

Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas a través del problema del color

Gonzalo Maire*

RESUMEN: El presente texto desarrolla una aproximación crítica a dos piezas cerámicas del Museo de Artes Decorativas pertenecientes a los estilos Imari –procedente de Japón– y *famille verte* –originario de China–, las que, convencionalmente, han sido analizadas a partir de la categoría del color. El texto propone un ejercicio de reconocimiento de estas, es decir, una caracterización estética e histórica de sus rasgos más distintivos, y una proyección de líneas originales (abiertas) de análisis respecto de la actual problematización.

PALABRAS CLAVE: estudios asiáticos, arte japonés, arte chino, Imari, *famille verte*

ABSTRACT: This paper develops a critical approach to two pieces of Asian ceramic ware from the Museo de Artes Decorativas: on one hand, an Imari-style work from Japan and, on the other, a work linked with the *famille verte* style, originated in China. The category of color is the key problem through which these objects of study have been conventionally deliberated, and this paper's main purpose is a *recognition*, that is, an aesthetic-historical characterization of the works' most distinctive features and the suggestion of original (open) lines of exploration regarding its present problematization.

KEYWORDS: Asian studies, Japanese art, Chinese art, Imari, *famille verte*

* Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile), docente en la Universidad Adolfo Ibáñez y presidente de la sección chilena de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (Aladaa Chile). Su línea de investigación aborda el fenómeno artístico asiático, particularmente el caso japonés, y sus problemáticas con el Museo local desde la Estética.

Cómo citar este artículo (APA)

Maire, G. (2017). *Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas a través del problema del color*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam. <http://www.artdec.cl/sitio/contenido/objeto-de-coleccion-digital/81607:reconocimiento-de-dos-piezas-de-la-coleccion-oriental-del-museo-de-artes-decorativas-a-traves-del-problema-del-color>

Si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas, lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente interpretativa [...]. En otras palabras, estamos ante la relación entre cuadro y conceptos.

–Michael Baxandall

La relación del Museo con los objetos que custodia es una operación tremendamente compleja de desarrollar: ¿cómo administrar la heterogeneidad de significaciones, procedencias y concepciones que acarrearán las obras?; ¿cómo generar sus vecindades y asociaciones? Hay allí un problema sobre el Sentido, relacionado no con una definición de lo que los objetos «son» (una suerte de función o *telos*), sino con una interpelación a los itinerarios de categorización del espacio museal, esto es, los modos en que se confeccionan los horizontes de lectura de las colecciones como una «experiencia del mirar».

Esta referencia al Sentido no es gratuita ni azarosa y, más aún, está engarzada con la necesidad de este artículo. En su obra *La estética hoy* (1998), el historiador del arte francés Jacques Aumont estructura la siguiente interrogante sobre el problema del Museo y sus protocolos de categorización y administración de las colecciones:

Los valores estéticos y los del arte, jamás dejaremos de descubrirlo, no coinciden del todo (e incluso no coinciden en absoluto). Habrá que preguntarse, por ejemplo, por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las Artes Primitivas: ¿quién tiene ese poder de denominación? (p. 169)

En el caso del Museo de Artes Decorativas, dicha problemática es oportuna: el programa Surdoc (herramienta normalizada para el manejo de información de las colecciones de los museos) ha registrado un conjunto polivalente de 113 piezas orientales pertenecientes a la institución, que incluye obras de cerámica, escultura, pintura, mobiliario y platería de origen principalmente chino y japonés, donadas por el coleccionista Hernán Garcés Silva (1981) y el escritor Salvador Reyes. En esta materia, el Museo debe calibrar objetos cuya inscripción o desplazamiento en determinadas categorías del Arte se vuelve sinuosa o derechamente controvertible –lo que se aprecia, por ejemplo, en el hecho de permitirse incorporar las piezas de esta producción asiática al concepto de Arte, y de suministrar al conjunto formas de significación, por

así decirlo, «occidentales» o *européizantes*—. Para las obras de esta colección tan variada, ¿cómo proponer una ruta de trabajo que constituya un tipo de conocimiento no *sobreintencionado* ni calzado a pulso?

Debido a la diversidad geocultural de la colección del MAD, este artículo de investigación propone una pesquisa más acotada: un «reconocimiento» a la cerámica denominada «jarrón»¹, y a una pieza china del siglo XIX proveniente de la ciudad de Cantón (Guangzhou) cuyo nombre preferente es «botella»². Ambos objetos de estudio pertenecen a la Colección Hernán Garcés Silva. Al modo en que lo circunscribe la investigadora Lina Nagel (2008), se entenderá por «reconocimiento» una actividad delimitada y encadenada con la documentación; vale decir, «una actividad constante, para la cual se necesita de los procesos de registro, inventario y catalogación del objeto» (p. 8). Su principal objetivo es detectar y argumentar (revalidar o invalidar) la afiliación estética-histórica de las obras estudiadas, caracterizándolas de manera general y proponiendo —desde las conclusiones— posibles rutas de abordaje y problematización para tanteos futuros. La problemática principal que desarrollará este texto es la categoría del color como ruta de significación preponderante y elemento de mediación entre la procedencia de las piezas y su recepción en el contexto occidental o europeo.

Según la documentación, las susodichas piezas tienen un origen diferente. La cerámica «jarrón» es un contenedor con tapadera abovedada, tomador esférico y boca en forma octogonal con hombros altos y voluminosos que se estrechan hacia la base. La pieza es de porcelana, esmalte y pigmento, y en su realización se utilizó una técnica de modelado en arcilla. El objeto data del siglo XIX y el estilo artístico ingresado en su documentación es el Imari. Posee diseños de aves pintados con una paleta cromática roja, verde, azul y dorada sobre fondo blanco, y fue realizada en Japón, específicamente en la prefectura de Saga y la ciudad de Arita.

Por su parte, la pieza «botella» es un recipiente con forma y cuello cilíndricos, contorno estilizado y cavidad central en forma rectangular. Realizada en porcelana esmaltada y moldeada, posee diseños figurativos de tipo antropomórfico, zoomórfico y fitomórfico, con una paleta cromática en la cual predominan el verde y el rosa. Su elaboración está consignada en el siglo XIX en China, concretamente en la ciudad de Cantón, y su estilo registrado es el *famille verte*.

¹ Con número de inventario 24.83.281.

² Con número de inventario 24.83.773.

