



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

SEPKA. Producción artística inspirada en la literatura oral y
el arte textil de la cultura Ainu

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Botella Sánchez de Rojas, Marina

Tutor/a: Marcos Martínez, María del Carmen

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



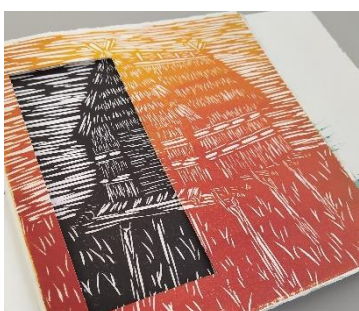
TFM

SEPKA

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INSPIRADA EN LA LITERATURA ORAL Y EL ARTE TEXTIL DE LA CULTURA AINU



Presentado por: **Marina Botella Sánchez de Rojas**



Dirigido por: **María del Carmen Marcos Martínez**



Trabajo Final de Máster: Tipología 4
Valencia, julio de 2022

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, Carmen Marcos, por acompañarme durante esta experiencia, por su inestimable ayuda, apoyo y paciencia.

A mi madre, por ser mi apoyo emocional y la voz de mi conciencia.

A todo el profesorado cuya enseñanza y consejos han favorecido el desarrollo de la producción artística del presente trabajo.

A mi abuela, cuyo amor y apoyo incondicional siempre llevaré en mi memoria y mi corazón. Sin ella, el planteamiento del presente trabajo no hubiera sido posible.

RESUMEN

Sepka es un proyecto que abarca una serie de obras realizadas mediante diferentes técnicas gráficas, escultóricas y de joyería, cohesionadas a partir del estudio de los motivos y patrones del arte textil elaborado por las mujeres del grupo étnico Ainu, así como del folklore oral transmitido por ellas. Esta producción se compone de un libro de artista ilustrado; una instalación litográfica inspirada en el diseño textil; una colección de joyería que alude a las creencias y mitos de la tradición Ainu; y una serie de tres paneles escultóricos en la que se han extrapolado los motivos textiles a diferentes materiales.

Este proyecto a su vez reflexiona, a través de una investigación profunda, sobre el grupo étnico ainu, abarcando diferentes aspectos de su historia, sociedad, cultura, tradición y modernidad. Los Ainu, al igual que muchas otras comunidades indígenas, arrastran una larga historia de represión, discriminación y pérdida de la identidad, cuya lucha continúa en la actualidad, y manifestándose también a través de diferentes prácticas artísticas y culturales, que son y han sido símbolos de resistencia e identidad indígena frente a la hegemonía colonial.

El objetivo principal de este trabajo es hacer de ventana a través de la cual mostrar, formal y conceptualmente, algunos aspectos concretos de la cultura Ainu y lograr generar una mayor comprensión e interés hacia ella.

Palabras clave: cultura ainu; indígenas; folklore; arte textil; escultura; joyería; libro de artista

SUMMARY

Sepka is a project that encompasses a series of works made using different graphic, sculptural and jewelry techniques, cohesive from the study of the motifs and patterns of textile art made by indigenous Ainu women, as well as the oral folklore transmitted by them. This production consists of an illustrated artist's book; a lithographic installation inspired by textile design; a jewelry collection that alludes to the beliefs and myths of the Ainu tradition; and a series of three sculptural panels in which the textile motifs have been extrapolated to different materials.

This project in turn reflects, through in-depth research, on the Ainu ethnic group, covering different aspects of its history, society, culture, tradition, and modernity. The Ainu, like many other indigenous communities, have a long history of repression, discrimination and loss of identity, whose struggle continues today, and it is also manifested through different artistic and cultural practices, which are and have been symbols of resistance and indigenous identity, as a reaction to colonial hegemony.

The main objective of this work is to act as a window through which to show, formally and conceptually, certain aspects of the Ainu culture and to generate a greater understanding and interest in it.

Key words: Ainu Culture; Indigenous; Folklore; Textile Art; Sculpture; Jewelry; Artist's Book

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
OBJETIVOS.....	7
METODOLOGÍA.....	8
I. MARCO TEÓRICO.....	11
I.1. INTRODUCCIÓN AL GRUPO ÉTNICO AINU: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOPOLÍTICO.....	11
I.1.1. Relaciones ainu-japonesas en el contexto de la ocupación de Hokkaido. El colonialismo de asentamiento.....	12
I.1.2. Turismo y museificación de la cultura Ainu.....	14
I. 1.3. Los Ainu en la actualidad.....	15
I. 2. <i>MENOKO UTARI</i>. EL PAPEL IMPRESCINDIBLE DE LAS MUJERES AINU EN LA RESISTENCIA Y REVITALIZACIÓN CULTURAL.....	18
I. 2.1. Consecuencias del proceso de colonización para las mujeres ainu.....	18
I.2.2. Las mujeres ainu como portadoras de cultura y saberes ancestrales. Resistencia física y espiritual a partir de prácticas culturales.....	19
I. 2.3. Las mujeres ainu en la actualidad: creadoras de nuevas identidades indígenas a través de las practicas ancestrales.....	19
I.3. EL ARTE TEXTIL COMO INSTRUMENTO EN LA LUCHA POR LA REAVIVACIÓN CULTURAL E IDENTITARIA.....	21
I. 3.1. Origen y características del arte textil ainu.....	21
I. 3.2. <i>Sermaka Omare</i> . El concepto de protección que abraza a la indumentaria ainu.....	23
I. 3.3. Morfología de los diseños del arte textil.....	24
I. 3.4. Más allá de la túnica. El arte textil contemporáneo y nuevos espacios ancestrales de las mujeres ainu.....	25
I. 4. LITERATURA ORAL AINU Y SU VÍNCULO CON LA ESPIRITUALIDAD.....	29
I. 4.1. Sistema de creencias del pueblo ainu.....	29
I. 4.2. Literatura oral y folklore.....	30

II. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	34
II.1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.....	34
II.2. REFERENTES DEL PROYECTO.....	35
II.2.1. Bikky Sunazawa. Referente artístico.....	36
II.2.2. Chiri Yukie. Referente literario.....	37
II.3. HAU (VOCES). Propuesta de joyería de autor.....	38
II.3.1. Referente artístico: Shimokura Hiroyuki.....	39
II.3.2. Referente artístico: Mari Ishikawa.....	40
II.3.3. Proceso creativo de las piezas de joyería. Microfusión centrífuga.....	42
II.3.5. <i>Hau</i> . Resultado final.....	46
II.4. FORGOTTEN SONGS. KAMUY YUKAR. Diseño y elaboración de un libro de artista ilustrado.....	48
II.4.1. Referente gráfico: Koji Yuki.....	49
II.4.2. Proceso de creación e impresión del libro de artista.....	50
II.4.3. <i>Forgotten Songs. Kamuy Yukar</i> . Características técnicas y resultado final.....	52
II.5. HUCHI. Despiece de una indumentaria confeccionada con litografía offset.....	60
II. 5.1. Proceso de creación y elaboración de la obra. Litografía offset.....	60
II. 5.3. <i>Huchi</i> . Resultado final y presentación de la obra.....	62
II.6. HORARI. Aplicación de elementos del arte textil a tres paneles escultóricos.....	64
II.6.1. Proceso de creación de los paneles escultóricos.....	65
II.6.2. <i>Horari</i> . Resultado final.....	67
CONCLUSIONES.....	70
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72
ÍNDICE DE FIGURAS.....	77
ANEXOS.....	86

INTRODUCCIÓN

(...) que adoran el fuego, el sol, el viento, las estrellas, el océano y otros fenómenos naturales, de una forma primitiva. Carecen de lenguaje escrito y su historia se transmite verbalmente de generación en generación.¹

BUCK, PEARL S. (1977). *Gente del Japón*

Hace poco más de dos años, mi abuela, conociendo mi interés por el estudio de culturas, insistió en que me leyera una novela de Pearl S. Buck, una de sus escritoras más apreciadas: *Gente del Japón*.

En el primer capítulo aparece el párrafo citado, de tan solo cuatro líneas, en el que la autora menciona un pueblo indígena asentado en la isla norte de Japón. Aunque breve, estas cuatro líneas fueron suficiente para despertar mi interés por esta cultura, puesto que, hasta entonces, desconocía por completo la existencia de culturas indígenas en Japón. Esta idea falsa, ha resultado ser, en parte, debido a los esfuerzos del gobierno japonés por mostrarse nacional e internacionalmente como un país monorracial.

Al principio, la información encontrada acerca del grupo étnico ainu, era ambigua y, en muchos casos, obsoleta, lo que me hizo creer erróneamente que esta cultura, a causa de las políticas de asimilación infligidas, estaba en vías de desaparición. Nada más lejos de la realidad.

Conforme avanzó la investigación, y contrastando aquellos estudios que verdaderamente reflejaban la cultura ainu en la actualidad, comprendí la problemática de que este tipo de desinformación y artículos poco o mal contrastados aparezcan en las primeras búsquedas sobre esta cultura, generando una imagen de sujetos “primitivos”.

A pesar de la numerosa bibliografía en japonés e inglés existente sobre los ainu, apenas encontré bibliografía en español, por lo que decidí realizar un marco teórico lo más completo y debidamente contrastado posible que tratase diferentes aspectos socioculturales, tratando de reflejar algunas de las principales consecuencias que la ocupación e imposición de una cultura hegemónica tiene sobre los pueblos indígenas y sus identidades.

Por otro lado, la motivación para el desarrollo de este trabajo se debe a un profundo interés por su tradición cultural, destacando la belleza de la expresión artística- especialmente los intrincados diseños del arte textil confeccionado por

¹ BUCK, P. (1977). *Gente del Japón*. PLAZA & JANES, S.A. p. 13.

las mujeres- y la originalidad de la literatura oral, ambas expresiones basadas en su interdependencia con la naturaleza.

Precisamente por tratarse de una cultura tan lejana y ajena a la nuestra, me pareció que podía resultar de interés realizar un trabajo sobre ella, con el objetivo de dar a conocer determinados aspectos de su historia, cultura y situación actual que de otro modo quizás no se hubieran planteado. Esto se apoya sobre la práctica artística que, estando inspirada en el arte textil y la literatura oral de su tradición, pretende generar un interés hacia la riqueza cultural de este pueblo. Por este motivo, el presente trabajo recibe el título de *Sepka*, un término en idioma ainu designado a una abertura, como una grieta en una puerta, a través de la cual se puede observar, limitadamente, aquello que se encuentra al otro lado, en este caso, se trata de una abertura que nos introduce a una serie de fragmentos del alma de la cultura ainu, a través de los cuales poder comprenderla de una manera más profunda.

OBJETIVOS

GENERALES

- Aprovechar las asignaturas cursadas y los conocimientos adquiridos a lo largo del Máster en Producción Artística, para generar una producción artística amplia.
- Investigar sobre el contexto histórico y la situación actual de los Ainu de Hokkaido.
- Llegar a una mayor comprensión de las culturas indígenas mediante el estudio histórico-social sobre la cultura ainu, entendiendo mejor sus problemáticas y puntos de vista.
- Divulgar, desde una posición de respeto y sensibilidad, diferentes aspectos de la sociedad, cultura y, en general, de la cosmovisión ainu, tanto a partir del trabajo de investigación como de la producción artística.

ESPECÍFICOS

- Investigar sobre diferentes artistas indígenas que representen diversos aspectos de la cultura ainu en el contexto del arte contemporáneo, así como sobre referentes que trabajen en la misma línea artística o usen una metodología proyectual similar a la de este trabajo.
- Estudiar los motivos geométricos del arte textil de las mujeres ainu para una posterior interpretación y aplicación a la producción artística.

- Crear un libro de artista, mediante técnicas de grabado, partiendo de la representación de relatos de la tradición oral Ainu llamados *Kamui Yukar* (canciones de los dioses o espíritus).
- Realizar una propuesta de joyería de autor inspirada en el imaginario mitológico Ainu y en el género literario *kamuy yukar*, experimentando con diferentes técnicas y procesos de la microfusión artística.
- Elaborar una obra mediante técnicas litográficas sobre un soporte textil.
- Experimentar con diferentes técnicas y materiales para la creación de una serie de tres paneles escultóricos.
- Lograr generar en el lector o lectora una mejor comprensión hacia esta cultura a través del presente Trabajo de Fin de Máster.

METODOLOGÍA

Al tratarse de un trabajo clasificado dentro de la tipología 4, la cual se define por una producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica, el presente trabajo está dividido en dos bloques principales: el marco teórico y la producción artística.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN TEÓRICA

La investigación teórica presenta un enfoque cualitativo, apoyándose en la recopilación de datos. Debido a la escasa bibliografía encontrada en español, la mayoría de la documentación se ha realizado a partir de monografías, trabajos académicos, artículos, entrevistas, webgrafía y filmografía en inglés.

También se han visualizado documentales y entrevistas realizadas a miembros de la comunidad indígena ainu para una mejor comprensión hacia sus experiencias y diferentes puntos de vista.

El marco teórico está constituido por cuatro capítulos que estructuran el hilo del tema tratado. El primer capítulo asienta y contextualiza la información general sobre el grupo étnico ainu, así como el marco histórico en el contexto del colonialismo de asentamiento japonés. Seguidamente, en el segundo, se enfocan las consecuencias del colonialismo hacia la figura de la mujer ainu, y se desarrollan las prácticas culturales realizadas como movimiento de resistencia frente a éste, con un especial enfoque en el arte textil. El tercer capítulo desarrolla la cosmovisión ainu vinculada a la espiritualidad e interdependencia con la naturaleza; y, finalmente, el cuarto analiza un género de la literatura oral ainu vinculado estrechamente con esta espiritualidad (*kamui yukar*).

La investigación se realizó paralelamente a la producción artística, pues era necesario obtener los conocimientos pertinentes sobre diferentes aspectos de la cultura ainu para poder llevarla a cabo.

A lo largo del marco teórico se introducirán una serie de términos y conceptos que se han mantenido en su idioma original (*ainu o japonés*), dependiendo del caso, por la inexactitud de su traducción o para una mayor comprensión del concepto. Asimismo, como se verá a lo largo del trabajo, en función del autor, la manera de escribir los términos puede variar, al no poseer originalmente el idioma ainu un sistema de escritura propio.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

Con respecto a la producción artística, las diferentes propuestas se han trabajado paralelamente unas con otras en las diferentes asignaturas del máster.

En primer lugar, para su desarrollo se han estudiado los motivos y patrones del arte textil ainu, abocetando composiciones inspiradas en ellos. Al tratarse de una serie de obras formalmente inspiradas tanto en el arte textil ainu como en elementos orgánicos presentes en la naturaleza, también se han tomado fotografías y modelos naturales como referentes. Por otro lado, se ha realizado la lectura de una amplia selección de relatos transcritos y traducidos de la literatura oral ainu.

Dentro del capítulo de la producción artística, encontramos los referentes generales sobre los que se apoya, y cuatro epígrafes, que corresponden a las diferentes propuestas de producción trabajadas en las disciplinas de la joyería, las artes gráficas y la escultura, con el desarrollo de sus correspondientes conceptos, procesos y presentación de los resultados finales.

Por último, en los anexos se ha incluido parte de los resultados finales de la producción, así como información adicional de interés sobre los dos marcos del trabajo.

I. MARCO TEÓRICO

I. 1. INTRODUCCIÓN AL GRUPO ÉTNICO AINU: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOPOLÍTICO



Fig. 1. Mapa comparativo de las principales áreas que ocuparon los Ainu, y las que ocupan actualmente.

Los Ainu, cuyo significado original es “ser humano”, son un pueblo indígena históricamente asentado en Hokkaidō y el norte de Honshu (Japón), así como la mitad sur de Sajalín y las islas Kuriles de Rusia.

A causa de la ocupación y las agresivas políticas de asimilación tanto de Japón como de Rusia, hoy en día los ainu constituyen una minoría étnica y racial en Japón, y residen principalmente en Hokkaidō, que, como se ha comentado previamente, es sobre quienes se focalizará el presente trabajo.

Actualmente también existen comunidades indígenas en algunas ciudades de la isla principal (Honshu), así como otras comunidades diaspóricas.

La palabra *ainu* era originalmente utilizada para distinguir a los seres humanos de otras especies no humanas (los *kamui* o espíritus), y más adelante, con el contacto con los japoneses, comenzó a utilizarse para distinguirse de ellos, a quienes llaman *wajin*² o, despectivamente, *sisam*. Actualmente, entre los miembros de la comunidad se llaman *utari*, “camaradas”.³

Originalmente vivían en *kotan* (aldeas o asentamientos), generalmente ubicadas cerca de ríos para servirse de la pesca, que, junto con la caza y la recolección, era su principal sustento. Estas aldeas estaban formadas por *cise* (casas), construidas con elementos naturales disponibles en cada región como árboles, paja y enredaderas.

Los grupos ainu no eran genéricos. Según la comunidad, presentaban diferencias en el idioma, las ceremonias, la moda, la comida, las viviendas, la danza y la literatura oral. Incluso los dioses principales son diferentes, dependiendo de la región y las diferencias ambientales.⁴

Muchos de los antropólogos e historiadores de los siglos XIX y XX, incluso en la primera década del siglo XXI, alegaban que los Ainu estaban en vías de

² La palabra *wajin* originalmente se usaba para denominar a los inmigrantes japoneses que llegaron a Hokkaido antes del periodo Meiji (1868-1912), pero hoy en día se utiliza para referirse a la mayoría étnica japonesa no-ainu. (ITO, K. (2019) *Today's Ainu: Tales from Hokkaido*. p. 8)

³ MARTIN BOSCH, P. (2008). *Aproximación a la cultura de los Ainu*. Dantzam

⁴ FITZHUGH, W. (1999). *Ainu Ethnicity: A History* en FITZHUGH, W. y DUBREUIL, C. *Ainu. Spirit of a Northern People* (pp. 9-27) Centro de Estudios Árticos, Museo Nacional de Historia Natural. Institución Smithsonian.

desaparición⁵. Este tipo de discurso tiene su origen en los esfuerzos por parte del gobierno japonés de mostrarse como una nación étnicamente homogénea, discurso nacionalista que tuvo más fuerza durante la II Guerra Mundial. Además, existen otros grupos minoritarios históricamente segregados, como los okinawenses o ryukyenses, también indígenas de Japón (Okinawa), las comunidades chinas y coreanas, o los descendientes de la clase social de los *Burakumin*⁶.

I.1.1. Relaciones ainu-japonesas en el contexto de la ocupación de Hokkaido. El colonialismo de asentamiento⁷



Fig. 2. Representación del expansionismo japonés sobre el pueblo ainu, género pictórico Ema (絵馬). Artista desconocido, 1775.

Desde hace siglos, los Ainu han establecido relaciones con los japoneses y otros pueblos, especialmente a través de intercambios comerciales. No obstante, el deseo expansionista de Japón convirtió estas relaciones en un proceso de sometimiento, represión y asimilación con consecuencias que perduran en la actualidad.

El reclamo de Ezo (Hokkaidō) por parte de Japón evolucionó desde el siglo XV, y se produjo un aumento sustancial en la inmigración de *wajin* (japoneses no ainu).

⁵ HILGER, I. (1971), *Together with the Ainu, a Vanishing People*. University of Oklahoma Press.

⁶ Los *burakumin* eran una casta social que trabajaban en sectores considerados deshonrosos (*kegare*) para los japoneses, como sepultureros, fabricantes y vendedores de cuero, ejecutores, acróbatas, malabaristas (Wikipedia).

⁷ El colonialismo de asentamiento (*settler colonialism*), es una escalada específica del colonialismo que implica expulsar a un pueblo indígena de su tierra natal para apropiarse de ella. (HASA, 2022).

Durante el periodo Edo (1603-1868), el clan Matsumae, recibió derechos exclusivos para comerciar con los Ainu y estableció un sistema de comercio (*Basho Ukeoi*), bajo el cual los ainu -tanto hombres como niños- se convirtieron en trabajadores para los comerciantes japoneses.⁸

Las violentas prácticas de explotación comercial de los mercaderes *wajin* supusieron condiciones muy duras para los Ainu, que eran secuestrados de sus *kotan* (aldeas) y explotados en campos de trabajo ubicados en lugares lejanos, sin poder volver a sus hogares hasta años después, en el mejor de los casos. A consecuencia de esto, morían de malnutrición e inanición, así como por las inclemencias climáticas.

Al inicio de la era Meiji (1868-1912), la ahora renombrada Hokkaidō fue directamente controlada por el gobierno y anexionada como colonia del estado.

I.1.1.1. Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de Hokkaido y repercusiones directas sobre la cultura e identidad Ainu

Los intentos por lograr la asimilación de la población ainu culminaron en 1899, cuando el parlamento promulgó la *Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de Hokkaidō (FNPA)*⁹, que definía a los Ainu como súbditos imperiales que debían ser “civilizados” por el estado. Esta ley tiene muchas similitudes con la Ley Dawes en Estados Unidos, que el gobierno de Meiji estudió y utilizó como modelo para su versión japonesa¹⁰.

Como en otras partes del mundo, la tierra ocupada por los indígenas de Hokkaidō, que no tenían concepto de propiedad privada, fue vista como "*terra nullius*" para así ser reclamada por el estado y distribuida a los colonos¹¹.

Esta ley generó una población controlada y dependiente, al ordenar a los Ainu la transición a un sustento agrícola, práctica con la que no estaban familiarizados. En palabras del escritor, político y maestro de la tradición oral ainu Shigeru Kayano:

⁸ JOILLIFFE, P. (Octubre, 2020). *Forced Labour in Imperial Japan's First Colony: Hokkaidō*. En A. Zohar (Ed.) *Special Issue: Race and Empire in Meiji Japan*. Volumen 18. Asunto 20. The Asia Pacific Journal: Japan Focus.

⁹ Acrónimo en inglés de *Former Aborigine Protection Act*.

¹⁰ OKADA, M. (Enero de 2012). The Plight of Ainu, Indigenous People of Japan. *Journal of Indigenous Social Development, Volumen 1 (1)*, 1-14.

¹¹ SIDDLE, R. (1999). Ainu History: An overview. En W. FITZHUGH y C. DUBREUIL (Eds.), *Ainu. Spirit of a Northern People* (pp. 67-73) Centro de Estudios Árticos, Museo Nacional de Historia Natural. Institución Smithsonian.

Leyes como la Antigua Ley de Protección de los Aborígenes de Hokkaido restringieron nuestra libertad primero ignorando nuestros derechos, como pueblo cazador y luego obligándonos a cultivar en la tierra inferior que los japoneses "proporcionaron".¹²

Apoyándose en esta ley, el gobierno inició sistemáticamente la destrucción de la cultura Ainu, primero centrándose en tomar el control de las fuentes naturales de comida, y luego estableciendo una serie de prohibiciones socioculturales, desde las relativas a su aspecto físico y prácticas espirituales, hasta las relativas al idioma.

La información sobre estas prohibiciones y las consecuencias que tuvieron sobre la cultura e identidad Ainu, está más desarrollada en el anexo 3.

Después de que los hombres ainu perdieran el acceso a los territorios de caza, las mujeres asumieron el papel de pilar de la familia, a través del trabajo agrícola, la crianza de los hijos y asegurando su sustento de otra manera, además del mantenimiento y transmisión de prácticas culturales tradicionales, que se desarrollarán en posteriores capítulos¹³.

I.1.2. Turismo y museificación de la cultura ainu

A medida que Hokkaidō se integró más en la vida cotidiana de los japoneses, ésta asumió un nuevo papel como la provincia norteña salvaje y exótica de la nación. Al igual que ocurrió con los nativos americanos, los Ainu comenzaron a desempeñar un papel indispensable en el "paisaje" de Hokkaidō, y grupos de turistas acudían a ver a los Ainu en su entorno natural y salvaje. Debido a esto, no tuvieron más remedio que comenzar a vivir del turismo mediante exhibiciones de ceremonias y bailes tradicionales a modo de espectáculo, así como de tallas y creación de "*ainu crafts*", siendo muy difícil para quienes querían vivir como Ainu en su comunidad, el vivir de otro modo. La comercialización constante de los Ainu, más tarde produjo áreas turísticas permanentes.

Aun a día de hoy, al recorrer exposiciones de ropa tradicional y ver demostraciones de sus costumbres y rituales tradicionales, muchos de los turistas desarrollan una visión de la vida cotidiana de los Ainu que dista totalmente con la de los ainu de la sociedad moderna, lo que conduce a una todavía mayor ignorancia hacia esta comunidad. En palabras de Kayano:

¹² KAYANO, S. (1994). *Our Land was a Forest: An Ainu Memoir*, p.60 [Traducción propia]

¹³ LEWALLEN, A. (2016). *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, gender and settler colonialism in Japan*. School for advanced research global indigenous politics series; University of New Mexico Press. p. 140.

*(...) lo que en la vida real ocurría una vez cada 5 o 10 años se repetía tres o cuatro veces al día. Sería más allá de las palabras para mí explicar lo miserables que nos hizo sentir lanzándonos y bailando, aunque fuera por dinero, frente a turistas curiosos de todo Japón, cuando ni siquiera estábamos felices o emocionados.*¹⁴

En su autobiografía, el autor también explica las discusiones que provocó entre los miembros de su comunidad el vivir del turismo, dividiéndose entre aquellos que consideraban humillante el trabajar “de Ainu” en las áreas turísticas y que se transmitía erróneamente su cultura, y quienes creían que, a pesar de no ser el trabajo ideal, este tipo de actividades podrían ayudar a educar a los turistas y preservar sus tradiciones.



