

**Agradecimientos a todas las personas que colaboraron
con esta investigación, cada una de diferente manera.**

El Estado de Mokuhanga en Chile

Práctica y Enseñanza de la
Xilografía Japonesa

Por Paola Beatriz González Farías

Proyecto Financiado por FONDART Nacional, asignación
2019.

Producido por XILOGRÁFICA



© xilografia.cl

Producido por xilográfica



Investigación financiada por FONDART
Nacional asignación 2019.

Xilografia.cl

San José de Maipo

Santiago de Chile 2021

www.xilografia.cl

*Dedicada a las y los artistas que practican y difunden el arte
de la xilografía.*



Resumen

Investigación en Artes de la Visualidad, financiada por FONDART Nacional, asignación 2019. Se propone levantar información sobre personas, procesos, materiales, herramientas y lugares de la práctica y enseñanza de la xilografía *mokuhanga* en Chile, abordando también la xilografía al agua como aproximación a ella. Además explica sus características tradicionales desde su origen y plantea un punto de vista comparativo con experiencias internacionales.

Resumen.....	5
Presentación	7
I.- Metodología	10
1.- Hipótesis	12
2.- Alcances y resultados esperados	14
3.- Objetivos.....	16
4.- Método	18
5.- Problema y Pregunta de Investigación.....	20
6. Población, muestra y procedimiento de toma de datos .	24
7. Productos de investigación.....	28
II.- Desarrollo.....	30
1. Introducción	32
2. Descripción de la Disciplina	38
3. Ámbito histórico de la Xilografía Japonesa.....	76
4. El Estado Internacional de Mokuhanga.....	108
5. Artistas chilenas/os que practican la xilografía japonesa mokuhanga.....	128
6. Análisis de la enseñanza de mokuhanga en Chile.	170
III Conclusión	198
IV Referencias bibliográficas.....	216

Presentación

Durante 2016, en Redes Sociales, se ofrecieron clases de *Mokuhanga* en Santiago de Chile; situación llamativa porque no hay antecedentes de conocimiento en torno a esta disciplina. Así, se origina en la autora preguntas definidas en esta investigación orientadas a conocer quiénes, de qué manera, y cuál es el nivel disciplinar que existe en Chile en torno a su práctica y enseñanza.

Mokuhanga es la palabra con que se está identificando la xilografía japonesa en Occidente. Ésta presenta características muy diferentes a la masificada xilografía occidental que se practica en Chile. Sus materiales, herramientas, procedimientos y resultados se contextualizan principalmente en el desarrollo cultural japonés de los períodos Heian, Tokugawa y Meiji, y, el género artístico *ukiyo-e* “imágenes del mundo que fluye” famoso por la xilografía, reconoce como obra ícono “La Gran Ola de Kanagawa”, cuya creación se asigna a Hokusai. Este género artístico tuvo gran atractivo entre el público y artistas de Europa, gracias a la popularidad del “Japonismo”, impactando directamente en el Impresionismo y Post Impresionismo. En Chile, fue conocido básicamente entre los círculos de familias de élite que viajaban a Europa o Japón.

Paola Beatriz González Farías, xilógrafa, máster en Educación y profesora de Artes Visuales, becada en Japón

en 2006, comienza en 2016 esta investigación de manera auto gestionada cuyo inicio fue delimitado a la Región Metropolitana y presentado en modo *paper* en la International Mokuhanga Conference de Hawaii en noviembre de 2017 (IMCHAWAII2017). La relevancia de esa conferencia es que patenta en sus diferentes actividades la importancia, difusión y profundización técnica y teórica de esta disciplina en países con un alto desarrollo de las Artes Visuales que contrasta significativamente con la realidad artística de Chile en la materia.

Cabe señalar que la autora, practica hace años la xilografía de modo occidental que aprendió durante sus estudios universitarios en la especialidad de Tecnologías del grabado de la UMCE y ha comenzado desde hace alrededor de 5 años la práctica de la xilografía japonesa, por ello existen alcances de su propio trabajo dentro de esta investigación, formando parte incluso de las entrevistas.

"El Estado de *Mokuhanga* en Chile: Práctica y Enseñanza de la Xilografía Japonesa" se caracteriza por la innovación de su temática que indaga en los aspectos técnicos de la xilografía que se practica en Chile. Busca aportar a su puesta en valor para la futura producción de obras significativas y por tanto, la profesionalización disciplinar, por ello se realiza en esta investigación: la descripción detallada de la xilografía japonesa, la identificación de espacios, obras y artistas chilenos que la practican o se aproximan a su práctica, la consideración de talleres de

Grabado, escuelas de Arte y espacios de difusión de los puntos geográficos más relevantes en torno al Grabado, en las regiones: Metropolitana, de Valparaíso y de Bío Bío.

Atravesando las vicisitudes generadas por la Crisis Mundial del COVID 19 esta investigación levanta información esencial hacia un futuro desarrollo en Chile. Se utiliza recopilación bibliográfica y entrevistas a artistas y profesores, con una redacción simple y explicativa para que pueda ser comprendida por el público en general y con especial énfasis en los detalles interesantes para los especialistas de la xilografía chilena y del grabado.

Este proceso de investigación se concreta con la presentación de un nuevo *paper* de la autora, titulado “Mokuhanga, la mirada desde Chile” que se presenta en la International Mokuhanga Conference Nara 2021.

I.- Metodología

1.- Hipótesis

El arte chileno y entre él la xilografía, requiere una apertura hacia el conocimiento de disciplinas y técnicas de Oriente para ampliar la diversidad estética y reflexiva de la producción nacional desarrollada estrictamente bajo cánones y paradigmas occidentales. *Mokuhanga*¹ es la disciplina artística oriental más influyente sobre Occidente y desconocida en Chile. Por ello, es fundamental el levantamiento de información y su difusión hacia una amplitud artística que inicie la práctica profesional de las generaciones del futuro.

¹ *Mokuhanga* (Moku=madera, Hanga=estampa/grabado), es el grabado en madera que se desarrolla tradicionalmente en Japón y que adquiere su gran popularidad mediante el género *ukiyo-e*, dentro de lo cual se identifica como obra ícono “La Gran Ola de Kanagawa” de Hokusai y equipo.

2.- Alcances y resultados esperados

“El estado de *Mokuhanga* en Chile: Práctica y Enseñanza de la Xilografía Japonesa” aporta a la profesionalización de la disciplina xilográfica en general que se practica en Chile, definiendo aspectos desconocidos y novedosos en beneficio de la producción nacional. De utilidad no sólo para artistas de la xilografía, sino también para generar información pertinente a procesos disciplinarios y su transmisión. Enfatiza en lo material para concientizar sobre su valor de amigable con el medio ambiente, esperando que pueda colaborar a la motivación de la práctica chilena.

En Chile, no existe actualmente un mercado en torno a materiales y herramientas para la producción de la xilografía al modo japonés, por ello, su descripción es fundamental para avanzar hacia la expansión de la disciplina, y al mismo tiempo generar el conocimiento que permita la apertura de la comercialización de estos recursos fundamentales para su práctica y enseñanza, además que permita potenciar investigaciones experimentales con elementos y materias primas nacionales, locales o regionales (Sudamérica).

3.- Objetivos

I. Objetivo General

1) Identificar, describir, analizar y socializar prácticas y transmisión de información en torno a *mokuhanga* en Chile, estableciendo una detallada base sobre la disciplina a nivel mundial.

II. Objetivos específicos

1) Describir detalladamente los aspectos disciplinares desde la tradición: materiales, herramientas y procesos.

2) Identificar prácticas contemporáneas a nivel mundial: artistas, experiencias educativas, obras, talleres, eventos, etc.

3) Identificar prácticas contemporáneas en Chile: artistas, experiencias educativas, obras, talleres, eventos, etc.

4) Analizar el Estado del *mokuhanga* en Chile con respecto a los indicadores de nivel mundial.

5) Socializar los resultados de la Investigación.

4.- Método

4.1.- Metodología de investigación

De carácter bibliográfico y exploratorio:

- En el caso general de la disciplina en su práctica tradicional se utiliza bibliografía que documenta desde la expansión del arte japonés en Europa y los teóricos comienzan a escribir al respecto, interesados en las exposiciones que emergían del llamado Japonismo. La forma en que se encuentra la literatura es en general de carácter histórico, por lo que la síntesis y el análisis en esta producción de texto intentan evitar un simplismo anecdótico.
- Por otro lado la información relativa a la práctica y enseñanza en Chile no se encuentra documentada de ninguna manera, por ello esta investigación es completamente novedosa. En el ámbito exploratorio, se utilizan herramientas del método de investigación cualitativo para la construcción, aplicación y análisis de instrumentos de toma de datos: cuestionarios (entrevista auto-administrada) y entrevistas.

4.2.- Procedimiento

En primera instancia se realiza recolección y extracción de información bibliográfica en torno a la disciplina de la xilografía japonesa tradicional, describiendo detallada y

claramente los materiales, herramientas y procedimientos utilizados para la creación de imágenes. Para ello, se hace uso de libros, sitios de internet, material recopilado en la International Mokuhanga Conference, Hawaii 2017, e, información desde el Seminario de “Surimono, la vía del Ukiyo-e”, impartido por el artista y docente japonés Katsutoshi Yuasa en el contexto de la Diplomatura “La vía del Ukiyo-e” en la Universidad de Buenos Aires (UBA), coordinado por María Massone.

Además, se examinan las experiencias mundiales en torno a su práctica y enseñanza presentadas en la mencionada Conferencia, complementando con información de artistas mundiales que la practican, para ello se revisan publicaciones personales en medios sociales, blogs, RRSS y se aplican entrevistas virtuales y cuestionarios.

Paralelamente se identifican los puntos fuera de la Región Metropolitana para generar información a través de entrevistas virtuales con artistas y talleres de las regiones de Bío Bío y Valparaíso.

Se realizan entrevistas a docentes de talleres de grabado/xilografía y de Universidades, en la Región Metropolitana.

5.- Problema y Pregunta de Investigación

5.1.- Problema de Investigación

La falta de conocimiento en Chile, en torno a la xilografía japonesa, y la información equivocada que se transmite ha generado un casi nulo desarrollo de esta disciplina tan apreciada a nivel mundial (Europa desde fines de S. XVIII).

La IMC Hawaii 2017, evidenció lo avanzado de la práctica y enseñanza de esta disciplina en lugares como Japón, Europa y Estados Unidos, estando presente sólo la autora de esta investigación a nivel de Latinoamérica, que en ese momento presentó un pequeño avance de esta investigación.

Es más, sólo recientemente en Chile (mayo/agosto 2018), luego de 90 años de ‘oscuridad’ se expone “Estampas y pinturas japonesas. Mundo flotante del periodo Edo” que presenta algunas imágenes del género *ukiyo-e* elaboradas mediante esta disciplina. Se trata de parte de la colección de Arte japonés del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) y, que lamentablemente fueron publicadas con errores al ser clasificadas técnicamente *ukiyo-e*: “Se trata de una gran oportunidad para que el público pueda apreciar estas obras realizadas con la técnica de estampado en color llamada *ukiyo-e*”². Es una situación delicada para el nivel

² <http://www.mnba.gob.cl/sitio/Contenido/Noticias/86140:Estampas-y-pinturas-japonesas-Mundo-flotante-del-periodo-Edo>

institucional del MNBA presentar una exposición tan importante con información errónea. Además esta exposición evidencia una museografía que no presenta aspectos de la disciplina en la mayoría de las imágenes expuestas. Tampoco se presenta un catálogo de la exposición sino bastante tiempo de cerrada la muestra.

En cuanto a literatura en Chile, se encuentra la documentación de la colección de estampas japonesas del Archivo Andrés Bello, la cual tampoco acoge temas disciplinares, si bien es de gran interés en torno a cuestionamientos del arte oriental. Sobre ello se puede indagar en el artículo de Gonzalo Maire “Ukiyo-e, imagen, paradigma y representación: anotaciones desde una colección chilena”³

Seguido a ello, la enseñanza de la xilografía japonesa, incluso de técnicas de xilografía al agua son inexistentes en las Universidades chilenas que imparten la carrera de Artes Visuales, en las que impera ampliamente la técnica occidental. Con relación a la educación escolar, los estudiantes muchas veces viven improvisaciones de los profesores al enfrentar los planes y programas ministeriales -considerando que el nuevo plan de estudio [2018] para 1° medio en Artes Visuales incluye 16 horas en la unidad de Grabado y Libro de Artista. Incluso a nivel de talleres profesionales de Grabado es escaso el conocimiento. Se

³ https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012019000100167

pueden ver ofrecimientos de clases donde mencionan la palabra japonesa “mokuhanga”, siendo en realidad adaptaciones de la disciplina.

Incluso entre quienes aprecian el arte japonés se observa confusión, ya que se asocia la xilografía japonesa directamente con *ukiyo-e*, que es un género artístico con características particulares originario de una época determinada retratando Edo⁴ mediante situaciones de su vida cotidiana y alrededores.

Por tanto, este es un proyecto de investigación basado en la novedad de una antigua disciplina que se está comenzando a presentar en Chile. Se trata de una investigación con proyecciones de investigar en diversas vertientes con gran profundidad y en la cual se esperan conseguir importantes hallazgos que permitan un rápido desarrollo dirigido al enriquecimiento del arte chileno y su educación, ya que las posibilidades contemporáneas de aplicación de ésta sobrepasan ampliamente la tradicional visión que se tiene sobre la xilografía japonesa, que tanto valor le ha otorgado al Arte Mundial.

⁴ Antiguo nombre de Tokyo.

5. 2.- Pregunta de Investigación

¿De qué manera se está practicando y enseñando actualmente en Chile la disciplina de la xilografía japonesa *mokuhanga*, cuáles son sus productos y cuál es su estado comparado con el nivel mundial?

6. Población, muestra y procedimiento de toma de datos

6.1.- Población y muestra

Esta investigación se acota a la población en territorio chileno conformada en 3 Regiones que han desarrollado importantes procesos y resultados en torno al grabado en general, indagando en algunas localidades de cada Región siempre y cuando la práctica del grabado sea pertinente al objeto de esta investigación: *Mokuhanga* o Xilografía Japonesa:

Región de Valparaíso. Valparaíso y Viña del Mar.

Región del Bio Bío. Chillán (actualmente Región de Ñuble) y Concepción,

Región Metropolitana: Providencia, San José de Maipo.

Otros lugares obligados dentro del marco del grabado en Chile son también explorados sin encontrar evidencia de desarrollo de la Xilografía Japonesa.

La población a investigar está compuesta por talleres de grabado y/o exclusivamente de xilografía, docentes que enseñan grabado en Universidades que imparten la carrera de Artes Visuales o similares, y, artistas independientes que practican *mokuhanga*.

Artistas internacionales son incluidas como referentes para conocer su experiencia en torno a la disciplina, así, documentar y contrastar a la realidad chilena la práctica internacional de ella, específicamente artistas que participaron en la *International Mokuhanga Conference* en Hawaii 2017.

6.2.- Procedimiento e instrumentos de toma de datos

La revisión de documentación bibliográfica o la literatura, es una manera en que se describe la historia, los procedimientos tradicionales de la xilografía japonesa *mokuhanga*, sus materiales y herramientas, por ello se sintetiza y analizan contenidos de destacados libros especializados de grabado, xilografía, *ukiyo-e*, *mokuhanga* y arte en general, en diferentes idiomas. Se revisa información publicada en Internet, como libros digitales, artículos, documentos y obras presentadas en la International Mokuhanga Conference en Hawaii 2017 (IMC2017), y de orígenes confiables como museos japoneses y otro tipo de organizaciones relacionadas a la materia de estudio: videos en canales de Youtube o Vimeo, blogs de artistas, publicaciones en RRSS, y otros.

La información relativa a la práctica y enseñanza de artistas internacionales se recoge principalmente mediante las experiencias expuestas en la IMC2017 Hawaii y mediante entrevistas remotas o cuestionarios auto administrados, utilizando redes sociales o aplicaciones *online*.

La información relacionada con la producción de artistas nacionales se recoge a través de entrevistas virtuales o cuestionarios auto administrados, para conocer sus técnicas y medios de aprendizaje así como sus obras y experiencias.

Así mismo, debido a la pandemia (Covid19) que afecta al mundo, la información sobre la enseñanza de la disciplina *mokuhanga* en las Universidades nacionales y talleres de grabado/xilografía se realiza mediante entrevistas virtuales a docentes y artistas.

7. Productos de investigación

7.1.- Descripción detallada de la disciplina xilografía japonesa *mokuhanga*, en su forma tradicional, indicando cuáles son los materiales, herramientas y procedimientos de aplicación.

7.2.- Narración histórica de esta disciplina y su influencia sobre el arte de Occidente, específicamente sobre el Impresionismo.

7.3.- Identificación de los principales exponentes internacionales que cultivan esta disciplina, sus obras y participaciones en concursos internacionales y otras actividades relativas, así como experiencias educacionales a nivel mundial.

7.4.- Identificación de los artistas chilenos que practican la xilografía japonesa *mokuhanga*, describiendo sus técnicas y el modo en que la aprendieron, así como sus obras dentro de la disciplina.

7.5.- Indagación y análisis de los contenidos relativos a la enseñanza de *mokuhanga* que se imparten mediante clases regulares en las Universidades chilenas en la carrera de Artes Visuales y en talleres de grabado (o similares).

II.- Desarrollo

1. Introducción

El grabado en madera o xilografía⁵, es una disciplina del grabado en relieve que ha experimentado un importante desarrollo artístico en diferentes lugares del mundo: en el caso de Europa en sus inicios, fue utilizada como medio de reproducción de imágenes y texto para la difusión de ideas políticas y/o religiosas para prontamente pasar de lo utilitario a lo artístico; así también sucedió con la xilografía japonesa, conocida actualmente como *mokuhanga*.

Para cumplir con el Objetivo Específico N°1 y el 1° Producto de Investigación propuesto, se comienza con la “Descripción de la Disciplina *mokuhanga*”, explicando los conceptos asociados a ésta y describiendo el uso de tintas al agua no tóxicas aplicadas con brochas y pinceles naturales, la impresión con *baren* (herramienta manual elaborada de bambú), los papeles, la madera y herramientas de tallado, la utilización de un gran número de matrices para aplicar los diferentes colores y tonos con la ayuda de la tecnología *kento*, de ese modo se evidencia las diferencias con la xilografía de imprenta en Occidente, que se basa en el uso de rodillos de caucho, tintas a base del petróleo: tipográfica u Offset, y principalmente prensa o tórculo (el corazón del taller de grabado occidental). Mientras que la xilografía japonesa.

⁵ Más adelante se justifica el uso del concepto “xilografía”.

El sentido es patentar que esas diferencias en los materiales, herramientas y procedimientos generan un resultado de obra completamente diferente, por ejemplo *mokuhanga* permite la mezcla de colores de manera muy sutil gracias al papel de *kozo* (楮) y su correcta absorción de gran cantidad de capas de tintas al agua en un proceso que pudiera tener un tratamiento de “matriz mental”, una suerte de *performance* que se puede incluso asociar a la ceremonia del té.

Para complementar el objetivo mencionado y en coherencia al 2° Producto de Investigación, en una segunda sección, se explica a partir de la literatura, el “Ámbito Histórico de la Xilografía Japonesa” y el desarrollo técnico de *mokuhanga*, lo cual, ayuda a entender el porqué es tan apreciada en el mundo del arte: “Bold in composition, rich in color, and fascinating in their diversity, Japanese woodblock prints have long been admired and collected by enthusiasts in Japan and the West. The name by which they are known, *ukiyo-e*, or ‘pictures of the floating world’, is a reflection of the fact that they were a popular art form made for and enjoyed by the common townspeople who flourished in the bustling urban centers of Japan during the Edo period (1615-1868).” (Faulkner. R, p. 9). Se presenta *otsu-e* y *ukiyo-e*. *Otsu-e*, un tipo de arte folk que se origina para la veneración del pensamiento religioso, budista, que luego se masificó mediante la integración de zonas impresas con matrices de madera para una producción económica. Y, *ukiyo-e* que se constituyó incluso en una

fuerte influencia para los artistas del Impresionismo y otros movimientos artísticos occidentales, creando así un florecimiento en Europa del arte de la época de Edo y anteriores (1700). Finalmente, considerando que la xilografía (de tipo occidental) en Chile, ha tenido un gran auge durante los últimos años -tal vez desde la Lira Popular- resulta auspicioso difundir esta disciplina de Oriente tan rica y específica desde donde se puede indagar en una pequeña relación o cruce en la conjunción de la poesía o el texto presente en manifestaciones artístico-populares como “La Lira Popular” y los *tanka* (poesía japonesa) presentes por ejemplo en el formato *chu-tanzaku-ban*, -que tal vez sea la única proximidad entre la xilografía chilena y la japonesa.

De acuerdo al Objetivo N° 2 y cumpliendo con el 3° producto de Investigación, se aborda la perspectiva del “Estado Internacional de Mokuhanga”, identificando prácticas contemporáneas a nivel mundial para tener en cuenta espacios y personas claves en el desarrollo de la disciplina y su difusión mundial. Se presentan 3 destacadas/os artistas a quienes se aplicó instrumento de cuestionario, y se describen las secciones de la Conferencia Internacional de Mokuhanga del año 2017 de Hawaii, – considerado el evento internacional más importante de esta disciplina. Esta sección permite establecer parámetros comparativos de la actividad y participación de nuestro país en el espacio internacional porque se sabe que Chile ha adoptado por décadas la práctica y enseñanza del tipo

occidental, principalmente en Blanco y Negro (tinta negra sobre papel blanco), habiendo un casi nulo desarrollo de la xilografía tipo *mokuhanga*.

En cumplimiento del Objetivo Específico N°3 y el 4° Producto de esta Investigación se incluye la indagación sobre las/os “Artistas Chilenas/os que Practican la Xilografía Mokuhanga”. La información se obtuvo mediante aplicación de instrumentos de entrevista y cuestionario aplicados a la población y muestra delimitada por la investigación, se interna en las experiencias locales que con esfuerzos personales logran avanzar en el estudio de esta disciplina. Se obtienen hallazgos interesantes que pudieran ser fuente para continuar estudios de determinadas/os artistas y se genera un espacio de reflexión crítica de las repercusiones en el escenario del grabado chileno identificando diferentes factores que han jugado un rol importante en el desarrollo de esta disciplina en Chile. Se presenta además una experiencia de xilografía al agua en la educación básica como forma introductoria a *mokuhanga* que representa la voluntad de incluir los beneficios de esta disciplina en la educación artística.

Luego se plantean reflexiones de docentes y artistas en torno a la disciplina y en conjunto se construye un planteamiento crítico intentando responder a las razones por las cuales la xilografía japonesa como disciplina del grabado en madera no ha sido incorporada en estudios formales y canalizados en la institucionalidad. De este

modo de hacer el “Análisis de la Enseñanza de Mokuhanga en Chile” cumpliendo con el Objetivo específico N°3 y con el 5° Producto de Investigación, considerando además en este sentido actividades museográficas como la de la Exposición de la Colección de estampas del Museo Nacional de Bellas Artes en 2018.

Finalmente se concluye con un análisis del estado de mokuhanga en Chile con respecto a los indicadores internacionales, asociando las ideas del conjunto textual aportada por aspectos bibliográficos.

2. Descripción de la Disciplina

Nombres de la Xilografía Japonesa

La xilografía japonesa es un universo en sí; miles de artistas, millones de obras, muchas técnicas y sus combinaciones; diferentes temáticas abordando casi todo lo existente, lo no existente en el presente, el pasado y el futuro; siglos de desarrollo que cuentan avances brillantes con su origen anterior a nuestra Era occidental. Cada imagen con diferencias de color, de edición, de reedición e incluso las falsas de calidad impecable que pueden valer muchos miles de pesos chilenos.

La utilización de materiales, herramientas y procesos técnicos específicos la distinguen de la xilografía en Occidente “(.) woodblock prints are expressed by a combination of fiber colors of Japanese traditional paper (*washi*) and pigment colors. The wooden blocks are made of hard cherry wood as it has a fine grain ideal for carving details and it is durable enough for printing hundreds of copies of a print. The paper used is a handmade fine quality Japanese paper called *kizuki hosho* because it has a soft thick texture, but is strong enough to withstand multi color printing, making it ideal for woodblock printing” (Kogei Japan. (s.f.) woodblock prints).

En torno a la determinación en español de la xilografía japonesa se genera cierta confusión ya que se identifican

diferentes denominaciones asociadas a la disciplina. Esta confusión está en gran medida producida por traducciones del idioma japonés que generalmente derivan al español desde el idioma inglés, francés u otro.

Algunas denominaciones difundidas que aluden a la disciplina o sus técnicas se definen a continuación:

Moku Hanga (木版画). Es un concepto utilizado en la actualidad para referirse a la xilografía japonesa, concepto japonés que significa xilografía en español: *moku* = madera, *xilo* = madera; *hanga* = estampa o registro, *grafía* = estampa o registro. Pero, en el diccionario español/japonés (Enderle Shoten) se traduce xilografía como *Mokuchō*, *mokuhan* (木版) ó *mokuhanjutsu*; y grabado en madera como *kibori* (木彫り). No se encuentra en este diccionario la ‘palabra’ *mokuhanga*, ni *moku hanga*. Esta denominación ha sido difundida mediante diversos eventos y organizaciones mixtas entre occidentales y japoneses, por tanto, es de carácter convencional. En libros de origen japonés utilizan 木版 para identificar las obras producidas en xilografía. En Chile ha habido errores al equiparar la xilografía con tintas al agua como *mokuhanga* y en Redes Sociales se pueden ver *hashtag #mokuhanga* en xilografías de modo occidental y en xilografías en base al agua sin uso de las herramientas, materiales o procesos de la tradición japonesa.

Surimono: Para María Massone, quien coordinó la diplomatura “El Universo del Ukiyo-e. La vía de la

xilografía japonesa” en la universidad de Buenos Aires en 2019, y, en concordancia con el artista y maestro Katsutoshi Yuasa, quien fue su *sensei*, plantea el concepto de *surimono* para mejor referir a las estampas producidas por medio de matrices de madera al estilo tradicional de la xilografía japonesa. En la literatura general, *surimono* se clasifica así: “Estampas muy costosas. Eran encargadas por clientes privados con ocasiones especiales” (Fahr-Becker, p 193). *Surimono* (刷りもの ó 摺物) se encuentra traducido en el diccionario japonés como “estampado”, “impresos” o “cosa impresa” compuesto por un *Kanji* y 3 hiraganas, siendo el *kanji* 刷 “suri” significado de “impresión”, -mientras que como ideograma chino 刷 significa “cepillo”- los 2 últimos hiraganas constituyen la palabra “mono” que se traduce como “cosa”. También se puede encontrar escrito con 2 *kanji* (摺物) el primero (suri) que significa estampa y el segundo “mono” que significa cosa⁶.

Ukiyo-e: Se refiere a las imágenes del mundo que fluye, es un concepto asociado a la vida cotidiana en Edo y responde ciertamente a las imágenes que representan el estilo de vida y filosofía Ukiyo. Se trata de un conjunto de producción artística tanto en pintura como en xilografía

⁶ El diccionario “*Jisho*” (www.jisho.org) lo traduce simplemente como “Cosa impresa”: “are a genre of Japanese woodblock print. They were privately commissioned for special occasions such as the New Year. *Surimono* literally means “printed thing”. Being produced in small numbers for a mostly educated audience of literati, *surimono* were often more experimental in subject matter and treatment, and extravagant in printing technique, than commercial prints. They were most popular from the 1790s to the 1830s, and many leading artists produced them.”

que representa los valores propios de época y lugar mediante temas específicos: retratos de actores del teatro kabuki, mujeres hermosas, paisajes, flores, aves, etc. Es la denominación más común que se refiere a la xilografía japonesa y lamentablemente ha sido mal utilizado como su sinónimo, r. Ese error fue replicado en publicaciones de la museografía de la exposición “Imágenes del mundo flotante” de 2018 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

Sumizuri-e es el nombre que se utilizó al inicio de la era Tokugawa (alrededor de 1600) para referirse a las imágenes hechas mediante la estampa de una matriz de madera, está relacionado al uso de la tinta sumi (墨), por lo tanto en la actualidad indica a estampas impresas en negro o monocromáticas, como fue el origen de la xilografía japonesa: “sumizuri-e: grabado realizado en color negro con sumi, una tinta que se obtenía del hollín y el carbón.” (Calza, p 456.). También: “Lámina con tinta china o grabado en negro. Estampas de los comienzos de la xilografía que sólo se imprimían en un color -tinta de color negro azulado. Esta sencilla técnica también tiene su encanto e importancia” (Fahr-Becker, p. 193.).

Nishiki-e: Desde que comenzó la utilización policromática en la xilografía japonesa, ese tipo de obra se conoce como *nishiki-e*, y es frecuente encontrarlo en los libros ilustrados con esa clasificación. La técnica se atribuye a Harunobu, quién generó una verdadera revolución en la xilografía

mediante la aplicación de varios colores a la estampa, por ello, es uno de los artistas más destacados, antes de su participación las estampas se realizaban en 2 ó máximo 3 colores, pero ya existían impresiones a todo color siendo reservadas para manuales científicos y muy costosas. “Cromoxilografía. Estampa en brocado. Xilografía en color. Un desarrollo posterior del *benizuri-e*. Fue decisivo para su desarrollo el intercambio de estampas para calendarios entre las personas de algo rango y las gentes sencillas, entre los artistas y los clientes, en el año Meiwa 2 (1765), que llevaron a la innovación y experimentación de nuevas técnicas y métodos. Suzuki Harunobu fue el maestro principal que contribuyó en gran medida a su perfeccionamiento.” (Fahr-Becker.2002, p. 192.).

Shin hanga trata de la revitalización que continúa los parámetros de *ukiyo-e*, si bien tiene un carácter más creativo, representa las escenas mediante la estructuración del trabajo diferenciado entre roles para la producción de una estampa: edición, diseño, tallado y estampa eran trabajos realizados por especialistas en cada tarea. La producción estaba orientada a la comercialización, especialmente a extranjeros y coordinadas por la editorial. Watanabe fue fundador de Shobido Colour Print Company, se atribuye potenciador en esta nueva era de la xilografía japonesa. Y un destacado artista fue Shotei Takahashi.

Sosaku hanga, es un concepto contemporáneo que se utiliza para determinar las obras creadas mediante la

xilografía japonesa que tienen carácter creativo, liberándose en parte del imaginario tradicional de la estampa japonesa característica del *ukiyo-e*, y con una autonomía de la artista con respecto a ello, en que el proceso no está siendo ya dirigido por un editor que elige la temática, y a la diferenciación de roles de tallador y estampador, sino, que toda la creatividad del diseño de la imagen, así como todo el proceso productivo recae sólo en la artista. Ejemplos son Kanae Yamamoto, Kochiro Onchi.

Dentro de la xilografía occidental también existen discrepancias en el uso del término xilografía, si bien es la utilización más popular en idioma español para referirse a la disciplina de la estampa a partir de una matriz de madera, hay quienes prefieren no utilizar esa palabra sino utilizar las especificaciones como por ejemplo “entalladura” o grabado en madera “a fibra”. “(.) existe una confusión generalizada que tiende a unificar el grabado en madera bajo la común denominación de xilografía. No todo el grabado en madera actual se obtiene a partir de la técnica de xilografía ya que muchas de las estampas contemporáneas proceden de tacos trabajados a la fibra (...) La reivindicación del término entalladura no es arbitraria, ni responde a un afán purista fuera de lugar. No se trata tampoco de rechazar la palabra xilografía porque fuera inventada cuatro siglos más tarde de la técnica a la que erróneamente se aplica.” (Blas.J. y otros. 1996, pp. 25 y 26.). En el caso del grabado en madera japonés, en sus fichas técnicas se encuentra la palabras *mokuhanga* en

publicaciones recientes, pero no *ukiyo-e* en el caso de las xilografías de esas características, sino en cambio las estampas *ukiyo-e* y próximas, se clasifican con nombres de las técnicas con las que se elaboraron, que además en concordancia da cuenta de la época en que se realizaron: *sumizuri-e*, *benizuri-e*, *nishiki-e*, entre otras.

En definitiva, se entiende que *mokuhanga* es la práctica de carácter tradicional (IMCHawaii 2017), que se diferencia de la xilografía con tintas en base de agua. Por tanto, es una disciplina que se ha adoptado en las Artes Visuales que tiene su origen en Japón, basado en la imprenta china, consistente en la talla de una o varias matrices de madera estampadas generalmente sobre papel, para constituir una imagen artística, obtenida por medio de herramientas y procedimientos específicos e históricamente estudiados y perfeccionados por generaciones: entre algunos indicadores básicos o fundamentales que la distinguen está el uso de madera natural de determinados árboles marcadas con *kento*, el uso de tinta al agua y de papel *washi*, el uso de materias primas naturales como el aglutinante a partir del almidón de arroz, y, brochas naturales para esparcir la tinta, además del *baren* para imprimir. Otras características diferenciadoras son por ejemplo la posición corporal y la ubicación de la luz para el tallado, la forma de entintar, de sentarse frente a un tipo de mesa de trabajo con una inclinación, la forma de preparar la madera y el traspaso de la imagen. Es fundamental resaltar que desde los orígenes del contacto de Japón con

Occidente, Japón se esforzó en dar a entender la importancia del valor de la apreciación de la “artesanía” como una demostración de la maestría de sus artesanas/os relacionados a este arte.