El problema del estilo y el color en la cerámica Imari

El «reconocimiento» de la pieza «jarrón» (fig. 1) está en estrecha relación con el sentido y extensión que posee la noción de «estilo Imari» como forma particular de cerámica. Al respecto se proponen dos preguntas: primero, ¿a qué apela espacio-temporalmente dicho estilo?, y enseguida, ¿qué atributos o rasgos peculiares posee? Las interrogantes no son ociosas. Se tiende a asociar el concepto de «estilo» con una suerte de *maniera* única, distintiva o específica de un conjunto de rasgos que permiten identificar, cimentar y organizar las obras bajo una taxonomía más o menos sostenible. Sobre el «estilo», y precisando la dificultad de atribuir al término un significado unívoco, Ana María Guasch (1985) señala lo siguiente:

Cabe, por tanto, entender como estilo la expresión en un espacio y en un tiempo de una determinada concepción de mundo. Es decir, el estilo fija de manera integral los valores de una época. (p. 215)

De acuerdo con lo anterior, la noción de estilo Imari incorporaría un conjunto de repertorios estéticos y discursivos que cohesionan y organizan



Figura 1. Dos vistas del contenedor procedente de Arita, prefectura de Saga, Japón, siglo XIX. Porcelana con diseños de aves en colores verde, rojo, azul y dorado sobre fondo blanco. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.83.281.

una producción artística determinada. Pero, lejos de ello, y como se verá a continuación, Imari es el nombre de una localidad geográfica: un puerto de distribución de cierto tipo de cerámica hacia ciudades japonesas y un centro de exportación de porcelanas hacia Holanda por parte de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (Vereenigde Oostindische Compagnie o VOC). Al menos en lo que concierne al conocimiento europeo de las piezas, sin embargo, la palabra «Imari» se refiere por lo general a un tipo de cerámica producida a partir del siglo XVII, cuya fabricación estaba circunscrita al distrito de Arita en Kyushu, la isla del extremo sur de Japón. La referencia europea sobre estos objetos emparentó ambos vocablos –Arita e Imari– a través de lo geográfico –la localidad de origen de la cerámica–, que terminó aludiendo a valores estéticos –un estilo o conjunto de rasgos estilísticos– abigarrados e inamovibles. Sostiene Amy Sylvester Katoh (2012): «Arita and Imari are largely synonymous» (p. 139)³. Sin ir más lejos, al caracterizar la producción de cerámica de aquel emplazamiento, la autora vincula a Arita como una «cobalt urderglaze porcelain, named after the district where it was first made» (p. 139)⁴, circunscribiendo el término Imari a una «underglaze porcelain, originally blue and white, produced in the Arita district» (p. 139)⁵.

Si se persiste en la misma ruta exploratoria (la localidad como continente de un gesto estético), ampliándola hacia la cifra de la provincia –a saber, Hizen–, el escenario es totalmente nuevo. Los investigadores M. Hidaka, H. Horiuchi, K. Ohashi, R. P. Wijesundera, L. S. R. Kumara y Nark Eon Sung (2009), por ejemplo, dividen la producción de cerámica japonesa en estilos –aquí en el sentido de *manieras*–, sin perder de vista lo geográfico:

Hizen porcelains produced in the early Edo period of Japan are classified mainly by 4 kinds of porcelain-styles; Shoki-Iroe (Kokutani-style), Kakiemon-style, Kinran-style, and Nabeshima ware. A lot of the Kakiemon-style porcelains had been exported from the later 17th century and were estimated to be very famous for interior decorations and dinner-sets in Europe and America, as Chinese porcelains. (p. 223)⁶

³ «Arita e Imari son en gran medida sinónimos». Tanto esta como las siguientes que se ofrecen a pie de página son traducciones libres del autor.

⁴ «Porcelana vidriada de azul de cobalto, que lleva el nombre del distrito donde fue elaborada».

⁵ «Porcelana vidriada, originalmente azul y blanco, producida en el distrito de Arita».

⁶ «Las porcelanas de Hizen producidas en el período Edo temprano de Japón se clasifican principalmente en 4 tipos de estilos de porcelana; Shoki-Iroe (estilo Kokutani), estilo Kakiemon, estilo Kinran, y cerámicas de Nabeshima. Muchas de las porcelanas de estilo Kakiemon habían sido exportadas a partir del siglo XVII y fueron muy estimadas por ser famosas para las decoraciones de interiores y cenas en Europa y América, como las porcelanas chinas».

Marcando una distancia teórica, William E. Deal (2006) considera que la cerámica Imari no posee un estilo unitario y que la denominación se refiere simplemente a la producción de obras en el área geográfica de Arita. El autor manifiesta que las cerámicas Nabeshima (del clan Nabeshima, conocido también como «Saga») y Kakiemon (atribuidas a Sakaida Kakiemon, 1596-1666), ambas muy distinguibles visualmente y provenientes también de la provincia de Hizen, no ingresan en el esquema categorial Imari:

The name comes from Imari port, where porcelain was shipped to both domestic and foreign markets. Imari ware is a general term used to describe porcelain produced in the Arita region of Hizen province (present-day Saga Prefecture) in Kyushu. Nabeshima and Kakeimon wares, also Hizen province porcelains, are not included under Imari ware. (p. 299)⁷

¿Qué es, entonces, esta obra catalogada como «jarrón»? ¿Cómo situarla estilísticamente? Más allá del debate terminológico, en las cerámicas Imari hay una intención convencional de categorización mediante el uso del color: el mencionado estilo contiene característicamente, primero, la porcelana decorada con color azul de cobalto (óxido de cobalto combinado con agua) que se conoce como *sometsuke*; segundo, la porcelana policroma esmaltada que se denomina *nishikide*; tercero, las obras que se diferencian por el uso de más de cinco colores (*gosai*); y cuarto, aquellas que no emplean más de tres tonalidades (*sasai*). Ciertamente se pueden encontrar otras denominaciones, dependiendo de la zona de Arita, por ejemplo, la categoría *aka-e* (técnica derivada del estilo Kakeimon). Por su parte, la investigación de Takeshi Nagatake (2003) alude a piezas *seiji* (color celadón), *tenmoku* (negro parduzco) y *nyūhakude* (blanco lechoso), producidas en los hornos del área de Uchiyama. Con todo, estas obras extendieron progresivamente su repertorio cromático: «In addition, the palette often expanded to include colors other than underglaze blue, red and gold. Yellows, greens, aubergine and black are also commonly seen», explica Lisa Rotondo-McCord (1997, p. 14)⁸. En el caso del objeto de estudio, la pieza con número de inventario 24.83.281

⁷ «El nombre proviene del puerto de Imari, donde la porcelana fue transportada hacia mercados nacionales y extranjeros. La cerámica de Imari es un término general usado para describir la porcelana producida en la región de Arita de la provincia de Hizen (actual prefectura de Saga) en Kyushu. Las cerámicas de Nabeshima y Kakeimon, también de la provincia de Hizen, no se incluyen en la cerámica Imari».

