

## CAPÍTULO 7. MITSUO MIURA Y LA HUELLA DEL PAISAJE

*Laura Clavería García*

Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

Existe en la cultura japonesa un sentimiento profundamente interiorizado de respeto y admiración hacia la naturaleza que llega incluso hasta nuestros días. Consecuentemente, y aunque el complejo arte contemporáneo japonés nos remita constantemente a múltiples influencias externas y a artistas que viajan a Europa o EEUU, a menudo sus creaciones no pueden negar la estela de esas profundas y ancestrales raíces.

Éste es el caso también de Mitsuo Miura (1946, Iwate, Japón) artista establecido en España desde 1966, y de cuya trayectoria se infiere ese especial interés por el medio circundante que se manifiesta en los aspectos tanto materiales como formales y esenciales de su obra, con resultados unas veces rústicos y otras totalmente sutiles, aunque siempre cargados de poesía y de alusiones, que son producto, ante todo, de una constante y sensible relación con el paisaje.

## 1. JAPÓN Y LA NATURALEZA

La sociedad japonesa actual, en términos generales, ha sabido recoger y continuar la herencia de una inmemorial sensibilidad hacia todas las manifestaciones de la naturaleza, que le permiten percibirla y admirarla de una manera especial. Esto se debe principalmente a causas tanto geográficas como culturales, éstas últimas, sobre todo, en relación a las creencias filosóficas y religiosas que este pueblo ha mantenido, algunas de ellas tomadas del continente Asiático pero otras muchas gestadas en el propio territorio nipón, y que han dejado una huella insondable en su mentalidad, en rasgos tan variados como su manera de concebir el espacio, su lengua y su literatura<sup>209</sup>, su mitología e incluso su moderna legislación medioambiental<sup>210</sup>. Asimismo, en el campo de

---

<sup>209</sup> Este hecho se hace palpable, por un lado, en diarios, novelas, obras de teatro y haikus que demuestran una total concordia y comprensión de las leyes de la naturaleza, sobre todo, en aquellos dedicados al paso del tiempo y a las distintas estaciones del año, y por otro, en artículos periodísticos como los de Aragaki Hideo que comenta en su libro Federico Lanzaco (2008), p 78.

<sup>210</sup> Para más información consultar los artículos dedicados a las leyes de protección de la naturaleza en VV.AA (1998), *The Kodansha bilingual encyclopedia of Japan*, p. 408.

las artes, esta delicadeza ha conllevado una singular consideración estética, definida por Federico Lanzaco como *esteticismo naturalista*<sup>211</sup>, al valorar cualquier expresión artística que sostenga algún tipo de relación con las características propias de la naturaleza.

Por contra, llama la atención que a lo largo de la historia europea o estadounidense el hombre apenas se haya identificado, diluido o sumergido de un modo sincero y humilde en el medio ambiente, favoreciendo, además, una clara separación entre ambos que le ha llevado a enfrentarse con él y a querer conquistarlo. De esta forma, el arte occidental, en general, aunque se ha servido en ocasiones de la naturaleza como motivo de inspiración lo ha hecho más bien copiándola o a través de una interpretación superficial o meramente formal y estructural, sin captar su esencia más pura. Además, el género del paisaje se ha considerado durante mucho tiempo un género menor y los sentimientos que pretende despertar su contemplación son sólo comparables a los de los japoneses en algunas obras de la tradición romántica del Norte de Europa aunque con distintas connotaciones<sup>212</sup>.

Como anticipábamos anteriormente, uno de los motivos que explican la estrecha relación entre el pueblo japonés y la naturaleza es la geografía que habita, hasta el punto de haber modelado incluso su idiosincrasia. Japón a pesar de disponer de un terreno sumamente montañoso, ha podido cultivar gracias a su clima templado y lluvioso una agricultura intensiva, muy productiva que ha favorecido, sin duda, el lógico sentido de unión y gratitud profunda de sus habitantes hacia la tierra que les alimenta. Asimismo, las cuatro estaciones del año están tan claramente diferenciadas, sus especies vegetales y animales son tan variadas y sus paisajes tan ricos que apenas sorprende que los japoneses se dediquen fervorosamente a su contemplación y admiración y le rindan homenaje en los objetos y las costumbres cotidianas, pero también en las grandes festividades y en las obras de artistas y poetas.

Además, las numerosas catástrofes producidas por tormentas ciclónicas, tifones, volcanes, terremotos, etc., han despertado siempre en los japoneses cierto respeto ante las fuerzas de la naturaleza, aceptando de manera innata su grandeza, su poder, y su capacidad de cambio. Así, los japoneses asumen un modelo cultural definido primero por Watsuji Tetsurô y asumido posteriormente por Umehara Takeshi como “naturalista”<sup>213</sup> que les hace sentirse parte de la misma, si bien es cierto que no debemos obviar que debido a la rápida e intensa industrialización y desarrollo económico del país en el siglo XX ha sufrido innumerables profanaciones.

---

<sup>211</sup> Lanzaco, Federico (2003), p. 18.

<sup>212</sup> Acerca de la tradición romántica del paisaje del Norte de Europa consultar Elger, D. et al. (2007).

<sup>213</sup> Lanzaco, Federico (2008), p. 21.

Por otro lado, la sociedad japonesa se ha visto enriquecida básicamente por tres grandes religiones (sintoísmo, budismo y taoísmo) que mantienen su vigencia en la actualidad y que tienen como denominador común una profunda tolerancia hacia la naturaleza, lo que hace que su religiosidad se base tradicionalmente en el culto a la belleza sagrada de la misma.

