

RESUMEN

El presente artículo propone una mirada a la personal concepción de belleza desde la perspectiva del pensamiento budista y su aplicación en la valorización de los productos artesanales sustentada por el intelectual japonés Yanagi Sōetsu (1889-1961) Dicho intelectual edificó un aparato crítico basado en conceptos budistas en orden a encontrar la belleza en la artesanía popular reivindicando el carácter netamente oriental, y a la postre japonés de dichos artefactos. Asimismo abogó por una apreciación moral de la belleza residente en ellos. Su teorización de los conceptos *myōkōnin* (妙好人), *jiriki* (自力), *tariki* (他力) y *chokkan* (直観) y su discusión constituyen el tema central de este artículo.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone introducir la “idea budista de belleza” según la teorizó el filósofo, escritor, pensador e historiador Yanagi Sōetsu³³² (1889-1961) dentro del movimiento de apreciación de las artesanías populares de Japón conocido como *Mingei*. (民芸) El término es una abreviación de las palabras *minshū kōgei* (民衆工芸) literalmente “artesanías populares”, y fue acuñado por Yanagi con el fin de denominar todas las artesanías que se estaban condenando a la desaparición y olvido durante finales del periodo Meiji (1868-1912) y durante el periodo Taisho (1912-1926) víctimas de la rápida producción industrial de productos similares. Esta palabra que fue creada a comienzos del siglo XX se ha convertido hoy en día en la palabra habitual para decir “artesanía” en el Japón contemporáneo.

Uno de los aspectos más interesantes del pensamiento de Yanagi es su propuesta de la existencia de una estética budista que refuerza la idea de la importancia de la artesanía popular. Contrastando la producción artesana frente a la producción artística que recibe habitualmente la aprobación de la sociedad, Yanagi encontró en las humildes producciones de las regiones interiores muchos valores que habían sido completamente perdidos en la fría y sistemática producción fruto de la industrialización de las manufacturas.

³³² 柳宗悦

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Previamente a la presentación del pensamiento de Yanagi Sōetsu nos será de gran ayuda analizar las circunstancias políticas y sociales de la época en la que le tocó vivir. Las décadas en torno al cambio del siglo XIX al siglo XX en Japón fue un periodo muy controvertido ya que la modernización que apenas había comenzado hacia treinta años impulsada por el gobierno reformista Meiji comenzaba a dar sus primeros frutos. En el lado positivo el país había avanzado en tecnología, libertades sociales y económicamente aunque existían así mismo muchas sombras y numerosas víctimas durante todo este proceso hacia delante. Entre ellas, los grandes números de agricultores de las áreas rurales de Japón que no pudieron hacer frente con sus producciones de artesanías populares a los productos manufacturados importados de Estados Unidos y Europa vendidos a un precio sensiblemente inferior.

Intelectualmente fue también la época cuando muchos pensadores japoneses se encontraban atrapados entre su fascinación con Occidente y sus incipientes sentimientos nacionalistas. La lenta transformación de Japón en una potencia colonial, y específicamente después de la demostración de poder que supuso su sorprendente victoria sobre Rusia en 1905, generó un ambiente donde Japón, al que se le había asignado un cómodo papel como el “otro” Oriental en el discurso colonial de Occidente comenzó a crear su propio nicho. En esta nueva concepción Japón se configuró como el nuevo centro de poder en el continente asiático y como el país alrededor del cual el resto de Oriente gravitaba en su nueva condición de “otro”. Esta estrategia fue establecida como un medio de posicionar a Japón en una esfera independiente de Occidente mientras que al mismo tiempo se situaba en un peldaño jerárquicamente superior al todavía “incivilizado” Oriente. Dentro de esta retórica, China y Corea eran miradas con compasión y simpatía debido a sus raíces comunes de civilización oriental pero eran condenadas por su bajo nivel moral: naciones pobres y disolutas que requerían de la oportuna ayuda japonesa para conseguir de nuevo destacar brillando entre todas las naciones.

Será en torno a la primera década del siglo XX cuando varios intelectuales japoneses comenzarán un proceso de introspección y meditación sobre la propia cultura con el objetivo de construir una identidad cultural nacional con la cual compararse en pie de igualdad contra los dominantes valores occidentales. Es el momento en el que la disciplina de la historia del arte finalmente se establece gracias a los esfuerzos de gente tal como Okakura

Tenshin³³³ (1862-1913) y Ernest Francisco Fenolosa (1853-1908), los cuales se convirtieron en infatigables predicadores de la cultura japonesa en Occidente, publicando sus ideas en inglés y estableciendo lo que se convertiría en la primera escuela de bellas artes de Japón. Bajo su dirección se fundó en Ueno la *Tōkyō Bijutsu Gakkō*³³⁴ (en la actualidad la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio) en la década de los años noventa del siglo XIX. En esta institución se promovió la creación de un arte típicamente japonés en su temática y soportes aunque ejecutado con una técnica occidental, y se convertirá en uno de los referentes de los movimientos artísticos de inspiración occidental en el país nipón³³⁵.