⁸ «Por lo demás, la paleta a menudo se amplió para incluir otros colores además del azul transparente, rojo y oro. Por lo común, los amarillos, verdes, berenjena y negro también se ven».

exhibe azul, rojo y verde, además de dorado y negro (fig. 2). Si se la analiza solo a partir del color, corresponde, en consecuencia, a lo que usualmente se denomina estilo Imari, Arita, aunque no de la vertiente *sometsuke* sino de la modalidad *nishikide*: objetos de un abanico cromático diversificado con empleo del rojo, el azul cobalto, el verde y el negro sobre fondo blanco, elaborados para el público europeo y consumo nacional.

Con respecto a la datación, la producción de cerámica Imari puede desglosarse en una periodización de principio estético-histórico. A nivel holístico, su elaboración se concentró cardinalmente durante la etapa Edo (1615-1868), aunque la manufactura de las obras se extendería, con sus puntos álgidos, hasta muy entrado el siglo XIX. En lo referente a su distribución y exportación, la época Edo constituye un campo rígido y polarizado. Sobre la base de las directrices del Shōgun de la familia Tokugawa, por una parte, Japón activó una política estatal de aislamiento respecto de otras naciones –sobre todo occidentales– conocida como *sakoku*. En lo medular, esta política impedía la salida o entrada de japoneses o extranjeros al país y delimitaba el trato comercial con Occidente, aunque los edictos no fueron implacables ni la incomunicación total como suele considerarse:

How, then, did Japan come to be a «closed country» after about 1640? The answer is complicated, and the question is partly and illegitimate one, for Japan was never really «closed» entirely. Arano Yasunori asserted that the system of *sakoku* is really only extraordinary in an Asian context because the history of Japan has for many years been dominated by a Eurocentric worldview. According to this view, because Japan severed relations with the Spanish and the Portuguese and because they severely restricted trade with the Dutch, the country must have been in a state of isolation. (Laver, 2011, p. 3)⁹

Simultáneamente, no obstante, Japón elaboró un corpus de conocimiento sobre lo «occidental» en un proceso denominado *rangaku* que, si bien coyuntural, tenía un cariz extrañamente contrario a los edictos. Según la obra *Dutch learning*, de Grant Goodman (2010), la palabra *rangaku* fue empleada «by the Japanese in the 1770s to differentiate from the Nagasaki interpreters

⁹ «¿Cómo, entonces, llegó Japón a ser un “país cerrado” después de 1640 aproximadamente? La respuesta es complicada y la pregunta es parcialmente ilegítima, debido a que Japón nunca estuvo “cerrado” completamente. Arano Yasunori afirmó que el sistema de *sakoku* es realmente extraordinario solo en un contexto asiático, porque la historia de Japón ha sido dominada por una cosmovisión eurocéntrica durante muchos años. De acuerdo con dicho punto de vista, porque Japón rompió relaciones con los españoles y portugueses, y porque restringieron severamente el comercio con los holandeses, el país debía estar en un estado de aislamiento».



Figura 2. Detalle de la decoración de la pieza «jarrón» que, si solo se analiza a partir del color, se inscribe en la modalidad *nishikide* de lo que usualmente se denomina «estilo Imari». Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.83.281.

1579-1655). Tras su llegada a Japón en 1598, Ri recibió el nombre de Kanagae, y se le atribuyen dos novedades cruciales para la configuración del estilo: el descubrimiento de los depósitos de arcilla en la zona y la introducción de mejoras técnicas en la elaboración de las piezas: «the most significant contribution of the Korean potters to the karatsu stoneware tradition was the introduction of the *noborigama* kiln type, derived from the “dragon kilns” of China» (Rotondo-McCord, 1997, p. 9)¹¹. Sobre dicha base, que refuerza una primera aproximación desde el uso del color, el Imari se desplegó en tres momentos estilísticos: Shoki Imari, Ko Imari y cerámica de exportación. El primero constituye la fase larvaria de la cerámica Imari (Imari temprana), y su producción, muy poco común hoy en día, se sitúa

those Japanese scholars with a particular interest in the west. At first the rangaku scholars narrowly defined Dutch studies as the scholarship of Holland» (p. 247)¹⁰. Por ello, quizás el único sitio de inserción oficial de encuentro socioeconómico entre Japón y la constelación occidental fue un acuerdo con los holandeses (VOC), emplazado en la –controlable– isla artificial de Dejima –que, a la larga, irrumpió como el epicentro característico de la exportación de lo japonés hacia el mundo europeo–.

Incluso para los japoneses, abordar las obras desde un punto de vista más delimitado –una genealogía del estilo– constituye una labor engorrosa. Al respecto, la teoría más consensuada indica que las obras Imari germinaron a través de los aportes técnicos y estéticos del ceramista coreano Ri Sampei (Yi Samp'yong,

¹⁰ «[...] por los japoneses en la década de 1770 para diferenciar los intérpretes de Nagasaki de los estudiosos japoneses con un interés particular por Occidente. Al principio los eruditos *rangaku* definieron estrechamente los estudios holandeses como la erudición de Holanda».