Producción de la Xilografía Japonesa

Los materiales para *mokuhanga* no son antojadizos, se trata del estudio de todo un conjunto tecnológico basado en la utilización de tintas al agua que permiten la aplicación de varias capas de colores sobre la misma estampa, que se pueden entremezclar de maneras muy sutiles generando efectos visuales riquísimos, así los maestros utilizan varias matrices para la creación de una sola imagen. El uso de la madera natural es parte esencial que permite la ejecución de estas técnicas de color, entre las que se aprecian las de árboles frutales y especialmente de cerezo, dejando ver en muchos casos la huella de la veta, y permitiendo además la preservación del grabado en la matriz. La masificación de esta disciplina en Japón se diversificó en diferentes géneros⁷ y en gran variedad de técnicas, lo que tomó mucho tiempo, personas y procesos.

En cuanto a la xilografía occidental, su práctica es con el uso de tintas de imprenta, con tintas tipográficas, offset u oleosas -bastante tóxicas-, rodillos de caucho para entintar, y, siendo el corazón del taller, la prensa de grabado -que puede ser incluso con motor-, con la cual se presiona la

⁷ Para la comprensión se cataloga como género al *ukiyo-e*, que se desarrolló no sólo mediante estampas (xilografías: la disciplina), también en pintura.

matriz para ser estampada generalmente sobre papel de algodón; incluso actualmente es muy común en Chile la utilización de MDF para tallar matrices, éste es semejante al cartón, ya que de manera industrializada prensan residuos de madera junto con adhesivos, no es resistente al agua por tanto técnicamente no apto para la xilografía japonesa, ya que se deshace con el uso reiterado de agua.

La siguiente tabla resume las principales diferencias entre la xilografía occidental y la xilografía japonesa.

		<i>Mokuhanga</i>	Xilografía en Chile
1	Presión	<i>Murasaki Baren</i> , <i>Hon baren</i> (本ばれん)	Tórculo/prensa Cuchara de palo
2	Entintado	<i>Sumi</i> Pigmentos mezclados con agua	Oleosas, Offset o Tipográficas
		Espesante de arroz (<i>nori のり</i>)	Aceites
		Brochas naturales <i>Maruhake</i> o <i>MarubakeShubake</i> (手刷毛)	Rodillo de caucho
3	Papel	<i>washi</i> (papel japonés) en base a <i>kozo</i> (楮) (morera papelera)	Papel de algodónPulpa de madera.

4	Matriz	Cerezo (tradicional) <i>yamazakura</i> (山桜)(Prunus serrulata) Tilo (uso contemporáneo)	MDF (aglomerado industrial) Terciado de pino (Chile) Contrachapado. Naturales reutilizadas
5	Tallado	<i>Hangi to</i> 版本刀 <i>Ai suki</i> 間 透 <i>Komaki –</i> <i>maru to</i> <i>Sankaku to</i> 三角刀 (V)	Partidor Gubia
6	Calce	<i>Kento</i> (見当) <i>Kaji kento hikitsuke</i> <i>kento</i>	Marcas externas a lamatriz.

Principales Materiales Y Herramientas

Para simplificar la comprensión de la importancia de las herramientas, materiales y procesos de la xilografía japonesa, el sentido filosófico o espiritual en su práctica será casi mencionado, mientras, ello se plantea desde una posición que lo clasifica como un conjunto tecnológico “es importante comprender que el conjunto de herramientas, materiales y procesos que constituyen la xilografía japonesa es un conjunto tecnológico (.) y es que

comprendemos la tecnología no sólo como los computadores, como los celulares o como las últimas cosas robóticas, sino que la tecnología tiene que ver con el hacer del ser humano y no sólo con los objetos tecnológicos, sino también con los procesos, por lo tanto abarca tanto el área de lo tangible como de lo intangible” (González, P. en Satori. Facebook Live. 1° 33’). En el caso de la xilografía japonesa, su conjunto de tecnología está orientado hacia la obtención de resultados específicos en la imagen (obra), es decir, estudio técnico, complementándose herramientas, materiales y procesos difícilmente sustituibles o reemplazables. Su tecnología es el resultado de varias decenas de años de investigación, experimentación y práctica, que además se sustenta con materias primas naturales obtenidas con complejos procesos de elaboración manual evidenciando un amplio conocimiento de sus características, propiedades y utilidades. Estas materias primas están altamente relacionadas a la cultura japonesa, su modo de vida y recursos, generando con ello una disciplina no tóxica, sostenible para el medio ambiente y con identidad.

Presión. Honbaren o auténtico *baren*⁸. Es una herramienta para la aplicación de presión manual en el proceso de

⁸ El *baren* difiere entre la tradición de Kyoto y Edo (Tokyo), aquí se presenta la forma de Edo o Tokyo con la característica de ser más fuerte que el de Kyoto para el estampado de las *ukiyo-e*, adoptado desde 1766-1767, especializándose en su elaboración después de la 2° Guerra Mundial y conservada la tradición por Hideiko Gotou. Una demostración breve de la elaboración del *Hon Baren* con Gotou san en la IMCHAWAII2017 <https://www.youtube.com/watch?v=8dpw-mgCQK4>

estampado de la matriz tallada. Es muy liviana con el propósito de ser desplazada suavemente sobre la superficie del papel ya que se dispone a modo de proyección de la mano, ésta se posiciona firme, con el puño cerrado sobre la base pasando los dedos por debajo del mango, afirmando así la herramienta, por lo que tiene cualidades ergonómicas que permite su uso permanente. En Fahr-Becker (2002, p. 191.), se describe utilizando la palabra “rodillo”, lo cual no coincide con una descripción acertada de la herramienta: “Rodillo para la impresión de las xilografías. El núcleo se recubre con cordón hecho de la fibra de la corteza del bambú, después se enrolla formando un pequeño cilindro delgado y se envuelve por fuera con corteza de bambú. El papel entintado se coloca sobre la plancha y la tinta se extiende por el dorso del papel frotando sobre la plancha.” El Hon baren está compuesto de tres partes, *ategawa*, *shin* y *takenokawa*.

La *ategawa*: elaborada con 48-50 láminas de papel *washi* circulares de diámetros en promedio aproximado 15 cm, adheridas concéntricamente una lámina sobre otra con una preparación de jugo de caqui y sobrepuestos en un molde de madera, forman una especie de platillo de alrededor de 13 centímetros, que finalmente está sellado con *laca urushi*. Se trata de una superficie firme, medianamente rígida pero a la vez muy liviana y con cierta flexibilidad si se compara con otros materiales como la madera.

La *shin*: el maestro Hidehiko Gotou recolecta por sí mismo el tipo de bambú *kashirodake* de Hoshinomura en Fukuoka, isla Kyūshū, en una estación específica del año, *kashirodake* tiene como característica ser más resistente que otros, de él selecciona una parte específica de la vara del cual extrae la corteza, que una vez más selecciona eligiendo las idóneas para la elaboración de la *shin*, las corta y deja remojar en agua durante 6 minutos, luego les retira una capa de piel dejando la parte más resistente, ésta, la corta en hilos con una herramienta tipo tenedor que variará en la separación de los dientes cortantes dependiendo del grosor necesario para determinado tipo de hilado, de ahí obtiene hilos que va uniando y torciendo para hacer una hebra delgada una vez alcanzado el largo determinado de alrededor de 30 metros, junta 8, 12 ó 16 hebras, produciendo con ello la *shin* de *hon baren* fina, media, o gruesa respectivamente, resistente y con textura, una vez finalizado el cordón del grosor determinado enrolla en forma de espiral sujetándolo con costuras para formar un disco. La cantidad de hebras, junto a otras variables como si se presiona con una o dos manos, va a determinar el resultado de la impresión, usándose unos para degradaciones tonales en las matrices de planos, y otros para la matriz lineal, así como para una superficie con más o menos textura.

La *takenokawa* es una capa o “piel” de bambú previamente trabajada que se dispone cubriendo la *shin* que a su vez va ajustada en la *ategawa*. Es la parte del *baren* más característica, visible y reconocible, que está en contacto

con el papel al imprimir, por lo que roza con él por frotación produciéndose su natural desgaste y consecuente rotura con el uso, por lo tanto debe mantenerse con un poco de aceite de camelia *tsubakiabura* (椿油) luego, una vez desgastado o roto se debe cambiar por un nuevo *takenokawa*.

Murasaki baren es un tipo de herramienta más económico que el *honbaren* con el cual se pueden obtener buenos resultados, también es elaborado por el maestro Gotou san. Sus partes son 3, posee tanto la *ategawa* como la *Takenokawa* como las descritas anteriormente para el *honbaren* pero la *shin* es reemplazada por otro tipo de encordado.

Entintado. La madera natural una vez terminado el tallado, elaborada la matriz, es impresa con tintas al agua, esa es la principal característica de la xilografía japonesa que provoca la evidente diferencia en todo proceso de producción comparándola con la xilografía al aceite conocida en Occidente. El principal tipo de tinta es la

Sumi⁹, obtenida de hollín, que tiene una larga historia¹⁰, es bien conocida por su utilización en *sumi-e* y en caligrafía, es una tinta negra de gran pregnancia que se elabora tradicionalmente en forma de barras sólidas, que al usar se puede disolver con agua frotando la barra sobre una pieza de piedra (*suzuri*), o directamente (para dibujar). Las primeras xilografías en el contexto *ukiyo-e* se denominaban por su técnica *sumizuri-e* porque estaban impresas únicamente con tinta *sumi*¹¹, cuando aún no se aplicaba color a la estampa sino siendo coloreadas por pincel a mano alzada. Suzuka *sumi*, el hollín, el *nikawa*¹² y la fragancia natural son las materias primas de la tinta de

⁹ “Todavía hay muchos talleres que fabrican barritas de tinta y pinceles de los que en otra época se utilizaban para copiar las escrituras budistas (ahora se emplean sobre todo para practicar la caligrafía). Uno destaca entre los demás, Kobaïen, que lleva más de cuatrocientos años fabricando barritas (.) Itani Teruo, el gerente comercial, me enseñó un buen muestrario de sus productos y luego me llevó al taller para ver la fabricación. Los artesanos queman aceite, recogen el hollín, lo mezclan con una sustancia pegajosa natural, forman con la pasta pequeñas barras y las secan. Todos estaban tiznados de negro; algunos empleaban las manos y los pies desnudos para amasar bien la mezcla mientras otros la manipulaban ante de meterlas en moldes (...)” (Yasunari, W. 2007. Revista Niponia N°41, p. 26)

¹⁰ “According to Nihon Shoki (Chronicles of Japan) Volume 22, sumi was brought to Japan from China and Korea in the year 610 (.) The Buddhist priest Kukai went to Tang (current China) as a member of the envoy to Tang in 806 and brought back the manufacturing method of sumi together with a writing brush. He made sumi at Kofukuji Temple, and this is said to be the beginning of Nara Sumi.

¹¹ Sumi was produced all over Japan during the Heian period (794-1185)”. (Sumi Ink, History. Revisado en 2020 en https://kogeijapan.com/locale/en_US/narasumi/)

¹² *Nikawa* es un pegamento gelatinoso obtenido al hervir huesos y pieles de ciervos o ganado.

Suzuka Prefectura de Mie. Se produce sólo entre octubre y abril por las características del tiempo. Todo el proceso se hace a mano, primero se calienta el pegamento y el agua formando una solución gelatinosa, se cuele para luego mezclarla con el hollín, después se agrega fragancia. Para hacer el hollín se quema pino, bambú y aceite de canola o sésamo, entonces se recolecta desde el interior de una lámpara. Luego las/los artesanas/os amasan la mezcla con las manos y los pies obteniendo el *sumidama*. Una vez obtenida una barra cilíndrica suave y equilibrada en humedad, amasándola con la temperatura de las manos se depositan en moldes de madera que pueden ser de diferentes formas y tamaños, y se les aplica presión durante 30 minutos aproximadamente para luego sacarlas del molde y dejarla secar en cenizas de madera y *washi*, en una caja también cubierta por cenizas, es un proceso de mucha atención para que no se vean afectadas por la temperatura y humedad externas, de modo que no se agrieten ni produzcan moho, se dejan secar entre 5 y 30 días. Un segundo tiempo de secado es necesario, entonces se ponen entrelazadas las barras de tinta con paja reposando durante 2 a 6 meses, lo que es determinado por el especialista dependiendo de la temperatura y humedad del ambiente. Finalmente deben pasar más de 3 (5 en el caso de las barras de aceite de sésamo de calidad) años para que las barras de tinta *sumi* se puedan utilizar, antes de ese tiempo se limpian y pulen con conchas lisas.

Actualmente hay variedad de tintas: *yuenboku*, negro intenso y brillante de lámpara; *shouenboku*, de hollín de pino que va desde el negro al gris azulado; *irozumi*, de colores especiales. Nara Sumi (prefectura de Nara) es el segundo lugar donde se produce *sumi* después de Suzuka en ser designado como artesanía tradicional. Nara tiene algunas barras con formas únicas ya que además de moldes de madera usan piel de loofa. Aproximadamente el 90% de *sumi* de todo el país es producido en Nara. El proceso de Nara es levemente diferente al de Suzuka, parece ser un poco más simple, se utiliza carbón vegetal para secar las barras de *sumi* que ya han seguido el proceso descrito y finalmente se aplican moldes con inscripciones y grabados para marcar y adornar las barras.

El proceso de entintado en colores se hace por lo general con la mezcal de pigmentos puros con agua que hacen las/os mismos artistas, pero la volatilidad de los polvos puede ser perjudicial para la salud, por lo que también se encuentran en el mercado japonés tintas ya elaboradas con pigmentos puros de alta calidad mezclados con aguay libre de goma arábica, aglutinantes y químicos tóxicos, con proporciones de pigmento diferente de acuerdo a las características de cada tipo “Inks' are basically dry pigments mixed with water and sometimes a bit of *o-saki* (rice alcohol) to help in mixing and as a preservative. Pigment suspensions are more convenient, although have preservatives and may contain additives such as glycerin or gums. The traditional palette was simple: *gunjo* (prussian

blue), *hon yoko* ('indian' red), *shin seki ei* (neutral yellow), *shu* (orange red), *ai-iro* (indigo), *gofun* (white) and *sumi* (black). The proportion of pigment and water varies considerably between tea and thick paste. A small brush (*hakobi* or *tokibo*) was used to stir and transfer color to the block". (Amoss, J. 2017, p. 1)

No sería posible obtener un resultado de imagen adecuado si no fuera por la aplicación de la pasta Nori, una mezcla de almidón de arroz con agua que se cuece hasta un punto entre pastoso y líquido con un color semi transparente, es una clase de engrudo que se pone en una pequeña cantidad sobre la matriz al momento de entintar y en conjunto con la tinta al agua permite que ésta se adhiera al papel y se traspase la imagen. Cabe aclarar que cualquier tipo de almidón podría prestar utilidad, incluso engrudos de harinas diferentes, el de arroz no tiene pigmentación como otras materias primas que podrían teñir el color de un tono amarillento, por lo que el de arroz es idóneo y su uso es parte de la cultura de uso de arroz de Japón. Las harinas, incluso de arroz no son recomendables sino para uso de nivel escolar o demostraciones en que no se conserva la obra.

Las tintas se preparan en las *ezara* (絵皿), un tipo de recipiente de cerámica que permite depositar tintas líquidas, así cada color de la paleta que se determina para imprimir, es depositada en cada recipiente del cual se saca

para entintar la matriz empapando un pincel como la *hakobi*.

Las brochas *suribake* son también fundamentales para obtener los resultados técnicos tradicionales, la más compleja podría ser la *marubake* ó *maruhake*, es una herramienta para esparcir la tinta sobre la matriz, está elaborada con pelo de caballo -de la zona más cercana al anca ya que es más suave-, los grupos de pelos doblados por la mitad son sujetos en el reverso para que se mantengan fijos y no libere residuos que puedan adherirse a la imagen. En Chile son usadas para lustrar zapatos unas brochas o escobillas similares en apariencia, pero por lo general los pelos son menos densos y no están sujetos por el doblez central, sino que están pegados los extremos de los pelos agrupados en los hoyos de la madera, por eso suelen desprenderse. Una brocha más pequeña es la *hangabake* que tiene mango largo y también se usa para aplicar la tinta y esparcirla por la superficie de la matriz. En ambos casos los extremos de los pelos se chamuscan en hierro caliente y luego se “lija” sobre piel de tiburón sujeta a una superficie plana, con el fin de suavizar los extremos para que no dejen huellas al frotarlos sobre la matriz, de ese modo el color queda esparcido sin interrupciones traspasando a la imagen un plano homogéneo y logrando -con una adecuada utilización

generar efectos de color como el *bokashi*¹³ o degradado. La brocha *hakobi* está hecha con hilos de bambú, que se hace comúnmente de la hoja del *baren* cuando se cambia que se corta en hilos y se envuelve a un palito ajustándolo, quedando con la forma de una escobita, con ella se aplica el *nori* a la matriz y las tintas.

Papel. *Kozo*¹⁴ (*Broussonetia papyrifera*) la fibra de la corteza, es la materia prima con que se elabora a mano el papel para imprimir; las fibras se blanquean al sol, el proceso tradicional incluye el secado al natural y no en máquinas secadoras que dejan la huella de la máquina en una cara del papel; las características diferenciadoras del papel de algodón son básicamente 2, que el *kozo* es mucho más firme que el algodón y es más absorbente. Al imprimir la xilografía en base al agua al ser el papel de *kozo* (*kizuki hosho*) más resistente, permite separarse de la matriz más fácilmente, ya que el papel de algodón y otros en base a pulpas de madera se adhieren debido a lo pegajoso de las

¹³ “*Bokashizuri*: Sombreado. Matizado de los tonos y semitonos en la impresión de una xilografía, véase *fukibokashi*.” (Fahr-Becker, p. 191.) / “*Fukibokashi*: técnica de impresión. Una parte de la plancha de madera se frota con un paño húmedo, se aplica la tinta y se imprime. De esta forma se obtienen matices a listas o sin dibujos.” (Fahr-Becker, p. 191).

¹⁴ “En otros tiempos los japoneses aprendieron a emplear fibras de la corteza de arbustos como los *kozo* y los *gampi* para fabricar un papel fino pero fuerte. Ese papel se empleó en las casas para las puertas correderas *fusuma* y los biombos *byobu*. Como se necesitaba un papel fuerte, los fabricantes desarrollaron técnicas para colocar las fibras en cierto número de capas. Entonces se pudo utilizar para cubrir los espacios vacíos de las puertas correderas *shoji*, que proporcionan una cierta privacidad pero dejan pasar la luz (...)” (Niponia N°41, p.4)

tintas mezcladas con *nori*, por tanto quedan capas de papel pegadas en la matriz y la imagen se fragmenta. En Japón la elaboración de papel artesanal es toda una tradición con sus respectivas variaciones y diferenciaciones de uso, en general al papel japonés se le llama *washi*, pero ese es un nombre genérico que abarca toda la diversidad de materias primas y procedimientos del papel japonés. “The most important plant of this kind is the Kodzu (*Broussonetia* papyrifera*, Sieb.), of which there are several varieties in accordance with climate, soil and cultivation ; (the Kaji or Brous-sonetia Kaji-no-ki S. is but seldom used now) then the "Gampi" (*Wickstroemia canescens*, Meisn., or *Passerina Gampi*, S. et Z.), the Mitsumata (*Edgeworthia papyrifera*, S. et Z.), the Kuwa or mulberry tree (*Morus alba*), the Karasz-Sugi, a kind of *Cryptomeria*, the Hi-no-ki (*Chamaecyparis obtusa*), a sort of wild cherry tree (*Pseudo cerasus*), the Kawa yanagi (*Salix japonica*, 'Jh.), the Hanzi (*Les- pedezza cyrtobotria*, Miq:), the Niga-ki (*Picrasma ailanthoides*, Planch.)” (Imperial Japanese Commission. 1876, p. 84). El Kozo (*kodzu*) como materia prima para la producción de papel, crece más de tres metros de altura en un año y se cultiva durante Otoño, luego de la poda sus ramas continúan creciendo, así como su raíz, por lo que no representa una destrucción de la naturaleza. En Japón se produce en las prefecturas de Kochi e Ibaragi y se ha usado tradicionalmente para el papel *hosho* usado en la xilografía, así como para pintura a tinta y caligrafía. Un ejemplo de producción tradicional de papel usado en la xilografía japonesa se ha desarrollado en Echizen, prefectura de

Fukui, donde se realiza el Festival Kami¹⁵, y se encuentra el santuario Okamoto Ōtaki¹⁶ han sido consagrados durante siglos al dios del papel, que al comienzo, se producía para escribir los *sutras*, se expandió el desarrollo del papel ceremonial y fue tan exitoso que se creó el papel moneda Fukui similar a los billetes. Luego, en Meiji (1868-1912), el papel moneda era emitido por el Gran Consejo en la región de Fukui. Además, aquí se estableció la Oficina Nacional de Impresión. La gran variedad de objetos de papel se encuentran desde tarjetas de visita y postales hasta artículos tradicionales y formales como el papel ceremonial Echizen. En este lugar se encuentran diferentes “empresas” o productoras de papel, cada una con sus especialidades,

¹⁵ Festival que relata la historia del papel. Durante el 3,4 y 5 de mayo, en Primavera, las dos deidades Kawa-Kami Gozen bajan desde la montaña hasta el santuario Okamoto Ōtaki para permanecer allí esos días. En el atardecer del primer día, las personas van a la montaña para darles la bienvenida al santuario tocando tambores, las personas les esperan con alimentos a su llegada al santuario; el segundo día las y los niñas/os realizan una representación sobre los aprendizajes que les han dado las deidades sobre el papel, el último día las personas llevan a las deidades en un tipo de santuarios móviles *Mikoshi* para su agradecimiento masivo, al final del día, las personas les despiden para que vuelvan a la cima de la montaña y encienden fuegos y lámparas de fuego.

¹⁶ “Hace unos mil quinientos años, cuando el vigésimo sexto emperador Keitai era todavía príncipe llamado “Ohodo”, y estaba en esta tierra de Echigo, se apareció una hermosa princesa en la parte más alta del río Okamoto del pueblo y dijo a sus habitantes: “Esta tierra tiene aguas limpias, pueden vivir de ellas manufacturando papel”. Y les enseñó detalladamente cómo hacerlo. Los habitantes, agradecidos, le dedicaron con respeto el nombre “Kawakami Gozen” (respetada princesa del alto río) y construyeron el santuario Okamoto para consagrarlo a ella. El pabellón del santuario fue construido en 1843 y su arquitectura declarada Patrimonio de Alto Valor Cultural del Estado.” https://www.hokurikuandtokyo.org/spot_56/

usando métodos tradicionales, artesanal, con máquinas o con innovaciones.

El proceso de elaboración tradicional del papel se describe así: abordando el caso del papel de la planta morera papelera (*kozo*), lo primero es agrupar en montones y remojar durante unas diez horas y luego se hierve en agua. Al hervir, las impurezas como la grasa o los taninos se diluyen, después se lava con agua pura para mejorar la calidad del papel, -por ello para la tradición es importante el lugar de elaboración del papel, aumentando su calidad de acuerdo a la calidad del agua. Se elimina cuidadosamente las cortezas dañada en la poda. En oportunidades la corteza se blanquea o simplemente se mantiene el color natural, incluso a veces se colorea la materia prima. A modo de pulpa con raíces de hortensia o de hibisco viejo se vierte en un tanque de madera (*sukibune*), así se seleccionan las mejores mezclas. Se recoge en una malla la mezcla del papel *sukibune*, lleno de agua. Entre las técnicas están *nagashizuki* (en agua corriente), *tamezuki* (en agua almacenada) y *suminagashi* (marmoleo con tinta *sumi*). Para la obtención de papeles con alto gramaje se requiere experticia para un grosor parejo. Los papeles se apilan en la misma dirección con hilos entre las hojas. Para secar se elimina el exceso de agua presionando suave con una prensa sobre los papeles apilados, después se sacan cuidadosamente los papeles uno a uno para el secado, tradicionalmente el secado se hace al sol, pero actualmente se hace en un sótano donde cada

papel es pegado por su propia humedad a una tabla ancha, esta tabla afecta a la calidad y textura del papel por lo que su manipulación debe ser muy cuidadosa. Se ha vuelto más común secar en planchas metálicas aplicando calor, pero eso disminuye la calidad del papel en cuanto a su textura por la cara que se enfrenta al artefacto. Una vez concluido el proceso de secado se revisan los papeles eliminando los que pudieran estar dañados o con polvo. Los pliegos se tapan con *dosabiki*, y luego se enrollan para pulir. Una vez finalizado el proceso se cortan en tamaños estándar, tradicionalmente se cortan a mano, pero hoy también se usan las máquinas, por último se empaquetan y distribuyen presentando un Echizen washi de alta calidad.

Otras materias primas a parte de *kozo* son usadas para elaborar el papel *washi* de Echizen, estas son: *mitsumata*, usado para *fusuma* (papel para puertas), y algunos diseños en papel; *gampi*, se usa para asuntos que requieren alto grado de conservación, ya que es resistente a los insectos y muy firme por lo que se pueden hacer delgadas piezas; cáñamo, no se puede hacer buen papel, pero si se mezcla con *kozo* o *gampi* se obtiene una buena calidad, su cultivo está prohibido desde la 2° Guerra Mundial; pulpa de árbol, es la más mala calidad del papel por su baja resistencia, pero es económico. En cuanto a tipos de papel se encuentran los siguientes: *hosho*: *kizuki-hosho*, *otaka-danshi*, utilizado para la xilografía, papel para regalos de ceremonia tradicionales, certificados, etc.; *gasenshi* (papel de dibujo): *gashi*: para caligrafía, dibujo, pintura

tradicional, copia de sutras (*shyaky*); *torinoko*: para *fusuma* (puerta de papel), papel para pared, biombos, impresión en madera, tarjetas, diplomas; *koma-gami*, para papel de arte y manualidades, etiquetas de *sake*, tarjetas postales, papel de carta, sobre, folletos, papel de regalo, papel de paraguas, impresión de marcas; *kyokushi*: para certificados, diploma, tarjeta de presentación, tarjeta postal, pintura de acuarela.

Matriz. La madera tradicional para el tallado de la matriz es el cerezo *yamazakura* (山桜), debido a su resistencia para una edición numerosa, pero no fue siempre así, su uso data desde la masificación de la policromía, a mediados del siglo XVIII, esto producto de un importante encargo que le hicieran a Harunobu. La madera de cerezo es de dureza alta y de grano fino, tiene veta recta y escasos nudos, por ello es un tipo de madera muy útil para el tallado y su posterior impresión. Este tipo de madera se trabaja casi seca, no completamente ya que a pesar que no tiende a astillarse cuando está muy seca es posible que se corten trozos que no corresponden. Es necesario que la madera se encuentre finamente pulida, especialmente las *irohan* para planos de color. La importancia radica en el rescate de la veta que se deja traslucir sobre el papel con las tintas al agua. En la actualidad en Japón se utiliza una madera blanda que es de Tilo (*tillium japonica*), de ese modo conserva la riqueza de la veta y su registro de la estampa pero se elimina el problema del tallado sobre la dureza de la madera de cerezo. Las maderas en el mercado japonés e

internacional (no en Chile) se pueden encontrar en trozos de contrachapado de cerezo y de tilo, son los más usuales por las/los artistas de la xilografía japonesa, también se usa la madera de magnolio que se encuentran como trozos macizos de cerezo en tamaños pequeños, las grandes dimensiones se producen en Japón en tilo, llamada *shina*.

Tallado. Tal vez la única similitud entre la xilografía japonesa y la de Occidente es el uso de las herramientas para tallar la madera pero incluso en ello las diferencias son muchas, comenzando por el uso de un tipo formón especial para tallar las marcas *kento*, que se utiliza con firmeza dando un golpe para marcar bien las líneas de calce en maderas auténticas -aglomerado de madera conocido como MDF (Trupán) no funciona con tintas al agua, el material se desintegra y obviamente el tallado se elimina.

Las maderas requieren de herramientas resistentes y siempre bien afiladas, para ello se utiliza piedra natural *toishi* que puede ser gruesa, media o fina. Además, las imágenes tradicionales (de *ukiyo-e*) se construyen con la *omohan*, matrices clave o principales, que son las que contienen el esquema lineal de la imagen generalmente tallado de manera muy minuciosa y con una técnica diferente a la que se utiliza para la xilografía al aceite. Estas matrices clave que contienen la estructura de la obra se talla de manera distante en gran medida de la forma de Occidente, una herramienta muy usada es la que se conoce

como cuchillo japonés, *hangitō* (版木刀)¹⁷, -en Chile, Eugenio Calderón, el maestro que fabrica las Gubias Calderón le llama formón diagonal. Ésta se introduce de manera oblicua a la superficie de madera arrastrándola firmemente por cada costado externo de la línea que se desea grabar, y luego se vuelve en sentido contrario para extraer un surco en forma de V a cada borde de la línea, esto permite frenar al desbastador (gubia en U) y *aisuki* (formón plano o de paleta) para extraer los bajo relieves al despejar las líneas del dibujo, y a la vez dejar la línea fina y fluida. Una vez protegidas las líneas, se eliminan las zonas necesarias desbastando con herramientas como la *komazuki* (駒透), corte en forma de U; también se utiliza *sankakutō* (三角刀; 三 tres, 角 ángulo, 刀 cuchillo) corte en forma de V (partidor) siendo uno de los fundamentales bastante profundo. En palabras de April Wollmer (2015, p. 44) “The families of tools includes the hangi-toh (knife); the maru-nomi and komasuki (large and small u-gouge): the soai-nomi and aisuki (large and small fan-beveled chisel); and the sankaku-toh (v-gouge). The fan-beveled chisels, sometimes referred to as bullnose chisel, are designed for shallow carving and have no true equivalent in the Western tool set”.

¹⁷ Compuesta por 3 kanjis: 版 bloque de madera, 木 árbol o madera, 刀 cuchillo, conocido como cuchillo japonés. Concepto presentado por el artista y maestro japonés Katsutoshi Yuasa san en el Seminario de “Surimono” en Buenos Aires en Noviembre de 2019, al que asistí personalmente.

Uno de los productores de gubias o herramientas para tallar se encuentra en la ciudad de Miki, prefectura de Hyogo, conocido por su producción de cuchillos de acero. Elaboran gubias con hojas de acero laminado de 85 mm de alta velocidad (HSS), hechas a mano por artesanos profesionales. La historia de la producción de herramientas de metal une los conocimientos coreanos a través del príncipe Kei, hijo del rey Seong de Baekje alrededor del año 550, con la tradición japonesa de Banshu 播州. A fines del siglo XVI, después del ataque a Miki, los templos, tiendas y casas, así como toda evidencia de cultura fueron quemadas y la ciudad desapareció. Toyotomi generó medidas para la revitalización de la industria y comenzó una reconstrucción, por lo que la metalurgia prosperó. Hoy el Ministerio de Economía, Comercio e Industria clasificó como artesanías tradicionales a las sierras, gubias, cepillos, navajas y paletas forjadas con hojas de Banshu Miki. (nombre antiguo de la zona sudoeste Hyogo). Hoy se encuentran alrededor de 360 fabricantes de herramientas y derivados del acero en general. “Just like those famous Japanese samurai swords, Japanese woodblock carving knives and chisels are made by welding and laminating two types of metal together: steel to obtain a sharp edge, and wrought iron to make the blade more solid and less elastic.” (Commandeur, J. 2021.Carving tools and materials).

Calce. *Kento* es el nombre de las marcas de calce para la impresión en colores, ya que los elementos de la imagen son talladas en diferentes maderas generando varias

matrices que en general de cada una se imprime un color, dependiendo de la cantidad de colores, para que la producción quede bien calzada se integró este sistema de ajuste para alinear las estampas. Se usan dos *kento* en cada matriz, uno, *kagi kento* en forma de ángulo de 90° en una esquina de la matriz y otro *hikitsuke kento* en forma de línea recta en uno de los lados de la matriz coincidente con *kagi kento*. Al imprimir, se toma la hoja de *washi* con los dedos en pinza o tijera y se ajusta haciéndolo chocar con esa suerte de barrera que producen las marcas *kento*, así el papel se baja plano sobre la matriz y se frota con el *baren*.

Proceso de Producción de la Xilografía Japonesa

En el desarrollo del *otsu-e* se encuentra la inserción de bloques de madera sobre las pinturas para acelerar el proceso de producción y venta, adecuándose a la demanda de los viajeros. Luego cuando en la era Edo se generaron las editoriales de grabado en madera se diversificaron los roles de producción en: El editor, quien era encargado de coordinar el proceso completo desde la elección del motivo hasta la venta y puntos de distribución; el diseñador, que coincidía con artistas que también desarrollaban pinturas, quienes eran encargados de generar la imagen y definir en gran medida los colores que se utilizarían y sus efectos, haciendo un dibujo lineal de lo que sería la obra final; el *horishi*, quien tomaba el dibujo y lo traspasaba a la madera preparada y se encargaba de tallar; y, el *surishi*, quien era

encargado de aplicar el color a las matrices e imprimir sobre el papel la imagen final que sería luego vendida.

Posteriormente el mismo artista se hizo parte en todos los procesos productivos. Hasta hoy los artistas que trabajan de modo tradicional siguen en términos generales los siguientes pasos en la producción de una estampa:

Dibujo y traspaso de imagen. Tradicionalmente el diseñador realizaba el dibujo correspondiente a la matriz clave, que por lo general era encargado por el editor, y el artista o diseñador dibujaba sobre *washi* delgado el trazado que evidenciaba los diferentes planos, la composición y las figuras de la imagen; realizaba las indicaciones de los colores y en oportunidades escribía el color que correspondía a cada zona, plano o figura. Este dibujo se lo pasaba al coordinador o editor, quien le pagaba por ese trabajo y éste se lo encomendaba al tallador.