2. LA FORMACIÓN DE YANAGI

Yanagi vivió sus años formativos en esta atmósfera social como sus primeros estudios y publicaciones así demuestran. Creó un círculo artístico nombrado *Shirakaba* (白樺) o “El abedul blanco” donde publicaba una revista homónima donde se analizaba y discutía apasionadamente diferentes ejemplos de arte occidental. No solo eso, también organizaron incluso diferentes exposiciones donde se presentaba al público general obras de arte occidental por medio de reproducciones de las piezas más famosas y la publicación de pequeños catálogos. Pintores como Rembrandt, Van Gogh, Goya o William Blake fueron discutidos y analizados en las páginas de esta publicación. Sin embargo, muy pronto Yanagi enfocó su curiosidad hacia el estudio del arte oriental, especialmente la producción cerámica de China, Corea y Japón. Fue alrededor de la década de los años veinte cuando se dio este definitivo giro en su interés y cuando descubrió la singularidad de las artesanías.

Sin duda merecedor de nuestra atención es que en estos años de formación intelectual Yanagi fue estudiante, y posteriormente discípulo del famoso pensador religioso Suzuki Daisetsu³³⁶ (1870-1966) responsable de la difusión de las religiones orientales y su discusión en Occidente, en especial el pensamiento zen del que era especialista. Su dominio del idioma inglés (fue profesor de este idioma en la prestigiosa institución educativa *Gakushūin*³³⁷,

³³³ 岡倉天心

³³⁴ 東京美術学校

³³⁵ Para mayor información sobre el establecimiento de dicha institución consultar CONANT, E.P. (1995) “The Tokyo School of Fine Arts and the Development of *Nihonga*, 1889-1906” en *Nihonga. Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*. The Saint Louis Art Museum/The Japan Foundation. Nueva York/Tokio. Weatherhill.. Pp.25-35

³³⁶ 鈴木大拙

³³⁷ 学習院 Tras la Segunda Guerra Mundial se convertiría en la actual Universidad Gakushuin. 学習院大学

precisamente donde Yanagi comenzó a atender a sus cursos) le permitió publicar diferentes libros sobre el tema y disfrutó de una gran difusión y aprobación de crítica y público en Occidente. Sería de él de quien Yanagi adquiriría su formación en relación a las ideas budistas.

3. MINGEI – 民芸

Yanagi desarrolló su concepto de *Mingei* en contraste con el arte altamente personal e individual promovido en Japón como resultado de la influencia occidental. La búsqueda de la “originalidad”, lo “único” y el “reconocimiento” fueron rechazadas por Yanagi quien consideraba que todos los objetos que eran creados con tal meta en mente no podrían generar otra cosa que mediocridades. Para Yanagi el aspecto realmente importante era el total anonimato del artesano que producía los objetos. Frente a la figura del genio artístico de occidente, él promulgaba una posición moral más elevada propiedad del artesano anónimo que guía su mano por la repetición/perpetuación de la tradición y que es totalmente ajeno al valor de su producto.

El tipo de objetos de los que él estaba hablando eran por ejemplo los cuencos de la ceremonia del té, o las cerámicas coreanas de la dinastía Yi (1392-1910) (Figs.1, 2 y 3), así como las artesanías indígenas de Taiwán, Okinawa o Hokkaido (Fig.4). Todos ellos productos desacreditados por las instituciones artísticas del momento (museos nacionales, galerías de arte, tiendas de antigüedades...) pero en los cuales él encontraba un gran valor y potencial.

4. LA IDEA BUDISTA DE BELLEZA

Pasemos entonces a analizar su personalísimo concepto de apreciación artístico-religiosa de las artesanías, por medio del estudio de su aplicación original de ideas budistas para evaluar las artesanías. Yanagi ha dejado escrito:

Mi objetivo es clarificar qué tipo de interpretación del mundo de la belleza es posible desde el punto de vista budista y explicar la base budista sobre la cual la naturaleza de la belleza depende, especialmente según se persigue en el Oriente.³³⁸

³³⁸ SŌETSU, Y. y LEACH, B. (1973) 1989. *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Japan, Kodansha International. P.129. Traducción del autor.

