

El patrimonio etnográfico y el sujeto artístico

Blanca Flor Herrero Morán*

Universidad de Salamanca (España)

Resumen: Durante la edad contemporánea el patrimonio etnográfico ha cobrado un protagonismo inusitado influyendo en numerosos ámbitos entre los que destaca la historia del arte. El papel del patrimonio etnográfico en el arte va más allá del rechazo del concepto artes menores pues engloba numerosas obras excepcionales, nunca inferiores ni serviles.

El principal objetivo de este artículo es reflexionar sobre la influencia del patrimonio etnográfico en el sujeto artístico partiendo de dos aspectos: los artistas inspirados en el arte primitivo y la presencia de la etnografía en las obras contemporáneas. En un primer momento el acercamiento al patrimonio etnográfico fue un tanto superficial por centrarse en su carácter exótico y primitivo. Paulatinamente se ha producido un mayor y mejor conocimiento del patrimonio etnográfico gracias, entre otros hechos, al desarrollo de disciplinas como la antropología y la etnografía.

Palabras Clave: patrimonio, etnografía, sujeto, arte, artista, primitivismo.

The ethnographic heritage and artistic subject

Abstract: During the contemporary age ethnographic heritage has gained a prominence unusual influence in many areas, notably the history of the art. The role of ethnographic heritage in art goes far beyond the rejection of the concept arts minor because it includes numerous works outstanding, never inferior or subservient.

The main objective of this article is to reflect on the influence of the ethnographic heritage in the artistic subject based on two aspects: the artists inspired by primitive art and the presence of Ethnography in contemporary art. At first, the approach to ethnographic heritage was somewhat superficial by focusing on its exotic character. Gradually there is a greater and better knowledge of the ethnographic heritage thanks to, among other events, the development of disciplines such as anthropology and ethnography.

Key Words: heritage, ethnography, subject, art, artist, primitivism.

1. Introducción

El presente artículo no pretende ser un estudio minucioso y pormenorizado de las obras y los artistas influenciados de manera directa o indirecta por la etnografía sino una reflexión sobre la influencia del patrimonio etnográfico en el sujeto artístico de la edad contemporánea de forma global. Partiendo de la puesta en valor del patrimonio en general y del patrimonio etnográfico en particular se han seleccionado diversas obras y artistas significativos, conocidos

y reconocidos dentro de la historia del arte, con el fin de demostrar la existencia de un importante campo de investigación poco desarrollado hasta el momento actual que debe ser potenciado y puede dar abundantes y jugosos frutos.

2. El primitivismo

En la edad contemporánea, el arte primitivo empieza a ser valorado a nivel artístico por diversas instituciones y personalidades. Es más, el siglo

* Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca (España); E-mail: blancaflorhm@hotmail.com

XX es considerado para muchos críticos de arte como el siglo del primitivismo debido a la afición que numerosos artistas, especialmente los más jóvenes, tuvieron por el arte primitivo con el que contactaron a través de sus visitas a diferentes países y museos. Por ejemplo, Derain, Vlaminck y Picasso visitaron el Museo del Trocadero de París, Kirchner y Schmidt-Rotluff del grupo Die Brücke acudieron al Museo Etnológico de Dresde o los miembros de Blaue Reiter asistieron a diversos museos etnológicos europeos. Este hecho no es aislado, pues desde mediados del XIX dos disciplinas, la etnografía y la antropología, empiezan a cobrar un protagonismo cada vez mayor gracias al nacionalismo, al colonialismo y al romanticismo.

No existe un único tipo de primitivismo ni una terminología que defina y englobe las piezas primitivas. Como indica Marina Muñoz Torreblanca: los diferentes tipos de primitivismos coincidentes con un capítulo del libro *Primitivism in modern art* de Robert Goldwater, son primitivismo “psicológico” (“arte de los locos”), “biográfico” (“arte de los niños”), “romántico” (Gauguin y los fauves), “afectivo-emocional” (el expresionismo de Die Brücke y Der Blaue Reiter) “intelectual” (Picasso, el cubismo y la abstracción) y el “primitivismo que proviene del subconsciente” (Klee, el dadaísmo y el surrealismo). (Muñoz, 2009:8).

El mundo de las definiciones y de los conceptos, máxime cuando se trata de estudiar piezas relacionadas con fenómenos sociales y culturales, suele ser un campo de batalla. Debido a la inexistencia de un único concepto que designe a las piezas primitivas, a lo largo del tiempo se han empleado indistintamente expresiones como: “artes primitivas”, “artes tribales”, “artes exóticas”, “artes primeras”, “artes etnológicas”, “piezas etnográficas”, “folklore”, “artesanía”, “arte ingenuo”, “arte popular”...