En la época actual es diversa la forma en que los artistas realizan los diseños de sus imágenes, haciéndose cargo además de todo el proceso de producción, muchas/os artistas utilizan los medios digitales para crear la imagen que luego traspasan a la madera que será la matriz, incluso es posible dibujar directamente sobre la madera con un lápiz de tinta; pero siempre es necesario tomar en cuenta el diseño de la imagen. Tradicionalmente la xilografía de las *ukiyo-e* estaba construida a partir de un esquema lineal, que constituía el contorno de los elementos de la imagen,

sin embargo hoy el proceso de tallado realizado por la misma artista implica no sólo esa construcción lineal, que puede tenerla o no, se trata de otro ámbito de experimentaciones visuales con el uso de planos sin contornos delimitados. Por esto abordar la imagen es mucho más diversa que lo que fue en la época de la tradición de la xilografía japonesa; sin embargo muchas artistas optan por continuar el proceso de creación basándose en una imagen clave lineal.

Una vez la madera está pulida conviene mantenerla en posición vertical, sobre todo tratándose de madera maciza para que no se curve, luego estará en constante contacto con el agua.

El diseño en caso de realizarse mediante traspaso debe ser del tamaño de la madera y tomando en cuenta además el área necesaria para el tallado de los *kento*, para esto se debe dejar un espacio adecuado que corresponderá al margen de papel entre la imagen grabada y el *kento*, que varía de acuerdo al tamaño de la madera, pero en general es bastante pequeño (~2 cm).

El traspaso desde un papel se realiza aplicando engrudo del tipo *nori* sobre la superficie de la madera de manera pareja con un pincel o brocha procurando que no queden pelos que pudieran desprenderse; cuando el dibujo está trazado con tintas al agua suele soltarse y quedar traspasado en la madera al momento de retirar el papel antes que se seque,

de otro modo, el papel se adhiere a la madera, siempre con la cara dibujada hacia ella, y al humedecer y frotar con los dedos se comienza a desprender en capas, dejando solo adherida la delgada capa que sostiene el dibujo, quedando el papel semi transparente adecuado para el tallado sobre la capa de la cual se trasluce el dibujo.

En el caso que la imagen proyectada tenga varios colores o varias capas de textura, una vez impresa la primera matriz tallada o matriz clave, con el esquema lineal o áreas principales, ésta se debe imprimir con las marcas *kento* bien visibles y sacar tantas copias como matrices se vayan a tallar de acuerdo a la cantidad de colores proyectada. Entonces, cada copia impresa (con las marcas *kento* incluidas) se sobrepone en la segunda, tercera, cuarta, etc. Madera, cada una preparada de la misma forma que se realizó el primer traspaso, y se repite el proceso. De este modo se podrán hacer los calces de las diferentes capas de colores o texturas en el papel que se imprimirá como estampa definitiva.

Tallado. El proceso de tallado es muy minucioso y se utiliza una mesa generalmente inclinada en 10° sobre la cual cuelga la luz y una botella llena con agua que reflecta la luz evitando las sombras que puedan entorpecer la tarea “Carving requires extreme precision, so the workspace needs to be bright. A glass flask full of water hangs between the woodblock and a light bulb. When the light from the bulb hits the flask it is refracted in all directions and

eliminates shadows from the surface of the woodblock, enabling the artisan to see the finest of lines.” (Koyama-Richard. 2014).

En cuanto al tallado, éste se realiza con las herramientas específicas dependiendo de la imagen requerida. En el caso de iniciar el proceso de la manera tradicional con la primera matriz lineal o matriz clave, para lograr líneas finas se utiliza la herramienta *hangi-to*, que en Chile le llamamos “cuchillo japonés” o don Eugenio Calderón le llama formón diagonal. La herramienta típica japonesa tiene solo una cara afilada que es la que se pone de manera inclinada al borde exterior de la línea, sujetando el cuchillo con ambas manos se desliza por el borde de la línea ejecutando el corte diagonal con respecto a la base de la madera. Luego que se ha trazado toda la zona necesaria para proteger las líneas de cortes no deseados, se realiza un segundo corte en sentido contrario, enfrentando el corte anterior, de ese modo, desplazando el cuchillo también de manera diagonal al corte anterior se hace un sacado del área de la madera como una “canaleta” en forma de “V”. Esa franja que se ha eliminado de la madera cada lado de la línea permite luego aplicar el tallado con las herramientas de desbaste y no perder la línea trazada. Las herramientas de desbaste son principalmente formones rectos que al igual que el cuchillo japonés debe estar siempre muy bien afilado, por ello al momento de tallar es necesario contar con la piedra de afilado, ya que especialmente con la madera de cerezo los filos se estropean rápidamente haciendo que el tallado sea

mucho más difícil y además permitiendo que se generen errores en los cortes. Al ser la matriz entintada con tintas al agua, es necesario tallar de manera profunda, al menos más con respecto a la xilografía occidental que utiliza tintas al aceite, también, porque el entintado con brochas deja que la tinta se deposite en el bajo relieve, al contrario de la aplicación de tintas oleosas occidental con rodillo, donde la tinta queda sólo en la superficie de la madera que no fue tallada.

El tallado del *kento*: son dos marcas las que se tallan en la matriz, una en forma de “L” en una de las esquinas y otra recta “I” que coincida con la anterior. Para hacer las marcas iniciales de la primera matriz o matriz clave se debe medir con regla o lograr que las marcas *kento* queden alineadas a la misma distancia del borde de la imagen. Éstas se tallan con un formón ancho dando primero un golpe con el formón posicionado en la línea interior del *kento* y luego se hace el rebaje con formones rectos arrastrándolos en dirección al *kento* hasta llegar al corte, dejándolo lo más recto posible. Toda la zona del margen entre las marcas de *kento* y el borde de la imagen se eliminan (muchas veces la imagen está delimitada por un rectángulo).

La impresión. En el tiempo del auge de *ukiyo-e* la primera tirada de 100 copias y luego la segunda de otras 100 copias eran el mínimo de acuerdo a la alta demanda de estampas de la sociedad en general. Esto obligó a generar las matrices

en maderas resistentes para que no se deterioren con la constante impresión y el uso permanente de agua. La impresión japonesa sigue un conjunto de técnicas de acuerdo a los efectos que se desea lograr. En términos generales el proceso de impresión es el siguiente: en primer lugar es fundamental organizar el espacio donde se va a trabajar, distribuir los materiales y herramientas necesarios, por ejemplo preparar los colores y disponer las carpetas con papeles húmedos que se encuentren cercanos, ya que es un proceso que debe realizarse rápido debido a que las tintas y papeles se secan dependiendo de la temperatura ambiente. Además para estampados, de muchas copias, se debe ubicar el cuerpo cómodamente, por ello en Japón la xilografía tradicional se imprime sobre unas mesas regularmente inclinadas, muy cercana al cuerpo, debido a su cultura, se sientan en el piso o banquillo bajo o sobre un cojín. Los papeles deben estar preparados, eso consiste en que deben humedecerse al menos la noche anterior, con una brocha ancha de pelo corto, *mizubake* (水刷毛), se aplica agua limpia sobre una cara del papel, de manera pareja, luego se pone otro papel sin humedecer encima y alternadamente uno húmedo y otro seco, el conjunto de papeles se guarda en una carpeta plástica hermética para mantener la humedad. Así se deja reposar al menos 12 horas para que todos los papeles queden uniformemente humedecidos ya que las diferencias de humedad en el papel generan diferencias entre las estampas. Cabe señalar que los papeles ya deben ir cortados del tamaño deseado dentro de la carpeta;

generalmente unos pocos centímetros más que el tamaño de la matriz, puesto que la marca de calce *kento* no permite márgenes extensos, porque a su vez los tamaños de las maderas tradicionales como cerezo son pequeños y se optimiza la madera. Los papeles después de la impresión de cada color deben volver a una carpeta plástica hermética hasta finalizado el proceso de estampa de todas las matrices de colores. Para que el papel no se seque mientras se está imprimiendo se debe realizar muy rápido (menos de 1 minuto por color), por eso es preciso mantener los materiales y herramientas distribuidas ordenadamente alrededor de la *suridai*, una mesa con inclinación de 10°. Como el proceso completo de la impresión de todas las matrices puede tardar mucho tiempo, existen aditivos que se aplican al papel para que no se produzca hongos mientras permanecen húmedos, pudiendo durar sin infección alrededor de 3 meses, de otro modo los papeles se afectarían y no se podrán usar.

Los papeles japoneses *washi* hechos a mano generalmente no contienen aglutinantes dentro de su proceso artesanal, por lo que la absorción de la tinta podría ser negativa para el resultado de la imagen, el papel de *kozo* es muy absorbente por lo que la tinta queda literalmente atrapada en su interior por lo cual la intensidad del color disminuye notoriamente, es por ello, que se preparan de una forma especial antes de imprimir, aplicando sobre el papel con la brocha *dozabake* una solución *dōsa* (ドーサ) compuesta por agua *mizu* (水), alum *myōban* (ミヨウバン) y goma de hueso

nikawa (ニカワ) que permite que la tinta se fije en la superficie del papel dejando los colores sin intervención.

Previamente al proceso también se debe preparar el *nori*, que es un tipo de aglutinante adhesivo y permite que la tinta se pueda adherir al papel. Además las tintas deben estar listas, los colores que se van a utilizar son muy concentradas deben estar en forma acuosa, se utilizan pocillos de cerámica para depositar las cuotas de tinta que se usarán en la impresión. Con la matriz en frente y las marcas de calce *kento* dispuestas de manera que quede cómodo posar el papel sobre la matriz, se comienza humedeciendo la madera con una especie de almohadilla húmeda que se presiona sobre la matriz, luego con la brochita de bambú (que se hace con las hojas de bambú rotas del *baren*) se aplican unas gotas de *nori* sobre la matriz, esto se puede esparcir por sí mismo o esperar a aplicar también la tinta con una brochita *sukibake*, luego se esparce la tinta de manera homogénea con el *marubake* en la dirección de la veta o dependiendo de la matriz y el efecto que se quiera lograr, la tinta se observa casi absorbida y sin acumulaciones, aplicada de manera pareja una delgada capa sobre la superficie a estampar, rápidamente se toma el papel utilizando la mano más hábil con los dedos índice y medio en forma de pinza para ajustar la esquina del papel en la marca *kento 1*, y con la otra mano ajustar a la marca *kento 2*, se deja caer sobre la superficie de la matriz y se pone un papel (actualmente hoja de papel de cocina) sobre la hoja, se coge el *baren* que

debe humectarse con aceite de camelia que se deposita en una superficie donde se posa el *baren*, o bien frotarlo por el rosto para que extraiga algo de aceite, así el *baren* se mantiene por más tiempo sin quebrarse. Una vez todo listo, se frota firmemente con el *baren* sobre el papel procurando hacerlo sobre todas las zonas a estampar. Dependiendo del tipo de *baren* serán los efectos y calidad de la impresión. Una vez la estampa impreso con una matriz, se devuelve a la carpeta húmeda. Se repite el mismo proceso con todas las matrices hasta terminar el estampado. Existen algunas técnicas diferentes para los efectos especiales, por ejemplo en el caso de utilizar polvo de oro, se aplica el *nori* sobre la matriz a estampar sin el pigmento y se imprime solo con el *nori* para luego, antes que se seque en el papel, poner el polvo y esparcir con brocha sobre la imagen, así las pequeñas partículas de polvo quedarán adheridas al papel, luego, se toma el papel y se escurren los restos de polvo de oro y se guardan, suavemente se aplica la brocha seca sobre la superficie barriendo los restos y se vuelve a escurrir hasta ver que el polvo ha quedado firme en el papel. Esa técnica era común en los *surimono*.

3. Ámbito histórico de la Xilografía Japonesa.

Historia

No está aún claramente establecido que la primera estampa en la historia del mundo fue producida a partir de una matriz de madera para la elaboración de Hyakumantō Darani [*dharani*¹⁸] (百万塔陀羅尼) ó One Million Pagoda (Towers) Darani (Printing Museum Tokyo (PMT) (https://www.printing-museum.org/collection/looking/02_01.html) pero actualmente investigaciones dan cuenta que bajo microscopio hay registro de la veta de madera en las impresiones, lo que descartaría la alternativa que hubiesen sido impresas desde una matriz de metal: “However, recent microscopic analysis has detected the impressions of wood grain on some of the texts suggesting that woodblocks may indeed have been used. Woodblock-printing was the

¹⁸ "El dharani se ha descrito como una cadena de palabras o nombres más o menos sin significado que tienen el poder mágico de ayudar al que las repite en un momento de necesidad extrema. Los dharanis, como transliteraciones fonéticas de palabras sánscritas, sin duda han perdido mucho de su significado profundo por la inevitable alteración de los sonidos originales. Sin embargo, cualquiera que los ha recitado durante tiempo considerable sabe que su efecto sobre el espíritu no es insignificante. Al cantarse con sinceridad y energía imprimen sobre el corazón-mente los nombres y virtudes de budas y bodhisattvas que enumeran, limpiando los obstáculos para hacer zazen y dando al corazón una actitud de reverencia y devoción. Los dharanis también son una expresión simbólica en forma de sonido y ritmo de la verdad esencial del universo que yace detrás del intelecto discriminativo. Son valiosos igualmente para entrenar la mente, dejar de aferrarse a su modo dualístico de pensar en la medida en que la mente discursiva cese de operar al recitarlos" (Yasutani-roshi [fundador de la organización Sanbo Kyodan del Zen japonés] en <http://www.elcaminodeldragon.com/budismo/general/item/39-dharanis-y-mantras>)

predominant printing technology through East Asia for over a millennium” (The British Library. <https://www.bl.uk/collection-items/one-million-pagoda-charm#>). Se trata de impresiones de texto con sentido mágico, encargado por la Emperatriz japonesa Kōken Tennō (718-770). Este trascendente registro de hace más de 1200 años se encuentra en El Museo de la Impresión de Tokyo (PMT), que exhibe la versión *Sōrindara* (una de las cuatro versiones: *Konpon*, *Sōrin*, *Jishin'in* y *Rokudo*), es el material más antiguo del mundo con una edad de impresión claramente definida. Este proyecto de escritos impresos se realizó entre 764 y 770, de la era Nara. En él se ora por la seguridad nacional, lo cual quedó registrado en el famoso libro de la historia japonesa Shoku Nihongi, que indica se imprimió en 1 millón de hojas, se almacenó en 1 millón de torres triples en miniatura de madera que se hicieron al mismo tiempo por más de 150 especialistas, y se colocó en 10 templos budistas de Japón, como Horyuji 法隆学問寺 y Todaiji, ambos en Nara.

Otsu-e. Son imágenes *folk* japonesas no firmada¹⁹ que en su origen se hacían de manera familiar, por tanto no era creación de un solo artista o artesano. Representaciones práctico/religiosas que se ubican en el altar budista²⁰ o en la pared de conmemoración familiar, –en el sincretismo

¹⁹ En ello radica la principal diferencia con *ukiyo-e* que sí tiene firma.

²⁰ El budismo fue introducido en Japón alrededor del siglo VI, y los grupos practicantes de éste difieren mucho del budismo de la India. Pero el pueblo japonés puede mantener sin conflicto tanto ritos budistas como shintoístas

japonés, el espacio *butsudan* que se utiliza tradicionalmente para los ancestros. Posteriormente se produjeron de forma masiva siendo los temas preferidos reproducidos gran cantidad de veces, por ello, el diseño se fue simplificando para aumentar la producción. De ese modo el costo se vio reducido y los compradores que viajaban podían adquirirlos sin problemas como un *souvenir*. En resumen, *Otsu-e* es un tipo de pintura o grabado simple, de autor desconocido, reproducido en gran número, de manera repetitiva con los mismos temas de acuerdo a la demanda de la gente común y vendido de manera económica. Al no ser un trabajo artístico distinguido, sino sólo mundano y anónimo, *Otsu-e* no fue incluido en los libros de historia de la pintura, al contrario, está más cercano a una serie de relatos cotidianos que podían ser producidos de manera rápida sin requerir concentración; por ello, tuvieron más énfasis las pinturas de autor, como *Ukiyo-e*. Pero, *Otsu-e* en sus inicios sí fue elaborado de manera consciente, para luego ir incorporando temáticas diversas y los bloques de madera que se consideran *mokuhanga* en estados iniciales “Buddhist images are conventionally depicted in most cases: the older *Otsu-e* are especially drawn conscientiously and follow the images of authentic old paintings. However, since this is inexpensive *Minga*, or people's paintings, methods gradually become more simplified for producing larger quantities faster, and in some area, blocks are used instead of brushes to speed the work. Buddhist images were created way back in the Ashikaga Period (1394-1573) by printing with woodblocks, and this techniques was only

joined with brush painting for Otsu-e.” (Otsu-e Zuroku, Otsu-e catalogue, Soetsu Yanagi 1960²¹, en Ogyu, p. 17).

Ukiyo-e. La trayectoria histórica de la disciplina xilográfica japonesa incluye estudios, experimentaciones, aplicaciones y difusión, abordando el gran conjunto de técnicas y tecnologías de materiales que al pasar de los años registra varios hitos. Todo esto finalmente logra entregar las imágenes más famosas que conocemos hoy, en un tránsito entre llamadas ‘decadencias’ y nuevos surgimientos en diferentes contextos. Las más conocidas son del género *ukiyo-e* que en alrededor 300 años muchas personas contribuyeron en los conocimientos que se fueron transmitiendo en escuelas –entendidas como maestros y discípulos– y, por el trabajo editorial inherente a su masificación. Así fue que a pesar que había artistas que practicaban la xilografía, no fueron catalogadas dentro del *ukiyo-e* si no cumplía el requisito de generar publicaciones de grabados sin encuadernar además de libros ilustrados.

Acotada entre 1661 y 1883 e interpretada como “imágenes del mundo que fluye” se deduce su concepción zen de la cultura *Ukiyo*, cuyo ‘presente’ se registró en escenas cotidianas y comunes para un tipo de población muy singular que emergía en Edo, aunque también se produjo en la región Kamigata: Kyoto (Kyo) y Osaka con los artistas Setter y Sukenobu. Sin embargo, la que producción que

²¹ <https://journals.openedition.org/cjs/132>

resalta es la de Edo debido a la rápida masificación de atractivas identidades formadas paralelamente al surgimiento de sus zonas urbanas, vida social y económica, para lo cual la xilografía contribuyó en gran medida siendo potenciada por la apertura de Japón a Occidente y obviamente bajo el impacto reestructurante de Meiji. Son famosas las escenas de paisajes, actores del teatro *kabuki*, poetas, mujeres del mundo de las *geishas* y cortesanas.

Se vincula –erróneamente– *ukiyo-e* con xilografía. Pero, *ukiyo-e* también se desarrolló en pintura, así como *otsu-e* trataba las mismas temáticas, de ahí enfazar que *ukiyo-e* no es una técnica -como se asocia en muchos sitios estableciendo una suerte de sinónimo entre *ukiyo-e* y xilografía japonesa- “The ukiyoe paintings of the Edo period are very popular even today. A form of genre picture, some were painted by hand, but it is as print that they became widely known.” (Japan Informational...p. 313). Esto queda de manifiesto al revisar a La escuela Miyagawa, cuyo fundador fue Chōshun (nacido en Miyagawa) (1682 - 1752), instalado en Edo desde principios de 1700, que es parte de la historia *ukiyo-e* sin producción de xilografías. En el Museo de MOA Atami se encuentra una interesante colección de *ukiyo-e* en pintura. Por tanto se aclara que en esta investigación se considera de *ukiyo-e* sólo la rama de la xilografía y no la de pintura.

Lo primero a considerar para comprender la magnitud del fenómeno detrás de *ukiyo-e* es que se produjo un creciente

interés de la población por comprar imágenes con las cuales se identificaban, así las estampas, se hicieron populares al ser utilizadas para publicitar las obras del teatro Kabuki con retratos en poses de los actores o escenas llamativas, con lo que lograba aumentar su fanatizada. La población del periodo Genroku (1688-1704) comenzó a aumentar en torno a los centros urbanos y comenzaron a generarse ambientes culturales que rememoraban y valoraban la cultura japonesa del pasado, especialmente relativa a la literatura. Es así como las personas se relacionan con los textos del periodo Heian dando forma a un renacimiento de los valores que habían sido previamente reservados para el conocimiento de las elites. Los trabajadores provenientes de las familias de agricultores obtuvieron un estatus dentro de una sociedad que elegía el disfrute y que emergía en torno a solvencia económica en paralelo al “progreso” de la ciudad. Se formaron gremios de especialistas en aquella sociedad que estaba dividida prácticamente sólo en 3 esferas: la agricultura, la defensa y la artesanía.

Un factor que facilita de confusiones en el estudio de esta disciplina es que los artistas diseñadores de *ukiyo-e* muchas veces cambiaban su seudónimo, por tanto sus firmas o marcas en las estampas, por ejemplo, al morir su maestro, desde ese momento en sus producciones adoptaban el nombre del maestro agregándole un número, o fusionando parte de el de él con el propio, por lo que el mismo artista diseñador puede presentar más de un seudónimo,

firmando con cada uno en obras diferentes, pero, finalmente son de su misma autoría. Se suma, que muchos artistas diseñadores firmaban sus obras de manera que quedaba “escondida” como parte de las figuras de la obra, es decir, su nombre podía estar contenido en el diseño del vestuario de algún personaje o en algún sello dentro de la estampa.

Para comprender que el desarrollo de la xilografía constituye el aporte de generaciones de maestros y escuelas, a continuación se describe, brevemente, algunos fundamentales: se atribuye el inicio de la xilografía *ukiyo-e* a “Maestro Kanbun”, sin embargo lo que pudiera entenderse como una persona, en realidad parece ser una escuela o un grupo de artistas; sus obras están fechadas entre 1660 y 1673.

Luego, quién es considerado el fundador de *ukiyo-e* es Moronobu de la escuela Hishikawa, quien estudió pintura en la escuela Kanō y Tosa. Moronobu, que realizaba *sumizuri-e* y en oportunidades las pintaba a mano con *tan* y otros colores, fue tendencia cultural entre la burguesía creando escuela en Edo, pese a ello, con su muerte en 1694 comenzó la decadencia de la escuela Hichikawa.

Otra escuela importante de los inicios es Torii, fundada por Kiyonobu (1664 - 1729) que al comienzo tenía influencia de Moronobu, y que luego alcanzó independencia estilística asociada a los carteles del teatro Kabuki de roles ostentosos

de masculinidad *aragoto*, con el cual tenía prácticamente el monopolio de su época (se cree que Kiyonobu fue hijo de un actor Kabuki), entre 1729 y 1752 se entiende que su hijo Kiyonobu II pudo haber firmado como su padre después de su muerte.

Un importante exponente de la imagen *ukiyo-e* fue Masanobu (1686 - 1764) formador de la escuela Okumura, a partir de un trabajo minucioso de alrededor de 50 años datadas en 1701, que además tomó el trabajo editorial, coordinando la producción y venta de xilografías en Okumuraya, dentro de los grandes aportes que lo posicionaron como uno de los más importantes artistas de inicios del s. XVIII fue la utilización de diversos formatos, como el *ō-ōban* y *hashira-e*, la utilización de mica, y *urishi-e*, además del uso de la perspectiva *uki* y la *ishizuri-e* que es una forma de xilografía con la figura tallada y el fondo negro, también se le atribuye la difusión de los *benizuri-e* (dos o tres colores) entre 1744 y 1748 de carmesí y verde. Antes Masanobu fue parte de la escuela Hishikawa, discípulo de Moronobu.

Ciertos artistas, como Settei, tienden a salir del marco *ukiyo-e*, a pesar de cumplir los requisitos; en este caso se trata de un artista de fuera de Edo y que además presentó un estilo más “refinado” en cuanto a su estética, por ello no se considera absolutamente entre los representantes del “mundo que fluye”.

Dentro de los mayores aportes a la evolución de la disciplina está Harunobu (1725 - 1770), perteneciente al grupo Nishimura Ishikawa, su maestro fue Shigenaga, y él fue a la vez maestro de Harushige, quien firmó obras posteriormente a la muerte de su maestro, en su nombre, Koryūsai, y Yoshinobu. Se introdujo al *ukiyo-e* con la publicación de estampas y libros en 1760, por tanto tuvo una carrera de sólo 10 años, donde destacó generando una revolución en la materialización de estampas policromas, que ya se usaban de manera reservada y costosa en libros científicos, pero él la masificó gracias al encargo del escritor Kyosen; la utilización de bloques de madera de cerezo hizo su aparición también gracias a este encargo, ya que tiene más resistencia permitiendo su uso en mayor cantidad de estampas; él también reprodujo sus obras en papel *hōshō* de la morera (*kozo*) aplicando en ellos *karazuri* (grabado sin tinta); su fama no se hizo esperar y en 5 años hizo una producción de más de 1.000 diseños. Además, estos diseños lograron captar la profundidad del *ukiyo*, con una transmisión de la sensibilidad por el presente y lo etéreo.

Koryūsai, discípulo de Harunobu, se sabe que aplicó la policromía novedosamente sin *benigirai* (color rojo); la influencia de su maestro en sus inicios fue total, para luego presentar un estilo propio, centrándose en aspectos de la moda que reflejaba en los tejidos de los vestuarios de la temporada y con acento sensual en las cortesanas que los lucían, que a la vez eran populares en la época.

Shunshō (1726 - 1792); lideró la escuela Katsukawa, destacado por combinar a la perfección el arte de la pintura y el de la estampa, posiblemente por el énfasis de escuela de pintura *ukiyo-e*.

Miyagawa, que luego cambió de nombre a Katsu-Miygawa y después a Katsukawa; uno de sus discípulos fue Shunrō, más conocido después como Hokusai.

Shunshō derrocó a la escuela Torii en la producción de representaciones de actores con papeles masculinos del teatro Kabuki, tuvo un enorme éxito incorporando aspectos psicológicos y eliminando estereotipos en los retratos de los actores, manteniendo la influencia estilística de Horunobu. Luego, decidió delegar el trabajo de la estampa a sus discípulos y dedicarse a la rentable tarea de la pintura, especialmente de la belleza femenina.

Masanobu (1761 - 1816) (Kyōden, diferente a Masanobu de la escuela Okumura), fue discípulo de Shigemasa en la escuela Kitao, siendo su nombre Santō Kyōden, no sólo practicó la imagen xilográfica sino también se destacó como poeta, escritor de caligrafía y pintor; vivía el mundo que fluye en primera persona, asistiendo al barrio del placer y cosechando amistad con editores e intelectuales. Entre muchas otras, representó en sus más famosas 7 estampas a 14 cortesanas de *Yoshiwara* en Año Nuevo con poemas propios y todo el despliegue de las técnicas de la xilografía

japonesa, múltiples colores, utilización de mica y *karazuri*. Permaneció en la xilografía como calígrafo en los libros de varios artistas *ukiyo-e*, y se consolidó como un destacado escritor satírico.

Kiyonawa (1752 - 1815), fue jefe de la escuela Torii por el mandato de su creador (una de las más grandes, y que tenía un carácter familiar) que se especializaba en la masculinidad de los actores del teatro Kabuki, logró salir de esa temática y ampliarla de buena manera. En cuanto a la representación femenina logró aunar diferentes aspectos estéticos, como la estilización, el momento, el mundo psicológico otorgando un nuevo concepto de belleza.

Utamaro (1754 - 1806), del grupo de Sekien, fue líder de la escuela Kitagawa y uno de los artistas más conocidos en Occidente, un libro²² sobre él fue publicado en París en pleno Japonismo, potenciando su popularidad frente a otros artistas. Era considerado un vividor de los barrios del placer, reflejó en sus obras la belleza femenina que bien conocía en su cotidiana experiencia bohemia. Su carrera fue generada gracias al apoyo de Sekien, del que lleva su impronta como editor. Luego, su popularidad aumentó y fue un éxito comercial siendo amigo del editor más poderoso del momento, Jūzaburō. Sus obras reflejan aún más que antes los aspectos psicológicos abordados en retratos de primer plano.

²² Edmond de Goncourt. (1891). *Utamaro: le peintre des maisons vertes*. Paris.

Eishi, uno de los últimos discípulos de la escuela Torii, creó la escuela Hosoda, de la familia de los Samurai, trabajó como pintor del shogún y luego se dedicó a la xilografía especializándose en la belleza femenina, lo que le generó varios rivales y mutua influencia como con Utamaro, pero se distinguió al abordar la re interpretación de la cultura literaria Heian y obras mitológicas.

Hokusai (1760 - 1849), deriva de la escuela Miyagawa que a su vez desciende en la escuela Katsukawa, para formar desde su maestro Sunshō, la escuela Hokusai, de la que tuvo alrededor de 7 discípulos, de los cuales 2 también tuvieron 1 discípulo. Su nombre anterior fue Shunrō. Sin duda el artista más famoso del arte japonés en Occidente; su obra llegó a Europa donde se escribió su biografía a partir del gran impacto que tuvieron no sólo sus imágenes, sino también un texto de carácter filosófico que publicó junto a las “100 vistas del Monte Fuji”. Su trabajo fue muy abundante en todo ámbito de las artes, con numerosos libros ilustrados, estampas *shunga* y un conjunto enorme de dibujos explicativos de la fisonomía humana y animal, agregando además aspectos psicológicos que lograban la interpretación excepcional que refleja su obra en que los animales toman un tinte antropocéntrico.

De la escuela Utagawa, discípulo de Toyoharu, que a la vez fue discípulo de Shunchō, y éste de Sekien de la escuela Sekien, emerge Toyokuni (1769 - 1825), del cual es su

discípulo Kunisada (Toyokuni III) y Toyokuni II, de la escuela Utagawa también surge Hiroshige y Kuniyoshi, quien a la vez tiene varios discípulos. Esta escuela es la fundamental de inicios del siglo XIX. Fue líder en la representación de la figura humana cargando rostros con innovadoras expresiones a partir de líneas sutiles con su máxima en retratos de actores, que luego se concentró en los del teatro Kabuki.

Kunisada (1786 - 1864), abordó en alrededor de 20 mil estampas representaciones de actores de teatro, mujeres hermosas y *samurai*. Se trata de un destacado artista del *ukiyo-e* del siglo XIX, prolijo utilizador de las técnicas a mica. En cuanto a retratos se caracterizó por un estilo algo exagerado con rostros cuadrados y grandes ojos. Luego alrededor de 1825 se enfocó en la producción de paisajes, Kunisada, firmó en muchas oportunidades como Toyokuni, así como su maestro desde su muerte, ignorando a su sucesor legítimo, Toyokuni II, nombre con el que también firmó, haciendo prácticamente desaparecer a su compañero de escuela. Se fijó en extremo en los peinados y decoraciones del vestuario, y detalles de los espacios interiores así como del paisaje que presenta gran conexión con la identificación de las estaciones. En el aspecto técnico aplicaba recursos de polvo de oro y plata, lacados, *karazuri* e incluso madreperla.

Eizan (1787 - 1867), maestro de la escuela Kikukawa, cuyo discípulo fue Eisen y de él Eiri; firmaba en oportunidades

como Chōkyūsai. Su gran influencia fue Utamaro, un grande del mundo flotante quien por ese tiempo había muerto, al igual que su editor. Así se volvió récord en el género de las mujeres hermosas e implantó el estilo de rostros angulosos y rígidos.

Utagawa Hiroshige (1797-1858) nacido en Edo, de talento reconocido tempranamente por su padre quien lo llevó a la escuela del maestro Toyohiro, desarrollándose en sus trabajos tempranos en libros ilustrados y dibujos figurativos, para luego, desde 1820 enfocarse en los paisajes con los cuales pudo demostrar su verdadero talento, creó más de 8.000 trabajos en su vida, incorporando un tratamiento atmosférico en los paisajes con lo cual no tuvo rivales en su época; su popularidad fue mayor en la década de 1830 con representaciones de flores y aves, continuando además con la temática del paisaje. Sus más famosas series “53 estaciones del camino Tōkaidō” que documenta el viaje entre Tokyo y Kyoto, la serie “Vistas de Edo”, y las “69 estaciones del camino Kisokaidō” demuestran su sentido del color y la poesía con vívidas representaciones de la niebla, la nieve, la lluvia, o la luz de la Luna. Su visión de la naturaleza, más su virtuosismo técnico y su especial sentido del humor aseguraron su reconocimiento en Occidente.

Kuniyoshi (1797 - 1861), se caracterizó por ser un artista con imágenes formalmente fuera del común

Shinhanga (新版画). La xilografía del modo japonés, con las técnicas tradicionales trascendió al *ukiyo-e*, generándose un movimiento desde inicios de 1900 que mantuvo la esencia de la tradición de Edo, continuó con el sistema de trabajo de editorial, en que la producción estaba dividida entre especialistas para el tallado, el estampado, el diseño y la toma de decisión. Uno de los más relevantes editores fue Shōzaburō Watanabe quien a su vez fue el creador de *shinhanga* o nuevas estampas artísticas: “Watanabe founded the Shōbidō Colour Print Company (.) in the summer of 1906, when he decided to produce new original prints, instead of reproducing old *ukiyo-e* pictures. He consulted Takejirō Yoshida of the Maeba Company about it. Yoshida kindly offered some financial support and introduced to him an engraver, Otoju Chikamatsu, and a printing artisan Yoshitarō Ono. In the spring of 1907, Shōtei Takahashi was commissioned, through the Maeba Company by Watanabe, to paint landscape pictures and portraits.” (The Collected Prints Works of Shotei Takahashi, A Modern Ukiyo-e Painter, p, II.).

