

CAPÍTULO 14. LAS COLECCIONES JAPONESAS DEL MUSEU
ETNOLÒGIC DE BARCELONA.

LAS COLECCIONES DE EUDALD SERRA¹

Muriel Gómez Pradas

Universitat Oberta de Catalunya

RESUMEN

Al referirnos a Eudald Serra Güell (Barcelona, 1911-2002) hablamos de un escultor, un ceramista, un dibujante, un fotógrafo y también, muy especialmente, de un gran viajero, con un afán ilimitado por conocer y descubrir. Un hombre, un artista, un escultor que entendía el viaje como una fuente de conocimiento de los otros, de la alteridad, pero también, esencialmente, de uno mismo.

Eudald Serra vivió en Japón entre 1935 y 1948, un período históricamente difícil y que lo marcaría profundamente. En este artículo haremos referencia a ese primer encuentro de Serra con Japón, y nos centraremos especialmente en las campañas de recolección *in situ* que realizó para el Museu Etnològic de Barcelona. En concreto analizaremos la expedición realizada en 1961. Estas expediciones se nutrieron del conocimiento directo que Eudald Serra tenía de la cultura japonesa y del movimiento *Mingei*. Por eso hay que destacar la labor de Eudald Serra, ya que gracias a él, a su especial sensibilidad y ansias de conocimiento, las colecciones japonesas del *Etnològic* son un perfecto ejemplo de lo que supuso el movimiento *Mingei* en el Japón de los años 50 y 60.

1. LA FIGURA DE EUDALD SERRA

Eudald Serra Güell nació en Barcelona el 1 de mayo de 1911, en el seno de una familia de la burguesía catalana. En 1929 ingresó en la *Escola d'Arts i Oficis* de Barcelona, donde fue discípulo del escultor Angel Ferrant². Se integró

1 La base de esta comunicación surge del trabajo de investigación llevado a cabo para la tesis doctoral (inscrita en la Universidad de Zaragoza, España) que lleva como título provisional *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyodo gangu (juguetes tradicionales japoneses)*.

2 Ángel Ferrant (Madrid 1890-1910), reconocido escultor y pedagogo. En 1918 obtuvo la plaza de profesor de modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña. A principios de la década de los 20, trasladó su plaza de profesor a Barcelona, trabajando en la *Escola d'Arts i Oficis*, conocida popularmente como Llotja. De sus años en Barcelona destacan especialmente sus actividades pedagógicas, totalmente novedosas para la época, así como la fuerte impronta que dejó en sus jóvenes alumnos (entre los que destacan Jaume Sans, Ramón Marinel·lo y

en el grupo ADLAN, fundado en 1932 por Ferrant y, antes de partir para Japón, ya había realizado una exposición de esculturas y dibujos en la *Sala Busquets* de Barcelona (1934)³, y participado en una exposición colectiva en la *Galería Catalonia* (1935) junto a Ramón Marinel·lo y Jaume Sants. Esta última exposición junto con otros dos de los destacados discípulos de Ferrant fue un hito dentro del panorama artístico barcelonés de la época⁴, ya que seguían el camino iniciado por su maestro en la utilización de elementos y objetos cotidianos como materiales artísticos alejándose así del lenguaje formal de la academia.

A pesar del éxito artístico que estaba empezando a cosechar, ese mismo año, con sólo 24 años, partió hacia Japón⁵ con un grupo de estudiantes de la Universidad de Barcelona. Una vez en Japón, circunstancias personales, pero muy especialmente circunstancias históricas hicieron que su estancia se alargase más de lo que inicialmente estaba previsto.

1.1. EUDALD SERRA: SU VIDA EN JAPÓN

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

Eudald Serra). Ferrant y sus discípulos fueron un revulsivo en la escena artística barcelonesa al optar por una vía absolutamente experimental y prescindir de las técnicas y lenguajes escultóricos más tradicionales y académicos. En 1934 se traslada a Madrid, donde proseguirá su labor de profesor en la Escuela de Artes y Oficios hasta el final de su vida. Para un perfil biográfico más detallado de Ángel Ferrant véase por ejemplo la web del Museo Patio Herreriano de Valladolid, donde se conserva el Fondo Ángel Ferrant:

http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil_biografico. El contacto con Eudald Serra continuó toda su vida, a pesar de los viajes. Serra admiraba enormemente a su maestro y sentía una profunda admiración y respeto por su obra: un ejemplo perfecto lo encontramos en el hecho que fue él quien se encargó de acabar la escultura *Ingeniería Textil*, encargada por el ayuntamiento de Barcelona a Ferrant pero que su fallecimiento dejó sin terminar la instalación en la plaza a la que iba destinada. Y no sólo eso, sino que en 1997, al ver que el cemento original se estaba deteriorando, el propio Serra fue el artífice de que se realizara una copia en bronce y se instalara en el mismo lugar (fue reinaugurada en junio de 1999). Para más detalles sobre esta escultura y su historia véase la web:

http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welc_ome.

3 *La Vanguardia*, miércoles 28 de febrero de 1934, p. 10

4 Una de las notas aparecidas en la sección de “Arte y Artistas” de *La Vanguardia* de esos días explica como, debido a la gran afluencia de público, se acordó abrir incluso el domingo. Véase *La Vanguardia*, sábado 30 de marzo de 1935, p. 11.

5 En una entrevista publicada en *La Vanguardia* el periodista le preguntaba la razón que le impulsó a irse tan lejos, respondiendo Serra con su habitual humor, “Fue el azar; tres bolitas: África, Asia Menor y Extremo Oriente; salió esta”. DEL ARCO (1953:13)

lugares más humildes de Kobe, la playa, donde vivía junto a otros artistas y emigrantes coreanos. Poco a poco volvió a esculpir, y pasó de sus inicios como artista cercano a la estética surrealista y a los *ready-made* a cincelar en directo: primero a sus vecinos coreanos y luego retratando a todos aquellos personajes que le parecían interesantes. Así empezó a trabajar profesionalmente como escultor y entró en contacto directo con artistas japoneses. En esta época expuso en el salón *Nikka-Tay* de Tokio (1937), la sala *Sankakudo* de Osaka (1938), y realizó una exposición individual en la galería *Seijuya-Sha* de Tokio (1938).