¹¹ «La contribución más significativa de los alfareros coreanos a la tradición de cerámica en arcilla *karatsu* fue la introducción del tipo de horno *noborigama*, derivado de los “hornos dragón” de China».

entre 1616 y 1650; en ocasiones se lo denomina también «estilo coreano» por la influencia de los ceramistas de esta procedencia en su desarrollo, y fue decorado principalmente con patrones de azul esmaltado, por lo que la pieza en estudio no corresponde a aquella modalidad. Luego, el estilo Ko Imari (Imari antiguo) es la forma característica de la porcelana de esmalte azul en fondo blanco o gris (aunque la paleta de colores puede ser más dilatada). Registradas entre los años 1650 y 1750, las primeras obras invocaban modelos y prototipos de origen chino, aunque, gradualmente, adoptaron elementos o sentidos locales. Es posible apreciar esta influencia en la ornamentación que, dividida en cinco áreas, desplegaba paisajes y mensajes optimistas dispuestos en escritura o carácter Han:

The decoration of each pot is divided into five sections –one pattern being found in the center of the upper surface, another arranged around the center, a third around the rim, a fourth on the underside surface and the fifth on the foot ring. (Nagatake, 2003, p. 59)¹²

Finalmente, las cerámicas de exportación mostraban colores especialmente luminosos y fuertes a partir de la fabulación de un «gusto europeo». Fueron comercializadas en Europa a través de la VOC después de 1750 y constituyen un paulatino declive del estilo Imari. Para Nagatake forman parte del Ko Imari tardío, y en algunas piezas de dicho estilo datadas en 1660, Lisa E. Rotondo-McCord (1997) destaca no solo el azul de cobalto, sino también el dorado y el rojo: «The bill of lading for 15 October 1660 records 11.530 pieces of porcelain bound for Holland, including descriptions of “eighty pieces painted with blue and gold” [and] “one hundred pieces... with red, blue and gold”» (p. 11, como se cita en la fuente Impey, *Early porcelain kilns*, p. 7)¹³.

Perpetrar una datación final de la pieza en estudio excede los límites de este artículo. Empero, es posible decir que la estimación temporal que ofrece la documentación actual (siglo XIX) resulta congruente, en una conjetura circunscrita al esquema periodizador de Amy Sylvester. Si dicho objeto data efectivamente del siglo XIX, corresponde a la fase final del estilo Ko Imari, con obras que son material de exportación y configuración de un modo de interpretar un «gusto europeo». En tal sentido, el propósito de las piezas

¹² «La decoración de cada obra se divide en cinco secciones –un patrón que se encuentra en el centro de la superficie superior, otro dispuesto alrededor del centro, un tercero alrededor del borde, un cuarto en la superficie inferior y el quinto en el anillo del pie».

¹³ «La factura de embarque para el 15 de octubre de 1660 registra 11530 piezas de porcelana destinadas a Holanda, incluyendo descripciones de “ochenta piezas pintadas de azul y oro” y “cien piezas... con rojo, azul y oro”».

adquiere un *telos* decorativo y funcional, como lo precisa Takeshi Nagatake (2003): «Unlike Chinese porcelain, Japanese porcelain was now being used and admired by the ordinary man in the street, and all sorts of functional objects such as oil lamps, *choku* cups, and sake drinking sets» (p. 56)¹⁴. Si bien Nagatake percibe un agotamiento en la fabricación y demanda de piezas durante aquel siglo en el mercado japonés, más allá de sus fronteras la producción artística nipona fue difundida y exhibida en Europa en 25 versiones de la Exposición Internacional, entre 1873 y 1910. Aquello generó un resurgimiento del estilo Imari, reactivando brevemente su exportación. Posiblemente, la obra de la colección del MAD pudo ser adquirida en ese momento de visibilización tardía.

Famille verte: el color en las clasificaciones estéticas de la cerámica china de exportación

La pieza de estudio con número de inventario 24.83.773 (fig. 3) adolece –por decirlo así– de un comportamiento y de atributos similares a los de la obra anteriormente señalada, en relación a las estrategias de abordaje e imbricaciones que se tejen al categorizarla estilísticamente. Resurge aquí un énfasis cromático desde donde se delinean opciones de denotación y asociatividad de las obras, a partir de la activación que tienen ciertas categorías estéticas de raigambre europea. Con la información disponible sobre el objeto –un par de botellas chinas del siglo XIX provenientes de la ciudad de Cantón–, para cuyo estilo se utiliza la denominación «*famille verte*», puede iniciarse una problematización vertebral: el concepto de *famille* posee un influjo francés que, sin embargo, define con vigencia un tipo de juicio estético sobre producciones artísticas chinas. La interrogante propuesta es, entonces, ¿qué se indica y qué comprende, a grandes zancadas, el nombre «*famille verte*»?

Existe un primer nivel de aproximación al concepto, referido a su definición o contenido normalizado en diccionarios especializados. En el trabajo terminológico de John Fleming y Hugh Honour (1987) se entrega la siguiente definición:

Familia amarilla, negra, rosa y verde [sic] Tipos de porcelana china muy vistosa, hechos principalmente para el mercado europeo y decorados con COLORES AL ESMALTE

¹⁴ «A diferencia de la porcelana china, la porcelana japonesa estaba ahora siendo usada y admirada por el hombre común, y toda clase de objetos funcionales como las lámparas de aceite, las tazas de *choku* y los conjuntos de recipientes para beber sake».

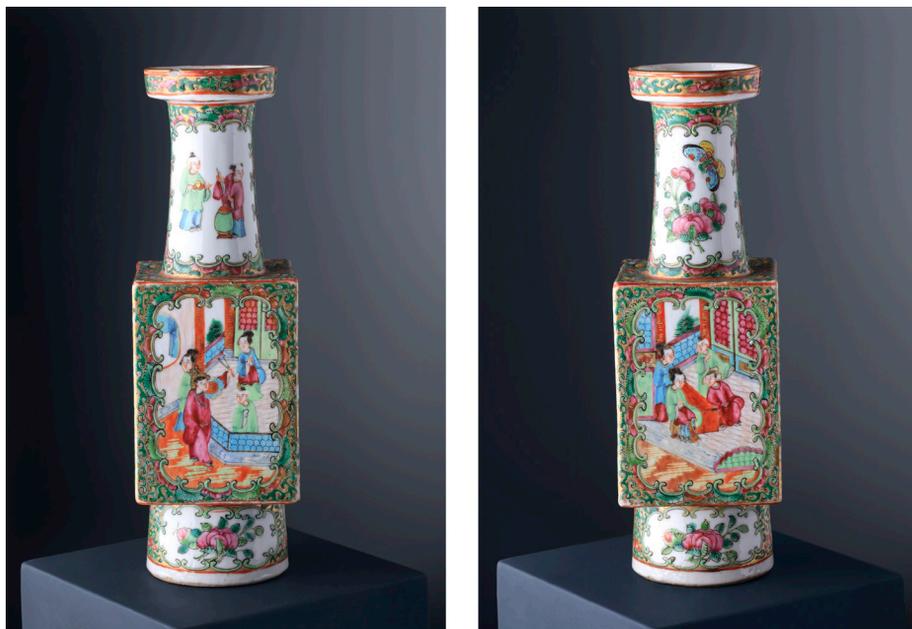


Figura 3. Dos vistas de la pieza «botella», Cantón, China, siglo XIX. Presenta decoración con diseños figurativos de personajes orientales, figuras femeninas, aves y flores sobre fondo blanco. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.83.773. Fotografías de Juan Pablo Turén.