La sucesión de términos que se han ido utilizando para denominar a dichas piezas ejemplifican el rápido desgaste que las palabras tienen cuando un concepto es difícilmente definible. Hasta llegar a la expresión “patrimonio etnográfico”, se han acuñado diversos términos que debido a su uso indiscriminado se han convertido en tópicos que por ser demasiado populares y generalistas han ido perdiendo valor intrínseco y extrínseco.

También se emplean diferentes calificativos: tradicional -alusivo a la transmisión de las costumbres, típico -enraizado con unas características propias-, vernáculo -vinculado a un lugar-, autóctono -contextualizado en un territorio-, rural -relacionado con el campo y las labores productivas-, popular -realizada por y para el pueblo-...

El hecho de que se hable de influencia del primitivismo en vez de patrimonio etnográfico, así como del empleo de términos como salvaje o

bárbaro no impide que se valore el protagonismo que el patrimonio etnográfico ha cobrado en los últimos tiempos gracias sobre todo al nacimiento y desarrollo de disciplinas como la etnografía, la etnología y la antropología.

Generalmente, se entiende por arte primitivo aquel que se produce en las sociedades primitivas prehistóricas (sin escritura alguna). En los últimos años, la distancia histórica ha ido desterrando el carácter peyorativo del concepto primitivo. Primitivo no significa ni debe ser sinónimo de salvaje o incivilizado. Primitivo no equivale a atraso o retraso sino a anterior. Gombrich puntualizó: “*Llamamos pueblos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros -los procesos de su pensamiento son a menudo mucho más complejos- sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad*”. (Gombrich, 2003: 39). Para Francisca Hernández: “*todo objeto etnográfico, ya sea denominado primitivo o exótico, ha surgido dentro de una determinada cultura y, como tal, está llamado a ser propiedad del pueblo*”. (Hernández, 1998: 47). Estela Ocampo ha reflexionado sobre la relación existente entre el arte primitivo y el arte occidental incidiendo en la evolución de ambos conceptos centrándose en sus diferentes usos y significados y en la hibridación producida entre ellos. Para Estela el contexto es esencial para comprender el arte primitivo que no puede entenderse sin el mito y el rito. (Ocampo, 2011).

3. La etnografía y la antropología

Durante varios años se utilizaron, casi de forma indistinta, los términos de antropología y etnografía o etnología, pero hoy en día las diferencias entre ambos son más que evidentes sobre todo la acepción que de dichos términos se tiene en cada país en función de las escuelas teóricas surgidas en ellos. María Bolaños indica que la ambigüedad terminológica, propia por lo demás, de toda ciencia joven, que oscila entre *etnología* (denominación preferida por los estudiosos franceses) y *antropología* (término favorito de los anglosajones) se basa en consideraciones etimológicas e históricas. (Bolaños, 1997: 268).

La etnografía es una disciplina que surge a partir del siglo XV como consecuencia de las exploraciones y conquistas efectuadas principalmente en América en las que se elaboraron las primeras descripciones de las formas de vida y prácticas culturales. Durante esta etapa, la etnografía adquirió el esquema de relatos que consistían en la redacción de monografías de la vida de los pueblos conquistados. De ahí su significado etimológico:

ethnoi del griego, “*el otro o bárbaro*” y graphein, “*describir*”. Ahora bien, la etnografía no es sólo “la descripción (grafe) del estilo de vida de un grupo de personas habituadas a vivir juntas (athnos)” o la parte descriptiva de la etnología. La etnografía es una interpretación crítica que trata de revelar las significaciones de las distintas acciones de un determinado grupo social (en función de que la dimensión del ámbito o contexto que se pretende estudiar sea mayor o menor se habla de macroetnografía o microetnografía). Por tanto, el término etnografía hace alusión tanto a una forma de actuar en la investigación de campo, como al producto final de la actividad investigadora.

En el siglo XIX la etnografía se centraba en reconocer los orígenes de la humanidad, constatar el desarrollo étnico y racial y distinguir entre civilización y barbarie, lo tradicional y lo moderno, lo urbano y lo rural, lo marginal y lo central. En el siglo XX se produce un importante cambio ya que el objetivo de la etnografía es describir lo que las personas de un sitio, estrato o contexto concreto hacen habitualmente y explicar los significados que se le atribuyen a ese comportamiento. Lo que sí ha prevalecido es la exclusión de la prehistoria como campo de estudio de la etnografía pues aunque ambos grupos de estudio tengan nexos temporales y metodológicos existe otra disciplina, la arqueología, que se ha encargado del estudio de las piezas prehistóricas y que en la actualidad abarca campos muy diversos entre los que se encuentra la etnoarqueología. Dado que etimológicamente la arqueología es un concepto que proviene del griego y significa la ciencia (*logos*) que estudia lo viejo o antiguo (*archaios*), en la actualidad dicha disciplina abarca todos los periodos de la prehistoria y la historia en detrimento de la visión tradicional que delimitaba su campo de actuación al período prehistórico. No obstante, estas disciplinas aunque sean diferentes e independientes son complementarias y auxiliares.