Tras la guerra civil española, la cual vivió en la distancia, sí vivió de pleno la segunda guerra mundial y desde Japón, uno de los países directamente afectados. Durante esta época continuó con su actividad artística y expuso su obra en los almacenes Daymaru de Kobe (1940), en los grandes almacenes Hankyo de Osaka (1943), y realizó dos exposiciones de cerámica en el año 1943, la primera en el Shioya Country Club y en la *Société Franco Japonaise* de Kobe. Fue también en esta época cuando se casó, en 1940 concretamente, con Edmonde Iba Bougeot, de origen franco-japonés y también cuando recibió el primer premio en la exposición Artistas de Kobe (1942), así como el Premio al Mérito Artístico del *Prefectural Fine Arts League* de Kobe (1942).

Al finalizar la guerra en 1945, fue conducido a un campo de refugiados donde trabajó como profesor de arte y modelado para la *25th Infantry Division Osaka Central School*, del ejército de ocupación estadounidense. Antes de regresar, aun viviría unos años más en Japón, años en los que se produce lo que podríamos considerar un punto de inflexión en su trayectoria vital y artística: en 1947 viajó con el ejército estadounidense hasta la isla de Hokkaido, en el norte de Japón, para modelar unas figuras de *aimu*⁶ y estudiar su cultura tradicional. Tal y como señala Carmen Huera:

“de alguna manera este viaje señala un nuevo hito en la vida inquieta de Eudald Serra: la necesidad insaciable de investigar las prodigiosas variedades de la cultura humana, y especialmente las que presentan aún formas de vida muy primitivas”⁷.

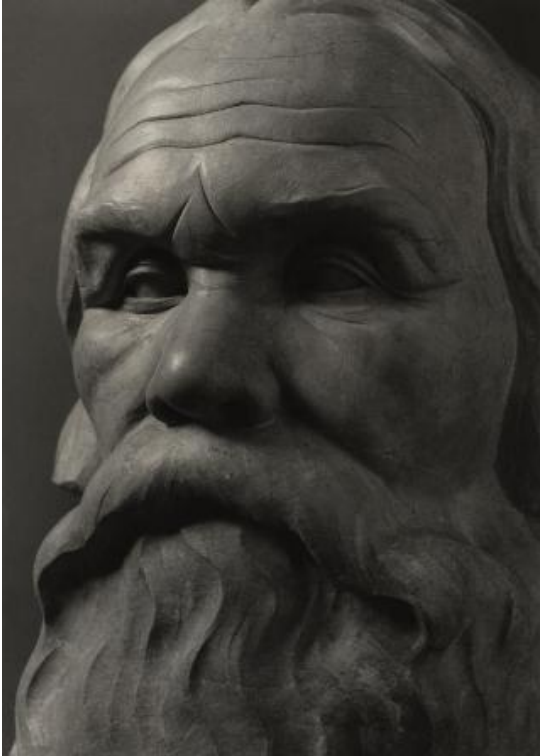
Estos bustos⁸ se convertirían para Eudald Serra en una de las constantes de todos los viajes que posteriormente realizó con el *Museu Etnològic* de Barcelona (en lo sucesivo MEB) y con la Fundación Folch por todo el mundo. Años más tarde, al hablar de las particulares características de estas esculturas, el propio Serra las definía como:

6 El pueblo *Aimu* habita la isla de Hokkaido. Tradicionalmente fue un pueblo cazador-recolector con lengua y cultura propias.

7 HUERA (1991: 12)

8 Actualmente, 53 de estas esculturas forman parte de las colecciones del MEB.

“cultivo la antropología plástica –advierte-; es decir, «hago» las cabezas de los aborígenes sin al precisión científica del antropólogo que mide los centímetros del cráneo sin apenas importarle que hay debajo de él”⁹



Retrato de Miyamoyo

Piedra calcárea

Pueblo ainu. Shiraoi, costa meridional de Hokkaido, Japón

Escultura modelada por el escultor Eudald Serra en Shiraoi el año 1947.

MEB 3-1, archivo de imágenes 34.624

Fotografía cortesía del *Museu Etnològic* de Barcelona

Es interesante subrayar esta reflexión de Serra porque constata personalmente que su aproximación a la figura es eminentemente plástica. No podemos olvidar que el modelado de estos bustos lo inició sin ningún tipo de objetivo documental o científico, sino por la simple razón de que eran los modelos que tenía más a mano al ser con quienes compartía subsistencia en la playa de Kobe. Y será a posteriori, ya en el museo, que a estos bustos y esculturas se les otorgará la categoría de objeto documental y material etnográfico. Este aspecto es realmente importante, ya que su aproximación al objeto partirá de las mismas premisas plásticas y, por lo tanto, también será muy diferente de la que podía tener un antropólogo o un etnógrafo: él se movía motivado por su experiencia artística y por su propia sensibilidad:

9 LLOPIS (1964: 45)

“Gracias a esta especie de instinto, Serra fue perfeccionando un talento especial para descubrir en las obras del hombre, de cualquier etnia, época y cultura, aquello que el erudito estudioso es a veces incapaz de captar después de años de convivencia con gente de tradiciones culturales diferentes a las suyas”¹⁰

Creo importante hacer constar que es esta especial “sensibilidad”, su particular y especial “mirada”, una de las grandes aportaciones de Serra al MEB y a sus colecciones.

Tras su regreso a España en 1948, después de trece años de ausencia - y tras una breve estancia de un mes en la costa del Pacífico de Estados Unidos-, entró en contacto con el MEB y con August Panyella, su director, en enero de 1949¹¹. Se estableció así una relación de colaboración con el museo que duró prácticamente hasta el final de su vida.

2. EUDALD SERRA Y EL MUSEO ETNOLÓGICO DE BARCELONA

El MEB fue fundado por el Ayuntamiento de Barcelona en el año 1948, abriéndose al público un año después con August Panyella (1921-1999) en la dirección. Durante estos primeros años, el máximo interés del Sr. Panyella como director fue incrementar el patrimonio del museo, y su principal idea fue hacerlo mediante campañas de estudio y recolección en los países de origen. Este “afán viajero”, del que Serra forma parte de manera indisoluble, hizo que el patrimonio del museo pasase de los aproximadamente 2.700 objetos del inicio (procedentes de Filipinas, Guinea, Ecuador y Perú) a alcanzar a principios de la década de 1970 los 20.417¹².

Las expediciones a Japón de estudio y recolección¹³ fueron básicamente de dos tipos: las realizadas por Eudald Serra en solitario y las realizadas

10 HUERA (1991: 12)

11 Las primeras menciones que aparecen en el archivo del MEB de Eudald Serra datan del año 1949, concretamente del 25 de enero de 1949 y del 4 de marzo de 1949, según comenta Carmen HUERA en el catálogo *Escultures antropològiques d'Eudal Serra i Güell* (Barcelona, 1991).