[sic]. En la familia verde predominan un verde manzana brillante y un rojo de hierro intenso, con amarillo, berenjena y azul violeta. Este esquema cromático, adoptado en la época de K'ang Hsi, reemplazó al anterior MING [sic] de cinco colores. (p. 303)

La descripción es, ante todo, «epidérmica», vale decir, que provoca unidades cerradas por repertorios cromáticos (las familias). Periodiza además una producción artística que, se entrevé, también la estética china categorizaba desde el color. Al calzar terminológicamente vocablos franceses con obras chinas, la cita tampoco da cuenta de este problema. Lo mismo acontece en el compendio *Antigüedades: técnicas tradicionales de los maestros artesanos de muebles, vidrio, cerámica, oro, plata y muchos más* (1991), editado por Elizabeth Drury:

El reinado de K'ang Hsi produjo la característica *famille verte*, «familia verde», color del bosquejo que comprendía un verde fuerte, un pálido rojo, amarillo y violeta y un transluciente azul. Otras «familias» con nombres franceses unidas a ellas son la *famille noire* que tenía un fondo negro brillante [...] *famille jaune* con un fondo amarillo [...], la *famille rose*, un tipo de decoración predominantemente rosado y que fue muy popular en Europa. (p. 109)

Dialogar con la *famille* desde las definiciones, entonces, instala la soberanía de la paleta como un régimen de clasificación que no considera, propiamente, rasgos estilísticos –delimitación de espacios, discursos visuales, lenguajes, técnicas establecidas de producción o un cómputo histórico límpido de fijación, entre otros–. Sin ir más lejos, Carmen García-Ormaechea (2003) dirá que «se mezclan, con gran maestría pero sin ningún orden estético, los tradicionales tipos cerámicos de la Familia Rosa, Verde, Negra, etc.» (p. 239). En paralelo, la descripción del diccionario prescinde de la hibridación conceptual entre fenómenos artísticos chinos y terminologías extranjeras, pues, esa intervención es pertinente si se precisa caracterizar estos grupos de parentesco cerámico.

La categoría de *famille* fue descrita por Albert Jacquemart, quien signó el término para referirse a cierta producción de cerámica china del período de Kangxi (1662-1722). A partir de su experiencia visual de los objetos, la tonalidad se convirtió en señal de asociaciones y patrones. Sobre la autoría del término, Cosmo Monkhouse (1901) expresa lo siguiente en su investigación acerca de la historia de la cerámica china:

The beautiful class of Chinese porcelain, happily named *famille verte* by M. Jacquemart, may be said to have commenced. It is not so perfect in execution, and it is rougher in design than the exquisite *famille verte* of the period of K'ang-hsi (1662-1722), but it is essentially the same in artistic intention. (p. 37)¹⁵

En la fuente original –de Albert Jacquemart y Edmond Le Blant–, *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine* (1862), se clarifica la intencionalidad y principio de legibilidad del término *famille*. El vocablo busca dos propósitos: en primer lugar, hallar un sentido de autenticación de cierta porcelana frente a la producción tradicional de cerámica monocroma china (una *maniera* o singularidad) y, en segundo término, visibilizar una distancia formal y estilística ante la confusión generada por la importación de obras japonesas. Al menos en la pretensión inicial de Jacquemart, la noción de *famille* adquiere el estatuto de rasgo estilístico como modelo de conocimiento específico y tipología para identificar y diferenciar las obras:

¹⁵ «La hermosa clase de porcelana china, felizmente nombrada *famille verte* por M. Jacquemart, puede decirse que ha comenzado. No es tan perfecta en la ejecución, y es más áspera en el diseño que la exquisita *famille verte* del período de K'ang-hsi (1662-1722), pero, es esencialmente igual en la intención artística». Al hablar de su «comienzo» se refiere al momento en que Jacquemart le dio un nombre convencional y no a una datación histórica o al inicio de su producción.

Le nom donné par nous à cette famille, confondue au XVIII^e siècle parmi les porcelaines *deuxième qualité du Japon & d'ancien la Chine*, est, comme on le voit, tout empirique: mais est puisé dans un caractère frappant, sur presque toutes les pièces, un vert vif, transparent, souvent irisé, éclate en masses, grandioses aussi importantes que le bleu ou le rouge dans la famille précédente. (p. 67)¹⁶

Respecto de las cerámicas en estado *biscuit* y, muy cerca de lo que inicialmente describió Jacquemart, el catálogo de Luisa Vinhais y Jorge Welsh (2012) enfatiza el sentido más utilitario y técnico (o matérico) al definir el estilo *famille verte*:

This name is a rather simple reference to the method of production; the object is made and fired in a high-temperature kiln. After it has been fired, polychrome enamels or low-firing lead glazes are applied directly to the hard surface of the piece, which is known as the 'biscuit'. (p. 17)¹⁷

Los autores, sin embargo, diferencian los *biscuit famille verte* del resto de la porcelana afiliada a dicho estilo cromático: «Chinese polychrome wares destined for Europe included famille verte and Chinese imari, as well as the famille verte biscuit wares» (p. 41)¹⁸. Al margen de la disputa sobre la técnica, la noción de *famille* (en tanto conjunto de cerámicas dispuestas para la exportación y con un color predominante) se originó en el siglo XVII durante la dinastía Ming (1368-1644). Empezando por la línea *famille verte*, aquellas piezas buscaron satisfacer la demanda y gusto de un público general europeo y, luego, un mercado específico de coleccionistas. Así es como, a finales de la susodicha dinastía, existían dos grandes tradiciones de obras esmaltadas, diferenciadas por su uso del color. La primera, llamada «Wu Tsai», manejaba cinco coloraciones, mientras que el repertorio de la segunda, San Tsai, contemplaba tres. Según entreteje Jacquemart, las transformaciones tonales de esta última línea —el reemplazo del azul de *wan-li* por el violeta azulado y la

¹⁶ «El nombre dado por nosotros a esta familia, confundida en el siglo XVIII entre las porcelanas de segunda calidad de Japón y de la antigua China, es, como lo vemos, totalmente empírico. Casi todas sus piezas son de un carácter sorprendente, de un verde vivo y transparente, a menudo irisado, con gran cantidad de brillos, tan grandioso e importante como el azul o el rojo de la familia precedente».

