



La autora en el Tokyo National Research Institute for Cultural Properties.

Imagen: ©Tania Estrada Valabez, 2014.

Aprendizajes y reflexiones a partir de la estancia profesional en el Tokyo National Research Institute for Cultural Properties en el 2014

Tania Estrada Valadez*

*Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Postulado: 19 de febrero de 2021

Aceptado: 28 de mayo de 2021

Resumen

En el 2014 se tuvo la oportunidad de asistir a una estancia profesional de casi cuatro meses en el Tokyo National Research Institute for Cultural Properties (TNRICP) y el estudio de conservación Shugo. Parte del conocimiento obtenido a partir de esa experiencia se muestra en la primera sección del documento, en donde se mencionan algunos puntos fundamentales para el entendimiento y conocimiento de materiales y herramientas japonesas, centrándose en: *washi* (papel japonés), *shinnori* (adhesivo a base de almidón de trigo) y *karibari-ita* (panel o tabla de pegar tensando temporalmente). En la segunda parte se hace una reflexión sobre dinámicas de trabajo observadas dentro del estudio de conservación Shugo. Se espera que los aprendizajes y reflexiones vertidos en el documento sean de ayuda para los lectores y que los incite conocer más sobre las técnicas de montaje, materiales y herramientas japonesas; así como de sus obras y su cultura.

Palabras clave

Conservación de papel; estancia profesional; material, herramienta y técnicas de montaje japonés; experiencias; Tokyo National Research Institute for Cultural Properties.



Antecedentes

Desde el 2012, el Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente, ha sido coordinado por la conservadora Marie Vander Meeren junto con el equipo de conservadoras del Taller de Documentos Gráficos (TDG) de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); organizado junto con el Tokyo National Research Institute for Cultural Properties (TNRICP); y con el apoyo de ICCROM. El objetivo del curso es proporcionar los conceptos básicos de las técnicas, materiales y herramientas japonesas para la conservación de obras sobre papel y su adaptación al contexto Iberoamericano.¹

Desde de la primera emisión del curso se han estrechado relaciones entre los maestros que lo imparten y las instituciones CNCPC y TNRICP, por lo que desde del 2012 se invitó a las conservadoras que forman parte del equipo de trabajo del TDG a efectuar estancias profesionales en el TNRICP. En ese mismo año Marie Vander Meeren asistió al curso Japanese Paper Conservation (JPC), impartido en Japón, con el propósito de observar la metodología didáctica del curso. En el 2013, Patricia de la Garza Cabrera fue invitada a participar en los cursos del JPC y el curso de conservación de obras de arte japonés en papel y seda que se imparte en Berlín² junto con Marie Vander Meeren, así como una estancia en el estudio de conservación Shugo en el TNRICP. En el 2014 fue turno de Tania Estrada Valadez, quién emprendió una estancia de casi cuatro meses en el TNRICP y en el estudio. En el 2015 y 2016, Jeniffer Ponce Fernández y Ana Dalila Terrazas Santillán, respectivamente, efectuaron ejercicios prácticos en el laboratorio del TNRICP bajo la dirección de varios profesores japoneses. El presente artículo busca compartir algunos de los aprendizajes y reflexiones personales a partir de la estancia de la autora en el 2014.

Lo terrenal, lo técnico

Durante la estancia se tuvo acercamiento con las obras japonesas (*honshi*), aquellas elaboradas con técnicas pictóricas o caligrafía sobre papel o seda y que, por lo general, están montadas con métodos japoneses que al mismo tiempo presentan y protegen, como: *kakejiku* o *kakemono* (rollo colgante), *makimono* (rollo de mano), *byōbu* (biombo) y *hon* (libro japonés). Todos tienen la característica de tener movimiento, es decir, para apreciarlos se requiere desenrollar, desplegar o abrir, lo cual difiere con la obra gráfica tradicional de occidente, no obstante, se mantiene similar al mecanismo que tienen los libros. Para comprender su manufactura y ensamble se elaboró, durante la estancia, un rollo colgante, dos libros, además de que se llevaron a cabo ejercicios de caligrafía y pintura sobre seda (figura 1).

Al llevar a cabo cada uno de esos ejercicios se aprendió sobre el uso del material, la aplicación de técnicas de montaje japonesas, así como el cuidado y mantenimiento de su herramienta; las cuales se pueden adaptar para la conservación de obra en papel de occidente.

¹ Como referencia del curso se pueden consultar los artículos: "El Curso internacional de conservación de papel en América Latina, Un encuentro con Oriente. Evaluación a cinco años de su inicio" que está publicado en el número 17 de la revista *CR. Conservación y Restauración*, así como "Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente: una propuesta de reflexión, vinculación y difusión en tiempos de SARS-CoV-2" en la edición especial en la misma revista. También el video: El Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente, en el canal de YouTube: CNCPC Conservación México.

² El curso se impartió en el Museum für Asiatische Kunst (Museo de Arte Asiático de Berlín) para introducir las técnicas de manufactura y de restauración de obras sobre papel y seda, aplicados en estructuras como el *byobu* y los *kakejiku*.



