

MINGEI O EL ARTE DEL PUEBLO. LAS COLECCIONES JAPONESAS DEL MUSEU ETNOLÒGIC DE BARCELONA

MURIEL GÓMEZ PRADAS*

Resumen

Las colecciones japonesas del Museo Etnológico de Barcelona (MEB) destacan por su gran riqueza y variedad tipológica, integradas en su mayor parte por cerámica, así como por objetos de vida cotidiana. Una de las características más destacadas de estas colecciones del MEB y que las diferencia de las otras colecciones que hay en Europa, es que a través de ellas se puede acceder al sistema de vida japonés de los años 50 y 60. Son además un perfecto ejemplo para entender lo que supuso el Mingei Undo, un movimiento estético japonés —también filosófico y religioso— nacido como reacción al proceso de industrialización del país y que tuvo como consecuencia más destacada la revitalización del arte popular de Japón.

The Japanese collections in Barcelona's Museum of Ethnology (MEB) are especially noteworthy for their rich variety of modern and contemporary objects. Most of the pieces are utilitarian objects made of earthenware and pottery, but there are also many other types of artifacts taken from daily life. Unlike other Japanese collections in Europe, MEB's highlight Japan's way of life during the '50s and '60s. They also provide the museum visitor with an unusual opportunity to understand Mingei Undo, a movement that was at once aesthetic, religious and philosophical, and that grew out of a reaction to Japan's process of industrialization. This important movement triggered renewed creative activity in Japan's popular art forms.

* * * * *

Los museos, entendidos como espacios de diálogo, pueden y deben favorecer el entendimiento entre culturas, el reconocimiento de la diversidad así como el conocimiento de la propia cultura. Esto es algo especialmente claro en el caso de los museos etnológicos. En este sentido, el *Museu Etnològic de Barcelona* (MEB), ya desde sus inicios¹, llevó a cabo un importante trabajo de documentación y estudio de las colecciones, teniendo en cuenta dos objetivos principales: el conocimiento científico de su patrimonio y la difusión del mismo, especialmente mediante la elaboración de exposiciones, dirigidas a un público cada vez más heterogé-

* Historiadora del Arte por la Universidad de Barcelona y profesora de la Universidad Oberta de Barcelona. Investiga sobre arte popular japonés, en especial sobre juguetes tradicionales.

¹ *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1961.* Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1962 y *Catálogo de la exposición de etnología y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1964.* Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1965.

neo. Estos principios se pusieron en práctica especialmente con las colecciones japonesas.

Uno de los aspectos más importantes de las colecciones japonesas del MEB radica en su gran coherencia interna. Dicho aspecto se ha de agradecer a la figura del Sr. Eudald Serra (1911-2002), gran conocedor de Japón y su cultura gracias, entre otras razones, a los años que vivió allí y a su relación con miembros del círculo del filósofo Yanagi Soetsu (1889-1961) y del *Mingei Undo*. El escultor Eudald Serra vivió en Japón entre 1935 y 1948, un período históricamente difícil y que lo marcaría profundamente. Al principio de su estancia trabajó en el consulado de España en Kobe pero, a causa de la guerra civil española, el consulado fue cerrado. Serra se tuvo que trasladar a uno de los lugares más humildes de Kobe, la playa, donde compartía la subsistencia con emigrantes coreanos. Poco a poco volvió a esculpir, y pasó de sus inicios como artista surrealista a cincelar en directo; primero a sus vecinos coreanos y luego retratando a todos aquellos personajes que le parecían interesantes². Tras la guerra civil española, vivió la segunda guerra mundial. Durante esta época expuso su obra en ciudades como Kobe y Osaka y, en 1945, ingresó como profesor de arte en el *25th Infantry Division Osaka Central School*, del ejército de ocupación estadounidense. Tras su regreso a España después de trece años de ausencia, entró en contacto con el MEB y con su director, el Sr. August Panyella. Se estableció así una relación de colaboración con el museo que duró hasta el final de su vida.