¹⁷ «Este nombre es una referencia bastante simple al método de producción; el objeto se elabora y se cuece en un horno a alta temperatura. Después de que se ha cocido, los esmaltes policromos o los esmaltes de plomo de baja cocción se aplican directamente a la superficie dura de la pieza, que se conoce como “*biscuit*”».

¹⁸ «La cerámica policroma china destinada a Europa incluyó la famille verte y el imari chino, así como la cerámica biscuit de la famille verte».

primacía del verde cristalino, además de la conjugación con el rojo, amarillo, negro y berenjena— desembocaron en el estilo *famille verte*. Para Fong Chow, curador asistente del área Far Eastern de The Metropolitan Museum of Art, es la línea Wu Tsai la que, a contrapelo, termina identificándose con el término de *famille*. Lo mismo conjetura Philip Cardeiro: «the principal types or families of enameled ware are Wutsai –or “five colors”, though there are frequently more than five including two or more shades of green. The French call this “Famille Verte” because greens tend to predominate» (1982, p. 9)¹⁹.

Ahora bien, el mercado chino de exportación de cerámicas antecedió la aparición de las *familles*. China envió piezas hacia Europa desde 1498 a 1554, en el contexto de la apertura de nuevas rutas marítimas por parte de las compañías portuguesas y del arribo de la ya aludida Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (VOC). Primerísimamente se establece aquí el problema de la adecuación de la producción china a una suerte de «gusto europeo» en la decoración, cuestión que se enfatizó al dar a las obras un sello utilitario (de carácter doméstico) como una estrategia de ingreso a los mercados internacionales. Su masificación en Occidente fue muy fructuosa y, según Fong Chow (1961), la internacionalización fue tanto mayor:

During the Ming dynasty (1368-1644), Chinese porcelains were widely known. Both blue and white ware and celadons of this period have been excavated at sites as far-flung as southeast Asia, Korea, Japan, Iran, Iraq, India, Arabia, and Egypt. (1961, p. 9)²⁰

El esmalte azul en fondo blanco constituyó una innovación técnica característica de la dinastía Yuan (1260-1368). Las piezas así decoradas fueron las cerámicas chinas más exportadas, y se produjeron en la localidad de Jingdezhen —en la provincia de Jiangxi, al sudeste del país— hasta poco después de la caída de la dinastía Ming, a mediados del siglo XVII. No obstante, los ataques de los manchúes en el norte de China y los numerosos conflictos sociales y militares derivados de los levantamientos campesinos, generaron un contexto de inestabilidad que terminó por ocasionar la destrucción de los hornos de porcelana en 1675. Para recuperar sus exportaciones de Oriente

¹⁹ «Los principales tipos o familias o cerámicas esmaltadas son Wutsai –o “cinco colores”, aunque hay frecuentemente más de cinco, incluyendo dos o más tonalidades de verde—. Los franceses la llaman “Famille Verte” porque el verde tiende a predominar».

²⁰ «Durante la dinastía Ming (1368-1644) las porcelanas chinas eran ampliamente conocidas. Tanto las cerámicas azules y blancas como la cerámica celadón de este período han sido excavadas en lugares tan lejanos como el sudeste de Asia, Corea, Japón, Irán, Irak, India, Arabia y Egipto».

a Europa, interrumpidas por aquella crisis, la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales volcó su interés comercial hacia la cerámica japonesa.

En el año de 1680, durante el reinado del emperador Kangxi (1662-1722), perteneciente a la dinastía Qing (1644-1912), se reconstruyeron los hornos en un intento por reflotar la producción. Se difundió asimismo una política de receptividad de técnicas occidentales de elaboración de las piezas, así como hacia lo iconográfico y lo referido al diseño (a la vez que Europa intentaba copiar la porcelana china con sus propios materiales). «[...] compared to the quiet monochrome vases, these pieces seem overelaborate in form and decoration» (Chow, 1962, p. 12)²¹.

El cambio más radical en el período de Kangxi fue la apertura o proyección original de nuevos cromatismos en las obras. Aparecieron las *familles verte, noire, jaune y rose* —títulos occidentalizados que responden al color predominante de las piezas (verde, negro, amarillo y rosa, respectivamente)— que, tal como se señaló más arriba, se superponen a la tipología de estética china Wu Tsai (Savage y Newman, 1992; Campbell, 2006). Empero, el estilo *famille verte* no tuvo un éxito comercial masivo, debido al apogeo de la porcelana esmaltada japonesa. Su auge se produjo entre los siglos XIX y XX, cuestión que se evidencia en la datación de la obra de estudio (situada en el siglo XIX).

Desde el punto de vista decorativo, el bagaje de posibilidades y recursos visuales de las cerámicas *famille verte* es inmenso: elementos antropomórficos, zoomórficos y fitomórficos, patrones geométricos o escenas con figuras míticas y alegóricas. Los temas responden a tres principios exigibles a la obra ceramista —elegancia, belleza y simbolismo—, que implican un complejo problema de corte estético-hermenéutico:

With the exception of religious and human subjects, the decoration of these porcelains invariably deals with landscapes, animals, flowers, fruits, insects, and birds, which came into their own in Chinese painting in the Sung dynasty (960-1279). To the Chinese, these things from nature are not only elegant and beautiful, but symbolic as well. (Chow, 1962, p. 15)²²

²¹ «En comparación con los tranquilos vasos monocromáticos, estas piezas parecen sobreelaboradas en su forma y decoración». Se refiere a las piezas que surgen en el contexto del emperador Kangxi.

²² «Con excepción de los temas religiosos y humanos, la decoración de estas porcelanas se ocupa invariablemente de paisajes, animales, flores, frutas, insectos y pájaros, que provienen de la pintura de la dinastía Sung (960-1279). Para los chinos, estos elementos de la naturaleza no solo son elegantes y hermosos, sino también simbólicos».