La antropología surge a la par que la etnografía. El concepto de antropología proviene de dos palabras griegas *anthropos* y *logos*, la primera significa hombre y la segunda tratado, estudio, discurso, reflexión o pensamiento. Sin embargo, este sentido no es el originario de la expresión, ya que en un principio ésta aludía a la capacidad del hombre (*anthropos*) para hablar (*legein*) de sus semejantes.

En su uso más generalizado, la antropología comprende la ciencia -en sentido amplio- del hombre y la sociedad y del conocimiento global del hombre en sí mismo y en toda su extensión histórica y geográfica.

Aunque la antropología cultural y la antropología social se han convertido en las últimas décadas,

en las disciplinas antropológicas por antonomasia, se considera que las tres matrices disciplinares predominantes y vigentes de la antropología en relación a la etnología y la etnografía son: la antropología cultural (escuela americana), la antropología social (escuela inglesa) y la antropología estructural (escuela francesa). La primera estudia las producciones humanas, materiales y simbólicas; la segunda estudia las relaciones de los individuos que conforman la estructura social; y la tercera explica la estructura inconsciente del pensamiento humano y su integración en el universo.

El reconocimiento y desarrollo pleno de ambas disciplinas, etnografía y antropología se produjo a mediados del siglo XIX de la mano del nacionalismo, del romanticismo y del colonialismo europeo.

A su vez, las grandes exposiciones de tipo etnográfico características de este momento influyeron decisivamente en la creación de museos etnográficos que empezaron a ser visitados por numerosos artistas que se sentían atraídos e intrigados por un patrimonio lejano y cercano al mismo tiempo (lejano porque la procedencia de muchas piezas era externa a Occidente y cercano por ser expresiones y manifestaciones del ser humano). A finales del XIX nacieron: el Museo del Trocadero en 1878 que toma el nombre del Palacio de la Industria construido para la ocasión, sede primero de la exposición y luego del museo; el Museo Etnográfico de Giuseppe Pitré procedente de la Exposición Universal de Palermo de 1891; el Museo de Historia Natural de Chicago que procede de la Exposición Colombina celebrada en 1893; o el Museo Tervuren de Bruselas dedicado al Congo Belga, que proviene así mismo de la Exposición Universal de 1897 organizada en dicha ciudad.

4. Artistas de las vanguardias inspirados en el arte primitivo

Concretamente en 1984, se celebra en el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York una exposición titulada “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, que se centra las relaciones existentes entre el arte moderno y el arte primitivo a lo largo del siglo XX. Se expuso una recopilación de doscientas máscaras, esculturas y objetos de África, Oceanía y América del Norte confrontados a ciento cincuenta obras de artistas influenciados por el primitivismo como Gauguin, Matisse, Picasso, Brancusi, Modigliani, Klee, Giacometti o Ernst.

El primitivismo influyó en las vanguardias a través del arte, la artesanía y los artefactos que fueron asimilados por diversos artistas de modos distintos.

Se considera que uno de los iniciadores de la pasión y la afición por el arte primitivo fue el pos-impresionista Paul Gauguin quien entró en contacto con el arte oceánico primero en la zona de las Antillas y luego en la zona de Polinesia. El primitivismo influyó decisivamente en la obra artística de Gauguin pues su convivencia con los pueblos primitivos, considerados poco evolucionados en ese momento, le permitió crear obras muy atractivas visualmente por su expresividad y su carácter exótico. En su etapa final, al darse cuenta de la destrucción de arte polinesio por culpa de los misioneros realiza obras escultóricas (como *Oviri* o *La Tueuse*) y pictóricas (como *El día de los dioses* o *Jinetes en la playa*) con el objetivo de conservar, salvaguardar y recuperar la mitología y las tradiciones que estaban desapareciendo.