Fue Eudald Serra quien dirigió las diversas campañas de recolección directa en Japón realizadas por el MEB con el apoyo del Consistorio barcelonés. Estas campañas, en las que centraremos este artículo, se realizaron los años 1957, 1961, 1964 y 1968. El resto de los objetos que conforman las colecciones japonesas fueron donaciones, tanto de instituciones como de particulares³.

Dichas campañas se nutrieron del conocimiento directo que el Sr. Serra tenía de la cultura japonesa y, en especial, de la cerámica. Cabe destacar que sus años en Japón coincidieron con los años más vitales del *Mingei*, un movimiento estético —también filosófico y religioso— japo-

² Estos bustos se convertirían para Eudald Serra en una forma de documentación y fueron una de las constantes de todos los viajes que posteriormente realizó con el MEB y con la Fundación Folch por todo el mundo. Actualmente, estas esculturas forman parte de las colecciones de dicho museo.

³ Dos de las donaciones más importantes fueron la realizada en 1976 por el *Club des Amis de l'Europe et de l'Art de Tokyo*, y la de Japan Foundation en 1986, consistente esta última en una interesante colección de envoltorios tradicionales.

nés fundado por Yanagi Soetsu en los años 20⁴, y esto se refleja en los objetos que seleccionó para el MEB.

En consecuencia, las dos primeras expediciones (1957 y 1961) se centraron en la adquisición de cerámica. No obstante, también se procedió a una selección de objetos que permitieran conocer diferentes aspectos de la cultura tradicional japonesa. Son colecciones de una gran riqueza y variedad tipológica, integradas en su mayor parte por objetos cerámicos, lacas, textiles, cestería y grabados (junto con todos los instrumentos que intervienen en el proceso del grabado), así como juguetes y amuletos tradicionales. La tercera campaña, la de 1964, fue realizada junta al director del museo, el Sr. Panyella, y tenía un objetivo muy claro y definido: llenar los posibles vacíos o lagunas de las expediciones anteriores. Esta vez se procedió a la selección tanto de objetos relacionados con la vida cotidiana (madera, cestería, laca, metal, etc), como de aquellos referentes a la religiosidad popular. La última adquisición directa en Japón data de 1968, durante una escala que realizó el Sr. Serra en una expedición a Australia para recolectar piezas con destino al MEB y a la Fundación Folch.

Al Sr. Serra le gustaba destacar que la selección de objetos de objetos la realizó pensando en traer muestras de elementos representativos del arte y la cultura popular de los años 50; pero sobre todo, lo que a él le interesaba era conseguir ejemplos distintivos de aquello que consideraba importante y se estaba perdiendo. Un buen ejemplo lo constituye su segunda campaña de recolección y estudio⁵ en la que seleccionó más de 550 objetos cerámicos tradicionales donde se representaban los 53 hornos que en aquel momento estaban en actividad. Actualmente, y gracias a su visión de futuro, esta colección tiene una importancia extraordinaria ya que, de aquellos 53 hornos, quedan actualmente muy pocos en activo (10 aproximadamente) y el MEB es de los pocos museos europeos en que queda constancia de ellos⁶.

Como se ha señalado, una de las características fundamentales de las colecciones japonesas del MEB es su coherencia interna. A través de

⁴ Aunque este movimiento nació en la década de los 20, no fue hasta los años 50 y especialmente los 60 y 70, cuando empezó a tener reconocimiento nacional y, especialmente internacional, gracias a la figura y al trabajo del ceramista inglés Bernard Leach.

⁵ Uno de los aspectos más relevantes de las expediciones del Sr. Serra es que, además de seleccionar los objetos, iniciaba su estudio y documentación, que posteriormente era completada por los conservadores del museo.

