Humania del Sur. Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos.
Universidad de Los Andes, Mérida. Año 21, Nº 41. Julio – Diciembre, 2026. ISSN: 1856-6812, ISSN Elect.: 2244-8810

El Movimiento *Mingei* en regiones del sur global.
Casos de Estudio: India, Brasil y Venezuela

Rosanna Ríos Pérez
CEAA-ULA
Mérida
Venezuela
ORCID: 0009-0007-7118-7406
rosaespiral@gmail.com

Resumen

El presente estudio aborda el surgimiento y desarrollo de los talleres y exposiciones de cerámica en diversas regiones del sur global a lo largo del siglo XX, vinculados al movimiento *Mingei*. Se presentan los casos de India y Brasil, que evidencian manifestaciones estéticas híbridas, así como el de Venezuela, que denota una visión modernista. A pesar de la considerable lejanía geográfica entre India, Sudamérica y Japón, el propósito de este estudio es delinear los casos mencionados, haciendo hincapié en los vínculos con el movimiento *Mingei* y sus enunciados.

Palabras clave: Mingei, artesanía popular, sur global, cerámica.

The *Mingei* Movement in Global South Regions: Case Studies from India, Brazil, and Venezuela

Abstract

This study examines the emergence and development of ceramic workshops and exhibitions in various regions of the Global South throughout the 20th century, linked to the *Mingei* movement. It presents case studies from India and Brazil, which demonstrate hybrid aesthetic expressions, as well as a case study from Venezuela, which reflects a modernist perspective. Despite the considerable geographical distance among India, South America, and Japan, the purpose of this paper is to outline the aforementioned cases, emphasizing the ties to the *Mingei* movement and its ideals.

Keywords: Mingei, folk crafts, Global South, ceramics.

Recibido: 17.04.26 / Evaluado: 25.04.26 / Aprobado: 10.06.26

1. Introducción:

En 1925, Soetsu Yanagi (1889-1961), junto con los ceramistas Shoji Hamada (1894-1978) y Kanjiro Kawai (1890-1966), acuñaron el término *mingei* para designar la artesanía popular creada para el pueblo. Su objetivo era caracterizar y coleccionar piezas artesanales humildes, elaboradas con materiales locales por artesanos anónimos (Mimura, 1994, pp. 209-211). A partir de este momento, se produjo uno de los mayores movimientos de artesanía folclórica en Japón, que alcanzó territorios internacionales, incluyendo regiones del sur global como la India, Brasil y Venezuela. Las actividades propuestas por Yanagi y sus colegas abarcaban el coleccionismo, la investigación, la difusión a través de revistas periódicas, la organización de exposiciones y la enseñanza en talleres de formación, inicialmente dirigidos a artesanos de las zonas rurales del archipiélago.

En el contexto del período colonial, marcado por las tensiones entre las dos guerras mundiales y la expansión del Imperio japonés, el movimiento *Mingei* implementó una serie de iniciativas con el objetivo de promover internacionalmente sus postulados. Uno de los principales miembros que encabezaron este proceso fue Bernard Leach (1886-1963). Nacido en Hong Kong y con estancias en Japón durante su niñez y adultez, Leach participó activamente en el grupo desde la cerámica (Imagen 1). Su estrecha relación con Hamada, así como sus viajes a zonas rurales de un destacado acervo artesanal, como Mashiko en la prefectura de Toshigi, lo introdujeron en el estudio de este arte utilitario. Hamada, a su vez, visitó Inglaterra en 1919, tal como lo hizo Tomimoto Kenkichi (1886-1963) en 1908 (Kikuchi, 2024, p. 28). Leach invitó a Hamada a su taller en St. Ives, Cornwall, con el propósito de intercambiar técnicas locales, como el *slipware*, y la artesanía desarrollada en el movimiento *Arts and Crafts* liderado por William Morris. Durante este intercambio, Hamada asistió a Leach en la construcción de un horno tradicional japonés de leña, *noborigama* (Ajioka, 2018, p. 5).

Imagen 1



Fuente: Bernard Leach, *botella*. Gres con decoración de hierro y esmalte color crema. (1970) Crafts Study Centre, P75.99. Fotografía tomada por el autor.

Los procesos impartidos por Leach en su taller de St. Ives, tuvieron una importante repercusión en el desarrollo de las artes aplicadas a nivel mundial, siendo posteriormente recopilados en su obra *A Potter's Book* (Manual del Ceramista), publicada en 1940. A su vez, luego de concluido el congreso que se llevó a cabo en Dartington, Inglaterra en 1952, congregando a artistas alfareros y textiles, los miembros de Mingei autodenominados "los tres mosqueteros", Yanagi, Leach y Hamada, iniciaron una gira de cinco meses de duración por los Estados Unidos. Este periplo dio origen a una facción regional del movimiento *Mingei* en Minnesota, denominada *Mingueisota* (Kikuchi, 2024, p. 30). En el ámbito de estudios de arte transnacional, se destaca el reciente descubrimiento realizado por investigadores de *Mingei*, el cual destaca el desarrollo de artes para el pueblo desde la India, liderado por Sardar Gurcharan Singh (1898-1995). Singh se formó en cerámica en la Escuela Técnica Superior de Tokio (*Tokyo Higher Technical School*) entre 1919 y 1921, lo cual le permitió establecer un vínculo con Yanagi y Tomimoto. A su retorno a la India en 1922, se embarcó en un extenso proceso de integración de los conocimientos adquiridos en Japón y la estética del movimiento

Swadeshi que prevalecía en la India colonial. Años más tarde, fundó el taller de cerámica *Delhi Blue*, donde logró integrar técnicas y valores estéticos diversos hasta lograr las piezas de alfarería conocidas como *swadeshi-mingei* (Garimella, 2020, p. 49). Este espacio prevaleció como una comunidad de artistas alfareros interesados en la integración de sus postulados técnicos y conceptuales a través de la cerámica.