12 Esto motivo la necesidad de un nuevo espacio para el Museo, que fue construido en el mismo emplazamiento y se inauguró en 1973. Pero también fue el momento que marcó el final de la época de las expediciones, principalmente por dos razones: (1) por la decisión del Ayuntamiento de Barcelona en 1979 de suprimir el capítulo en los presupuestos que permitía las adquisiciones en el extranjero, (2) las dificultades para su realización y especialmente para la compra de objetos, ya que el incremento del turismo proporcionaba a la población de los países visitados unas posibilidades de venta mucho más atractivas y lucrativas, ante las que era imposible competir con los presupuestos de que disponía el Museo

13 Se mantiene la terminología utilizada en el museo, aunque en realidad lo que se hacía en este tipo de expediciones siempre era comprar. Uno de los aspectos más importantes de las expediciones de Eudald Serra es que no se limitaba a seleccionar los objetos, sino que iniciaba

conjuntamente con el entonces director del MEB, August Panyella. En las primeras los gastos de viaje y estancia estaban subvencionados por el coleccionista Albert Folch¹⁴, mientras que el presupuesto para las adquisiciones quedaba a cargo del Ayuntamiento de Barcelona¹⁵. En las segundas, los gastos de viaje y estancia de Eudald Serra eran subvencionados por el coleccionista Albert Folch, mientras los de August Panyella y las adquisiciones corrían a cargo del consistorio barcelonés¹⁶.

Estas campañas se nutrieron del conocimiento directo que Eudald Serra tenía de la cultura japonesa y, en especial, de la cerámica. Hay que destacar además un aspecto esencial para comprender la importancia y las características definitorias de estas colecciones, como es el hecho que sus años en Japón coincidieron con los años más vitales del *Mingei*, y esto se refleja en los objetos que seleccionó para el MEB.

2.1. EL *MINGEI UNDO*

El *Mingei Undo* nació a finales de los años 20 de la mano de Yanagi Soetsu (1889-1961). Se la considera como a una filosofía idealizada de la producción artesanal además de constituir un medio para preservar miles de objetos artesanales: es decir, tuvo una importante parte práctica en la preservación de un patrimonio que se estaba perdiendo, especialmente a partir de la fundación por parte de Yanagi del *Nihon Mingeikan*¹⁷. Los últimos estudios publicados¹⁸ sobre el movimiento Mingei tienden a matizar esta idea, ya que si

su estudio y documentación. 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, la técnica y, en numerosas ocasiones incluso su uso. También daba detalles sobre su adquisición y precio de compra. Toda esta información posteriormente la completaban los conservadores del museo.

14 Miembro de la alta burguesía catalana y entusiasta coleccionista, Alberto Folch Rusiñol (1922-1988) fundó la Fundación Folch en 1975, de la cual Eudald Serra fue director técnico hasta el año de su muerte

15 Un ejemplo de este tipo de campañas son los viajes a Japón de 1957 y 1961

16 En relación a las expediciones a Japón, la expedición de 1964 corresponde a este segundo tipo.

17 En 1935 Yanagi creó un museo, el *Nihon Mingeikan*, concebido como un medio para preservar los objetos *mingei* y donde poder establecer y exhibir su estándar de belleza. Brian MOERAN (1981: 90) considera que hay tres manifestaciones básicas que sustentaron el *Mingei Undo*. La primera es el museo, en el cual se exhibían objetos considerados como “verdaderos *mingei*”. La segunda fue la *Folk Craft Association*, que publicaba dos revistas mensuales y se encargaba de difundir los ideales del *Mingei* a lo largo y ancho del país. El tercer elemento importante fue una tienda de artesanía, *Takumi*, fundada en 1933 y que tuvo su máximo apogeo en la década de los 50. En relación a la tienda *Takumi*, Serra compró numerosas piezas en ella durante la primera expedición que realizó con el MEB a Japón en 1957.

18 La doctora K. Brandt, por ejemplo, considera que la “*inestabilidad de la categoría mingei refleja también de hecho que aunque fue Yanagi realmente la figura central del proceso de definición, no fue un genio*

bien Yanagi fue la figura más visible, consideran al *Mingei Undo* no como el resultado de una “inspiración” particular e individual sino como un proceso lógico surgido en el contexto social y cultural del momento, con numerosos grupos, instituciones e individuos trabajando por un mismo objetivo: la recuperación de las forma culturales y artísticas más tradicionales.

El nombre de *Mingei* fue creado por Yanagi Soetsu en 1925, junto a los ceramistas Hamada Shoji y Kawai Kanjiro, con el fin de evitar equívocos y poder describir el trabajo de los artesanos y los objetos que realizaban, en contraposición a las obras de arte que favorecían críticos e historiadores. El término *Mingei* proviene de la abreviación de la frase *minshuteki-kogei*, que viene a significar "objetos comunes hechos por la gente y para la gente", y proviene de *minshu*, que significa “gente común, normal” y *kogei* que se puede traducir como "oficio, habilidad"¹⁹.

En conclusión, las ideas de Yanagi se caracterizan por una combinación de espiritualidad, estética y utilitarismo²⁰, conceptos que desde una visión occidental pueden parecer contradictorios, pero que son muy cercanos al pensamiento shintoísta y budista. Para intentar entender mejor esta idea veamos la siguiente explicación de Yanagi tomando como ejemplo un objeto de cerámica:

“Su procedencia no nos concierne. Si el artículo es hermoso, podemos decir que éste ha alcanzado la naturaleza de Buda, ya que no es el hombre solo quien puede hacerse Buda. Un artefacto hermoso puede ser definido como uno que reposa plácidamente donde aspira a estar. Un hombre que alcanza la naturaleza de Buda ha entrado en el reino que está más allá de la dualidad; del mismo modo, la belleza consiste en que ha sido liberada - o liberado - de la dualidad”²¹.

solitario. Mingei surge como resultado de un esfuerzo colectivo entre un grupo de coleccionistas, artistas y escritores con los cuales Yanagi estaba relacionado. Fue además, un producto de su época, reflejando un nuevo interés por la sociedad y cultura no-elitista –especialmente rural- y también por la vida cotidiana, el diseño moderno y el revalorizar ‘lo propio’”.(BRANDT, 2007: 48).

19 Esta explicación del origen de la palabra *mingei* la narra el hijo de Yanagi, Sori Yanagi (DD.AA, 1995: 163). Es la definición más aceptada, pero en la introducción del catálogo *Mingei. Japanese Folk Art from the Montgomery Collection*, así como en el libro de Kim BRANDT (2007: 48), se señala otra hipótesis: la combinación del kanji *min* (gente) y *gei* (cosas), que ya apuntaba Hugo MUNSTERBERG en *Mingei. Folk Arts of Old Japan* (1962: 17)

20 Sobre los aspectos “morales” y “utilitarios” del *mingei*, Brian MOERAN (1981: 94) puntualiza que “el primero es, estrictamente hablando, ‘extra-estético’ ya que concierne la manera en la cual los folk crafts están hechos; el segundo se centra en su uso social. Los aspectos ‘morales’ atañen al artesano, los ‘utilitarios’ al craft en sí mismo como objeto”.