⁶ Es interesante destacar que Yanagi estuvo particularmente interesado en la cerámica y que los fundadores del *Mingei Undo* fueron ceramistas. MOERAN, B., *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*. Surrey: Curzon Press, 1997, p. 188, señala como este colectivo fue el más beneficiado del *boom* del *Mingei* desde finales de los años 50 hasta la década de los 70.

los objetos que las forman, en su mayoría de uso cotidiano, se puede acceder al sistema de vida japonés de los años 50 y 60. Este es un hecho que debe subrayarse, ya que las colecciones japonesas en Europa acostumbran a proceder de donativos de particulares⁷, la mayoría de finales del siglo XIX y principios del XX, y se componen básicamente de objetos mucho más cercanos al concepto europeo de «arte» que implicados en el conocimiento de una sociedad distinta a la propia a través de su cultura material. En consecuencia, las colecciones japonesas del MEB están dotadas de unas características muy especiales que permiten iniciar un camino de acercamiento a una cultura tan rica y compleja como es la japonesa, de la cual occidente solamente tiene un conocimiento muy parcial y mediatizado por su moderna tecnología, con la que ha entrado a formar parte de nuestro mundo cotidiano.

Otro valor fundamental de las colecciones japonesas del MEB es que constituyen un buen ejemplo para entender lo que supuso el movimiento *Mingei* en los años 50 y 60. Para entender la relevancia de dicho movimiento nos hemos de situar en el contexto de la cultura japonesa tradicional. Como señala Robert Moes, «los japoneses nunca habían reconocido esta básica distinción entre «arte», o «bellas artes» (pintura, escultura, arquitectura) por un lado, y «artesanía» o «artes aplicadas» (cerámica, textiles, trabajo con la madera, laca, cestería, papel...) por el otro, como si hacemos en Occidente»⁸. Esta arbitraria distinción fue introducida en Japón en el siglo XIX, durante el periodo de la Restauración Meiji, una época de obertura caracterizada por la modernización y la occidentalización del país.

Una de las consecuencias de este proceso fue el rechazo de la propia herencia cultural, que prácticamente llevó a la desaparición de la «artesanía». Además, se ha de tener en cuenta que antes del período Meiji la producción artesanal era una actividad local: cada zona tenía su especialidad y su propia técnica. Cada *daimyo* creó sus propias redes de distribución de los productos artesanales, además de guardar casi en secreto las técnicas de sus artesanos. Por esta razón, cuando el gobierno Meiji abolió el antiguo sistema feudal en 1871, los artesanos japoneses se encontraron con que habían desaparecido los antiguos sistemas de distribución y su mercado.

No obstante, con la participación japonesa en las exposiciones uni-

⁷ En España hay ejemplos muy interesantes de este tipo de colecciones de arte oriental. Destacan la colección de Don José Palacio, conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y la colección que Don Federico Torralba ha legado al Museo de Zaragoza.

⁸ MOES, R., The Appreciation of Folk Art in Japan. En «*The Beauty of Use*». *Mingei, Japanese Folk Craft*. Tokyo: CWAJ Lectures Series, 1997 (pp. 17-22), p. 17.

versales del siglo XIX⁹ generó una gran demanda de objetos de aquel país. Esta respuesta occidental hacia los productos japoneses propició un revival de la artesanía, pero con una diferencia: el gobierno consideró a la artesanía como una parte más de la industria, adaptándola a la producción en masa para abastecer el mercado, tanto interior como exterior. Este hecho provocó su estandarización. Estos objetos, conocidos como *hamamono*¹⁰ o «cosas de Yokohama», toman el nombre del puerto de embarque hacia Europa.

Fue precisamente en este contexto donde surgió el *Mingei Undo*¹¹ (conocido en occidente como *Japanese Folk Craft Movement*): como un proceso de revitalización del arte popular, y como reacción al proceso de industrialización del país. El *Mingei* nació a finales de los años 20 de la mano de Yanagi Soetsu. Se le considera como una filosofía idealizada de la producción artesanal y, como un medio para preservar miles de objetos artesanales. Por lo que también desempeñó un importante papel en la preservación de un patrimonio que se estaba perdiendo¹². En conclusión, este movimiento combinó elementos filosóficos, religiosos y estéticos.