Las estampas eran producidas con la intención de venderlas principalmente a extranjeros, mostrando en ellas también la vida cotidiana pero ya en un contexto de vida diferente (Meiji) y con impronta bastante más elaborada y detalles técnicos muy depurados, los árboles en el paisaje, las sombras, las acciones de la vida diaria recogen y perfeccionan todos los aprendizajes que fueron iniciales en las *ukiyo-e*, la poética de la niebla, de la lluvia,

de la luz de la luna, del efecto de la fuerza del viento sobre los personajes, ya con gamas de colores estudiados a fondo; por ejemplo, *La tormenta de Tateishi* (立石の雷雨), fechada entre 1924 y 1927 de Shōtei, cuyo nombre de familia fue Shotei Takahashi –que luego cambió su nombre a Katsutaro Takahashi– es una muestra de la maestría en la utilización de planos en que la tormenta es atravesada por un rayo de línea diagonal quebrada en amarillo que rompe la oscuridad del cielo, mientras la lluvia de caída diagonal afecta de manera diferente a las 2 personas: un pescador protegido por el sombrero *kasa* (笠) y su impermeable de paja *mino* (蓑) no se ve afectado por la lluvia, mientras la otra, parece estar arrancando sin ninguna protección frente a la tormenta. El gran terremoto de Kantō generó un incendio que quemó todas sus matrices y copias producidas en la editora de Watanabe además de numerosos libros de pintura de diferentes partes del mundo, entonces, cambió nuevamente de nombre, pasando en 1921 a llamarse Hiroaki; como el impresor y el estampador perdieron sus casas producto del incendio, hicieron un nuevo proyecto juntos para reelaborar las matrices perdidas en una nueva versión mejorada y venderlas principalmente a extranjeros. Las ventas fueron nuevamente exitosas, quedando como registro el libro de contabilidad en la Galería de arte de Tohoku.

Sosaku Hanga. Fue un movimiento de arte de la xilografía fundado en 1918 a modo de establecer que la/el artista es quien desarrolla todos los pasos para la producción de la

imagen, así el trabajo de creación, tallado, entintado, y difusión recaen en la misma persona -aunque, por ejemplo, la famosa serie de Junichiro Sekino (1914-1988) *Cincuenta y tres estaciones de Tokaido* sí incluyó la participación de artesanos impresores. Las temáticas tratadas son abiertas y ya no subordinadas a las generadas por las *ukiyo-e*, pero en algunos casos retoman esas temáticas características integrando un punto de vista propio de su época y contexto, en las que se logra identificar el aspecto psicológico interpretativo y la experimentación personal con mayor protagonismo. Esta libertad generó para ellas/os una ruptura al paradigma de ventas con el que veían la xilografía *ukiyo-e* en que los grabadores estaban a merced del comercio y no eran independientes produciendo de ese modo un arte ilustrativo y decorativo, así, se clasificaron como verdaderos artistas frente a los anteriores a quienes catalogaban como artesanos. Esto está evidentemente causado por los efectos occidentales por los que Japón incluso debió distinguir entre artes aplicadas y bellas artes en consecuencia de los estándares que ya estaban presentes en las escuelas de arte japonesas en que el estudio del arte occidental fue abordado más profundamente y comenzó a ser parte de las reglas.

Los efectos de la Segunda Guerra Mundial fueron especialmente graves para las/los artistas grabadoras/es ya que la demanda de venta se ubicaba en gran medida desde Estados Unidos, pero luego, fueron haciéndose fama hasta que muchos artistas tuvieron ofertas de residencias y

exposiciones, llegando sus obras a las colecciones de museos de ese país y otros europeos. Las obras de las/los artistas tenían un especial carácter técnico y de temática, incluyendo abstracciones que mostraban una gama de técnicas profesionales de la xilografía que no en todos los casos lograban el resultado propuesto, las/os artistas no tenían desarrolladas las habilidades específicas del estampado, pero obtenían resultados novedosos, además utilizaron otras técnicas del grabado tanto occidental como japonés en mezcla con el tradicional *kappazuri* (plantilla), y *katazome* (teñido de textiles).

En los registros de autoría de obra se observan tanto los sellos con *kenji* como firma a mano en *romaji*, siendo muchas veces utilizado sólo este último. La obra *Niña en el valle verde de Bután* (1996), de la serie Niños de Asia, de Ryusei Okamoto (n. 1949) es un retrato de una niña de alrededor 8 años con vestimenta típica de su comunidad, con una ramita en la mano derecha y accesorios de artesanía, la pequeña lleva en la espalda una canasta cargada de algún producto agrícola, atrás las montañas verdes aradas con los surcos que juegan con el diseño lineal de su vestimenta. La aplicación de los efectos de difuminado del color y la técnica dan cuenta del gran talento del artista, así como logra captar la mirada infantil de la niña representada.

La palabra *mokuhanga*, o bien *mokuhan*, se refiere a la producción xilográfica de nuestros días que después de

tantas decenas de años de perfeccionamiento ha tomado libertad creativa expandiendo incluso las dimensiones tradicionales de la stampa. El mundo globalizado ha permitido el mayor intercambio de conocimientos e influencias entre diferentes culturas, permaneciendo siempre en primer lugar la relación de Japón con Estados Unidos y Europa, y muy poco o casi nada, por ejemplo, con Latinoamérica; sin embargo, a través de instancias como esta investigación se busca ir abriendo esos límites. En la actualidad el uso de medios comunicacionales inmediatos producto de la pandemia COVID-19 parece ser un momento adecuado para fortalecer el núcleo de aprendizajes desde perspectivas diferentes a nuestra realidad.

Contacto entre Occidente y Japón.

El primer contacto data de 1543 con la llegada improvisada de portugueses a Japón, comenzando con ello una fascinación mutua debido el encuentro de estas culturas tan diferentes. Los japoneses aprendieron desde entonces sobre armas de fuego, luego, ya en 1547, los jesuitas misioneros europeos comenzaron su evangelización en Japón; así también llegaron a Japón comerciantes europeos. El mayor conocimiento mutuo se produjo con Holanda, el único país con el que Japón mantuvo relaciones permitiendo la presencia de aquellos no cristianos incluso en la época de aislamiento y de quienes tradujeron libros científicos y un conjunto de información sobre armas, se

generó *rangaku*²³ y en 1811 se creó un Área dependiente del “gobierno” especialmente dedicado a la traducción de libros de origen holandés.

Luego, en 1853 Japón se vio obligado a abrir sus puertos bajo amenaza por EEUU. Y, desde 1855, cuando la población japonesa era de unos 30 millones de habitantes, se inicia la difusión del arte japonés en Europa, que tendría efectos sobre varias disciplinas, como el diseño, la artesanía, las técnicas arquitectónicas, y especialmente sobre la pintura de Edouard Manet, Edgar Degas, Van Gogh, Paul Gauguin, Toulouse Lautrec, Gustav Klimt y Egon Schiele. Ese despertar en las y los artistas europeos de la esencia japonesa transmitida por su arte, incluidas las estampas xilográficas se encuentra bastante documentado por especialistas: “La sensibilidad para captar el arabesco en lugar del volumen, la superficie pictórica autónoma en lugar del espacio ilusionista, el valor del punto y la línea, el color y el ritmo, en lugar del valor representativo; y ante todo la sensibilidad para reproducir los sentimientos expresivos en lugar de la imitación de la naturaleza” (Fahr Becker, p. 30). Una de las mayores curiosidades visuales que las distinguen de la perspectiva occidental fue incorporada por Masanobu (1686 - 1764), que es el punto de vista aéreo *uki-e* (浮絵) con que las estampas japonesas representan el espacio volviéndolo más profundo. Prontamente varios artistas de la xilografía adoptaron el estudio de la perspectiva lineal, por lo que ya desde 1740 se

²³ Conjunto de especialistas en “Ciencias holandesas”.

pueden observar xilografías japonesas que incorporan el punto de fuga; de este modo se enfrentaron varios siglos de representación del espacio “flotante” a esta nueva forma más realista que la aplicada anteriormente.

Japón en su reestructuración hacia la modernidad encontró en las Exposiciones Universales un escenario potente para dar a conocer sus tradiciones y riqueza cultural en el arte, su participación “cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación y contribuía a la independencia simbólica de los países que querían resarcirse del yugo de las potencias occidentales que dictaban cómo había que entenderlos en el orden mundial” (Sastre, D, pp. 54 y 55). Pero, la introducción del arte japonés desde su paradigma de compleción, no se ajustaba al canon del arte de Occidente, en el que primaban las delimitadas *schöne kunst*²⁴, poesía, música, escultura, pintura y arquitectura; al contrario, el arquetipo japonés da cuenta del sentido de la vida y la naturaleza, llevado al alto nivel en la laca, los biombos u otros objetos de uso y apreciación permanente durante las acciones en la vida cotidiana, ese sentido no era comprendido en Occidente, donde su arte -hasta hoy- era clasificado de menor categoría o artes decorativas. En su esfuerzo por generar comprensión de su arte, Japón creó 2 clasificaciones nominativas: *bijutsu* (美術) para Bellas Artes, y *kōgei* (工芸) para artes decorativas de alto rango.

²⁴ Bellas Artes en idioma alemán, término con el que se estableció la convocatoria de la Exposición Universal de Viena 1873.

En lo que concierne a la estampa, por ejemplo, las obras de Hiroshige (1797-1858) fueron expuestas en el Pabellón japonés de la Exhibición de París en 1855, y oficialmente en las exhibiciones de 1867 y 1878, inspirando a numerosos pintores occidentales. Los impresionistas absorbieron la atmósfera poética en los paisajes de Hiroshige al mismo tiempo que las sutilezas en gradaciones de tonos que generaban profundidad dirigida a la captura del momento, de la luz que actúa sobre el objeto representado, y, la yuxtaposición de planos organizados. Este tipo de producción por medio de la tecnología xilográfica japonesa no existía en Europa, que tenía la tradición de la xilografía en negro y de otras áreas del grabado como la calcografía. Los europeos en medio de los grandes cambios hacia la industrialización se complacían al observar este nuevo mundo exótico que presentaba Japón, pero al mismo tiempo no lo comprendían ni valoraban al nivel de sus propias producciones artísticas. Se puede fechar desde 1872 al Japonismo como parte de los movimientos artísticos europeos, nombrado así por Philippe Burty. Con ello se posiciona a París y junto a París, Londres, como las ciudades conductoras tanto de los estudios sobre el arte japonés y, como núcleo de artistas vinculados a Europa, por ejemplo, James Whistler y Alfred Stevens, que se relacionan con el arte y la estampa japonesa.

En cada instancia de muestra internacional y en coherencia con la política de reconstrucción Meiji hacia la

internacionalización de la cultura japonesa las comisiones se esforzaban por sorprender al público por lo que requerían de mayores espacios para exhibir sus productos. En la Exposición Universal de Viena en 1873 Japón se caracterizó por la perfección de la presentación del arte y productos nacionales atentos aún del mal entendimiento que tenía su arte para Occidente. Por ello, se presenta en la Exposición Internacional de Philadelphia en Estados Unidos en 1876 con el registro de sus productos mediante un catálogo completamente explicativo de las diferentes ramas de producción japonesa, entre ellas, el arte. El impacto de la muestra japonesa fue rotundo, incluyendo incluso la edificación de una casa tradicional japonesa en las instalaciones de la Exposición, que evidenció la forma de construir totalmente diferente a la que se conocía, así además los productos japoneses fueron adquiridos por los visitantes en la feria que ofrecía también la organización.

The representation of human life is quite in harmony with the manner in which nature is preferably pictured by Japanese artists (...) The drawings and sketches of good painters have been frequently reproduced by printing from wood blocks, a process which was briefly described under Classes 259-260. As the colors are applied to the wood block with a brush (in a manner similar to painting), when graduated tints are required, the Japanese chromo-xylographer, as we may call him, is able to produce graduations of a degree of fineness, which it would be quite impossible to produce by the mere mechanical application of the roller. The colors are mixed with a paste made of rice, and occasionally a small quantity of plijm-vinegar is added, which is said to

be necessary to enhance certain colors. The sheets are of small folio size, larger pictures being generally printed upon three sheets pasted together. The Japanese name for these colored pictures is Nishiki. (Imperial Japanese Commission. 1876, pp. 101 y 102)

Como inicio de la fuerte popularidad del arte japonés –al punto de generar estudios, colecciones y espacios dedicados a exposiciones exclusivas– se encuentra la Exposición Universal de París de 1878, en esa oportunidad, Japón aumentó esfuerzos de contextualizar su cultura mediante un catálogo ya más detallado que el anterior, con detalle de la definición y delicadeza en la comunicación de su propia cultura. En la Exposición Universal de Chicago 1893, Japón ya es experimentado en este tipo de encuentros, por lo que su proyección hacia Occidente es depurada, permitiéndose desde su propio discurso generar contenidos adaptados al entendimiento de sus seguidores, escritos por especialistas japoneses en idiomas inglés y francés. Estas bases teóricas y estéticas son fuente para la producción de textos occidentales sobre la historia o teorías del arte japonés, lo que ha permitido una aproximación al entendimiento de sus artes en comprensión de sus procesos, materiales, herramientas y fundamentos. Fue tanta la diferenciación japonesa en Chicago que construyeron una réplica del templo Byōdō-in, formando así su propio pabellón de arquitectura japonesa, rodeada de naturaleza, creando sin duda un ambiente propicio para su éxito, lo que además quedó como evidencia inmueble de la amistad de Japón a Estados

Unidos (Sastre, 2020). De esta Exposición en Estados Unidos quien se ve profundamente influenciado es Frank Lloyd Wright, así como las otras relaciones entre Japón y Occidente generaron un conjunto de producción artística con las características Japonistas.

“Manet despertó una fuerte crítica por su modo plano de representación pictórica. Su amigo Emile Zola le defendió con un artículo publicado en 1866, en el que alababa su ‘Japonismo’” (Schlombs. A, p 88). En ‘Retrato de Emil Zola’ 1868, de Manet, con iluminación entre sombras, propio de la estética japonesa, las luces distinguen la figura central de un libro de estampas y objetos que dan cuenta de la afinidad con el arte japonés: una estampa en la pared y un biombo con paisaje y aves.

Monet, es otro ejemplo representativo de la influencia del arte japonés, al punto que creó un jardín que mantuvo durante años de trabajo y fascinación, “En 1902 hace una serie de cuarenta y ocho *Paisajes de agua*, que retratan todos el mismo ángulo de su imperio vegetal. Geffroy dice: *Ha obtenido un minúsculo estanque de aguas siempre límpidas, lo ha rodeado de árboles, de arbustos, de flores a su elección, y ha decorado la superficie con nenúfares de varios colores... sobre esta agua florida, un ligero puente de madera, al estilo de los puentes japoneses, y en el agua, entre las flores, todo el cielo filtrándose, todo el aire que juega a través de los árboles, todo el movimiento del viento, todos los matices de las*

horas, toda la grácil imagen de la naturaleza que lo rodea.”²⁵ (Lemaire, G, p 44), esas palabras del especialista, a parte de las pinturas como las de jardines y de su puente japonés, dejan en sí mismas la evidencia para identificar fehacientemente la influencia japonesa en la pintura de Monet. En *Camille Monet con vestido japonés (La japonesa)* de 1876, se observa la representación de su pareja Camille Donsier con vestimenta japonesa tipo kimono de rojo saturado, estampado un *samurai* que desenvaina su *katana* y hojas en la parte superior, además sostiene en su mano derecha un *komori* plegable de papel teñido de colores, en el fondo, colgados en la pared muchos abanicos estampados de una sola pieza, y un par en el suelo sobre una alfombra con diseño.

A Toulouse Lautrec notoriamente le encantaba la moda japonesa que ya se había establecido en París, se muestra en una fotografía de Maurice Guibert, alrededor 1892, vestido con un traje tipo *samurai*. Lautrec en sus pinturas de la vida nocturna y barrios de diversión parisinos, deja el testimonio que el surgimiento de París comparte algunas de las características del surgimiento de Edo en cuanto a centro de la entretención en una ciudad que comenzó a albergar a la población campesina y a reunir diferentes niveles culturales y artísticos de la época. Un par de siglos antes Edo podía ser ‘El barrio del Placer’ lo que en París Montmatre, donde resalta el Divan Japonais ubicado en 75 de *le rue des Martyrs*, inaugurado en 1893, con

²⁵ En el original el texto en cursiva está entre comillas.

ambientación oriental. Del mismo año es la litografía homónima con colores de las estampas *benizuri-e* y una composición de diagonales característica de la estética japonesa, creada por Lautrec para ese local, en este se representa a las dos famosas mujeres Jane Avril e Yvette Guibert en un paralelo a las estampas *bijin-ga*.

La pintura de Gauguin tiene también una fuerte influencia: “Los cuadros realizados durante la Primavera, aún en la esfera de la influencia de Degas y de las láminas japonesas, representan, sin embargo, un paso adelante hacia un lenguaje sintético, fundado en la compaginación anticonvencional, en la acentuación de los contornos y en la transposición de las formas naturales en arabescos decorativos (es el caso de *Danza de las cuatro bretonas*, y de algunos desnudos de adolescentes que pelean y se bañan)” (Damigella. A, p. 23). Incluso *La visión después del sermón* de 1888, tiene características de la estampa japonesa del *ukiyo-e* tardío con la utilización del color de manera no naturalista, el delineamiento en negro de diferentes planos de colores, además se atribuye la influencia de *Los luchadores* (1815) de Hokusai a la manera en que compone la lucha entre Jacob y el ángel. También referencias a Hiroshige son conocidas en sus pinturas de paisajes. Incluso una cita de una estampa de Kunisada se encuentra en *Naturaleza muerta con estampa japonesa* de 1889.

Para finalizar la ejemplificación en torno a los impresionistas y postimpresionistas, se ubica van Gogh,

quien pudiera ser el mayor fan coleccionista en gran cantidad de estampas japonesas: “Siegfried (Samuel) Bing abrió un comercio de arte asiático en París; entre los artistas que estudiaban con regularidad sus grabados y lienzos se encontraba Vincent van Gogh. En una de las cartas que dirigió a su hermano Theo explica que ha estudiado millones de estampas en la buhardilla de Bing, de las cuales no ha podido por menos que comprar algunas.” (Schlombs. A, p. 88) Así, realizó reproducciones de las estampas en las que incluso imitó aleatoriamente *kanjis* de diferentes obras japonesas que no tienen ningún significado en sus obras, las copias más evidentes son: *Japonisería: Ciruelo en flor* de 1887, de la obra de Hiroshige *Jardín de ciruelos en Kameido* de la serie *100 famosas vistas de Edo*, de 1857, y *Japonisería: Puente bajo la lluvia* de 1887, copia de Puente Ōhashi, también de la serie *100 famosas vistas de Edo*.

Ukiyo-e y Lira Popular

En muchas oportunidades las *ukiyo-e* incluyen *waka*²⁶, *tanka*²⁷ con o sin *yojo*²⁸, y, *haiku*²⁹ ó *hokku*, que, en formato de xilografía se denomina *tanzaku-ban*³⁰, “La divulgación de la literatura clásica en el periodo Edo tuvo como consecuencia un enriquecimiento estético, con refinados valores que se han consolidado hasta el Japón actual. Pero el tono lúdico y ocioso de la cultura *ukiyo* básicamente se limitó a parodiar estas historias, leyendas y poemas.” (kunisada 765).

La Lira Popular tiene una duración de aproximadamente 60 años desde 1866, cuya circulación masiva fue en Santiago, Concepción y Valparaíso. En un pliego se

²⁶ “Waka originally encompassed a variety of forms, such as choka, tanka and sedoka, but tanka gradually became predominant form until, from Heian Era (late 8th century), the term waka came to be considered synonymus with tanka.” (Japan Tchnical Information, Japan, the land and its people, p. 292.)

²⁷ Poema corto de 31 sílabas en 5 líneas (5-7-5-7-7) con énfasis en la belleza de la vida. “Tanka is one form of waka (japanese poetry)(...)It is said that for a japanese this is the most natural length for a lyric poem expressing emotion. The first three lines of 5, 7 and 5 syllables are termed the Kami no Ku (“upper poem”) and remaining two lines of 7 and 7 syllables the Shimo no ku (“lower poem”)” (Japan Tchnical Information, Japan, the land and its people, p. 292.)

²⁸ Manifestación de anhelo mediante profundos sentimientos.

²⁹ Poema corto de 17 sílabas (5-7-5). “Basho Matsuo, in the middle of the Edo period (late 17th century), gave independent life to the *Hokku* (opening verse) of the *haikairenga* (linked verse), and established it as an art form dealing with life and nature, using aesthetic values such as the austere elegance called *sabi*, *shiori*, in which there is a natural expression of delicate beauty, and *karumi*, which seeeks a refined interest in plain everyday material. (Japan Tchnical Information, Japan, the land and its people, p. 292.)

³⁰ Hoja con poema.

encontraba la imagen xilográfica y la poesía en décima, propia del campo chileno, las temáticas eran constituidas por inspiraciones de acontecimientos noticiosos donde se dejaba mostrar la cultura de la época.

Lo que pudiera establecer cierta cercanía o características coincidentes entre *ukiyo-e* y Lira Popular se encuentra en que ambas emergen en ciudades cuyo urbanismo comienza a formarse por campesinos que emigran de sus localidades natales formando parte de un nuevo eslabón en la estructura social, trabajadores con algún nivel adquisitivo y cierto nivel cultural al saber leer, por tanto con algún grado de sofisticación y que participan socialmente compartiendo el interés de las temáticas que surgen de una nueva cultura popular. En ambos casos las estampas cumplen un propósito de comercialización para las masas aprovechando la economía de recursos mediante la reproducibilidad bajo un sistema editorial en el que participa un conjunto de personas cuyo trabajo no es considerado arte, aún siendo desarrollado en un medio artístico cultural donde poetas y artistas visuales “poseen una doble pertenencia cultural al mezclar la idea popular masiva incluida por aspectos de élite. En el caso de *ukiyo-e*, reviviendo la rica cultura pasada imperial; y, en la Lira Popular de la llamada alta cultura.” (González. P. 2021. *Ukiyo-e y Lira...*, p. 11.)

Aunque la influencia de la Poesía de Cordel sobre la Lira Popular –pliegos sueltos que circulaban por Europa en el

siglo XVI— está documentada, y, siendo el desarrollo de este tipo de manifestaciones bastante más tardío en Chile que en Europa, no se puede establecer que la Lira popular, pueda poseer influencia de *ukiyo-e*, ni que *ukiyo-e* haya influido a su vez en la Poesía de Cordel europea.

4. El Estado Internacional de Mokuhanga

Es destacable el desarrollo a nivel mundial de *mokuhanga*, con exponentes en constante producción, especialmente en Japón, Reino Unido, Estados Unidos (EEUU), Italia, Hong Kong o Finlandia, quienes participan de concursos Internacionales, exposiciones y conferencias.

En este capítulo, se revisa la relación con la disciplina de tres artistas internacionales mediante información recolectada a través de la aplicación de cuestionario, esta permite identificar el estado de avance en sus países y compararlo con el de Chile. Se presenta la Conferencia Internacional de Mokuhanga, realizada en 2017, como eje fundamental en la internacionalización de *mokuhanga* ya que aborda todos los aspectos necesarios para comprender la situación a nivel mundial.

April Vollmer. (<https://www.aprilvollmer.com>). Es una mujer artista y autora, que practica *mokuhanga*, cuyo espacio de trabajo se centra en Nueva York, EEUU. Enseña constantemente en estudios de arte y entre otras publicaciones escribió *Japanese Woodblock Print Workshop* (2015). Es una figura importante y vigente en la difusión del conocimiento y comprensión de la xilografía japonesa en el extranjero, con una visión que reúne tanto la tradición como las posibilidades contemporáneas y expansivas de las técnicas, introduciendo la xilografía al agua como una

manera de dar a conocer la disciplina con las adaptaciones al contexto de Occidente.

En su trabajo utiliza la disciplina tradicional y también mezclas con diferentes medios cuyo objetivo es abstraer los elementos propios de la naturaleza que son sus bases: “I often combine woodcut with other media. While I am devoted to the hand techniques of traditional printmaking, I rely on the computer to initiate most of my projects. I photograph objects and scenes of personal significance and use the processes of printmaking to transform these images into something more abstract. I often repeat images of flowers, insects and other elements of nature to create radial patterns. I also incorporate architectural plans, mosaics, ceramic objects and other items from my study of art history. Ideas for new work come from travel to Serbia, Japan, Italy, India and elsewhere.” (Vollmer. 2017.)

Ralph Kiggell. (<https://ralphkiggell.com>). De nacionalidad británica, vive actualmente en Tailandia y tiene estudios en China, Japón e Inglaterra, conoció la disciplina directamente del heredero de la tradición japonesa, mezclada con la tendencia de la obra creativa de inicios del siglo XX, en *Toshi Yoshida Studio*, Tokyo, a inicios de los años ‘90. Ralph expone en diferentes centros del arte internacional en lugares como Tokyo, Londres, Bangkok, Osaka, Beijing, entre muchos otros y también realiza clases de xilografía japonesa tradicional y contemporánea. Utiliza diferentes recursos de creación de obra basándose en el

uso de la madera tallada impresa con tintas al agua, las que utiliza como plantillas con las que compone a modo de puzzle en recursos creativos en el uso de *mokuhanga*.

Katsutoshi Yuasa. (<http://www.katsutoshiyuasa.com>)

Creador de imágenes utiliza el grabado en madera como principal medio de producción. Nació, vive y trabaja en Tokyo. Estudió artes en la Universidad Musashino en Tokyo donde se especializó en grabado, luego en Londres estudió una maestría especializada en grabado en el Royal College of Art. También trabaja como profesor de cátedra en diferentes universidades. Su obra se genera a partir de la mirada fotográfica, utilizando recursos de tallado bases en su creación de imagen, generando con ello trama, ritmo y densidad, aplicando efectos que se asimilan al grano o pixel.

Un ítem del instrumento cuestionario tiene por objetivo conocer la familiaridad que tiene cada artista con la disciplina, incluyendo estudios y contexto. April responde que estudió una maestría en Bellas Artes (MFA) en Hunter College de Nueva York donde aprendió la entalladura en base al aceite, calcografía y algo de serigrafía y litografía, y que conoció *mokuhanga* en 1995 gracias al artista Bill Paden con quien tomó clases particulares. Luego en 2004 logró viajar a Japón para aprender más sobre la técnica en Nagasawa Art Park Programme y después visitó Japón en varias oportunidades donde cada vez aprende más. Mientras, Ralph responde que su familiaridad con el

grabado japonés proviene desde cuando era pequeño ya que veía imágenes de grabados japoneses, aunque no sabía cómo se hacían, sí conocía que se hacían tallando la madera, luego en el colegio aprendió linografía pero no grabado en madera, entonces comenzó a trabajar por su cuenta y aprendió la disciplina cuando fue a Japón en 1990. En cambio, para Katsutoshi Yuasa la cercanía con el grabado en madera comenzó desde niño, ya que aprendió dentro de la clase de arte en nivel elemental –en lo que en Chile sería la educación básica–, y también en la secundaria –educación media en Chile. Comenta que desde lo que sería en Chile 4° básico les enseñan a hacer grabado en papel y que ya en 5° o 6° hacen grabado en madera *mokuhanga*.

En cuanto a los niveles de desarrollo de *mokuhanga* en sus localidades, April (Nueva York) explica que en la época en que estudió en el master en Artes, la disciplina no era enseñada en las universidades y que sólo las/os especialistas sabían sobre ella. Comenta que incluso hoy no es muy conocida, pero que ahora, ya algunas universidades ofrecen clases y se ha vuelto más popular debido a que hay más interés en las técnicas a base de agua, e incluso hay imprentas que ofrecen talleres de *mokuhanga*. Por su parte, Ralph (Reino Unido e Indonesia) destaca las diferencias de desarrollo indicando que hoy en Reino Unido *mokuhanga* está bien desarrollada mientras que en Tailandia es aún casi desconocida, evidenciando un contraste entre países diferentes a Japón. Además da cuenta de la dificultad que

ejerce el clima en la práctica del estampado, ya que Tailandia es muy caluroso por lo que todo se seca muy rápido. Finalmente, Katsutoshi Yuasa evidencia el alto nivel de desarrollo de *mokuhanga* en su país (Japón) lo que hace comprender el grado de identidad con respecto a esta disciplina, ya que prácticamente toda la población japonesa ha practicado al menos una vez en la época escolar y en clubes para adultos que tienen resultados de muy buen nivel “Most Japanese people done Mokuhanga once at least in their schools. Mokuhanga were actively made and incorporated into education in some specific regions such as Aomori, Gifu, Takayama and Nagasaki etc. Mokuhanga club for housewives and retirees are also popular and the level of their work is very high.” En Japón se practica ampliamente a nivel profesional lo que repercute en que mientras las técnicas de xilografía se presentan a temprana edad en la escuela se expande el mercado de herramientas y materiales para escolares, por ejemplo conjuntos de maderas marcadas con *kento* y con figuras en las diferentes matrices se encuentran listas para tallar, así tipos de herramientas de nivel escolar son ampliamente encontradas en el mercado japonés³¹.

En lo relativo al sentido de la práctica de *mokuhanga*, April Vollmer dice que no tiene que ver con espiritualidad y comenta su experiencia así: “A master printer in Japan explained to me that printing is not spiritual at all, since he

³¹ Personalmente he observado en el medio del arte latino a artistas que consideran que las herramientas escolares de Japón pueden ser utilizadas para un uso profesional.

is paid by the hour to produce prints. I have to agree, it is wonderful to have focus in your creative work, and to forget about other problems. But mokuhanga is a challenging technique to learn and it is work that requires study and practice.” Por su parte, Ralph, indica que en la práctica de *mokuhanga* en el tallado se generan energías diferentes a la impresión, el primero es sustractivo y el segundo es aditivo, y que sí, a él le provocan tranquilidad y es un compromiso, como al meditar, especialmente en el tallado, y, que en ambas actividades se necesita una concentración excepcional. Para Katsutoshi, las prácticas de *mokuhanga* se diferencian en el tallado y en el estampado en cuanto el primero es un largo trabajo mientras que el estampado es rápido; indica que tallar la madera le hace sentir cómodo y bien.

La Conferencia Internacional de Mokuhanga

Mokuhanga tiene un alto nivel de desarrollo internacional pero continúa siendo información específica en el ámbito de especialistas. Sin embargo hoy los recursos de internet permiten alcanzar una mayor cantidad de contenidos que las/os artistas y artesanas/os comparten mediante sitios web, blogs y redes sociales desde muchos lugares del mundo. Un foco de información sería al respecto es la WEB de la *International Mokuhanga Conference (IMC)* “The Conference offers a forum for international discussion, and a way for people from different disciplines and different countries to share ideas about this exciting technique, rooted in history, but evolving in new directions that reflect

the ideas of contemporary artists.” (IMC Conference History. 2017. International Mokuhanga Conference, 2020), se trata de un evento de convocatoria internacional, trienal, para el intercambio y presentación de experiencias, cuya 1^{era} versión fue en 2011 realizada en Kyoto; la 2^{da} en 2014 en Tokyo; y la 3^{ra} en 2017 efectuada en Hawaii (IMCHawaii2017) –instancia en que se presentó el *paper* Mokuhanga and water-based woodcut in Santiago de Chile: practice and teaching (González. 2017), producción antecedente de la presente investigación. La IMC es gestionada por la *International Mokuhanga Association* (IMA), cuya misión es fomentar la experiencia del grabado en madera basada en el uso de tintas al agua, aumentar el desarrollo de la expresión *mokuhanga*, sus materiales y cultura, abrir la oportunidad de presentar investigaciones en torno a la disciplina, promover la innovación y la difusión de la información con respecto a ella, así como preservar el conocimiento y el valor de la artesanía de los materiales y herramientas y difundir la tradición. Su organización está constituida por artistas y agentes japoneses y extranjeras/os, su oficina central está en Tokyo, seleccionando títulos y obras para las conferencias internacionales, y produciendo otras diversas actividades.

A continuación se describen actividades formadoras de la Conferencia Internacional de Mokuhanga de 2017 – presenciada por la investigadora.

Key Notes

Reflexiones motivadoras son compartidas personalmente por artistas de trayectoria inspiradas en el arte y la vida: quehacer humano. En esta oportunidad, la IMCHawaii2017 contó con la participación de Mayumi Oda, Seiichi Kondo y Richard Notkin.

Mayumi Oda. Tiene una profunda conexión con la naturaleza coherente a su quehacer humano, manifiesta en su discurso de bienvenida a la conferencia la esencia de la energía vital que nos sostiene como seres humanos, en la creatividad y la sensibilidad del arte, un aspecto místico "Through my creative process, I have been creating myself. Goddesses are a projection of myself and who I want to be. Each picture represents a stage of my development, the influences I was feeling, and events that were going on around me." (Mayumi Oda. *About*. 2021). Representa en sus obras "creadas desde el corazón" la belleza femenina, el poder de los dioses, la espiritualidad en la naturaleza. Desde 1969, ha realizado más de 50 exposiciones individuales y sus obras han estado en exposiciones permanentes de diferentes escenarios del arte, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. También cumple un importante rol como activista social, principalmente en materia de protección contra las catástrofes nucleares, incluyendo un mensaje de paz y cuidado del medio ambiente, especialmente para los niños; residiendo en

Hawaii, además practica y enseña la huerta orgánica. Su formación inicial es en la Universidad de finas artes de Tokyo, posteriormente, en Nueva York.