De manera similar, emergió en Brasil una comunidad de artistas japoneses que migraron durante el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de la oleada mencionada, se destaca la llegada de artesanos calificados y técnicos, de los cuales un grupo inició su labor en fábricas o compañías dedicadas a la producción de porcelana japonesa. Mientras tanto, otro grupo emprendió un camino independiente en el ámbito de las artes (Morais, 2015, p. 204). Este último grupo se caracterizó por estar conformado en su mayoría por mujeres que, en su país de origen, vieron limitadas sus oportunidades como artesanas. En este nuevo contexto, hallaron la libertad para emprender la cerámica de manera autónoma (Morais, 2015, pp. 203-204).

Paralelamente, transcurrida más de una década desde su visita a Estados Unidos en 1952, Bernard Leach partió hacia Sudamérica, visitando países como Venezuela, Colombia y Honduras. Para dar comienzo a su gira, visitó la ciudad de Caracas con el propósito de asistir a la exposición titulada "Del Pierre-Hamada-Leach", la cual fue inaugurada el 22 de abril de 1966 en el Museo de Bellas Artes. Dicha muestra, bajo la curaduría de Miguel Arroyo, quien se desempeñaba como director del museo, reunió piezas de destacados artistas como Shoji Hamada, Bernard Leach, Francine del Pierre y, a nivel nacional, de artistas de la talla de Tecla Tofano, Cristina Merchan, Mercedes Pardo, Alejandro Otero, Gottfried y Thekla Zielke, entre otros. Este encuentro de las artes del fuego supuso una primicia en cuanto a relaciones diplomáticas en el ámbito cultural entre estos tres países, Venezuela, Japón e Inglaterra, evidenciando el impulso del Museo de Bellas Artes hacia el diálogo con otras naciones.

Hasta hace unos años, la investigación relacionada con las actividades de expansión y difusión del movimiento *Mingei* se ha centrado principalmente en las interacciones entre Oriente y Occidente (Japón, Europa y Estados Unidos). Sin embargo, el reciente interés suscitado por las relaciones entre Japón e India, ha planteado la necesidad de ampliar el estudio más allá de Asia, observando otras regiones del sur global en las que este movimiento haya tenido alguna influencia o manifestación. Es preciso señalar que, a raíz de la restauración Meiji de 1868, Japón emprendió un proceso de modernización de manera acelerada, tomando como modelos a Europa y a Estados Unidos. En consecuencia, la atención prestada al papel desempeñado por Japón en otras regiones, incluidas las del sur global, ha sido significativamente menor. Con base en lo anterior, se plantea la necesidad de examinar dichos casos con el propósito de responder a las siguientes interrogantes: ¿De qué manera se ha implementado los postulados propuestos por Yanagi y otros miembros de *Mingei* en dichas regiones? ¿Cómo ha sido el proceso de adaptación de la cultura local a estos preceptos provenientes del país nipón? El presente estudio se fundamentó en una exhaustiva revisión bibliográfica y documental, complementada con material del archivo de Bernard Leach (cartas, dibujos, folletos de exposiciones), consultado en el *Crafts Study Centre* de Farnham, Inglaterra, en mayo de 2024.

2. La cerámica del movimiento Mingei

Uno de los principales objetos de colección del movimiento *Mingei* ha sido la cerámica. Yanagi, en su expedición a Corea en 1916, estableció una conexión significativa con la tradición de la cerámica *Joseon*, propiciando un profundo interés por su cultura y arte locales. A pesar de las crecientes tensiones entre Corea y Japón, motivadas por la anexión de territorio coreano al Imperio japonés, Yanagi calificó el arte coreano como "una muestra clara de la increíble percepción que tiene el pueblo coreano sobre los secretos de la belleza" (Yanagi, 2019,

p. 316). A partir de este momento, dentro de la colección reunida en el *Nihon Mingeikan* (Museo de Arte Folclórico), fundado en 1936 en Tokio, Yanagi otorgó un lugar especial a la cerámica coreana.

Los criterios empleados para la clasificación de los objetos de la colección se fundamentaron en una serie de enunciados bajo el nombre de *Mingeiron* o teoría *Mingei*, explicados por Yanagi en el libro *Kōgei no Michi,* el cual fue publicado en 1927. Como plantea Kikuchi (2004, p. 53), los enunciados sobre los criterios de belleza a considerar se pueden resumir en los siguientes títulos: belleza de la artesanía; belleza de la intimidad; belleza del uso o función; belleza de la salud; belleza de lo natural; belleza de la tradición; belleza de la irregularidad; belleza de lo económico; belleza de la pluralidad; belleza de la sinceridad y el trabajo honesto; belleza del altruismo y el anonimato. En el contexto del arte del siglo XX, se observó una corriente modernista que amenazaba la existencia de las denominadas "artes menores" o "arte utilitario". Ante esta situación, se implementaron ciertos criterios que buscaban revivir estas formas artísticas, las cuales estaban en riesgo de desaparecer. A pesar de la evidente influencia en Yanagi de las teorías planteadas por John Ruskin y William Morris del movimiento *Arts and Crafts*, que luego fusiona con ideas tomadas del budismo zen y la ceremonia del té, tales como *mumei* (anónimo) y *funi* (no-dualidad), irónicamente, la teoría *Mingei* de características híbridas se instauró en Occidente como una concepción exclusivamente japonesa (Kikuchi, 2004, pp. 1-9).