El nombre de *mingei* fue acuñado por Yanagi Soetsu en 1925, junto a los ceramistas Hamada Shoji y Kawai Kanjiro, para evitar equívocos y así describir el trabajo de los artesanos y los objetos que realizaban, contraponiéndolos a las obras de arte que favorecían críticos e historiadores. Etimológicamente, el término *mingei*¹³ proviene de la abreviación de la

⁹ MOES, R., Mingei Categories and Characteristics. En MOES, R. (ed) *Mingei. Japanese Folk Art from the Montgomery Collection*. Virginia: Art Services Internacional, 1995 (27-30), p. 30 señala las exposiciones de 1867 en París, 1871 en San Francisco y 1873 en Viena, como las principales exposiciones universales en las que Japón participó. A ellas no sólo viajaban objetos, sino que el gobierno Meiji propició la participación de artesanos para que estudiaran el mercado occidental, así como sus sistemas de producción y estilos decorativos. También favoreció que técnicos europeos y americanos se instalaran en Japón.

¹⁰ Los *hamamono* se caracterizaban por su eclecticismo. A grandes rasgos podríamos decir que se caracterizaban por el uso de formas occidentales pero con una decoración «oriental», donde se combinaban sin pudor elementos chinos y japoneses. En las colecciones del Victoria and Albert Museum de Londres, por ejemplo, podemos encontrar objetos de este gusto victoriano.

¹¹ Como destacan todos los especialistas, el *Mingei Undo* tiene fuertes paralelismos ideológicos, estéticos e históricos con el *Arts and Crafts Movement* inglés de William Morris (1834-1896). Son procesos prácticamente iguales, ya que uno de los efectos de la industrialización en Gran Bretaña fue el nacimiento de una corriente crítica y utópica que contrarrestara lo que ellos consideraban como la desintegración moral de la sociedad capitalista. Y lo mismo ocurrió en Japón.

¹² En 1935 Yanagi creó el *Nihon Mingeikan*, como uno de los medios para preservar los objetos *mingei* a la vez que para poder establecer y exhibir su estándar de belleza.

¹³ Esta explicación del origen de la palabra *mingei* la narra el hijo de Yanagi, Sori Yanagi en el catálogo de la exposición *Mingei. Two Centuries of Japanese Folk Art*. Tokyo: The Japan Folk Arts Museum, 1995. p. 163. Es la definición más aceptada, pero en la introducción del catálogo MOES, R., *Mingei. Japanese Folk ...* se apunta otra hipótesis: la combinación del kanji *min* (gente) y *gei* (cosas), que ya señaló MUNSTERBERG, H., *Mingei. Folk Arts of Old Japan*. The Asia Society, 1962, p. 17.

frase *minshuteki-kogei* (objetos comunes hechos por la gente y para la gente), en la que *minshu* significa «gente común, normal» y *kogei* se puede traducir como «oficio, habilidad». Este termino se tradujo al inglés como *folk craft* y no como *folk art*, es decir, como oficio o habilidad tradicional y no como arte popular.

Por lo tanto, las ideas de Yanagi se caracterizan por una combinación de espiritualidad, estética y utilitarismo, conceptos que desde una visión occidental pueden parecer contradictorios, pero que son muy cercanos al pensamiento shintoísta y budista. A partir de estas ideas se formulan una serie de cualidades y características que han de tener los objetos para ser catalogados como *mingei*:

- Una de las características principales de los objetos *mingei* es que han de ser funcionales. Y de esta funcionalidad derivaba su belleza.
- Objetos comunes y cotidianos, utilizados diariamente.
- Hechos a mano
- Anónimos
- Que reflejasen las características de la zona donde se habían manufacturado. Consideraba que los artesanos tenían que utilizar materiales naturales, y estos materiales debían obtenerse localmente. Por lo tanto, la belleza de los objetos dependía, en gran parte, del entorno natural que rodeaba al artesano.