Al respecto, el objeto de estudio presenta una delimitación y concentración de ilustraciones florales, mariposas y figuras humanas en interiores. Aunque catalogada como *famille verte*, la pieza posee un predominio compartido de tonalidades verdes y rosas. Por de pronto, solo se apuntarán caracterizaciones breves sobre sus diseños, acerca de los cuales habrá que calibrar si atañen completamente a signos y significaciones para ser leídos desde la tradición china, o a modulaciones dispuestas al gusto de los mercados extranjeros.

Lo inicial son las figuras de mariposas. Según Charles Speed (2012), las múltiples especies de lepidópteros de la familia Papilionidae han sido un repetido objeto de interés representacional para pintores y poetas en China. Estos insectos están asociados al anhelo y experiencia de la dicha, a la época del verano y al entorno conyugal: «The butterfly is a sign of conjugal felicity; in fact it might almost be called the Chinese cupid. The origin of this is to be found in the story told by the Taoist philosopher Zhuāngzǐ» (Speed, 2012, p. 76)²³. El símbolo es también habitual en espacios específicos de las casas como el dormitorio, la fachada, la sala de estar o la recepción. Carl Skiff (2014) agrega que «when [the butterfly is] seen in conjunction with plum blossoms [it] is a symbol of long life and beauty» (p. 101)²⁴. Respecto de los adornos florales en los perfiles de la botella de estudio —y además de las rosas representadas en esta—, la conjetura es que corresponden a las ramas de un durazno en flor (*Prunus persica*). La especie es una de las más importantes para la ornamentación en China, y se interpreta como una exaltación y buen augurio del matrimonio: «the peach blossom, flowering in the spring, the season of many marriages, symbolizes matrimony» (p. 39)²⁵.

Trazas interrogativas abiertas

A través del «reconocimiento», el presente artículo ha evidenciado que la elaboración de las piezas de estudio de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas proviene de tradiciones artísticas específicas —una japonesa y otra china—. Ello exige la administración de una heterogeneidad de sentidos en la colección y la necesidad de una reflexión sobre los objetos (su convivencia,

²³ «La mariposa es un signo de felicidad conyugal; de hecho, podría casi llamarse “el Cupido chino”. El origen de esto se encuentra en la historia contada por el filósofo taoísta Zhuāngzǐ».

²⁴ «Cuando [la mariposa] se halla en conjunción con las flores de ciruela, es un símbolo de larga vida y belleza».

²⁵ «La flor del durazno, floreciendo en la primavera, la estación de muchos matrimonios, simboliza la unión conyugal».

reciprocidades, rendimientos compartidos, etcétera) desde su estudio «en específico». Simultáneamente, y por razones particulares y coyunturales de carácter histórico, estético y aun geocultural, la investigación convencional de las piezas reseñadas exhibe una ruta muy marcada, en función del problema del color como *la* categoría estética predominante. Si en futuras pesquisas se deseara profundizar en las implicaciones sobre el color u otros recursos visuales de los objetos de estudio, se recomienda considerar la propuesta de dos líneas de trabajo –una para cada tradición artística de cerámica– con sus rasgos y objetivos característicos.

Sobre el objeto de estilo Imari, se sugiere que, en futuras investigaciones acerca del problema del color y otras aristas complementarias, se tome como puerto de partida el análisis de sus recursos decorativos. Por principio, los repertorios y elementos característicos del estilo Imari son bastante heterogéneos y elásticos, y no se reducen a un mero procedimiento de correlato o mimesis de lo real. En la tapa y el centro de la pieza denominada «jarrón» se aprecian numerosas representaciones de animales y de flora, como camelias japonesas rojas (*Camellia japonica*) de tipo Ashiya –flores con un máximo de seis pétalos– y otras de más de nueve pétalos, además de sugerencias de volutas de nubes y hojas desperdigadas. Una cuestión interesante de indagar en el futuro –que apuntala la tesis sobre la escisión de la decoración respecto de lo meramente representacional– es que las ilustraciones de especies animales no necesariamente corresponden a la fauna local o, por decirlo así, existentes en la realidad. Más aún, en la obra japonesa estudiada aparece la representación de un ave mitológica. El fénix (o como se denomina en Japón, Hō-ō) es un ave mítica (*kirin*) que proviene de la iconografía china (*fenghuang*) y que, en resumen, simboliza valores auspiciosos y de carácter positivo (Seton, 2012). Por añadidura, su nombre encierra a la vez el concepto de lo masculino y solar (*feng*) y de lo femenino y lunar (*huang*). En el caso japonés, se transforma también en un símbolo de la casa imperial. Considerando su impronta y espacio destacado en la pieza de estudio –su incorporación y sentido en esta–, así como su relación con la demanda de un «gusto europeo» (hacer calzar imaginarios locales con órdenes de expectativas occidentales), el trasfondo de dicho símbolo inaugura una línea de investigación abierta y latente sobre la significación de la obra. Es posible que, además, la mencionada línea contribuya a retomar una reflexión con mayor detenimiento sobre la categoría del color como modo de significación y contribución al «reconocimiento» de las piezas de cerámicas japonesas del Museo de Artes Decorativas.

Por su parte, como ruta de indagación abierta sobre el objeto de estudio número de inventario 24.83.773, resulta deseable manifestar la verificación

de un problema —o insolvencia en el reconocimiento de la pieza—, que abre la ruta de trabajo a venideras indagaciones: la posibilidad de recatalogar la obra desde *famille verte* hacia *famille rose*. Como se indicó anteriormente, en la documentación, la pieza se fija en el primer estilo, producida en Cantón en el siglo XIX. En efecto, exhibe una primacía decorativa del tono verde, aunque también hay lugares especiales (sobre todo en la ornamentación floral) con coloraciones rosadas. Aquello es un punto crucial: la aparición del *famille rose* es, cronológicamente, posterior a la *famille verte*, cuya contribución y categorización están dadas por el desarrollo de la tonalidad rosácea en la gama cromática que ya estaba en uso:

The second type of enamel which gives the style its name was developed for imperial wares at Jingdezhen. This colour is often combined with opaque white enamel and a new citrus yellow based on antimony, rather than iron as earlier examples were. The pink color was produced in China from ruby-coloured glass and early examples of *famille rose* porcelain exhibit quite dark pink colours. (Pierson, 2007, p. 39)²⁶

El estilo *famille verte* no utiliza la gama del rosa, cuya inclusión en la categoría *famille rose* constituyó un adelanto técnico y decorativo. Además de la primacía de iconografía fitomórfica —de rosas en especial, con una referencia al imaginario rococó europeo—, en dicho estilo sí se pueden utilizar los matices verdes y amarillos, tal como se aprecia en el objeto de estudio.