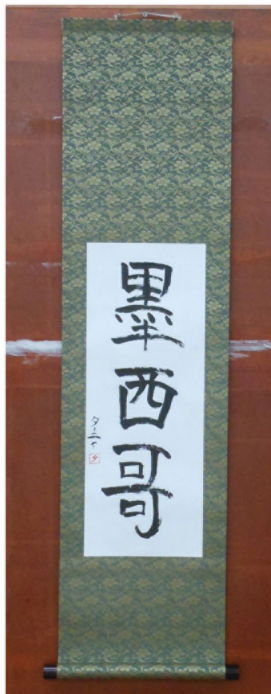
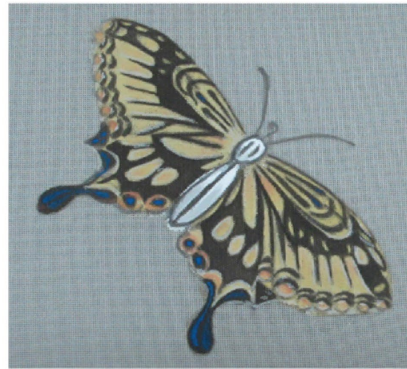
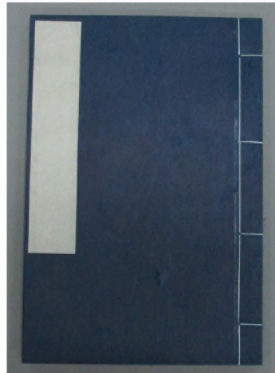


Figura 1. Ejercicios de *kakejiku* o *kakemono*, *hon* y pintura sobre seda. Imágenes: ©Tania Estrada Valadez, 2014.



Sobre los materiales, se considera importante destacar dos esenciales para la conservación de papel, tanto en Japón como en occidente, así como una herramienta japonesa muy útil. A continuación, se mencionan algunos puntos fundamentales para su entendimiento y conocimiento:

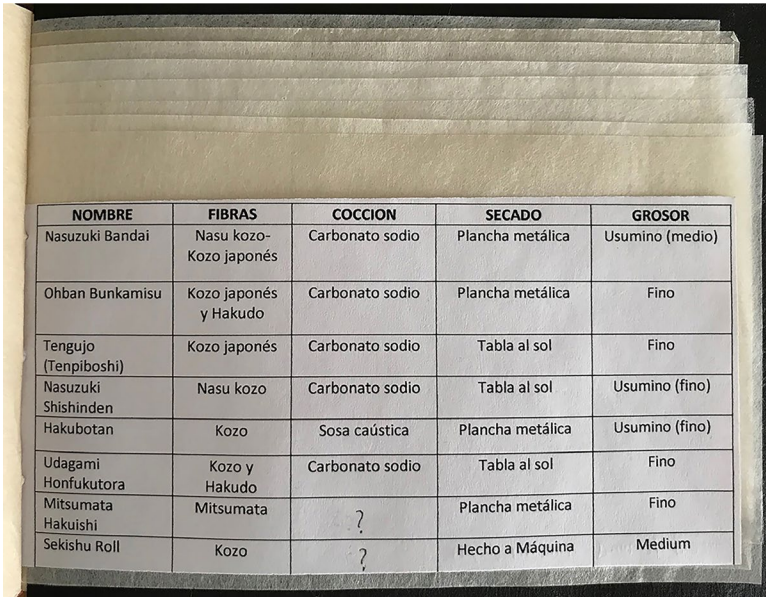
Washi³

- Término genérico para denominar al papel fabricado en Japón (Crespo y Gear, 2020: 27).
- Es uno de los soportes más comunes para las obras japonesas junto con la seda.
- Las fibras más utilizadas para su manufactura son: *kōzo*, *gampi* y *mitsumata*. Cada una de éstas le confieren al papel diferentes características físicas.
- Una misma fibra puede tener diferentes características físicas de acuerdo con el lugar en dónde se produjo, por ejemplo: el *kōzo* que creció al norte de Japón, dónde el clima es más frío, genera que sus fibras sean más compactas y delgadas.
- Las variantes en el proceso de manufactura, aunque sea la misma fibra, también le pueden conferir diferentes características físicas, por ejemplo: un *kōzo* al que no se le eliminó la corteza interna, genera un papel con fibras más gruesas, por lo tanto, es muy resistente y de color blanco-verdoso, al que llaman *Sekisu-shi*. Mientras que el *kōzo* que fue lavado con mucha atención para eliminar impurezas puede ser un papel más delgado, pero resistente y de color blanco, se podría tratar de un *Minogami*.
- El nombre del papel puede aludir a su proveniencia, por ejemplo: *Usumino* o *Minogami*, proviene del área de *Mino*.

³La siguiente información son notas que tomé durante la estancia a partir de la información que me dieron mis maestros: Masato Kato, Kyoko Kusunoki, Yuko Yamada y Rika Yamanoue; así como de las visitas que efectué a los museos de Washi en Tokio y Kochi. Es importante mencionar que también se revisó bibliografía sobre ese tema.