En consecuencia, los objetos *mingei* han de ser funcionales, simples y bellos. Realizados por artesanos anónimos, y con materiales que los conecten con el entorno, con la naturaleza. Yanagi puso mucho énfasis en este último aspecto, por lo que una de las clasificaciones más recurrentes es a partir los materiales utilizados; mientras que la segunda categorización es por su uso. En la mayoría de los museos¹⁴, esta es la división que aún se utiliza para catalogar a los objetos *mingei*. Así, bajo esta denominación se incluyen objetos de materiales y técnicas muy diversas: cerámica (cuencos, platos, pequeñas tazas de sake, grandes recipientes para el arroz, etc.), madera (muebles), cestería (zapatos, recipientes y utensilios de pesca entre otros), metal (teteras, ollas y recipientes para sake), objetos textiles y de papel, así como imágenes religiosas, amuletos y juguetes.

¹⁴ En el MEB también se seguía esta catalogación tradicional, e incluso la sección dedicada a Japón de la sala de reserva se organizaba primero por materiales (cerámica, cestería, metal, laca, textiles) y luego por categorías de uso (juguetes, objetos religiosos, muebles, etc). Actualmente se está realizando una reforma total de las salas de reserva para hacerlas accesibles al público, y esta ordenación según las pautas tradicionales se verá alterada.

Fig. 1. Batidor de té. Osaka, Prefectura de Osaka, isla de Honshu, Japón. Periodo Contemporáneo Showa (años 1950). Fotografía: Pilar Aymerich.



Fig. 2. Floreiro. Horno de Bizen, Prefectura de Okayama, isla de Honshu, Japón. Periodo Contemporáneo Showa (años 1950). Cerámica. Autor: FUJIWARA YU (1932). Fotografía: Pilar Aymerich.

Como ya hemos señalado, la colección de cerámica es una de la más importantes del MEB. En ella, además de estar representados la gran mayoría de los hornos cerámicos tradicionales, se hallan obras de autores que posteriormente fueron nombrados Propiedad Cultural Importante e Intangible (*jūyō mukei bunkazai*) e incluso obras de autores considerados Tesoro Nacional (*ningen kokuhō*)¹⁵.

Un ejemplo es el jarrón de Fujiwara Yu, nombrado Propiedad Cultural Importante e Intangible en 1996, que el MEB conserva desde 1961. Este ceramista del horno de Bizen, es un modelo perfecto de una de las ideas más características de Yanagi: la belleza proviene de lo natural. Yanagi unía naturaleza, belleza y desinterés: es decir, la belleza nacía de lo natural, del inconsciente del hombre. Para que un objeto fuera bello, el artesano debía permitir a la naturaleza hacer la creación es decir, «rendirse» a la naturaleza¹⁶. La decoración de este florero es característica de Bizen, donde los ceramistas utilizaban paja de arroz para separar las diferentes piezas dentro del horno. Durante la cocción la paja se quemaba y la ceniza resultante se depositaba sobre la superficie del objeto de una manera totalmente aleatoria: el ejemplo de la fuerza creadora de la naturaleza, alejada de cualquier intento consciente del artesano. Es decir, disociaba totalmente el concepto de belleza de la idea de talento individual.

Como se habrá observado, uno de los aspectos en que Yanagi pone más énfasis es en el concepto de belleza. Para él la belleza derivaba de la unión del artesano con la naturaleza: un objeto era bello ya que existía para ser utilizado y, cuanto más se utilizaba, más bello era (ya que si no se utilizaba perdía su razón de ser).