Como señala Ajioka (2018), el concepto de *mingei* tiene doble procedencia en su concepción. Uno de los orígenes lo promulgó Yanagi a través de sus publicaciones, mientras que el otro fue desarrollado por Bernard Leach y Tomimoto Kenkichi en 1912, planteado por medio de la estética del ceramista moderno. Este último data de más de una década antes de la definición propuesta por Yanagi, Hamada y Kawai. En los estadios iniciales de su trayectoria en el ámbito de la cerámica, los artistas Leach y Tomimoto encontraron su fuente de inspiración en la cerámica oriental y en las tradiciones del

Medio Oriente. En una fase posterior reflexionaron sobre la estética de la cerámica inglesa (*English slipware*) de origen popular. Ambos creadores se embarcaron en un proceso creativo con el propósito de comprender la magnitud de la estética del ceramista moderno en los contextos donde mayormente ejercieron sus actividades: Japón e Inglaterra. Durante el período en que Leach recibía formación bajo la supervisión de Ogata Kenzan VI en Tokio, Tomimoto se encontraba en su taller ubicado en Nara. En este contexto, ambos compartieron sus experimentos, basados en ensayo y error, a través de la correspondencia que mantuvieron en sus inicios como alfareros (Ajioka, 2012, p. 417). Es preciso señalar la relevancia de la creciente necesidad de desarrollar propuestas expresivas en Tomimoto, cuyos ideales y visión sobre el proceso creativo individual lo condujeron a confrontar a Yanagi y, posteriormente, a su ruptura definitiva con el movimiento *Mingei* en años subsecuentes.

Leach no solo se mantuvo cercano al movimiento, sino que también colaboró con sus miembros, particularmente con Hamada, con quien organizó exposiciones de renombre en las ciudades de Londres y Tokio. Ambos artistas forjaron una amistad que les permitió intercambiar procesos, ideas y compartir estancias en sus respectivos talleres, tanto en Mashiko como en St. Ives. Las charlas y expediciones llevadas a cabo por Leach evidencian su compromiso con la promoción e inserción de los preceptos promulgados por el movimiento *Mingei* en otras localidades, como fue el caso de Venezuela, un tema escasamente estudiado por investigadores del arte popular de Japón. De manera similar, la transmisión de dichos preceptos tuvo lugar en la India y Brasil, arrojando resultados divergentes en cada localidad.

3. El legado de Gurcharan Singh en India

En 1911, tras la proclamación de Delhi como nueva capital del estado indio bajo el régimen británico, la ciudad experimentó transformaciones significativas desde una perspectiva urbanística y en

lo que respecta a su identidad cultural. El proyecto de reconstrucción de la Delhi Imperial supuso la demolición de una gran parte de la arquitectura local y el desplazamiento de poblaciones enteras (Garimella, 2020, p. 33). Este escenario lo presenció el joven Gurcharan Singh, quien, tras haber obtenido su título de geólogo con honores en la Universidad Prince of Wales en 1918, alteró su trayectoria profesional para iniciar una extensa carrera en el campo de la alfarería en Delhi (Delhi Blue Pottery Trust, s.f.).

Esta reorientación profesional se produce tras la llegada de una carta escrita por Sardar Ram Singh Kabli, un antiguo amigo de la familia que fundó *Delhi Pottery Works*, una fábrica dedicada principalmente a la producción de azulejos destinados a la ornamentación de edificios y construcciones arquitectónicas. En la misiva, Kabli le solicitó al padre de Gurcharan Singh asistencia para la creciente demanda de proyectos de construcción de la nueva ciudad de Delhi (Garimella, 2020, p. 37). Esto motiva a Gurcharan Singh a trasladarse ese mismo año a la ciudad en reconstrucción para sumergirse en un intenso proceso de aprendizaje sobre los desarrollos de la alfarería, entre ellos tornear, moldear, fraguar y hornear (Delhi Blue Pottery Trust, s.f.).

Durante un año, Kabli instruyó a Gurcharan Singh en el oficio de la cerámica, y posteriormente, decidió enviarlo a Japón para estudiar los secretos de la alfarería comercial en el Instituto Superior de Tecnología de Tokio entre 1920 y 1921 (Delhi Blue Pottery Trust, s.f.). Dentro de las actividades realizadas por Gurcharan Singh durante su estancia en Japón, cabe señalar su conexión con miembros de *Mingei* y su participación en la Sociedad Teosófica, auspiciada por James H. Cousins (1873-1956). A pesar de profesar la fe *Sikh*, Gurcharan Singh mostró una apertura hacia otras corrientes de pensamiento durante su estancia en Japón, por ejemplo, el budismo zen, promovido por Yanagi a través de la ceremonia del té. Por su parte, Cousins expresó su admiración por las cerámicas desarrolladas por Gurcharan Singh durante su estancia en Japón, considerándolas como una síntesis de las culturas de India, Corea y Japón (Inaga, 2021, p. 122).