- Dentro del proceso de manufactura se utiliza el mucílago que se extrae de la raíz de ciertas plantas, como: *tororo-aoi* al que llaman *Neri*, cuya función es dispersar las fibras para evitar la formación de cúmulos de las mismas durante la formación de la hoja, además de controlar la velocidad en que pasa el agua, a través del bastidor, al hacerla más viscosa, lo que facilita formar papeles muy delgados pero resistentes (Katsuhiko, 1985: 35).
- A algunos papeles se les agrega cargas para otorgar otras características físicas que están relacionadas con su uso, como al papel *Misu* al que le añaden carbonato de calcio y para el papel *Uda, hakudo*.⁴
- Como conservador de papel es importante conocer sobre la manufactura y materiales del papel japonés ya que posibilita tomar mejores decisiones al momento de adquirirlos y conocer con exactitud qué es lo que se coloca en la obra durante su intervención.
- Se recomienda que antes de comprar papeles japoneses se piense en el uso que se le va a dar para escoger el mejor papel de acuerdo con sus características.
- Algunos datos que pueden preguntar a su proveedor son: la fibra y su porcentaje (en ocasiones se hacen mezclas), sustancias agregadas durante la cocción y blanqueo, cómo se secó y si fue hecho en Japón.⁵
- También se puede solicitar muestras de papel para ver sus características físicas, como: color, textura, espesor y generar muestrarios con la información que se le solicite al proveedor (figura 2).



NOMBRE	FIBRAS	COCCION	SECADO	GROSOR
Nasuzuki Bandai	Nasu kozo-Kozo japonés	Carbonato sodio	Plancha metálica	Usumino (medio)
Ohban Bunkamisu	Kozo japonés y Hakudo	Carbonato sodio	Plancha metálica	Fino
Tengujo (Tenpiboshi)	Kozo japonés	Carbonato sodio	Tabla al sol	Fino
Nasuzuki Shishinden	Nasu kozo	Carbonato sodio	Tabla al sol	Usumino (fino)
Hakubotan	Kozo	Sosa cáustica	Plancha metálica	Usumino (fino)
Udagami Honfukutora	Kozo y Hakudo	Carbonato sodio	Tabla al sol	Fino
Mitsumata Hakuishi	Mitsumata	?	Plancha metálica	Fino
Sekishu Roll	Kozo	?	Hecho a Máquina	Medium

Figura 2. Ejemplo de un muestrario de papeles japoneses usados durante la estancia profesional en la Biblioteca Nacional de España en el 2015.
 Imagen: ©Tania Estrada Valadez, 2021.

⁴ *Hakudo*: Es un pigmento blanco, su componente principal es silicato de aluminio o silicato de magnesio (Miyasako *et al.*, 2010: 46).
⁵ Para mayor referencia sobre la caracterización del papel y datos a recabar se puede consultar el trabajo de Ana Dalila Terrazas Santillán presentado en el 4to Coloquio internacional sobre líneas de trabajo en materia de conservación y restauración en bibliotecas y archivos en el 2017, con el tema: "Muestrario de papeles japoneses: estudio de sus características para su uso en restauración de obras occidentales con soporte de papel".



En el TDG se tienen papeles japoneses que se compraron en la década de 1980 y no se contaba con la información que se menciona en los puntos anteriores, por lo que durante mi estancia hice la identificación de la fibra de algunos papeles a solicitud de Marie Vander Meeren. Para ello se siguió la metodología de la clase de identificación de fibras que da Masato Kato durante el Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente. En caso de que en sus talleres tengan papeles que desconocen su fibra, se recomienda seguir la metodología mencionada con anterioridad para su identificación.⁶ Para el análisis se preparó la solución de tinción Graff C, se montaron muestras de cada papel en un portaobjetos, se tiñeron con la solución y se observaron al microscopio con luz transmitida para su identificación. Como resultado se obtuvo una tabla con la identificación de fibra de veinte papeles, a continuación, se muestran cuatro:

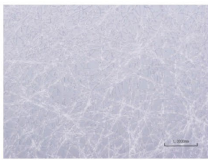
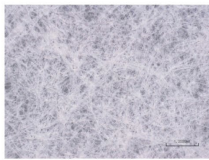
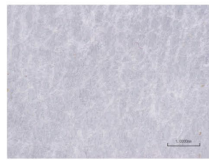
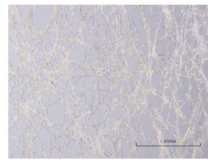

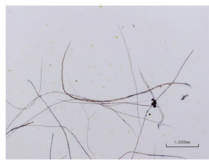
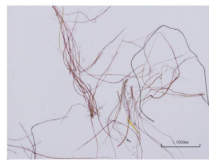
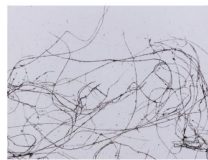