21 YANAGI (1989: 129)

Pese a que Yanagi siempre reclamó la originalidad e independencia de sus ideas²², el ideario del *Mingei Undo* tiene numerosos paralelismos y puntos en común con el *Arts and Crafts* de William Morris²³. 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. La principal diferencia radica en la percepción de la situación de la artesanía en la Inglaterra Victoriana y en la sociedad japonesa: en Japón la actitud respecto a la artesanía en realidad era favorable, ya que desde principios del periodo Meiji,

“se prestó mucha atención a la artesanía tradicional y ésta fue utilizada como parte de la estrategia económica del gobierno para equilibrar el comercio internacional. La exposiciones internacionales en occidente proporcionaron oportunidades al gobierno japonés de descubrir la comerciabilidad de los productos artesanales japoneses”²⁴

Vemos así como, a pesar de que este movimiento nació en las primeras décadas del siglo XX, no fue hasta los años 50, y especialmente los 60, que empezó a tener reconocimiento nacional y, especialmente, internacional, gracias a la figura y al trabajo del ceramista inglés Bernard Leach²⁵. Y estos son precisamente los años de las campañas de recolección *in situ* realizadas por el MEB.

22 Véanse los ejemplos recogidos por Yuko KIKUCHI (1997: 247-248).

23 Uno de los primeros en iniciar el debate sobre la originalidad de Yanagi, mostrando los paralelismos existentes con el *Arts and Crafts* de Morris y Ruskin, fue Brian MOERAN con su artículo “Yanagi, Morris and popular art”, publicado en 1980 en *Ceramic Review*. Siguiendo a Brian Moeran en su libro *Lost innocence. Folk Craft Potters of Onta*, podríamos resumir los paralelismos entre las teorías de W. Morris y las teorías de Yanagi en los siguientes puntos: (a) simplicidad y capacidad para llegar a un propósito dan como resultado belleza, (b) la artesanía pertenece a la gente corriente, no a una élite aristocrática, (c) la artesanía no la crean genios individuales, sino que es el resultado de la tradición y cooperación, (d) el artesano ha de contar con los materiales naturales, ha de permanecer cercano a la naturaleza y (e) el comercio destruye la buena artesanía.

24 KIKUCHI (1994: 256)

25 Entre la numerosa e interesante bibliografía existente sobre la figura y la trascendencia de la figura de Bernard Leach en relación al movimiento *Mingei*, destacar el artículo de Edmund DE WAAL (1997: 355-362).

 2.2. LAS EXPEDICIONES A JAPÓN DEL MEB: EL CASO DE LA EXPEDICIÓN DE 1961

Las expediciones que Eudald Serra dirigió para el MEB a Japón fueron cuatro²⁶:

1. La primera de todas ellas fue en el año 1957, y corresponde a los expedientes del museo número 70 y 87.
2. La segunda campaña de estudio y recolección fue en 1961 y corresponde a dos de los expedientes del MEB, el 121 y el 122.
3. La tercera campaña de recolección in situ se llevó a cabo en 1964 y corresponde al expediente 152, el más numeroso en cantidad de objetos *mingei*.
4. La cuarta y última adquisición directa en Japón, fue realizada en 1968 y en realidad fue una escala del viaje a Australia de Eudald Serra y Albert Folch.

La primera campaña de estudio y recolección fue en 1957 y se adquirieron un total de 861 piezas, divididas en los expedientes del MEB números 70²⁷ y 87²⁸. En este primer viaje se adquirieron piezas de tipología muy variada: Serra se centró en la cerámica japonesa, pero sin olvidar seleccionar una serie de objetos que permitieran documentar diferentes aspectos de la cultura tradicional japonesa (cestería, juguetes y amuletos tradicionales, objetos de laca, piezas textiles, etc). Fue un viaje realizado en los meses de junio y julio, y se circunscribió a la zona de Kansai, visitando Osaka, Kobe, Kyoto, Shigaraki y Akashi. La prensa del momento se hizo eco de esta expedición²⁹ al Japón del museo, así como de la posterior exposición³⁰ que se inauguró el 15 de mayo de 1958 en el Palacio de la Virreina de Barcelona³¹, donde se exhibieron estos objetos de arte tradicional y popular llegados de Japón.

26 En esta ponencia nos hemos centrado exclusivamente en los viajes que realizó Eudald Serra a Japón con el MEB, pero para una cronología completa de todos los viajes realizados por E. Serra con el museo véase el catálogo *Esculturas antropológicas d'Eudald Serra* (1991: 16-25).

27 El expediente número 70 está formado por 472 objetos.

28 El expediente número 87 consta formado por 389 objetos.

29 Véase "Eficaz resultado de una expedición al Japón". *La Vanguardia*, viernes 11 de abril de 1958, p. 15

30 Véase "Exposición de arte popular japonés" *La Vanguardia*, jueves 15 de mayo de 1958, p. 15

31 El Palacio de la Virreina, situado en las Ramblas número 99 de Barcelona, era la sede del Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. En esos años se solían organizar las exposiciones con los objetos recolectados en las diversas expediciones organizadas por el museo debido a las reducidas dimensiones de las salas del museo, además de ser una manera de dar a conocer a los barceloneses los resultados concretos de dichas expediciones. El Palacio de la Virreina actualmente es la sede del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) y centro de exposiciones..

La segunda campaña de estudio y recolección fue en 1961 y corresponde a los expedientes del MEB números 121³² y 122 A/B³³. Fue dirigida y realizada, igual que la primera, por Eudald Serra y se centró especialmente en la recolección de muestras de la gran variedad de cerámica tradicional japonesa.

La tercera campaña se llevó a cabo en 1964, en la cual se adquirieron 834 objetos correspondientes al expediente número 152. Se llevó a acabo con la colaboración del director del museo, August Panyella, y tenía un objetivo muy claro y definido: llenar los posibles vacíos o lagunas de los viajes anteriores. De ella destacan los muebles y objetos de religiosidad popular, así como los objetos de vida cotidiana (cestería, laca, objetos de metal, etc). De esta última campaña de estudio y adquisición surgió una exposición que se inauguró el 28 de abril de 1965 en el Palacio de la Virreina titulada *Etnología y arte popular japonés*.