La admiración suscitada en Singh por la cerámica de Corea fue inculcada por Yanagi y demás miembros de *Mingei*. No obstante, la perspectiva sesgada y condescendiente de Yanagi hacia el pueblo coreano no generó un impacto equivalente en el artista indio, quien percibió una afinidad y similitud entre el colonialismo establecido en Corea y el dominio del imperio británico en su India natal. Como un ferviente seguidor del movimiento *khadi*, impulsado por *Mahatma* Gandhi (1869-1948), centrado en el desarrollo de la artesanía en oposición a la industrialización, se observan similitudes entre los procesos de Corea e India, identificándolos como procesos homólogos y anticoloniales (Kikuchi, 2024, p. 32). Tras su regreso a Delhi en 1922, Singh retornó a su antiguo taller de alfarería, donde había adquirido las competencias necesarias para desempeñar el oficio. Posteriormente, contrajo matrimonio con la hija de su mentor, Ram Singh Kabli, y produjo tanto piezas artísticas como comerciales, incluyendo artículos de mesa. Desde entonces, el artista se introdujo en la técnica del *blue glaze* o esmalte azul (Delhi Blue Pottery Trust, s.f.,). Esta última fue transmitida por Abdullah Mussalman, un fabricante de baldosas originario de Dasna, cuyo linaje de alfareros le otorgó las destrezas necesarias para la producción de cerámica persa y *Delhi blue* (Imagen 2). Singh remuneró a Mussalman durante años (hasta 1929) para que fungiera como su mentor en la disciplina de la cerámica, con el propósito de adquirir las habilidades necesarias para la técnica de esmalte azul que caracterizaría sus piezas posteriores (Garimella, 2020, pp. 45-46).

Imagen 2



Fuente: Taller *Delhi Blue Art Pottery* (izquierda). Piezas con esmalte *delhi blue* (centro). *Delhi blue jali* (derecha). © Delhi Blue Pottery Trust.

La demolición de los hornos de ladrillo para construir el aeropuerto motivó el traslado del taller a la calle *Factory* entre 1929 y 1932, lo cual implicó el proceso de reconstrucción del estudio de cerámica. La familia Singh decidió construir una edificación de ladrillos *ghumma*, introducido por los británicos, el cual es notablemente más grande que el ladrillo originario de India. En su taller residencial, Gurcharan Singh concibe una integración de componentes modernistas que, además de exhibir el ladrillo desnudo, incorpora la baldosa azul distintiva de la antigua ciudad demolida. El artista y actor Sarada Ukil fue el responsable de la concepción y diseño de los mosaicos que ornamentan el suelo del estudio. Para Singh, la construcción del domo y la disposición de amplios espacios de la casa-taller con arcos, constituyeron una suerte de declaración estética con características arquitectónicas eclécticas (Garimella, 2020, p. 47).

A pesar de un cierre temporal del taller en 1939 debido a la alta demanda de azulejos industriales japoneses, Gurcharan Singh reabrió el *Delhi Art Pottery* luego del proceso de Partición de la India (agosto de 1947). Desde entonces, su labor profesional se enfocó en la realización de proyectos arquitectónicos, tales como: la cerámica azul de Delhi, *Jāli*, incorporada en el Joseph Stein's India *International Centre*, inaugurado en 1962 (Garimella, 2020, p. 54). Asimismo, el hijo del artista, Sardar Mansimran Singh, nacido en 1939, se unió al taller tras su regreso de Inglaterra en 1960, donde había completado un período de formación bajo la supervisión de Bernard Leach. Mansimran Singh trabajó en el taller junto a su padre formando ceramistas hasta 1983, cuando se trasladó junto a su esposa a Himachal, al norte de la India, para instaurar el *Andretta Pottery and Crafts Society* (Sociedad de Cerámica y Artesanía de Andretta). En la actualidad, se desempeña como administrador encargado del *Delhi Blue Pottery Trust.* La concepción del trabajo manual promovido por Gurcharan Singh a lo largo de su vida se manifiesta en sus palabras: “El ojo y la mano humanos siempre están sujetos a un margen de

error, y en ese error reside la belleza de la creación" (Delhi Blue Pottery Trust, s.f.,).

4. La comunidad de ceramistas japoneses en Brasil

Bajo un sistema estrictamente patriarcal, las artes y la artesanía, en especial la cerámica, eran actividades vetadas para las mujeres japonesas, relegándolas a opciones específicas para desarrollarse en las áreas creativas, tales como el telar y la costura (Morais, 2015, p. 203). A principios del período Meiji, el lugar de la mujer en la sociedad japonesa se caracterizaba por su relegación a roles tradicionales como el de *ryōsai kenbo* (buenas esposas y madres sabias), sin oportunidades para desempeñarse en carreras universitarias o trabajos fuera de *shugei* (manualidades para el hogar), incluyendo otras labores como la fotografía, contabilidad y comunicaciones (Harrington, 1987, p. 170; Hashino, 2025, p. 42). A pesar de las reformas graduales implementadas en el país nipón con el propósito de integrar a las mujeres en la sociedad, tales como el derecho al sufragio otorgado en 1945, las mujeres enfrentaban limitaciones en el acceso a maestros artesanos calificados que pudieran impartirles las técnicas pertinentes a la alfarería (Morais, 2015, p. 203). Como se ha puesto de manifiesto en investigaciones previas (Inglesby, 2024, p.15; Morais, 2015, p. 203), a lo largo de los más de cien años de historia del movimiento *Mingei*, la participación de artesanas o artistas mujeres es casi inexistente, particularmente en la historiografía producida desde Japón.

En el contexto mencionado, y a pesar de las dificultades inherentes a la búsqueda de un mentor, Shoko Suzuki, nacida en 1929, emprendió un proceso de aprendizaje en cerámica bajo la guía de Tōko Karasugi, que abarcó un período de diez años. Durante el mismo, la artista entabla relación con su futuro esposo, Yukio Suzuki. Ambos creadores, impulsados por el anhelo de iniciar una nueva vida alejada de las rigurosas normas del arte japonés, deciden abordar el Argentina-Maru con destino a Brasil en 1962. A su llegada al puerto

de Santos el 11 de mayo, se establecen en Mauá, en el estado de São Paulo, e instalan su torno manual de alfarería en la pequeña casa de tapia que habían arrendado. En 1964, adquirieron un terreno en Cotia, donde construyeron su residencia y un horno tradicional de leña, *noborigama.* Años más tarde, concretamente en 1989, Suzuki regresó a Japón y visitó el taller del reconocido artesano Shoji Hamada, cuya trayectoria había venido siguiendo desde los años cincuenta (Morais, 2015, pp. 204-205).