Aunque discutiría varias terminologías budistas en relación a la apreciación de las artesanías son principalmente cuatro conceptos los que exploró para elaborar su teoría de “la idea budista de belleza”. Estos son: *myōkōnin* (妙好人), *jiriki* (自力), *tariki* (他力) y *chokkan* (直観)

Myōkōnin (妙好人) puede ser traducido como “maravillosa persona gentil” y originalmente se utilizaba para denominar a un seguidor de la secta de la Tierra Pura (*Jōdo Shin*³³⁹), de orígenes humildes y de clase social baja pero al que se elogia por su devoción y por ser un sincero practicante del *nembutsu*³⁴⁰. No conocen el descontento y carecen de cualquier tipo de deseos en esta vida. Fue un término que disfrutó de una gran popularidad durante el periodo Edo³⁴¹.

Yanagi considera que en las artesanías podemos encontrar lo que él denomina *myōkōhin* (妙好品) o “maravillosos objetos gentiles”, y propuso que del mismo modo en que los *myōkōnin* eran moralmente superiores a las capas más altas de la sociedad, los objetos artesanales producidos por artesanos anónimos poseían la verdadera belleza y que además eran “los más puros y éticos de todos los objetos”.³⁴² Esta idea está presente desde el comienzo de la “estética budista de belleza” de Yanagi, ya que como ya escribió en una de sus publicaciones:

Si el artículo es bello, podríamos muy bien decir que ha alcanzado la budeidad, ya que no es tan solo el hombre el que puede llegar a convertirse en un Buda.³⁴³

Al razonar el porqué estos objetos han llegado a alcanzar dicho estado Yanagi introduce las ideas de *jiriki* y *tariki* nuestros segundo y tercer términos a analizar. En el budismo *jiriki* (自力) literalmente “fuerza interior/personal”, “poder propio”, se refiere a la idea de conseguir la iluminación a través del esfuerzo personal, propio. Debido a que para alcanzar la iluminación a través de dicho camino se nos presenta un largo viaje lleno de dificultades también se le conoce como *nangyō-dō* (難行道) o “vía de las dificultades”. En su teoría de *Mingei* Yanagi entiende este *jiriki* como el genio individual, la búsqueda por el reconocimiento social, público de su artesanía (lo que le convertiría en algo parecido a un “artista”), y por ello no Yanagi no apoya esta vía o *jiriki-dō* (自力道) ya que desde esta interpretación, lo considera como algo “menos

³³⁹ 浄土真

³⁴⁰ 念仏

³⁴¹ KASAHARA, K. Editor. (2001) 2007. *A History of Japanese Religion*. Tokio. Kosei Publishing. Co. Pp. 408-411

³⁴² KIKUCHI, Y. (2004) *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Orientalism*. Londres/ Nueva York. Routledge Curzon. P. 199. Traducción del autor.

³⁴³ SŌETSU, Y. y LEACH, B. *Ibidem*. P.129. Traducción del autor.

moral”³⁴⁴. Para Yanagi la actitud, espiritualidad ideal, es aquella del artesano anónimo el cual produce sus objetos gracias a la inercia ofrecida por la repetición automática de la misma acción y bajo la guía de la tradición. Esta circunstancia es interpretada por Yanagi como la aceptación del artesano de la vía exterior, del Otro Poder, o *tarikido* (他力道), y lo expresó de la siguiente manera:

[Un artesano] podrá ser analfabeto, carecer de educación y no poseer ningún tipo de personalidad carismática, pero no es a partir de dichas causas de donde la belleza es producida. El descansa en la mano protectora de la naturaleza. La belleza de la artesanía es del tipo que proviene de la dependencia en el Otro Poder (*tarikido*). Material natural, proceso natural, y un corazón que acepta – estos son los ingredientes necesarios para que se produzca el nacimiento de la artesanía.³⁴⁵

Kikuchi ha comentado como cuando Yanagi propone confiar en el “Otro Poder” de hecho quiere decir seguir la tradición, los métodos tradicionales, el uso de los materiales naturales tradicionales y el mantenimiento de las formas y diseños tradicionales³⁴⁶. Esto significaba el total rechazo de todo aquello que la revolución industrial había traído a la producción artesanal moderna: mecanización, materias manufacturadas y nuevos diseños. Aquí, “tradición” es un sinónimo de la herencia budista. En palabras de Yanagi:

Tradición, la acumulación de la experiencia y la sabiduría de varias generaciones, lo que los budistas llaman el Poder Dado – un poder agregado que en todos los casos trasciende a los individuos... Para el artesano, la tradición es al mismo tiempo el salvador y el benefactor. Cuando la sigue, la distinción entre los individuos con o sin talento no hace más que desaparecer: cualquier artesano puede producir indefectiblemente una maravillosa obra de arte.³⁴⁷

El cuarto y último concepto que vamos a analizar aquí es el uso que Yanagi propone de la palabra *chokkan* (直観) dentro de su concepto de “estética budista de la belleza” y la desarrolló en relación con la ceremonia del té y la cerámica que en ella se usa. Yanagi entiende que la belleza es reconocida por medio de un proceso de “intuición”, “entendimiento directo” o “mirada

³⁴⁴ Ídem.

³⁴⁵ KIKUCHI. Ibid. P.60. Traducción del autor.

³⁴⁶ Ídem.

³⁴⁷ KIKUCHI. Ibid. 200. Traducción del autor.

directa” una vez nos enfrentamos a ella. Este *chokkan*, el cual podría ser traducido como “percepción directa” es lo que permitió a los antiguos maestros de té apreciar la belleza suprema contenida en la rusticidad y simpleza de las artesanías populares. Yanagi explicó:

[Su grandeza reside] en la libertad de su intuición creativa: por medio de su habilidad para ver e interesarse por la asombrosa belleza yaciendo latente, aguardándoles en el mundo de la miscelánea de objetos a los que nadie prestó ninguna particular atención. Nadie tuvo nunca una visión tan aguda como la de ellos para observar el valor estético de la artesanía. No eligieron más que *getemono* (下手物) cuyo valor no superaba un par de peniques. Puede que se les denomine como habitaciones para la ceremonia del té, pero de hecho estaban basadas en las simples chozas campesinas³⁴⁸.

Sin embargo, esta intuición no proviene del aprendizaje, o del conocimiento intelectual de la persona:

Al comprender la belleza, la intuición es más la esencia que la percepción intelectual... La belleza es un tipo de misterio, esto es por lo que no puede ser captada adecuadamente a través del intelecto... Uno no puede reemplazar la función de ver por la función de conocer. Uno puede que sea capaz de convertir la intuición en conocimiento, pero uno no podrá producir intuición a partir del conocimiento. De modo que la base de la estética no debe ser los conceptos intelectuales³⁴⁹.

Esto le condujo a introducir de este modo también la idea zen de *mushin* (無心) o “no-pensamiento”, “inconsciencia”, lo que Yanagi entendía como la no conceptualización, no intelectualización del acto de percibir belleza desde el objeto. Significa confrontar el objeto y olvidarnos de nosotros mismos, prepararse para recibir lo que venga del objeto sin interponernos en el camino.

Esta idea de negación del yo cuando nos situamos frente a un objeto, desembocará en su defensa del término budista *funi* (不二) o “no-dualidad”. Yanagi se refiere al reconocimiento de la ausencia de diferencia entre el objeto y uno mismo, ya que los dos son esencialmente la misma cosa. La jerarquía del sujeto (el hombre apreciando un objeto/ el hombre produciendo un objeto) y el objeto (la artesanía) se ha destruido y en su lugar se ha transformado en unidad. Yanagi lo enuncia de la siguiente manera:

³⁴⁸ KIKUCHI. Ibid. P.61. Traducción del autor.

³⁴⁹ Idem. Traducción del autor.

El sentido de la belleza. [...] El budismo, nos dota de los medios para una completa comprensión de la belleza. El sentido de la belleza nace cuando la oposición entre el sujeto y el objeto ha sido disuelta, cuando el sujeto llamado “yo” y el objeto llamado “ello” se disuelven en el ámbito de la no-dual totalidad, cuando ya no hay nadie al que transferirse por más tiempo o nada a lo que ser transferido. Ni el “yo” que se enfrenta al “ello” o el ello que se enfrenta al “yo” pueden alcanzar la realidad. Una verdadera conciencia de la belleza se puede encontrar donde la belleza observa la belleza, no donde el “yo” observa al “ello”. La relación “yo-ello” no puede revelar belleza en su totalidad, sino tan solo una pequeña parte de ella. El budismo zen usa la expresión kenshō (見性), en la cual ken quiere decir “contemplando” y shō “naturaleza”; al verlas juntas sin embargo, las dos palabras no significan “contemplando la naturaleza” sino más bien “contemplando en la naturaleza de uno mismo”. En kenshō el artista y su invitado no son dos conceptos distinguibles³⁵⁰.