La última adquisición directa en Japón fue en 1968, durante una escala de Eudald Serra y Albert Folch en un viaje a Australia para recolectar piezas de los aborígenes con destino al MEB y la Fundación Folch. En Japón se adquirieron 83 piezas, englobadas en el expediente número 210, que consta de 373 piezas de etnología y arte popular japonés, australiano y papúa.

2.2.1. La expedición a Japón de 1961

Nos centraremos en la segunda campaña de estudio y recolección realizada en 1961 por sus características singulares y específicas. Tal y como se ha visto, fue dirigida y realizada por Eudald Serra y se adquirieron a cuenta del presupuesto del Museo 684 objetos, de los cuales 550 son objetos cerámicos.

En este viaje, que tuvo lugar entre los meses de mayo y junio, Serra recorrió la zona centro y sur de la isla de Honshu, así como las islas de Shikoku y Kyushu; centrándose de esta manera en las zonas donde mayoritariamente se encontraban los principales hornos y centros cerámicos del país: Seto, Shigaraki, Iga, Tamba, Bizen, Mashiko, Imari, Tajimi, Arita, Kyoto, etc. Así, en sólo dos meses recorrió más de la mitad del territorio japonés. Por ello su programa era muy denso y apretado y no estaba más de un día en cada lugar, excepto en contadas ocasiones. Esta búsqueda de la optimización del tiempo y, porqué no decirlo, de los recursos económicos con los que contaba, se podía conseguir ya que todo el recorrido estaba perfectamente planeado y pensado con antelación³⁴, rebatiendo así la idea apuntada por el profesor Koji Asaoka y

32 El expediente número 121 consta de 635 objetos.

33 El expediente número 122 consta de 27 objetos y el 122-b de 23 objetos.

34 Véase la introducción al catálogo de la exposición *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1961* (1962: 5).

recogida en el artículo de Tomas Kreiner, que este tipo de trayecto se debía a un guía nativo³⁵.

A Eudald Serra le gustaba destacar que la selección de objetos la realizó pensando en traer ejemplos de elementos representativos del arte y la cultura popular de los años 50. En una entrevista realizada en 1964, al regreso de una expedición a los Andes, Serra realizaba unas declaraciones que bien podrían servir también para identificar el tipo de objetos recolectados en Japón:

“No se trataba de buscar objetos de valor material, piezas antiguas y ricas, cosas difíciles de encontrar, y más difíciles aún de salir del país o de los países donde se adquieren, sino dar con materiales bellos y utilitarios que hablan de la vida de los pueblos que los fabrican y los usan y nos evocan sus oscuras existencias y hasta que extremo aman las formas y saben elaborar esas piezas simples, pero siempre llenas de gracia cuando salen de manos artesanas; modelos que se repiten a lo largo de los años y que poseen una absoluta vigencia por su utilidad y por su uso constante”³⁶.

En esta segunda campaña de recolección mayoritariamente compró directamente en ceramistas, artesanos, tiendas especializadas en productos artesanales y anticuarios³⁷, variando así un poco la metodología de recolección respecto a la expedición de 1957 cuando, siguiendo el ideario *mingei*, adquirió gran parte de los objetos en grandes almacenes como *Hankyu Department Store* y *Mitsukoshi Department Store*, ambos en Osaka³⁸. Por lo tanto, teniendo en cuenta que cada prefectura japonesa se especializó en un tipo de artesanía, y que las expediciones del Museo intentaron llegar a prácticamente todas las zonas esas zonas, en los casos que no pudieron llegar al lugar de origen, los grandes

35 Véase KREINER (2005 : 368)

36 LLOPIS (1964: 45)

37 Un caso curioso es el de la librería de Yamaguchi Teiji, en Kagoshima. Librero y coleccionista a quien en 1961 (concretamente el 7 de junio de 1961 según testimonio el inventario de campo conservado en el MEB) Eudald Serra compró antigua cerámica de Satsuma. Conservaron su amistad a lo largo de los años y, tal y se relata en el catálogo retrospectivo (ZABALBEASCOA, 1998: 86-88) a la muerte de Yamaguchi, Serra recibió un curioso y preciado objeto sobre el cual ambos habían conversado largamente: una pequeña capilla de madera con un falo de bambú en su interior. Por conversaciones con la familia sabemos que Serra conservó siempre consigo este regalo.

38 Se ha de destacar que incluso este modo de adquisición de las colecciones, comprando bien directamente en los artesanos bien en grandes almacenes, muestra importantes conexiones con el ideario del *Mingei Undo*. Y este es un aspecto que, si se desconoce la trayectoria de este movimiento, puede resultar sorprendente. Como destaca Brian Moeran en el libro *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*, fue en los grandes almacenes donde los ceramistas encontraron una importante red de exhibición y distribución, además de tener asegurada una enorme clientela potencial.

almacenes y los anticuarios fueron de gran utilidad para lograr reunir unas colecciones lo más completas posibles.

Tal y como se ha visto, en esta segunda campaña se centró en la gran variedad de cerámica tradicional japonesa. Eudald Serra consiguió reunir una colección donde están representados la mayor parte de los hornos que en aquel momento estaban activos³⁹. Actualmente, y gracias a su visión de futuro, esta colección tiene una importancia extraordinaria ya que, de aquellos hornos, quedan actualmente pocos en activo y el MEB es de los pocos museos europeos en que queda constancia de ellos.

Queda fuera del alcance de este artículo hacer un recorrido exhaustivo por las colecciones de cerámica japonesa que se conservan en el MEB, pero sí queremos destacar que Serra no sólo adquirió obra en los principales hornos y centros cerámicos sino también de los más destacados ceramistas del momento, muchos de los cuales posteriormente⁴⁰ fueron nombrados Propiedad Cultural Importante e Intangible (*jūyō mukei bunkazai*), Importante Propiedad Cultural de la prefectura correspondiente e incluso obras de autores considerados Tesoro Nacional Viviente (*ningen kokuhō*)⁴¹, lo cual demuestra el conocimiento y la especial sensibilidad de Serra del mundo de la cerámica japonesa. Entre quienes recibieron la más alta distinción, la de Tesoro Nacional Viviente, y que están representados en el expediente 121 de las colecciones del

39 He de agradecer la ayuda y colaboración del nieto de Eudald Serra, Ramiro Córdova, que me facilitó el acceso a la documentación de los diarios de los viajes, en los cuales encontramos tanto datos personales como documentación técnica. Es especialmente interesante el diario del viaje de 1961, en el cual se detalla información técnica precisa sobre el tipo de horno que visitaba, quién era el artesano, los materiales que utilizaba, el tipo de horno, las técnicas de elaboración y decoración, etc. Y junto a estos detalles técnicos hay información más personal, como la valoración del propio Serra sobre determinadas obras y/o ceramistas que ayuda a definir y entender su gusto y apreciación estética, elementos clave para comprender las características específicas de las colecciones del MEB.