Fig. 3. Capturas de la película *Ainu Mosir*, 2020, de Fukunaga Takeshi.

Si bien es cierto que las actividades realizadas para el turismo han sido favorables para preservar y transmitir la cultura tradicional Ainu o de otros pueblos indígenas, la construcción de este tipo de “parques nacionales”, áreas turísticas, y aldeas reconstruidas a modo de exhibición no es sino otra forma de explotación en aras del propio beneficio económico del gobierno japonés, convirtiendo a los Ainu en un espectáculo cuyas actuaciones finalmente no reflejan las verdaderas costumbres. Desde el punto de vista de Shigeru Kayano: *Los turistas volvían pensando que ya lo sabían todo sobre la vida ainu moderna, tan solo con un vistazo a elementos preparados para la exhibición (...)*¹⁵

En el largometraje *Ainu Mosir* (2020), de Fukunaga Takeshi, estos conflictos son reflejados a través de los miembros de la comunidad ainu que residen y trabajan en el complejo turístico Ainukotan del lago Akan (Hokkaidō). Esta película es una clara muestra de cómo todavía muchos indígenas permanecen vinculados a la economía del turismo y viven exhibiendo su cultura.

I.1.3. Los Ainu en la actualidad.

Como otros países hegemónicos, el gobierno japonés se ha esforzado por ocultar y negar el sometimiento de los Ainu y la ocupación forzosa de su territorio, alegando que la expansión y el asentamiento de Hokkaidō fueron una extensión natural del archipiélago japonés en su proceso de modernización, en lugar de un acto de agresión imperial. Así, el gobierno ha evitado premeditadamente el uso de términos como “colonización”, “imperialismo” y “ocupación”.¹⁶

¹⁴ KAYANO, S. Op.cit. p.118 [Traducción propia]

¹⁵ Ibídem. p. 119.

¹⁶ LEWALLEN, A. Op. cit. p. 27.

Además, hoy en día siguen circulando discursos de borrado, a través de las narrativas *horobiyuku minzoku* (*raza moribunda*), por parte de las autoridades coloniales, para justificar estos programas de asimilación, que comenzaron a principios del S. XX.

A pesar de estas medidas tomadas por el gobierno en su intento de exterminio cultural, los Ainu siempre han resistido y luchado por sus derechos. Gracias a la inspiración de otros movimientos indígenas y junto con el apoyo internacional, finalmente lograron abolir la Ley de Protección, en 1989, siendo un paso decisivo para su reconocimiento como indígenas de Japón, en 2019. Sin embargo, este reconocimiento no ha venido acompañado de los derechos indígenas que les corresponden, lo que ha generado un gran descontento.

La resistencia ainu y las leyes que han tenido lugar ante de su reconocimiento como indígenas de Japón, están más desarrolladas en el anexo 4.



Fig. 4. Protesta ainu instando al gobierno a derogar la Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de 1899 y adoptar la Nueva Ley Ainu en Sapporo en 1989.



Fig. 5. Líderes ainu manifestándose por el reconocimiento indígena en el corazón de la capital de Japón, Kasumigaseki, Tokio, mayo de 2008. Fotografía por Ann-Elise Lewallen, 2008.

El entorno que rodea a los Ainu ha experimentado un cambio político y social muy rápido en los últimos años. Sin embargo, todavía sufren de prejuicios, discriminación, injusticia y pobreza. Muchos Ainu que pueden pasar por japoneses no quieren revelar su herencia debido a la estigmatización que supone, por lo que es difícil calcular el número exacto de su población.¹⁷

Una de las principales causas de este problema es que muchos japoneses siguen ignorantes o indiferentes hacia los Ainu y, en muchos casos, quienes han oído hablar ellos poseen todavía una visión anacrónica¹⁸. Esto se debe principalmente a la falta de educación escolar, ya que apenas hay información sobre ellos en los

¹⁷ El último censo muestra que la población ainu era de 13.118 personas en Hokkaido en 2017, aunque se cree que la cifra real podría ser diez veces mayor, puesto que no se tuvo en cuenta la ainu desplazados a otras áreas de Japón o a otros países (ROLDÁN, M., 2019).

¹⁸ ITO, K. (2019). *Today's Ainu: Tales from Hokkaido*. University of Arkansas. p.14.

libros de historia, por lo que existe una necesidad urgente de educar a otros japoneses sobre la herencia indígena de su país.

I.1.3.1. El doble filo de la defensa cultural

Parte del problema del lento e insuficiente avance en los derechos indígenas también reside en las políticas del gobierno en defensa de la cultura Ainu, al afirmar que la *cultura* Ainu – y sólo la cultura, en lugar de las personas, los sistemas sociales o la cosmovisión Ainu- sufrió un golpe debilitante por parte de las políticas del gobierno japonés, y no por el colonialismo per se.¹⁹ Por ello, y siempre bajo sus propios términos, como se ha podido observar en capítulos anteriores (I. 1.2. Turismo y museificación de la cultura ainu), la principal responsabilidad del gobierno ha sido la de apoyar la revitalización de la cultura, ignorando otros aspectos importantes. Esta política estrictamente cultural impone limitaciones a los propios Ainu al vincular su identidad con la fluidez cultural que todavía está firmemente anclada en la cultura tradicional.

En otras palabras, la identidad Ainu moderna contradice los fundamentos de constancia y durabilidad que hasta hace poco han dado forma a los enfoques de la política Ainu, y acaban restringiendo las condiciones bajo las cuales los Ainu pueden ser comprendidos y abrazar la modernidad indígena²⁰.

Como conclusión, podemos decir que los Ainu siguen enfrentándose a numerosos problemas para ser reconocidos como indígenas por la sociedad japonesa y recuperar sus derechos.

Mientras tanto, los activistas indígenas se están centrando en el renacimiento de su identidad con iniciativas culturales, educación comunitaria y escuelas que ofrecen lecciones en el idioma ainu, por lo que el resurgimiento actual de su cultura puede considerarse como una ampliación de los espacios discursivos dentro de los cuales los ainu pueden explorar y expresar su propia identidad.

¹⁹ LEWALLEN, A. Op.cit. p. 28.

²⁰ MORRIS-SUZUKI, T. (2014). Tourists, Anthropologists, and Visions of Indigenous Society in Japan. En M. HUDSON; A. LEWALLEN y M. WATSON (Eds.), *Beyond Ainu Studies: Changing Academic and Public Perspectives* (pp. 45-67). University of Hawaii Press.

I.2. MENOKO UTARI²¹. EL PAPEL IMPRESCINDIBLE DE LAS MUJERES AINU EN LA RESISTENCIA Y REVITALIZACIÓN CULTURAL

En las comunidades ainu, así como alrededor del mundo, la sexualidad y la violencia sexual han servido como medios para someter a las comunidades indígenas por parte de los colonizadores. Por este motivo, además de los actos de represión y violencia sobre los Ainu previamente desarrollados, a continuación, se expondrán brevemente algunas de las brutales consecuencias del colonialismo japonés enfocadas hacia las mujeres ainu, así como sus métodos de resistencia e imprescindible papel en la preservación y transmisión de su cultura, creando nuevos espacios artísticos con los que han negociado y superado los “discursos de borrado”.

I.2.1. Consecuencias del proceso de colonización para las mujeres ainu

La ruptura de las familias provocadas tras el reclamo de Ezo (Hokkaido) por parte de los *wajin* afectó gravemente al bienestar político y reproductivo de las mujeres, cuando los hombres ainu fueron forzados a dejar las villas locales y trabajar bajo las órdenes de los comerciantes japoneses. Esta división hizo a las mujeres vulnerables, exponiéndolas a la violencia de los hombres *wajin*, que, en muchos casos, alejaban premeditadamente a los maridos o familiares para tener un mejor acceso a ellas.

Además, se creó la institución de las *genchi tsuma* o esposas locales, bajo la cual los oficiales del shogunato organizaron el suministro de mujeres ainu a los administradores y guardias de pesca. Las políticas promulgadas para este sistema equivalían a una agresión sexual aprobada por el estado, muchas veces descrita como un sustituto de la prostitución legal.²²

En consecuencia, las mujeres ainu fueron abusadas, secuestradas y forzadas a convertirse en amantes o esposas de los mercantes *wajin*, provocando la ruptura de las familias ainu, de las redes matrilineales locales y extendiendo enfermedades epidémicas como la sífilis y la viruela, provocando un grave decrecimiento en la natalidad y la población.²³

²¹ “Compañeras”

²² ITO, K. (2019). *Today's Ainu: Tales from Hokkaido*. University of Arkansas. p. 24.

²³ LEWALLEN, A. Op.cit. p. 133.



Fig. 6. Mujer ainu con tatuajes *shinui* en los labios, dedos, manos y antebrazos. Fotografía de dominio público.



Fig. 7. *Mayunkiki*, Mayunkiki, 2020. Autorretrato de la artista ainu, con un tatuaje *shinui* pintado en los labios y vestimenta tradicional.

I.2.2. Las mujeres ainu como portadoras de cultura y saberes ancestrales. Resistencia física y espiritual a partir de prácticas culturales

Frente a las políticas de asimilación, los esfuerzos de las mujeres ainu en asumir las prácticas tanto masculinas como femeninas sirvieron para evitar el inminente colapso de la sociedad Ainu, asegurando la viabilidad de una praxis cultural.

La falta de acceso a las esferas públicas, distanciándolas del idioma y la cultura japonesa, permitió a las mujeres preservar y mantener el idioma ainu, las prácticas cotidianas y las tradiciones culturales, como el folklore oral, la confección de telas y las habilidades chamánicas.²⁴

En otras palabras, con la marginalidad de las mujeres y la relegación al entorno doméstico, el gobierno japonés inintencionadamente permitió la continuación de estas prácticas hasta principios del siglo XX, convirtiéndose las mujeres en las portadoras de los conocimientos tradicionales y en la fuente de la revitalización cultural.

En este contexto, las mujeres dejaron un legado de su resistencia por medio de la tela frente a la brutalidad de los hombres *wajin*. Los atuendos, los textiles y su propio cuerpo sirvieron como un lienzo alternativo en el cual los deseos, sentimientos y críticas fueron inscritos, demostrando sus respuestas creativas frente al horror que experimentaron.²⁵

De este modo, el renacimiento cultural actual encarna un espíritu de resistencia heredado de las mujeres que se negaron a abandonar los códigos ancestrales de su modo de vida.

I.2.3. Las mujeres ainu en la actualidad: creadoras de nuevas identidades indígenas

El activismo de las mujeres ainu ha evitado campañas de confrontación política como las que han estado haciendo los hombres desde la década de 1970. En cambio, el trabajo silencioso que llevan a cabo a través de prácticas simbólicas, tales como el bordado y la vestimenta, hace de la producción cultural un acto político significativo.

²⁴ LEWALLEN, A. Op.cit., p. 15

²⁵ *Ibidem.* p. 131.



Fig. 8. Mujeres ainu vistiendo la indumentaria tradicional, en una protesta para exigir el reconocimiento y derechos indígenas. Tokyo, mayo de 2008. Fotografía por Ann-Elise Lewallen.

Tradicionalmente, las políticas, las prácticas y la formación de las identidades indígenas están profundamente mediadas por las esferas de género del trabajo complementario, de manera que estas relaciones han sido incorporadas al renacimiento cultural contemporáneo por las comunidades indígenas.

En el caso de las mujeres ainu, intentan recuperar un "espacio ancestral" que consiste en el *Ainupuri*²⁶ revitalizando el patrimonio y las prácticas materiales, y restableciendo las relaciones físicas, espirituales y afectivas con la tierra y el territorio.²⁷

Además del arte textil, la reavivación cultural engloba el resto de las prácticas del trabajo de género, entre las que se encuentran, las canciones, los rituales, la danza, la comida y la transmisión del lenguaje. Además, se han centrado en transmitir, traducir y registrar la literatura oral (véase capítulo I. 4.2., p. 32).

Por otro lado, Lewallen apunta que muchas mujeres rechazan la idea de que sus expresiones de resistencia de género contra el colonialismo se describan como feminismo o feminismo Indígena, autoidentificándose en su lugar como "tradicionalistas", activistas culturales y defensoras de los derechos indígenas.



Fig. 9. Album del grupo vocal femenino Marewrew, que se centra en el renacimiento y transmisión de canciones populares ainu (*Upopo*).

²⁶ En la cultura ainu, ideas del comportamiento adecuado basadas en protocolos ancestrales, o caminos ancestrales.

²⁷ PHILLIPI, D. (1979). *Songs of Gods, Songs of Humans: The Epic Tradition of the Ainu*. Princeton University Press, University of Tokyo Press. p. 45.

Esto se debe, en gran parte, a que la organización indígena en Japón raramente ha promovido la igualdad de género entre sus objetivos, mientras que, por otro lado, la comunidad ainu considera que los movimientos en contra del patriarcado, que tratan de mostrar cómo éste y el colonialismo son sistemas de opresión entrelazados²⁸, son un obstáculo que desvía la atención de la lucha por los derechos indígenas. Consideran que, a pesar de la urgencia de las preocupaciones sociales, económicas y políticas a las que se enfrentan las mujeres ainu, siguen siendo algo secundario comparado con la lucha más amplia por la autodeterminación indígena dentro de Japón.²⁹ Por ello, activistas nativas como Ryoko Tahara, presidenta de la Asociación de Mujeres Ainu, denuncia la doble discriminación que sufren desde hace generaciones, por ser indígenas y mujeres³⁰

A pesar de que todavía está por abordar la cuestión de cómo las mujeres ainu contemporáneas analizarán las prácticas tradicionales para separar el sexismo impuesto por las estructuras coloniales de los protocolos culturales indígenas, los líderes ainu más jóvenes, tanto mujeres como hombres, han adoptado una postura crítica contra los prejuicios de género contra las mujeres fuera de los contextos rituales.

I.3. EL ARTE TEXTIL COMO INSTRUMENTO EN LA LUCHA POR LA REAVIVACIÓN CULTURAL E IDENTITARIA

Partiendo de la expresión cultural y artística como instrumento de resistencia y reavivación cultural, en el presente capítulo se analizará el arte textil confeccionado por las mujeres ainu, y se presentarán algunas artistas contemporáneas que se expresan a través de los motivos y patrones textiles, mediante su transposición a otras disciplinas artísticas.

I.3.1. Origen y características del arte textil ainu

Uno de los aspectos más característicos del arte textil ainu se encuentra en la creación de diseños únicos a partir de una serie de figuras entrelazadas formando patrones, generalmente simétricos, que tradicionalmente se encuentran en los atuendos y accesorios- porta espadas, cinturones, cintas, bufandas- tanto de uso diario como ceremoniales.



Fig. 10. *Fukabachi*. Vasija cerámica jōmon, densamente decorada con patrones de cuerdas, que se utilizaba para cocinar. Período Jōmon medio (2600-1500 a. C.).

²⁸ La interseccionalidad es un enfoque que subraya que el sexo, el género, la etnia, la clase o la orientación sexual, como otras categorías, están interrelacionadas.

²⁹ LEWALLEN, A. Op.cit. p. 20-21

³⁰ TAHARA, R. (2018). Ainu Women in the Past and Now en G. Roche, H. Maruyama y A. V. Kroik (Ed.) *Indigenous Efflorescence. Beyond Revitalisation in Sapmi and Ainu Mosir* (pp.151-156). Australian National University Press.



Fig. 11. Estatuilla de cerámica encontrada en Motowanishi, Hokkaido. Se ha fechado entre el 700 y el 400 a. C., del período Final Jōmon.

Con respecto a su origen, los diseños tradicionales Ainu son actualmente considerados como una síntesis de los patrones utilizados en la cerámica jōmon³¹, cultura de la que recientemente se ha demostrado que descienden.³² Estas similitudes pueden verse claramente en algunas figuras humanoides o *dōgu* (Fig. 11) y animales de cerámica y marfil jōmon.

Por otro lado, el carácter espiritual y de protección de los diseños Ainu también parece tener su origen en la cultura jōmon, pues se creía que las espirales, las curvas y otros elementos purificaban los alimentos contenidos en la vasija a través de las cualidades espirituales inherentes del patrón diseñado en ella. Además, las figuras de cerámica jōmon de animales, como el oso, la orca y el búho, también son los principales dioses del panteón Ainu.

Los patrones varían mucho según la región y las creadoras, y han sido transmitidos por las mujeres de cada familia, de generación en generación. Los diseños incluían indicadores regionales, y cada artista creaba sus propias variaciones. Desafortunadamente, sin un lenguaje escrito, muchos de los indicadores regionales no son rastreables³³.

Los dos métodos para embellecer las túnicas ainu son los apliques y los bordados, generalmente combinados armoniosamente: los contornos más austeros de los apliques quedan suavizados por el delicado bordado ondulado. El diseño de las prendas es continuo de adelante hacia atrás.

Es importante destacar que la tradición dicta que todos los diseños sean originales. Hacer una reproducción sería una falta de respeto a los *kamuy* (dioses o espíritus). Al mirar las túnicas, los diseños de algunas de ellas pueden parecer iguales, pero cada uno presenta sutiles diferencias.

Por otro lado, aunque generalmente los patrones ainu siguen el principio de las mitades, Dubreuil señala en su investigación que no todos los diseños de prendas son simétricos. La mayoría de los diseños asimétricos se encuentran en la parte inferior de las prendas de cintura para abajo³⁴.

El pueblo Ainu poseía muchos tipos de indumentaria, que variaba dependiendo de la zona y materias primas existentes. Originalmente éstas se fabricaban a

³¹ La cultura jōmon, es considerada como la más antigua de Asia del este, y la cultura principal más temprana de Japón (13000 - 500 A.C.). Se caracteriza por su cerámica decorada con impresiones o relieves por medio de patrones de cuerdas, y sus vasijas son consideradas como las más antiguas del mundo.

³² DUBREUIL, C. (2004) *From the Playground of the Gods: The life & art of Bikky Sunazawa*. The Castle Press, Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. p. 39.

³³ DUBREUIL, C. (Noviembre, 2007) *The Ainu and their culture: A Critical Twenty-First Century Assessment*. The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. Volumen 5. Asunto 11. p. 291

³⁴ *Ibidem*, p. 294-295.



Fig. 12. *Matampus* (cinta ainu), fabricante desconocido, aproximadamente hacia 1904, Japón. El *Matampus* también es una prenda tradicional ainu, actualmente utilizado ocasionalmente por las mujeres en ceremonias modernas.

partir de pieles o fibras vegetales.³⁵ Estas prendas funcionan como escudo protector no sólo de las inclemencias climáticas, sino también para evitar que los malos espíritus entren en el cuerpo.

Las prendas más comunes se denominaban *attush*, y se confeccionaban a partir de la corteza interior (líber) extraída de árboles autóctonos, como el olmo.

La clasificación de este tipo de prendas se puede consultar en el anexo 5.

1.3.2. *Sermaka Omare*. El concepto de protección que abraza a la indumentaria ainu

Tradicionalmente se creía que los patrones formados por los motivos entrelazados protegían al portador, regidos por un concepto denominado *sermaka omare*³⁶. Este concepto engloba tanto al arte textil como a las tallas, que eran objetos especiales creados para los rituales y ofrendas, siendo especialmente importante para la indumentaria ya que, en la cultura ainu, la espalda es altamente vulnerable a los ataques físicos y espirituales, ya que se pensaba que los espíritus malignos (*wen kamuy*) podían entrar más fácilmente en el cuerpo a través de ella.

Sermaka omare es un concepto que engloba el objetivo principal del arte textil ainu, que es la protección, evidenciándose por una mayor concentración de elementos en la parte posterior de las túnicas. Los diseños simbolizan la protección espiritual del portador o usuario.



Fig. 13. Indumentaria *Ruunpe* inspirada en una obra expuesta en el Museo de Hokkaido. Nobuko Tsuda, 2006. Fotografiado por Hiroaki Tsuda.

Siguiendo este concepto, la mayoría de los diseños se concentran a su vez en las aberturas de la prenda, desde la parte posterior del cuello hasta la cintura, y en las mangas, generalmente con tiras de tejido de otro color. El diseño se vuelve

³⁵ CENTENO MARTÍN, M. (26 de septiembre de 2013). *La identidad Ainu a través de su indumentaria*. Ainu, caminos a la memoria. [La identidad ainu a través de su indumentaria | Ainu. Caminos a la memoria \(wordpress.com\)](#)

³⁶ En idioma ainu, *sermak* significa “espalda o sombra”.

menos denso visualmente sobre los hombros y en la parte delantera de la túnica, a ambos lados de la abertura.³⁷

Este concepto de protección se intensificó durante la era de la colonización, puesto que prácticas como los bordados en el textil, así como los tatuajes, eran utilizados como métodos de resistencia física y espiritual contra los abusos ejercidos por parte de los hombres *wajin*.³⁸ Las mujeres expresaron su resistencia a través de motivos bordados, mediante estos motivos protectores, empoderaban a los espíritus guardianes que “custodiaban” la espalda de sus atuendos.

1.3.3. Morfología de los diseños del arte textil ainu

Cada período muestra una variedad de técnicas, materiales y estilos de motivos en el arte textil.

Los patrones de la época de 1740 eran casi irreconocibles con lo que ahora reconocemos e identificamos como motivos Ainu, los cuales no aparecen hasta finales de la era moderna temprana (1840-1870).

El comercio con las culturas vecinas agregó diseños (flores, hojas) y materias extranjeras (algodón, seda) al repertorio ainu, pero los artistas los adaptaron de una manera que aseguraran los principios y valores de su cultura.³⁹

1.3.3.1. *Aiushi* y *Moreu*. Espinas y remolinos como motivos base de los patrones textiles

Los complejos patrones textiles ainu (*ainu siriki*) están compuestos principalmente por dos motivos base: *Aiushi* (espinas) y *Moreu* (remolinos), que se complementan entre si formando patrones en forma de red para atrapar a los malos espíritus.

Las espirales o remolinos *Moreu*, tradicionalmente nunca se componen de más de una vuelta y media, adoptando una forma similar a la “G”, normal o invertida.⁴⁰ En la Figura 14 se muestran los motivos base y diferentes versiones de estos, con su nombre en ainu.

En definitiva, los motivos geométricos utilizados en los diseños parecen simples: el espacio negativo y positivo se crea con patrones curvilíneos sobre una base de tela u otras superficies como la madera, en el caso de los diseños tallados.

	Ayusi
	Moreu
	Arus-moreu
	Sikike-nu-moreu
	Sik
	Utasa
	Uren-moreu
	Ski-uren-moreu
	Moreu-etok
	Punkar
	Apapo-piras (u) ke
	Apapo-epuy

Fig. 14. Tabla de los motivos base del arte textil ainu y sus variaciones, junto a su denominación.

³⁷ DUBREUIL, C. (Noviembre 2007). Op.cit. p. 296.

³⁸ LEWALLEN, A., Op.cit. p. 131.

³⁹ NOBUKO, T. (2014) *Our Ancestors’ Handprints: The Evolution of Ainu Women’s Clothing Culture*. En M. HUDSON; A. LEWALLEN y M. WATSON (Eds.), *Beyond Ainu Studies: Changing Academic and Public Perspectives* (pp. 153-170). University of Hawaii Press.

⁴⁰ HUNGER, K. (2017). *Sermaka omare: the Ainu motif of protection. An analysis of traditional Ainu artwork*. Texas Woman’s University. College of Arts and Sciences. p. 32.

Sin embargo, cuando se entrelazan y repiten estos motivos de manera única y personalizada, crean una serie de patrones que expresan visualmente ritmo, unidad y equilibrio en diseños complejos.

I.3.3.2. La no-figuración en los patrones textiles

Con respecto a la conceptualización de los diseños, aunque pueda parecerlo, los patrones bordados en el arte textil tradicional, así como aquellos grabados o tallados en madera, representan ningún tipo de figuración. Con ellos se pretende honrar y respetar a los espíritus para lograr un adecuado equilibrio, pero los diseños no son espirituales en sí. Esta tradición de la no figuración tiene su origen en sus creencias, puesto que consideraban que los espíritus malignos (*wen kamuy*), son tan inteligentes que, si hubiera algún tipo de figura oculta en el diseño, podrían entrar en la imagen y causar gran daño en el portador. Del mismo modo, al representar figurativamente un dios o espíritu (*kamuy*), éste quedaría atrapado en la imagen, lo que lo enfurecería, castigando tanto al creador como al portador de la prenda, o provocando su transformación en un *wen kamuy*. Por este motivo, ni los animales ni las personas aparecen representados en los diseños ainu tradicionales, a excepción de los *ikupasuy*⁴¹.

I.3.4. Más allá de la túnica. El arte textil contemporáneo y nuevos espacios ancestrales de las mujeres ainu

Hoy en día, el arte textil sigue siendo un poderoso instrumento de visibilización y reivindicación indígena, utilizado por numerosas mujeres que buscan su identidad.