Otro de los aspectos clave de la belleza es la irregularidad, la imperfección (no es algo nuevo de Yanagi, sino que es uno de los conceptos estéticos claves del arte japonés). Se trata de un tipo de belleza que no se exhibe al espectador desde el primer momento, sino que es una belleza interna: es el espectador quien ha de sacarla al exterior, por lo que éste se convierte en artista. Estas ideas estéticas quedan perfectamente refle-

¹⁵ La ley de Protección de Propiedades Culturales fue promulgada en 1950 con el fin de proteger las propiedades culturales y las artes tradicionales, así como a aquellos que las practicaban. Según esta ley, se va nombrando a ciertos artesanos destacados como Propiedad Cultural Importante e Intangible y, solo unos pocos llegan a ser considerados Tesoros Nacionales.

¹⁶ Este concepto es radicalmente diferente a las ideas estéticas occidentales y tiene su origen en conceptos filosóficos budistas. Según el budismo que rinde culto a Amida, la salvación y la «Tierra Pura» se logra recitando una plegaria y negándose a sí mismo. Yanagi lo que hace es aplicar esta filosofía religiosa a la creación artesanal: el artesano podrá crear belleza rindiéndose a la naturaleza y negando su individualidad. Véase además YANAGI, S., *The Unknown Craftsman*. Japan: Kodansha Int., 1972.

jadas en el concepto de *shibui*, que etimológicamente significa áspero, rugoso e inacabado. Por lo general, se suele considerar que *shibui* no es una belleza abstracta o ideal, sino una belleza cercana, que nace de las cosas cotidianas. Por lo tanto, el arte así entendido, no es más que una representación vital, una parte de la vida.

Otro concepto básico era la idea de la no individualidad: consideraba que la belleza no podía nacer de la genialidad de una persona ni tampoco del trabajo asalariado. Y aquí es donde encontramos una de las contradicciones más claras del movimiento *Mingei*: el reconocimiento de la personalidad creadora, como ocurrió con Kawai Kanjiro o Hamada Shoji, entraba en total contradicción con las ideas de Yanagi. Además, dicho reconocimiento artístico provocó que se realizaran un número más limitado de objetos y que se incrementara su precio. En consecuencia perdían su cotidianidad para pasar a tener categoría de objetos para la élite. A esto hay que añadirle el hecho de que, como eran objetos casi únicos, la gente no los utilizaba por miedo; con lo cual perdían su función y se convertían en objetos decorativos y, por lo tanto, en objetos «artísticos». Es decir que pese a esta idea, la no individualidad y el no-reconocimiento de la personalidad artística, en la mayoría de museos dedicados al *Mingei* encontramos obras de artistas reconocidos. En el caso del MEB, entre las piezas más destacadas sobresalen un plato y un jarrón de Hamada Shoji (1894-1978), uno de los ceramistas japoneses más célebres y conocidos a nivel internacional. Hamada fue nombrado Tesoro Nacional Viviente por el gobierno japonés en 1955, y en 1968 recibió la Orden Cultural japonesa.

Otra importante contradicción interna del movimiento *Mingei* radica en los objetos que el propio Yanagi adquirió para el *Nihon Mingeikan* y que el resto de museos occidentales (estadounidenses en su gran mayoría) han reproducido. Hay dos paradigmas muy claros y que se repiten en casi todos los museos: los objetos relacionados con la Ceremonia del Té y las *bingata*.

Los objetos relacionados con el mundo de la Ceremonia del Te constituyen un buen ejemplo de dicha contradicción. A pesar del énfasis que la cultura del Te da a la simplicidad y a los materiales naturales, entre otros, se trata una actividad elitista, reservada a la aristocracia y, más tarde, a la rica clase comerciante. Por lo tanto, la estética *mingei* y la de la Ceremonia del Té tendrían que ser antitéticas, pero en realidad, la mayor parte de las veces se solapan. Una de las posibles explicaciones la encontramos en el bagaje del propio Yanagi: pertenecía a la clase social adinerada y, como tal, fue educado en la filosofía de la Ceremonia del Te. Esto influyó notablemente en su apreciación estética. Podríamos afirmar

que tanto la Ceremonia del Té como el movimiento *Mingei* elevaron ciertos objetos utilitarios y comunes a la categoría de arte: por razones diferentes, y unos de manera consciente y los otros no, ya que precisamente lo que el movimiento *Mingei* quería era evitar que fueran vistos como «arte».