40 En el momento de la adquisición solamente Hamada Shoji, Arakawa Toyozo (ambos en 1955) y Kaneshige Toyo (en 1956) habían sido designados como Tesoro Nacional Viviente.

41 En realidad, Tesoros Nacionales Vivientes es el nombre por el cual se conoce popularmente a los artesanos destacados como Propiedad Cultural Importante e Intangible. Esta figura surgió de la ampliación realizada en 1954 de la Ley de Protección de Propiedades Culturales, promulgada en 1950 como una manera 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 “Propiedad Cultural Importante e Intangible”, como una manera de preservar, conservar y difundir su arte. Para más información de todo el proceso de selección y nombramiento véase *Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan* (en línea: http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_05.pdf), así como la web de la Agency for Cultural Affairs of Japan (<http://www.bunka.go.jp/english/>). En 1989, la Conferencia General de la UNESCO promulgó una serie de recomendaciones sobre preservación del patrimonio cultural basadas en gran parte en el concepto japonés del tesoro Nacional Viviente: para más detalles sobre estas directrices véase la web de la UNESCO www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061, así como el artículo de KIRSHENBLATT-GIMBLETT. B. (2004: 52-64).

MEB, destacar Hamada Shoji⁴² (1894-1978), Arakawa Toyozo⁴³ (1894-1985), Fujiwara Kei⁴⁴ (1899-1983), Fujiwara Yu⁴⁵ (1932-2001), Kaneshige Toyo⁴⁶ (1896-1967), Miwa Kyuetsu XI⁴⁷ (1910- ㄷ), Tatsuzo Shimaoka⁴⁸ (1919-2007) y Kondo Yuzo⁴⁹ (1902-1985). Además, movido por su propia apreciación estética y su conocimiento no solo compró obras de *folk art* sino que también adquirió piezas de ceramistas que posteriormente fueron reconocidas como verdaderas obras de arte de vanguardia, obras como por ejemplo las de los integrantes del grupo *Sôdeisha*⁵⁰, uno de los grupos de ceramistas de vanguardia más influyentes, formado por artistas como Arakawa Toyozo, Suzuki Osamu⁵¹ (1926-2001), Yagi Kazuo⁵² (1918-1979) y Yamada Hikaru⁵³ (1924-2001).

Por tanto, entre los objetos mingei más representados en el MEB se encuentra la cerámica. Lo cual es muy destacable ya que: (1) Yanagi estuvo particularmente interesado en la cerámica; (2) los fundadores del *Mingei Undo* junto a Yanagi fueron ceramistas; (3) es en la cerámica donde mejor se observa la apreciación de la belleza característica de la estética japonesa y (4) como señala Brian Moeran, los ceramistas fueron los más beneficiados del *boom* del Mingei a finales de los años 50 y hasta la década de los 70.

Uno de esos ceramistas fundadores del movimiento *Mingei* fue Hamada Shoji (1894-1978), uno de los ceramistas japoneses más celebres y conocidos a nivel internacional, y a Serra siempre le gustó destacar su relación él. En sus últimos años, cuando Serra habla de Hamada, casi podemos decir que lo consideraba como una especie de *alter ego*, ya que una de las cosas que a Serra les gustaba destacar era que, al igual que hacia él, Hamada:

"iba por el mundo y recogía cosas, cosas que le recordaban las tradiciones populares de Japón a pesar que, por su procedencia lejana, era imposible que derivasen"⁵⁴.

Según sus propias palabras, la conexión entre ambos era tal que:

42 MEB 121-561, 121-562, 121-563, 121-563 y 121-564

43 MEB 121-25, 121-26, 121-27, 121-28, 121-29, 121-30, 121-31, 121-32, 121-33, 121-34, 121-35 y 121-36

44 MEB 121-208, 121-209 y 121-210

45 MEB 121-211

46 MEB 121-212

47 MEB 121-487, 121-487 y 121-489

48 MEB 121-565, 121-566 y 121-567

49 MEB 121-619, 121-620 y 121-621

50 Para más información sobre este movimiento artístico de vanguardia puede consultarse el artículo de Robert Yellin en la web <http://www.e-yakimono.net/html/suzuki-osamu.html>

51 MEB 121-89, 121-90 y 121-91

52 MEB 121-83, 121-84, 121-85, 121-86, 121-87 y 121-88

53 MEB 121-105

54 ZABALBEASCOA (1998: 84)

"Cuando viajamos juntos -explica Serra-, delante de una tela o de un cofre de madera, el sabia reconocer en mi cara que opinaba sobre lo que nos mostraban. A pesar de que los dos hablábamos inglés, entre nosotros las cosas se descubrían por la vista. En la vida no es necesario hablar tanto. A lo largo de la vida, uno tiene esta comunicación callada con muy pocas personas. Se da cuando alguien, más que conocerte, parece que te adivine"⁵⁵.



Henko, botella
Gres vidriado
Horno Mashiko, Prefectura
de Tochigi, isla de Hónshu,
Japón
Periodo Contemporáneo
Showa (años 1950)
Autor : Hamada Shoji
(1894-1978)
MEB 121-562, archivo de
imágenes 24.940
Fotografía cortesía del *Museu*
Etnològic de Barcelona

Muy posiblemente, la apreciación de la cerámica por parte de Eudald Serra derive directamente de su relación y afinidad personal con Hamada Shoji, ya que la suya es una apreciación que podríamos calificar de plenamente *mingei*. La justificación a dicha afirmación la encontramos en el hecho de que para que un objeto fuese considerado y catalogado como *mingei*, tenía que cumplir una serie de cualidades y características, que podríamos resumir en: (1) funcionalidad,

55 ZABALBEASCOA (1998: 86)

una de las características principales de los objetos *mingei* es que han de ser funcionales, y es de esta funcionalidad que derivaba su belleza. El propio Yanagi lo resume perfectamente en una sola frase al afirmar que lo esencial “*es la belleza nacida del uso*”; (2) objetos comunes, cotidianos, utilizados por la gente común diariamente; (3) hechos a mano; (4) anónimos; (5) que reflejasen las características de la zona donde se habían hecho. Yanagi consideraba que los artesanos tenían que utilizar materiales naturales, y estos materiales debían obtenerse localmente. Y cuando Eudald Serra hablaba de la cerámica, especialmente en los escritos que en los últimos años de su vida transcribían y dejaban constancia de sus ideas, lo hacía prácticamente en los mismos términos de funcionalidad y belleza que el ideario *mingei* utilizaba para definirla. Anaxtu Zabalbeascoa, en el texto para el catálogo de la exposición retrospectiva que la ciudad de Barcelona dedicó a Serra, destacaba como de la cerámica a Serra le interesaba que:

“La decoración estaba supeditada a la función. La unión de lo útil y lo bello, la identificación entre lo funcional y la belleza”⁵⁶.

