la mirada de Oriente

Palabras Clave: *washi*, Geidō, papel hecho a mano, *impermanencia*, práctica del arte, *kenshō*, naturaleza, educación en el arte, papel de fibras vegetales, budismo Zen.

Este estudio presenta una reflexión sobre el sentido que ha tenido la práctica del arte del papel hecho a mano, desde una perspectiva histórica como testigo del desarrollo de la cultura del hombre, a través de su transmisión por todo Oriente, gracias a los viajes realizados por los monjes budistas en su difusión del Dharma; y desde una perspectiva de la práctica del arte tomada desde nuestra experiencia de taller como una forma de abordar la vida, como búsqueda de conocimiento y como proceso de creación.

Ambas visiones nos conducen al mismo punto de encuentro, el Geidō, o la vía del arte tradicional del budismo Zen; camino que se basa fundamentalmente en el proceso, cuyo origen se encuentra en la transición del taoísmo al budismo (del Tao al Dō), y 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 a través de la práctica disciplinada de un arte, de la mano de un mentor o maestro.

Desde este recorrido, vamos exponiendo diversos aspectos que involucran el arte del papel hecho a mano, focalizándonos principalmente en el arte del *washi* o papel japonés, que engloba los aspectos más característicos de esta vía con una profunda base espiritual y filosófica, como es la observación, la transformación de la naturaleza y el sentido meditativo que contiene su práctica; y lo llevamos al ámbito de la educación superior para proponerlo como método de observación, aprendizaje y conocimiento del arte del papel y de todo arte vinculado íntimamente con la naturaleza.





RESUM (valencià)

EL PAPER AL GEIDŌ-Ensenyament, praxi i creació des de la mirada d'Orient

Paraules Clau: *washi*, Geidō, paper fet a mà, impermanència, pràctica de l'art, *kenshō*, natura, educació en l'art, paper de fibres vegetals, budisme Zen

Aquest estudi presenta una reflexió sobre el sentit que ha tingut la pràctica de l'art del paper fet a mà, des d'una perspectiva històrica com a testimoni del desenvolupament de la cultura de l'home, a través de la seva transmissió per tot Orient, gràcies als viatges realitzats per els monjos budistes en la seva difusió del Dharma; i des d'una perspectiva de la pràctica de l'art presa des de la nostra experiència de taller com una forma d'abordar la vida, com a recerca de coneixement i com a procés de creació.

Ambdues visions ens condueixen al mateix punt de trobada, el Geidō, o la via de l'art tradicional del budisme Zen; camí que es basa fonamentalment en el procés, l'origen es troba en la transició del taoisme al budisme (del Tao al Dō), i que es va recorrent sense tenir com a objectiu final el resultat, sinó el coneixement de la pròpia naturalesa que progressivament va obrint a l'aprenent a través de la pràctica disciplinada d'un art, de la mà d'un mentor o mestre.

Des d'aquest recorregut, anem exposant diversos aspectes que involucren l'art del paper fet a mà, focalitzant principalment en l'art del *washi* o paper japonès, que engloba els aspectes més característics d'aquesta via amb una profunda base espiritual i filosòfica, com és l'observació, la transformació de la naturalesa i el sentit meditatiu que conté la seva pràctica; i el portem a l'àmbit de l'educació superior per proposar com a mètode d'observació, aprenentatge i coneixement de l'art del paper i de tot art vinculat íntimament amb la natura.



ABSTRACT (english)

THE PAPER IN GEIDŌ: Instruction, practice and creation from the perspective of Far East

Keywords: *washi*, Geidō, papermaking, impermanence, art practice, *kenshō*, nature, art education, paper from plant fibers, Zen buddhism.

This study presents a reflection on the meaning in the the art of papermaking practice, from a historical perspective as a witness of the development of human culture, through its transmission across East, thanks to the trips made by buddhist monks in spreading the Dharma; and from the perspective of the practice of art taken from our workshop experience as a way to approach life as a quest for knowledge and a process of creation.

Both views lead us to the same meeting point, the Geidō, or the traditional way of art of Zen buddhism; path that is fundamentally based on the process, which is originated in the transition from taoism to buddhism (the Tao to Dō), and that walks without having as ultimate goal the result, but the knowledge of our own nature that progressively is opening to the apprentice through the disciplined practice of an art, by the hand of a mentor or teacher.

From this course, we will expose various aspects involving the art of papermaking, focusing mainly on the art of *washi*, or Japanese paper, which encompasses the most characteristic aspects of this pathway with a deep spiritual and philosophical basis, as is the observation, the transformation of the nature and the meaning containing meditative practice; and took them to the field of higher education to be proposed as a method of observing, learning, and knowledge of the art of papermaking and all the arts intimately linked with nature.