Según Horisaka (2008), desde finales de la década de los cincuenta hasta inicios de los setenta, Brasil experimentó la segunda etapa de inmigración japonesa denominada "Years of investment" (años de inversión) bajo el gobierno de Juscelino Kubitscheck. Como resultado de este proceso, numerosas corporaciones multinacionales, tales como: Sharp, Sony, Toshiba, Honda y Yamaha, ingresaron al mercado brasileño. En respuesta a la demanda de mano de obra calificada para las corporaciones, se produjo un flujo inmigratorio desde Japón hacia Brasil, donde el influjo de personas se incorporaron a las fábricas ubicadas en Manaus (Horisaka, 2008, pp. 17-23). Este fenómeno se caracterizó por un período de expansión de la sociedad brasileña hacia las zonas rurales del Amazonas, donde se estableció una significativa parte de esta creciente industria.

En este contexto, Mieko Ukeseki, nacida en 1946, ingresa a Brasil en 1975, invitada por su amigo Alberto Cidraes y su esposa Maria Estrela, quienes residieron tres años antes en Koishiwara, un pequeño pueblo de cerámica tradicional ubicado en la prefectura de Fukuoka. Allí, Mieko entabla relación con su esposo, Toshiyuki, y con la pareja Cidraes, con quienes planifica la creación de un estudio experimental comunitario de cerámica en un área alejada de los centros urbanos de Brasil. Para el otoño de 1975, se conformó el grupo integrado por Alberto y María Estrela Cidraes, los hermanos Vicente y Antonio Cordeiro, Rubi Imainishi y los esposos Ukeseki. El plan de crear una comunidad de cerámica se materializó en el pequeño pueblo de Cunha, ubicado en el estado de São Paulo. El alcalde de

Cunha decidió proporcionar un antiguo matadero en desuso para su utilización como taller colectivo, en el cual se acordó la construcción de un horno *noborigama* (Morais, 2015, pp. 206-207).

Luego de un periodo de intermitencia y la disolución del grupo inicial, Mieko Ukeseki se desvinculó de Cunha y se trasladó a Teresópolis, en el estado de Río de Janeiro, hasta 1981, cuando tomó la decisión de retornar a Cunha. Allí, Ukeseki construye su residencia y espacio de trabajo adyacente a un *noborigama*, lo que le permite alcanzar su independencia y asentamiento definitivo (Morais, 2015, pp. 206-207). Según lo expuesto por Morais (2024), Cunha constituye actualmente una de las principales concentraciones de *noborigama* (al menos siete) en Suramérica. En Brasil, se ha documentado la existencia de al menos 20 hornos tradicionales japoneses, lo cual representa una cantidad notable, pero relativamente proporcional a la población de personas de ascendencia japonesa (*nikkei*) en el país.

Shoko Suzuki y Mieko Ukeseki se establecieron en Brasil, donde desarrollaron gran parte de su vida personal y artística. Inicialmente, su obra se categorizó como *artesanato*, una clasificación que en el contexto latinoamericano puede conllevar una percepción despreciativa. La investigación que ambas llevaron a cabo sobre los materiales y tierras locales resultó en la fusión de elementos provenientes de su formación como ceramistas en Japón, los cuales fueron incorporados y fusionados a las técnicas empleadas en su nueva localidad (Imagen 3), por ejemplo, las desarrolladas por las *paneleiras.* Sin embargo, a pesar del intercambio de saberes que dio como resultado un repertorio de obras únicas e individuales, es preciso identificar la influencia que tuvo *Mingei* en su producción creativa. A pesar de que la concepción de *Mingei,* como una idea o concepto, había sido internalizada por las artistas durante su formación en Japón, ellas construyeron su propia interpretación del término. Para Ukeseki, este término identifica: “algo hecho por una persona para utilizarlo diariamente, que al mismo tiempo se puede denominar arte” (Morais, 2024).

Imagen 3



Fuente: (izquierda) Shoko Suzuki. De la serie *Campo*.
Fotografía © Felipe Costa (FELCO).
(derecha) Mieko Ukeseki, Jarrón de cerámica
esmaltada y vitrificada en tonos ocre oscuro y blanco.

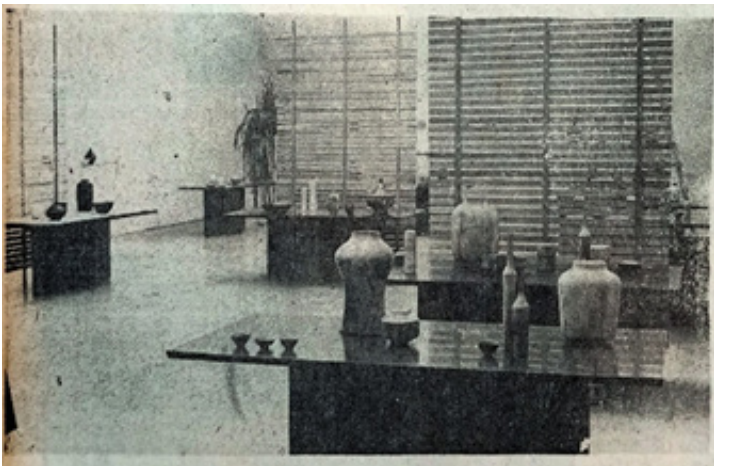
5. Cerámica japonesa en el Museo de Bellas Artes