A principios del siglo XX destacan varios artistas pertenecientes al fauvismo como Matisse, Derain o Vlaminck quienes descubren de forma conjunta la estatuaría negra africana y le otorgan al color un gran protagonismo e independencia. El fauvismo es un movimiento artístico que debe su nombre a la frase pronunciada por el crítico de arte francés Louis Vauxcelles con motivo de una exposición celebrada en el Salón de Otoño de París en 1905: "Donatello au milieu des fauves". La expresión hacía referencia a una escultura de estilo renacentista que se exponía entre otras obras de diversos artistas caracterizadas por el uso pronunciado de colores vivos, disonantes y salvajes. Se trataba de pinturas que expresaban emociones a través de temas sencillos, de colores exacerbados, de pinceladas libres, de trazos sin restricciones, de rasgos exagerados, de movimientos gestuales y de formas audaces. Junto a la designación de fauvistas (bestias salvajes) muchos artistas de este movimiento se autodenominaron como bárbaros por su connotación de experiencia natural y expresión directa. El uso del color para expresar emociones fue una revolución en el fauvismo que influyó en movimientos artísticos posteriores como el expresionismo y el expresionismo abstracto.

Henri Matisse conjugó con maestría los postulados pos-impresionistas con las peculiaridades del arte africano y el arte oriental que conoció a través de sus estancias en diferentes ciudades y museos. Empleó el color tanto para expresar sensualidad como para hacer una organización espacial estructurada que permitía crear zonas diferenciadas dentro de sus obras que fueron mayoritariamente pictóricas. Cabe destacar sus papeles recortados realizados en la parte final de su carrera -debido a sus dificultades motoras- con las técnicas de superposición y yuxtaposición como *El panel de máscaras*, *La Danza*, *El Lago*, *Desnudo*, *Arabescos negros* y *violetas sobre fondo naranja* o *Zulma*.

En las pinturas de André Derain el color ocupa la superficie, se aplica saturado y no existe el claroscuro ni las sombras. Derain también se interesó por el cubismo y el primitivismo y realizó no sólo obras pictóricas centradas en el paisaje y el desnudo, sino también numerosas obras escultóricas con forma de máscaras. Además fue coleccionista de piezas de etnografía que le sirvieron de inspiración a lo largo de su trayectoria artística.

La primera vocación de Maurice de Vlaminck no fue la pintura, por lo que fue un pintor influenciado por diferentes movimientos artísticos y circunstancias vitales que le llevaron al autodidactismo. Fue esencialmente un paisajista que empleaba la pincelada acelerada, los empastes densos y el cromatismo agresivo.

En los primeros años, se consideraba arte primitivo indistintamente a lo africano, lo polinesio, lo oceánico, lo egipcio, lo islámico o lo indio. Los miembros del *Brücke* y del *Blaue Reiter* amplían el concepto a la escultura de los pueblos exóticos, a los dibujos de niños y a su propio arte. Picasso y Braque aplican el término tanto a las esculturas africanas como a la pintura de artistas naïf.

Pero la sensibilidad de estos artistas de principios del siglo XX no era generalizada. En un reportaje realizado en 1907 sobre el Museo del Trocadero se comenta de forma explícita que: "*A pesar del loable esfuerzo del Dr. Hamy, fundador del Museo Etnográfico del Trocadero en 1878, objetos usuales, rituales y obras de arte traídas de las colonias y de diversas misiones científicas de América, África y Oceanía apenas son valoradas. Las colecciones están enterradas en el polvo, sin ninguna preocupación por el orden o la claridad, incluso dentro aún de los embalajes que llegaron, convertidos apresuradamente en armarios. No obstante, en esta prodigiosa leonera, la poesía surge del carácter mágico de las armas de guerra, instrumentos de caza y de pesca, ornamentos y máscaras, fetiches que dan la impresión de ser sobrenaturales*". (VV. AA., 1993: 91).

Precisamente en 1907 Picasso realiza *Las señoritas de Aviñón*, un cuadro surgido -en gran parte- de la visita del artista al Museo del Trocadero donde experimentó el descubrimiento del arte negro. Es la obra que marca el inicio de su periodo africano y del protocubismo. Los rostros de las mujeres están influenciados por el arte africano, las pinturas egipcias, las esculturas ibéricas y los frescos medievales.

Esencialmente las principales obras de carácter etnográfico que conocieron e influenciaron a los artistas de finales del XIX y principios del XX se enmarcan dentro del arte africano donde destacan las piezas escultóricas pertenecientes a diferentes tribus como las estatuillas y las máscaras que por

su carácter mobiliario eran fáciles de transportar y de llevar de un país a otro.

Die Brücke (El Puente) y Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) fueron dos movimientos pictóricos de vanguardia pertenecientes al expresionismo alemán que se inspiraron en numerosas corrientes artísticas como: el gótico, el simbolismo, el posimpresionismo, el neopresionismo, el fauvismo, el modernismo, el arte africano, el arte oriental, el arte primitivo, o el arte infantil. Ninguno de los dos movimientos artísticos fue homogéneo sino que agrupaban a artistas de gran diversidad estilística que compartían algunos rasgos comunes como la temática de soledad y miseria, el cromatismo exacerbado, la defensa de la subjetividad y la individualidad o la reflexión existencialista.