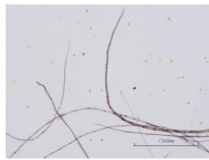
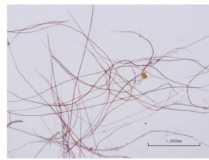


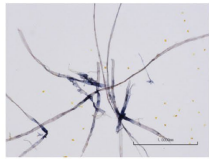
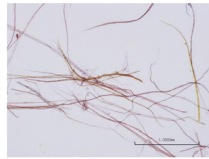
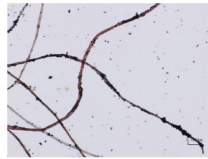
No.	1	2	3	4
Nombre del papel	Ultra delgado	Japonés desconocido	Delgado industrial	Tubo 3: ultra delgado
Color de fibra	Rojo oscuro	Rojo oscuro, cafésoso, morado	Rojo	Rojo
Largo de fibra	Largo	Corta	Largo	Largo
Forma	Popote aplastado	Popote aplastado	Popote aplastado	Popote aplastado
Fibra	Kozo	Kozo	Kozo	Kozo
Terminación de fibra	Natural	Natural recta	Natural	Natural recta
Papel a luz media				
Vista general				
Vista media/fibra				
Fibra/terminación				

Tabla 1. Identificación de fibras en cuatro papeles del TDG. *Tabla: Tania Estrada Valadez, ©CNCPC-INAH, 2014.*

⁶ Para consultar la metodología de identificación de fibras se puede revisar el material de apoyo del seminario en línea: Experiencias y reflexiones del Curso Internacional de Conservación de Papel en América Latina. Un encuentro con Oriente 2012-2019, celebrado en diciembre de 2020.

Shinnori⁷

- En japonés significa “adhesivo o adhesivo fresco” y se refiere al almidón cocido de trigo.
- En Japón se usa en especial para el montaje de obras japonesas, mientras que en occidente para la conservación de obra en papel y libros.
- Una de sus características es que es reversible en agua, por lo que se ha utilizado en Japón para el montaje de sus obras por cientos de años.
- Para su preparación se debe de cocinar y existen muchas variables que generan diferentes resultados. A continuación, se hace mención de algunas observaciones registradas durante la estancia:
 - Procedencia del almidón de trigo: en el estudio de conservación utilizaban uno purificado (sin gluten), que llaman *shōfu* y se encuentra ligeramente húmedo (figura 3, izquierda).
 - Remojo en agua desionizada: el almidón se coloca en una cubeta, se le agrega agua desionizada y se mezcla para mantenerlo mojado. El agua se cambia para conservarlo limpio y fresco, además se almacena en un refrigerador, el remojo en agua debía ser de por lo menos 24 horas antes de su cocción (figura 3, centro).
 - Preparación para la cocción: se toma almidón de la cubeta (punto anterior), se elimina el agua y se pesa de acuerdo con la cantidad requerida para su uso. Se le agrega agua desionizada de nuevo. Las proporciones se designan bajo la siguiente relación almidón:agua (peso:volumen), varían de acuerdo con las condiciones ambientales, por ejemplo: si el día es caluroso y seco podría utilizarse una proporción 1:5 (almidón:agua) para contrarrestar la sequedad del ambiente y evitar que se seque el almidón durante la cocción.
 - Método de cocción: siempre se preparó en una estufa de gas especial a llama directa,⁸ durante la cocción se utiliza un palo de madera para mantener en constante movimiento la pasta y evitar que se queme (figura 3, derecha).



Figura 3. Almidón *shōfu* sin remojar, almidón *shōfu* remojado en agua desionizada y estufa especial donde se cocinaba el almidón. Imágenes: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

⁷ La siguiente información son notas que tomé durante la estancia a partir de la información que me dieron mis maestros Masato Kato, Atsushi Ogasawara, Yuko Yamada y Haruka Nakamura. Es importante mencionar que también se revisó bibliografía sobre ese tema.

⁸ También se puede cocinar en estufa de inducción, parrilla eléctrica y microondas.



- El tiempo de cocción depende de muchas variables, como: la cantidad de almidón que se cocina, la cantidad de agua agregada al prepararlo, el tiempo de hidratación durante el remojo, las condiciones ambientales durante la cocción, método de cocción, entre otras.
- Temperatura de la cocción: se busca llegar a una temperatura mayor a 50 °C o 60 °C para promover la ruptura de la molécula del almidón y generar la gelatinización (Hayakawa, 2011: E133), durante las cocciones en la estancia se llegó a temperaturas entre 85 °C y 87 °C.
- Almacenamiento: una vez cocido se coloca en un contenedor de plástico (figura 4, izquierda), se deja enfriar a temperatura ambiente, cuando se encuentra en equilibrio con esa temperatura se le coloca la tapa y se guarda en un refrigerador especial que lo mantiene a 16 °C. Nunca se almacenó en los refrigeradores convencionales a 4 °C, ya que promueve la retrodegradación y el almidón pierde sus propiedades adhesivas (Hayakawa, 2011: E133).
- Para su uso en el estudio: una porción del almidón cocinado se cernía con ayuda del *norikoshi* (cernidor), pala de madera, *noribón* (batea de madera) y se amasaba sobre el *noribón* y con la *noribake* (brocha de pasta de almidón) diluyendo poco a poco con agua desionizada (figura 4, derecha). Las diferentes diluciones dependen del uso que se le dará.