La cerámica en Venezuela experimentó una evolución sostenida durante el siglo XX, gracias a diversos factores que convergieron para favorecer su desarrollo. El primer momento se produjo durante las primeras décadas del siglo pasado, cuando se establecieron los fundamentos de la disciplina. Posteriormente, a partir de la influencia externa propiciada por la inmigración ya en marcha a mediados del siglo XIX (Castilla, 2022, pp. 397-398), y por último, pero no menos importante, gracias a la creación de espacios, galerías e instituciones que otorgaron visibilidad a esta disciplina (Barbieri, 1998, p. 11; Peruga y Salvador, 1988, p.104). Estos hechos no niegan la riqueza de la tradición alfarera ya existente en el país durante el periodo prehispánico. No obstante, la consolidación de la cerámica como *objet d'art* en el contexto nacional debe gran parte de su desarrollo a los últimos cien años de transcurrir histórico-artístico.

Entre las décadas de los cincuenta y setenta, el Museo de Bellas Artes de Caracas mantuvo un cierto protagonismo al organizar diversas actividades destinadas a fomentar el estudio y la exploración del hecho cerámico. Miguel Arroyo (1920-2004) desempeñó diversos roles a lo largo de su trayectoria profesional. Además de director del museo durante el período comprendido entre 1959 y 1975, también se destacó como docente y ceramista. En su haber, se observa una contribución significativa en la formación de artistas en el Taller de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas entre 1954 y 1957, mediante el impulso a ceramistas locales para el desarrollo de sus carreras artísticas (Barbieri, 1998, pp. 15, 82). Arroyo, al asumir la dirección del Museo de Bellas Artes, demuestra un compromiso no solo con la museología, sino también con el ámbito de las relaciones públicas, lo que se evidencia en la organización de trece exposiciones individuales y seis colectivas de ceramistas locales e internacionales durante su gestión (Barbieri, 1998, p. 85).

Una de las muestras destacadas y curadas por Arroyo fue la exposición "Del Pierre-Hamada-Leach," (Imagen 4) organizada por la Fundación Fina Gómez, con la colaboración del Consejo Británico de Relaciones Culturales, la participación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) y la Embajada de Japón. En la ceremonia inaugural, celebrada el 22 de abril de 1966, se contó con la distinguida presencia de Bernard Leach y Francine Del Pierre (Barbieri, 1998, p. 89). Ambos artistas arribaron al país días antes de la inauguración de la muestra, en la cual concedieron entrevistas en las cuales declaraban sus postulados artísticos y bases conceptuales referentes a sus obras (Hoy Inauguran en el Museo Exposición de Cerámicas, 1966).

Imagen 4



Fuente: Vista de la exposición "Del Pierre-Hamada-Leach," 22 de abril de 1966. Fuente: Diario *El Nacional*, "Hoy Inauguran en el Museo Exposición de Cerámicas." *8* (132 - Año XXIII), C-10.

Además de las obras de Leach, Del Pierre y Hamada, se contó con una muestra simultánea de obras en cerámica y vidrio de artistas nacionales. Entre ellos: Tecla Tofano, Seka Severin, Cristina Merchán, Gottfried, Thekla Zielke, Mercedes Pardo, Alejandro Otero, Reina Herrera, María Luisa Tovar y Rubén Núñez. La finalidad de la representación de artistas locales consistía en proporcionar a los visitantes una perspectiva acerca de los desarrollos actuales en el ámbito de las artes del fuego en Venezuela (Hoy Inauguran en el Museo Exposición de Cerámicas, 1966). El diseño del mobiliario y las repisas que sirvieron para la exposición de las piezas fueron obra de Miguel Arroyo, reconocido además por su destacada labor en el ámbito del diseño de interiores (Pérez Urbaneja, 2010, 4: espacios). Este montaje, caracterizado por su simplicidad y refinamiento, fue objeto de elogios por parte de Del Pierre y Leach. Durante su estancia, ambos impartieron conferencias y demostraciones, incluyendo un taller de una semana de duración dirigido por Bernard Leach en la Escuela de

Artes Plásticas (Barbieri, 1998, pp. 15, 89; Peruga y Salvador, 1988, p. 81). En términos generales, la exposición tuvo como objetivo exaltar una mirada hacia Oriente, otorgando a las piezas exhibidas sobre los dispositivos de montaje una apariencia de sobriedad y solemnidad. Este aspecto se mimetizó con el carácter modernista de las piezas, cuyos creadores buscaban establecer un diálogo desde su propio lenguaje artístico, empleando una multiplicidad de técnicas y recursos visuales y táctiles, con el propósito de ofrecer una experiencia única a los visitantes de la exposición.

En una entrevista previa a la inauguración de la exposición, Del Pierre aborda aspectos relacionados con sus características personales en el ámbito de la cerámica,

> Yo utilizo la cerámica para comunicarme, para hablar. Es como un idioma al que recurro para unas manifestaciones personales. Desde el punto de vista técnico hoy en día se puede reproducir lo que se quiera aún obras del pasado, pero quedan las características personales de esa producción que ya pertenecen al artista. (La Cerámica es un Lenguaje y lo Utilizo para Comunicarme, 1966)

Con esta afirmación se reitera el lugar que ocupaba la cerámica en los años sesenta, ya no como un arte utilitario sino como una disciplina capaz de trascender el material y la técnica. El artista plantea un lenguaje individual que ya no se identifica con el "anonimato" propuesto por Yanagi y defendido por Hamada y otros miembros de *Mingei*. De acuerdo con las declaraciones de Del Pierre, la personalidad creadora de Hamada se erige como un obstáculo que le impide mantener el anonimato (La Cerámica es un Lenguaje y lo Utilizo para Comunicarme, 1966).