Toda la cadena de “percepción-reconocimiento de no diferencia-convertirse en uno” ha sido identificada como un elemento común a diferentes religiones orientales tales como el yoga hindú y el budismo teravada.³⁵¹ Es quizá esta última proposición de Yanagi, la referente a la no-dualidad de esta realidad por parte del artesano, la que parece tener conexiones más profundas con el budismo ya que al final parece proponer asimismo sus ideas de *Mingei*, su elogio y revalorización de la artesanía en sí misma como una “vía”. Podríamos atrevernos de hecho a bautizarlo como *Mingei-dō* (民芸道) Yanagi parece haber igualado al creyente budista con el artesano anónimo, y ha propuesto una vía a la salvación a través de la producción y apreciación de la artesanía popular.

5. CONCLUSIÓN

El movimiento *Mingei* tuvo una gran popularidad en el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial así como después de la contienda, y ha sido exitosamente exportado a Occidente (en especial a Inglaterra). De hecho, es un movimiento todavía muy activo publicando una revista mensual llamada *Mingei* (民芸), organizando muestras anuales y promocionando actividades de investigación en su sede del *Nihon Mingeikan* (日本民芸館) o Museo de

³⁵⁰ SÔETSU, Y. y LEACH, B. Ibidem. P.152. Traducción del autor.

³⁵¹ MOERAN, B. (1998) *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*. Gran Bretaña. Routledge Curzon Press. P. 42

Artesanía de Japón en el céntrico vecindario de Komaba, distrito de Meguro en la ciudad de Tokio.

El exotismo orientalista que puede percibirse en la “estética budista de la belleza” propuesta por Yanagi fue asumida como “auténtica” y “verdaderamente japonesa” en Occidente, reforzando un esencialismo sobre la cultura japonesa. La aplicación de la retórica budista por Yanagi al hablar de la filosofía estética de la artesanía fue algo totalmente original. Sin embargo, como contrapartida acabo perpetuando una concepción misteriosa y enigmática de Oriente en Occidente.

Nos gustaría terminar con un extracto final de los escritos de Yanagi donde se puede apreciar muy bien su cercana y personalísima concepción de la belleza y las ideas religiosas:

¿Por que deseamos la belleza? Los budistas nos responderían que el mundo de la belleza es nuestro hogar y que nacemos con un amor por el hogar. Desear la belleza, es de este modo, lo mismo que desear regresar a casa. Pero el hogar, tal y como lo conocemos, es el mundo de la no-dual totalidad: todo lo que ha sido dividido aspira a ser reunido; todo lo que, por así decirlo, ha sido dividido, lo ha sido para de ese modo desear ser reunido de nuevo. En cuanto a los objetos bellos, entonces, es lo mismo que cuando miramos a nuestro propio hogar; dicho de otro modo, es lo mismo que estar mirando a la condición original del hombre mismo. Aquel que compra un objeto bello esta en realidad comprándose a sí mismo, y aquel que contempla un objeto bello esta contemplando en él su yo mismo primordial. En un ardiente amante de la cerámica Song, la cerámica reconoce su propia casa; recíprocamente, el amante recupera su hogar en la cerámica. Aquí el espectador y lo observado no son dos entidades”³⁵².

BIBLIOGRAFÍA

CONANT, E.P. (1995) “The Tokyo School of Fine Arts and the Development of *Nibonga*, 1889-1906” en *Nibonga. Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*. The Saint Louis Art Museum/The Japan Foundation. Nueva York/Tokio. Weatherhill.

KASAHARA, K. Editor. (2001) 2007. *A History of Japanese Religion*. Tokio. Kosei Publishing. Co.

³⁵² SŌETSU, Y. y LEACH, B. Ibidem. P.155. Traducción del autor.

KIKUCHI, Y. (2004) *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. Londres/ Nueva York. Routledge Curzon.

MOERAN, B. (1998) *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*. Gran Bretaña. Routledge Curzon Press.

SŌETSU, Y. y LEACH, B. (1973) 1989. *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Japan, Kodansha International.

FOTOGRAFÍAS

Fig.1 **Bol de té.** Dinastía Yi Siglo XIX Corea.
Siglo XIX. Corea.



Fig.2 **Jarrón.** Dinastía Yi.



Todas las piezas forman parte de la colección del Museo de Artesanías Populares de Japón en Komaba, Tokio.

Fig.3 **Jarrón.** Dinastía Yi, Siglo XVIII. Corea.
Periodo Edo. Siglo XIX. Japón.

Fig.4 **Jarra de sake.**