En su monografía, Ann-Elise Lewallen introduce el concepto de *espacio ancestral* como el *lugar* en el que los Ainu han lidiado con los constantes ataques a su identidad, celebrando tanto lo moderno como lo tradicional:

*En el espacio ancestral, los Ainu continúan interactuando con su cultura a través de prácticas como el bordado tradicional y la confección de telas en el Japón moderno. El espacio ancestral convive con la realidad actual, lo que permite a los Ainu celebrar su cultura sin recurrir exclusivamente a las ceremonias tradicionales.*⁴²

⁴¹ Un *Ikupasuy* es un palo de madera tallada utilizado para la oración. Los palos miden aproximadamente cinco por treinta centímetros de largo, están pintados o teñidos y tallados con diseños que representan linaje, propósito, pueblo y otros identificadores del usuario.

⁴² LEWALLEN, A. Op.cit. p. 63. [Traducción propia]

A continuación, presentaremos algunas artistas contemporáneas que parten del arte textil tradicional como expresión artística e identitaria, creando nuevos espacios ancestrales.

I.3.4.1. Peramonkoro Sunazawa. La mujer que rompió con los protocolos tradicionales



Fig. 15. Izquierda: la artista Peramonkoro Sunazawa junto a una escultura de su hijo Bikky.

Derecha: Tapiz con motivos asimétricos, Peramonkoro Sunazawa.

Peramonkoro Sunazawa (Chikabumi, 1987) ejerció influencia sobre el arte contemporáneo ainu más que cualquier otra persona, rompiendo con la tradición y llevando “las artesanías” ainu un paso más allá.

Tradicionalmente, los motivos y diseños abstractos se encontraban únicamente en objetos utilitarios como trajes, tallas ceremoniales y en algunos utensilios del hogar. El arte cuyo único propósito era la expresión artística no existía. Percatándose de estas limitadas perspectivas artísticas, Peramonkoro llevó los diseños tradicionales ainu a un mayor nivel de abstracción y desarrolló un concepto contemporáneo mediante la creación de dos tapices bidimensionales, que instaló en una pared (Fig. 15). De esta manera influenció y motivó a una nueva generación de artistas femeninas para que desarrollaran el arte textil tradicional como arte contemporáneo⁴³, algunas de las cuales se mostrarán a continuación.

Por otro lado, Peramonkoro desafió de forma más radical las convenciones culturales y de género, al enseñar las complejidades de los diseños del arte textil, confeccionado tradicionalmente por mujeres, a su hijo Bikky, que más tarde se convertiría en uno de los mayores pioneros del arte ainu contemporáneo⁴⁴.

⁴³ DUBREUIL, C. (2004) Op.cit.. p. 3-5.

⁴⁴ En el capítulo II.2. se analizará a Bikky Sunazawa como referente para la producción artística de este trabajo.

I.3.4.2. Noriko Kawamura

La escritora Noriko Kawamura se ha dedicado a la confección textil tradicional ainu profundizando su comprensión de la esencia del su pueblo y sus trabajos manuales desde la década de 1980.

Fig. 16. *Patrón*, Noriko Kawamura. Esta obra muestra claramente la influencia de la artista Peramonkoro.

Fig. 17. *Spirit of the Ainu*, Noriko Kawamura, 1998.



Pasó de la confección de indumentaria tradicional a la creación de tapices, sobre los que integra figuras y elementos representativos de su cultura, como el búho, los bosques de Hokkaido o el *espíritu árbol*. Estas representaciones son influencia de su hogar, desde el que tiene acceso a una gran variedad de escenas de la naturaleza.

Una de sus piezas más representativas, *Spirit of the Ainu* (1998), se exhibió en el *Museo Nacional de Historia Natural*, institución *Smithsonian* en Washington D.C., Estados Unidos (1999). Mediante este trabajo pretende expresar el alma de los ainu.⁴⁵

I.3.4.3. Kaizawa Tamami

Fig. 18. *Serie de bordados triptícosos*. Composición mixta de tres paneles, con bordado en relieve sobre una fotografía en lienzo de una hoja con gotas de rocío. Kaizawa Tamami, 2015.



Fig. 19. Composición mixta de cuatro paneles, con técnicas de apliques de tela, bordados y apliques inversos, sobre una fotografía en lienzo del cielo de Hokkaido. Kaizawa Tamami.

Es una artista y diseñadora ainu con cuya obra pretende reflejar la interrelación entre los textiles ainu y el ecosistema que sostiene las relaciones humanas y no

⁴⁵ Sapporo kokusai geijutsu-sai/ SIAF (19 de diciembre de 2020) 川村 則子 / Noriko Kawamura [SIAF2020 Artist Interview] [川村 則子 / Noriko Kawamura \[SIAF2020 Artist Interview\] - YouTube](#)

humanas⁴⁶. Esto lo transmite especialmente a través de sus lienzos bordados, en los que integra el bordado de motivos tradicionales en fotografías cuya imagen se compone mediante la unión de varios lienzos. A través de estas bellas composiciones pretende reflejar la modernidad indígena ainu en forma sensorial y táctil.

I.3.4.4. Shizue Ukaji



Fig. 20. Tapiz. Primer premio en *Ainu Craftwork Contest*, 2003. Shizue Ukaji.

Es una artista y poeta ainu nacida en Hokkaido en 1933. En la década de 1990 comenzó a estudiar el bordado tradicional ainu, y aplicando patrones y bordados ainu a fragmentos de tela de kimonos viejos, inventó su propio medio de expresión artística: *kofu-e*, o *cuadros de tela vieja*.

Su obra da forma a los antiguos mitos de la tradición oral ainu conocidos como *yukar*, por medio de pequeños tapices, que produce en serie para contar una historia. Animales como salmones, serpientes, cigarras y, sobre todo, búhos ocupan un lugar destacado en sus tapices, varios de los cuales han sido recopilados en libros ilustrados, además de museos y galerías.⁴⁷

Tanto el arte textil tradicional y sus característicos motivos, como las artistas contemporáneas aquí presentadas han sido uno de los referentes principales que cohesionan la presente producción artística.

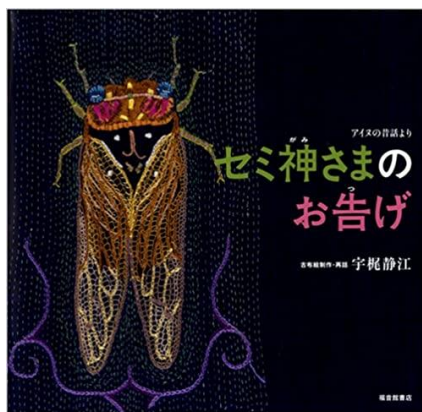


Fig. 21. Portada del libro *La declaración de la diosa cigarra* (*Semi kamisama no otsuge*), Shizue Ukaji.

⁴⁶ LEWALLEN, A. (2017) Ainu Women and Indigenous Modernity in Settler Colonial Japan. *The Asia-Pacific Journal*. Volumen 15 (18). Japan Focus. [Ainu Women and Indigenous Modernity in Settler Colonial Japan | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus \(apjif.org\)](http://www.apjif.org)

⁴⁷ GLEASON, A. (s.f.) *Ainu Tales in Tapestries: Shizue Ukaji at the Philia Museum*. Artscape Japan.

I.4. LITERATURA ORAL AINU Y SU VÍNCULO CON LA ESPIRITUALIDAD

Para finalizar el marco teórico, en el presente capítulo desarrollaremos la espiritualidad y cosmovisión de la tradición ainu, y analizaremos la literatura oral, fuertemente vinculada a éstas.

I.4.1. Sistema de creencias del pueblo ainu

Al tratarse de un pueblo tradicionalmente cazador y recolector, que dependía altamente de la biodiversidad del entorno, los Ainu construyeron una serie de creencias y prácticas en estrecho vínculo con la naturaleza, y su relación de respeto está determinada por estas creencias, similares a las animistas⁴⁸.

El pueblo ainu, que hoy vive una vida moderna, aún valora los aspectos espirituales de su religión, a través de ocasiones especiales como funerales, servicios conmemorativos, exorcismos, festivales y sesiones de chamanismo.⁴⁹

I.4.1.1. Los *kamuy*, dioses o espíritus del imaginario ainu

Según la cosmovisión ainu, todo en la naturaleza posee un espíritu divino o *kamuy* en su interior. Los *kamuy* son espíritus que habitan en el *Kamuy Mosir* (o mundo de los espíritus) paralelamente al *Ainu Mosir* (mundo humano), y transitan libremente de uno a otro, dando vida a todo lo que rodea a los seres humanos, desde animales, plantas, fenómenos atmosféricos e incluso objetos y herramientas hechos por el ser humano.⁵⁰

Generalmente, los *kamuy* más importantes en la cultura ainu, son aquellos animales y elementos de los que más dependían, como el oso, búho, orca y salmón; así como el fuego, al cual, representado con forma de anciana (*Apehuchi kamuy*), consideraban mediador entre ambos mundos.

Cada espíritu tiene un rango, existiendo los mayores (búho, oso, orca, salmón) y los menores (conejo, zorro, nutria, etc.). Sin embargo, podían variar en función de la región a la que pertenecieran los pueblos (mar, río, montaña).

Tradicionalmente, todas las actividades de los ainu se basaban en el respeto a los dioses. Si los humanos no fueran respetuosos o realizaran los rituales adecuados, se les dejaría de proveer alimentos o vestimenta, y los espíritus



Fig. 22. *Iyomante*, xilografía, Okamura Kichiemon, 1958. Representación de la ceremonia de envío del dios oso (Kimun kamuy).

⁴⁸ El *animismo* (del latín *anima*, “alma”) es un conjunto heterogéneo de creencias religiosas que tienen en común la idea de que todas las cosas del mundo real poseen una vida anímica. El animismo no consiste en un cuerpo unificado de creencias, sino que varía inmensamente dependiendo de cada pueblo y cultura. (*Animismo*, 2021. Equipo editorial, Etecé.)

⁴⁹ FUJIMURA, H. (1999). *Kamuy: Gods you can argue with*. En W. FITZHUGH y C. DUBREUIL (Eds.), *Ainu. Spirit of a Northern People* (pp. 193-197) Centro de Estudios Árticos, Museo Nacional de Historia Natural. Institución Smithsonian.

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 193-197.

malignos (*wen kamui*) causarían estragos en la gente, por medio de hambrunas, desastres atmosféricos o enfermedades. Cada vez que los humanos se servían de plantas o animales para vestirse o alimentarse, debían agradecer al *kamuy* que había visitado su mundo portando estos obsequios, realizando ceremonias para enviar de vuelta al espíritu benefactor a su mundo (*Kamuy Mosir*)⁵¹, además de agasajarlos por medio de ofrendas y arte.

Se trata de un sistema de creencias donde ha de existir un equilibrio de mutuo respeto entre humanos y espíritus, pues el mal comportamiento hacia los humanos también conllevaría un grave castigo para los dioses.

Para favorecer una adecuada relación con los espíritus, los Ainu elaboraron técnicas de comunicación con ellos. Esto lo hacían a través de rezos y reverencias, realizadas por los hombres, del chamanismo (*tusu o nupur*) realizado principalmente por mujeres, o por la vía de la épica folclórica⁵², que desarrollaremos a continuación.

I.4.2. Literatura oral y folklore

Hasta hace poco menos de un siglo, los Ainu eran un pueblo ágrafo y, como es característico de estos grupos, han desarrollado una rica tradición oral que abarca varios géneros y estilos, tanto en prosa como en verso.

Esta tradición, como todos los aspectos culturales, sufrió un golpe debilitante tras las políticas de asimilación japonesa. Sin embargo, ha sobrevivido gracias al esfuerzo de las mujeres ainu por conservarla y transmitirla a las siguientes generaciones, pudiendo posteriormente transcribirlas y plasmarlas en papel.

カイ	クイ	ケイ	コイ	カウ	キウ	ケウ	コウ
kay	kuy	key	koy	kaw	kiw	kew	kow
[kai]	[kɯi]	[kei]	[koi]	[kau]	[kiu]	[keu]	[kou]

Fig. 23. Ejemplo de la escritura en idioma ainu actual, transcrita en caracteres del silabario katakana japonés y en caracteres románicos, con su correspondiente pronunciación.

⁵¹ Cabe apuntar que este tipo de ceremonias llamadas *ceremonias de envío* no son sacrificios en nombre de un dios, puesto que, para ellos, estaban liberando el espíritu del dios para que pudiera volver a su mundo y regresar al mundo humano cuando quisiera. (DUBREUIL, C., 2007. p. 6)

⁵² PHILLIPI, D. Op.cit. p. 24-25.

I.4.2.1. Kamui yukar: Canciones de los espíritus

Dentro de la literatura oral ainu, la épica es el género que más se ha desarrollado, concretamente las canciones míticas y heroicas, cantadas en verso.

A continuación, podemos ver un pequeño esquema aclaratorio con los principales géneros existentes dentro de la tradición oral, en función de su forma y contenido, inspirado en la clasificación del autor Donald L. Philippi:



Fig. 24. Esquema de los géneros de la tradición oral ainu.

Los kamuy o dioses aparecen como protagonistas en los *kamuy yukar*, donde, en forma de animales, elementos, fenómenos meteorológicos o incluso ciertos tipos de artefactos, narran sus propias experiencias sobre su interacción con los humanos, desde un punto de vista subjetivo. Este tipo de relatos son especialmente importantes como vehículos de comunicación mutua entre espíritus y humanos.

Se trata de historias recitadas en primera persona con una estructura rítmica definida, por lo que pueden considerarse a medio camino entre una canción y una narración. Otras características distintivas de este género son la aparición de estribillos (*sakehe*), y un final ritualizado, normalmente expresado como "*así habló el kamuy*" o "*así es la canción que cantó el kamuy*".

Originalmente, los relatos no tenían título, por lo que, al comienzo de cada canción, no tenemos forma de saber quién es el narrador o narradora, o si es humano o divino. Durante el transcurso de la narración, el protagonista irá describiendo las circunstancias de su vida, y su nombre será entonces introducido progresivamente o incluso al final del relato.

El *sakehe*, refrán o estribillo, el cual contiene la melodía de la épica, dota al relato de ritmo y humor. Buscaban imitar el sonido distintivo del héroe-animal

o el ruido que pudiera hacer en movimiento, a modo de pista para identificarlo.⁵³ Por ejemplo, el estribillo *pororo hanrok hanrok* representa un kamuy rana, probablemente por el sonido que hacen al croar, y *hotenao*, el aullido de un lobo. Además, los *sakehe* hacían de distintivo entre relatos sobre un mismo personaje.⁵⁴

Aunque los *kamuy yukar* muestran una gran diversidad de contenido, a grandes rasgos, podemos clasificar los relatos en dos tipos: aquellos en los que aparecen casi exclusivamente los espíritus, entre los que se encuentran los mitos de la creación; y aquellos en los que se relacionan ainu y kamuy (humanos y espíritus). Los mitos de la creación explican el origen de criaturas, fenómenos, rituales, objetos o el mundo en su totalidad.

El origen de los seres humanos es vago en los mitos ainu. Un relato atribuye su creación a *kotan-kor-kamuy* (el dios creador)⁵⁵, quien creó a un hombre a partir de un olmo, mientras que en otro relato los Ainu surgieron de una mujer que se unió con un dios encarnado en un perro. En la versión principal de esta historia, una hermosa doncella huye hacia una orilla donde el dios perro la ayuda a esconderse en una cueva; el perro y la doncella tienen dos hijos, que se convierten en los antepasados de los Ainu⁵⁶.



Fig. 25. Capturas de una reciente muestra pública de racismo hacia los ainu en un programa de televisión japonés.



Fig. 26. Vistas curiosas de la Isla Ezo, Murakami, Shimojo. 1799.

⁵³ PHILLIPI, D. Op.cit. p. 27.

⁵⁴ *Ibidem*. p.23.

⁵⁵ Dependiendo de la región de la que proviniera el relato, este dios podía recibir un nombre diferente.

⁵⁶ OGIHARA, S. (1999). *Mythology and Animal Tales*. En W. FITZHUGH y C. DUBREUIL (Eds.), *Ainu. Spirit of a Northern People* (pp. 274-277) Centro de Estudios Árticos, Museo Nacional de Historia Natural. Institución Smithsonian.

A pesar de que este relato, representado por Shimanojo Murakami en la pintura de género *Ainu-e*⁵⁷ de la serie *Vistas curiosas de la Isla Ezo*, de 1799 (Fig. 25), se trata evidentemente de un mito y es tan solo una entre varias leyendas sobre los orígenes de los Ainu, esta es la más conocida entre los japoneses, que la usaron como excusa para insultar y menospreciar a los Ainu⁵⁸. Lamentablemente, a pesar de los avances por los derechos indígenas con respecto al siglo XX, este tipo de burlas e insultos siguen dándose en la actualidad⁵⁹.

Dentro del segundo tipo de relatos, sobre la relación entre ainu y kamuy, podemos distinguir dos modelos:

En el primero, el héroe narra su propio fracaso o amarga experiencia mientras vivía en el mundo humano. Una de las tramas más comunes consiste en que una mala acción suele llevar al sujeto a una muerte miserable, y en este caso el héroe-animal termina su narración con palabras dirigidas a sus compañeros animales, a modo de moraleja, como "no tengas malas intenciones hacia los humanos", "no te burles de las palabras de humanos". Por el contrario, en el segundo modelo, el héroe narra su experiencia positiva al visitar el mundo humano (*Ainu Mosir*), relatando que su acto benévolo⁶⁰ le ha ganado el respeto de los Ainu, y viceversa.

Por lo general, este tipo de narraciones contienen información acerca de la manera correcta en que los seres humanos deben actuar en relación con los *kamuy*, jugando un papel didáctico en la sociedad ainu, además de ayudar a comprender el origen y los comportamientos de los dioses.

En definitiva, esta práctica refleja las condiciones sociales, cultura y la cosmovisión de la sociedad ainu tradicional, convirtiéndose en un elemento clave para conocer sus experiencias y comprender su mundo de un modo más profundo.

El estudio de la literatura oral ainu, concretamente los *kamuy yukar* ha sido clave para una parte de la producción artística de este trabajo, pues está inspirada en una serie de relatos de este género.

⁵⁷ La pintura de género ainu (*Ainu-e*) es el término histórico del arte japonés para las representaciones de ainu realizadas por *wajin*, desde mediados del período Edo hasta principios del período Meiji (siglos XVIII y XIX). Entre los temas más comunes se encuentran mitos y leyendas, rituales, encuentros con *wajin*, caza y pesca.

⁵⁸ En japonés, la palabra *inu* significa perro.

⁵⁹ MIYATA, Y.; ONO, T. (13 de marzo de 2021). TV network apologizes for slur toward Ainu people. *The Asahi Shimbun*.

⁶⁰ Los espíritus benévolos se denominan *Pirika kamuy*

II. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Partiendo de la investigación teórica sobre la cultura, sociedad, arte y cosmovisión ainu, se ha desarrollado una producción artística que se compone de escultura, artes gráficas y joyería.

Pese a tratarse de disciplinas diferentes, éstas se complementan formal y conceptualmente, al estar inspiradas en los motivos y patrones del arte textil ainu, así como en la literatura oral de género folclórico. Así, la serie de joyería y el libro de artista representan una serie de relatos del género *kamuy yukar* (relatos de los espíritus), mientras que, por otro lado, la serie escultórica, y la obra litográfica, muestran una interpretación de estos patrones textiles, representando una serie de elementos naturales en base a estas formas.

II.1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

Previamente al presente trabajo, durante los últimos años de la carrera de Bellas Artes, ya se hizo una aproximación hacia la cultura ainu por medio de dos proyectos escultóricos: un animalario realizado con la técnica de la microfusión centrífuga, y una escultura de talla en piedra. Ambas piezas están inspiradas en el folklore ainu.

II.1.1. Animalario en microfusión. *Nitay y el Dios Mundo*.



Fig. 27. *Dios Mundo*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2019. Escenografía del animalario.



Fig. 28. *Nitay y el Dios Mundo*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2019. Escenografía del animalario.

Esta pieza es una microescultura en bronce, realizada a partir del modelado e impresión 3D (con modelado en cera puntual), y colada por medio de la técnica de la microfusión centrífuga, que se desarrollará en el apartado II.3.3. Muestra

un conjunto de dos piezas creadas a partir de la combinación de diferentes partes de animales, que a su vez forman parte del imaginario folklórico ainu. A diferencia de los espíritus originales, que se encarnan en animales ya existentes, las criaturas creadas son híbridos de éstos, resultando en un animal fantástico personal.

El conjunto de las dos piezas parte de la creación de un relato literario propio, que se complementó con una serie de fotografías de ambiente que ilustran algunas partes del relato.

II.1.2. *Espíritu de la tierra*. Talla en piedra



Fig. 29. *Espiritu de la tierra*, Talla en mármol y granito, Marina Botella, 2019. Vista 1.



Fig. 30. *Espiritu de la tierra*, Talla en mármol y granito, Marina Botella, 2019. Vista 2.

Esta obra es una reinterpretación del dios de la tierra *Kamuicikap kamui*, que tradicionalmente es representado con el aspecto de un búho. La pieza fue realizada a partir del ensamblaje y tallado de diferentes tipos de piedra: mármol y granito.

II.2. REFERENTES DEL PROYECTO

Además del arte textil de las mujeres ainu previamente desarrollado, para la realización de la producción artística de este trabajo se han tomado dos referentes generales: Bikky Sunazawa, como referente artístico, y Chiri Yukie, como referente literario.

Por otro lado, también se han incluido referentes específicos de cada práctica artística, en su correspondiente apartado.

II.2.2. Bikky Sunazawa. Referente artístico

Hisao Sunazawa, apodado "Bikky" ("rana" en el idioma ainu), fue un artista y activista nativo, pionero del arte contemporáneo ainu y defensor de su cultura, mostrando el arte y tradición ainu más allá del carácter de *souvenir* turístico. Tradujo el legado histórico de su cultura en un poderoso mensaje de identidad ainu moderna, a diferencia de cualquier artista nativo anterior.

Bikky es un artista multidisciplinar que ha realizado arte gráfico, pintura, joyería, y diversas series escultóricas talladas en madera desde una escala más reducida a una monumental.

Como hemos visto en el capítulo I.3.5. *Más allá de la túnica*, la influencia de su madre Peramonkoro fue decisiva en su evolución artística, al enseñarle a bordar los diseños compositivos del arte textil tradicional. Al principio, Bikky se mostró reacio, pero más adelante incorporaría estos diseños a su obra: *Mi madre me pidió que bordara una de las prendas que estaba haciendo. Yo era muy joven y, aunque me sentía reticente, me atraían los diseños de prendas. Estoy agradecida de que me haya enseñado a bordar porque los diseños ainu ahora son una segunda naturaleza para mí, están en mi sangre*⁶¹.

Mucha de la obra de Bikky estuvo a su vez inspirada en elementos y objetos tradicionales de su cultura, así como en los espíritus o *kamuy*. Dentro de su carácter polifacético, han sido sus obras escultóricas y de joyería las que nos han servido para el presente trabajo, así como la manera en la que ha extrapolado los motivos del arte textil en ellas.

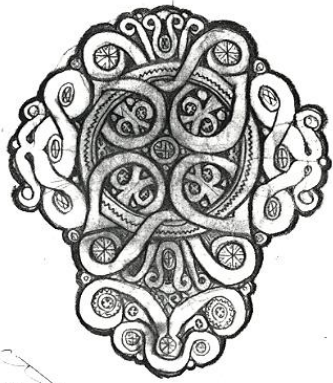


Fig. 31. *Bikky mon'yo*, Bikky Sunazawa. Diseño sobre papel.



Fig. 32. *Work*, Serie de joyería en madera esmaltada, Bikky Sunazawa.



Fig. 33. *Kami no Shita (Lengua de Dios)*, talla en madera, Bikky Sunazawa, 1980. Exhibida en el Museo de Arte Moderno de Hayama,



Fig. 34. *Four winds*, talla en madera, Bikky Sunazawa, 1986. Instalado en el museo al aire libre de Sapporo Art Park.

⁶¹ DUBREUIL, C. (2004). *From the Playground of the Gods. Life and Art of Bikky Sunazawa*. University of Hawaii Press. p.1 [Traducción propia]

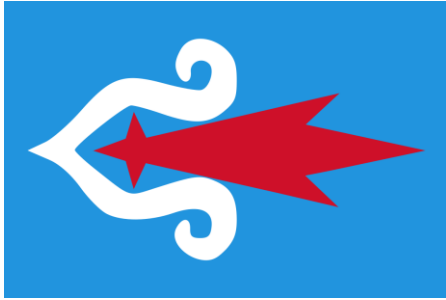


Fig. 35. Bandera ainu diseñada por Bikky Sunazawa en 1973, para el desfile del Primero de Mayo, en Sapporo.

Las series de joyería en madera, que fueron su primera contribución al arte ainu, presentan diseños intrincados, variaciones de los patrones tradicionales, que a menudo tienen un característico esmaltado verde. [Fig. 34] Estos originales diseños pasaron a conocerse como *Bikky mon'yo* (patrones de Bikky), e inspiraron a muchos otros artistas ainu⁶².

Otro de los aspectos más relevantes, presente en sus últimos trabajos, fue el papel primordial de la naturaleza en la obra de arte, aspecto que nos interesa, pues la presente producción también trata de evocar, por medio de los materiales o formas utilizadas, un vínculo con la naturaleza.

En definitiva, su vida y obra son un claro ejemplo de cómo los artistas contemporáneos indígenas tratan de salir del arte puramente tradicional, buscando nuevas fórmulas y conceptos que añadir a su cultura.