6. A modo de conclusión

El alcance del movimiento *Mingei* en regiones del sur global se abordó mediante el análisis del intercambio cultural entre diferentes naciones y sus repercusiones. En el caso de estudio de la India, se expone el relato de un alfarero que, tras su viaje a Japón, retorna

con los conocimientos técnicos y conceptuales adquiridos durante su estancia en el país *nipón*. Un aspecto relevante del taller y el legado construido por Gurcharan Singh en la alfarería de *Delhi Blue* es la domesticación de los preceptos promovidos por Yanagi hacia una nueva concepción, *swadeshi-mingei*, en la que, manteniendo aspectos de su identidad —que además se encontraba en proceso de transformación—, incorpora elementos trascendidos a través de su mirada creadora. Como resultado del proceso de hibridación, se observa que Gurcharan Singh no anula ninguna de las identidades con las que participa, sino que se enriquece en la pluralidad de ambas. El proceso de transformación de la nueva Delhi y los postulados del movimiento *swadeshi*, aunados a una mirada no menos crítica de su identidad, confieren al artista una serie de cualidades heterogéneas que se evidencian en su obra y trayectoria artística.

El caso de Brasil plantea otra problemática, en la que los preceptos de la teoría *Mingei* se trasladan a una nueva región y se cuestionan a sí mismos en esta nueva localidad. Tanto Mieko Ukeseki como Shoko Suzuki advierten sobre la porosa frontera que separa el arte de la artesanía, planteando así una tercera ruta, donde sus cerámicas pueden ser ambas, es decir, producto artístico y artesanal. El *avant-garde* brasileño del siglo XX evidencia la capacidad de absorción y asimilación de corrientes artísticas y técnicas foráneas, lo cual les permitió a los artistas brasileños la fusión de diversas identidades sin caer en el esnobismo. Por lo tanto, los conocimientos aportados por la inmigración japonesa también resultaron ser un matiz fundamental para el desarrollo de diversos lenguajes artísticos en el país.

Por otra parte, el caso de Venezuela reafirma su adhesión al modernismo al presentar una exposición que, en lugar de asimilar estos preceptos, buscó fortalecer la colaboración internacional mediante el diálogo entre las propuestas artísticas de ambas naciones. Particularmente en el periodo de los años sesenta, la presencia de artistas extranjeros, como la comunidad de alfareros de la colonia de

Tovar, dio pie a la integración de un modernismo europeo imperante en las artes que se desarrollaban en Venezuela. De los tres casos examinados, este es posiblemente el que generó un impacto menos profundo o transformador en los artistas locales en cuanto a la integración de los postulados del movimiento *Mingei*, debido a la influencia de esta corriente modernista que ya existía en el país. Sin embargo, es preciso señalar que el estudio de este fenómeno requiere investigaciones futuras, que profundicen en el impacto de la visita de los Leach (David Leach visitó el país al menos en dos ocasiones posteriores a su padre) en las artes del fuego de Venezuela.

Notas

1 Los hornos *noborigama,* cuyo término significa "horno escalonado," son construcciones tradicionales para la alfarería consistentes en una especie de domo de tres niveles. Su principal cualidad está en dotar a las piezas de una textura y coloración específicas.

2 El término "transnacional" empleado en este artículo se adhiere a la discusión planteada por Tomizawa-Kay, E. y Watanabe, T. (2019, pp. 1-6) como una concepción 'moderna,' cuyas características, lejos de ser simplistas, abarcan el sentido más amplio de su concepción no reduccionista. En este sentido, el abordaje del concepto se efectuará considerando la discusión previa y la complejidad inherente a su concepción, procurando descartar cualquier interpretación que pudiera ser percibida como nacionalista o peyorativa en relación con una cultura específica.

3 Mahatma Gandhi lideró el movimiento anticolonial *swadeshi*, cuyo objetivo era oponerse al imperio británico revitalizando las artes tradicionales de producción de la India, específicamente la tela hilada y tejida a mano, denominada *khadi.* (Véase Kawlra, 2020, pp. 142-144; Majumdar, 2003, pp. 33-73).

4 La cerámica Joseon constituye una relevante aportación del arte cerámico, cuyo origen se remonta al período de la dinastía *Joseon* (1392-1910) en el territorio coreano. Se ha identificado la existencia de una extensa tipología de piezas caracterizadas como *Joseon*. Entre ellas, se distinguen las vasijas blancas y redondas denominadas *White porcelain full moon jar* (jarrón de porcelana blanca con forma de luna llena), las cuales han sido ampliamente elogiadas (Véase Kang, 2008, pp. 136-148; *Korean Spirit* & *Culture Promotion Project*, 2007, pp. 117-126).

5 Bernard Leach se autoproclamó "grandfather of the Japanese craft movement" (abuelo del movimiento folclórico japonés), refiriéndose a sí mismo como uno de los principales exponentes del movimiento, tal y como se desprende de sus notas preparatorias para una conferencia en 1961 (Véase *Crafts Study Centre*, Notas de Bernard Leach de 1961).

6 El oficio de las *paneleiras*, como se les denomina en el ámbito local, se centra en la elaboración de vasijas artesanales mediante el uso de barro extraído en las zonas rurales de Brasil.

Referencias

Ajioka, C., & McCallum, T. (2012). Aspects of Twentieth-Century Crafts: The New Craft and Mingei Movements. En J. T. Rimer (Ed.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000* (pp. 408–444). University of Hawai'i Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wqh84.21

Ajioka, C. (2018). Global Mingei: its pre-WWII Origins. *TAASA Review*, *27*(3).