Seiichi Kondo. Es el representante cultural de las relaciones exteriores de Japón, director de Kondo Institute for Culture & Diplomacy, ha servido en el área cultural para las Naciones Unidas representando a Japón y en un conjunto de cargos diplomáticos en el área de la cultura. Ha escrito muchos libros relativos al espíritu japonés, aspectos culturales y sobre las ciencias políticas. En su discurso de bienvenida para la IMC, Seiichi Kondo habla sobre la cultura japonesa, incluyendo el arte. Aborda desde una mirada histórica el encuentro de las diferentes culturas en el mundo a través de la diplomacia entre estados amigos o enemigos, la guerra, la paz y las relaciones de colaboración y entendimiento mutuo entre las naciones, comprendiendo sus culturas. Kondo nombra algunas características para la aproximación a la comprensión del arte japonés insertos en su cultura: la visión de la naturaleza, la apreciación de lo intangible, la aceptación de la ambigüedad (que es contraria a la visión blanco/negro del mundo); menciona como ejemplo las comparaciones de jardines famosos de Occidente con el jardín japonés en su ausencia de simetría. También realiza comparaciones entre cerámica real europea y la japonesa Raku-yaki, estableciendo las notorias diferencias que aluden a la filosofía y “estética” japonesa: simplicidad, austeridad, asimetría, falta de interés por el perfeccionismo, representación de lo intangible, sensación

de la existencia. Establece algunos puntos sobre la contribución de la cultura japonesa en torno la representación del mundo: el respeto por la naturaleza, la aceptación de la diversidad, la tolerancia de quienes son diferentes, la modestia y simpatía con los demás.

Richard Notkin. Vive en Whashington, Estados Unidos, trabaja con cerámica en útiles y esculturas que se encuentran en más de 70 colecciones públicas como del Museo de Arte Moderno en Nueva York. Su discurso comienza comentando los cambios a los que se ven enfrentados los medios del arte en el siglo XXI, los diversos lenguajes y la necesidad de realizarlo con “espíritu”. Luego expone imágenes de fotografías de sus trabajos comentando las líneas de arte y características estéticas, junto a asociaciones de conceptos. Su trabajo es muy creativo y minucioso, con muchos objetos de uso para el té, por ejemplo, con decoraciones de carácter orgánico y mundos en miniatura; también muestra imágenes relativas a las bombas atómicas, la forma de los “hongos” de las explosiones, en una orientación política de su trabajo, sumando además retratos del presidente de Estados Unidos y cuestionamientos a la sociedad actual.

Paper Presentation

Es una modalidad de participación activa dentro de la IMC para la presentación de investigaciones, procesos de obra, reflexiones o experimentaciones en torno a *mokuhanga* o

xilografía en base a tintas al agua. La organización realiza un llamado a presentación de *paper* que son revisados por un comité seleccionador y aprobados de acuerdo a los lineamientos temáticos que son descritos. Todas las presentaciones se realizan en idioma inglés o japonés. En la versión 2017 hubo 31 presentaciones, donde se evidencia la concentración de participación de países de Europa y de Estados Unidos (considerar que por primera vez la Conferencia fue realizada fuera de territorio japonés, justamente en EEUU). Provenientes de Europa (incluida Turquía) participaron 14 presentaciones: 5 de Reino Unido, 3 de Italia, 3 de Turquía, 2 de Finlandia y 1 de Noruega; de Estados Unidos hubo 12 presentaciones; de Asia 3: 2 de Japón y 1 de Hong Kong; de Oceanía 1, desde Australia; y, de América Latina 1 presentación proveniente de Chile (autora).

Ordenados por temáticas, los nombres de las y los participantes de las 31 presentaciones son los siguientes:

En la temática “Local Practice in Hawaii and the Pacific Coast”. Oportunidad para observar específicamente las influencias de Oriente en combinación Occidente realizadas en Hawaii y la costa Pacífico hacia una nueva visión de *mokuhanga*.

- Paola González, de Chile (autora de esta investigación).

En la temática “Art Markets and Mokuhanga”. Aborda el intercambio de puntos de vista de galeristas y

coleccionistas de estampas que se han internado en el mercado global actual, y en el desafío de adaptar el mercado del arte a un mundo interconectado.

- Florence Neal de Estados Unidos.

En la temática "Mokuhanga, the Environment & Social Changes". La disciplina de *mokuhanga* enfatiza en el cuidado del medio ambiente que refleja una nueva noción de sustentabilidad en la era del cambio climático. Hoy diferentes instituciones se pueden beneficiar del grabado no tóxico y resolver aspectos que se relacionan con el grabado tóxico a partir de esta tecnología antigua de grabado. Este ámbito también incluye la importancia de preservar las habilidades manuales en la era digital, beneficiando la relación del individuo con el entorno.

- John Amoss de Estados Unidos

- Semih Çinar de Turquía.

En la temática "Contemporary Mokuhanga". *Mokuhanga* se ha expandido por el mundo y ha comenzado a ser más importante para los artistas contemporáneos. Se generan innovaciones derivadas de la técnica y el imaginario, así como su mezcla con otras expresiones y asociaciones como la performance e instalación.

- Claire Cuccio de Estados Unidos

- Paul Furneax de Reino Unido

- Hiroki Mor(Xinoue de Estados Unidos

- Ruth Pelzer-Montada de Reino Unido.

En la temática “Mokuhanga History, Philosophy”. Aborda la incorporación de *mokuhanga* a universidades y talleres, introduciendo una visión multicultural. El estudio de la técnica tradicional japonesa puede generar un mejor entendimiento de la historia, la sociedad, géneros y conceptos de la cultura artística japonesa.

- Elettra Gorni de Italia
- Yung Sau-mui de Hong Kong
- Ralph Kiggell de Reino Unido/Tailandia
- Kari Laitinen de Finlandia
- Tuula Moilanen de Finlandia
- Ponte, Maria Nella Hellory de Italia
- Katsutoshi Yuasa de Japón.

En la temática “Bridge-building”: Para las/los artistas, las experiencias educativas que cultivan la práctica tradicional y contemporánea de *mokuhanga* pueden tener información a partir de intercambios internacionales o residencias de inspiración a las nuevas generaciones. Así como en Japón, la disciplina *mokuhanga* se puede considerar como un medio de intercambio internacional.

- April Vollmer de Estados Unidos
- Melissa Schulenberg de Estados Unidos
- Jennifer Mack-Watkins de Estados Unidos
- Hara, Keiko & Takemoto Akira de Japón/Estados Unidos.

Como “Artist Presentation”. Oportunidad para que las y los artistas que desarrollan esta disciplina la presenten mediante una reflexión y descripción de su propia obra.

- Yoonmi Nam, de Estados Unidos
- Hasan Kiran, de Turquía
- Ligustro Berio & Maria Nella Hellory, de Italia
- Paul Binnie, de Reino Unido
- Anne Burton & Karen Kunc, de Estados Unidos
- Fatih Gok, de Turkia
- Jacqueline Gribbin, de Australia
- Karen Kunc, de Estados Unidos
- Irena Keckes, de Croacia/ Estados Unidos
- Karen Maurstig, de Noruega
- Mike Lyon, de Estados Unidos
- Lucy Schofield, de Reino Unido.

Otro espacio para el conocimiento en profundidad de la disciplina son las demostraciones o pequeños talleres dictados por relevantes conocedores de mokuhanaga.

Demos & Workshop

Demostraciones de técnicas en los diversos procesos de producción de la estampa del tipo japonesa. Se trata de transmisión de conocimiento técnico en profundidad con una duración de 2 horas cada presentación, en este caso, se trata de la exposición técnica de verdaderas/os expertas/os

de cada materia. En la IMCHawaii2017 las presentaciones seleccionadas fueron:

- Chung-chu Cheung, “Un reverso negativo, desde la caligrafía a la estampa en xilografía”. Hong Kong.
- Catherine Kernan, “Derecha, Izquierda, Positivo, Negativo”, de Estados Unidos.
- Hidehiko Goto, “Baren, todo sobre su historia, cuidado e impresión” de Japón
- Kyoko Hirai “Anatomía de la tradición *mokuhanga*, técnicas de impresión”, de Japón
- Shoichi Kitamura “La forma de tallar e imprimir”, de Japón.

Mesas de discusión

Las mesas redondas se constituyen como un modo de intercambiar experiencias mediante una conversación expositiva entre varias/os participantes especialistas y abierta al público, en esta versión se realizaron 3 mesas de conversación:

- a) Mercados del arte de *mokuhanga*: cuya moderación estuvo a cargo de Ralph Kiggell, en la que se presentan las experiencias del mercado en torno a *mokuhanga* desde las perspectivas de las/os participantes para mejorar las claves para el desarrollo entre artistas y artesanas/os de la disciplina.

- b) *Mokuhanga* como modo no tóxico: cuya moderadora fue Yoonmi Nam, esta discusión abordó la práctica de la disciplina en sus variantes contemporáneas que se generan en diferentes partes del mundo.
- c) El programa avanzado de Residencia para Artistas (AIR): Se conversa sobre los intercambios de conocimiento por artistas de *mokuhanga* que se relacionan en contactos profundos mediante residencia en MILAB.

Exposición de obras en galería

La Conferencia de 2017 incluyó la exposición de obras en la galería de Arte de la Universidad de Manoa en Honolulu, Hawaii, se denominó: “La belleza de *mokuhanga*: disciplina y sensibilidad”, fue una selección de obras en que participaron alrededor de 50 artistas de diferentes países: Estados Unidos, Japón, Italia, Finlandia, Nueva Zelanda, Australia, Canadá, Noruega, Reino Unido, Irlanda, Croacia, Países Bajos, Macao. No existió participación de obras de artistas latinoamericanas/os. La exposición presentó sólo obras producidas mediante xilografía con tintas al agua, muchos de los/as participantes son expertas/os en la disciplina y pudieron demostrar también los nuevos imaginarios que nacen desde fuera de Japón producidos con las técnicas tradicionales; en algunos casos las obras son muy técnicas y en otras obras se observa mayor exploración con menos apego a la tradición como se conoce en las clásicas estampas japonesas. La presentación de las obras, como suele suceder es sin marco ni vidrio, de

ese modo se logra observar claramente el efecto de la matriz, y la tinta sobre el papel.

Exposición de obras mediante portafolio abierto

Otra instancia para conocer la producción artística con profundidad es el portafolio abierto, en que las/os artistas muestran sobre mesas, muros y paneles varias obras de su autoría, por lo que se logra dimensionar aspectos como el proceso o desarrollo de obra en el tiempo, los cambios en las aplicaciones técnicas y los avances de las/os artistas con respecto a sus búsquedas relativas al uso de la disciplina. Al mismo tiempo, es una instancia en que se puede establecer diálogo con quienes exponen por lo que se logra profundizar más en preguntas que pudieran interesar y también establecer mayor cercanía con sus procesos creativos y resultados.

Muestra de productos

Se trata de una instancia en que diferentes productores de objetos, materiales, herramientas o libros relacionados con *mokuhanga* los ofrecen en venta dentro de un espacio determinado por la organización. Es una oportunidad de adquirir con conocimiento y con el respaldo de especialistas de lo ofrecido para el trabajo en torno a la disciplina.

Clases magistrales de connotadas/os exponentes internacionales del arte y el grabado

Importantes referentes del arte de la xilografía japonesa, dan pie a la reflexión por medio de sus discursos vinculados a su producción artística y vida. Entre ellas/os, se presentan junto a aspectos biográficos para complementar el conocimiento de su trabajo:

Setsuko Watanabe Morinoue creadora de *Studio 7 Fine Arts* junto a su compañero Hiroky, activa en el *Donkey Mill Art Center* en Hawaii, un centro de arte que aborda diferentes disciplinas, siendo destacada la xilografía japonesa; este centro fue anfitrión de una residencia sobre *mokuhanga* como satélite de ICM en Hawaii 2017. Setsuko realiza obras en las que mezcla materiales y los combina con papel impreso, en una conexión profunda con la materialidad tierra. “It is our turn to give back to the community with hopes of inspiring and encouraging our youth to do their best in their lives and for the community through ART.” dice Setsuko. (Studio 7 Fine Arts. About (s. f.)

Hiroky Morinoue. Heredero de un terreno y construcción (Japanese Association Hall) en Hawaii que fue construido por los primeros japoneses voluntarios en la isla con la visión de crear una comunidad a partir del doctor Saburo Hayashi. Creó junto a Setsuko el *Studio 7 Fine Arts Gallery* en 1979, como primera galería de arte contemporáneo en Hawaii, que sirvió para impulsar las carreras de numerosas/

os artistas contemporáneos, Luego, crearon el *Donkey Mill Art Center (DMAC)*. Realiza workshop de mokuhanga en Hawaii. (<https://www.studiosevenfinearts.com/hiroki-morinoue>)

Mel Cheong Nacida en Macau, ha desarrollado destacadas obras en xilografía japonesa y otras técnicas del grabado, con exposiciones en Europa, Japón, Taiwan, China.

Tuula Moilanen Vivió en Japón alrededor de 20 años donde desarrolló la experticia de la xilografía japonesa y en la fabricación tradicional de papel (XXX , XXX) participa con un rol protagónico de diversas asociaciones de grabadoras/es. Actualmente vive en su país natal, Finlandia, donde trabaja como diseñadora gráfica y escritora.

Clases

En el ámbito de la transmisión de aprendizajes de la disciplina, se pueden encontrar varios talleres, *workshop*, clases y residencias alrededor del mundo, siendo muchos de los artistas que han aprendido en Japón quienes las ofrecen en sus estudios propios o agrupaciones de grabadoras/es, en Estados Unidos, Australia, Europa, sin embargo, lógicamente la tradición japonesa presenta mayor profundidad y relevancia, entre ellas, se encuentran por ejemplo residencias en Laboratorio de Innovación en Mokuhanga Lake Kawaguchi Artist in Residence (MILAB AIR) y en East Tokyo Mokuhanga Studio.

El caso de MILAB es una residencia para artistas que pueden ser seleccionadas/os dentro de niveles básicos y avanzados; para el año 2022 se podía postular hasta abril de 2021 enviando documentación sobre la experiencia relacionada al grabado y especialmente a la xilografía japonesa. Para postular a los programas avanzados se necesita tener cierta experiencia en el tallado y deseablemente contar con herramientas japonesas. Cada residencia tiene una duración de alrededor de 1 mes, periodo en el que son introducidas las técnicas tradicionales de la xilografía con tintas en base al agua por maestras/os japoneses de trayectoria. En cada nivel son alrededor de 5-6 participantes de distintas nacionalidades que experimentan además el estilo de vida japonés.

En Tokyo se encuentra el estudio East Tokyo Mokuhanga Studio de, Katsutoshi Yuasa, quien ofrece tutoría a modo personalizado en cualquier nivel, pudiendo acordarse con el propio artista el programa de aprendizajes de acuerdo a las necesidades personales.

5. Artistas chilenas/os que practican la xilografía japonesa *mokuhanga*.

Esta investigación ha detectado en Chile 6 personas o conjuntos de personas con distintos niveles de conocimiento y rigurosidad técnica en torno a la xilografía japonesa. Las diferencias se encuentran en que la mayoría no usan la disciplina en sí sino que su aproximación considerada xilografía al agua ya que usan adaptaciones técnicas de la disciplina tradicional, por tanto más o menos distantes de la disciplina *mokuhanga*, que a saber está determinada por la aplicación de procesos, materiales y herramientas tradicionales de Japón.

A continuación, en primer lugar se presentan estas 6 personas o conjuntos de personas que se han agrupado en 5 nodos, también se incluye las razones por las que forman parte de este cuerpo indagativo. Luego, se profundiza en la descripción de las técnicas, materiales, herramientas, aprendizajes y producción asociados a cada uno. Se presenta además un cuadro resumen comparativo con la información recibida mediante los instrumentos de toma de datos, a la vez que imágenes de sus procesos y resultados.

Luego del seguimiento de Publicaciones en RRSS de ofrecimiento de clases de *mokuhanga* y de obras identificadas con el hashtag #mokuhanga se determinó su

descarte en esta investigación al confirmar que no tenían ninguna base en la disciplina –como en todo ámbito, en internet y redes sociales se muestra mucha información errónea.

Taller Aguafuerte, Santiago. En 2016 el Taller Aguafuerte publicó mediante la red social Facebook, información ofreciendo clases de mokuhanga para ese año. Se aplicó instrumentos de entrevistas a 4 personas para indagar sobre aprendizajes, materiales, herramientas, técnicas y origen del conocimiento que se transfirió en esa instancia:

- Richard Steiner, artista y profesor en Japón.
- Ania García, profesora de taller en Santiago.
- Mauricio Cortés, profesor de taller en Punta Arenas.
- Melissa Durán, asistente al taller y presentadora de charla en Valparaíso.

Taller 99 con Ivonne Chia Fan. Santiago. Se estableció contacto con personas del Taller 99³² a objeto de averiguar sobre artistas que realizan xilografía japonesa en este taller. Se entrevistó a Ivonne y se aplicó instrumento de cuestionario a Renata Sagredo.

- Ivonne Chia Fan, artista y profesora en Taller 99.
- Renata Sagredo, asistente del taller en la Región de Valparaíso.

³² Taller 99 es uno de los talleres de grabado más antiguos y destacados de Chile.

Paola González Farías (autora) Taller Mokuhanga Cajón del Maipo. Santiago. Publicó en “Grabado Reunido³³” obras realizadas mediante la disciplina mokuhanga, además de un “manifiesto de mokuhanga”. También ha publicado diversos artículos y presentaciones sobre esta disciplina en Congresos, Conferencias, etc. Se aplica cuestionario auto administrado a Paola González y entrevista a Javier Santander:

- Paola González Farías, artista e investigadora en torno a mokuhanga.
- Javier Santander, artista del Taller Mokuhanga que publicó obra en “Grabado Reunido”.

Eduardo Meissner, Concepción. Se identifica mediante entrevista a dos de sus estudiantes, ya que dictó en los años ‘90 un curso electivo en la Universidad de Concepción llamado “Xilografía a la manera japonesa”, se aplica cuestionario a Roberto Cartes y a Christian Rodríguez.

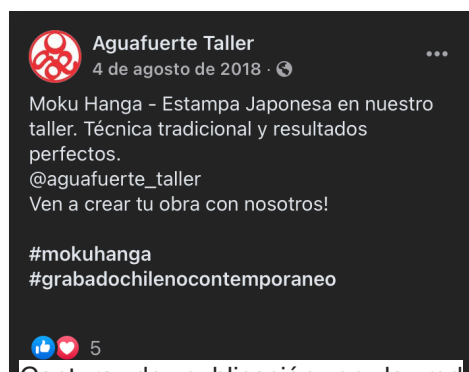
- Roberto Cartes, artista y docente de la Universidad de Concepción, especialista en xilografía tomó el curso electivo “Xilografía a la manera japonesa”.
- Christian Rodríguez, artista visual, estudió Licenciatura en Artes con mención en grabado en la Universidad de Concepción, vive en Chillán, tomó el curso electivo “Xilografía a la manera japonesa”.

³³ Concurso de grabado en 2020, organizado por Taller 99 que concentró la participación de varios de los talleres más importantes de Chile.

Iván Díaz. Virginia Maluk. Viña del Mar. Se detectan hashtag #mokuhanga recientes en sus publicaciones en RRSS. Se aplica cuestionario a Iván Díaz y entrevista a Virginia Maluk.

Mokuhanga en el Taller Aguafuerte

Ania García es Licenciada en Artes Visuales en la Universidad de Chile, especialista en acuarela, e interesada en la característica no tóxica de la xilografía japonesa. Esta



Captura de publicación en la red social Facebook.

disciplina la conoció en Taller Aguafuerte de Santiago, a través de Ben Zawalich³⁴, persona de nacionalidad extranjera que hizo un breve curso en Japón con el artista y profesor estadounidense Richard Steiner.

Steiner se radicó en Japón a partir de 1970 y desde entonces ha realizado *mokuhanga* sin parar. Llamado Tosai por el nombre de la escuela en que estudió por 10 años con el sensei Tokumitsu Masahito, quien a su vez aprendió del sensei Asahi, ambos de Hiroshima, Tosay explica que los estudiantes reciben nombre y licencia si estos son otorgados por su propio maestro e informa que sus únicos

³⁴ Cabe mencionar que también se contactó mediante *e-mail*, *chat* de Facebook y *chat* de Instagram, lamentablemente, no se tuvo una respuesta de su parte, por lo cual, no se pudo contar con su testimonio para esta investigación.

dos estudiantes que los obtuvieron fueron una mujer japonesa, de nombre Tokumitsu, y un hombre australiano, de nombre Toraku, quien, ya fuera de la escuela, continuó visitándolo por 12 años para aprender más. La tradición de esta escuela recibe el nombre de Gago. Y, efectivamente Steiner dice recordar a Ben Zawalich -durante los meses que fue su estudiante- como un buen grabador y original, dice que no mantienen contacto. Recientemente Steiner realizó una exposición individual de sus 50 años como artista de *mokuhanga* en la Gallery Hill Gate, en Kyoto 2020. (Gallery Hill Gate, 2020).

Mauricio Cortés obtuvo el grado de Licenciado en Artes Visuales en la Universidad de Chile, mención grabado, el año 2008. Él indica que nunca recibió enseñanza del tipo *mokuhanga* en sus años de estudios universitarios en general ni en los 3 años de mención. En la experiencia de Mauricio, conoció *mokuhanga* muchos años después. Así explica cómo se acercó a la disciplina “Yo lo conocí porque aquí, en 2015 llegó Ben Zawalich, que él es un artista y profesor que venía de Japón, él estuvo estudiando allá, yo no recuerdo bien el nombre de su maestro, pero era una línea directa en ese sentido y estuvo un año en Japón aprendiendo. Y, cuando llega acá a Santiago, él busca un taller, y llega al taller donde yo trabajaba y estaba, que era el Taller Aguafuerte, y ahí Zawalich llega, empieza a hacer sus cosas y sale la posibilidad que enseñe la técnica y allí compañeros y amigos toman el curso, y de hecho después yo conocí a Ben y lo acompañé un par de veces a hacer

traducciones para cursos de *mokuhanga* a otros lados, pero en ese instante no fue que yo tomé el curso, sino que me acerqué porque me hice amigo de él y ahí fui conociendo la técnica.”

Tanto Ania García como Mauricio Cortés aprendieron entonces del recién llegado a Chile Ben Zawalich, junto al cual impartieron clases en el taller Aguafuerte durante un tiempo quedando posteriormente sólo Ania como profesora. Por su parte Mauricio también hizo clases que incluso llevó al Sur de Chile, Punta Arenas.

La visión *mokuhanga* del taller Aguafuerte es que las personas aprendan con materiales que tienen a disposición, es decir se trata de xilografía al agua y no que sigue el uso de materiales originales o tradicionales de la disciplina, Ania explica: “Todos los materiales con los que enseñamos y trabajamos están disponibles en Chile casi 100%. También por ejemplo, hicimos reemplazos. En general la pasta que se usa es una pasta de nori y la reemplazamos con harina de arroz que es más fácil de conseguir. Trabajar con materiales para que los alumnos puedan continuar.”

De esa manera Ania enseñó a varias personas que asistieron a los talleres por pago (alrededor de 60 mil pesos en 2017) que ofrecía Taller Aguafuerte. Al preguntarle a cuántas personas ha enseñado responde que ha hecho clases “a unos 3 cursos y después a personas



Ejemplo de impresión y materiales en Taller Aguafuerte. Fotografía publicada en la red social Facebook.

aisladas, habrán sido, unas... menos de 40 personas en total. Entre 35 y 40 aproximadamente”. Y, también para saber qué tipo de personas son a las que le ha enseñado, responde: “hacemos descuento a profesores, entonces por ahí llegan muchos profesores pensando en después enseñarle a sus alumnos”, “en el curso de *mokuhanga* llega de todo, llega gente que nunca ha hecho xilografía, que nunca ha trabajado con las herramientas. Pero, las que han continuado, la mayoría es porque ya eran artistas pero por lo general llega gente de todo tipo, la mayoría mujeres, pero también han llegado hartos hombres que les interesa mucho la xilografía, como nosotros, como la pasión de tallar la madera aunque no hayan estudiado arte, pero que sí son xilógrafos o que pretenden serlo”.

Ahondando en los materiales que utiliza, Ania informa que “por lo general trabajamos con acuarela”, “Por lo general utilizamos terciado de pino no por elección sino que por un tema de circunstancias”, “Yo he experimentado más en el proceso de impresión que químicamente con los materiales, la última edición que hice, utilicé hartos paños húmedos-secos, en el fondo quería lograr impresiones distintas, como que fue más experimentación en el proceso de impresión, porque se pueden hacer muchas cosas, es lo bonito de cuando uno aprende una técnica, después apropiarse un poco de la forma en que la ejecuta.”



Ejemplo de impresión en Taller Aguafuerte. Fotografía publicada en la red social Facebook.

Mauricio Cortés comenta que hizo una clase en Punta Arenas, donde hubo muy buena recepción con buenos resultados, “porque esa es la gracia yo creo que tiene la técnica, que es rápida, es directa, es como muy expresiva en ese sentido, o sea muy versátil; y lo mejor, como está todo este tema de no ser tan contaminante en la práctica artística es perfecto.”, “eso también es lo rico de la técnica que es muy rápida, en un sentido, no es que la técnica sea muy fácil pero si alguien está bien enfocado, no es una cosa muy compleja producir”, profundizando sobre la forma en que se enseñaba en Taller Aguafuerte, explica “en *mokuhanga* no hay un límite, porque la herramienta si, ya, tienen toda una tradición que tiene que ver con la misma idiosincrasia japonesa con relación a los materiales, pero también tú los puedes de alguna manera adaptar. Esa es la gracia de hecho del curso que hacía Ben acá, que él adaptaba a las herramientas y materiales que tenemos acá. Sí estaba el *baren*, pero no estaban las escobillas del pelo de caballo, entonces lo que hacía era que tomaba estas brochas que son de pelo de cerda y las preparaba, y usaba un raspador como para cocinar y no había nada complejo, no había ningún misterio en el asunto”. Luego al preguntar sobre su producción de obra en torno a *mokuhanga*, Mauricio responde que no tiene obras únicamente mediante esta disciplina porque usa la calcografía, por eso ha usado *mokuhanga* mezclada con otras técnicas “Como tiene esta cualidad que se usa un papel... como no tenemos los papeles japoneses tan fácilmente, este papel de arroz que viene en rollo que se usa para caligrafía funciona perfecto y se puede utilizar por los dos lados, porque

también tiene toda esa versatilidad que se imprime por los dos lados, lado liso, lado rugoso. Entonces por un lado estoy imprimiendo litografía, y por el reverso aplico *mokuhanga*.”.

Para profundizar se le pregunta específicamente cuáles eran los materiales y herramientas que usaban en taller Aguafuerte, a lo que Mauricio respondió: “En general lo que utilizamos es un terciado mueblista, muy bien lijado por un costado, y tiene la gracia de poder usarlo por los dos lados en realidad; las brochas, las brochas se preparan, obviamente tienen que ser de pelo natural, pero adaptamos lo que venden en la ferretería, esa brocha de pelo natural se corta, se prepara; las tintas también, acuarela básicamente, como el pigmento en este caso; y el papel también, obviamente como no tenemos al alcance el papel japonés, el *washi* o el papel ideal, utilizamos estos que te digo yo, típico rollo que venden a veces en la librería, de caligrafía u otro similar, y ese lo preparamos, y funciona bien para el ejercicio, para el resultado. Obviamente uno le explica a las personas que estamos utilizando por medios adaptados, que se puede llegar a mejores resultados si ellos quisieran algo mucho más sofisticado pero que tienen ese tipo de herramientas. El *baren*, como no es tan difícil de conseguir en un sentido, sí lo utilizamos, igual podemos adaptarlo con otra cosa.”

Al ser el *baren* una de las herramientas más complejas y al comentar que “no es tan difícil de conseguir”, se pide a

Mauricio que especifique qué tipo usaron y frente a ello responde “En el fondo sí era un *baren* real, de hoja de bambú pero no era el *baren* de un artesano fino japonés. Era un *baren* funcional pero que era realmente de la hoja”. Insistiendo se le pregunta si tenía una especie de trenzado interior, y responde “Sí, debe haber sido algo similar, tal vez no tenía ese trenzado finísimo de la hoja de bambú pero debe haber sido de algún material tan poco noble porque funciona muy bien, de hecho lo buscamos en las páginas de material estadounidense y hay hartas que son dedicadas al trabajo del relieve del grabado, entonces allí encontramos, y obviamente habían categorías, no compramos el más caro porque teníamos que hacer el seminario y presentar a todas las personas una herramienta más o menos asequible. Pero sí existe esa posibilidad, como de tener lo mejor, dentro de todo, pero nosotros priorizamos esto que funcionaba muy bien en todo lo que necesitábamos hacer.” Sobre las gubias, Mauricio indica “Y las gubias tampoco eran las mejores gubias japonesas pero acá por suerte venden unas gubias que son de marca [...] y esas funcionan muy bien, pero obviamente después de un tiempo hay que estar aflándolas y hacerles mantención, pero el acero anda bien para el trabajo que se hace.” Finalmente se le pregunta a Mauricio si desde su trabajo como profesor en el taller Aguafuerte ha encontrado a alguien que ha continuado la disciplina, y él responde que no, pero que vio resultados muy buenos en su experiencia.

Quién tomó un “curso de mokuhanga” en Taller Aguafuerte fue Melissa Durán Barría, profesora de Artes Visuales y que además dio una charla sobre mokuhanga en el Museo Baburizza de Valparaíso en el marco de la itinerancia de la exposición “Mundo Flotante del Período Edo” del MNBA entre el 11 de mayo y el 23 de junio de 2019.

Melissa explica que se interesó por la xilografía japonesa, y comenzó a buscar información en diferentes medios experimentando lo que iba conociendo, y luego comenzó a enseñar. En la Universidad aprendió la xilografía de tipo occidental, la que consideraba bastante cara por las tintas al aceite, por ello, comenzó a buscar materiales más nobles, y así descubrió *mokuhanga*, que le pareció bastante más económico y sustentable, ya que se basa en la naturaleza. Comenta que sus estudios de arte fueron bastante acotados por las características de modalidad vespertina, por lo que no tuvo contenidos específicos, dice que fue de modo express pero que sí tuvo buenos profesores: “nos inculcaron las vanguardias desde un principio, y ahí fue como llegué a la xilografía japonesa y al arte japonés, ya que fue influyente dentro de las vanguardias en Europa.” Dentro de sus profesoras/es se cuentan Alejandra Salazar y Mario Soro, que fue a quien Melissa investigó y al cual considera un muy buen profesor porque le transmitía “hartos secretos de ellos y esas cosas”. Al preguntar sobre su experiencia en la producción de obra con la disciplina *mokuhanga*, Melissa responde: “Bueno, el papel, empecé a ver que era complicado y caro acá en

Chile no llegan mucho de estas cosas y empecé a investigar cómo yo lo podía crear, a ver el papel vegetal, como podía crearlo, hice cursos de papel, y también de encuadernado japonés y todo tipo de encuadernado en realidad, hace poco terminé también un curso sobre lo mismo, para irme llenando de este tipo de cosas, por mi parte, para después juntarlas y fusionarlas; las gubias, averiguando a través de los mismos profes sobre las gubias y buscando también en Instagram que es una buena fuente de información a nivel internacional, busco escuelas de *mokuhanga* de Japón, me comunico con ellos y ellos me dan algunos ‘tips’ o ideas en realidad”.

Sobre su participación en el Taller Aguafuerte indica “estuve en Aguafuerte, estuve 2 días, el taller es bastante corto, me ayudó a organizar en realidad cómo empezar, las marcas *kento*, cosas que es un poquito complicado encontrar información sobre ello, Y bueno, una cuando ve la xilografía japonesa se da cuenta siempre de estos márgenes que aquí me lo explicaron bastante bien, y la fórmula también de la pastita de arroz, que es como el secreto y era más que nada mi pregunta ¿Cómo logro que la acuarela o la ténpera logre pasar al papel? Porque no se pegaba, bueno, ahí lo descubrí en realidad”, antes de tomar el “curso de *mokuhanga*” en Taller Aguafuerte “intentaba y no me funcionaba, se secaban antes los colores, tenía que ocupar muchas estampas para lograrlo, y aún así se reventaban y se mojaban mucho, el papel tampoco lo sabía utilizar bien, en el hecho que se deja

húmedo un día antes; ese tipo de cosas fue las que yo descubrí ahí, y me fui organizando e investigando un poco más”.

También se le pregunta a Melissa sobre exposiciones que haya realizado de sus obras y responde que no ha hecho porque no ha tenido la oportunidad pero que lo enseña cuando puede. Al preguntarle sobre los procesos y materiales que usa, ella responde: “Trato de buscar en las barracas o en el campo –yo vivo en el campo– trato de buscar alguna que funcione, alguna veta que tenga algunas líneas que quizá me favorezcan y he ocupado cerezo porque es lo que más ocupan allá y no falta la persona que corta un arbolito de esos, he tratado con eucaliptos , muy duro pero bastante bien porque no se hincha tanto con el agua, así que es bueno y el pino, también es bueno y ahí hay que empezar a mejorar las gubias también, porque puede ser un desastre si una no tiene una gubia, también rompe la madera.” Las gubias que utiliza son hechas por el maestro Eugenio Calderón y dice haber usado las que le recomendaron en el Taller Aguafuerte.

Sobre su experiencia como exponente en la charla de Valparaíso, Melissa cuenta: “Bueno, fue la primera vez que logré exponer lo que yo sé sobre esto en un lugar, a lo más eran talleres con niños o algo así, algo sustentable en realidad, traté de llevar lo más posible mis conocimientos y la mezcla también de la fusión de la sustentabilidad con estos materiales nobles. Ví mucha gente interesada,

nosotros hicimos dos charlas como organización, porque somos un grupo donde nos juntamos y enseñamos materias de Oriente, me llamó bastante la atención que en estas dos charlas sobre *mokuhanga* se llenó bastante, había mucho estudiante, historiadores y harta prensa del sector, también me llamó la atención que a la gente le interese, que jóvenes más que nada les interese saber, entender y tratar quizá de aprender un poquito más, como una misma empezó.” Al preguntarle sobre publicaciones de su participación en la charla responde “No, pero podríamos subir el artículo (...), voy a tratar que subamos todo esto que hablé y también las recetitas”. Entonces se le pregunta si habló sobre recetas en la charla y responde “Sí, hablé de los tips técnicos, es que en realidad eso yo creo es lo más desconocido porque se saben los resultados pero no el procedimiento”.