Figura 4. Almidón cocinado en contenedor de plástico y preparación para su uso.
 Imagen: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

- Es importante mencionar que en el estudio de conservación se cocinaba almidón todos los lunes y la cantidad se definía acorde a las actividades programadas para esa semana, por lo que se potencializaba su uso y se evitaba el desperdicio.
- Como se mencionó con anterioridad su cocción depende de muchas variables por lo que en el estudio se lleva una bitácora para registrar observaciones, lo cual ayuda a llevar un registro que posibilita evaluar el resultado de la cocción del almidón (tabla 2).

Bitácora de cocción de almidón						
Fecha	Proporción almidón:agua (g)	Estado del almidón antes de su cocción	Método de cocción	Tiempo total de cocción	Nombre de las personas que lo cocinaron	Observaciones
05.03.2014	850:2040	Húmedo	Estufa de gas	55 min	Yuko, Haruka y Tania	Buena proporción de almidón:agua.
25.04.2014	1200:3120	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Buena consistencia de la pasta.
28.04.2014	1200:3200	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka	Pasta utilizada para la construcción de <i>karibari-ita</i> , pasta débil.
30.04.2014	1000:2500	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Pasta fuerte, contiene menos agua para utilizar en <i>karibari-ita</i> .
06.05.2014	1200:3200	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Pasta un poco débil.
08.05.2014	1200:3200	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Buena pasta, más fuerte.
09.05.2014	1200:3120	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Pasta más fuerte que la que se hizo ayer.
12.05.2014	1500:4275	Húmedo	Estufa de gas	60 min	Haruka y Tania	Pasta un poco débil, pero buena.
13.05.2014	1200:3120	Húmedo	Estufa de gas	50 min	Haruka y Tania	Sin comentarios.

Tabla 2. Bitácora personal de cocción del almidón durante la estancia en 2014. Imagen: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

Durante la estancia se observó que cada conservador tiene su manera de hacer el almidón, además de que existen varias metodologías y recetas que pueden ser consultadas en internet. Dado que hay muchas variables se recomienda practicar la preparación del almidón, experimentar, observar los cambios durante su cocción, así como llevar el registro a través de la bitácora para poder evaluar resultados.⁹ Como menciona Paul Willis (1984) sobre la preparación del almidón: "producir una buena pasta (de almidón) tiene que ver más la experiencia que seguir una receta".¹⁰

*Karibari-ita*¹¹

- La traducción literal de *karibari* es *Kari*: temporal, *bari*: pegar; por lo tanto, significaría: "pegar tensando temporalmente". *Ita* significa: panel o tabla, entonces *karibari-ita* es: "panel o tabla de pegar tensando temporalmente" (Kato y Takayuki, 2015: 91, 92).
- Se usa en Japón para –secar tensando– tanto obras japonesas, con soporte en papel o seda, después de su conservación, como para su montaje. La tensión facilita que la obra se mantenga plana y estable (Kato y Takayuki, 2015: 91) (figura 5).
- Su estructura está compuesta por un bastidor reticulado de madera. Sobre ésta se adhieren con almidón, de diferentes diluciones, siete u ocho capas de distintos papeles japoneses. Al final se le coloca *kakejiku* (jugo de pèrsimo), el cual tiene propiedades impermeabilizantes que posibilitan adherir y separar con facilidad las obras adheridas sobre el panel.

⁹ Existe una propuesta de bitácora actualizada que se puede consultar en el material de apoyo del seminario en línea: Experiencias y reflexiones del Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente 2012-2019, celebrado en diciembre de 2020.

¹⁰ Traducción de la autora. Cita original: "it is experience that has more to do with producing a good paste than following a recipe".

¹¹ La siguiente información son notas que tomé durante la estancia a partir de la información que me dieron mis maestros: Masato Kato, Atsushi Ogasawara, Sayaka Inoue, Keita Shirai, Kyoko Kusunoki y Haruka Nakamura. Es importante mencionar que también se revisó bibliografía sobre ese tema.





Figura 5. Obras de caligrafía laminadas y adheridas al *karibari-ita* por las orillas del papel del laminado.

Imagen: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

Al final de la estancia se tuvo la oportunidad de participar en la construcción de cinco *karibari-itas*, por lo que se organizó todo lo necesario para cada capa, así como el espacio para ejecutar cada tarea de manera segura. Como se mencionó líneas arriba, al bastidor de madera se le van adhiriendo papeles japoneses, de tal modo que se generan capas; por lo que primero se preparó todo el material, con lo que se pudo poner en práctica los métodos de corte, como escuadrar las orillas de los papeles japoneses de manera eficiente y en donde se utilizaron herramientas como el *marubochō* (cuchillo con hoja redonda); así como métodos de unión en los papeles escuadrados para formar rollos (figura 6). Dado que esos papeles se van adhiriendo fue necesaria la preparación, cocción, cernido y dilución de almidón a diferentes consistencias del almidón, así como su aplicación en el papel japonés con las diferentes brochas japonesas y la colocación sobre el *karibari-ita* (figura 6).