Por otro lado, el arte naif -que etimológicamente significa arte ingenuo- supone una constante evocación de lo popular permitiendo una libertad de conceptos y procedimientos ya que lo naif no se circunscribe a ningún país concreto sino que abarca a un gran número de naciones y pueblos, es un fenómeno mundial. Para muchos especialistas en la materia el arte naif es una culminación del arte popular y tiene connotaciones infantiles porque conjuga la espontaneidad, la ingenuidad, el autodidactismo y la sencillez aparente. Concretamente, para Juan Ramírez, *la clave del naif está en que no tiene un filtro estético preconcebido que se interponga sistemáticamente entre la realidad (externa o imaginaria) y el cuadro.* (Ramírez, 1976: 176). Dentro de los artistas naif cabe destacar a Rousseau el aduanero con obras como Paisaje tropical con un gorila atacando a un indio, La guerra, El sueño, La encantadora de serpientes, o La gitana dormida, caracterizadas por su exotismo, tono poético, cromatismo y figuras planas.

5. La presencia de la etnografía en el arte contemporáneo

A lo largo del tiempo, el patrimonio etnográfico ha sido entendido de distintas maneras, pasando de ser concebido como un mero objeto utilitario hasta el siglo XIX, a ser considerado un auténtico objeto artístico desde el XX. Muchos artistas contemporáneos han empleado objetos reales para su trabajo, manipulándolos, recreándolos o dándoles una nueva significación artística.

Varios son los artistas que han incluido la etnografía en sus obras, pero vamos a destacar cuatro ejemplos significativos pertenecientes a diversas disciplinas artísticas y realizados en distintos momentos y lugares con el fin de ofrecer una visión caleidoscópica que muestre la influencia del patrimonio etnográfico en el arte contempo-

ráneo desde diferentes puntos de vista, prismas y enfoques: el *Objeto -Desayuno en piel-* de Meret Oppenheim, la *Corona de espinas* hecha con rejas de arado de José Luis Coomonte, el videoperformante *Tecnocharro* de Kaoru Katayama y el *Pabellón de España en la Exposición de Sanghai* del estudio Miralles-Tagliabue.

El *Objeto -Desayuno en piel-* es una obra surrealista notoria por el choque inverosímil-real que produce. Su creación fue inspirada en una conversación entre Meret Oppenheim, Pablo Picasso, y Dora Maar en el París café. Admirando las pulseras ajustadas de piel de Oppenheim, Picasso comentó que uno podría cubrir más o menos algo con piel; y Oppenheim contestó “incluso esta taza y platillo”. Titledo *Objet: Le déjeuner enfourruré* por el líder del surrealismo André Bretón parodiando la obra de Manet conocida como *Desayuno en la hierba*, es una taza y un platillo comprados en unos grandes almacenes parisinos y cubiertos con la piel de una gacela china. En esta obra de 1936, la objetualidad ha sido negada por la modificación de su funcionalidad.

Esta obra contradice la funcionalidad que esperamos de ella al haber sufrido una alteración sustancial en aquella parte que más la define como utilizable, manteniendo inalterables el resto de las propiedades que la hacen perfectamente reconocibles en su ámbito, algo que provoca en el espectador un grado de perturbación psíquica difícilmente igualable.(...) La taza de té repele ser utilizada por la textura incorporada a su superficie interior pero su forma original, que podemos identificar claramente, nos la hace reconocer como manipulable. La tensión entre ambos extremos hace que el espectador se implique con todo su potencial perceptivo e intelectual y le permite reconocer que, en buena medida, la obra mantiene su atracción gracias a las sensaciones y respuestas contradictorias que la realidad ambigua del objeto le provoca”. (Lledó, 1997: 216).

Desde luego, una taza y una cuchara son hechas para ser puestas en la boca. Pero, en este caso, la piel puede encantar al tacto y a la vista pero no al paladar ni a la lengua. El trabajo aprovecha las diferentes variedades del placer sensual y de los sentidos como el gusto, el tacto o la vista. Este objeto cubierto de piel representa el punto de tensión entre lo cotidiano y lo extraño. La idea clásica de que la belleza se relaciona con la funcionalidad de tal modo que aquellos objetos que sirven para el fin que fueron creados son los más bellos no se cumple en esta obra que pone de manifiesto justo lo contrario. En el momento actual, no se trata tanto de relacionar los conceptos belleza-funcionalidad como de reivindicar su independencia e individua-

lidad. Se apuesta por la subjetividad en detrimento de la objetividad.