Arnheim, R. (1994). The Way of the Crafts. *Design Issues*, *10*(1), 29–35. https://doi.org/10.2307/1511652

Barbieri, N. (1998) *El Movimiento Cerámico en Venezuela*. Conac.

Castilla, C. (2022). Nationalism, Orientalism and Otherness: Consequences of Immigration in Venezuela at the End of the Nineteenth Century from Memoirs of Wolf's Hand (Domingo B. Castillo, 1934). *Intus - Legere Historia, 15*(2), 395-402. doi:https://doi.org/10.15691/%x

Delhi Pottery Trust. (s.f.). *History*. http://delhibluepotterytrust.com/history.php.

De Waal, E. (1997). Homo Orientalis: Bernard Leach and the Image of the Japanese Craftsman. *Journal of Design History*, *10*(4), 355-362. http://www.jstor.org/stable/1316207

Filho, E. R. (2013). Design and Craftsmanship: The Brazilian Experience. *Design Issues*, *29*(3), 64-74. http://www.jstor.org/stable/24267090

Garimella, A. (2020). Brown and Blue, with Lots of Green: Gurcharan Singh and Making a Place of New Delhi. *Astrágalo*, *1*(27), 33-60. https://doi.org/10.12795/astragalo.2020.i27.03

Harrington, A. M. (1987). Women and Higher Education in the Japanese Empire (1895-1945). *Journal of Asian History*, *21*(2), 169–186. http://www.jstor.org/stable/41930686

Hashino, T., (2025). The Development of Vocational Education for Women and the Emergence of "Working Women" in Interwar Japan. *Japanese Research in Business History*, *42,* 39-51. https://doi.org/10.5029/jrbh.42.39

Horisaka, K. (2008). Japanese Presence in Brazil 100 Years After the First Immigration. *Humania del Sur*, *3*(5), 15-26. http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/5160/0

Hoy Inauguran en el Museo Exposición de Cerámicas. (1966, abril 22). *El Nacional*, *8* (132 - Año XXIII), C-10.

Inaga, S. (2020). A.K. Coomaraswamy and Japan: A tentative overview. En M. Bhala (Ed.), *Culture as Power: Buddhist Heritage and the Indo-Japanese Dialogue* (pp. 109-131). Routledge India.

Inglesby, R. (2024). *Mingei: Art without heroes*. Yale University Press; William Morris Gallery.

Kang, K. (2008). *Korean ceramics* (Y. Cho, Trad.). External Relations Department of the Korea Foundation.

Kawlra, A. (2020). Sari-Kimono and the making of a transnational craftscape. En S. Narasimhan (Ed.), *Indian Japan narratives: Lesser known historical and cultural interactions* (pp. 138–152). Mombusho Scholars Association of India. http://www.mosai.org.in

Kikuchi, Y. (2004). *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism.* RoutledgeCurzon.

Kikuchi, Y. (2024). Morris, Mingei and Studio Crafts. En R. Inglesby (Ed.), *Mingei - Art Without Heroes.* Yale University Press; William Morris Gallery.

Korean Spirit & Culture Promotion Project (2007). *Fifty Wonders of Korea-Volume1. Culture and Art.* Diamond Sutra Recitation Group.

La cerámica es un lenguaje y lo utilizo para comunicarme. (1966, 15 de abril). *El Nacional*, *23*(8), C.

Leach, B. (1961). *Thoughts and memories* [Manuscrito, BL 11226]. Crafts Study Centre, University for the Creative Arts, Farnham, Reino Unido.

Leach, B. (1981). *Manual del ceramista*. Blume.

Majumdar, R.C. (2003). *The History and Culture of the Indian People, Volume 11, Struggle for Freedom.* Bharatiya Vidya Bhavan.

Mimura, K. U. (1994). Soetsu Yanagi and the Legacy of the Unknown Craftsman. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, *20*, 209–223. http://www.jstor.org/stable/1504123

Moeran, B. (1989). Bernard Leach and the Japanese Folk Craft Movement: The Formative Years. *Journal of Design History*, *2*(2/3), 139–144. http://www.jstor.org/stable/1315803

Morais, L. (2015). Two Japanese Women Ceramists in Brazil: Identity, Culture and Representation. *Journal of International and Advanced Japanese Studies, 7*, 201-212 http://japan.tsukuba.ac.jp/research/

Morais, L. (2024, 1–2 de julio). *Iterations of Mingei in Brazil: The role of Japanese immigrant artist-craftspeople* [Ponencia]. Taller académico: Binding Colours through Textiles: Yunoki Samiro's Journey in Arts and Crafts, Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, Norwich, Reino Unido.

Morais, L. (2025). Craft as a Tool for Individual and Collective Empowerment: A Japanese Woman Ceramicist in a Rural Brazilian Town. En D. Wood (Ed.). *The Politics of Global Craft.* Bloomsbury Visual Arts.

Morethy Couto, M. F. (2016). Political crisis and artistic renewal in 1960s and 1970s Brazil: transgressing paradigms and prohibitions. *Artelogie*, 8. DOI:10.4000/artelogie.517.

Pérez Urbaneja, E. (2010). Miguel Arroyo: Pionero del mobiliario moderno. *El Nacional: Suplemento Espacios*, (4).

Peruga, I. y Salvador, J. M. (1988) *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*. Museo de Bellas Artes de Caracas.

Tomizawa-Kay, E., y Watanabe, T. (Eds.) (2019). *East Asian Art History in a Transnational Context*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781351061902

Yanagi, S. (1972). *The Unknown Craftsman.* Adaptado por Bernard Leach. Kodansha.

Yanagi. S., (2019). *The Beauty of Everyday Things*. Trad. Brase M. Penguin Classics.