Taller 99, con Ivonne Chia Fan.

Ivonne estudió diseño en la Universidad de Chile y se especializó en estampado textil; después de unos años de estar fuera de Chile estudió Artes en la Universidad Católica de Chile terminando su proyecto en el Taller 99. Ya que había escogido la especialidad de grabado, se quedó en el Taller 99 donde desde el año 2003 es profesora y enseña los sábados. En 2005 fue residente durante 2 meses en el programa de grabado en madera del Parque de Arte Nagasawa (NAP) en Japón, programa que se cerró en 2011 creándose desde entonces el MILAB como programa de Residencia de Artistas. Ese programa (NAP) acogió por 12



Descripción de la artista:

Matriz: madera terciada

Taco perdido

Acuarela

2 o 3 colores

Papel d'arches 160 grs

Técnica de impresión: *bokashi*

Fotografía gentileza de Ivonne Chia Fan



Descripción de la artista:

Matriz: madera terciada

Taco perdido

3 o 4 colores, varias pasadas

Papel japonés

Acuarela y gouache

Técnica de impresión: *bokashi*

Fotografía gentileza de Ivonne Chia Fan

años a más de 78 artistas estudiantes de 30 países entre los que figuran artistas y profesoras/es de grabado, y los dio a conocer la técnica japonesa de grabado a base de agua: “The NAP residency hosted a number of international artists, print teachers and printmakers and introduced the Japanese water based printmaking technique” (Nagasawa Art Park Artist-in-Residence, 2008); de este modo se facilitó el estudio por dos meses en una residencia en Nagasawa y Umihira-no-sato para algunas participantes cada año. El Programa de entrenamiento contempla las siguientes áreas de aprendizaje: 1ra semana: Proceso básico de grabado de un maestro de la escuela de arte. 2da semana: Auto estudio para revisión. 3ª semana: tallado con un tallador profesional. 4ta semana: Impresión con una impresora profesional. 5a - 8a semana: trabajo de grabado individual (Nagasawa Art Park Artist-in-Residence/Artist, 2008).

En el caso de Ivonne el profesor de su grupo fue Raita Miyadera, quién estaba a cargo de enseñar tallado fue Shinkichi Numabe y como *adviser* del grupo estaba Masahiro Takade. Raita Miyadera (1971) estudió Bellas Artes en la Universidad de Tokyo y también fue residente de NAP en 2001 donde tuvo como profesor a Takuji Hamanaka y como maestro impresor a Shinkichi Numabe; realizó una exposición individual en 2014 en B-gallery, donde expuso una selección de entre 12 y 15 obras, caracterizándose por la utilización del color azul. El año 2005 el NAP ofreció 1 clase, además de Ivonne a otros 6 estudiantes internacionales de: Suecia, Francia, Japón, Estados Unidos,

India y Nueva Zelanda. Ivonne tuvo la inquietud de conocer sobre la proveniencia de su imagen, debido a que ella misma tiene origen chino y japonés, además se interesaba por el *ukiyo-e*, por ello postuló a esta residencia en la que quedó después de unos intentos años previos a su estadía en Japón, siendo esa la primera vez que estaba en ese país.

El aprendizaje de Ivonne en NAP considera la práctica tradicional de la xilografía japonesa y la experiencia del estilo de vida japonés. Le enseñaron cómo desbastar, hacer los traspasos de imagen, a separar los colores para hacer las matrices de cada color: “es muy distinto en la forma del desbaste y en los calces, ahí es súper importante el calce, y además es muy importante el manejo del agua (...) porque es un poco lento con respecto a la xilografía occidental, que tu desbastas e imprimes inmediatamente con la tinta al aceite, acá no, el desbaste es distinto y si quieres hacer color, el traspaso es más o menos parecido pero tienes que ser muy meticulosa en cuanto a la separación de los colores, porque se te corre mucho, por eso el calce es muy importante, porque ahí se nota inmediatamente cuando está mal hecho el calce”.

Se le pregunta a Ivonne con respecto a su experiencia como profesora en Chile, ya que luego de su regreso impartió clases en el Taller 99, y esporádicamente en el Taller La Ventana y en el Taller de la Polenta Rodríguez en Viña del Mar: “cuando regresé a Chile empecé a hacer *workshop* en grupos pequeños y más menos como de 32 horas y he

estado haciendo, pero de toda la gente que ha hecho –yo te diría más de 20 personas– nadie ha seguido”. Al preguntarle si alguien más en el taller 99 practica *mokuhanga* responde: “No, no hay nadie, hicieron un *workshop* pero no siguieron”. “En el año 2009 hice un curso en Valdivia, en el Taller La Ventana y el año 2018 que me invitó una chica española que formó un taller en Recreo, en Viña, y me invito a hacer 2 *workshop*”.

De esa experiencia en Viña del mar se tomó entrevista a Renata Sagredo quien indica que después de asistir a las 4 clases de 4 horas en junio de 2018 y algunas otras durante julio continuó trabajando lo enseñado los viernes junto a 2 grabadoras más paraa compartir los conocimientos. En el taller de Ivonne utilizaron gubias de Eugenio Calderón y otra marca que se comercializa en Chile, que ha tenido “instancia de autoformación, tanto como canales de youtube, cuentas de Instagram y bibliografía encontrada en PDF”. “En el curso de Ivonne Chia Fan de 2018 trabajamos con madera de pino terciada, probamos algunos papel de arroz y papeles de mayor gramaje, utilizamos el kento de Ivonne, construimos nuestro baren con dos circunferencias de cartón piedra y una hoja de bambú, traída desde la zona franca de Iquique. Las tintas también las confeccionamos con metylan y acuarelas, así también como los pinceles de bambú, con palitos de sushi e hilo de algodón. De marubake utilizamos algunos que trajo la profesora y algunos cepillos lustrar zapatos.

Para humectar el papel utilizábamos papel imprenta humedecido con brocha, y entre medio íbamos poniendo los papeles de impresión, todo almacenado en una bolsa plástica.

Para comenzar a trabajar el grabado, primero hacíamos el registro (calce), y luego tallábamos la imagen“. Como profesora esos conocimientos le sirvieron para hacer clases en un “electivo en el Instituto Profesional Arcos, sede Viña del Mar, de 8 sesiones llamado “Moku Hanga: Estampa tradicional japonesa”, donde participaron 10 estudiantes, haciendo un grabado con calce dos calces de color”



Para indagar en la forma que enseñó la disciplina en Chile, Ivonne responde “Con respecto al nori, yo lo reemplazo por el Metilan³⁵ –el nori es el adhesivo que se usa para disolver en la acuarela– en wash o cualquiera de esos pigmentos disueltos en agua, y yo uso, como no hay nori, yo uso el Metilan. El Metilan es un adhesivo que se utiliza para el deco mural y es un adhesivo que es libre de ácido, entonces se puede usar perfectamente.” Ivonne dice que no es muy problemático usar Metilan, que hay que ir probando. También se refiere a que algunos papeles son



³⁵ Adhesivo en polvo en base a Metilcelulosa con fungicida, utilizado especialmente para el pegado de papel mural

difíciles de usar porque el papel japonés no tiene goma como el papel occidental.

Sobre la forma de imprimir Ivonne dice: “Por ejemplo, los cepillos que se usan para extender el color, o sea, la acuarela, se usa la acuarela, en *mokuhanga* tradicional usan acuarela y wash. Los cepillos famosos, que no recuerdo el nombre, esos cepillos no hay acá en Chile cepillos de cerda, y lo que yo utilizo son los cepillos de zapatos, para lustrar, funcionan bastante bien, pero tienen que ser los que son de cerda, no pueden ser los sintéticos. Entonces el *baren*, también encontré, acá en Iquique encontré hojas de bambú, en un mercado chino y compré hojas de bambú entonces les enseñé a hacer *baren*, pero ahora se puede conseguir (...) además hay una herramienta específica para hacer el *kento*, que el *kento* es el calce, también ese lo mando a hacer donde Calderón si es que alguien quiere, o sea la gente que ha hecho el curso conmigo ha comprado esa herramienta, y Calderón está haciendo esa herramienta. Entonces hay que adecuarse pero en sí el terciado se usa porque es muy difícil encontrar madera de cerezo, hasta terciado está siendo difícil obtener. El terciado funciona muy bien, el de mañío y el de laurel que son más duras, lo malo es que para hacer la línea se te despegan las chapas, entonces por eso de repente hay ciertos problemas con ese tipo de madera, pero después para imprimir el sistema de impresión también es distinto, puedes imprimir en seco o en húmedo, todo eso lo enseñé”.

Paola González Farías en Taller Mokuhanga del Cajón del Maipo

Paola González Farías (autora de esta investigación) se tituló en Pedagogía en Artes Plásticas en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) donde tomó la especialidad Tecnologías Grabado de 2 años con profesores como Cristián Benavente Millan, Mario Soro Vásquez, Guillermo Frommer y Rafael Munita, en ese tiempo sólo desarrolló la xilografía del modo occidental. En 2006 obtuvo una beca en Japón otorgada por la Japanese International Collaboration Agency (JICA), en el área de Educación; como parte de ese programa conoce Tokyo, Osaka, Yokohama, Kyoto, Maebashi y Miura, introduciéndose en políticas y buenas prácticas de la educación japonesa; dentro del programa tuvo clases de japonés, visitó templos, restaurantes de comida tradicional; conoció aspectos culturales como la ceremonia del té y un conjunto de conferencias específicas sobre la cultura, historia y características de Japón asistiendo a escuelas y actividad de intercambio con jóvenes japonesas/e, centros de investigación para profesores, residencia en una casa con familia japonesa, etc. En 2012 se graduó de Magíster en Educación con mención en Gestión Educacional con una investigación inspirada en “Las 50 medidas de Gunma, Japón”, que luego enlaza con la xilografía al agua para aplicarla en estudiantes de Chile. En 2017 es ponente en la International Mokuhanga Conference en Hawaii³⁶ y asiste a

³⁶ En el capítulo de experiencias internacionales se detalla sobre la conferencia y su organización.

las ponencias, demostraciones y otras actividades de la organización, en la cual presentará en diciembre de 2021. Fue seleccionada para la Residencia de *mokuhanga* nivel avanzado en Lago Kawaguchi, Japón, organizada por MILAB Artist in Residence 2022. Ha expuesto sobre la xilografía japonesa *mokuhanga* en Conferencias, Congresos y otros encuentros académicos y de difusión, también ha publicado varios artículos en torno a la educación, la cultura japonesa y el arte de la xilografía japonesa. En 2017 presenta como profesora asesora en el Congreso Explora de Conicyt la investigación experimental³⁷ con tintas en base al agua, y por ello es invitada a la presentación del póster al Congreso Mentes Transformadoras desarrollado por el Instituto de Neurociencia Biomédica mediante su plataforma Loligo. En 2018 aplicó la xilografía al agua en el proyecto “Xilografía y Aprendizajes Culturales” auspiciada por la Fundación MOA Internacional Chile. En 2019 viaja a Buenos Aires a un seminario dictado por el artista y profesor japonés Katsutoshi Yuasa³⁸, coordinado por María (Nacha) Massone, aprendiendo aspectos técnicos específicos de la disciplina. En 2020 expone de manera virtual en la convocatoria Grabado Reunido (Grabado Reunido. Mokuhanga, 2020) obras *mokuhanga* elaboradas sólo con las herramientas, materiales y procesos de la xilografía japonesa tradicional.

³⁷ “Obtención de tintas no tóxicas y sustentable para xilografía a partir de materias primas de Chile y América Latina”

³⁸ Descripción en el capítulo de experiencias internacionales.



Murasaki Baren, barra de sumi y piedra. Herramientas de la artista Paola González Farías en el Taller Mokuhanga del Cajón del Maipo.

Sobre su visión de la disciplina está la publicación del Manifiesto del Taller Mokuhanga: “es importante conocer, aplicar, enseñar, practicar la disciplina mokuhanga con sus herramientas, materiales y procedimientos originales, y luego de tener dominio de ella, poder diversificar, investigar, experimentar seriamente sobre alternativas con materias primas locales y medir cuidadosamente los resultados, comparándolos con los resultados que se obtienen con las tradicionales.”³⁹ El Taller Mokuhanga se encuentra en el Cajón del Maipo y sus publicaciones se pueden revisar en mokuhanga.cl y xilografia.cl.

Paola (@zukunomo) ha enseñado de manera personal a Javier Santander Vidal (@dakot), quien también ha expuesto sus obras realizadas mediante esta disciplina. En el taller utilizan sólo materiales originales y tradicionales como el Murasaki *baren* elaborado por el maestro Gotou san, y prontamente el *Hon baren*, papel de *kozo*, *nori* como

³⁹ <https://grabadoreunido.cl/Talleres/mokuhanga/>

aglutinante de color y *sumi* para las zonas negras, madera de cerezo, utilizando varias matrices con sus *kento* para el calce de colores; para tallar utiliza herramientas tradicionales japonesas como el *hangi-to* y un juego de gubias de Michihamono aplicando la técnica de tallado lineal para hacer la “matriz clave” característica de *ukiyo-e*, y con ella, los traspasos para obtener las matrices de colores;

también utiliza gubias del maestro Eugenio Calderón: “He hecho lo posible para evitar cambiar o adaptar los materiales y herramientas, ya que es importante practicar y difundir la disciplina tradicional. De otro modo, entre adaptaciones y adaptaciones, se pierde la esencia y termina siendo cualquier cosa, menos mokuhanga, entonces también está la xilografía al agua y no hay que confundir una cosa con otra, hay artistas grabadoras y grabadores chilenas/os que no saben que hay diferencias entre la xilografía occidental y la japonesa, se conoce bien su imagen pero no su proceso, se ha estudiado su estética pero no se ha difundido suficientemente la disciplina. Yo la he estudiado hace algunos años y la practico lo más cercano posible a lo tradicional, he estudiado *hiragana* y *katakana*, he tratado de comprender su cultura en clases



Hangi-to. Y gubias michihamono. Herramienta para el tallado de la artista Paola González Farías en el Taller Mokuhanga del Cajón del Maipo.



6 matrices de madera de cerezo para una imagen de la artista Paola González Farías en el Taller Mokuhanga del Cajón del Maipo.

de estética japonesa, de jardín japonés y conociendo lentamente la filosofía de Okada, todo lo cual me ha permitido tener una aproximación a la comprensión del arte japonés pues la contemplación de su complejidad me conduce a la conclusión de que todo lo que he hecho es sólo un pequeño acercamiento. Una vez en una ponencia respondí a una pregunta diciendo que realmente sólo una japonesa o japonés puede lograr esta disciplina a cabalidad, y es que hay demasiada información que no absorberemos nunca siendo parte de la cultura occidental. Respeto a todas las maestras y maestros japonesas/es y extranjeras/os que han dedicado años a su estudio, práctica



marubake. Herramienta para entintar matrices, y matriz de la artista Paola González Farías en el Taller Mokuhanga del Cajón del Maipo.

y

difusión; hay muchas personas en el mundo tratando de llevar estos conocimientos más allá de las fronteras. Por mi parte, continuaré en este camino esperando poder conjugar mi práctica con mi propia identidad cultural latinoamericana”.

Mokuhanga de Eduardo Meissner

Meissner (fallecido en 2002) constituye el antecedente más temprano de un artista que ha enseñado la “xilografía a la manera japonesa” en Chile, su enseñanza trata de una adecuación o aproximación a la disciplina tradicional. Estudió en los inicios de los '50 en la Sociedad de Arte de Concepción, luego viajó a Europa y en Viena aprendió xilografía, litografía y grabado en metal, aproximándose en la Meisterschule a la técnica cromoxilográfica propia del grabado japonés (Eduardo Meissner. Artistas Visuales Chilenos, AVCh, MNBA, s. f.).

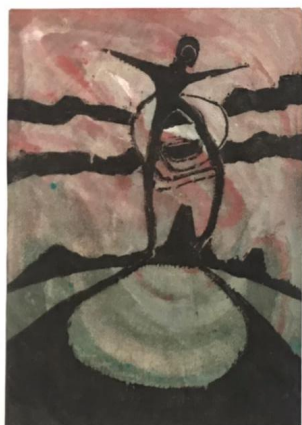
Meissner, es clasificado como pintor, pero también registra un conjunto de exposiciones de sus obras xilográficas que

en catálogo, no distinguen entre aquellas elaboradas al modo japonés y las elaboradas mediante la xilografía occidental.

Uno de sus estudiantes, en Concepción, ya en los años 90, fue Roberto Cartes, artista grabador y actual docente de la Universidad de Concepción, especialista en dibujo y grabado (Roberto Cartes, 2020) “Durante mis estudios de Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de Concepción, en los años 90, cursé una asignatura electiva llamada Xilografía a la manera Japonesa, a cargo del profesor Eduardo Meissner”, “trabajamos con tacos de madera (raulí y laurel), aprendimos a tallar a cuchilla, entintar con brochas, usábamos temperas y entretela como soporte y algunas pruebas en papel japonés regalado por nuestro profesor”. A su vez Roberto, a raíz de las condiciones COVID19, generó adecuaciones en sus clases de grabado: “Desde la docencia este año practicamos impresión al agua en la asignatura Grabado y Estampación (Licenciatura en Artes Visuales) y en Introducción a la Estampación (Pedagogía en Artes visuales) U de C”. “Durante el año 2020, realicé adaptaciones al programa de la asignatura a mi cargo “grabado y estampación” e “Introducción a la Estampación”. Hicimos algunos ajustes de la técnica para desarrollar ejercicios sin los medios tradicionales (prensa, rodillos, tintas de grabado, etc) en este caso podríamos decir que practicamos xilografía al agua, usamos tempera, hojas de block, pinceles y brochas para entintar, realizamos un *baren* artesanal y trabajamos

con gubias (escolares) sobre tableros de MDF, como hacemos habitualmente.”

Christian Rodríguez, quien fue también estudiante de Meissner, indica que su profesor les mostró el arte oriental y asiático en el marco de la historia del arte vinculada a la técnica; dice que tenía la clara intención de transmitir “la fortaleza de los imaginarios que esta técnica o estos ejes visuales se presentaban en esos territorios, todos estos imaginarios de primavera, las pequeñas estampas de bolsillo, las verticalidades de paisajes asiáticos, para mostrarnos esta hermosa disciplina”, así la praxis de la producción consistía en el uso de madera de raulí, que encontraba en mueblerías viejas donde extraía trozos de madera para hacer grabado, entonces partieron con una matriz con técnica al agua, entintando con un poco de



Obras de Christian Rodríguez. Fotografía gentileza de Christian Rodríguez

material que les entregó el profesor, y además usaron acuarela y pigmentos; en el tipo de papel usaban “entretela”, después hicieron más matrices estableciendo una conexión entre la acuarela y la xilografía. Al preguntarle más específicamente sobre los materiales, Christian explica que no tenían muy buenos materiales para tallar, no tenían por ejemplo las gubias Calderón ni otras y usaban gubias escolares y el cuchillo cartonero, y algunas ‘hechizas’. El proceso consistía en el dibujo directo en la matriz o en negro con el trabajo en negativo, para entintar usó brochas gruesas o pincel grueso, al comienzo delineaban y luego hacían “un charco” usando la forma espontánea de la tinta, imprimió con cuchara de palo, baren japonés habían alrededor de dos que eran de propiedad del profesor, y el calce lo realizaban con alfiler o con sujetadores con la matriz mojada. No tenían antecedentes de kento.

Mokuhanga en Viña del Mar. Experiencias de Virginia Maluk y de Iván Díaz.

Virginia Maluk estudió diseño en la Universidad Santa María hasta el año 1973, trabajando en fotografía; ese año se fue de Chile regresando el año 1984. Comienza a dedicarse de lleno al arte desde alrededor de 1991; crea sus aprendizajes mediante un camino de búsqueda propia, asistiendo a talleres de arte y profundizando con profesores particulares como Ramón Levin ;de la fotografía derivó a la pintura gustándole mucho la experimentación y el arte contemporáneo, luego ingresó a la Escuela de Bellas

Artes de Viña del Mar para estudiar en modo “talleres libres” con Jorge Osorio, que llegaba desde España, pasando más tarde a los “Talleres regulares” donde conoció el grabado marcando preferencia por los procesos libres, comenzando con xilografía. A través de sus compañeros de taller, conoce a Jorge Martínez, grabador y profesor en la Universidad de Playa Ancha, UPLA, que tenía un taller particular, donde conoció la disciplina calcográfica, su rigor y amplitud. Posteriormente, alrededor de 2006, comienza a explorar el grabado menos tóxico, trabaja con las tintas al agua y se integra al conocimiento del libro de artista, abriendo con ello los límites tanto de sus procesos como de su narrativa para abordar la obra. Su profesor le comentó que trabajarían con *mokuhanga*, pero sólo hicieron xilografía tipo occidental “nunca hicimos *mokuhanga*, él lo propuso pero no lo hicimos, entonces ahí yo empecé a buscar en internet y me hice mis propios, una planchita pero en Trupán, no en madera, y ahí me encanté con la xilografía”, “eso fue el 2010, y de ahí hasta ahora ha sido la técnica que más he trabajado, ahora, yo siempre, me gusta experimentar, mezclar matrices, arriba abajo. Pero en *mokuhanga* yo casi no tengo experiencia, sólo me quedó eso grabado para poderlo aprender, y después, no me acuerdo hace cuántos años con una mexicana que conocí sobre el libro de artista en las redes, que vino a Chile, y hace libros de artista y encuadernación, ella nos hizo acá un curso de *mokuhanga* pero que ya está adaptado a la manera occidental, y es lo único que yo he tomado que fue un curso de 2, 3 días”, “entonces ahí ya lo hicimos en madera terciada y con los

pigmentos mezclados con maicena, ella los mezclaba con maicena, pero yo tengo nori, un nori que viene preparado ya, y usé más o menos las mismas formas de trabajar que tengo, mezclando con la xilografía occidental o sobreponiendo capas, pero nunca lo he hecho al estilo de ellos, con las planchas de guía y los no sé cuantos colores y todo lo que vemos en los tutoriales en Youtube, ese maestro que está ahí sentado en el suelo con 200 cosas, y en la misma plancha ponen un pedacito de un color y un pedacito de otro, eso yo no lo he practicado”. “Cuando vino Albertina [la artista mexicana con la que tomó el curso] fuimos varias las que tomamos ese curso, porque yo pertenezco a un taller que se llama Graphos, que a estas alturas quedamos 12, y de esas 12, yo creo que alrededor de 8 tomamos el taller, ó 6, 7 (.) yo lo hice sobre papel de grabado de grueso gramaje y también sobre papel de arroz, compramos pigmentos en polvo y los preparamos con goma arábica, yo usé nori, y las demás lo hacían con maicena que poníamos sobre la plancha y luego pintábamos como quién pinta una acuarela en la plancha y poníamos el papel que humedecíamos como lo muestran en sandwich”.

Se le pide a Virginia que profundice sobre los materiales, y ella responde “nos compramos escobillas de zapato y lo otro que son los ponceadores, esos pinceles grandes, gruesos, y con esos poníamos el pigmento, y como te digo, algunas usábamos acuarela o compramos pigmentos entre todas, los repartimos y los mezclamos con la maicena

cocida o con el nori que ya venía preparado, lo compré en McClain's". "después me compré estas que son exclusivamente para *mokuhanga* [refiriéndose a las brochas], pero ese pincel que usan ellos de las cerdas de caballo que lo lijan, pero con los ponceadores y las otras cosas igual funcionaba".

Albertina Tafolla de México, es la artista que menciona Virginia, efectivamente, mediante entrevista confirma esa información, e indica haber aprendido en la Universidad de Guanajuato, México, con un maestro que aprendió en Japón y otro que no vivió en Japón, más otros maestros japoneses que llegaron a enseñar en la carrera de Licenciatura en Artes. Su maestro fue Alberto Javier Martínez⁴⁰ -sobre quién no se pudo establecer en esta investigación un vínculo de estudios en Japón. Albertina realiza su trabajo gráfico utilizando mezclas de técnicas y entre ellas la xilografía japonesa a la que se refiere diciendo que "he hecho algunos cambios que me facilitan más el trabajo como hacer un bastidor especial que me sirve de registro, no trabajar toda la madera por completo, sino trabajar varios colores a la vez, y eso va muy de la mano

⁴⁰ "Alberto Javier Martínez nació en León, Guanajuato. Estudió Artes Plásticas en la Universidad de Guanajuato y un posgrado en Artes Visuales del Southern Oregon State Collage en Estados Unidos. Ha obtenido premios a los que se hizo acreedor en la Bienal de Dibujo y Estampa Diego Rivera y mención honorífica en Fine Art Society en Estados Unidos. Obtuvo becas a nivel nacional en apoyo a la creación y ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales en México y en Estados Unidos." <https://www.milenio.com/opinion/arturo-joel-padilla-cordova/cultura-arte/alberto-javier-martinez-en-el-museo-del-pueblo>

con el tipo de trabajo que yo hago”. Albertina viajó a Chile y transmitió sus conocimientos: “Impartí un taller en Viña del Mar, de Chile, en Graphos, y fue una experiencia muy interesante porque para esas alumnas era la primera vez que se enfrentaban a esta técnica y fue muy bonita tanto para ellas como para mí y es el único taller que he impartido en un grupo grande”. Al preguntársele respecto a la técnica que utiliza en específico y sobre los materiales y herramientas utilizados, explica: “lo importante en este tipo de trabajo es elegir la madera adecuada, porque cuesta mucho a la hora de trabajarla, si es una madera muy dura, te acabas las manos y las gubias, entonces aquí, desde que estaba en la escuela, trabajamos con una madera que se llama Ocume, que es una madera tropical que tiene doble chapa y en el medio un relleno que te permite mantener los límites de lo que estás trabajando, y la verdad es que es una técnica que sólo trabajándola, viéndola te enteras de su esencia, porque utiliza pigmentos al agua que se preparan con un poco de goma arábiga (agua, pigmento y goma arábiga) se diluyen y se prepara un pegamento, aquí en México le llamamos engrudo, con maicena, que es harina de maíz y se hace una pastita muy diluida con la que vamos a impregnar la superficie que vamos a pigmentar, y el papel que yo uso más es un papel 100% algodón. Entonces la primera fase es humedecer toda la superficie que vas a entintar, posteriormente aplicar esa pastita que sirve de pegamento, puede ser con un pincel, con una brocha, con una esponja y en seguida aplicas los pigmentos. En la técnica original se aplica muy parecido a la acuarela que aplicas primero un color, el papel tiene que estar húmedo,

lo imprimes manualmente con un *baren*, guardas ese papel con humedad, limpias toda la placa, metes un segundo color y así vas trabajando hasta terminar todo tu proyecto. Lo que yo he hecho es simplificar y manejo, imprimo dos o tres colores a la vez y así consigo transparencias, consigo mi objetivo, y lo que me ha facilitado el trabajo es hacer el bastidor de margen con el que ya no trabajo en la placa el extra de meter la gubia y dejar un margen”.

Independientemente de la experiencia de Virginia Maluk, también en Viña del Mar, Región de Valparaíso, se encuentra el artista grabador Iván Díaz. Él estudió dibujo y grabado, es Licenciado en Grabado y Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y profesor en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar. Ha practicado la xilografía al agua desde hace poco tiempo, publicando mediante redes sociales la imagen con el Hashtag (#) mokuhanga. De acuerdo a su experiencia Iván comenta: “llevo varios años dedicado al grabado en sus distintas disciplinas, y siempre me interesó esta técnica del mokuhanga, por lo que tuve que buscar información variada por internet, ya que es difícil acá en Chile acceder por otro medio. Por lo demás, conozco varios grabadores y prácticamente ninguno ha profundizado o ha tenido un acercamiento con esta técnica. De todas las técnicas de grabado que he realizado: aguafuerte, punta seca, litografía etc. etc., una de mis preferidas ha sido la xilografía, pero en madera, en especial la de álamo. No trabajo con aglomerados ni con MDF o similares ya que no brindan la

misma calidad de imagen y evitas imprimir con prensa. También pinto con acuarela y esto me ayudó a enfrentar el moku-hanga con un poco más de seguridad dentro del proceso técnico.” Iván, comenta que le resulta difícil utilizar los materiales originales, por lo que él realiza los



Materiales y herramientas del artista Iván Díaz. Fotografías gentileza de Iván Díaz.

siguientes procesos con adaptaciones desde la disciplina mokuhanga “Comienzo preparando la madera de álamo (contrachapado de 1cm de espesor) con un buen pulido con distintas lijas para eliminar cualquier astillado o agrietamiento. Luego aplico sellador de madera mezclado con diluyente a la piroxilina sin mucha densidad para impermeabilizar la madera y conservar la veta, y que ésta pueda recibir humedad de los pigmentos sin que se hinche. Una vez hecho esto, procedo a dibujar sobre el taco y a desbastar la madera. Terminado esto entinto el taco utilizando pinceles y

brochas de pelo natural con pigmento negro mezclado con almidón de arroz para sacar la primera prueba en papel de arroz. Y esa prueba la utilizo para hacer las distintas matrices pegando las sucesivas impresiones en cada taco”. Los materiales que utiliza son: “papel de arroz, pigmentos naturales, pinceles y brochas, gubias, baren realizado con pita de



Ejemplares del artista Iván Díaz.
Fotografías gentileza de Iván Díaz.

cáñamo trenzado pegado en una madera delgada y con una tela suave que la cubre.”

Cuadro orientador sobre la práctica de *mokuhanga* y xilografía al agua en Chile.

Artist as	Ania García, Mauricio Cortés	Ivone Chan Fan	Paola González, Javier Santander	Eduardo Meissner	Virginia Maluk. Iván Díaz
Taller Ciudad	Taller Aguafuer te Santiago	Taller 99 Providencia Santiago	Taller mokuhanga San José de Maipo Santiago	Taller a la manera japonesa Concepción	Viña del Mar
Maderas	Terciado de pino mueblista	Terciado de maño y laurel	Cerezo natural	Raúl y Laurel reutilizado	Enchapado de álamo
Tallado/ marca kento	Gubias Sakura Usa kento	Gubias sakura y Calderon para Kento	Hangi to japonés y gubias Michihamo no 6 matrices con kento	Cuchillo, sin kento	2 matrices 1 kento
Presión	Baren no profesional	Baren adaptado, hecho por Ivonne.	Murasaki baren	Cuchara de palo. Baren (desconocido)	Baren adaptado

Papel	Papel para caligrafía “papel de arroz”	Papel japonés.	Kozo Natural Awagami factory	Entretela	Papel “de arroz” Papel de algodón
Brochas	Brochas comunes de ferretería y pinceles	Cepillos para zapatos	Marubake	Brochas comunes y pinceles	Brochas comunes y pinceles
Tintas	Acuarela y engrudo de harina de arroz	Acuarela , Wash y metanol	Sumi Y tintas al agua con <i>nori</i>	Témpera, acuarela y pigmento	Engrudo de maicena, <i>nori</i>
Aprendizaje	Ben Zawalich , Santiago 2015.	Programa Parque de Arte Nagasawa (NAP), Japón. 2005.	Katsutoshi Yuasa, Buenos Aires 2019. IMC Hawaii 2017.	Meisterschule. Viena. Década de los '60.	Sin fuentes de aprendizaje

6. Análisis de la enseñanza de *mokuhanga* en Chile.

Habiendo revisado en el capítulo anterior, las principales - probablemente únicas- experiencias chilenas en torno a la práctica de la xilografía japonesa, aquí se muestran análisis relativos a la enseñanza de esta disciplina en Chile desde la formación profesional que ofrecen Universidades chilenas en la carrera de Artes Visuales y en talleres de grabado mediante clases regulares. Para ello se revisan las mallas curriculares de la carrera de Artes Visuales en las principales Universidades y se complementa la información mediante entrevistas a importantes protagonistas nacionales del grabado y su enseñanza. Debido a la evidente carencia de conocimientos en torno a esta disciplina en Chile, se invita a las/os entrevistadas/os a reflexionar sobre los factores que han limitado la expansión de *mokuhanga* en Chile. También se analiza la exposición de la colección de estampas japonesas en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Y, se finaliza con la presentación de una experiencia educacional a nivel escolar.

En general, conforme pasan los años, desde fines de los '90 hasta nuestros días, las mallas curriculares de las Carreras de Artes Visuales en Chile se han presentado de manera cada vez más expansiva en sus terminologías, por lo que si antes una asignatura era denominada, por ejemplo, “Grabado I, II, III...”, ha pasado a llamarse “Reproducción seriada”, “Gráfica”, para continuar con “Imagen Técnica”

(Nombre de la asignatura en la malla UDP 2020 cuyos contenidos abordan el grabado). Mucho del contenido relativo al grabado está siendo menos profundo y más orientado a la experimentación por medio de asignaturas que tienen relación con un proyecto de creación personal y menos con la enseñanza de las disciplinas del grabado como especialización de técnicas tradicionales.