Otro claro ejemplo que se repite en casi todos los museos, y el MEB no es una excepción, son las *bingata*¹⁷. La *bingata* es un traje de algodón estampado a mano, originario de la actual isla de Okinawa —antiguo reino de Ryukyu— que Japón anexionó en 1879. Yanagi consideró que podían ser adquiridos y vestidos por todos los habitantes de Okinawa. Pero lo cierto es que, hasta su anexión, la *bingata* era de uso exclusivo de la realeza y nobleza de la isla y su producción estaba controlada por la monarquía. Por lo tanto, era totalmente contraria a sus ideas de una artesanía dirigida al pueblo y no a una elite.

Incluso el modo de adquisición de estas colecciones muestra importantes conexiones con el ideario del *Mingei*. La gran mayoría fueron compradas, bien directamente en los hornos cerámicos bien en grandes almacenes. Y este es un hecho que, si no se conoce la trayectoria de este movimiento, puede resultar sorprendente. Cabe recordar que cada prefectura de Japón se especializó en un tipo de artesanía, y las expediciones del Museo intentaron acceder a esas zonas pero, de no ser así, los grandes almacenes y algunos anticuarios fueron de gran utilidad para lograr reunir unas colecciones lo más completas posibles. Como destaca Brian Moeran¹⁸, fue en los grandes almacenes donde los ceramistas encontraron una importante red de exhibición y distribución, además de tener asegurada una enorme clientela potencial (muchísimo mayor que en las selectas y escasas galerías de arte de la época). Desde nuestra perspectiva occidental puede parecer inusual, pero en realidad no está tan alejado del actual sistema de patrocinio por parte de compañías de seguros, bancos y cajas, periódicos, etc.

Además de los detalles sobre la adquisición y precio de compra de cada uno de los objetos, el Sr. Serra realizaba un inventario de campo muy detallado, en el que solía incluir un dibujo del objeto, el nombre en japonés y su transcripción al castellano, una ficha técnica donde detallaba los materiales, las medidas, la técnica y, en numerosas ocasiones incluso su uso.

¹⁷ Para más información véase MAYER, A., *The Mingei Aesthetics. Orientations*, marzo 1998, v. 29, n.º 3, pp. 90-96.

¹⁸ Véase MOERAN, B., *Folk Art Potters...*, pp. 229-230.



Fig. 3. Mizusahi recipiente para el agua de la ceremonia del té. Horno cerámico Shigaraki, Prefectura de Shiga, isla de Honshu, Japón. Periodo Contemporáneo Showa (años 1950). Cerámica y madera lacada. Fotografía: Pilar Aymerich.



Fig. 4. Henko, botella. Horno de Mashiko, Prefectura de Tochigi, isla de Honshu, Japón. Periodo Contemporáneo Showa (años 1950).

*Gres vidriado.
Autor: HAMADA SHOJI
(1894-1978).
Fotografía: Pilar Aymerich.*

Como colofón, recordar uno de los objetivos del MEB: el conocimiento científico de su patrimonio. Es por ello que nuestra investigación no sólo tuvo en cuenta la innegable belleza formal de los objetos *mingei*, sino que hizo especial hincapié en su contextualización¹⁹. No se debe olvidar que los objetos tienen una dimensión histórica, por el hecho de pertenecer a un pasado más o menos lejano, y una sociológica, en la medida que forman parte de una sociedad, de una cultura, y que gracias a ellos podemos reconstruir una parte importante de la historia y la cultura japonesa.

¹⁹ GÓMEZ, M. y FAURIA, C. (cord.), *Itadakimasu. Cultura i alimentació al Japó*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2000 y GÓMEZ, M., *Secretos del arte popular japonés*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 1996.