II.2.3. Chiri Yukie. Referente literario

(...) De alguna manera, casi inadvertida, la forma que la naturaleza había tenido en la antigüedad comenzó a desvanecerse, y de las personas que una vez habitaron tan felizmente en el campo y la montaña, la mayoría ya no se encuentran. Los pocos que quedamos no hacemos más que mirar con asombro la forma en que el mundo se ha ido.

Así es la atmósfera que evoca el prefacio de la primera y única obra publicada por la escritora ainu Chiri Yukie, en 1923.

Chiri Yukie fue una joven nativa que ya en su adolescencia se interesó por la preservación y transmisión de su cultura, mostrando su preocupación ante la cada vez más probable desaparición de todo lo que ella amaba, mientras presenciaba la rápida modernización de Hokkaido.⁶³ Por ello, desde su adolescencia, y con el impulso y apoyo de Kindaichi Kyosuke⁶⁴, se dedicó a registrar las historias de su abuela Kannari Matsu y su tía Imekanu, quienes eran bien versadas en la tradición oral ainu, transcribiéndolas en caracteres románicos con su propio método y traduciéndolas al japonés, convirtiéndose en una de las pioneras de la transcripción literaria del idioma ainu.

Recopiló 13 canciones del género *kamui yukar*, cada una de las cuales posee una belleza y una enseñanza únicas.

⁶² DUBREUIL, C. (2004). Op. cit. p.10.

⁶³ PETERSON, B. (2013). *The Song the Owl God Sang: The collected Ainu legends of Chiri Yukie*. BJS Books. p. 1-2.

⁶⁴ Kindaichi Kyosuke, fue un lingüista y poeta japonés interesado por el estudio y la transmisión de la cultura ainu, que se dedicó a registrar testimonios y enseñanzas de nativos ainu.



Fig. 36. Chiri Yukie y su tía Imekanu. Fotografía de dominio público.

Terminó lo que habría sido la primera obra de una extensa colección de relatos de la épica ainu, pero desgraciadamente falleció poco después, con tan solo 19 años, a causa de una afección cardíaca. Un año después, la obra fue publicada bajo el título *Ainu Shinyōshū* (*Colección de canciones de los dioses ainu*).

No obstante, esta autora sentó un importante precedente en la transmisión de la cultura ainu, dando a conocer las historias y canciones de su pueblo, no sólo para las futuras generaciones, sino para todo aquel que fuera capaz de apreciarla.

La belleza del prefacio de Chiri Yukie, así como los relatos que aparecen en su obra, han servido como motivación para el estudio de esta cultura, convirtiéndose en una de los principales referentes que cohesionan gran parte de la producción artística de este trabajo.

Para la lectura de los relatos de esta antología se han tomado tanto la versión original -en ainu y japonés- como su traducción al inglés por Benjamin Peterson en el libro *The Song the Owl God Sang* (2011).

II.3. HAU (VOCES). PROPUESTA DE JOYERÍA DE AUTOR

Hau es un concepto que en idioma ainu hace referencia a la voz que posee cualquier ser vivo, incluso a la voz de los dioses o espíritus.

Con este concepto se ha titulado la presente obra, que consiste en una colección que abarca tres series de joyería, realizadas por medio de la técnica de la microfusión a la cera perdida, inspiradas principalmente en los espíritus o dioses del imaginario ainu. Para ello, nos hemos servido de la antología de relatos *kamuy yukar* de Chiri Yukie titulada *Ainu Shinyōshū* (*Colección de canciones de los dioses ainu*), así como de antología de relatos épicos de Donald L. Phillipi, *Songs of Gods, Songs of Humans* (1979), la cual muestra una amplia variedad de narraciones de este género.

Por otro lado, se ha adoptado una actitud más experimental con respecto a la elaboración de las piezas, partiendo de una serie de diseños que pretenden evocar diferentes animales y elementos de la naturaleza.

Partiendo de estas ideas, el proyecto de joyería presenta un total de 25 piezas fundidas en bronce, latón y plata, las cuales se han dividido en tres series: *Kamuy Yukar* (*canciones de los espíritus*), *Kamuy Mosir* (*Mundo de los Espíritus*) y *Moreu* (*remolino*). El concepto de cada una de las series, así como los resultados finales se desarrollarán más adelante.



Fig. 37. *Tamasay*. Collar tradicional de cuentas con medallón de metal (*shitoki*).

II.3.1. Referente artístico: Shimokura Hiroyuki. Nuevos métodos artísticos incorporados a la tradición indígena

Tradicionalmente los ainu no practicaban la metalurgia, pues se abastecían de utensilios metálicos a través del comercio con los japoneses y otros grupos.⁶⁵ Por este motivo, a excepción de la obtenida por medio de estos intercambios, la joyería en metales no formaba parte de la cultura ainu. No obstante, a partir del siglo XXI comienzan a surgir artistas contemporáneos que trabajan la joyería en plata u otros metales.

Es el caso de Shimokura Hiroyuki, un joyero y grabador de metal japonés, que tras su formación en un taller de Tokyo se traslada a Hokkaido, donde quedó fascinado por la belleza de los patrones textiles ainu, encontrando su inspiración artística.

Actualmente, Hiroyuki pertenece a una comunidad de artistas y artesanos localizada en el complejo turístico del Lago Akan en Hokkaido, llamado *Akan Ainu Arts & crafts*, colectivo en el que los artistas incorporan conceptos y técnicas artesanales modernas sobre los conocimientos tradicionales.



Fig. 38. *Kamuy Cep*, plata grabada, Shimokura Hiroyuki.

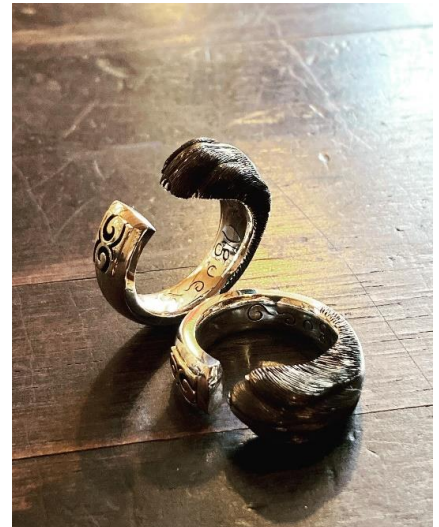


Fig. 39. *Horkew Kamuy*, plata grabada, Shimokura Hiroyuki.

De Hiroyuki nos interesa la transferencia de patrones textiles tradicionales ainu a la joyería, creando diseños propios. Además, una parte de su producción también muestra interés por el folklore ainu y los *kamui* (dioses). No obstante, se difiere en cuanto a la metodología utilizada en el proceso de producción, pues Hiroyuki talla y graba la plata a partir de placas y bloques ya fundidos.

Este artista es un ejemplo de cómo, a pesar de no pertenecer a una comunidad indígena ni estar originalmente familiarizado con su cultura, es posible obtener una inspiración artística gracias a la belleza de estas prácticas, creando un arte personal a partir de ellas, pero siempre desde el reconocimiento y el respeto.

⁶⁵ PHILIPPI, D. Op.cit. p. 5.

II.3.2. Referente artístico: Mari Ishikawa. El retrato de la naturaleza a través de la joyería artística



Fig. 40. *In the Shade of the Tree*, microfusión en plata, Mari Ishikawa, 2006.

La artista joyera y fotógrafa Mari Ishikawa ha sido un referente tanto artístico como metodológico para la serie de joyería propia. La artista japonesa, que actualmente vive y trabaja en Múnich, ha realizado exposiciones individuales en más de 20 países de Europa, América y Asia, y ha ganado los más importantes premios a nivel mundial: como *The Herbert Hofmann Prize (SCHMUCK)* y *The Award Bayerischer Staat Preise* de Munich, Alemania, entre muchos otros.

Ha resultado especialmente interesante la manera en la que trata la naturaleza, un concepto muy recurrente en su obra, y cómo la transfiere a su joyería, ya que comparte algunos aspectos con este proyecto.

Con Ishikawa comparto la creación de formas orgánicas y la intención de preservar los elementos naturales en el tiempo, conservando su belleza. De este modo, se interrumpe por un breve momento el flujo de la transitoriedad, quedando el objeto libre de su ciclo de vida y muerte, congelado en un instante, manteniendo de este modo su esencia y sus recuerdos. Por otro lado, también nos interesa su uso de la fotografía como referente o apoyo para la creación de sus piezas.

En su serie de joyería *In the Shade of the Tree (A la sombra de los árboles)*, Ishikawa refleja su interés por la naturaleza a través de su estudio y su relación con nuestras vidas.⁶⁶

⁶⁶ Mari Ishikawa (2022). Alternatives gallery. [Alternatives](#)



Fig. 41. *Shadow 2*, microfusión en plata, Mari Ishikawa, 2006. Piezas de joyería y fotografía de la serie.

Cabe destacar que, para la creación de esta serie, la artista también toma un referente literario como inspiración para su obra: el libro de poemas *Pillow Book* de la escritora japonesa Sei Shonagon (s. X d.C.).

De esta artista nos interesa el proceso que utiliza para su producción en plata, la técnica de la microfusión a la cera perdida, que es la técnica que hemos utilizado para nuestra propuesta de joyería. Además, la artista utiliza elementos orgánicos como plantas o flores como modelos, que funde en piezas de joyería, aspecto que nos ha interesado como proceso experimental en la creación de joyería.

Por último, ha sido la filosofía de trabajo de esta artista con respecto al significado de la joyería, uno de los principales aspectos con los que nos hemos identificado para la realización de la presente producción. En palabras de Ishikawa:

*Lo más interesante para mí es que las joyas escriben su propia historia. Durante el tiempo que hago joyas, la pieza sigue siendo mi trabajo con mi historia. Pero una vez que alguien lleva la pieza, comienza una nueva historia y relación entre ella y su nuevo propietario.*⁶⁷

⁶⁷Interview with Mari Ishikawa- German Based Artist and Artisan (Febrero, 2015). NAJIMU-JAPAN [Traducción propia]

II.3.3. Proceso creativo de las piezas de joyería. Microfusión centrífuga

La presente propuesta de joyería ha sido realizada por medio de la técnica de microfusión en el Laboratorio de Fundición de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de Valencia, en la asignatura *Técnicas Avanzadas de Fundición Artística*, impartida por Carmen Marcos.

A la hora de diseñar las piezas, se seleccionaron aquellos relatos, personajes y elementos que se consideraron con un mayor interés y variedad estética.

La mayoría de los diseños se han creado partiendo de referentes fotográficos de animales y elementos naturales, y en algunas de las piezas también se han integrado formas inspiradas en los motivos del arte textil ainu, bajo el principio de la simetría (Fig. 45). Por lo general, estos diseños son abstracciones sencillas, por cuya forma se puede identificar el elemento que representan (Fig. 43).



Fig. 42. *Hau*, Diseño digital de los brazaletes para la serie *Moreu*. Marina Botella, 2021.



Fig. 43. *Hau*, Diseño de la pieza *Towa towa to!*, de la serie *Kamuy Yukar*. Marina Botella, 2022.



Fig. 44. Telaraña fotografiada en el taller de Talla de la facultad. Marina Botella, 2020.

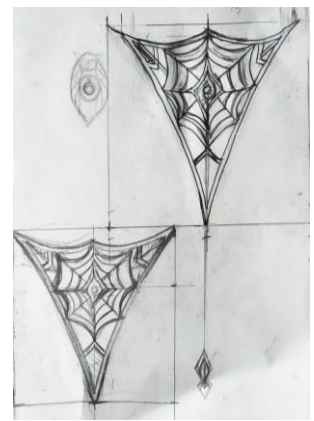


Fig. 45. *Hau*, Diseño de la pieza *Yushkep kamuy* (diosa araña), de la serie *Kamuy Mosir*. Marina Botella, 2020.

Seguidamente a los diseños se elaboraron los modelos, experimentando con ceras de diferente tipo y dureza, utilizando diversas técnicas para trabajarlas.



Fig. 46. *Kamuy Mosir: Sol*. Modelado en lámina de cera de joyería. Marina Botella, 2021.



Fig. 47. *Kamuy Mosir: Repun Kamuy*. Modelado en cera roja. Marina Botella, 2021.



Fig. 48. *Kamuy Mosir: Kina-sut kamuy*. Modelado en cera para cáscara cerámica. Marina Botella, 2021.

Principalmente, se modelaron partiendo de placas y bebederos de cera para joyería, o de la cera preparada en el taller.

Algunos de los modelos se realizaron mediante el tallado de bloques de cera para joyería más dura y resistente, especialmente para la elaboración de piezas más pequeñas y detalladas. Para ello se utilizaron limas, escofinas, cuchillos de talla y micromotor.



Fig. 49. *Moreu: Anillo*. Tallado a partir de un tubo de cera para joyería. Marina Botella, 2021.



Fig. 50. *Kamuy Yukar: La Creación de un humano*. Modelado en lámina e hilos de cera. Marina Botella, 2022.



Fig. 51. *Kamuy Yukar: Tres Mensajeros (Kamuy Yukar)*. Modelado en lámina e hilos de cera. Marina Botella, 2022.

Por otro lado, se decidió experimentar a partir de la fusión de elementos orgánicos, como hojas o raíces. Para ello, en función de la rigidez del elemento, se recubrieron con dos o tres finas capas de cera -algunas piezas rígidas puntuales se colaron directamente sin revestimiento de cera- bien sumergiendo o pincelando los modelos. Durante el proceso de revestimiento, la materia orgánica se quemaría junto con la cera, dejando como resultado el modelo hueco, en el que, durante el proceso de colada, se verterá el metal.



Fig. 52. Rama con hojas de jacaranda utilizadas como modelo. Marina Botella, 2021.



Fig. 53. Serie *Kamuy Mosir: Chikisani kamuy* (diosa árbol), microfusión en bronce patinado a partir de hojas orgánicas soldadas a un hilo de cera. Marina Botella, 2021.

Una vez finalizado el modelado y tallado de los modelos, se procedió al montaje de los árboles de colada. Para ello, se parte de un bebedero central, de mayor diámetro, al que se le van soldando ramificaciones de mayor o menor tamaño en función de la pieza en la que culminarán. Una vez montados los árboles, se transfieren a los cauchos sobre los que se colocarán los cilindros de hierro, para la elaboración del revestimiento y finalmente, la colada del metal. Entre las coladas realizadas se montaron un total de trece cilindros.



Fig. 54. *Hau*, Marina Botella, 2021. Montaje de los modelos en cera en árboles de colada.



Fig. 55. *Hau*, Marina Botella, 2021. Montaje de los modelos en cera en árboles de colada.



Fig. 56. *Hau*, Marina Botella, 2021. Revestimiento de los cilindros fraguado.

Para el molde de fundición, se calculan en primer lugar las proporciones de agua y revestimiento a partir del diámetro y longitud de los cilindros. Una vez calculado, se mezclan ambos componentes en la mezcladora durante unos minutos y se introducen en la máquina de vacío para eliminar las posibles burbujas. Finalmente se vierte la mezcla en los cilindros, colocándolos inmediatamente en la vibradora. Una vez fraguados se identifica cada cilindro en la superficie del revestimiento y se colocan en el horno, en el que se desecarán y cocerán, quedando el molde vacío para verter el metal.

El proceso de colada consiste, en primer lugar, en introducir en el crisol la cantidad exacta del metal para cada cilindro, calculada previamente, fundiéndolo con un soplete. En función del espesor del metal durante este proceso, se le añade bórax, un fundente que reduce la escoria en la superficie del metal, mejorando su fluidez. Mientras se funde, los cilindros permanecen en el horno para conservar el calor.



Fig. 57. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfundición: fundido del metal en el crisol.



Fig. 58. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfundición: Metal vertido en el cilindro.



Fig. 59. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfundición: Extracción de las piezas.

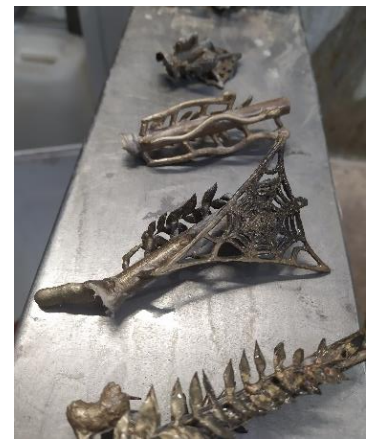


Fig. 60. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfundición: Piezas positivadas en bronce.

Una vez fundido, se introduce el cilindro horizontalmente en la zcentrifugadora, y acto seguido se cierra la tapa y se activa el centrifugado, esperando unos segundos antes de parar la máquina y volver a abrir la tapa,

extrayendo el cilindro y dejándolo enfriar. Una vez solidificado el metal y habiéndose enfriado un poco el cilindro, se introduce en un cubo con agua, sumergiéndolo varias veces, hasta eliminar el revestimiento.

Tras la eliminación total del revestimiento, procedió al acabado de las piezas, mecanizándolas, separándolas del árbol de colada con ayuda de alicates y eliminándole los restos de bebederos con un micromotor, para posteriormente desbastar, limar y pulir.

Las piezas más frágiles, como las de plata o los elementos orgánicos fundidos, se separaron del árbol con ayuda de una sierra de pelo, para evitar que la fuerza del micromotor partiera las piezas.



Fig. 61. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2022. Separado de las piezas del árbol de colada con tenazas.



Fig. 62. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2022. Piezas separadas y en proceso de mecanizado.

A continuación, se procedió al patinado⁶⁸ de algunas de las piezas, por medio de nitratos.



Fig. 63. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2021. Patinado de algunas piezas sobre un hornillo de ladrillos refractarios.



Fig. 64. *Serie Kamuy Mosir: Repun kamuy*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022. Proceso de patinado sobre latón.

Antes de proceder, se desengrasaron las piezas para hacer posible la adhesión del producto. A continuación, se aplicó calor con un decapador, habiéndolas colocado previamente sobre un pequeño horno fabricado con ladrillos refractarios, para conservar la temperatura. Una vez alcanzada la temperatura adecuada -esto puede comprobarse si al entrar el contacto con el metal, el líquido “chisporrotea”-, se aplicó el producto con una brocha.

Se utilizaron tres pátinas, una verde, compuesta por nitrato de cobre; una negra, por sulfuro de potasa; y una marrón, compuesta por nitrato de hierro. A pesar

⁶⁸ *Capa delgada de óxido, a veces multicolor, que se forma sobre los metales, particularmente sobre el bronce, con el paso del tiempo y quede incrementar el valor de la pieza. Con ciertos ácidos, se puede producir una pátina artificial.* (Jiménez Priego, T., *Diccionario Ilustrado de la Joyería*. Tomo III. ACCI ediciones)



Fig. 65. *Hau*, Marina Botella, 2021.
Proceso de limpieza de una pieza de plata.

de que generalmente se utilizan diferentes componentes en función del metal, la base sobre la que se incide, etc., se utilizaron las mismas pátinas tanto para el bronce como para el latón, experimentando con los tiempos y el número de aplicaciones.

Tras obtener las tonalidades deseadas, utilizando un cepillo de dientes para eliminar la pátina en algunas zonas, se fijaron con laca zafón, para parar el proceso de oxidación.

Paralelamente, se realizó un proceso de limpieza o blanqueamiento para las piezas de plata, sumergiéndolas en una solución de ácido nítrico y agua, y seguidamente se le aplicó fuego hasta que quedó al rojo, para a continuación volver a sumergirla.

Además de las piezas coladas por microfusión centrífuga, se fundieron tres brazaletes en bronce por medio de la microfusión por gravedad, debido al tamaño de las piezas, que eran demasiado grandes para ser coladas con el proceso de microfusión centrífuga y demasiado pequeñas para la colada por cáscara cerámica. El proceso de microfusión por gravedad se puede consultar en el anexo 6.

II.3.5. *Hau*. Resultado final

Como se ha introducido previamente, la obra resultante se divide en tres series, en las que un mismo título puede hacer referencia a más de una pieza.

II.3.5.1. *Kamuy Yukar* (Canciones de los Espíritus)



Fig. 66. *Towa towa to!*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022.



Fig. 67. *Shirokanipe*, *Konkanipe*, microfusión en plata y latón, Marina Botella, 2022.



Fig. 68. *Tres mensajeros*, microfusión en plata, Marina Botella, 2022.

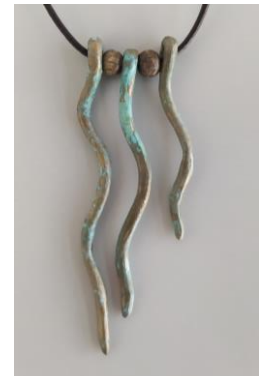


Fig. 69. *Agua*, microfusión en bronce patinado, Marina Botella, 2021.

Esta serie está inspirada en relatos *kamuy yukar* de la literatura folklórica ainu. Las piezas que la componen pueden representar algún elemento o personaje clave que aparece en el relato, o bien el propio espíritu protagonista, que, en el caso de los relatos seleccionados, visita el mundo humano en forma de animal⁶⁹.

⁶⁹ Recordamos que los dioses o espíritus del folklore ainu, originalmente poseen forma humana, pero se muestran con aspecto diferente al visitar el mundo humano.

II.3.5.2. *Kamuy Mosir* (Mundo de los espíritus).

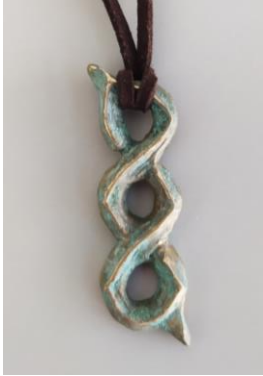


Fig. 70. Colgante *Kina-sut kamuy*, microfusión en bronce patinado, Marina Botella, 2021.



Fig. 71. *Yushkep kamuy*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2021.



Fig. 72. *Wakka-ush kamuy*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022.

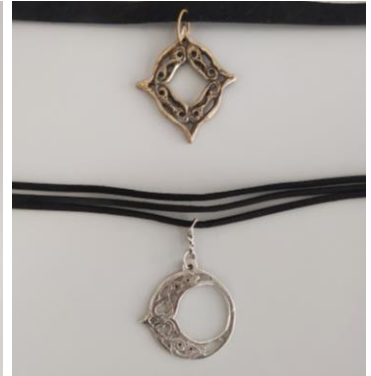


Fig. 73. Colgantes *Sol y Luna*, microfusión en bronce y plata, Marina Botella, 2021.

Las piezas de esta serie están directamente inspiradas en las figuras espirituales o dioses del imaginario folklórico ainu. Los diseños de estas piezas hacen referencia a algún elemento con el que se puede identificar a los espíritus representados. Por ejemplo, en el caso de *Yushkep Kamuy* (diosa que visita el mundo humano en forma de araña), la pieza, en este caso un colgante, presenta el diseño de una telaraña.

II.3.5.3. *Moreu* (Remolino).



Fig. 74. Serie *Moreu*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2021.

Por último, la serie *Moreu* representa el concepto de protección, presente en los patrones del arte textil ainu (*Sermaka Omare*), por medio de la interpretación y adaptación de estas formas a la joyería. Este concepto se basa en la creencia de que, a través de los diseños entrelazados de los patrones, los dioses o espíritus ayudan a proteger a su portador. De este modo, la pieza de joyería adquiere un carácter espiritual, convirtiéndose en la protectora de quien la lleve puesta.

Debido a la considerable extensión que podría ocupar el desarrollo del concepto de cada pieza, que, en el caso de las dos primeras series, su número es mayor que las fotografías presentadas, se ha incluido en los anexos un dossier en el que se presentan todas las piezas individualmente, junto con su significado.

II.4. FORGOTTEN SONGS. KAMUY YUKAR. Proceso de diseño y elaboración de un libro de artista ilustrado

Paralelamente a la serie de joyería, se ha realizado un libro de artista ilustrado en la asignatura de *Procedimientos del Grabado: Calcografía y Xilografía*, impartida por Fernando Evangelio Rodríguez, por medio de técnicas de estampación tradicional en los laboratorios de Gráfica de la facultad.

Originalmente, los ainu no tenían una tradición pictórica propia, por lo que la expresión artística por medio de las artes gráficas, al igual que la joyería en metal, no existía, y no comenzó a desarrollarse hasta mediados del siglo XX, a partir del intercambio cultural.

A pesar de esto, y de que existan cada vez más transcripciones y traducciones de relatos de la tradición oral ainu, a lo largo del trabajo de investigación apenas se han encontrado representaciones gráficas o ilustraciones de estos relatos. Por este motivo, se decidió realizar un libro de artista que ilustrara, por medio de las artes gráficas tradicionales, una serie de relatos de la literatura oral ainu (*kamui yukar*).

El contenido del libro consiste en una serie de ilustraciones, inspiradas, al igual que la serie de joyería, en una selección de relatos *kamui yukar* (sobre dioses o espíritus) de la antología de Chiri Yukie, traducida por Benjamin Peterson en el libro *The Song the Owl God Sang*.

La técnica de estampación que predomina es la xilografía, una técnica de impresión por medio del grabado en relieve sobre plancha de madera. Las matrices se han tallado sobre planchas de DM de 1 centímetro de grosor. También se han realizado diseños en linograbado (impresión con plancha de linóleo) y punta seca sobre plancha de acetato de 3 mm.