Sobre lo anterior, por ejemplo, la malla para obtener el grado de Licenciada/o en Artes con mención en Artes Visuales en la Universidad de Chile, presenta 5 “créditos” de la asignatura “Gráfica” en el 1° semestre y otros 5 en el 2° semestre “Gráfica I y Gráfica II” (Artes Visuales, 2019) luego, en el 3° y 4° semestre también con 5 créditos cada uno presentados dentro del plan básico; luego, el “taller Instrumental” I y II presenta en los semestres 3° y 4°, 3 talleres instrumentales en los que se puede optar por: pintura, escultura, grabado, interfaz, arte textil, fotografía, cerámica u orfebrería. Eso indica que cabe la posibilidad de quienes puedan cursar en toda su carrera tan sólo 10 créditos destinados a la enseñanza “Gráfica” que incluso no es necesariamente equivalente a “Grabado” en sí, mientras que, por ejemplo, la asignatura de “Dibujo” contempla 6 semestres con 4 créditos en cada uno como parte de la formación básica de la carrera (24 créditos en Dibujo I, II, III, IV, V y VI).

El caso de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en la carrera de Pedagogía en Artes Visuales

(Artes Visuales, s/f.), que tiene una malla con asignaturas específicamente del área de la Pedagogía, otras asignaturas exclusivas del área de las Artes Visuales, y otro conjunto de asignaturas en que se unen ambas áreas del conocimiento; presenta un plan de estudio (Artes Visuales, 2018) conteniendo en el 1° semestre “Taller de iniciación al lenguaje visual: color, gráfica y espacio” con 5 créditos, siendo el único que nombra concretamente la gráfica -que no necesariamente incluye grabado, los siguientes semestres presentan asignaturas que pueden o no estar relacionadas al grabado como en el 2° semestre “Taller de experimentación arte y espacio” y “Taller de representación del espacio”, cada uno con 4 créditos, y luego en el 3° semestre el “Taller de producción de obra: arte y objeto”, “Taller de representación del objeto”. Todas esas asignaturas no dan cuenta en sus nombres de la relación que pudieran tener con el grabado.

Luego, así sucede con todas las mallas curriculares, las que muestran muy poca carga al área del grabado, el caso de la Universidad Católica de Valparaíso ofrece en la carrera de Licenciatura en Artes Visuales 2 asignaturas con el nombre “Grabado” (I y II), en el 3° y 6° semestre. Se entiende que muchos de los proyectos de creación o talleres optativos incluyen áreas del grabado, pero aún así pareciera que las horas y profundidad dedicada a estos aprendizajes no permitirían en Chile siquiera profundizar al nivel de la enseñanza de la xilografía japonesa.

Por lo anterior, en conjunto a las/os entrevistadas/os, -todas/os con conocimientos y educación en el área de las Artes Visuales y del grabado en específico- se ha reflexionado mediante las entrevistas de esta investigación, en torno a sus experiencias sobre la enseñanza del grabado y las posible causas por las que la xilografía japonesa no ha sido incorporada en el currículum de las principales Instituciones de Educación formal en Chile, Universidades y Talleres especialistas.

Por su parte, Renata Sagredo, artista grabadora que desarrolla varias disciplinas y muy activa en la realización de talleres y difusión de las técnicas del grabado, especialmente la xilografía y linografía, profesora en Valparaíso y creadora del Taller La Veta, reflexiona para esta investigación sobre el papel del currículum “en la Academia ha habido una condensación de los contenidos, muchas veces en las asignaturas de Grabado e impresión se reúnen muchas técnicas a la vez, que no dejan cabida a técnicas de procesos más largos como el Moku Hanga: por ejemplo, en un semestre de 16 sesiones donde se deben pasar las unidades de grabado en relieve, calcografía y técnicas experimentales, es muy probable que el tiempo dedicado al tallado de una imagen sea muy limitado.”

Mauricio Cortés, Licenciado en Artes de la Universidad de Chile, quién enseñó *mokuhanga* en el Taller Aguafuerte indica: “Yo creo que tiene que ver con un tema de la malla, en ese tiempo, no sé cómo estará ahora, ya ha pasado un

tiempo, era ver varios módulos, igual nos tomaba tiempo, uno no tenía mucha noción de lo que era grabado, entonces después de que entendías el lenguaje te hacían otro ejercicio, y ese tiempo transcurría, entonces en realidad el año se hacía breve, tal vez se podría abarcar y enseñar ese tipo de técnica pero tendrías que acotarla a ejercicios técnicos y dejar el tema de creación al final, yo creo que eso es un tema más transversal a las carreras”. Y, agrega que otro factor es el desconocimiento, indicando que la historia del arte que se enseña en Chile es mayoritariamente basada en Occidente, siendo los contenidos de arte oriental “muy someros”, por lo tanto, deduce que no es muy importante para las instituciones “de hecho, ni siquiera el Art Nouveau lo pasaban, y si uno lo va estudiando tiene mucho que ver porque llegó con esa influencia de Oriente y sobretodo de Japón, entonces te das cuenta que hay cosas que no se estudian, no se abordan”. Mauricio, dentro de sus años de estudio dentro de su mención en grabado, dice que le enseñaron “entalladura, o talla al hilo, básicamente, y dentro de eso taco perdido, y ese tipo de ejercicios, pero más que nada, ese tipo de trabajo de entalladura”, sus profesores fueron Verónica Rojas Lerman y Carlos Damasio.

Para profundizar sobre la enseñanza ofrecida por la Universidad de Chile se entrevista a Nelson Plaza, debido a su currículum que aborda tanto el área académica formal y el área de la práctica del grabado perteneciendo al circuito del arte del grabado en Santiago, Chile: estudió

Licenciatura en Artes, especialidad grabado, en la Universidad de Chile, especialista en litografía en planchas de aluminio en el Tamarind Institute en Albuquerque, Nuevo México, y Máster en el Pratt Institute, Nueva York. Académico de la Universidad de Chile a cargo de la cátedra de Litografía, y algunos cursos de Gráfica y Color. Además en 2020 le correspondió el cargo de Director del departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

En su taller *Ars Lucis practica* ampliamente las técnicas del grabado en metal, la serigrafía y mezclas de técnicas. Estuvo a cargo de la Dirección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Con todo ello su experiencia le ha servido “para estar siempre conectado con la universidad, con la enseñanza del grabado, y ahí claro, he desarrollado una carrera como profesor de grabado que ya lleva 20 años de profe en la U”. En su vasto recorrido en el área del grabado profesional en Chile, nunca conoció alguna actividad relativa a la xilografía japonesa, al respecto indica “creo que tiene mucho que ver con la herencia que se fue recibiendo acá de la enseñanza del grabado, hay que pensar que los profesores que -al menos en la Universidad de Chile- los profesores que estaban a cargo de los talleres son todos con formación en Europa. Desde Bonati, que le entrega después el taller a Julio Palazuelos, gran xilógrafo, pero formado en Florencia, en España y que trae a Chile mucho de esa tradición”. Nelson también relaciona la carencia de desarrollo de *mokuhanga* en Chile por los tipos de materiales que se encuentran en nuestro país y porque

“siempre se trabajó desde el modelo Occidental de la xilografía que es el de la tinta oleosa sobre una superficie y aplicada con rodillo.”

El primer encuentro que tuvo con la xilografía japonesa fue en la Biblioteca Pública de Nueva York y mediante un seminario corto dentro de la escuela donde él tomaba clases. En Nueva York Nelson fue ayudante en la clase de xilografía de Michael Kirk y en una oportunidad él invitó a Kathy Caraccio, entonces en un *workshop* de un día, ella mostró la técnica, “el profesor explicaba que de alguna manera lo que estaba sucediendo con estas tintas que son las Aqua Wash Charbonnel -que se pueden limpiar con agua pero que son en base a aceite- también podía acercar estos dos mundos, el mundo de la xilografía occidental y el mundo de la xilografía japonesa porque esas tintas eran susceptibles de usar con las escobillas para hacer los difuminados y todo eso que es posible hacer con el almidón de arroz que tienen las tintas japonesas”.

Explica que en algún momento, varios años atrás, estudiantes tenían interés en practicar la xilografía japonesa y el problema que se les presentó fue en conseguir “ese agente, ese aglutinante, ese almidón de arroz para poder mezclarlo con la tinta y que quedara sobre la madera”, siendo esa su única cercanía en Chile con el concepto de *mokuhanga*, ya que “los profesores que hacen clases de xilografía y cuando a mí me tocó hacerla siempre nos basamos en los referentes europeos, de

Durero para adelante.” Nelson comenta que la xilografía es la disciplina en la que menos trabaja y además que no ha sido posible adquirir los materiales del tipo japonés en Chile.

Se comenta a Nelson la importancia del Japonismo europeo y se invita a conversar sobre su opinión sobre cuáles serían los factores que han determinado la ausencia de enseñanza de la xilografía japonesa, tomando en cuenta que los maestros que formaron escuela en Chile estudiaron en Europa; al respecto, indica que según su parecer en Chile hay muy pocas/os artistas que trabajen xilografía en maderas naturales, ya que la mayoría lo hace en Trupán “no conozco a nadie que esté trabajando con las tintas japonesas, a la manera de imprimir, con papeles japoneses (.)” Para Nelson “La xilografía japonesa podría suplir ese espacio de taller. A mí me pasa [con mis estudiantes] que están ahora asistiendo a clases, su único espacio es su pieza, porque viven con sus familias” (contexto de aislamiento Covid-19), entonces para él sería “un territorio a explorar muy interesante” en el escenario de poder adaptar los materiales de *mokuhanga* al medio de los estudiantes. Entonces en ese contexto de “adaptación de los materiales” se le plantea que la xilografía japonesa tiene toda una tradición en torno a la materialidad, a lo que responde: “Claro. Lo que ahí uno tiene que preguntarse es si eso tiene sentido o no. Por qué importar una tradición que no es la nuestra.” Como retroalimentación a esa cuestión se responde que la justificación se encuentra en la

relación entre el uso de los materiales y el resultado de la imagen, y que claramente sería importante la investigación para el desarrollo de materiales y herramientas en nuestro propio contexto.

La perspectiva de Ivonne Chia Fan, desde su origen educacional en la Pontificia Universidad Católica de Chile y su fuerte vínculo con el Taller 99, hace mención a una de las causas por la reducción de las mallas curriculares, y manifiesta lo que pudiera deducirse como falta de un interés concreto en enseñar la disciplina “una vez mandé -porque me pidieron que mandara- un programa a la Católica, al programa de Artes de la Católica y no me respondieron, no me dijeron ni que sí ni que no. Como para hacer un programa, que puede ser un semestre, o en extensión, que ahora le llaman educación continua. No me respondieron que sí ni que no”. Por otra parte Ivonne cree que hasta este tiempo hay falta de materiales pero que ahora es más posible por compras por internet, además “los instrumentos y materiales que se usan en *mokuhanga* para el medio chileno es caro, pienso que esto influye ya que para los japoneses es fácil de adquirir y se enseña en colegios. Hay variedades para estudiantes y trabajadores. Aquí es muy difícil conseguir los cepillos de cerda natural y papel, aparte de los *baren* que son específicos para las distintas impresiones.”

También detectando la problemática de la materialidad, se encuentra Roberto Cartes quien indica que “el principal

inconveniente es el acceso a los materiales, son difíciles de encontrar y su precio es muy elevado” y coincide con Nelson Plaza en que una práctica adaptada de la “xilografía al agua, más o menos tradicional, más o menos japonesa, tiene un potencial educativo, creo que puede ser una puerta de entrada al mundo del grabado y la estampa (...) que la flexibilización de la técnica o su adaptación al medio local puede ser un buen aporte en las primeras etapas de formación”, Roberto piensa que está muy bien que las/os artistas mantengan la “tradición de la técnica” y al mismo tiempo también es muy bueno que “se experimente y se realicen adaptaciones a las condiciones y acceso a materiales de cada territorio (...) lo que si hay que dejar súper en claro es que todas las adaptaciones técnicas que se puedan realizar de alguna manera se separan de la tradición y creo que debemos distinguir entre xilografía impresión al agua y mokuhanga o xilografía japonesa propiamente tal”. Sobre la malla curricular en la carrera de Artes Visuales y la presencia de la xilografía japonesa, Roberto piensa que esos conocimientos son de características específicas por lo que lo instala en el campo de la profundización y especialización “para personas con un grado de experiencia y con deseo de profundizar en la técnica”. Frente a ello, Iván Díaz, desde Viña del Mar, indica que “se ha reemplazado la madera en xilografía por la MDF” -coincide con Nelsón Plaza, sobre el uso de MDF Trupan –Trupanografía–, sobre lo cual Iván reflexiona que “les resulta más fácil y no produce mucha resistencia a la hora de tallar por ser un material mucho más blando y carecer de veta”. Además -coincidiendo con Mauricio

Cortés- considera que hay desconocimiento de la disciplina. Y también que podría ser vista como una “técnica anacrónica” “en lo personal he tratado de buscar por mi cuenta propia sobre esta técnica ya que nunca conocí a un grabador que haya realizado esta técnica” Y en concordancia con Ivonne entiende que hoy es más fácil conseguir información por internet, lo cual le ha beneficiado porque por esa vía ha logrado conseguir mejores materiales.

Con respecto a la materialidad también, desde una reflexión que parte desde la práctica chilena de las artes visuales, en particular del grabado, se encuentra Roberto Acosta artista profesional en el circuito del arte del grabado de Viña del Mar y Valparaíso, profesor de grabado en diferentes instituciones, y especialista en xilografía, quien desde adolescente tuvo cercanía al arte, ingresando a la Escuela de Artes de Viña del Mar, después de haber estudiado otras carreras como diseño y publicidad. Contextualiza su escuela como un núcleo importante dentro de la enseñanza de las Artes Visuales debido a que “la albergaba Palacio Vergara que está en la Quinta Vergara con buenos maestros, maestros de afuera como Hans Soil, y por otro lado porque ahí nace el taller de grabado de Carlos Hermosilla”. Roberto identifica como puntos centrales del grabado en Chile a Santiago, Valparaíso y Concepción, aunque en el caso de Valparaíso sería desplazado como foco la escuela de Viña del Mar “porque básicamente es en el taller de Carlos Hermosilla donde se

comienza a generar la práctica del grabado de manera profesional en la Región”. Roberto tiene extensa experiencia en su especialidad -la xilografía- armando prontamente talleres de manera autónoma en lo que fue para él “amor a primera vista”, “He tenido -qué se yo- talleres de especialización con algunos maestros de acá, con Iván Díaz por ejemplo, que fue mi profesor de dibujo, un excelente grabador, armamos un taller juntos y él me introdujo un poquito más en las técnicas de metal por ejemplo, pero y ahora estando en Casa Plan con Javiera Moreira que es la directora, la fundadora, la dueña del proyecto he tenido la oportunidad -gracias por eso- de también conocer a fondo todo lo que tiene que ver con el metal y otras técnicas a través de Rafael Munita, la fotolitografía, en fin, y una serie de otros procesos, pero claro, esencialmente mi trabajo y lo que ha marcado mi carrera y la construcción de mi currículum siempre ha sido la xilografía”. Con todo su currículum, Roberto plantea el concepto de “precariedad” como una característica de la práctica y enseñanza del grabado en Valparaíso, situando a la xilografía japonesa por sobre esa línea: “siempre se ha enseñado desde la precariedad [refiriéndose al grabado en general], y es un poquito la huella profunda que dejó Carlos Hermosilla, el grabado tiene que ser asequible a todo el mundo, democrático”

El ámbito de la materialidad en la práctica del grabado, de las características con las que se aborda desde la escuela, es a lo que Roberto otorga esa característica que también

vincula al grabado con la imprenta “de manera que todos los insumos que uno termina ocupando finalmente están en la industria, ocupas tinta al aceite, tú bien sabes sobre eso, de manera que no se fomenta el grabado con tintas al agua” y que a partir de ello está el “peso de la enseñanza y la tradición a través de las tintas oleosas”. Roberto entiende que la xilografía japonesa es casi desconocida en Chile “porque es otro proceso, otra manera de trabajar, otras las herramientas, no son tan distintas, pero son otros procedimientos, sobre todo al momento de elaborar las matrices hay una serie de procesos para desarrollar los calces, el entintado es sumamente distinto, los papeles que se ocupan, son papeles que cuesta conseguir”.

En la opinión de Renata Sagredo en cuanto a herramientas y materiales coincide con la de Roberto, “a mí parecer la disciplina del grabado ha estado muy influenciada por el uso de prensas (calcográficas o verticales), donde cuesta concebir una práctica de grabado sin prensa, provocando también una dependencia a la máquina de impresión, que muchas veces hace que los estudiantes una vez egresados no continúen su práctica de grabado debido a la idea de “falta de prensa”.

Roberto cuenta que no ha tenido la oportunidad de practicar *mokuhanga* y menciona a Ivonne como una de las personas que conoce que la práctica y que ha ido a enseñar a la Región. Al igual que todas/os las/os entrevistados Roberto piensa que hoy en Chile sí se presenta en un

momento en que podría abrirse a la práctica de esta disciplina porque desde su perspectiva desde hace alrededor de 10 años se ha producido una “explosión” del grabado debido a la mayor oferta de Instituciones que enseñan Artes Visuales, y que ello ha generado un poco más de profesionalismo y de formación “más fina” en torno al grabado llegando a conseguir “un piso” o nivel que ha superado un poco la “precariedad” de las décadas anteriores, además de parecerle atractiva desde el punto de vista filosófico, y manifestando admiración por la caligrafía, los pinceles y la estética “minimalista”, por ello le resulta curioso que la xilografía japonesa no esté sumada al interés general por Japón acá en Chile. Instala también como un avance en el área del grabado la “lógica del desplazamiento” como práctica contemporánea, lo cual plantea como alejado de la xilografía japonesa y que ya existe en Chile una “cierta historia del grabado” por lo que se empieza a buscar otras cosas.

De lo hasta aquí expuesto se desprende que, ciertamente, mokuhanga seguirá estando lejos de ser una práctica del grabado con protagonismo en Chile, a menos que se genere una importante inyección de incentivos en torno a su práctica y enseñanza, incluyendo su incorporación efectiva en las mallas curriculares de las carreras de artes visuales y en el marco general de la institucionalidad educacional.

Al respecto, Cristian Benavente Millán, aporta desde su amplia carrera en el circuito de las Artes del grabado en

Chile, especialmente en Santiago y Concepción, con presencia en innumerables instancias de participación como salones, concursos, encuentros, y talleres como el histórico Taller 99, y con una importante red en todo el país, influyendo expansivamente en la educación del grabado desde su posición en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, formadora de profesoras/es.

Benavente comenta que en su formación no hubo aspectos técnicos de la xilografía japonesa como parte de una asignatura, pero que sí eran parte esencial del estudio de la historia del grabado mundial la enseñanza sobre ukiyo-e y las influencias de China sobre el origen del papel y la influencia del arte japonés en el Arte de Occidente del siglo XX.

Esta relación y comparación entre cómo se hacía en Oriente y como se hacía en Occidente era fundamental. Y, posteriormente porque todo el grabado que se hace acá hoy día en Chile y desde el momento en que yo estudiaba también dice relación con el modo japonés pero el modo japonés adaptado acá, porque eso de la madera a la fibra viene de Japón, no se usaba así acá en Occidente, por lo tanto, creo que todo eso es el acceso a la información que uno tiene de cómo te explican la xilografía, incluso en Alemania había una distinción, usaban el término xilografía y usaban el término grabado en madera de forma independiente, entonces cuando se remitían a uno se remitían a una concepción un poco más occidental y al otro a una concepción más oriental, y eso es que tiene que ver con una utilización del grabado como estilo japonés que es el que se usaba más en Occidente que es de la madera a la fibra que se trabaja así pero no con tintas al agua sino con tintas al aceite. Pero es toda la relación que yo pude haber tenido en mi formación sobre el grabado japonés, aparte de mirarlo, de estudiarlo, de ver los libros, pero más

allá no (...) El baren se reemplazó acá por la cuchara de madera, nos hacían pulirla bien y usar el mismo sistema del baren, hacían la asociación con el baren pero era más complejo hacerse un baren que usar la cuchara de madera entonces se usaba la cuchara de madera, pero sí se establecía que era un sustituto del baren.”

Cristián Benavente indica que su profesor Eduardo Vilches, de quién fue su ayudante por bastante tiempo, era quien planteaba ese paralelo. Otros referentes del grabado para él fueron Pedro Millar, Santos Chávez, Jaime Cruz, que “trabajaban también con este sistema que hacíamos nosotros, que era lo que aprendimos, no miraban la cosa oriental tampoco, excepto como referencia pero no desarrollaban ese aspecto para nada”. En torno a su actividad en el Taller 99, indica que no habían artistas que trabajaran las técnicas japonesas, sólo, “Santos Chávez con quien trabajamos de alguna manera, él tenía una mirada sobre la estética que a mí siempre me llamó la atención que era muy oriental y había relación también por esas culturas primigenias digamos a lo mejor, porque él era del pueblo Mapuche y su esencia era justamente aquella cosmovisión que ellos tenían de la naturaleza, y (.) sus trabajos si tú los observas son muy orientales”. En su tesis de Licenciatura en Artes investigó sobre grabado chileno no encontrando ninguna evidencia sobre grabado japonés, que sí era conocido en el medio pero desde el punto de vista de la estética y como antecedente de la xilografía sobre el trabajo de las figuras planas, la perspectiva distinta, el estudio de las profundidades de la espacialidad. “Pero, no había una

consciencia de estar, había una observación, pero nunca un estudio analítico sobre ese tema”.

La opinión de Cristian Benavente en torno a la falta de enseñanza de la xilografía japonesa en Chile es que por una parte influye el cierre de las fronteras en Japón hasta fines del siglo XIX en que se conoció el grabado japonés en Europa “pero había una reticencia enorme a tener contacto con los occidentales desde Japón” y, por otra parte, que el idioma acrecentó las dificultades para el traspaso cultural necesario para aprenderla, lo que se prolongó hasta finalizada la segunda guerra mundial en que conocimos un poco más porque los occidentales se instalan en Japón, pero que, ciertamente, Estados Unidos -así como hacia los alemanes- después de la 2° guerra mundial, difundió sátiras sobre sus enemigos, “entonces tú ves en las películas que los japoneses eran terroríficos, como una especie de extraterrestres que lo único que hacían eran maldades con la gente que tomaban prisionera” Así los ridiculizaban y generaban en los espectadores “una especie de anticuerpos frente a estas culturas”. Finalmente para él la causa es que son culturas “demasiado disímiles, demasiado distintas a lo que nosotros estamos acostumbrados a pensar y a ser (...) no pienso que haya una predisposición anti oriental en cuanto tú misma dices que hubo un japonismo”. Continúa explicando que los occidentales tenemos curiosidad por Japón y las culturas de Oriente, por ejemplo sobre el Zen y otros pensamientos pero que “acá siempre han tenido seguidores y lisa y llanamente tratando de imitar esas

culturas y tratando de imitar esos pensamientos, sin embargo, eso llega hasta ahí, siempre ha sido una postura también de personas que tienen mucha ignorancia de lo que de verdad son esos principios, entonces para mí también siempre tenían algo de esnobismo más que fondo de verdad filosófico, excepto de personas por ejemplo que trabajan en MOA” en Chile. Pero, además establece que las personas que practican con mayor profundidad o conocimiento son quienes tienen mayor acceso a la cultura y que no es algo que pueda gozar “el pueblo”, especialmente en un país como Chile “un país muy clasista muy separatista en ese sentido y claro hay un grupo que tiene acceso a esos saberes y a esos aspectos y el otro no, ojalá que no sepa nada, que trabajen no más, entonces un poco eso ha hecho que las cosas sean como son en el sentido de saber más sobre la cultura oriental”.

Luego, se refiere a la educación escolar, ya que no existen contenidos sobre la cultura de Oriente “entonces es difícil que sepamos algo al respecto (...) ellos recibieron más influencia de occidente que nosotros de Oriente por esa misma razón, ellos venían a aprender, nosotros íbamos a mirar como un bicho raro a esta otra gente como algo curioso y ellos se lo tomaron al revés, vamos a ir a aprender lo que hacen ellos para ser más como ellos y crecer también en esa dimensión (...) entonces ahora nosotros le compramos los autos a los japoneses pero su cultura siguió siendo un misterio, y hay unos pocos libros sobre el ikebana y sobre algunas expresiones que ellos

desarrollaron, pero siempre carentes del trasfondo que tienen todas esas cosas en Japón que son posiciones vitales más que el lado estético, acá se toma sólo eso”.

Apuntando a este último punto, se puede deducir de la respuesta de Francisco Brunogli (1935 -) esa relación superficial o simplemente estética, incluso imitativa de las/os occidentales. Francisco, uno de los artistas de mayor jerarquía en la escena chilena, especialista en grabado y fundador del Taller de Artes Visuales (TAVA) en 1974, fue estudiante de numerosas figuras del arte chileno y además tuvo la posibilidad de estudiar en Italia (Universidad Internacional de Arte de Florencia) y Estados Unidos (Universidad de Maryland), además ha desarrollado una nutrida labor docente y en “julio de 1998, siendo Vicedecano de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, fue nombrado Director del Museo de Arte Contemporáneo dependiente de la misma casa de estudios” (Francisco Brugnoli - Artistas Visuales Chilenos, AVCh, MNBA, s. f.).

Brugnoli es contactado mediante la siguiente pregunta vía chat en una presentación en vivo gestionada en la cuenta Red Social Facebook en live, del departamento de Estética de la Universidad Católica (Francisco Brugnoli. 2020. En Facebook Live. 41º 10’.): en Chile actualmente, es casi desconocida aún la xilografía japonesa ¿Cuáles han sido los factores que han limitado la práctica y la enseñanza de esta disciplina y del arte oriental? Su respuesta es que está muy

presente de manera directa e indirecta, y se refiere a las obras de Hokusai como parte fundamental en el entendimiento del tratamiento del espacio, pero principalmente por la influencia de las obras japonesas sobre los pintores franceses. Menciona el cierre de fronteras de Japón: “Expulsó a los jesuitas y todos los europeos, mató a todos los cristianos. Yoko Ono, contaba que a su abuelo lo hicieron caminar pisando cruces, porque ellos eran una familia católica”, y la apertura por los norteamericanos “amenazando bombardear Tokyo si no abrían la frontera, ellos buscando consumo, no se dieron cuenta que también abrieron Japón al comercio europeo”; cuenta sobre la apertura del comercio, por ejemplo, con la llegada a Europa de cerámica japonesa: “Pero estas porcelanas japonesas tenían una particularidad, venían envueltas en papeles que eran pruebas de grabado, grandes pruebas de grabado, y esto empezó a cautivar a los artistas que empezaron a coleccionar estos papeles y por otra parte aquí viene un personaje que les vendía pinturas y materiales a los artistas, que empezó a traer estas láminas y se vendían”. Menciona a Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, y en general a los “neoimpresionistas”, como tipos imprescindibles con una gran influencia de la gráfica japonesa “fue una novedad esa manera de tratar el espacio que parecía completamente, también, una rebelión contra el espacio tridimensional friccionado, desde la teoría perspectiva o la práctica Albertiana de Leon Alberti”. Por ello insiste que la xilografía japonesa está muy presente, complementando con una mención del periodo de posguerra “Estados Unidos no solamente ocupa Japón, sino

que Japón va a ser ocupado por el imaginario norteamericano, ahí están la obra de Tawny y muchas obras de la abstracción norteamericana de la escuela de Nueva York vienen de eso, a pesar que estas obras llegaron primero a San Francisco (...) La síntesis de Wesselmann en el arte norteamericano, Wesselmann en el Pop tiene mucho que ver con la gráfica japonesa. O sea, es ineludible, Japón tiene un imaginario, ha desarrollado un imaginario que es ineludible en el arte occidental.”

En la entrevista auto administrada, la autora de esta investigación, Paola González Farías, indica que existe un conjunto de factores concretos que ha impedido la difusión de este arte en Chile: los materiales, el idioma y acceso a información, el hermetismo japonés al cerrar sus fronteras hace cientos de años, y que ahora, en este punto de la historia universal recién podemos acceder a información a partir de la “cultura de la inmediatez”. “Pero, mi hipótesis es que ha habido desde hace siglos un bloqueo cultural a Japón, que se sostiene -a mi parecer- básicamente en la diferencia religiosa y el temor de Occidente -basado en la racionalidad- por abrirse a nuevos paradigmas donde no está presente el concepto de “pecado”, es el que dirige los comportamientos de la población a través del miedo. La iglesia Católica y los poderes fácticos no permitieron la introducción de la cultura japonesa, menos a Latinoamérica donde el choque ideológico deja la evidencia de un cristianismo que borró todo vestigio de la cosmogonía indígena y sus representaciones artísticas, esa

cosmogonía prehispánica que tiene muchos valores concretos en común con el Shinto.”

Otro aspecto fundamental fue la eliminación de las escuelas de Arte en el periodo de dictadura militar en Chile. Sobre ello reflexiona Christian Rodríguez, indicando que la carrera de Artes se abre junto con otras carreras como sociología y antropología en la Universidad de Concepción, recordando que en el periodo dictatorial de Chile esas carreras estuvieron cerradas por la censura “estuvimos ciegos toda esa época, por lo tanto es un componente fundamental de por qué nuestros maestros y los mejores de Chile y los sabios no nos mostraron esta técnica” y además, alude a que seguramente las escuelas de arte “no han tenido la gente idónea, curricularmente, si no fuera por el maestro Meissner por su vasto conocimiento y su privilegiada posición hubiera estado con este cuento occidental y nos hubiesen seguido mintiendo como en todas las mallas curriculares anteriores, nos mostró algo, un poquito, y el resto lo estamos colocando nosotros”.

Renata Sagredo resalta la perspectiva únicamente estética con la que se aborda: “Veo mucha influencia del grabado japonés en la estética y referentes de estudiantes y artistas, pero siento que ha habido una desvinculación con los procesos que el Moku Hanga involucra: el referente se ha quedado en la imagen, y se ha llevado más hacia una producción pictórica o de ilustración. Creo que así como en las asignaturas de Teoría e Historia del Arte se revisan estas

importantes influencias de esta técnica a lo largo de la Historia, es relevante poner en palestra sus prácticas, metodologías y procedimientos.”

Y, en pos de una apertura hacia el conocimiento y transmisión de la disciplina, encontramos la reflexión de Melissa Durán: “El arte japonés yo creo que es una inspiración para todos, nosotros nos basamos en estas vanguardias europeas, ellos se basaron en este arte japonés y los levantó y esta cosa de crear e innovar, yo creo que nosotros deberíamos aprender de todo tipo y no solamente de Occidente, Europa y Estados Unidos, está bien pero yo creo que hay un mundo más allá que nos puede entregar mejores cosas o quizá fusionar las cosas y harto conocimiento que los currículum se basen en que podamos enseñar todo tipo de arte.” Su planteamiento es complementado con una reflexión desde la experiencia docente de la autora Paola González Farías con respecto a la proyección de *mokuhanga*:

Aplicar de manera masiva la xilografía al agua y presentarla como una introducción a *mokuhanga* constituiría un importante desarrollo para el grabado, ya que se puede practicar en diferentes espacios, no necesita prensa, no es tóxica y se obtienen buenos resultados en el colegio, lo sé porque soy profesora y les enseñé a los estudiantes de 1° medio -en el marco de la Unidad Grabado y libro de artista- la técnica al agua tallaron incluso los kento para hacer los calces y fue genial, con matrices de contrachapado de pino.

Antes había enseñado también varios años xilografía occidental y era mucho más complicado, porque las tintas se pegaban en todas partes, teníamos que trabajar en el patio y teníamos que tener encargadas/os de las tintas que limpiaran y para que no quedaran todas y todos manchados, en general siempre había problemas, además que las copias no se secaban y las estudiantes no se las podían llevar a sus casas y luego en el cole se perdían... Obvio que en el colegio no voy a enseñar con el hon baren ni con materiales técnicamente tradicionales, no es necesario a nivel escolar pero para las y los artistas sí se vuelve necesario que aprendan desde lo tradicional para que encuentren “el sentido” en los resultados; las Universidades chilenas llevan muchos años arrastrando la deuda de no enseñar la disciplina japonesa tradicional. Me parece lamentable que mokuhanga no tenga para el Olimpo del arte y el grabado chileno la relevancia que tiene a nivel internacional.

Transmisión de Conocimiento Sobre Mokuhanga, Exposiciones y Actividades Asociadas a la Xilografía Japonesa en Chile.

Exposición De La Colección Del Museo Nacional De Bellas Artes “Mundo Flotante Del Período Edo”

Una de las actividades más relevantes en torno a la xilografía japonesa en Chile fue la exposición de la colección de obras ingresadas al patrimonio del Museo

Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 1930. La muestra titulada Mundo flotante del período Edo, en 2018, se constituyó con 22 estampas, 5 pinturas en papel de los siglos XVIII y XIX, más, y otros objetos japoneses; esta muestra también estuvo disponible en el Museo Baburizza de Valparaíso. Anteriormente no hubo una exposición de esta importancia en Chile, desde 1995, en que se exhibió la muestra Tesoros del arte japonés, con estampas de la serie Cincuenta y tres vistas de la ruta Tokaido, del maestro Hiroshige, que fue realizada gracias a la cooperación de la Fundación MOA International.

En su contexto comunicacional, catálogo e investigación, así como en los datos museográficos de la exposición abordó muy someramente los contenidos disciplinarios de la xilografía japonesa o *mokuhanga*; además, clasificó erróneamente *ukiyo-e* como una técnica: “Durante esta época [refiriéndose a Edo] se desarrolló la técnica de estampado en color llamada ukiyo-e (...)” (MNBA, p. 18.), y, “(...) elaborados en técnica ukiyo-e (...)” (MNBA, p. 47 [sin numerar]). Este equívoco se repite en la clasificación técnica con el nombre “ukiyo-e” en todas las obras correspondientes a estampas del catálogo. El error – considerado de gravedad en esta investigación– es que ukiyo-e no es una técnica como sí lo son aquellas con las que se realizaron muchos ukiyo-e, por ejemplo, la técnica sumizuri-e, la técnica benizuri-e, la técnica nishiki-e, etc. Y, es así como se encuentran clasificadas este tipo de obras en sus fichas técnicas de otros museos, libros, catálogos y

registros especializados. Pese a ello, sin duda, esta exposición ha sido un gran aporte para el estudio, valoración y difusión de la estampa japonesa: “Este proyecto contempla un largo proceso de conservación y restauración; una investigación de sus contenidos, iconografía y significado en su contexto histórico y cultural, además del estudio histórico sobre la procedencia de la colección; finalmente una curatoría, exposición y ciclo de actividades que difunden el arte y la cultura japonesa” (Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. MNBA. Catálogo de la exposición El mundo flotante del período Edo. (s. f.). p. 17).