También fue una oportunidad para conocer las características físicas y propiedades que tienen los diferentes papeles japoneses que se colocan, ya que están íntimamente relacionados con la función que tendrá cada capa en el *karibari-ita*, así como entender de manera profunda cómo funciona esa herramienta para secar tensando.

El apoyar en la construcción de los *karibari-itas* fue un reto muy enriquecedor, pues requirió poner en práctica las técnicas japonesas aprendidas, así como el uso, cuidado y mantenimiento de las herramientas. Lo aprendido se puede traducir y aplicar para la conservación de obra con soporte de papel en occidente. Por ejemplo, el conocer y entender las características de los diferentes papeles japoneses para decidir en qué casos se puede colocar a la obra durante su intervención; también en la preparación, cocción, cernido y dilución del almidón, la correcta aplicación de ese conocimiento a la obra repercute de manera significativa en los resultados, si un almidón no está bien cocido simplemente no tendrá la adhesión esperada; asimismo las técnicas utilizadas para la construcción del *karibari-ita* se pueden aplicar a la restauración de papel como el laminado, los diferentes tipos de corte en los papeles japoneses y el uso correcto de las herramientas japonesas como la *noribake* (brocha de pasta de almidón) y *nadebake* (brocha de alisar), por mencionar algunos.



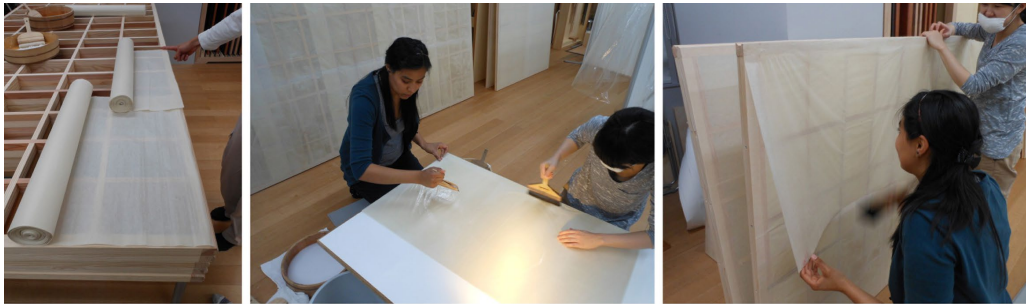


Figura 6. Rollos de papel para la primera capa en el *karibari-ita*, aplicación del almidón sobre el papel y colocación del papel con almidón al *karibari-ita*. Imágenes: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

Se considera importante mencionar que, después de la estancia de la autora en el 2014, se efectuó un *karibari-ita* en conjunto con las restauradoras del TDG; por lo que se tuvo la oportunidad de compartir la experiencia recién adquirida, la cual fue enriquecida y nutrida con la información que Marie Vander Meeren y Patricia de la Garza, obtuvieron en el 2012 y 2013. El resultado fue un *karibari-ita* mexicano que involucró un gran trabajo en equipo, mucha comunicación, así como la planeación meticulosa de cada tarea involucrada (figura 7). Aunque en principio existieron algunas dificultades para la construcción de esa herramienta, como encontrar materiales mexicanos con características similares a los materiales japoneses y adecuar los papeles que se tenía en el taller para que cumplieran la función esperada en cada capa; se obtuvieron buenos resultados en la adaptación ya que, hasta ahora se encuentra en perfectas condiciones y sigue en uso después de siete años de su construcción.

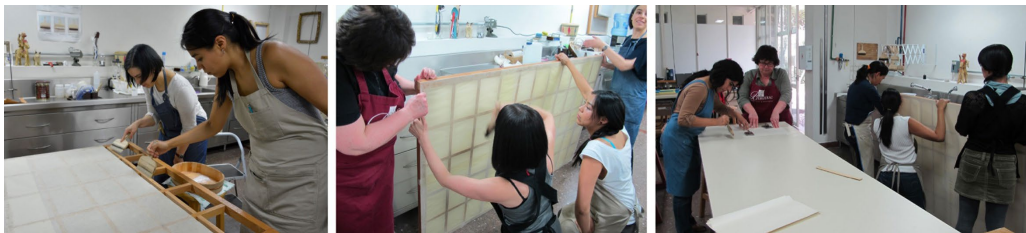


Figura 7. Conservadoras del TDG durante la construcción del *karibari-ita* mexicano en el 2014. Imágenes: TDG, ©CNCPC-INAH, 2014.