La obra muestra una selección de fragmentos de cada relato tanto en idioma ainu como su traducción al inglés, con la intención de familiarizar al lector con el idioma, en la medida de lo posible.

Con la realización de este libro de artista, mi intención es abrir una pequeña ventana, por medio de la representación gráfica, hacia una parte de la cultura ainu, mostrando la belleza de este tipo de relatos.

II.4.1. Referente gráfico: Koji Yuki



Fig. 75. De izquierda a derecha: *Apehuchi kamuy*, *Horkew kamuy*, *Kimun kamuy*, de la exposición *Tane - Ima no Watashitachi*, Koji Yuki, 2021.

Siguiendo la línea del estudio de referentes indígenas que utilizan técnicas artísticas contemporáneas con base en su tradición, se ha tomado como referente al artista, activista y músico ainu Koji Yuki, de quien nos interesa su arte gráfico, al compartir similitudes en el estilo, temática y técnica utilizados en el presente proyecto de libro de artista.

El artista aborda activamente los problemas relacionados con los derechos de los pueblos indígenas tanto en su trabajo artístico como con acciones políticas y sociales.

Uno de sus principales objetivos es la reivindicación de su cultura. Muchas de sus impresiones, realizadas por medio de la técnica xilográfica y de linograbado, expresan, por un lado, diferentes aspectos de la cultura ainu, siempre relacionados con la espiritualidad y la interdependencia con la naturaleza, tema central en la filosofía y mitología ainu. Por otro, representan una crítica a su larga historia de represión y discriminación por parte de los japoneses. Estéticamente, sus diseños son abstracciones de conceptos y elementos presentes en la cultura ainu, principalmente representaciones de *kamui*.

Al igual que Bikky, Yuki es un artista nativo orgulloso de su herencia, pero al mismo tiempo desea que su cultura evolucione para poder dejar de ser vistos como sujetos indígenas congelados en la historia, y para lograr esto considera que el arte es una de las vías más significativas.

En su entrevista con Satomi Kondo, Koji Yuki comenta, con relación a su identidad: *Soy ainu, no estoy muerto. Estoy viviendo en esta sociedad moderna. No quería que nuestra cultura se convirtiera solo en buena y vieja. No quería que nuestra identidad fuera representada como un recuerdo para los turistas. Tenía muchas ganas de llevar nuestras voces y expresiones como ainu de nuestra generación.*⁷⁰

⁷⁰ KONDO, S. (Octubre, 2007). Interview with Koji Yuki, the leader of Ainu Art Project. *Voices*.

II.4.3. Proceso de creación e impresión del libro de artista

El proceso llevado a cabo para la elaboración de este libro ha sido el que ha requerido una gran planificación, y una organización muy rigurosa para poder obtener los resultados deseados.

En primer lugar, y del mismo modo que con las piezas de joyería, antes de comenzar a diseñar las ilustraciones, se seleccionaron aquellos fragmentos de cada relato que tuvieran un mayor interés estético y captaran la esencia de la narración.

Se trabajó complementariamente con la ilustración de los relatos y la maquetación del libro en InDesign, comprobando que la composición quedaba equilibrada, y teniendo en cuenta especialmente los desplegados y los cuadernillos con troquelados. Para ello, también se elaboró una pequeña maqueta del libro, con los pliegos correspondientes.

Algunas de las ilustraciones, principalmente aquellas en las que aparecen animales, se realizaron partiendo de referentes fotográficos para el estudio de su anatomía y movimientos.

Una vez maquetado el libro y diseñadas las ilustraciones, se transfirieron con papel de calco y se tallaron con gubias sobre planchas de madera o linóleo.



Fig. 76. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, Marina Botella, 2021. Maqueta para el libro de artista, de 10 x 10 cm.



Fig. 77. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Diseño transferido sobre matriz de DM con papel de claco.



Fig. 78. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Matriz de DM tallada.

Para las ilustraciones realizadas mediante la técnica de grabado calcográfico, se grabaron los trazados lineales con una punta seca sobre láminas de acetato. Al ser un material transparente, en lugar de utilizar papel de calco, se colocaron las ilustraciones en papel bajo la plancha a modo de guía, grabándola directamente.



Fig. 79. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Piezas de una matriz entintadas por separado.

Antes del proceso de estampación, las planchas de madera ya talladas se imprimaron con goma laca -una solución de goma laca en escamas y alcohol- ya que, al tratarse de un material poroso, es preciso aplicarle un producto impermeabilizante para que no absorba la tinta ni los productos utilizados para su limpieza.

En función de la matriz, se estamparon en tórculos o prensa xilográficos, o por su defecto, en un tórculo para grabado calcográfico, preparando previamente los colores, que también fueron estudiados.

Las ilustraciones del libro siguen una estética limpia y sencilla, aprovechando el carácter expresivo de la técnica xilográfica.

Las imágenes están impresas a una o dos tintas, utilizando la técnica del degradado en algunas de ellas.



Fig. 80. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Matriz fragmentada.



Fig. 81. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Estampa xilográfica a tres colores.

Para integrar varios colores en algunas de las ilustraciones de forma más rápida, se recurrió al corte de las matrices, entintando por separado cada pieza y componiéndola de nuevo para estamparlas (Fig. 79-81). Este método resultó el más indicado para este trabajo, ya que de este modo fue posible el uso de varios colores en más de una ilustración, lo cual no hubiera sido posible si hubieran tenido que utilizarse diferentes matrices para cada color.

Para una de las ilustraciones (*The Song the Owl God Sang*), se estampó la imagen principal con la técnica del linograbado, y posteriormente, para estampar unos diseños a otro color sobre el mismo papel, se crearon dos sellos a partir de dos pequeñas matrices talladas en linóleo y pegadas sobre tacos de madera, que una vez entintados se presionaron sobre el papel.

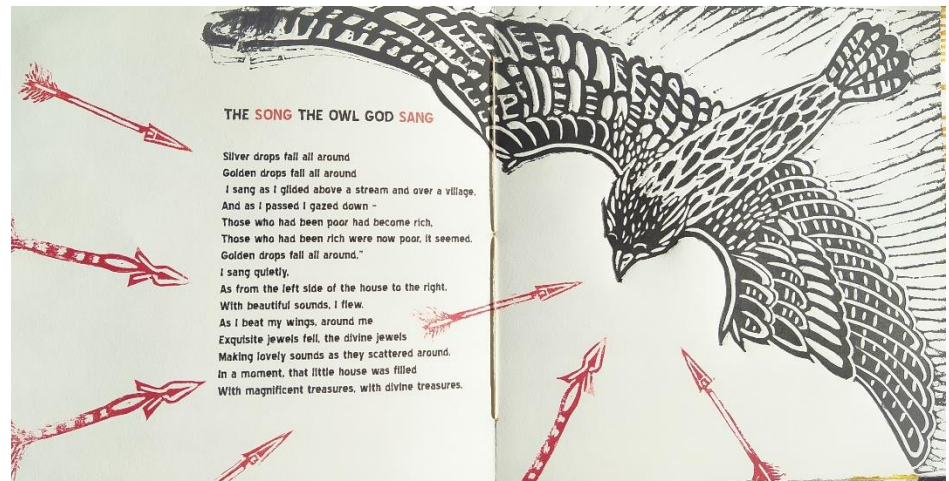


Fig. 82. *Forgotten Songs*. Kamuy Yukar, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*.



Fig. 83. *Forgotten Songs*. Kamuy Yukar, libro de artista, Marina Botella, 2021. Lomo del libro de artista en formato acordeón, impreso con técnica xilográfica.

El fuelle del libro también está impreso con técnica xilográfica. Para su diseño, se calcularon los espacios necesarios para los pliegos, obteniendo un resultado simétrico (Fig. 83).

Por otro lado, aunque el texto de los títulos (con alguna excepción) ha sido tallado a mano y posteriormente estampado, la tipografía presente en el libro ha sido impresa digitalmente partiendo de una fuente que simula la impresión xilográfica *Blue Highway Linocut Regular*. La impresión digital se ha realizado personalmente en el Laboratorio de Recursos Media de la Facultad de Belles Arts de la UPV, con una impresora Plotter. Para ello, se maquetó previamente el texto en InDesign, volteando manualmente las caras del papel.

II.4.4. *Forgotten Songs*. Kamuy Yukar. Características técnicas y resultado final⁷¹

Forgotten Songs. Kamuy Yukar está compuesto por cinco cuadernillos (introducción e índice, más cuatro relatos) de dos a tres pliegos cada uno, contando con un desplegable horizontal de dos pliegos y un desplegable vertical de tres. La obra presenta un total de 20 diseños tallados y grabados en diferentes matrices.

Al principio de cada relato aparece el título, seguido por el refrán o *sakehe* del relato, en idioma ainu o inglés, en función de su traducción. Por medio de la composición del texto, del color o de las ilustraciones, se pretende evocar el significado o acción que representa el estribillo (Fig. 84). Cada relato contiene una ilustración principal, que representa una escena específica del mismo.



Fig. 84. *Forgotten Songs*. Kamuy Yukar, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*. Detalle.

⁷¹ Las imágenes de cada una de las láminas del libro de artista se mostrarán en los anexos correspondientes.

Finalmente, cada relato concluye con una frase ritualizada característica de este tipo de literatura folklórica (Fig. 85). Desde un punto de vista estético, para cada cuadernillo se ha escogido una gama de color predominante para identificar el relato, también relacionada con el animal o espíritu representado.

Fig. 85. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Fragmentos de los relatos impresos digitalmente.



Con respecto al papel, se han utilizado dos tipos para el estampado de las ilustraciones: Canson Edition de 250 gramos y papel japonés de 18 gramos. El motivo de esta diferencia tan alta entre gramajes ha sido para poder jugar con las transparencias del papel japonés, presente en casi todos los cuadernillos. Además del juego visual con las transparencias del papel, se han incluido ventanas, troquelando el papel, que dejan entrever fragmentos de la página siguiente.

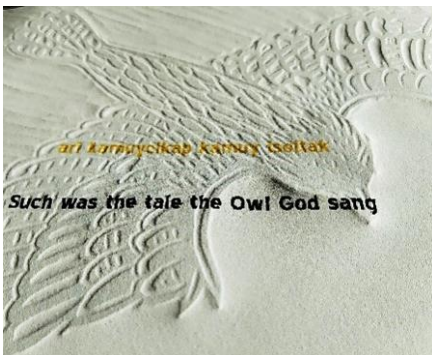


Fig. 86. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*. Detalle.

A pesar de la planificación exhaustiva para la realización del libro, al tratarse de una técnica manual, en ocasiones tuvieron lugar “afortunados incidentes” que finalmente resultaron más interesantes que la idea original, como es el caso de la aparición de gofrados en la cara opuesta de una ilustración (Fig. 86).

En cuanto a la arquitectura del libro, se trata de una encuadernación con concertina, con los cuadernillos cosidos a los picos de un fuelle, que hace a su vez de lomo del libro.

El formato del códice es cuadrado (20 x 20 cm), mientras que la arquitectura tiene un formato más rectangular debido al fuelle, presentando una dimensión total de 23,5 x 20,5 cm.

La costura de los cuadernillos al fuelle es sencilla, de tres puntos, cosida con hilo de algodón de color crema, para no destacar demasiado sobre las ilustraciones.

Las tapas son duras, de cartón gris forrado con tela de encuadernar azul ultramar, y la portada cuenta con un troquelado cuadrado en el centro que deja ver un fragmento del primer cuadernillo, con la portada del libro.

Se escogió específicamente este tipo de arquitectura por tener cierto carácter escultórico, pudiendo disponer el libro en diferentes posiciones. Además, gracias al lomo extensible, el contenido es más visible, pudiendo exponer la joyería junto al libro de artista y contemplarlos simultáneamente. De este modo, el libro de artista y la serie de joyería se complementan, puesto que una o varias piezas de joyería representan algún elemento o escena del libro.

II.4.4.1. Análisis de las ilustraciones

A continuación, se realizará un breve análisis de las ilustraciones y texto que componen cada cuadernillo, precedido por un resumen de cada relato en el que están inspirados para una comprensión más profunda.

El primer cuadernillo, en el que se encuentra la introducción, contiene un fragmento extraído del prefacio de la autora Chiri Yukie, en el que narra con nostalgia e impotencia el proceso de pérdida de su cultura que estaban viviendo en esa época. El desgarrador sentimiento transmitido en estos párrafos fue una de las razones que motivaron el estudio de esta cultura.



Fig. 87. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Primer cuadernillo: Introducción e índice.

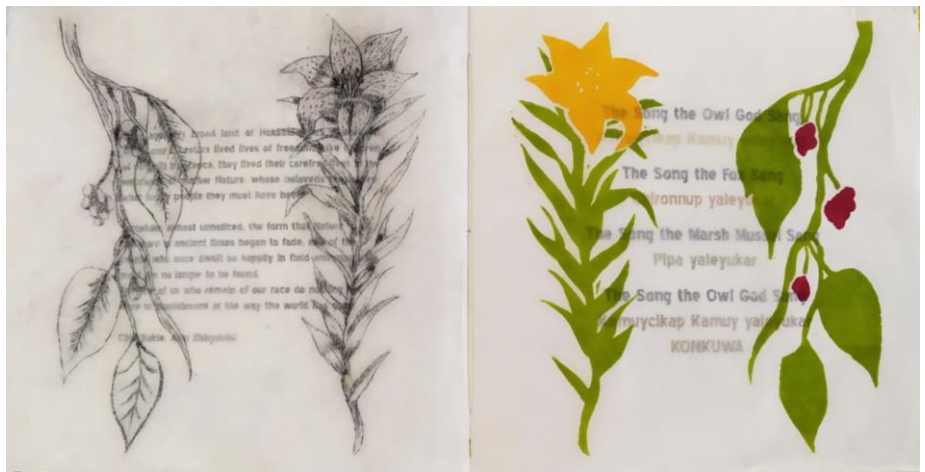


Fig. 88. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Primer cuadernillo: Introducción e índice.

Las plantas ilustradas en la introducción son flora autóctona de Hokkaido (*lilium pensylvanicum* y *Schisandra chinensis*), que, junto con otras flores y hierbas, eran utilizadas por la comunidad ainu con fines medicinales, artísticos (pigmentación de los textiles) e incluso espirituales. Se han utilizado como ilustración para la introducción de Chiri Yukie atribuyéndoles un valor simbólico de esperanza.

Para la ilustración, se ha separado la línea del color, estampando cada una en una de las caras del pliego, en papel japonés. La intención es, por medio de la transparencia del papel, obtener la imagen completa al cerrar el pliego, y por otro lado poder leer los textos al dejarlo abierto.

Primer relato: *The Song the Owl God Sang (La canción que cantó el dios Búho)*

Este relato trata sobre el dios de la tierra o dios búho (*kamuy cikap kamuy*), y es uno de los más conocidos dentro de la literatura folklórica ainu.

El kamui búho, narrando en primera persona, cuenta cómo un grupo de niños ricos y arrogantes que antes eran pobres tratan de capturarlo con sus flechas de

oro. Sin embargo, él las ignora, prefiriendo ser capturado por la flecha de madera vieja que le lanza un niño que, al parecer, era de origen noble pero ahora era pobre. El niño se lleva al dios búho a su casa y lo introduce por la ventana que da hacia el oriente de la vivienda o *cise*, que es la que corresponde al lugar de honor dentro de la casa y la ocupa el jefe de la familia, o bien, el kamuy que honra la casa con su presencia. A pesar de su pobreza, la familia hace lo que puede para honrar al kamuy que ha visitado su morada. Al haber sido tratado con el debido respeto, el kamuy decide agradecer su gentileza colmándolos de riquezas mientras duermen. Al día siguiente, tras contemplar las riquezas con sorpresa y felicidad, los ancianos padres deciden compartir sus bendiciones invitando a toda la comunidad a un festín, a pesar de haber recibido burlas por parte de sus vecinos. Finalmente, el niño y los ancianos se convierten en personas respetadas dentro de la villa, y el dios búho habla bien de ellos a los demás kamuy para que sigan visitándoles.

Este cuadernillo comienza y concluye con una estampa xilográfica sobre papel japonés de plumas que caen, y que dejan entrever el título y refrán del relato. La tipografía del refrán, en idioma ainu e inglés, está compuesta de tal forma que también parece que las letras caen, complementando su significado.

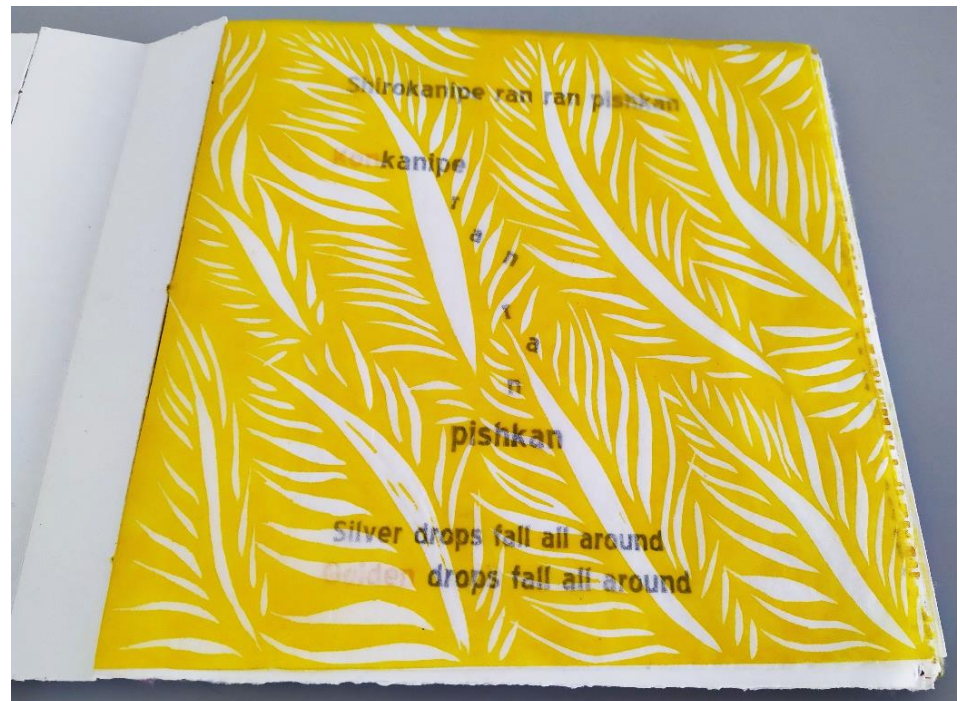


Fig. 89. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*. Primera página. Ilustración en papel japonés sobre la tipografía del refrán.

La ilustración principal representa la escena del relato en la que tiene lugar la caza del búho (Fig. 89). Para la representación del animal se ha tomado como referencia la especie autóctona de Hokkaido (*Bubo blakistoni*), que es la misma que veneraban los ainu.

Segundo relato: *The Song the Fox Sang (La canción que cantó el Zorro)*

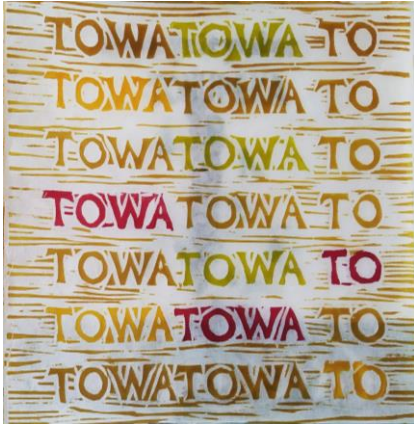


Fig. 90. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*. Refrán estampado sobre papel japonés.

Este relato está narrado por el jefe de los zorros, cuya identidad no se conoce hasta la conclusión del relato. En él, el zorro va corriendo y saltando entre ramitas y piedras, y por el camino va confundiendo una serie de cosas y acciones con otras, lo cual hace que se sienta estúpido y decepcionado. Cuando finalmente vuelve a casa, agotado y abochornado, ve humo y, alarmado, llama a su mujer pensando que la casa está en llamas. Finalmente resulta que su mujer estaba moliendo grano para la cena, y del susto que le da su marido, lo tira al suelo, echándose a perder la cena. Todavía más abochornado, el jefe de los zorros se tira en el suelo, maldiciéndose a sí mismo.

La primera y última página de este cuadernillo muestran el refrán o sakehe del relato *Towa towa to*, que representa el movimiento de un zorro cuando corre. Se ha repetido varias veces para representar ese brincar constante del animal. Acompañando al refrán, las ilustraciones contiguas, muestran una serie de zorros en movimiento.



Fig. 91. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*. Pliego troquelado.

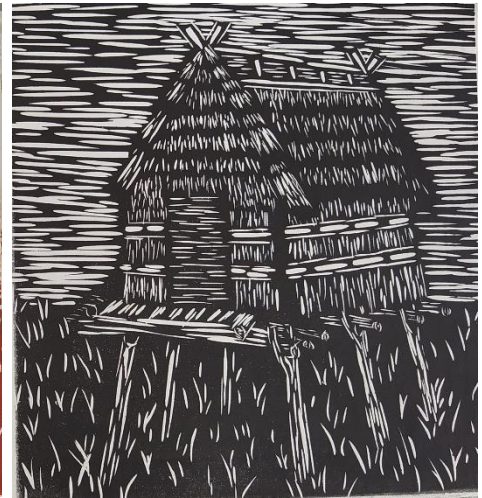


Fig. 92. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*.



Fig. 93. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*.

En las siguientes páginas tiene lugar la escena en la que el zorro cree que su casa está en llamas (Fig. 91, 92), cuando realmente no lo está. En la cara izquierda aparece el zorro, observando su casa, que está en la cara de la página contigua, estampada con un degradado en tonos naranjas y rojos, representando lo que cree ver el zorro. Su confusión es representada por medio de un juego visual en esta página, en la que un troquelado rectangular deja entrever una parte de la página siguiente, donde aparece otra estampa de esa misma casa en negro, que representa cómo está realmente.

El color dominante (naranja) hace referencia tanto al pelaje del animal como al fuego que confunde el protagonista en el relato.

Tercer relato: *The Song a Marsh Mussel Sang (La canción que cantó un mejillón)*

En este relato, un mejillón cuenta el sufrimiento que padecen él y sus hermanos al deshidratarse lentamente en tierra, pidiendo desesperadamente ayuda. Primero aparece la hermana de Samayunkur, conocido por su naturaleza mezquina. Ésta, en lugar de ayudarlos, los pisotea y se mofa de ellos antes de seguir con su camino. Poco después aparece la hermana del héroe cultural Okikurmi, que se apiada de ellos y, con ayuda de una gran hoja, los introduce en el agua. Como agradecimiento, los mejillones bendicen sus campos haciendo que broten grandes cantidades de mijo, mientras que el campo de la hermana de Samayunkur queda árido y pobre.

El cuadernillo comienza con una página de papel japonés en la que aparecen el título del relato y la ilustración calcográfica de un mijo.

Al igual que en el primer relato, el refrán hace referencia a un goteo o llovizna, que podría hacer referencia a las lágrimas del mejillón. Por este motivo el texto se ha compuesto de tal forma que, junto con la ilustración de unas gotas trate de representar este goteo, culminando en el agua que hay en la parte inferior de la página.

La ilustración principal de este relato presenta un pliego oculto. En primer lugar, aparece la imagen de un río, con un párrafo en ambas caras -en inglés y ainu- donde el mejillón pide ayuda. Al abrir el pliego derecho, el río se amplía, dejando ver los mejillones ya en el agua, tras ser depositados por la joven.

La última ilustración del relato muestra un campo de mijo fértil con tonalidades verdes y ocres, estampada sobre papel japonés.

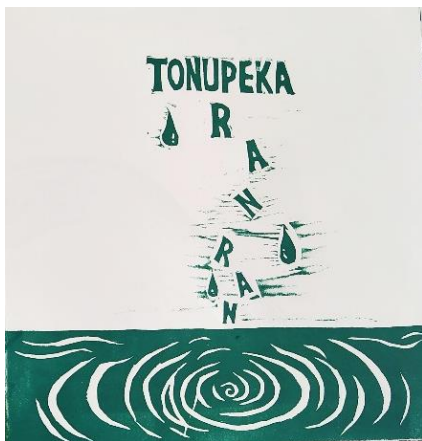


Fig. 94. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Refrán.

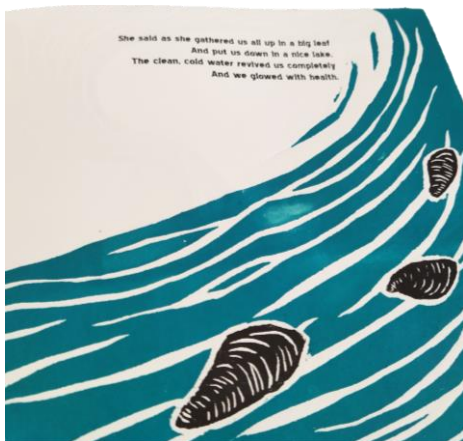


Fig. 95. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Detalle del desplegable.