Los contenidos del catálogo de la exposición se presentaron el viernes 26 de abril de 2019 en el 1° Congreso Nacional ALAADA, dentro del Simposio Exposición de la Colección de Obras Japonesas del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile: problemáticas, desarrollos y resultados. Se trató de un Simposio de convocatoria cerrada que se extendió durante alrededor de 2 horas, abierto al público. En él se presentaron los siguientes temas:

- Exposición de la colección de arte japonés en el Museo Nacional de Bellas artes (MNBA) de Chile, por Natalia Keller;
- Investigación de la colección de estampas japonesas del MNBA, por Naya Contreras Pérez;
- El desarrollo de la técnica nishiki-e y su impacto en Japón, por Jessica Uldry;

- Preservación de una colección de estampas japonesas, por Claudia Pradenas; y, - Arte japonés en Chile, por María José Inda.

Estas y otras observaciones pueden obtenerse del registro del catálogo, investigación y ponencias de la exposición de grabados japoneses más importante de la historia de Chile.

III Conclusión

El Estado de *mokuhanga* en Chile se encuentra en modo inicial exploratorio. Hasta la fecha no se ha impartido ninguna actividad de enseñanza en el territorio por algún/a especialista –quien transmita la disciplina por años, de manera exclusiva o casi exclusiva, reconocida/o profesional en el área y con mayor grado si es de origen japonés. En cambio en Chile, las actividades de transmisión de aprendizajes han sido menores, mediante talleres muy cortos y con materiales y herramientas reemplazados al contexto y mercado. Tampoco existen antecedentes de investigaciones locales. Por otro lado las obras que pudieran considerarse como xilografía japonesa o con sus adaptaciones como xilografía al agua no se encuentran catalogadas de ese modo en Museos, archivos o colecciones.

En Chile tampoco se ha realizado investigación de desarrollo tecnológico para la innovación de los materiales o las herramientas producidos tradicionalmente en Japón. Las imitaciones de materiales y herramientas con las que se practica la xilografía al agua en Chile no están basadas en estudios de los efectos que se obtienen como resultado de imagen comparables a los efectos que se obtienen con los materiales y las herramientas originales de la tradición japonesa.

Ha habido esfuerzos independientes para difundir la disciplina mediante talleres que la han abordado desde

una perspectiva adaptada al contexto nacional, reemplazando materiales, herramientas y por tanto procesos. Las Instituciones del grabado chilenas no tienen ninguna cercanía hacia enseñar la disciplina ya que se desconoce casi por completo, las Universidades y centros formales de educación del arte en Chile transmiten sólo aspectos de carácter formal sobre las *ukiyo-e* incorporado tangencialmente a las mallas curriculares, encontrándose muy lejos de transmitir siquiera las diferencias entre la xilografía japonesa y la xilografía occidental. No existen registros sobre la existencia del uso de metodologías para la enseñanza tradicional de la disciplina y a su vez no existe un conjunto de estudiantes que la hayan aprendido y continuado su práctica/enseñanza en diferentes medios, generando escuelas. Los casos más distinguibles se encuentran en Ivonne Chia Fan quien enseñó desde el modelo japonés pero con adaptaciones, esforzándose por difundir la disciplina por sus propios méritos a través del Taller 99 y otros espacios del grabado; así también el mérito de Meissner quien insertó el contenido –también adaptado– en una institución de educación superior como la Universidad de Concepción.

Se vuelve necesario que las Universidades instalen en sus mallas curriculares una mirada profunda sobre el arte oriental y especialmente japonés, en torno a su filosofía e historia, e incluyan aspectos al menos teórico demostrativos de la disciplina *mokuhanga* en sus mallas curriculares, ya que no se sostiene que entrado el siglo

XXI las y los futuros artistas o profesoras/es de Artes Visuales desconozcan la forma en que fueron elaboradas tan importantes obras en la Historia del Arte como lo dejado por *ukiyo-e*, y tampoco es aceptable que se continúen publicando errores basales que producen evidentemente un mal entendimiento de la disciplina a un público abiertamente desconocedor del arte oriental en general.

Se comprende que este tipo de disciplina es compleja y que existen diferencias en varios ámbitos que distancian su comprensión desde nuestro origen además precario del arte basado en la copia de las vanguardias y estilos occidentales. Por ello, se presentan algunos antecedentes que pudieran ayudar a concluir las causas por las que *mokuhanga* no ha explotado aún en nuestro país.

La razones por las cuales “se entiende” entre las y los entrevistadas/os que la disciplina de la xilografía japonesa no ha tenido impacto en Chile son múltiples, y algunas de ellas tienen una compleja fundamentación histórico política del contexto nacional y mundial, así como el reconocimiento de una orientación basada en carencias, con la que se ha practicado y enseñado el grabado en su conjunto. A partir de las experiencias recogidas por esta investigación, a continuación se analizan las principales causas planteadas:

1.- Aislamiento japonés

Una causa mencionada, por la cual esta disciplina no ha sido abordada en el arte chileno se encuentra en el ámbito histórico japonés; ya que el país estuvo concretamente cerrado a la interacción con otros países desde la política de 1639: Japón con su geografía de archipiélago naturalmente dista de otros territorios por lo que fue difícil que sufriera grandes invasiones, pero recibió influencia desde China, Corea y Rusia; Japón de ese modo se crea un tipo de personalidad propia que le permite generar sincretismo, manteniendo una identidad específica, especialmente en la zona central, y un conjunto de creencias que dan valor hasta hoy a su cultura y arte. Pasado el periodo primitivo, período Jomon (hasta 300-200 años AdC), tras un proceso de crecimiento, distribución demográfica y asimilación de aprendizajes extranjeros, como la escritura de China, aspectos del comportamiento social, budismo como religión, confucionismo como ideología, así como artes y artesanías eran aceptadas por el Emperador que gobernaba con la colaboración de las familias poderosas, mientras que la mayoría de la gente se dedicaba a actividades vinculadas a la producción de arroz.

Luego, en el 700 comenzó la regulación a partir de un modelo constitucional de gobierno, en que los agricultores fueron beneficiados con 2300 metros cuadrados de tierra a cambio de una cantidad de impuestos que debían pagar para la defensa de la nación.

Luego la nobleza tomó posesión de las tierras tomando también el control de las personas, de ese modo se enriqueció y estableció una cultura propia.

Desde el siglo 12 hasta inicios de 1800, los guerreros que trabajaban para la nobleza expandieron un gran control sobre los agricultores durante 700 años, casi hasta fines del siglo XIX. Pero antes, a inicios del siglo XVII los gobiernos feudales rompieron completamente relaciones con otros países prohibiendo la entrada y salida del país, y dejándolo en un total aislamiento, después de sufrido un conjunto de conflictos entre los diferentes grupos de poder mediante intensas luchas en que se destruyeron Kyoto. Luego de ello se generó una especie de unificación estrictamente regulada en un estricto sistema de clases en que los guerreros estaban arriba de los agricultores y artesanas/artistas, la actividad principal era la agricultura, incrementándose significativamente la manufactura y el comercio. A esto, siguió un periodo de paz y prosperidad que permitió el auge de diferentes centros urbanos entre el siglo XVIII y XIX. La clase comerciante aumentó de poder y su posición derrocó de ese modo a los guerreros, se generó una importancia educacional y la nación comenzó su desarrollo en la era moderna. En 1853 llegó a Japón desde Estados Unidos el Comodoro Perry, lo que marcó el fin del aislamiento y la apertura del comercio internacional. El sistema feudal *bakufu*, no era económicamente adecuado para esta nueva etapa internacionalista y comenzó un movimiento

anti feudalita, por ello en 1867 los guerreros se volvieron colaboradores del Emperador y en 1868 comienza un nuevo periodo de reestructuración conocido como Meiji con el Emperador a la cabeza del país. En esta serie de medidas reestructuradoras , se comenzó a implementar el estudio de objetos europeos para ser elaborados a la manera japonesa constituyéndose en una nación moderna. Paralelamente al desarrollo económico se organizó el sistema de poder, las obligaciones de la ciudadanía, y la legislación de la nación así como la creación de fuerzas armadas y navales con modelos germánico y británico. Se estableció un moderno sistema educacional, se abolió los privilegios de los guerreros y se intentó lo más posible acercarse al modelo cultural occidental.

2.- Guerras mundiales

Ya entrado 1900 comenzó en Japón un torbellino de conflictos internacionales, comenzando por la Guerra Ruso Japonesa en 1904 cuyo fin fue mediado por Estados Unidos, luego, la Revolución Industrial abrió el camino al capitalismo japonés, siguiendo a ello la Primera Guerra Mundial y luego la Gran Depresión (Crack) de 1929 de Wall Street, entonces el poder militar se incrementó aumentando el control de la política interna y exterior. Las 2 bombas atómicas lanzadas por EEUU sobre Hiroshima y Nagasaki devastaron tanto la economía como el orgullo nacional japonés impidiendo por más de 10 años de ocupación de EEUU su retorno a generar una

política internacional que permitiera la exportación de su arte, como lo había logrado el siglo anterior con sus participaciones en las más famosas exposiciones a nivel mundial.

3.- División Oriente Occidente hasta la caída del Muro de Berlín (1989)

Más que la situación política puntual en Alemania, la división estructuralmente cultural afecta al mundo representada por el muro que separa la parte Oriente y Occidente de Berlín, posterior a la 2° Guerra Mundial. Por esos años Japón había sido invadido por Estados Unidos que humilló la tradición japonesa obligándolos a rendirse y ocupando el país por más de 10 años, luego de las 2 bombas atómicas que lanzó en territorio japonés modificando su cultura con un conjunto legal estructurado. Las restricciones en los intercambios lógicamente afectaron al menos hasta “La caída del muro de Berlín” en 1989 cuando comenzó a operar una nueva estructura económica y política en el mundo, de ese modo el concepto de “democracia” publicitado por Estados Unidos se propagó como eje fundamental para la construcción de las soberanías (dependientes) de países como Chile, que por esa fecha se determina mediante el plebiscito del '89 el fin del poder de Pinochet y el ejercito que había asesinado en 1973 al Presidente electo Salvador Allende y había mantenido a la población bajo estrictas restricciones de todo tipo, especialmente en el arte.

4.- Cierre de escuelas de Arte en Chile en periodo dictadura militar.

La cultura en Chile tras el golpe militar de 1973 se ocultó debido a la violencia y la muerte de cientos de artistas e intelectuales, llevando como ícono a Victor Jara en la música y el aún no definido asesinato de Pablo Neruda. Las fronteras del arte estuvieron cerradas al menos hasta después de 1990 en que Chile vuelve a practicar la votación de sus autoridades (Presidente y Parlamento). También estuvieron cerradas las carreras de Artes y Filosofía en las escuelas de Universidades. En esa época las comunicaciones se encontraban en manos de la dictadura, los intercambios internacionales se centraban en el área de negocios en torno a la explotación de recursos naturales del territorio, nada habría de sorprenderse sobre la inexistencia de vinculaciones artísticas o culturales con Japón. A pesar que un gran conjunto del sector de la cultura estaba exiliado en países de Europa y EEUU, no fue ese el escenario que permitiera permear conocimientos sobre el arte y la cultura japonesa, menos sobre la xilografía *mokuhanga*. El resentimiento de la población y las políticas culturales cumplieron cabalmente su objetivo de mantener la supremacía cultural de EEUU y Europa generando en la producción artística postdictadura una suerte de mimesis de sus tendencias.

Lentamente desde casi inicios del siglo XXI en Chile se ha diversificado la reflexión artística considerando aspectos de

las culturas propias de este territorio creadas por el arte precolombino y considerando una mirada desde Oriente.

5.- Diferencias Idiomáticas

En Chile el conocimiento de idiomas extranjeros es muy bajo, a excepción del idioma Inglés, siendo éste muy precario hasta antes de 1990, por tanto el idioma japonés es prácticamente de total desconocimiento hasta hoy, confundiéndose incluso con otros idiomas orientales basados en la utilización de ideogramas. La única Universidad que ofrece grado académico relativo al idioma Japonés es la Universidad de Santiago que desde 1995 – producto de la celebración de la firma del Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico (APEC) entre Australia, Brunéi Darussalam, Canadá, Chile, China, Corea del Sur, Estados Unidos, Filipinas, Hong Kong, Indonesia, Japón, Malasia, México, Nueva Zelanda, Papúa Nueva Guinea, Perú, Rusia, Singapur, Tailandia, Taiwán, Vietnan – incorpora Licenciatura en Lingüística Aplicada a la Traducción en Inglés-Japonés.

De ese modo se logra comprender la prácticamente nula traducción local de libros y documentos al español desde el Inglés o japonés, lo que dejó en la completa oscuridad el conocimiento que se comenzó a generar en otros lugares del mundo desde alrededor de 1900 sobre el arte de la xilografía japonesa en particular. Por otro lado los visitantes a Japón –miembros de los altos círculos sociales

chilenos de la época, la elite diplomática por ejemplo—evidencia en entrevistas que casi no tienen referencia sobre las estampas y objetos japoneses que coleccionan.

6.- falta de mercado de materiales y herramientas.

Sobre la falta de mercado de materiales y herramientas específicas para trabajar la disciplina de la xilografía japonesa, podemos concluir que ciertamente recién en estos años se ha accedido a marcas japonesas importadas. Sin embargo, se debe observar que en el ámbito de las artes específicas y entre ellas el grabado en general, los materiales y herramientas nunca han sido de fácil alcance en términos de disponibilidad ni de precio.

El caso de la prensa o tórculo —siendo ésta el centro del taller de grabado tipo occidental— siempre ha sido de un costo mucho mayor al *baren* y sumado a su importación desde Europa mediante transporte marino por su alto peso y tamaño, el costo y capacidad de acceso se distancia aún más. Al comparar una prensa o tórculo para grabado con el *baren* que no pesa más de 200 gramos y con un valor aproximado de 1 millón y medio de pesos, entonces, la relación costo beneficio no resulta a favor de la prensa de grabado sobre el *baren*, excepto porque la prensa automatiza la producción al mecanizar el trabajo humano y en determinados casos, motorizar la producción. Si comparamos los papeles tampoco se saca mucho a favor del grabado occidental, ya que los papeles de algodón

también son importados desde Europa y tienen mayor o igual valor que el papel japonés. Lo mismo sucede si comparamos otros materiales o herramientas, como las gubias por ejemplo, o las tintas, incluso los rodillos para la aplicación de tintas son significativamente más costosos que las brochas japonesas.

Por tanto en términos de materiales se entiende que existió en algún momento la apertura e interés por la adquisición de este conjunto occidental a un costo elevado y en condiciones de importación difíciles, siendo la forma en que se implementaron los talleres de las Escuelas Universitarias o Talleres de artistas especializados. Entonces al abrir el interés de la xilografía japonesa no serán tantas las penurias de importación y gasto en herramientas y materiales si se compara al tipo ya establecido.

7.- Bloqueo cultural

“Situémonos: siglo XVI, Siglo XVII. Llegan, en este caso, españoles y portugueses. Pongamos el caso de los españoles, y reciben noticias en Japón sobre qué están haciendo los españoles, que llegan a territorios nuevos, pongámonos por caso Mexico, Perú, varios países, Mesoamérica, la zona andina. Lo que ven desde Japón es que con la expansión del cristianismo, con los misioneros, se acaba el Imperio Inca, se acaba el Imperio Azteca, se acaban las culturas y llega una nueva cultura que se

impone, y se impone una religión, y se impone una manera de funcionar y un control evidentemente centralizado. Los miedos de la invasión y la voluntad de preservar la propia cultura, el propio país, el propio sistema de gobierno, hicieron que prohibiesen el cristianismo y expulsasen a los cristianos, y finalmente, para conseguir un control total de la situación, expulsar a los extranjeros” (Bru, por EduCaixaTV, en YouTube, 15 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=jAJL7fwdKII>)

Nunca se fomentó desde la institucionalidad la especialización de profesionales en torno a la preparación de esta disciplina.

Finalmente todas estas barreras y posiblemente varias otras son las que han impedido el desarrollo de la xilografía japonesa en Chile, pero si bien es importante la consideración y el análisis de ellas, resulta más importante revisar los aspectos que justifiquen de algún modo los esfuerzos para sí introducir la xilografía japonesa como una disciplina de estudio y práctica en nuestro país. Personalmente y en mi rol de profesora de Artes Visuales en escuelas es frecuente que estudiantes me cuestionen sobre el sentido de hacer algunas actividades en las clases con la pregunta ¿Y de qué me va a servir hacer esto si yo quiero ser... (abogado, médico, ingeniero, etc.)? Frente a ello mi respuesta es que nunca sabemos que aprendizajes non van a servir más que otros ya que lo importante es que cuando aprendemos, los seres humanos, desarrollamos

áreas del cerebro nuevas que generan caminos diferentes que luego sirven para solucionar problemas en la generalidad de la vida, por lo tanto cualquier conocimiento y práctica diferente a la que estamos acostumbradas a realizar es positivo para nuestro aprendizaje y para nuestro desarrollo humano. Así mismo puedo decir con la xilografía japonesa, en primera instancia: estamos tan acostumbradas a utilizar los procedimientos de la xilografía occidental, dominada por aspectos bastante autómatas que el sólo hecho de cambiar esa práctica y abrirse a conocer la xilografía japonesa refleja un paso de adelanto positivo hacia el desarrollo del arte chileno.

Frente a un cuestionamiento surgido sobre por qué introducir en Chile esta práctica que no pertenece a nuestra cultura, que nos es ajena; frente a ello reflexiono en que las prácticas del grabado como las disciplinas que hoy se practican, nunca han sido parte de nuestra cultura, la inserción de ellas es europea, nunca en nuestra cultura local se usó una prensa o tórculo sino se hubiese incorporado en algún minuto desde Europa, la técnica Hayter tan utilizada y valorada en calcografía no es originaria de nuestra cultura. Entonces más bien lo que sucede es que las nociones y paradigmas del arte europeo nos parecen tan familiares que al ver algo diferente como lo oriental parece producir una lejanía cuestionable y a veces rechazable.

Ahora bien, algunos aspectos más concretos sobre las posibilidades beneficiosas de la introducción de la xilografía *mokuhanga* o al menos de la xilografía al agua son por ejemplo que todos los materiales y herramientas se elaboran en procesos naturales y a mano. Para el ser humano que tanto contacto ha perdido con la naturaleza este punto es muy positivo, sobre todo en personas que comienzan su práctica a temprana edad, como en la época escolar. Es fundamental propiciar el contacto con la naturaleza y con materiales y herramientas naturales ya que nuestros sentidos absorben siempre los elementos que nos rodean y que manipulamos, los beneficios para la salud integral del ser humano pasa por el rescate de la naturaleza y por tanto reducir su contacto con tóxicos como los plásticos, sintéticos y artificiales. Por otro lado el valorar la capacidad humana para construir herramientas con sus propias manos y producir una stampa sin la intervención de máquinas es también positivo para el desarrollo integral, a pesar que la tendencia de nuestro siglo va fuertemente dirigida hacia el lado contrario, el lado de la automatización, por ejemplo con los grabados láser y con la utilización de procesos en que la máquina o la computadora reemplaza el hacer donde ya no existe registro del pulso humano ni del “error” en la huella.

Es conocido que los procesos de producción “artesanales” son menospreciados por la cultura occidental que resalta la supremacía de lo que mal entiende por tecnología como un concepto asociado a lo robótico o computacional. Esto se

ha patentado por ejemplo en que Japón para ingresar su arte al “mercado occidental” se vio en la obligación de volver a definir el arte diferenciando entre dos conceptos que no existían en su imaginario, bellas artes y artesanía, que sí estaba diferenciado en Europa cuando Japón comenzó sus primeros contactos de intercambio. Sin embargo estoy segura que quien estudie en profundidad la tecnología japonesa asociada a la xilografía *mokuhanga* podrá comprender el sentido que tiene el uso de materiales y los procesos que se requieren para la producción de herramientas, ya que al conocerlo se deduce inmediatamente esa capacidad humana de observación, análisis, reflexión, práctica, experimentación que en conjunto producen el sentido del hacer, el propósito que unifica tanto la ejecución como el resultado y que de mala manera es menospreciado con el término artesanía, que sólo en los últimos años –al parecer– está comenzando con una revalorización que es de esperar aumente y logre alcanzar su justa posición.

Desde el punto de vista práctico, el uso de la disciplina *mokuhanga* es en muchos aspectos más eficiente que el sistema de xilografía occidental, el uso de tintas al agua no tóxicas posibilita su uso en casi cualquier espacio ya que las tintas son lavables fácilmente con agua, no se adhieren a la ropa, las manos o superficies con la dificultad de la limpieza de las tintas occidentales al aceite, se pueden por tanto usar en espacios cerrados y pueden ser manipulables por personas de todas las edades sin la exposición a un

daño por tóxicos. Al no usar prensa para la impresión también amplía su rango de acción para ser aplicada en cualquier espacio, el *baren* es liviano y no ocupa casi espacio, lo que permite transportarse con él a cualquier parte. El uso de madera natural también elimina el contacto de la manipulación de elementos nocivos presentes en los aglomerados MDF por lo que también se constituye en positivo de practicar.

El conocimiento de las bases de uso y procesos de materiales y herramientas de la xilografía japonesa permite el aprendizaje sobre sus características y propiedades que amplían el entendimiento de las materias primas y sus experimentaciones, lo cual siempre es beneficioso para la producción de investigaciones relacionadas a materiales y procesos de construcción de herramientas propios de nuestro entorno Latinoamérica.

El conjunto de técnicas que desarrollaron los diferentes exponentes de esta disciplina es tan amplia y tan versátil que es cabalmente aportación para su incorporación en la práctica de la xilografía en Chile y cualquier lugar, ya que los efectos en la imagen no se logran con la xilografía de tipo occidental, esto debido a que las tintas al agua permiten sobre el papel de *kozo* de alta absorción un conjunto de efectos visuales y sutilezas en las combinaciones de colores y degradaciones tonales.

Finalmente, aprender de nuevas maneras siempre traerá n beneficio que no necesariamente se traduce en algo concreto o inmediato, los canales de articulación del pensamiento y el desarrollo de habilidades y destrezas nuevas se ve reflejado en cualquier solución de problemas por lo que hace al ser humano mas inteligente. La actitud necesaria del arte chileno es siempre abrirse a aprender y más aún de lugares que han sido poco explorados e intentar liberarse del monopolio de pensamiento modelador europeo y estadounidense.

IV Referencias bibliográficas

Referencias

Almazán. D. (2009) Utagawa Kunisada (1786-1865) y la serie Mitate rokkasen (1858): poetas del periodo Heian y teatro kabuki del periodo Edo en el grabado japonés ukiyo-e Artigrama, núm. 24, 757-774 – I.S.S.N.: 0213-1498

Amoss. J. (2017) Japanese-style Woodblock Printing (moku-hanga) Basics. Revisado en 2020 en: <https://tanukiprints.com/wp-content/uploads/2017/03/japaneseprintmaking.pdf>

Art Design Glossary <https://art-design-glossary.musabi.ac.jp>

Artes Visuales, Plan de Estudios (2018) Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. http://www.umce.cl/images/PLAN_DE_ESTUDIO_2018.pdf

Artes Visuales. (2019, 17 mayo, decreto). Universidad de Chile. <https://www.uchile.cl/carreras/4937/artes-visuales>

Artes Visuales. (s/f) Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. http://www.umce.cl/images/malla_infografia2.jpg

Blas. J. (coord.) (1996) Diccionario del arte gráfico. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional. Revisado en https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/artes_grafico/diccionario.pdf

Bru, R. por EduCaixaTV, Hablemos sobre Japonismo. YouTube, 15 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=jAJL7fwdKII>

Calza. J.C. (2010). Poema de la almohada y otras historias de Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi y otros artistas del mundo flotante. Phaidon Press.

Chandía. M. (2017). Cien poetas, un poema. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

Chandía. M. (2021). ¿Qué es poesía? Introducción a la Poesía Japonesa. Ediciones Zero. Santiago de Chile.

The Collected Prints Works of Shotei Takahashi, A Modern Ukiyo-e Painter.

Commandeur, J. (2021, abril). Carving tools and materials. Japanese woodblock prints of Jacques J.F. Commandeur. Revisada en 2021 <https://jacquesc.home.xs4all.nl/Carving.htm>

Cornejo. T. (2016) Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular. Aisthesis, (59), 179-202. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812016000100011>

Damigella. A. (1998) El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna: Gauguin. Barcelona. Planeta.

Diccionario español japonés (1986)/editorial Enderle Shoten.No.5, Yotsuya 1 chome Shinjuku-ku Tokyo/160 JAPAN.

Blas. J. (coord.), Ciruelos. A. y Barrena. C. (1996) Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, p. 77-212. Descargable en desde:

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calcografia-nacional/tecnicas-de-arte-grafico>

En Formato PDF:

https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf

Fahr-Becker. G. (2002) Grabados Japoneses. Taschen GmbH.

Faulkner. R. (1991) Kodansha internacional Ltd. Japan

Francisco Brugnoli - Artistas Visuales Chilenos, AVCh, MNBA. (s. f.). Revisado en 2020 desde <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40348.html>

Francisco Brugnoli (2020, 10 de septiembre) en Instituto de Estética de la UC. Vanguardias artísticas del S.XX en el Catálogo Razonado del MAC. Facebook Live <https://fb.watch/5tqbxdDzON/>

Gallery Hill Gate. (2020, 31 julio). Richard Steiner Exhibition: 50 years of woodblock printmaking, Long

Version (30 min) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kX7-fLQfi_8

González. P (2020, julio) Ukiyo-e y Lira Popular, una relación poético xilográfica. Santiago. Xilografia.cl.

<http://www.xilografia.cl/ukiyoe-y-lira-popular-una-relacion-poetico-xilografica.html>

González, P. (2020) en Satori - Asociación Cultural 悟り Xilografía Japonesa Facebook Live.

<https://web.facebook.com/satori.japon/videos/1721227714711363>

Gotou. H. [International Mokuhanga] (2017) Hidehiko Goto: Baren Making, Care and Printing Demonstration. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8dpw-mgCQK4>

Grabado Reunido. Mokuhanga. (2020). Taller Mokuhanga.

<https://grabadoreunido.cl/Talleres/mokuhanga/>

Hendry. J. (2003) Understanding Japanese Society. Editorial board/3rd edición.

IMC Conference History 2017 International Mokuhanga Conference. Revisado en 2020 desde

<http://2017.mokuhanga.org/about-2/imc-conference-history/>

Imperial Japanese Commission to the International Exhibition at Philadelphia, 1876. Official catalogue of the Japanese section, and descriptive notes on the industry and

agriculture of Japan <https://archive.org/details/officialcatalog02goog/page/n52/mode/2up>

Japan Technical information Service Co. Ltd (1982). Japan The Land and its people. [ISBN-10: 4311700393]

Kawa kami Gozen. <http://www.echizenwashi.jp/english/aboutus/festival.html>

Keynotes IMC. <http://2017.mokuhanga.org/keynotes/>

Kogei Japan. (s.f.) Woodblock prints. Edo Mokuhanga. Revisado en 2020 desde https://kogeijapan.com/locale/en_US/edomokuhanga

Koyama-Richard, B. (2014, 6 marzo). Modern-day Artisans Carry On the “Ukiyo-e” Tradition. Nippon.Com. revisado en 2020 desde: <https://www.nippon.com/en/views/b02306>

Lemaire, G. (1998) El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna: Monet. Barcelona. Planeta.

López de Zuazo. A. (2003) Pliegos sueltos, periódicos y fascículos Universidad Complutense de Madrid Departamento de Periodismo <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0303110229A/12693>

Maire, G. (2019). Ukiyo-e, imagen, paradigma y representación: anotaciones desde una colección chilena. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1(48), 167-178. <http://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900048624>

Mextorf. O. (2017) Japanese Woodcuts. Koenemann. China.

Marquet, C. (2012, 22 mayo). Folk painting as defined by Yanagi Sōetsu: from revolutionary paint. Open Edition Journal. Revisado en 2020 desde <https://journals.openedition.org/cjs/132>

Massone. M, y Carboni. M. (en prensa, 2020) El texto Ukiyo-e. La vía de la xilografía japonesa. Buenos Aires.

Mayumi Oda. (s. f.).Mayumi Oda Artist | Matisse of Japan. Revisado en 2020, desde <https://mayumioda.net/>

Mayumi Oda (2021) About. Revisado en 2021 desde <https://mayumioda.net/pages/about-mayumi>

Meissner, Eduardo. Artistas Visuales Chilenos, AVCh, MNBA. (s. f.). Museo nacional de Bellas Artes. Revisado en 2020, desde <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39607.html>

Meissner: Revista Quinchamali (2011) Meissner. N° 4.

Meissner. Revisado en 2020 desde:

<http://www.archivohistoricoconcepcion.cl/minisitios/arte-y-cultura/eduardo-meissner>

Milenovich. S. (2008). Kimono. Océano.

Mokuhanga https://kogeijapan.com/locale/en_US/edomokuhanga/

Museo Nacional de Bellas Artes de Chile MNBA. Catálogo de la exposición El mundo flotante del período Edo. (s. f.). Arte Japonés. Colección MNBA https://www.mnba.gob.cl/617/articles-91415_archivo_01.pdf

Nagasawa Art Park Artist-in-Residence. (2008). Nagasawa Art Park Artist in Residence. <http://www.endeavor.or.jp/nap/index.html>

Nagasawa Art Park Artist-in-Residence/Artist. (2008). Nagasawa Art Park Artist in Residence. http://www.endeavor.or.jp/nap/history/nap_artists.html

Navarrete. M. (editora) 1999 La Lira Popular, poesía popular impresa del siglo XIX. Iconografía chilena VI. Colección Almiro de Ávila. DIBAM. Santiago de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000634.pdf>

Ogyu. Sh. (2005). Otsu-e The Japan Folk Crafts Museum Collection. Toho Shuppan.

Orellana. M. (2005) La Lira Popular (1860-1976) Pueblo, poesía y ciudad en Chile. Editorial Universidad de Santiago.

Roberto Cartes. (2020, 30 octubre). Centro de Extensión Cultura Alfonso Lagos. Revisado en 2020 desde <https://www.cecal.udec.cl/index.php/project/roberto-cartes/>

Rupert. Masterpieces of Japanese Prints ukiyo-e from the Victoria and Albert Museum

Santuario Okamoto · Santuario Otaki [https://
www.hokurikuandtokyo.org/spot_56/](https://www.hokurikuandtokyo.org/spot_56/)

Sastre, D. (2020) Recuperando El Discurso Sobre Su Propia Historia Del Arte: La Participación Japonesa En Las Exposiciones Universales De París (1867) A Chicago (1893) Centro de Estudios de Asia Oriental Universidad Autónoma de Madrid. En Comillas Journal of International Relations. nº 17 053-080 [2020] [ISSN 2386-5776]

Schlombs. A. (2010). Hiroshige 1797-1858. Taschen. Barcelona.

Shimizu, H. (2006) The collected Print Works of Shotei Takahashi, A Modern Ukiyo-e Painter. ISBN 4-336-04784-7 [清水・久男ここにしみるなつかしい日本の風景 近代の浮世絵師・高橋松亭の世界]

SHUNGA ISBN4-582-94502-3 [Ed. Heibonsha. Sun Shunga Edo]

Seidlitz. W. 1910. “A History of Japanese Colour-Prints” Philadelphia j. B. Lippincott Company London: William Heinemann.

Studio 7 Fine Arts. About (s. f.). Revisado en 2020 desde <https://www.studiosevenfinearts.com/about>

Strange. E. (1913) (e-book 2013) “Tools And Materials Illustrating The Japanese Method Of Colour-Printing”. (Victoria & Albert Museum Catalogues). London Published

By His Majesty's Stationery Office. Revisado en <http://www.gutenberg.org/files/44458/44458-pdf.pdf>

Sumi process Suzuka inksticks: https://kogeijapan.com/locale/en_US/suzukasumi/

Sumisuri-e. <https://marina-hg.github.io/iffall2017/microsite/www/index.html> (sumizuri-e, history, técnicas) revisado el 20 de agosto de 2019)

Kogei Japan. Traditional Kraft of Japan. Sumi Nara Ink https://kogeijapan.com/locale/en_US/narasumi/

Vardaman. M. (2006) Contemporary Japanese History since 1945. IBC.

Vollmer, A. (2015) “Japanese Woodblock Print Workshop: A Modern Guide to the Ancient Art of Mokuhanga”. New York. Watson-Guption.

Vollmer, A. About. (2017, 10 noviembre). April Vollmer. <https://www.aprilvollmer.com/about/>
木版画の美：修練と感性

Yasunari, W. (2007) Descubriendo Japón. Niponia. N°41. ISSN 1343-1226. También disponible como “Nara. Antigua capital...” en:
<https://web-japan.org/nipponia/nipponia41/es/travel/index.html>

Yuasa. K. (s/f). <http://www.katsutoshiyuasa.com>.

<https://www.britannica.com/place/Japan/Religious-attitudes#ref319603> ???? revisar