Por su parte, José Luis Alonso Coomonte, escultor y coleccionista zamorano, ha realizado varias obras con objetos etnográficos que suponen la culminación de una amplia experimentación objetual. Coomonte parte de piezas utilitarias, para convertirlas en una obra de arte compuesta de diferentes objetos que pierden sus atribuciones originales y adquieren nuevas características. Cabe destacar la influencia en su obra del “arte pobre” de finales de los 70 del siglo pasado que se caracterizó por la utilización de materiales pobres como piedras, maderas, hojas, telas y diversos materiales de desecho. La *Corona de espinas* es una obra artística de gran envergadura realizada en 1999 con rejas de arado de hierro que pertenece a la Hermandad de Jesús de la Tercera Caída y procesiona en la Semana Santa de Zamora el lunes santo por la tarde. En dicha procesión además de llevarse en andas esta pieza también procesionan otras obras de Coomonte que configuran una curiosa colección de cruces entre las que cabe destacar una Cruz realizada con yugos de arar. Coomonte afirma que su obra *Corona de espinas*, expuesta en las Edades del Hombre de Medina del Campo y Medina de Rioseco del 2011, vincula el sentimiento religioso con el sentir de la tradición y lo popular.

Por medio de esta obra, Coomonte otorga a las rejas de arado una funcionalidad distinta a la original y un simbolismo nuevo. Las rejas de arado pertenecen al ámbito rural y tienen un sentido práctico y utilitario pues se emplean para el trabajo en el campo (desmenuzar la tierra). Sin embargo, en esta obra las rejas de arado al ser colocadas formando una corona de espinas han perdido su uso profano y se les ha dado una función religiosa ya que aluden a uno de los objetos más importantes de la pasión de Cristo (la corona de espinas es un arma christi).

Kaoru Katayama es una artista japonesa afincada en España desde 1992 que a través de sus obras explora los choques culturales y el mestizaje desde su condición de extranjera. En el videoperformance *Tecnocharro* realizado en 2004, Kaoru invita a un grupo de danza tradicional charro (apelativo con el que popularmente se alude a lo salmantino) a bailar con el sonido de una sesión de música tecno en su propio local de ensayo. El hecho de plantear en un espacio conocido por los danzantes un suceso imprevisto provoca inicialmente una resistencia a unirse a un tipo de música tan diferente a la suya habitual. Al final, el debate generado en torno a la comunicación e incomunicación cultural se resuelve mediante la búsqueda y el encuentro de ritmos musicales a los que los bailarines salmantinos adaptan sus pasos de forma paulatina a lo largo

de la sesión. Esta obra constata el camino de ida y vuelta que tienen las tradiciones que se pueden enriquecer y convertir en paradigmas de un nuevo orden cultural.

Además de Tecnocharro dentro de la producción artística de Kaoru Katayama destacan por su contexto y significación obras como: *Dancing in the space* del 2005, *Ba-ji-toh-fuh* (cuando el viento del este sopla al oído del caballo) del 2006 o *Walking song* del 2009.

El *Pabellón de España en la Exposición Universal de Sanghai* fue una construcción temporal que se levantó en el recinto de dicha muestra celebrada entre el 1 de mayo y el 31 de octubre de 2010, para representar a España. La arquitectura del pabellón era original y espectacular, surrealista y geométrica, y se basaba en líneas curvas realizadas en mimbre. Tenía una estructura a base de tubos de acero (25.500 m. en total) y contaba con una capa externa formada por placas onduladas de mimbre en diversas tonalidades lo que permitió bautizar a la obra como el “cesto español” por el material que cubría su sofisticada estructura. En palabras de la autora del proyecto, la arquitecta Benedetta Tagliabue, del estudio Miralles-Tagliabue, con esta obra se trataba de hacer *un guiño a la tradición y la técnica artesana que comparten España y China*, país anfitrión de la Exposición. La construcción huye del concepto habitual de caja contenedora y los contenidos se suceden en espacios concebidos como grandes cestos de mimbre que se articulan alrededor de una especie de plaza.

En el interior predominaban los espacios abiertos, bien ventilados y con una buena iluminación natural donde tres directores de cine españoles, Bigas Luna, Basilio Martín Patino e Isabel Coixet, contaron a través de sus creaciones el cambio vivido por las ciudades españolas, desde el éxodo del campo a la ciudad de los años setenta a la realidad actual y los deseos de futuro. Por ello, el lema del pabellón español era “De la ciudad de nuestros padres a la de nuestros hijos”.

Estas cuatro obras ejemplifican que la influencia del patrimonio etnográfico en la historia del arte y en el sujeto artístico persiste y sigue vigente en la actualidad.