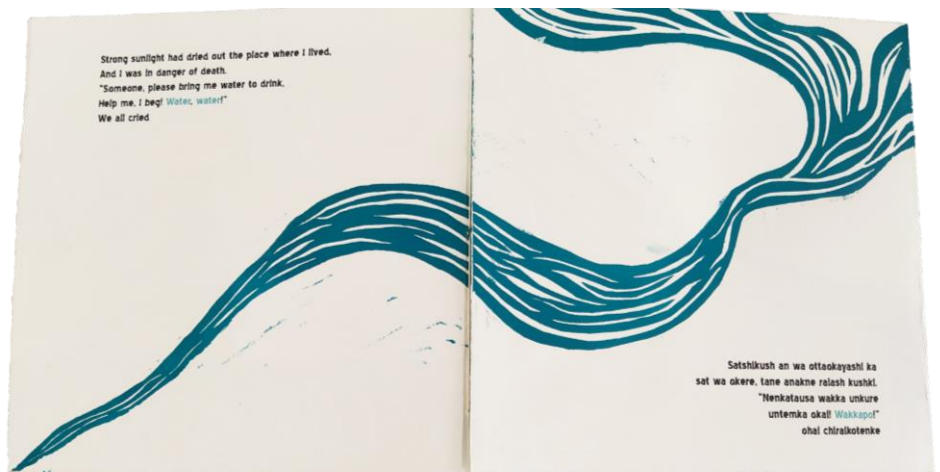


Fig. 96. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Desplegable.



Fig. 97. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Pliego vertical desplegado.

Cuarto relato: *Konkuwa*

Finalmente, el último relato también trata sobre el kamui búho, que en esta ocasión narra cómo, antes de morir y subir a los cielos, trata de solucionar una disputa entre los humanos y los dioses de la caza (*Yukkor kamui* o dios ciervo) y la pesca (*Cep kamui* o dios pez). Para ello, busca un mensajero que haga de intermediador, que debe pasar una prueba propuesta por el dios búho, que consiste en escuchar las instrucciones durante siete días y siete noches antes de enviar el mensaje. Tres aves se presentan voluntarias, pero las dos primeras, acudiendo con actitud engreída, se quedan dormidas antes de que el kamui búho finalice, el cual, enfurecido, las mata. Finalmente aparece un cazo, el cual escucha atenta y pacientemente las instrucciones, y logra hacer llegar el mensaje, siendo recompensado por sus esfuerzos.

Para este relato también se ha realizado un cuadernillo con pliegos ocultos, que en este caso se abren verticalmente. Se ha utilizado este formato para representar las tres aves que vuelan hacia el dios búho a modo de tótem, siendo el cazo el que finalmente lo alcanza. En la cara posterior del pliego aparece escrito el nombre de las aves en idioma ainu, en el mismo orden y color en el que aparecen ilustradas, así como una frase enunciada por cada una de ellas, en inglés.

Sin desplegar los pliegos ocultos se ve, en primer lugar, la portada con el título, impreso digitalmente y, a continuación, un fragmento de la introducción del relato junto con una ilustración de varias plumas cayendo.

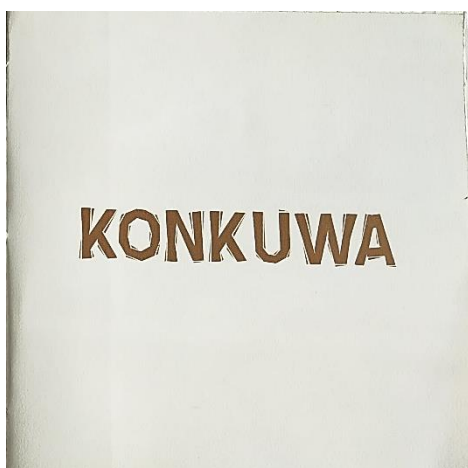


Fig. 98. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Título impreso.

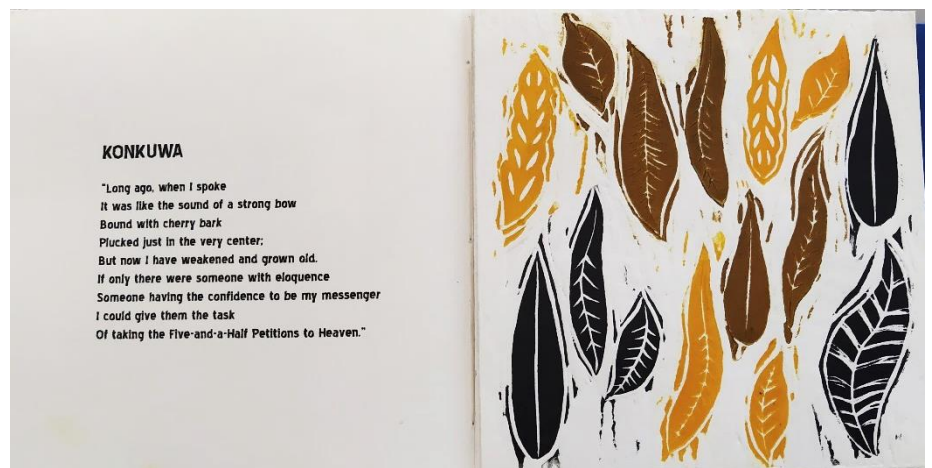


Fig. 99. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Pliego con fragmento extraído del relato original e ilustración.

II. 4.6. Exposición *PAM! 2021*

Para la exposición de *PAM! 2021* se presentaron, de forma simultánea, el libro de artista y las series de joyería. La obra se dividió en dos mesas-expositor: en la de mayores dimensiones se expusieron el libro de artista y una serie de láminas de alguna de las ilustraciones de cada relato, junto a las piezas de joyería de la serie *Kamuy Yukar*. Mientras que el segundo expositor contenía las piezas de joyería de la serie *Kamuy Mosir* junto con una serie de cianotipias.

II.4.6.1. Cianotipias



Fig. 100. *Kamuy Mosir*. Piezas de joyería y cianotipia a partir de fotografía propia, de la exposición PAM!21. Marina Botella, 2021.

Además de las ilustraciones, se ha realizado una serie de cianotipias⁷² que a su vez se complementan con algunas piezas de la serie de joyería *Kamuy Mosir*, inspiradas en espíritus del folklore ainu. Se han realizado a partir de fotografías de dominio público, así como de fotografías propias.

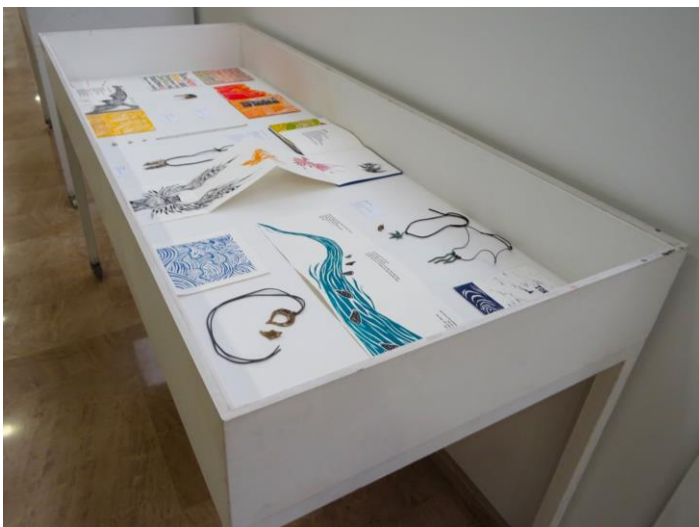


Fig. 101. *Kamuy Mosir.*, Exposición PAM!21, Marina Botella, 2021. Vista 1.



Fig. 102. *Kamuy Mosir.*, Exposición PAM!21, Marina Botella, 2021. Vista 2.

⁷² La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromo, que consigue una copia negativa del original en un color azul de Prusia, llamada cianotipo

II.5. HUCHI. Despiece de una indumentaria confeccionada con litografía offset



Fig. 103. Campello, Alicante. Marina Botella, 2021.

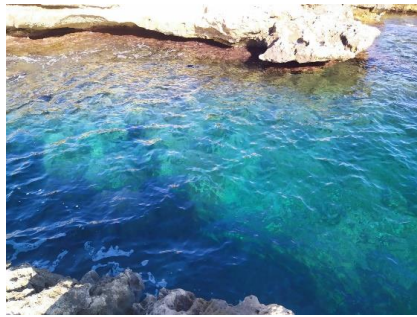


Fig. 104. Baños de la Reina, Alicante. Marina Botella, 2021.

La presente obra consiste en una serie de telas impresas, por medio de la técnica de litografía en offset, que representan el despiece de una prenda tradicional ainu. El proceso de impresión litográfica en su totalidad se llevó a cabo en el laboratorio de litografía del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes (UPV), en la asignatura *Procesos Experimentales de Litografía*, impartida por Miriam del Saz Barragán.

En esta ocasión, además de tomar el arte textil de las mujeres ainu como referente para la creación de los diseños, nos hemos centrado en la metodología utilizada por las artistas a la hora de confeccionar cualquier tipo de indumentaria, tomando dos conceptos:

En primer lugar, se ha partido del concepto del hogar. Tradicionalmente, a la hora de realizar los diseños, las artistas siempre incluían algún elemento relativo a su hogar, pueblo o región, a modo de firma. De este modo, las formas, composiciones y color de los diseños de la presente obra aluden a mi lugar de origen, situado entre el mar y la montaña, por lo que siempre he considerado estos elementos como una parte de mí. El contraste que muestran estos dos elementos se pretende evidenciar por medio de la morfología de los motivos, el color y las composiciones gráficas sobre la tela.

Paralelamente, se han adoptado las ideas de individualidad y protección presentes en toda obra confeccionada por las mujeres ainu, que creían que, al tener siempre en mente a la persona para la que estaba destinada la prenda mientras la confeccionaban, conseguían estos propósitos. Partiendo de este concepto, esta obra, titulada *Huchi* (*abuela* en ainu), es un homenaje personal hacia ella, y a pesar de que ya no pueda ser llevada, ha adquirido los recuerdos, sentimientos y emociones transmitidos durante su creación.

Por otro lado, uno de los objetivos de esta obra ha sido la experimentación con la impresión sobre un soporte alternativo al papel, por lo que la obra está constituida por una serie de diseños estampados sobre tela a partir de planchas de offset.

II.5.2. Proceso de creación y confección de la obra. Proceso de litografía offset

Para la elaboración de la obra, en primer lugar, se tomaron proporciones y medidas aproximadas a partir de fotografías de prendas *attus* (concretamente, un *ruunpe*), creando dos maquetas (una de pequeñas dimensiones y otra a escala) para una mejor visualización (Fig. 105).



Fig. 105. *Huchi*, Maqueta a escala 1:1 cosida en papel manila. Marina Botella, 2021.

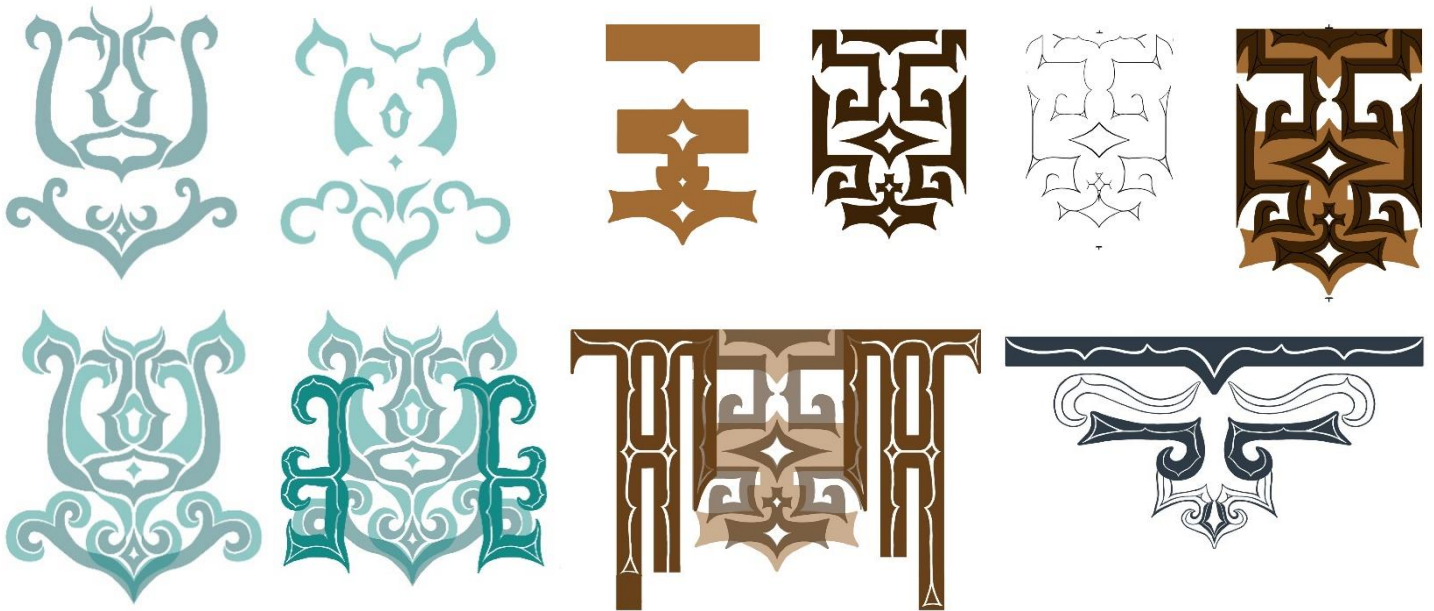


Fig. 106. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Diseño digital de las piezas a tintas separadas y prueba de las composiciones.

Una vez obtenido el formato y las medidas del soporte, se realizaron los diseños, primero en papel y posteriormente transfiriéndolos a Photoshop para trazarlos de forma más precisa, al tratarse de diseños simétricos.

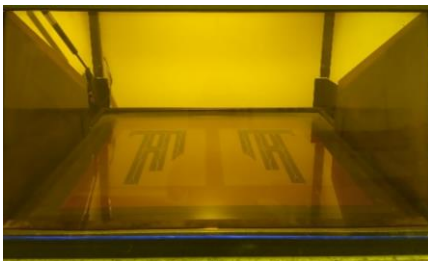


Fig. 107. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Insolado de las planchas.

Para el insolado⁷³ de las planchas de offset, se pasaron a escala de grises los diseños trazados digitalmente, y se imprimieron en acetatos, los cuales se colocaron sobre las planchas antes de introducirlas en la insoladora.

Una vez insoladas, se introdujeron en el lavadero, donde se les aplicó líquido de revelado, aclarándolas con agua segundos después, y dejándolas secar. Por último, se le aplicó goma arábiga con un paño hidrófilo para proteger la superficie.

Finalmente, para el entintado de las planchas, se preparó previamente la tinta y aplicándola con un rodillo -cuya dimensión es determinada por la matriz- sobre la plancha de manera uniforme. Las imágenes fueron estampadas en prensas litográficas manuales de diferentes dimensiones, primero sobre papel, a modo de pruebas de estado, y finalmente sobre la tela definitiva.

Al tratarse de impresiones de tinta plana, se tuvo especial cuidado en el entintado para obtener un tono uniforme, y, debido a la simetría de los diseños, para aquellos estampados a dos tintas se marcaron unas guías sobre la plancha para asegurar una alineación perfecta.



Fig. 108. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Secado de las planchas tras el insolado.

⁷³ Una insoladora es un aparato mediante el cual se copia una imagen (en este caso positiva) al iluminar el fotolito que la contiene, que se ha puesto en contacto directo con una superficie fotosensible (en este caso, una plancha emulsionada) sobre la que se forma una imagen invertida (negativo) respecto a la existente en el fotolito original. La fuente de luz en este caso es interna.

Para los diseños de la parte frontal se crearon degradados de claro a oscuro partiendo de un mismo color (Fig. 109).



Fig. 109. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Proceso de estampación litográfica. Degradado de tinta a dos tonos.



Fig. 110. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Proceso de estampado sobre tela en prensa litográfica.



Fig. 111. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Impresión definitiva de una de las piezas.

II.5.3. *Huchi*. Resultado final

Huchi constituye un total de 5 piezas, cada una de las cuales corresponde a una parte de la indumentaria que representa: dos frontales, una trasera de mayor tamaño, y dos laterales, que corresponden a las mangas. El tejido utilizado es una fibra sintética translúcida con textura rugosa, que se escogió por su similitud con la textura de un papel de estampación.

Individualmente, los diseños son figuras sencillas y abstractas, partiendo de elementos geométricos y estampados a una o dos tintas en tonos azules y marrones. Superponiendo los diseños de la parte frontal, más sencillos, con los de la tela posterior, y con ayuda de la semitransparencia del tejido, estos forman una composición más compleja.

La disposición de los diseños a su vez se basa en el concepto de protección que engloba a este tipo de prendas, pues los diseños se bordaban en las zonas consideradas vulnerables, por las que podían entrar los malos espíritus, como la espalda y las aberturas de la prenda.

La obra se presenta suspendida a dos profundidades, con la pieza que representa la parte posterior de la prenda detrás, con las piezas frontales y las mangas delante. Antes de su instalación, se realizó una simulación digital para comprobar la composición visual. Finalmente, en lugar de suspenderlas desde el techo, las piezas se han colocado en dos cuerdas tensadas de extremo a extremo de las paredes, con la pieza más grande en la cuerda de detrás y las dos frontales junto con las mangas en la cuerda de delante.



Fig. 112. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021.



Fig. 113. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Simulación digital de la presentación de la obra.



Fig. 114. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Instalación en la sala T4 de la Facultad de Bellas Artes, UPV.



Fig. 115. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Detalle 1.



Fig. 116. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Detalle 2.

II.6. HORARI. APLICACIÓN DE ELEMENTOS DEL ARTE TEXTIL A TRES PANELES ESCULTÓRICOS

Por último, y siguiendo con los motivos textiles como principal referencia formal de la producción artística, se ha realizado una serie de tres paneles escultóricos en madera, metal y cerámica, en la asignatura de *Procedimientos Constructivos en Madera y Metal*, impartida por Daniel Tomás Marquina.

La creación de esta obra, que recibe el título de *Horari (Vida, existir* en idioma ainu), surge a partir de la observación de la interdependencia con la naturaleza y la espiritualidad de los pueblos indígenas, como algo intrínseco en su modo de vida.

Esta relación a menudo es idealizada, lo que puede conducir a una mala interpretación de su interrelación con la naturaleza, en ocasiones considerando a estos pueblos como unos guardianes distantes, que no interactúan con ella. Por ello, muchas de las ideas estándar de conservación ambiental están en conflicto con muchos estilos de vida tradicionales de los pueblos indígenas, que establecen vínculos de mutuo respeto a través de los cuales poder tomar la justa cantidad de recursos, sin necesidad de sobreexplotarlos.⁷⁴

Partiendo de este concepto, la obra gira en torno a tres elementos presentes en la naturaleza, esenciales para la vida de todo ser: el fuego, el agua y la tierra. Estos elementos, son a su vez clave en la cosmovisión ainu, pues corresponden a tres de sus principales deidades.

Formalmente, estos paneles se inspiran en los tapices de las artistas ainu contemporáneas, y para su creación se analizaron los motivos que forman los patrones de su arte textil con el objetivo de transferirlos a la disciplina escultórica, generando tres diseños propios partiendo de unos motivos base. Cada diseño, así como el soporte utilizado, pretende evocar el elemento que representa, mediante la forma, la composición, el color, o las propiedades del material.

Por otro lado, la composición de los diseños presenta contrastes entre materia y vacío, por medio de los cuales se pretende integrar la obra con el entorno.



Fig. 117. *Horari: Wakka (Agua)*, plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Integración en el espacio natural.



Fig. 118. *Horari: Wakka (Agua)*, plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Integración en el espacio natural. Detalle.

⁷⁴ RUAN, D. (s.f.). *Lessons about conservation from the Indigenous Ainu of Japan*. University of California, Santa Barbara.



Fig. 119. *Horari: Siri* (tierra), Boceto digital, Marina Botella, 2021.

II.6.2. Proceso constructivo de los paneles escultóricos

El proceso constructivo de los paneles fue realizado en los talleres de madera, metal y cerámica de la facultad.

Previamente se crearon los diseños, adaptando sus formas a las propiedades de cada material, así como al elemento que representan. A continuación, se dibujaron las plantillas de los diseños al tamaño correspondiente (61 x 44 cm.), y, una vez preparada la superficie a intervenir, se transfirieron a cada superficie.

II.6.1.1. Proceso del panel cerámico

De la plantilla dibujada para este panel se cortaron las formas de cada pieza, para posteriormente usarlas como modelos sobre la pasta cerámica.

Se han utilizado cuatro tipos de pasta cerámica de alta temperatura (gres), PRGF (gris chamotado), PRNF (negro chamotado) PRAF (blanco chamotado) y Zumaia (gris azulado chamotado). Estas pastas se han escogido por sus tonos grises y tierra, que, junto a la textura granulada del material al contener chamota, se consideró que quedarían más integradas con el entorno. Por este motivo se ha mantenido el color natural del material, sin utilizar ningún tipo de esmalte.



Fig. 120. *Horari: Siri* (tierra), Marina Botella, 2021. Texturas de elementos naturales impresas sobre la pasta cerámica.

A continuación, se procedió al modelado de las piezas, creando, con la ayuda de un rodillo, una superficie lisa del grosor adecuado a partir de dos listones de madera, para lograr un resultado uniforme. Una vez marcada la pieza, se crearon los registros partiendo de la huella de diversas texturas de elementos naturales en ambas caras de las piezas.

Todas las texturas proceden de elementos que han sido recogidos del suelo, respetando lo mejor posible el medio natural. Estas texturas provienen de piedras porosas de la costa, corteza de árbol, hojas o semillas recién caídas.

Una vez realizadas todas las piezas, se hornearon a una temperatura de 1200°C, programando el horno con una curva ascendente que duró de 12 a 24 horas, para no estresar a la cerámica.



Fig. 121. *Horari: Siri* (tierra), Marina Botella, 2021. Proceso de modelado de una de las piezas con pasta cerámica.

Originalmente, esta composición estaba diseñada para quedar colgada a modo de móvil, perforando las piezas y uniéndolas entre sí con hilo de pescar, montando el resultado sobre una rama seca. La intención era poder colgarlo en un entorno natural y que el viento provocara que las piezas generaran sonido al chocar entre sí. Sin embargo, el taladrado de las piezas posterior a la cocción resultó más complicado de lo esperado, pues las brocas se sobrecalentaban y fundían antes de finalizar el perforado. Por ello, se pensó en una alternativa para su presentación, componiendo la imagen en una superficie plana.

II.6.1.2. Proceso del panel de madera

Para el panel de madera se partió de un palet de madera de pino, cuyos tabloncillos se encolaron por módulos, alisándolos previamente en una cepilladora, y reforzándolos con mechones. Una vez ensamblado, se volvió a alisar el panel en una regruesadora, para asegurar una superficie uniforme. Finalmente se transfirió el dibujo de la plantilla para facilitar el tallado.



Fig. 122. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Encolado de los tabloncillos del palet.



Fig. 123. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Proceso de tallado 1.



Fig. 124. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Proceso de tallado 2.

El proceso de tallado del panel comenzó con un desbaste general con gubias, y seguidamente se pasó a una herramienta neumática con fresas para madera, pudiendo incidir de forma más eficaz en las cavidades del diseño. A continuación, se biselaron y lijaron los costados de las figuras para dar una mayor sensación de profundidad. Finalmente, se barnizó el panel con un tinte para madera, con el objetivo de darle un tono más cálido para destacar las llamas que representa el diseño.

II.6.1.3. Proceso del panel de metal

Para este panel se utilizó un retal de hierro de 3 mm. de grosor, cuyas medidas se ajustaron con una cizalla a pedal.

Una vez transferido el diseño de la plantilla, se perforó con un taladro el interior de las piezas, para poder introducir la hoja de la caladora y sustraer la materia que representa el hueco del diseño. Para igualar las formas y perfeccionar los bordes, se utilizaron limas, escofinas y un minitaladro con fresas de desbaste para metal.

Finalmente, para aumentar el grosor del panel, se ensamblaron cuatro listones de madera a cada lado de la plancha. Los listones se oscurecieron con barniz caoba para quedar mejor integrados con el tono oscuro del hierro.

Se decidió mantener el color natural del metal porque las tonalidades irregulares que presentaba generaban un resultado interesante.



Fig. 125. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Transferencia de la plantilla.



Fig. 126. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Corte de la plancha.

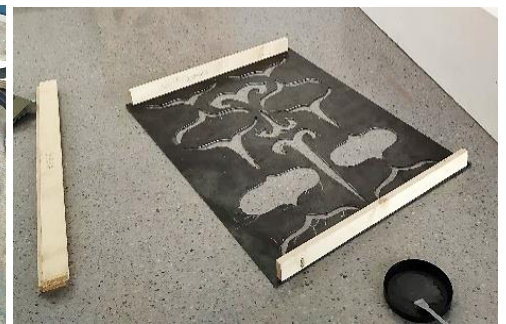


Fig. 127. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Pegado de listones de madera en la parte posterior del panel.



Fig. 128. *Horari: Ape* (fuego), panel de madera, Marina Botella, 2021.



Fig. 129. *Horari: Wakka* (agua), panel de hierro, Marina Botella, 2021.



Fig. 130. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021.

II.6.2. *Horari*. Resultado final.

A continuación, se presentan cada una de las obras realizadas, su concepto y justificación formal.

II.6.2.1. *Ape* (Fuego). Panel de madera.

Esta obra representa el elemento fuego.