Para el gusto personal de Eudald Serra, la cerámica era un objeto sensual y emotivo. En una entrevista publicada en 1953 en *La Vanguardia* ante la pregunta del periodista sobre si la cerámica era un arte menor en relación a la escultura él respondía:

“No, ¡protesto!; la cerámica es tan arte mayor como la escultura y la pintura, y la supera en que además de ser bella arte, tiene un sentido utilitario, y sirve para algo más que su contemplación. Una obra de cerámica tiene la forma, el color, la enorme ventaja de la calidad de la materia y puede verse, tocarse, e incluso ser besada, así una taza de té se lleva a los labios”⁵⁷.

Esta imagen del beso, de la mujer y la sensualidad fue una idea, metáfora y símbolo recurrente durante toda su vida al hablar de la cerámica, y en cartas suyas de 1968 dirigidas a Llorens Artigas⁵⁸ destaca que:

“De todas las artes, la cerámica es la única que, por su belleza, atracción y humanidad, es comparable a la mujer. Además de la forma y el color, nos proporciona el placer del tacto y, por qué

56 ZABALBEASCOA (1998: 94)

57 DEL ARCO (1953: 13)

58 Josep Llorens Artigas (1892-1980) y Eudald Serra fueron amigos y colaboradores en numerosas ocasiones, y ambos destacaron por ser grandes conocedores de la cerámica japonesa. En la década de los 50 (concretamente entre 1953 y 1955) realizaron una exposición anual conjunta en la *Sala Gaspar* de Barcelona.

no, del beso. ¿Acaso no es beso cuando, en las ceremonias del té, unimos nuestros labios a los de un bol al tiempo que lo acariciamos amorosamente entre nuestras manos para saborear su tibio contenido?⁵⁹.

Y en una de sus últimas entrevistas, con motivo de la exposición retrospectiva de 1998, la periodista Olga Spiegel recoge cómo Serra explicaba:

"No soy ceramista, soy escultor -puntualiza- pero tengo un conocimiento profundo de la cerámica y la entiendo mejor que nadie porque he tenido mucho contacto con grandes ceramistas de Japón. La aprendí allí. Yo era un gran fan de la ceremonia del te, de la auténtica, no la que ven muchos extranjeros, y la ceremonia del te tiene una base importante de humildad. Para mí la cerámica es el arte que tiene más humanidad, el que más se parece a la mujer, la puedes tocar, acariciar, besar. El bol de cerámica lo tiene todo, es un contenedor y cuando te lo pones en la boca es como un beso"⁶⁰.

Tal y como se ha dicho con anterioridad, la expedición de 1961 también dio como resultado una exposición en el palacio de la Virreina que se inauguró el 10 de febrero de 1962⁶¹. Esta exposición y su génesis también tuvieron una importante repercusión en la prensa, y es interesante observar y destacar de qué manera ya en esa época se hacía hincapié en los aspectos más característicos y definitorios del tipo de colecciones que se estaban creando para el MEB: su originalidad respecto a otras colecciones occidentales de arte japonés y su importancia dentro del panorama museístico nacional e internacional:

“Es grato saber que en Barcelona existe una de las colecciones más completas de arte popular japonés que en la actualidad posee occidente. A esta feliz conclusión se llega después de conocer los detalles de la interesante exposición de cerámica y arte popular nipón que esta tarde quedará inaugurada en el Palacio de la Virreina (...). Esta muestra artística que a partir de hoy y durante todo el mes de febrero y parte de marzo podrá admirarse en la Virreina, es fruto de la última expedición cultural al Japón a cargo de don Augusto Panyella, director del Museo Etnológico de Barcelona, y don Eudaldo Serra Güell, experto en la cultura de aquel país. El viaje tuvo una exclusiva finalidad: recorrer los centros ceramistas

59 Cita recogida por RUBERT DE VENTÓS (1992: 2).

60 SPIEGEL (1998: 37)

61 Véase el artículo publicado por August Panyella, director del MEB en el *Diario de Barcelona*, PANYELLA (1962: 13)

más tradicionales de las islas de Honshu, Shikoku y Kiushio, adquiriendo y documentando piezas de calidad”⁶².

3. CONCLUSIONES

Al mirar con perspectiva estas expediciones de Serra y el museo, se observa una gran planificación de los viajes. Así por ejemplo, mientras en la primera expedición se circunscribió a la zona de Kansai –la más conocida por E. Serra por sus años de residencia en Kobe-, en la campaña de 1961 visitó la zona centro y sur de la isla de Honshu, así como las islas de Shikoku y Kyushu; es decir, la zona donde se encontraban mayoritariamente los principales hornos y centros cerámicos. Y en la de 1964 Serra y Panyella se desplazaron por prácticamente toda la isla de Honshu, exceptuando las prefecturas del sur (que ya habían sido visitadas en la anterior). Por lo tanto, en tres viajes recorrió prácticamente todo el territorio japonés y abarcó casi toda la tipología de objetos *mingei* (cerámica, laca, juguetes, objetos de madera, etc). Y la expedición más especializada fue, sin duda, la de 1961, en la cual Serra se centró mayoritariamente en la cerámica.

Estos viajes, pero sobretudo la personalidad de Eudald Serra, nos proporcionan las claves para entender las características de las colecciones del MEB. Tal y como ya se ha dicho, la especial “sensibilidad” de Serra, su particular y especial “mirada”, es una de sus grandes aportaciones al *Museu Etnològic* y a sus colecciones. Se ha de tener cuenta que no es posible pensar en aportaciones asépticas y/o objetivas, así que se ha de valorar la calidad de la percepción personal y como ésta se traduce en la calidad del material seleccionado. Y en el caso de las colecciones seleccionadas por Serra para el MEB, su gusto y percepción personal se tradujeron en una selección de gran calidad y coherencia interna, unos objetos que son un perfecto ejemplo para entender qué fue el movimiento *Mingei* y que supuso en el Japón de las décadas de 1950 y 1960. Este es un hecho que debe subrayarse, por la especificidad que otorga a las colecciones del MEB, diferenciándolas del resto de las colecciones japonesas en Europa, las cuales acostumbra a proceder de donativos de coleccionistas particulares -la mayoría de finales del siglo XIX y principios del XX-, y se componen básicamente de objetos mucho más cercanos al concepto

62 MARTIN (1962: 27)

uropeo de "arte"⁶³ que implicados en el conocimiento de una sociedad distinta a la propia a través de su cultura material⁶⁴.