6. Conclusión

Durante la edad contemporánea se ha producido el primer gran acercamiento entre la etnografía y el arte, de tal manera que el patrimonio en general y el patrimonio etnográfico en particular ha empezado a ocupar un lugar dentro de la historia del arte.

El patrimonio etnográfico, entendido tanto en su variante material (objeto) como inmaterial (no

objeto) tiene muy presente al ser humano (sujeto); de tal manera que la etnografía ha influido en el sujeto artístico. Incluso algunos artistas pueden considerarse etnógrafos por el trabajo de campo y la documentación realizada sobre diferentes culturas que les han inspirado. Es más, en determinadas ocasiones se han convertido en conservadores, defensores y valedores de la etnografía.

El arte de los primitivos o el primitivismo en el arte se convierte en un revulsivo del patrimonio etnográfico. La búsqueda del alter ego, del otro yo de las piezas etnográficas, permite dar un paso adelante en la consideración de las mismas.

Los grandes artistas del siglo XX borraron la frontera entre artes mayores y menores y se acercaron a las artes aplicadas para enriquecer sus propias posibilidades de expresión; permitiendo dar a conocer a la gran mayoría un arte considerado, hasta entonces, minoritario y menor. El patrimonio etnográfico no es un arte minoritario en cantidad ni calidad, pero sí en proyección y valoración social. Por ello, los artistas que se han inspirado en la etnografía marcan un antes y un después en la valoración y clasificación de las artes así como en la consideración del patrimonio etnográfico.

Este artículo no pretende estudiar de forma individual y pormenorizada las obras y los artistas influidos por la etnografía, sino reflexionar sobre el proceso de patrimonialización de la etnografía producido en el arte contemporáneo partiendo de obras significativas y artistas de reconocido prestigio que han sido valorados en términos globales.

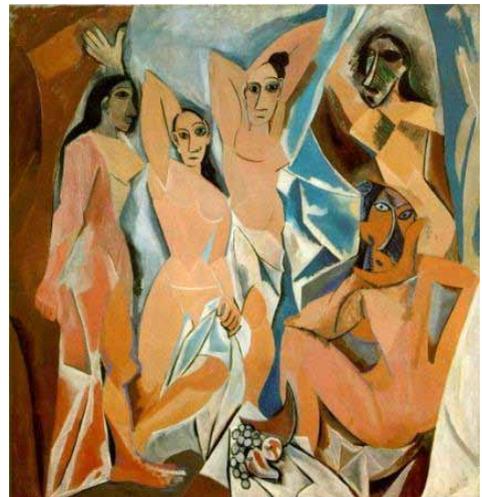
Verdaderamente las cualidades y valores de la presencia del patrimonio etnográfico en el arte contemporáneo son muy amplias y variadas y sería conveniente analizarlas detenidamente buscando similitudes y diferencias, rastreando los orígenes, estudiando los antecedentes y consecuentes, enumerando las características, incidiendo en las peculiaridades... Ahora bien, la amplitud del tema o el carácter innovador del mismo no debe ser un acicate sino un revulsivo para que se abra una nueva línea de investigación centrada en la interdisciplinariedad existente entre materias que pueden ser consideradas afines como la historia del arte y la etnografía ya que presentan numerosas influencias que merecen ser estudiadas de forma minuciosa.

Dado que, en determinadas ocasiones, tanto las piezas etnográficas como las obras de arte contemporáneo no se consideran patrimonio por parte del gran público, es necesario *aprender a aprehender el patrimonio* e integrarlo en la sociedad y en la cultura.

El día de los dioses (Mahana no Atua). Paul Gauguin. 1984.



Las señoritas de Avignon. Pablo Picasso. 1907.



Henri Rousseau. Paisaje tropical con un gorila atacando a un indio. 1910.



El panel de mascararas (Panel with Mask).
Henri Matisse. 1947.



El Objeto - Desayuno en piel.
Meret Oppenheim. 1936.



Corona de espinas. José Luis Coomonte.
1999.



Imágenes del video Tecnocharro. Kaoru Katayama. 2004.



Pabellón de España en Shangai. Benedetta Tagliabue.
2010.



Bibliografía

- Bolaños, M.
1997, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.
- Burke, P.
1991, *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.
- Elderfield, J.
1983, *El Fauvismo*. Madrid: Alianza.