Lo espiritual, lo intangible

Durante los tres meses y medio que duró la estancia se tuvo una intensa introducción a las técnicas de montaje, materiales y herramienta que se utilizan para la creación y restauración de obra japonesa; no obstante, también se integró otro conocimiento. Al estar inmersa en la cultura japonesa, participar en la dinámica de trabajo dentro del TNRICP y el estudio de conservación Shugo, se adquirieron ciertas prácticas que en principio pueden parecer evidentes y sencillas, pero que marcaron un profundo cambio profesional y personal. En los siguientes párrafos se mencionan algunas de ellas:

Dentro del estudio de conservación existen rangos profesionales: *senior conservator*, *chief conservator*, *conservator* y *conservation assistant*. Los conservadores con más alta jerarquía son los encargados de ejecutar las intervenciones y montaje de las obras y son los maestros de los asistentes en conservación, quienes aprenden al observar en silencio y sin explicaciones, eso conlleva a que exista una gran concentración para poder captar y asimilar las enseñanzas.



Además de aprender por observación, los asistentes en conservación tienen otras tareas, algunas se mencionan más adelante, las cuales sensibilizan y promueven la conciencia de sus movimientos. Después de diez años de estar en ese puesto pueden aspirar a volverse conservador y por fin intervenir obra, para lo cual deben aprobar un examen ante algo similar a un colegio de conservación. Al conocer esa situación se generó una reflexión en la importancia e hincapié que existe en la experiencia, a veces se cree que se vuelve experto por el simple hecho de atender a un curso o finalizar un taller o una licenciatura; sin embargo, es claro que se necesitan años de prácticas prolongadas para comenzar a entender la profesión.

Es importante mencionar también que, aunque hay diferentes niveles profesionales, existe un profundo respeto y armonía en el ambiente de trabajo, pues cada quien entiende su rol en el estudio y están conscientes de que cada persona es valiosa para el trabajo en equipo.

El respeto es extensivo a la obra y a las técnicas tradicionales; los conservadores son depositarios de técnicas milenarias, además son los encargados de mantener sus tesoros nacionales, objetos que han sobrevivido por cientos de años, por lo que reconocen la importancia de estudiar, investigar y comprenderlas antes de emprender su intervención; así como de actualizarse para desarrollar nuevas técnicas.

La enseñanza es también a partir de la repetición, por ejemplo, una de las primeras tareas que se efectuó fue aprender afilar el *marubocho*. Se observó cómo se efectuaba y después se practicó por casi una semana; se comprendió que la práctica hace al maestro, y la importancia de mantenerse abierto a que siempre se puede (y debe) mejorar.

Existe una meticulosa planeación de las actividades cada semana, aunque el estudio es pequeño, se aprovecha con la división de los espacios, que también involucra una constante comunicación con el equipo de trabajo. Asimismo, hay una concienzuda organización de las tareas ya sea en equipo o de manera individual. Por ejemplo, algunas de las funciones de los asistentes en conservación, es la cocción del almidón todos los lunes; mantener la limpieza del estudio, la cual se practica al inicio y al final de las actividades; también la preparación del material para las intervenciones de obra; el mantenimiento y cuidado de ciertas herramientas, como las brochas japonesas, entre otras (figura 8).

Durante el corto tiempo que se estuvo en el estudio se pudo percibir y comprender la importancia e insistencia que existe en la limpieza y el orden. Si bien ya se contaba con esa metodología, inculcada en el TDG por Marie Vander Meeren, la experiencia en el estudio de conservación generó una maduración en ese ámbito que lo convirtió en un hábito. Sobre el orden también se refiere a tener en el espacio de trabajo lo necesario para concretar la actividad, se prevé el material y herramienta a utilizar y se elimina todo aquello que puede generar una distracción.

En las múltiples actividades y tareas que practicaron se advirtió que todo el cuerpo está involucrado, por lo que es necesario tener conciencia y concentración para generar movimientos más precisos y para evitar errores o accidentes. Algunos de los ejercicios en los que se experimenta lo mencionado con anterioridad son el corte con el *marubocho*, para lo que es necesario colocar un pie, una mano y el peso de todo el cuerpo sobre la regla para inmovilizarla, y después se hace el corte; también el *urauchi* (laminado), que involucra la coordinación de las manos y los brazos al aplicar el almidón sobre el papel, levantarlo y colocarlo sobre la obra (figura 8).



Por último, todos los maestros en la estancia estuvieron, siempre, con la mejor disposición de mostrar y enseñar su conocimiento, su generosidad ha sido trascendental y ha promovido el deseo y entusiasmo de compartir lo aprendido.



Figura 8. Preparación del material para intervención, corte con *marubochi* y ejercicio de *urauchi*.
Imágenes: ©Tania Estrada Valadez, 2014.

Conclusiones

A pesar de que han pasado casi siete años de haber asistido a la estancia, la experiencia se mantiene relevante por haber sido un parteaguas en el ámbito profesional; mucho del conocimiento adquirido se ha madurado y cobrado sentido a largo de los años. Se considera que uno de los aprendizajes más valiosos, pero al mismo tiempo desafiantes, es intentar poner en práctica, día con día, los valores y la manera de trabajar que se describe en el apartado de lo espiritual.