Es cierto que aún persiste la discusión sobre los orígenes de la *famille rose*, su articulación con las otras *familles* y, por supuesto, el influjo en la cerámica china de la técnica de esmaltado que manejaban los jesuitas —ello a partir de los obsequios que la orden religiosa ofreció al emperador Kangxi—. La figura medular habría sido Matteo Ripa (1682-1746), quien enseñó al monarca la técnica de esmalte sobre cobre que conjugaba varios colores, incluyendo las tonalidades de rosa:

From 1723, the pink color palette referred to as *famille rose* was used to decorate Chinese porcelains, including the export wares. *Famille rose* pink is opaque, as are the accompanying greens and yellows, which are nevertheless similar to the shades of the

²⁶ «El segundo tipo de esmalte que da al estilo su nombre fue desarrollado para cerámicas imperiales en Jingdezhen. Este color se combina a menudo con el esmalte blanco opaco y un nuevo amarillo cítrico basado en el antimonio, en lugar del hierro como los primeros ejemplos. El color rosa fue producido en China desde el vidrio coloreado rubí y los primeros ejemplos de porcelana *famille rose* exhibieron un color rosa bastante oscuro».

preceding period. (Moran y Andacht, 2003, p. 91)²⁷

Finalmente, y, en consecuencia, la propuesta de inscribir la pieza reseñada en la categoría *famille rose* en lugar de incluirla en la clasificación *famille verte* surge también por su supuesta data y lugar de elaboración. La *famille rose* obtuvo una importante expansión y recepción en el mercado extranjero. En el año 1723 se registran los primeros datos de envío de estas cerámicas por un mercante inglés, Sir John Lambert. En el reinado de Qianlong (1711-1799), China amparó relaciones comerciales con Francia, Inglaterra, Dinamarca, Suiza, España y Portugal. Con el fin de optimizar la producción de obras *famille rose* (inicialmente los hornos de cerámica estaban en la zona de Jingdezhen), se creó incluso una nueva área en Cantón para su exportación. Los nuevos hornos en el sur de China (1740) podían con suma premura –en un par de semanas– satisfacer la demanda requerida. Cabría proponer como conjetura abierta –sobre la base de estos dos argumentos– que esta pieza de estudio esté ligada a tal contexto de producción y difusión, por lo que su afiliación en las *familles* debiera ser reconsiderada.

Referencias

- Aumont, J. (1998). *La estética hoy*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Beverly, S. (2012). *The language of flowers: A history*. Virginia: University of Virginia Press.
- Campbell, G. (2006). *The Grove encyclopedia of decorative arts*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cardeiro, P. (1982). *Flora, fauna, frogs and fantasies: an exhibition of oriental art from Monterey Peninsula private collections*. Monterrey: Monterrey Peninsula Museum of Art.
- Chow, F. (1961). Chinese porcelain in the Altman Collection. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20(1), 4-19.
- Chow, F. (1962). Symbolism in Chinese porcelain: The Rockefeller Bequest. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 21(1), 12-24.
- Deal, W. E. (2005). *Handbook to life in medieval and early modern Japan*. Nueva York: Oxford University Press.

²⁷ «A partir de 1723, la paleta de colores rosada conocida como *famille rose* se utilizó para decorar porcelanas chinas, incluyendo las cerámicas de exportación. El rosado de la *famille rose* es opaco, al igual que los verdes y amarillos acompañantes, que, sin embargo, son similares a los tonos del período precedente».

- Dresser, C. (2015). *Japan: its architecture, art and manufactures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drury, E. (Ed.) (1991). *Antigüedades: técnicas tradicionales de los maestros artesanos de muebles, vidrio, cerámica, otro, plata y muchos más*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A.
- Fleming, J. y Honour, H. (1987). *Diccionario de las artes decorativas*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial.
- García-Ormaechea Quero, C. (2003). El coleccionismo de arte extremo oriental en España: porcelana china. *Artigrama*, 18, 231-252.
- Goodman, G. (2010). *Resources of Japanese tradition, abridged. Part 1: 1600 to 1868*. Nueva York: Columbia University Press.
- Guasch, A. M. (1985). *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Hidaka, M., Horiuchi, H., Ohashi, K., Wijesundera, R. P., Kumara L. S. R. y Nark Eon, S. (2009). Structural properties of the red-color overglazes on the Kakiemon-style porcelains produced in the later 17th century by means of X-ray diffraction. *Cerâmica*, 55(334), 120-127.
- Laver, M. S. (2011). *The Sakoku Edicts and the politics of Tokugawa hegemony*. Nueva York: Cambria Press.
- Le Blant, E. y Jacquemart, A. (1862). *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*. París: J. Techener.
- Le Corbeiller, C. y Cooney Frelinghuysen, A. (2003). *Chinese export porcelain*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Monkhouse, C. (1901). *A history and description of Chinese porcelain*. Nueva York: New York Public Library.
- Moran, M. y Andacht, S. (2003). *Oriental antiques & art: an identification and price guide*. Iola: Krause Publications.
- Nagatake, T. (2003). *Classic Japanese porcelain: Imari and Kakiemon*. Nueva York: Kodansha International.
- Nagel, L. (Ed.). (2008). *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago: Dibam, Andros Impresores.
- Pierson, S. (2007). *Collectors, collections and museums: the field of Chinese ceramics in Britain, 1560-1960*. Bern: Peter Lang.
- Rotondo-McCord, L. E. y Bufton, P. J. (1997). *Imari: Japanese porcelain for European palaces*. Nueva Orleans: New Orleans Museum of Art.
- Savage, G. y Newman, H. (1992). *An illustrated dictionary of ceramics*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- Seton, A. (2012). *Collecting Japanese antiques*. Boston: Tuttle Publishing.

- Skiff, C. (2014). *The land of the dragon*. Pittsburgh: Dorrance Publishing.
- Speed, C. (2012). *Chinese symbolism and art motifs: a comprehensive handbook on symbolism in Chinese art through the ages*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- Sullivan, M. (1984). *The arts of China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Sylvester Katoh, A. (2012). *Blue & white Japan*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Valenstein, S. G. (1988). *A handbook of Chinese ceramics*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Vinhais, L. y Welsh, J. (2012). *Biscuit: refined Chinese Famille Verte wares*. Londres: Jorge Welsh Books.