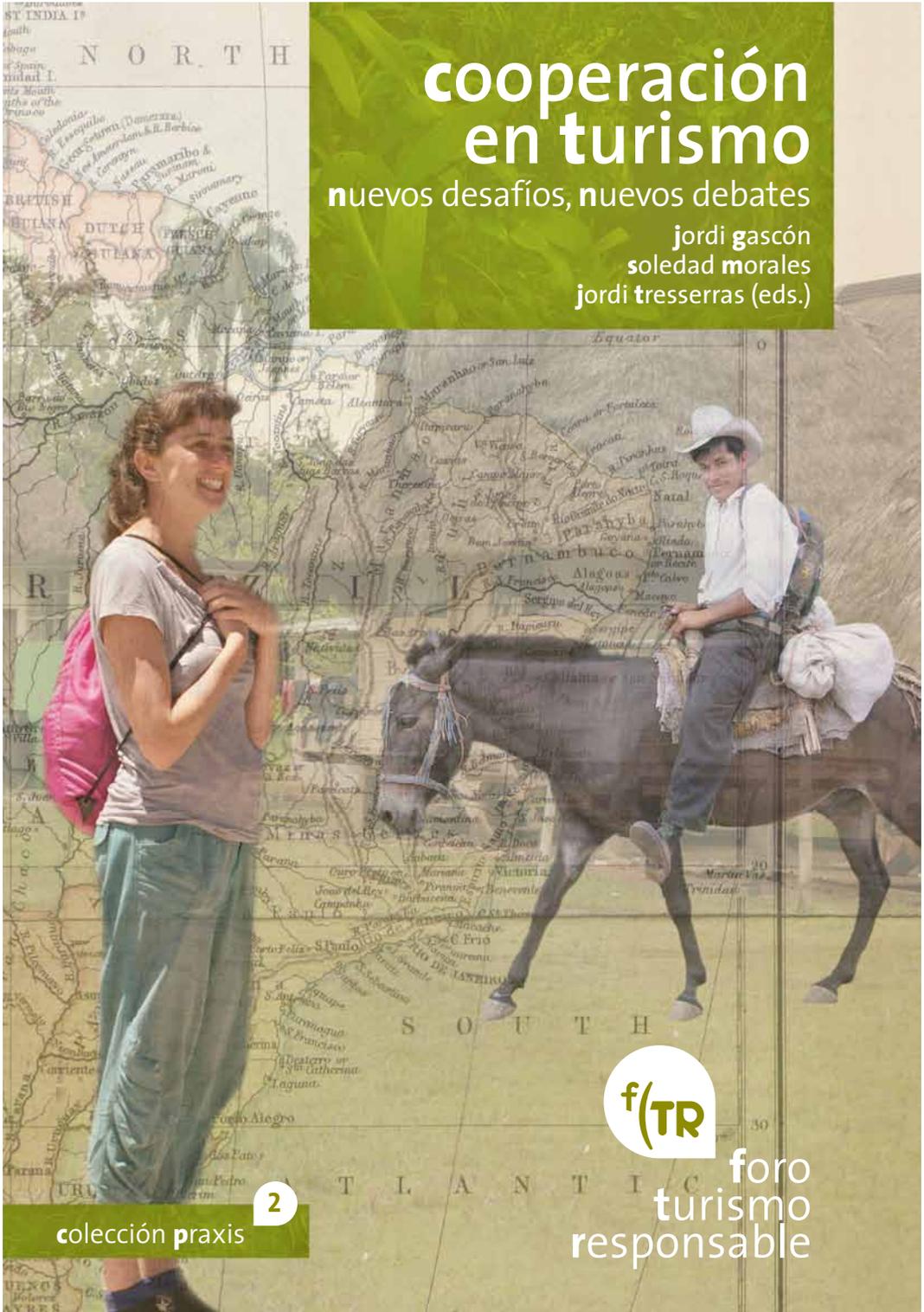
- Gombrich, E. H.
2003, *Historia del arte*. Madrid: Debate.
- Harrison, C., Frascina, F., Perry, G.
1998, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Hernández, F.
1998, *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- Lledó, G.
1997, “Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado” En *Arte, Individuo y Sociedad*, N° 9. (pp. 210-221). Madrid: Universidad Complutense.
- Lisón, C.
1992, *Individuo, estructura y creatividad*. Madrid: Akal.
- Muñoz, M.
2009, *La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Ocampo, E.
2011, *El Fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E.
1985, *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Ramírez, J.
1976, *Arte popular. El arte que hace el pueblo de todos los pueblos de la tierra*. Madrid: Más Actual.
- VV. AA.
1993, *El arte del siglo XX*. Navarra: Salvat.
- VV. AA.
1999, *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Recibido: 12/01/2014
Reenviado: 24/04/2014
Aceptado: 26/04/2014
Sometido a evaluación por pares anónimos

cooperación en turismo

nuevos desafíos, nuevos debates

jordi gascón
soledad morales
jordi tresserras (eds.)



colección praxis

2



foro
turismo
responsable