Podría parecer que muchas de las experiencias compartidas en el presente documento, no se pueden replicar en occidente, ya que las herramientas, materiales y técnicas de montaje japonesas se diseñaron de manera específica para obra japonesa; sin embargo, se ha logrado generar una maduración y reflexión colectiva en las conservadoras del TDG que ha llevado a adaptar herramientas y técnicas japonesas las cuales se enseñan en el Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente.

Cabe mencionar que dentro del TDG se ha buscado compartir las experiencias y el conocimiento que cada una de las conservadoras ha obtenido a través de sus estancias, ya que los ejercicios, prácticas y maestros fueron diferentes. Ello ha generado una reflexión colectiva que ha enriquecido el trabajo del taller, donde se benefician tanto el patrimonio documental que se interviene, como los participantes del Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente, ya que se ha buscado transmitir lo aprendido en las diferentes emisiones.

Para cerrar, se espera que los aprendizajes y reflexiones vertidos en el documento sean de ayuda para los lectores y que los incite conocer más sobre las técnicas de montaje, materiales y herramientas japonesas; así como sus obras y cultura.

*



Agradecimientos

Al Tokyo National Research Institute for Cultural Properties y Masato Kato por la invitación a la estancia profesional a ese instituto.

A Marie Vander Meeren por promover que las experiencias fueran extensivas a todo el equipo del TDG.

A mis maestros japoneses del TNRICP: Masato Kato, Kyoko Kusunoki, Yuko Yamada y Rika Yamanoue. Y del estudio de conservación Shugo: Ikeda, Kazuhiko, Takayuki Kimishima, Atsushi Ogasawara, Sayaka Inoue, Keita Shirai, y Haruka Nakamura. Por su generosidad en compartir su conocimiento.

A mis compañeras del TDG: Marie Vander Meeren, Patricia de la Garza Cabrera, Ana Dalila Terrazas Santillán y Jeniffer Ponce Fernández por ser un equipo de trabajo maravilloso y abrirse a compartir sus experiencias.

Referencias

Crespo, Luis, y Gear, Florencia (2020) "El papel japonés: elaboración y posibles usos en restauración", en Material de apoyo del seminario en línea: experiencias y reflexiones del Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente 2012-2019 [documento inédito], Ciudad de México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Estrada Valadez, Tania, de la Garza Cabrera, Patricia, Ibarra Carmona, Laura Olivia, Ponce Fernández, Jeniffer Arlett, Terrazas Santillán, Ana Dalila, y Toca Ochoa, Ana Rosa (2020) Material de apoyo del seminario en línea: Experiencias y reflexiones del Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente 2012-2019 [documento inédito], Ciudad de México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Estrada Valadez, Tania, de la Garza Cabrera, Patricia, Terrazas Santillán, Ana Dalila, y Vander Meeren Marie (2019) "El Curso internacional de conservación de papel en América Latina, Un encuentro con Oriente. Evaluación a cinco años de su inicio", *CR. Conservación y Restauración* [en línea] (17): 157-167, disponible en: <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cr/article/view/15090/16067>> [consultado el 24 de junio de 2021].

Estrada Valadez, Tania, Ponce Fernández, Jennifer Arlett, Rodríguez Corte, Ariadna, Terrazas Santillán, Ana Dalila, Toca Ochoa, Ana Rosa, y Vander Meeren, Marie (2020) "Curso internacional de conservación de papel en América Latina. Un encuentro con Oriente: una propuesta de reflexión, vinculación y difusión en tiempos de SARS-CoV-2", *CR. Conservación y Restauración* [en línea] (edición especial): 212-217, disponible en: <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cr/article/view/17017/18188>> [consultado el 24 de junio de 2021].

Hayakawa, Noriko (2011) "Nori and funori for the restoration of Japanese paintings: Starch paste, aged paste and seaweed paste", en *Restoration of Japanese Paintings. 33rd International Symposium*, Tokio, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, pp. E131-E144.

Kato, Masato y Kimishima Takayuki (2015) "Karibari: The Japanese drying technique", *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 de Abril*, Londres, Institute of Conservation/Book and Paper Group, pp. 91-98.

Katsuhiko, Masuda (1985) "Japanese Paper and Hyogu", *The Paper Conservator*, 9 (1): 32-41.

Miyasako, Masaaki, Ikuo Hirayama, Akiyoshi Watanabe, Toshio Tabuchi y Kei Arai (2010) *An Illustrated Dictionary of Japanese-Style Painting Terminology*; trad. Soomin Chang y Michiko Matsubara, Tokio, Tokyo Bijutsu.

Terrazas Santillán, Ana Dalila (2017) Muestrario de papeles japoneses: estudios de sus características para su uso en restauración de obras occidentales con soporte de papel, conferencia en el 4to Coloquio internacional sobre líneas de trabajo en materia de conservación y restauración en bibliotecas y archivos, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1 de septiembre.

Willis, Paul (1984) "The manufacture and use of Japanese wheat starch paste in the treatment of Far Eastern pictorial art", *Studies in Conservation*, 29 (1): 123-126.