63 KREINER (2005: 368) señala con extrañeza en su artículo como “*él [Serra] nunca mostró interés en objetos de arte clásico japonés como pinturas antiguas, caligrafías, objetos budistas o lacas*”. Precisamente ésta es una de las características del gusto personal de Serra que supo concretar en una colección diferenciada y particular.

64 Cuando hablamos de cultura material seguimos la definición dada por Susan PEARCE (1989: 2), según la cual “*los términos ‘cultura material’, ‘objeto’ y ‘artefacto’ han sido utilizados como sinónimos intercambiables, pero necesitan una ampliación. (...) En Norteamérica ‘cultura material’ tiende a significar lo que en Gran Bretaña se suele llamar ‘historia social’, si bien normalmente incluye un considerable input para las artes aplicadas, (...) En Gran Bretaña, el término ha sido utilizado durante un considerable tiempo por antropólogos y arqueólogos, y más recientemente por sociólogos y historiadores, y normalmente ellos consideran que significa artefactos construidos por el hombre combinando material y tecnología, cuyos propósitos prácticos pueden ser diferenciados de las estructuras fijadas ya que pueden moverse de un lugar a otro. Esto incluye las bellas artes y las artes aplicadas (...) La cultura material se estudia ya que ésta puede contribuir a nuestro entendimiento del trabajo de las sociedades y los individuos.*”

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO MEB. Expediente 121. Primera parte de la expedición de Eudald Serra a Japón en 1961.

BRANDT, L. K. (2007). *Kingdom of beauty: mingei and the politics of folk art in Imperial Japan*. Asia-Pacific. Durham, Duke University Press.

DD.AA (1962). *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1961*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

DEL ARCO (1953). “Mano a mano. Eudaldo Serra”. *La Vanguardia española*, miércoles 18 de diciembre de 1953

DE WAAL, E. (1997). “Homo Orientalis: Bernard Leach and the Image of Japanese Craftsman”. *Journal of Design History*, vol. 10, nº 4, pp. 355-362.

HUERA, C.; SORIANO, L. (1991). *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Fundació Folch.

KIKUCHI, Y. (1994). “The Myth of Yanagi’s Originality: The Formation of ‘Mingei’ Theory in its Social and Historical Context”. *Journal of Design History*, vol. 7, nº 4, pp. 247-266.

KIKUCHI, Y. (1997). “Hybridity and the Oriental Orientalism of ‘Mingei’ Theory”. *Journal of Design History*, vol. 10, nº 4, 1997, pp. 343-354.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). “Intangible Heritage as Metacultural Production” *Museum International*, vol. 56, n. 1-2, pp. 52-64.

KREINER, T. (2005). Museum of Ethnology of Barcelona : The Serra Collection –The Strength and weakness of making one’s own public collection. En KREINER, J. (2005)(ed) *Japanese Collections in European Museum*. Bonn : Bier’sche Verlagsanstalt.

LLOPIS, A. (1964). “Barcelona en los Andes”. *La Vanguardia española*, domingo 5 de abril de 1964, p. 45

MARTIN, M. (1962). “Barcelona posee una de las colecciones más completas de arte popular japonés que existen en occidente”. *La Vanguardia española*, sábado 10 de febrero de 1962, p. 27.

MARZÁ, F.; SERRA, P. (1998). Rastres de vida. En *Eudald Serra. Rastres de vida*. Col·lecció Moderns contemporanis, 2. Barcelona: Àmbit, pp. 9-12.

MOERAN, B. (1981). “Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement”. *Asian Folklore Studies*, vol. 40, nº 1, pp. 87-99.

MOES, R (ed.) (1995). *Mingei. Japanese Folk Art from the Montgomery Collection*. Virginia: Art Services International.

MUNSTERBERG, H. (1965). *Mingei. Folk Arts of Old Japan*. New York: The Asia Society.

NOGUERO, J. (1999). “El viatge de la vida amb Eudald Serra”. *Escola catalana*, julio, agosto, septiembre, nº 362, pp. 34-38.

PANYELLA, A. (1962). "La exposición de cerámica y arte japonés de la Virreina (Expedición del Museo Etnológico 1961)". *Diario de Barcelona*, 25 de febrero, p.13.

PEARCE, S. (1989). *Museum Studies in Material Culture*. En *Museum Studies in Material Culture*. Leicester: Leicester University Press, pp. 1-10.

RUBERT DE VENTÓS, X. (1992). *Eudald Serra. Escultures*. (23 d'abril al 19 de maig de 1992). Barcelona: Galeria Brok.

SPIEGEL, O. (1998). "La exposición de la Virreina resume toda mi vida, dice el escultor Eudald Serra" *La Vanguardia*, lunes 19 de octubre, p. 37

TEIXIDOR, J. (1979). *Eudald Serra*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.

UTSUMI, T. (1995). *Mingei and the Life of Soetsu Yanagi*. En *Mingei. Two Centuries of Japanese Folk Art*. Tokyo: The Japan Folk Arts Museum, pp.14-31.

YANAGI, S. (1989). *The Unknown Craftsman*. Tokyo: Kodansha Int. [1972].

YANAGI, S. (1995). *Mingei Movement and I*. En *Mingei. Two Centuries of Japanese Folk Art*. Tokyo: The Japan Folk Arts Museum, pp.163-167.

ZABALBEASCOA, A. (1998). Eudald Serra: vocabulari per a un home inquiet. En *Eudald Serra. Rastres de vida*. Col·lecció Moderns contemporanis, 2. Barcelona: Àmbit, pp. 32-129.

WEBGRAFÍA

Agency for Cultural Affairs of Japan, <http://www.bunka.go.jp/english/> (consultada en diciembre de 2009)

Ajuntament de Barcelona, Art Urbà, http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome (consultada el 5 de mayo de 2009).

Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan, http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_05.pdf, (consultada el 1o de diciembre de 2009)

Japanese Pottery Information Center, <http://www.e-yakimono.net/html/suzuki-osamu.html> (consultada el 8 de noviembre de 2009)

Museo Patio Herreriano de Valladolid, Fondo Ángel Ferrant, http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil_biografico (consultada el 5 de mayo de 2009)

UNESCO, www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061, (consultada en diciembre de 2009)