Se ha escogido la madera para la representación de este elemento al asociar fácilmente el material con algo que arde, generando agresivas llamas. Por otro lado, se consideró que la técnica de la talla permitiría la creación de formas más orgánicas. Además, este material permite la incorporación de texturas más toscas, pudiendo plasmar mejor la agresividad y movimiento del elemento, creando la forma de una lengua de fuego.

La obra presenta dos tonalidades, que destaca las llamas sobre el marco que limita las dimensiones del panel.

II.6.2.2. *Wakka* (Agua). Panel de metal

Esta obra representa el elemento agua.

El diseño que presenta el panel pretende evocar el fluir del agua, como la de un río, una cascada o el agua subterránea, pudiendo colocarse vertical y horizontalmente. Este diseño se ha creado a partir de la combinación de los motivos base del arte textil ainu: *Aiushi* y *Moreu*, cuyas formas se han adaptado para el elemento a representar.

Se ha escogido este material por los tonos azulados que presenta el hierro, además de que la técnica de corte de metal permite, mejor que los otros dos materiales, este tipo de diseño más preciso.

II.6.2.3. *Siri* (Tierra). Panel de cerámica

Por último, la obra cerámica representa el elemento tierra. Se trata de una composición realizada a partir de piezas cerámicas con diferentes formas.

Se ha escogido la cerámica debido a la conexión directa entre este material y la tierra, de la que proviene. Además, las pastas cerámicas presentan una gran variedad de tonos naturales que favorecen la estética de la pieza.

Por otro lado, el carácter maleable de la cerámica ha permitido grabar huellas de diferentes elementos naturales, complementando esta conexión.

El diseño del panel, a pesar de su forma abstracta, puede evocar a la figura de un búho, que en la cultura ainu se considera el dios de la tierra, uno de los más importantes en su imaginario.



Fig. 131. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 1.



Fig. 132. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 2.



Fig. 133. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 3.



Fig. 134. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 4.

La obra se colocó tanto en una sala de exposiciones (Sala T4 de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, UPV) como en un entorno natural. Al observar las fotografías tomadas en este último, podemos ver cómo los diseños, compuestos por materia y vacío, destacan mediante los contrastes que proporcionan los diferentes elementos naturales del entorno, es decir, mediante su integración e interacción con el espacio natural.



Fig. 135. *Horari: Wakka y Ape* (Fuego y Agua), paneles de hierro y madera, Marina Botella, 2021.



Fig. 136. *Horari: Wakka y Ape* (Fuego y Agua), paneles de hierro y madera, Marina Botella, 2021. Fotografía en entorno natural.

CONCLUSIONES

Para finalizar, después de la investigación y práctica artística desarrolladas en el presente trabajo, se mostrarán las conclusiones a las que se han llegado, analizando el cumplimiento de los objetivos planteados inicialmente y valorando los resultados obtenidos.

Las piezas realizadas por medio de las diferentes técnicas y procedimientos desarrollados cumplen con el objetivo de aprovechar los conocimientos y posibilidades que ofrecen las asignaturas y el profesorado del Máster en Producción Artística, creando una obra artística inédita y amplia. Además, este proyecto ha propiciado un desarrollo personal técnico y conceptual, en diferentes disciplinas de la producción artística, lo que me permitirá continuar con la experimentación y desarrollo artístico en futuros proyectos.

El principal objetivo de este trabajo ha sido conocer y transmitir, desde una posición de respeto, diferentes aspectos culturales de la tradición ainu, reconociendo en todo momento esta influencia en la producción artística, investigando sobre su historia, sociedad, cultura y cosmovisión, y desarrollando un marco teórico contrastado que refleje aquellos aspectos que se han considerado más relevantes en el conocimiento de su cultura y situación actual. Esta investigación, a su vez, me ha permitido obtener un mayor conocimiento, comprensión y empatía hacia los pueblos indígenas.

Por medio de esta investigación se ha podido observar cómo la expresión artística es y ha sido un medio imprescindible en la lucha por los derechos indígenas, siendo a su vez un símbolo de orgullo, búsqueda y recuperación de la identidad. Al mismo tiempo, se ha podido determinar el imprescindible papel de las mujeres en esta lucha, así como en la conservación y transmisión de su cultura, lo que actualmente se traduce como un símbolo de empoderamiento identitario, como indígenas y como mujeres. Esto tiene relación con el objetivo 5 del Desarrollo Sostenible, ya que estas prácticas, que se reflejan en el presente trabajo, actualmente se traducen como símbolos de empoderamiento para las mujeres indígenas.

Por otro lado, la investigación sobre las prácticas culturales ha sido determinante para el desarrollo de la producción artística, pues a través de ella se han interiorizado los aspectos formales y conceptuales necesarios para crear una serie de obras inspiradas en esta cultura, generando una combinación entre el lenguaje artístico tradicional y contemporáneo ainu y mi lenguaje personal.

Con la producción y presentación de la obra realizada en cada asignatura, así como durante la exposición del PAM!21, se ha observado un creciente interés hacia la cultura Ainu, que en un primer momento captaba la atención a través de los motivos inspirados en el arte textil tradicional, que cohesionan la obra. Con esto, considero que se ha cumplido el objetivo de mostrar algunos aspectos de la cultura ainu, a través de la obra artística, que quizás de otro modo no se hubieran llegado a conocer. Esto también puede relacionarse con el objetivo 16 del Desarrollo Sostenible, ya que muestra la intención e importancia de promover sociedades justas e inclusivas.

Durante el desarrollo de este trabajo se ha tenido en constante consideración el dilema moral sobre la apropiación cultural en contraste con la apreciación cultural, que ha sido siempre la intención a transmitir. Este trabajo me ha ayudado a apreciar de manera más cercana este tipo de problemáticas y a comprender que, incluso en el ámbito de la investigación hay que ser especialmente sensibles con grupos y comunidades que, hasta hace poco, o todavía, siguen sin tener la suficiente voz.

En definitiva, el presente Trabajo de Fin de Máster, desde el proceso de investigación y aprendizaje sobre los aspectos planteados, hasta el desarrollo de la producción artística en el que se han visto reflejados, ha contribuido a mi desarrollo como artista, pero también a mi propio crecimiento como persona, al permitirme reflexionar sobre temas de la realidad actual que no me había planteado en profundidad, y que he apreciado y valorado durante la realización de este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ainu Siriki [Motivos Ainu]. (18 de febrero de 2016). City of Sapporo. [アイヌシリキ【ainu-siriki】／札幌市 \(city.sapporo.jp\)](#). Consulta: 5/06/22

AKAN AINU ARTS & CRAFTS. NEXT (s.f.). [AKAN AINU ARTS & CRAFTS → NEXT \(akanainu-next.jp\)](#). Consulta: 2/06/22

Another Side of Home: Yuki Koji and an Ainu Cultural Exchange in Kushiro (21 de agosto 2018). Peaceboat. [Peace Boat - Another Side of Home: Yuki Koji and an Ainu Cultural Exchange in Kushiro](#). Consulta: 06/06/22

ASOCIACIÓN DE TURISMO DE ORGANIZACIÓN AKAN (2013). *Hajimeru koto kara hajimeyou Ainu no koto. Irankarapte*. (Comencemos a saber sobre los ainu. Irankarapte) [vídeo]

Atlas of the World's Languages in danger (s.f.). UNESCO. Recuperado de: [UNESCO Atlas of the World's Languages in danger](#). Consulta: 2/06/2022.

BATCHELOR, J. (1905). *Ainu-English-Japanese Dictionary*. Methodist Publishing House. [An Ainu-English-Japanese dictionary \(including a grammar of the Ainu language\) : Batchelor, John, 1854-1944 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#). Consulta: 6/07/22

BUCK, P., (1977). *Gente del Japón*. PLAZA & JANES, S.A.

CENTENO MARTÍN, M., (s.f.). *La identidad Ainu a través de su indumentaria*. Ainu, caminos a la memoria. [La identidad ainu a través de su indumentaria | Ainu. Caminos a la memoria \(wordpress.com\)](#). Consulta: 5/06/22

DUBREUIL, C. (2004). *From the Playground of the Gods: The life & art of Bikky Sunazawa*. The Castle Press, Pasadena, California U.S.A. Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution.

DUBREUIL, C. (Noviembre, 2007). *The Ainu and their culture: A Critical Twenty-First Century Assessment*. The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. Volumen 5. Asunto 11. [The Ainu and Their Culture: A Critical Twenty-First Century Assessment | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus \(apjif.org\)](#)

Equipo editorial, Etecé (5 de agosto de 2021). *Animismo*. Concepto. <https://concepto.de/animismo/#ixzz7WBdhP4cs> Consulta: 11/06/2022.

From assimilation to recognition: Japan's indigenous Ainu. (s.f.). En *Minority Stories*. Minority Rights Group International. [From assimilation to recognition: Japan's indigenous Ainu ~ Japan – A History of Denial ~ Minority Stories \(minorityrights.org\)](#) Consulta: 16/06/2022

FUKUNAGA, T (Director), (2020). *Ainu Mosir*. [Mundo Ainu] [Película] Booster Project; Cineric Creative; Flatbush Pictures.

GARCÍA NAVARRO, A. *Ainu. Caminos a la memoria*. (s.f.). WordPress. [Ainu. Caminos a la memoria | Website del documental "Ainu. Caminos a la memoria" \(wordpress.com\)](#) Consulta: 23/11/20

GAYMAN, J.; UZAWA, K. (25 de mayo 2020). *El Mundo Indígena 2020: Japón*. IWGIA. [El Mundo Indígena 2020: Japón - IWGIA - International Work Group for Indigenous Affairs](#). Consulta: 16/06/2022

GLEASON, A. (s.f.). *Ainu Tales in Tapestries: Shizue Ukaji at the Philia Museum*. Artscape Japan. [artscape International](#). Consulta: 5/06/22

GONZÁLEZ, Y. M. (2008). *La literatura de resistencia de las mujeres ainu* (1st ed.). El Colegio de Mexico. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8pkp>

GRAU, C. (10 de diciembre, 2020). *Ainu: quiénes son y por qué luchan los indígenas de Japón*. EQUAL TIMES. [Ainu: quiénes son y por qué luchan los indígenas de Japón - Equal Times](#). Consulta: 16/06/2022

HASA, (5 de junio de 2022). *What is the Difference Between Settler Colonialism and Colonialism*. PEDIAA. [What is the Difference Between Settler Colonialism and Colonialism - Pediaa.Com](#)

HILGER, I. (1971). *Together with the Ainu, a Vanishing People*. University of Oklahoma Press.

HUDSON, M; LEWALLEN, A.; WATSON, M. Eds (2014). *Beyond Ainu Studies: Changing Academic and Public Perspectives*. [Monografía] University of Hawaii Press.

HUNGER, K. (2017). *Sermaka omare: the Ainu motif of protection. An analysis of traditional Ainu artwork*. Texas Woman's University. College of Arts and Sciences. <http://hdl.handle.net/11274/9804>

Indígenas ainu demandan a Japón para que se reconozcan sus derechos de pesca.(17 de agosto de 2020). *La Vanguardia*. [Indígenas ainu demandan a Japón para que se reconozcan sus derechos de pesca \(lavanguardia.com\)](#). Consulta: 16/06/2022

Interview with Mari Ishikawa – German based artist and artisan (Febrero, 2015). [Entrevista] *NAJIMU-JAPAN*. [Interview with Mari Ishikawa – German Based Artist and Artisan – Najimu-Japan](#). Consulta: 3/06/2022

ISHIKAWA, M. (s.f.). *Works*. Mari Ishikawa. [WORKS – Mari Ishikawa \(mari-ishikawa.de\)](#) Consulta: 31/05/2022

ITO, K. [Kinko Ito] (30 de noviembre de 2016). *Have you heard about the Ainu? Elders of Japan's indigenous Peoples Speak* [Vídeo]. Youtube. [Have You Heard About The Ainu? Elders of Japan's Indigenous People Speak - YouTube](#)

ITO, K. [Kinko Ito] (9 de mayo de 2018). *Have you heard about the Ainu? (Part 2) Toward a Better Understanding and World Peace*. [Vídeo]. Youtube. [Have You Heard About the Ainu? \(Part 2\) Toward a Better Understanding and World Peace - YouTube](#)

ITO, K. (2019). *Today's Ainu: Tales from Hokkaido*. [EBook] University of Arkansas.

Japón reconoce al pueblo indígena ainu (6 de junio 2008). El Mundo. [Japón reconoce al pueblo indígena ainu | elmundo.es](#). Consulta: 10/06/2022

JIMÉNEZ PRIEGO, M. T. (2018). *Diccionario Ilustrado de la Joyería*. Tomo III. ACCI ediciones.

JOILLIFFE, P. (Octubre, 2020). *Forced Labour in Imperial Japan's First Colony: Hokkaidō*. En A. Zohar (Ed.) *Special Issue: Race and Empire in Meiji Japan*. Volumen 18. Asunto 20. The Asia Pacific Journal: Japan Focus. Disponible en: [Forced Labour in Imperial Japan's First Colony: Hokkaidō | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus \(apjif.org\)](#) Consulta: 3/06/2022

KAIZAWA, T. (s.f.). *Ainu Art: Kaizawa Tamami Design* [アイヌアート～具澤珠美の世界～ \(tamamikaizawa.com\)](#) Consulta: 18/06/2022

Kamui Ainu no kodaina shizen to tomoni aru kami (Dioses de la naturaleza Ainu). (s.f.). Yaoyorozu, Nihon no kamisama jiten (Diccionario japonés de dioses). [カムイ一覧 | やよろず \(yaoyoro.net\)](#) Consulta: 15/12/20

KAYANO, S. (1994). *Our Land was a Forest: An Ainu Memoir*. Westview Press.

KONDO, S. (Octubre de 2007). Interview with Koji Yuki, the leader of Ainu Art Project. [Entrevista] *Voices*. [View of Interview with Koji Yuki, the leader of Ainu Art Project | Voices: A World Forum for Music Therapy](#). Consulta: 2/06/2022

KROIK, A. V.; MARUYAMA, H; ROCHE, G. (Ed.) (2018). *Indigenous Efflorescence. Beyond Revitalisation in Sapmi and Ainu Mosir*. Australian National University Press.

KRUTAK, L. (2008). *Tattooing among Japan's Ainu people*. Lars Krutak: Tattoo anthropologist. [TATTOOING AMONG JAPAN'S AINU PEOPLE | LARS KRUTAK](#) Consulta: 5/06/2022

LEWALLEN, A. (2017). Ainu Women and Indigenous Modernity in Settler Colonial Japan. *The Asia-Pacific Journal*. Volumen 15 (18). Japan Focus. [Ainu Women and Indigenous Modernity in Settler Colonial Japan | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus \(apjif.org\)](#). Consulta: 16/05/22

LEWALLEN, A. (2016). *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, gender and settler colonialism in Japan*. [Monografía] School for advanced research global indigenous politics series; University of New Mexico Press.

Literature Orally Passed from Person to Person. (s.f.) AKARENGA. [Literature Orally Passed from Person to Person | AKARENGA \(akarenga-h.jp\)](#). Consulta: 11/06/2022.

Mari Ishikawa (2022). Alternatives gallery. [Alternatives](#) Consulta: 31/05/2022

MUÑOZ GONZÁLEZ, Y. (2008). *La literatura de Resistencia de las Mujeres Ainu*. [Tesis] El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8pkp>

MARTIN BOSCH, P. (2008). *Aproximación a la cultura de los Ainu*. Dantzam. [Aproximación a la cultura de los Ainu — dantzan.eus](#). Consulta: 15/12/20

Micheko Galerie. [Micheko Galerie] (2021). *Mari Ishikawa-Introduction to her work*. [Vídeo]. Youtube. [Mari Ishikawa – Introduction to her work. - YouTube](#)

MIYATA, Y.; ONO, T. (13 de marzo de 2021). TV network apologizes for slur toward Ainu people. *The Asahi Shimbun*. [TV network apologizes for slur toward Ainu people | The Asahi Shimbun: Breaking News, Japan News and Analysis](#) Consulta: 16/05/22

NAKAMURA, N. (Abril de 2014). Realising Ainu indigenous rights: a commentary on Hiroshi Maruyama's Japan's post-war Ainu policy. Why the Japanese Government has not recognized Ainu indigenous rights? *Polar Record, Cambridge University Press, Volumen 50 (2)*, 209–224.

<https://doi.org/10.1017/S0032247413000417>

OKADA, M. (Enero de 2012). The Plight of Ainu, Indigenous People of Japan. *Journal of Indigenous Social Development, Volumen 1 (1)*, 1-14. <http://hdl.handle.net/10125/21976>

PETERSON, B. (2013). *The Song the Owl God Sang: The collected Ainu legends of Chiri Yukie*. BJS Books

PHILLIPI, D. (1979). *Songs of Gods, Songs of Humans: The Epic Tradition of the Ainu*. Princeton University Press, University of Tokyo Press.

ROLDÁN, M. (1 de marzo de 2019) *Ainu, indígenas de Japón. Décadas de exclusión para un reconocimiento "vacío"*. La Vanguardia. [Ainu, indígenas de Japón, décadas de exclusión para un reconocimiento "vacío" \(lavanguardia.com\)](#)

Consulta: 10/06/2022

RUAN, D. (s.f.). *Lessons about conservation from the Indigenous Ainu of Japan*. University of California, Santa Barbara. [Lessons about conservation from the Indigenous Ainu of Japan | UCSB Sustainability](#). Consulta: 05/05/2022

The Dawes Act (9 de julio de 2021). Badlands National Park. [The Dawes Act \(U.S. National Park Service\) \(nps.gov\)](https://www.nps.gov/dawes/). Consulta: 3/06/2022

Sapporo kokusai geijutsu-sai/ SIAF (19 de diciembre de 2020). 川村 則子 / *Noriko Kawamura* [SIAF2020 Artist Interview] [川村 則子 / Noriko Kawamura \[SIAF2020 Artist Interview\] - YouTube](#)

The Foundation for Ainu Culture (2020). UPOPOY. National Ainu Museum and Park. [Upopoy National Ainu Museum and Park – The Ainu together. Together with the Ainu. \(ainu-upopoy.jp\)](https://ainu-upopoy.jp/) Consulta: 23/11/20

The Meaning of Tattoos for Ainu Women (2020). Daiwa Anglo-Japanese Foundation. [The Meaning of Tattoos for Ainu Women - 大和基金 \(dajf.org.uk\)](https://dajf.org.uk/) Consulta: 5/05/22

This is us now: Artist communicates message about Ainu of today. (25 de marzo 2022). City-Cost. [This is us, now: Artist communicates message about Ainu of today | City-Cost](#). Consulta: 06/06/2022

TOMIDA, D. (Director) (2020). *Future is MINE: Ainu-My voice*. 3MINUTE Inc; MINE [Documental] Youtube. [Future is MINE -アイヌ、私の声-- YouTube](#)

WILLIAM W. FITZHUGH; CHISATO O. DUBREUIL. Eds (1999). *Ainu: Spirit of a Northern People*. [Monografía] Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution en asociación con University of Washington Press.

Yuki, Koji (s.f.). Hakkenzan Gallery. [Koji Yuki - Galería Hachikenzan / Galería Hakkenzan \(hakkenzan-gallery.com\)](https://hakkenzan-gallery.com/). Consulta: 06/06/2022

Apuntes tomados en las asignaturas del Máster en Producción Artística durante el curso 2020-2021.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1. Mapa comparativo de las principales áreas que ocuparon los Ainu, y las que ocupan actualmente. http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_antr-ainumap.png11
- Fig. 2. Representación tradicional del expansionismo japonés sobre el pueblo ainu. Artista desconocido, 1775. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Samurai_and_Ainu_Fuzoku_Ema.jpg.....12
- Fig. 3. Escenas de la película *Ainu Mosir*, 2020, de Fukunaga Takeshi. <https://www.nippon.com/en/ncommon/contents/japan-topics/382033/382033.jpg>.....15
- Fig. 4. Protesta ainu instando al gobierno a derogar la Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de 1899 y adoptar la Nueva Ley Ainu en Sapporo en 1989. <https://www.researchgate.net/profile/Christopher-Loy/publication/282015467/figure/fig9/AS:330163674992641@1455728562043/An-Ainu-protest-urging-the-government-to-repeal-the-1899-Former-Aborigines-Protection-Act.png>16
- Fig. 5. Líderes ainu manifestándose por el reconocimiento indígena en el corazón de la capital de Japón, Kasumigaseki, Tokio, mayo de 2008. Fotografía por Ann-Elise Lewallen, 2008. <https://apjif.org/2017/18/lewallen.html>
<https://apjif.org/data/5069 - 1.JPG>16
- Fig. 6. Mujer ainu con tatuajes *shinui* en los labios, dedos, manos y antebrazos. Fotografía de dominio público. <https://i0.wp.com/www.larskrutak.com/wp-content/uploads/2012/11/9b.jpg?resize=494%2C525&ssl=1>19
- Fig. 7. *Mayunkiki*, Mayunkiki, 2020. Autorretrato de la artista ainu, con un tatuaje *shinui* pintado en los labios y vestimenta tradicional. <https://artsandculture.google.com/asset/mayunkiki/3gGJtC8gDdQgcQ>19
- Fig. 8. Mujeres ainu vistiendo la indumentaria tradicional, en una protesta para exigir el reconocimiento y derechos indígenas. Tokyo, mayo de 2008. Fotografía por Ann-Elise Lewallen. <https://apjif.org/data/5069 - 2.jpg>20
- Fig. 9. Álbum del grupo vocal femenino Marewrew, que se centra en el renacimiento y transmisión de canciones populares ainu (*Upopo*). https://f4.bcbits.com/img/a2689134523_10.jpg20
- Fig. 10. *Fukabachi*. Vasija cerámica jōmon, densamente decorada con patrones de cuerdas, que se utilizaba para cocinar. Período Jōmon medio (2600-1500 a. C.)<https://mma.pages.tufts.edu/fah188/ospina/jomon/fukabachi.jpg>.....21
- Fig. 11. Estatuilla de cerámica encontrada en Motowanishi, Hokkaido. Se ha fechado entre el 700 y el 400 a. C., del período Final Jōmon. <https://apjif.org/data/fig%203%20Ceramic%20figurine.jpg>22

- Fig. 12. *Matampus* (cinta ainu), fabricante desconocido, aproximadamente hacia 1904, Japón. El *Matampus* también es una prenda tradicional ainu, actualmente utilizado ocasionalmente por las mujeres en ceremonias modernas. <https://media.tepapa.govt.nz/collection/722393/preview>23
- Fig. 13. Indumentaria *Ruunpe* inspirada en una obra expuesta en el Museo de Hokkaido. Nobuko Tsuda, 2006. Fotografiado por Hiroaki Tsuda. <https://www.researchgate.net/profile/Gerald-Roche/publication/329670109/figure/fig11/AS:703920133373953@1544839046185/This-ruunpe-a-traditional-Ainu-dress-was-modelled-on-a-work-exhibited-in-the-Hokkaido.jpg>23
- Fig. 14. Tabla de los motivos base del arte textil ainu y sus variaciones, junto a su denominación. Adaptado de: [アイヌシリキ【ainu-siriki】／札幌市 \(city.sapporo.jp\)](http://ainu-siriki.city.sapporo.jp).....24
- Fig. 15. Izquierda: la artista Peramonkoro Sunazawa junto a una escultura de su hijo Bikky. Derecha: Tapiz con motivos asimétricos, Peramonkoro Sunazawa. https://archive.mith.umd.edu/gcr/resource_images/sunazawa_peramonkoro.jpg26
- Fig. 16. *Patrón*, Noriko Kawamura. Esta obra muestra claramente la influencia de la artista Peramonkoro. <https://www.jrhoteles.co.jp/tower/wp/wp-content/uploads/2020/01/d0dc75962cefa3faea16285eca568992.pdf>27
- Fig. 17. *Spirit of the Ainu*, Noriko Kawamura, 1998. <https://ds-omeka.haverford.edu/japanesemodernism/files/original/fc658adce52f55ea6966c8885c2e59b2.jpg>27
- Fig. 18. *Serie de bordados trípticos*. Composición mixta de tres paneles, con bordado en relieve sobre una fotografía en lienzo de una hoja con gotas de rocío. Kaizawa Tamami, 2015. <https://apijf.org/data/5069-7.JPG>27
- Fig. 19. Composición mixta de cuatro paneles, con técnicas de apliques de tela, bordados y apliques inversos, sobre una fotografía en lienzo del cielo de Hokkaido. Kaizawa Tamami. <https://apijf.org/data/5069-6.JPG>27
- Fig. 20. *Tapiz*. Primer premio *Ainu Craftwork Contest*, 2003. Shizue Ukaji. <https://www.ff-ainu.or.jp/english/files/craftwork1503.jpg>28
- Fig. 21. Portada del libro *La declaración de la diosa cigarra (Semi kamisama no otsuge)*, Shizue Ukaji. <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61oNQiUYc7L.jpg>.....28
- Fig. 22. *Iyomante*, xilografía, Okamura Kichiemon, 1958. Representación de la ceremonia de envío del dios oso (Kimun kamuy). <https://pictures.abebooks.com/inventory/30726515236.jpg>.....29
- Fig. 23. Ejemplo de la escritura en idioma ainu actual, transcrita en caracteres del silabario katakana japonés y en caracteres románicos, con su correspondiente pronunciación. Adaptado de: <https://omniglot.com/images/writing/ainu2.gif>30

Fig. 24. Esquema de los géneros de la tradición oral ainu.....	31
Fig. 25. Capturas de una reciente muestra pública de racismo hacia los ainu en un programa de televisión japonés. https://unseenjapan.com/wp-content/uploads/2021/03/EwQLryuVgAEXfrl-1536x864.jpg.webp	32
Fig. 26. <i>Vistas curiosas de la Isla Ezo</i> , Murakami, Shimanojo. 1799. https://apjif.org/data/Fig%204%20Ainu%20myth.jpg	32
Fig. 27. <i>Dios Mundo</i> , microfusión en bronce, Marina Botella, 2019. Escenografía del animalario.....	34
Fig. 28. <i>Nitay y el Dios Mundo</i> , microfusión en bronce, Marina Botella, 2019. Escenografía del animalario.....	34
Fig. 29. <i>Espíritu de la tierra</i> , Talla en mármol y granito, Marina Botella, 2019. Vista 1.....	35
Fig. 30. <i>Espíritu de la tierra</i> , Talla en mármol y granito, Marina Botella, 2019. Vista 2.....	35
Fig. 31. <i>Bikky mon'yo</i> , Bikky Sunazawa. Diseño sobre papel. https://apjif.org/data/Fig%2046%20Bikky%20mon'yo.jpg	36
Fig. 32. <i>Work</i> , Serie de joyería en madera esmaltada, Bikky Sunazawa. https://media.mutualart.com/Images/2020_11/21/23/231901489/28d032aa-a6a5-4939-bcca-1df9cdfcfe58_570.jpeg	36
Fig. 33. <i>Kami no Shita (Lengua de Dios)</i> , talla en madera, Bikky Sunazawa, 1980. Exhibida en el Museo de Arte Moderno de Hayama, Japón. Adaptada de: https://www.maar.com/wp-content/uploads/2019/04/084-101-2.jpg	36
Fig. 34. <i>Four winds</i> , talla en madera, Bikky Sunazawa, 1986. Instalado en el museo al aire libre de Sapporo Art Park. https://image.space.rakuten.co.jp/lg01/34/0000957534/75/imgb977a614zikcz.jpeg	36
Fig. 35. Bandera ainu diseñada por Bikky Sunazawa en 1973, para el desfile del Primero de Mayo, en Sapporo. https://ainumemoryfilm.files.wordpress.com/2014/05/flag_of_the_ainu_people.jpg	37
Fig. 36. Chiri Yukie y su tía Imekanu. Fotografía de dominio público.....	37
Fig. 37. <i>Tamasay</i> . Collar tradicional de cuentas con un medallón de metal (<i>shitoki</i>). https://ameblo.jp/sanyu-dou/image-12404931266-14265881347.html	39
Fig. 38. <i>Kamuy Cep</i> , plata grabada, Shimokura Hiroyuki. https://scontent.cdninstagram.com/v/t51.29350-15/279235355_767607437553660_3851895431561445270_n.jpg?nc_cat=106&ccb=1-7&nc_sid=8ae9d6&nc_ohc=v3RNUC5we3AAX8-dDB-	

https://scontent.cdninstagram.com/edm=ANQ71j8EAAAA&oh=00_AT94dZwY_XTYeGvZwyxfbyKGaQpXPud6rxMO5temECbP2A&oe=62D6239A39

Fig. 39. *Horkew Kamuy*, plata grabada, Shimokura Hiroyuki.
https://scontent.cdninstagram.com/v/t51.29350-15/275278220_380429970182997_4084881471448514129_n.jpg?nc_cat=108&ccb=17&nc_sid=8ae9d6&nc_ohc=DAOdOwmKhSwAX8s3h6V&nc_ht=scontent.cdninstagram.com&edm=ANQ71j8EAAAA&oh=00_AT8zhUejKm-PqhBbN52HLCIMxH1hC3okb0vAX7UR-VYrqQ&oe=62D5949239

Fig. 40. *In the Shade of the Tree*, microfusión en plata, Mari Ishikawa, 2006.
https://mari-ishikawa.de/wp-content/uploads/2019/06/in-the-shade-of-the-tree_007.jpg40

Fig. 41. *Shadow 2*, microfusión en plata, Mari Ishikawa, 2006. Piezas de joyería y fotografía de la serie. https://mari-ishikawa.de/wp-content/uploads/2019/06/shadow2_-03.jpg41

Fig. 42. *Hau*, Diseño digital de los brazaletes para la serie *Moreu*. Marina Botella, 2021.....42

Fig. 43. *Hau*, Diseño de la pieza *Towa towa to!*, de la serie *Kamuy Yukar*. Marina Botella, 2022.....42

Fig. 44. Telaraña fotografiada en el taller de Talla de la facultad. Marina Botella, 2020.....42

Fig. 45. *Hau*, Diseño de la pieza *Yushkep kamuy* (diosa araña), de la serie *Kamuy Mosir*. Marina Botella, 2020.....42

Fig. 46. *Kamuy Mosir: Sol*. Modelado en lámina de cera de joyería. Marina Botella, 2021.....42

Fig. 47. *Kamuy Mosir: Repun Kamuy*. Modelado en cera roja. Marina Botella, 2021.....42

Fig. 48. *Kamuy Mosir: Kina-sut kamuy*. Modelado en cera para cáscara cerámica. Marina Botella, 2021.....42

Fig. 49. *Moreu: Anillo*. Tallado a partir de un tubo de cera para joyería. Marina Botella, 2021.....43

Fig. 50. *Kamuy Yukar: La Creación de un humano*. Modelado en lámina e hilos de cera. Marina Botella, 2022.....43

Fig. 51. *Kamuy Yukar: Tres Mensajeros (Kamuy Yukar)*. Modelado en lámina e hilos de cera. Marina Botella, 2022.....43

Fig. 52. Rama con hojas de jacaranda utilizadas como modelo. Marina Botella, 2021.....43

Fig. 53. Serie *Kamuy Mosir: Chikisani kamuy* (diosa árbol), microfusión en bronce patinado a partir de hojas orgánicas soldadas a un hilo de cera. Marina Botella, 2021.....43

Fig. 54. *Hau*, Marina Botella, 2021. Montaje de los modelos en cera en árboles de colada.....44

Fig. 55. *Hau*, Marina Botella, 2021. Montaje de los modelos en cera en árboles de colada.....44

Fig. 56. *Hau*, Marina Botella, 2021. Revestimiento de los cilindros fraguado.....44

Fig. 57. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfusión: fundido del metal en el crisol.....44

Fig. 58. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfusión: Metal vertido en el cilindro.....44

Fig. 59. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfusión: Extracción de las piezas.....44

Fig. 60. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de microfusión: Piezas positivadas en bronce.....44

Fig. 61. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2022. Separado de las piezas del árbol de colada con tenazas.....45

Fig. 62. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2022. Piezas separadas y en proceso de mecanizado.....45

Fig. 63. *Hau*, microfusión, Marina Botella, 2021. Patinado de algunas piezas sobre un hornillo de ladrillos refractarios.....45

Fig. 64. Serie *Kamuy Mosir: Repun kamuy*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022. Proceso de patinado sobre latón.....45

Fig. 65. *Hau*, Marina Botella, 2021. Proceso de limpieza de una pieza de plata.46

Fig. 66. *Towa towa to!*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022.....46

Fig. 67. *Shirokanipe, Konkanipe*, microfusión en plata y latón, Marina Botella, 2022.....46

Fig. 68. *Tres mensajeros*, microfusión en plata, Marina Botella, 2022.....46

Fig. 69. *Río*, microfusión en bronce patinado, Marina Botella, 2021.....46

Fig. 70. Colgante *Kina-sut kamuy*, microfusión en bronce patinado, Marina Botella, 2021.....47

Fig. 71. *Yushkep kamuy*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2021.....47

Fig. 72. *Wakka-ush kamuy*, microfusión en latón, Marina Botella, 2022.....47

Fig. 73. Colgantes *Sol y Luna*, microfusión en bronce y plata, Marina Botella, 2021.....47

Fig. 74. Serie *Moreu*, microfusión en bronce, Marina Botella, 2021.....47

Fig. 75. De izquierda a derecha: *Apehuchi kamuy*, *Horkew kamuy*, *Kimun kamuy*, de la exposición *Tane - Ima no Watashitachi*, Koji Yuki, 2021. <https://img.city-cost.com/fit-in/800x800/22b3c3ea774f2697cee3515a1f2c3b11.jpg>.....49

Fig. 76. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, Marina Botella, 2021. Maqueta para el libro de artista, de 10x10 cm.....50

Fig. 77. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Diseño transferido sobre matriz de DM con papel de claco.....50

Fig. 78. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Matriz de DM tallada.....50

Fig. 79. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Piezas de una matriz entintadas por separado.....51

Fig. 80. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Matriz fragmentada.....51

Fig. 81. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Estampa xilográfica a tres colores.....51

Fig. 82. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*.....52

Fig. 83. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Lomo del libro de artista en formato acordeón, impreso con técnica xilográfica.....52

Fig. 84. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*.Detalle.....52

Fig. 85. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Fragmentos de los relatos impresos digitalmente.....53

Fig. 86. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*. Detalle.....53

Fig. 87. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Primer cuadernillo: Introducción e índice.....54

Fig. 88. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Primer cuadernillo: Introducción e índice.....54

Fig. 89. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Segundo cuadernillo: *The Song the Owl God Sang*. Primera página. Ilustración en papel japonés sobre la tipografía del refrán.....55

- Fig. 90. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*. Refrán estampado sobre papel japonés.....56
- Fig. 91. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*. Pliego troquelado.....56
- Fig. 92. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*.....56
- Fig. 93. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Fox Sang*. Pliego troquelado.....56
- Fig. 94. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Refrán.....57
- Fig. 95. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Detalle del desplegable.....57
- Fig. 96. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Tercer cuadernillo: *The Song the Marsh Mussel Sang*. Desplegable.....57
- Fig. 97. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Pliego vertical desplegado.....58
- Fig. 98. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Título impreso.....58
- Fig. 99. *Forgotten Songs. Kamuy Yukar*, libro de artista, Marina Botella, 2021. Cuarto cuadernillo: *Konkuwa*. Pliego con fragmento extraído del relato original e ilustración.....58
- Fig. 100. *Kamuy Mosir*. Piezas de joyería y cianotipia a partir de fotografía propia, de la exposición PAM!21. Marina Botella, 2021.59
- Fig. 101. *Kamuy Mosir*, Exposición PAM!21, Marina Botella, 2021. Vista 1.....59
- Fig. 102. *Kamuy Mosir*, Exposición PAM!21, Marina Botella, 2021. Vista 2.....59
- Fig. 103. Campello, Alicante. Marina Botella, 2021.....60
- Fig. 104. Baños de la Reina, Alicante. Marina Botella, 2021.....60
- Fig. 105. *Huchi*, Maqueta a escala 1:1 cosida en papel manila. Marina Botella, 2021.60
- Fig. 106. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Diseño digital de las piezas a tintas separadas y prueba de las composiciones.....61
- Fig. 107. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Insolado de las planchas.....61
- Fig. 108. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Secado de las planchas tras el insolado...61

Fig. 109. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Proceso de estampación litográfica. Degradado de tinta a dos tonos.....62

Fig. 110. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Proceso de estampado sobre tela en prensa litográfica.....62

Fig. 111. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Impresión definitiva de una de las piezas.....62

Fig. 112. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021.....62

Fig. 113. *Huchi*, Marina Botella, 2021. Simulación digital de la presentación de la obra.....63

Fig. 114. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Instalación en la sala T4 de la Facultad de Bellas Artes, UPV.....63

Fig. 115. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Detalle 1.....63

Fig. 116. *Huchi*, litografía offset sobre tela, Marina Botella, 2021. Detalle 2.....63

Fig. 117. *Horari: Wakka* (Agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Integración en el espacio natural.....64

Fig. 118. *Horari: Wakka* (Agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Integración en el espacio natural. Detalle.....64

Fig. 119. *Horari: Siri* (tierra), Boceto digital, Marina Botella, 2021.....65

Fig. 120. *Horari: Siri* (tierra), Marina Botella, 2021. Texturas de elementos naturales impresas sobre la pasta cerámica.....65

Fig. 121. *Horari: Siri* (tierra), Marina Botella, 2021. Proceso de modelado de una de las piezas con pasta cerámica.....66

Fig. 122. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Encolado de los tablones del palet.....66

Fig. 123. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Proceso de tallado 1.....66

Fig. 124. *Horari: Ape* (fuego), madera de pino, Marina Botella, 2021. Proceso de tallado 2.....66

Fig. 125. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Transferencia de la plantilla.....67

Fig. 126. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Corte de la plancha.....67

Fig. 127. *Horari: Wakka* (agua), plancha de hierro, Marina Botella, 2021. Pegado de listones de madera en la parte posterior del panel.....67

Fig. 128. *Horari: Ape* (fuego), panel de madera, Marina Botella, 2021.....68

Fig. 129. *Horari: Wakka* (agua), panel de hierro, Marina Botella, 2021.....68

Fig. 130. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021.....68

Fig. 131. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 1.....69

Fig. 132. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 2.....69

Fig. 133. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 3.....69

Fig. 134. *Horari: Siri* (tierra), composición de piezas cerámicas, Marina Botella, 2021. Detalle 4.....69

Fig. 135. *Horari: Wakka y Ape* (Fuego y Agua), paneles de hierro y madera, Marina Botella, 2021.69

Fig. 136. *Horari: Wakka y Ape* (Fuego y Agua), paneles de hierro y madera, Marina Botella, 2021. Fotografía en entorno natural.....69

ANEXOS

El Anexo 1 es un dossier de la colección de joyería de autor *Hau* (Voces), el cual se ha planteado como un acercamiento a la profesionalización de la obra, a modo de catálogo de joyería, que muestra cada una de las piezas junto a su descripción conceptual. Por este motivo, se ha adjuntado en un documento aparte.

El Anexo 2 muestra con detalle el libro de artista ilustrado *Forgotten Songs: Kamuy Yukar*, tanto su contenido, pliego por pliego, como su arquitectura, por lo que se ha incluido como documento aparte.

Anexo 3. Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de Hokkaido y repercusiones directas sobre la cultura e identidad Ainu. Ampliación del marco teórico.

Entre las prohibiciones instauradas bajo esta Ley, que más impactaron negativamente en la cultura Ainu, incluso afectando a su propia supervivencia, se encuentran las restricciones de la pesca y la caza. Tal y como explica el político, escritor y maestro de la tradición oral ainu Shigeru Kayano:

*Los Ainu seguían las leyes de la naturaleza, aplicando hábilmente su sabiduría, no solo para atrapar salmones, sino también para atrapar ciervos, osos y otros animales. Precisamente porque éramos un pueblo cazador, los Ainu teníamos la sabiduría y el amor que nos impedían agotar los recursos naturales. La Ley Shamo que prohibía la pesca del salmón fue tan buena como decirle a los Ainu, que siempre habían vivido del salmón, que murieran. (...) De hecho, fue la pesca indiscriminada de los shamo (nombre despectivo hacia los wajin) lo que provocó la disminución del salmón en esa época. En esencia, los shamo estaban culpando a los Ainu por un problema que ellos mismos habían creado. (KAYANO, S., 1994. *Our Land was a Forest*, p. 59)*

La apropiación y explotación de las tierras de Hokkaido, conduciría al agotamiento de los bosques y fauna autóctona, incluso por completo en determinadas regiones, destruyendo la relación de interdependencia existente entre los Ainu, la tierra y sus recursos naturales.

Otras de las prohibiciones se centraban en el aspecto físico, como los tatuajes de las mujeres y la barba, el pelo y los pendientes de los hombres, al ser considerados moralmente reprobables para los estándares *wajin*.

Tradicionalmente, los tatuajes (*shinui*) de las mujeres ainu se aplicaban en los labios, el dorso de las manos y los dedos, las muñecas y los antebrazos. Otros motivos eran marcados en diferentes partes del cuerpo como amuletos contra enfermedades y eran mantenidos en secreto entre las redes matrilineales.

El tatuaje de los labios era especialmente importante, pues se consideraba un símbolo de belleza, madurez y protección, realizándose en varias fases, comenzando a una edad temprana y terminando en la edad del matrimonio. El diseño del tatuaje difiere según las regiones locales (KRUTAK, L., 2008. *Tattooing among Japan's Ainu people*). Del mismo modo, para los hombres ainu, dejarse crecer la barba y el pelo a partir de cierta edad era símbolo de madurez.



Tatuajes shinui de labios y de antebrazo con patrones de red de tres, cinco y siete hilos. <https://www.larskrutak.com/media/article-images/Ainu/05b.jpg>

Las mujeres experimentaron una presión adicional para abandonar esta práctica, cambiando progresivamente su concepto de belleza y perdiendo una parte importante de sus tradiciones ancestrales (*The Meaning of Tattoos for Ainu Women, 2020*).

Las semillas de la discriminación y los tabúes culturales fomentados por las relaciones abusivas, ubicadas en la hegemonía de la autoridad colonial, aún persisten hoy en día. Un claro ejemplo es la constante comparación de las diferencias percibidas en los cuerpos de las mujeres ainu con el cuerpo normativo de las *wajin*.

Por otro lado, con el propósito de promover la educación como justificación, se les prohibió hablar su propio idioma (*ainu itak*), forzándoles a aprender japonés.

Al ser un pueblo ágrafo que transmitía su sabiduría, historia y tradiciones por medio del lenguaje oral de generación en generación, la prohibición del idioma ainu casi provoca su completa desaparición. Afortunadamente, consiguió sobrevivir gracias a las historias y narraciones épicas que las mujeres conservaron, y más adelante transmitieron. No obstante, actualmente el idioma ainu (*ainu itak*) sigue considerándose un idioma en peligro, según los datos de la UNESCO (*Atlas of the World's Languages in danger, s.f.*), hablado de forma fluida sólo por un número reducido de nativos.

Afortunadamente, en la actualidad se observa un aumento del aprendizaje del idioma ainu como segunda lengua, especialmente en Hokkaido, gracias a los esfuerzos de activistas que lucharon por la recuperación de prácticas culturales e identitarias, y por la fundación de escuelas y estudios especializados.

Anexo 4. De “una raza moribunda” a la nación ainu. Resistencia y lucha por los derechos indígenas

Una de las figuras más relevantes en la resistencia y lucha por los derechos indígenas ainu, así como en la preservación de su cultura, fue el político y maestro de la tradición oral ainu Shigeru Kayano, cuyas aportaciones a través de su bibliografía *Our Land was a Forest* (1980) se han citado anteriormente.

Poniendo énfasis en la conservación y reavivación de la artesanía, los rituales y los conocimientos ancestrales indígenas, Kayano se dedicó a reunir elementos de la tradición ainu, como vestimenta, artefactos o instrumentos ceremoniales, además de recopilar testimonios, especialmente de ancianos, por medio de grabaciones (KAYANO, S. 1994. p. 156). La colección de artefactos actualmente se exhibe en el *Museo Cultural Ainu* de Nibutani, fundado también por él, en 1972 (KAYANO, S., p. 134-136).

En 1994 Kayano se convirtió en el primer miembro Ainu del parlamento japonés, desempeñando un papel principal en la aprobación de la *Ley de Promoción Cultural Ainu* de 1997, que destituyó y reemplazó a la FNPA (Ley de Protección), suponiendo un gran paso hacia la lucha por los derechos y la autodeterminación indígena, aunque esta ley excluyó el concepto de los derechos indígenas y su reconocimiento como tal, centrándose únicamente en los aspectos culturales (NAKAMURA, N., 2014, *Realising Ainu indigenous rights*, p.2).

Gracias a su participación en el movimiento indígena global, inspirándose en discursos de liberación y en acontecimientos históricos de descolonización, los ainu han ido transformando la percepción de sí mismos, eventualmente abrazando su herencia cultural. (OKADA, M., 2012. *The Plight of Ainu, Indigenous People of Japan*. p. 6) Ello también contribuyó al cambio en el discurso de "una raza moribunda" a la "nación Ainu" en la década de 1970.

Tras estos arduos esfuerzos de resistencia y denuncia, en 2008, la Dieta japonesa aprobó por unanimidad una resolución instando al gobierno a reconocer a los ainu como pueblo indígena, pero no fue hasta una década más tarde cuando esta resolución finalmente se convirtió en legislación como parte de la Ley de 2019 sobre la *Promoción de Medidas para Realizar una Sociedad que Respete el Orgullo de los Ainu*, más comúnmente conocida como “Ley de Promoción de Políticas Ainu” (*From assimilation to recognition: Japan’s indigenous Ainu*, s.f.)

No obstante, esta ley ha sido criticada por muchos *Ainu* al considerarla un instrumento del gobierno japonés para seguir utilizándolos como recursos turísticos. En palabras de Yuji Shimizu, presidente de la Asociación Ainu Kotan:

"Es una ley deplorable (...). Para mí sólo es una resolución vacía que no refleja los intereses de los ainu (...) no son más que una estrategia para sacrificar o explotar a los ainu actuales como un mero recurso turístico (...) Ningún artículo menciona los derechos de los indígenas" (ROLDÁN, M., 2019).

Estas denuncias se concentran principalmente en la creación, en 2020, de un museo y parque nacional llamado *Upopoy National Ainu Museum and Park* en la localidad de Shiraoi, Hokkaido. El gobierno se ha centrado en potenciar la promoción regional, la industria y el turismo, invisibilizando las demandas de los ainu por la recuperación de sus derechos, como el derecho a la pesca (*Indígenas ainu demandan a Japón para que se reconozcan sus derechos de pesca*, 2020) y la caza, la restitución de restos "saqueados" por diversas universidades japonesas y la aún visible discriminación sistémica, mostrando a los *Ainu* como un "producto" turístico. Con relación a esto, la artista Shizue Ukaji expresa:

No tiene alma (...) Si el gobierno japonés usa "armonía étnica", debería pedirnos disculpas formales por las injusticias históricas (KROIK, A. V.; MARUYAMA, H; ROCHE, G. (2018). Capítulo 18, p. 172).

Para Hiroshi Maruyama, director del Centro de Estudios de Medio Ambiente y Políticas de Minorías (CEMiPoS):

"Upopoy no tiene el punto de vista ainu. Es una mercantilización cultural. Se anunció tras los Juegos Olímpicos de Tokio (2020), para atraer al turismo y como paripé a las minorías. Impera el nacionalismo japonés de una sola raza, lengua y nación" (como se citó en GRAU, C., 2020).



Anuncio de la inauguración del museo y parque nacional Upopoy en 2020.

https://www.uu-hokkaido.com/img/upopoy/upopoy_top2.jpg

Anexo 5. Clasificación de las prendas tradicionales ainu



Indumentaria Ruunpe

[This-ruunpe-a-traditional-Ainu-dress-was-modelled-on-a-work-exhibited-in-the-Hokkaido.jpg \(850x366\) \(researchgate.net\)](#)



Retarpe.

<https://4.api.artsmia.org/800/131583.jpg>



Kaparamip.

<https://2.api.artsmia.org/800/131609.jpg>

Dentro de los tejidos *attus* encontramos el *retarpe*, que literalmente significa “cosa blanca”, debido al color claro obtenido para estas telas, de la fibra de la ortiga. Las prendas *retarpe* eran más comúnmente utilizadas entre los Ainu de Sakhalín, e históricamente eran llevadas sólo por los hombres ancianos.

A finales del periodo Edo, los Ainu obtienen algodón a través del intercambio con los japoneses, y a partir de entonces comenzaron a integrar apliques bordados con sus característicos motivos geométricos en los ropajes.

Atendiendo al diseño de sus bordados, las prendas ainu pueden clasificarse en *Kaparamip*, para aquellos atuendos con bordados predominantemente blancos, y *ruunpe*, para aquellos que presentan apliques más delicados (HUNGER, K., 2017. p. 50-55). Ambas prendas presentan una gran concentración de diseños en la espalda y se utilizaban generalmente para ocasiones especiales como ceremonias o rituales.

Anexo 6. Proceso de la microfusión por gravedad

El procedimiento llevado a cabo es muy similar al de la cáscara cerámica, a excepción de la copa y el proceso de colada.

Una vez realizados los modelos en cera, se sueldan a un árbol de colada en forma de huevo, que a su vez hará de crisol en el momento de fundir el metal. Seguidamente se le aplica goma laca (solución de alcohol y pigmento de negro humo), y se le aplican tres baños de barbotina (mezcla de moloquita y sílice coloidal), dos baños con moloquita de grano fino y uno de medio, respetando los tiempos de secado entre las capas. Por último, se le aplica fibra de vidrio por toda la superficie- exceptuando la parte cóncava que es donde se colocará el metal a fundir-, para el seguido descere y horneado de la pieza.



El proceso de colada por gravedad consiste en la construcción de un horno compuesto por ladrillos refractarios y manta cerámica, en el que se introduce el árbol con la cantidad de metal correspondiente al peso de la pieza en cera. Seguidamente se aplica fuego directamente con un soplete y, una vez derretido el metal, se prende con unas pinzas y se voltea totalmente en vertical, dejándolo solidificar en una caja con arena y manta cerámica. Por último, se introduce el árbol en agua para terminar de enfriar la pieza y se le elimina la cáscara con piquetas o cinceles.

El mecanizado y acabado de las piezas se realizó del mismo modo que con las piezas realizadas en microfusión centrífuga.