Considerada la religión primitiva de Japón, el sintoísmo sostiene una serie de creencias animistas, shamanistas y cultos de fertilidad que hacen partícipes de la naturaleza divina a todos los seres vivos, así como también propugna la existencia de miles de *kami* (dioses) y *tama* (fuerzas) que residen en el medio circundante (rocas, cascadas, montañas, lagos, árboles...). Consecuentemente, lo que tradicionalmente entendían por naturaleza, en japonés *Shizen*, expresa el poder de autodesarrollo espontáneo y sus resultados, estimando, por tanto, que los fenómenos naturales eran una manifestación de los *kami* señalados, que lógicamente tenían que venerar, sacralizar y celebrar<sup>214</sup>.

En lo que al budismo concierne, destacan las palabras de un maestro del siglo VIII, Kûkai, que rezaban así:

Naturaleza, arte y religión es una misma cosa, porque  
todo lo bello participa de la naturaleza cósmica de Buda<sup>215</sup>.

Así se entiende que dios está en todo y que el universo entero es una manifestación del mismo, lo que exige una absoluta comunión con todos los seres, sin jerarquías. Además, la ramificación del budismo conocida como Amidismo pretendía recrear en este mundo la visión del Paraíso de la Tierra Pura que era como un jardín celestial. Por último señalar que el taoísmo sitúa el Paraíso de los Inmortales en las cinco islas del Este o Islas de los Bienaventurados<sup>216</sup>, donde existe una perfecta armonía entre el hombre y la naturaleza.

Sin embargo, más allá de estas creencias religiosas, en el sustrato de la cultura japonesa existe una honda espiritualidad relacionada con sentimientos como el de *nagareru bunka* o el de *aware* que conducen a vivir en un cambio y fluir continuo semejante al de la naturaleza y a manifestar una admiración impactante por sus expresiones, tanto las más majestuosas como las más sencillas. Por todo ello, el



Fig 1. Yukata Sone: *Selva verde*, 1999.

<sup>214</sup> VV.AA (1998), *The Kodansha bilingual encyclopedia of Japan*, p. 520.

<sup>215</sup> Opus cit. p. 22.

<sup>216</sup> En Japón, las cinco islas originales se reducen a una sola (*borai-zan*), ver Nitschke, Günter (1999) p. 23.

japonés necesita la identificación con el mundo natural y vivir armónicamente en la totalidad del universo para lograr la máxima tranquilidad de espíritu<sup>217</sup>. Federico Lanzaco lo expresa de la siguiente manera:

Toda la cultura clásica japonesa está centrada e inspirada en la contemplación, admiración y disfrute de la naturaleza, en la que se siente inmerso y abrigado como en el regazo materno.<sup>218</sup>

Y como no podía ser de otro modo en un pueblo cuya existencia, como afirma Masaharu Anesaki<sup>219</sup>, está tan íntimamente ligada al arte, va a existir una correspondencia directa y evidente entre naturaleza y las diferentes manifestaciones artísticas, a veces incluso incluyendo sus elementos vivos directamente como en los arreglos florales, los bonsáis o los jardines<sup>220</sup>, y otras muchas dejándose seducir por sus sugerencias con independencia de las técnicas usadas, los estilos o las épocas en los biombos más refinados tanto los más decorativos como los más austeros, en los objetos lacados, en los *tsuba* en cacerolas, cuencos o jarrones de cerámica, en las estampas *ukiyo-e*, etc. Sin embargo, este sustrato no está presente tan sólo en el arte tradicional sino que

llega hasta nuestros días tal y como se manifiesta, por un lado, en las palabras de Corina Porro Martínez al afirmar que el arte contemporáneo japonés:

Se crea bajo la compleja influencia de la modernización y el desarrollo tecnológico, poniendo de manifiesto los problemas de la sociedad en su relación

con la tecnología y el medio ambiente (...) <sup>221</sup>.



Fig 2. Rieko Hidaka:  
*Distance from the sky III*, 2004.

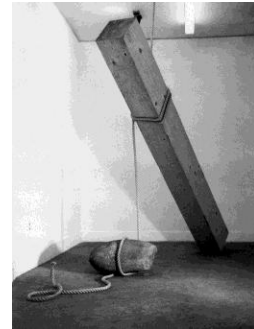


Fig. 3. Katsurō Yoshida:

<sup>217</sup> Para más información ver Lanzaco, Federico (2008).

<sup>218</sup> Lanzaco, Federico (2008), p. 21.

<sup>219</sup> Anesaki, Masaharu (1977), p. 4.

<sup>220</sup> La creación de jardines es sumamente elocuente a este respecto ya que logra una síntesis total entre arte y naturaleza, por tratarse de paisajes japoneses en miniatura construidos por la mano humana, pero sin imponerse y recogiendo no sólo el aspecto externo de la naturaleza sino también sus leyes internas, manifestadas en los valores estéticos del *sabi*, *wabi* y *shibui*, a los que se accede tras su repetida contemplación y un riguroso estudio y aprehensión de sus formas, ritmos y cualidades intrínsecas, así como un análisis de las respuestas de los órganos sensoriales humanos al medio circundante. Ver Slawson, David A. (1991), p. 43.

<sup>221</sup> Ito, Toshiharu (2005), p. 13.

y por otro lado, en obras como *Amami Oshima*, 1975 de Takuma Nakahira; *Selva verde*, 1999 (Fig. 1) de Yukata Sone o *Distance from the sky III* 2004 (Fig.2), de Rieko Hidaka o los novedosos conceptos artísticos defendidos por la Asociación de Arte Gutai, activa desde 1955 a 1972, manifestando un gran respeto por los materiales y acomodándose o dejándose influir por el medio circundante. Estos, a su vez, influyeron sobremanera en algunos de los principios del breve grupo Mono-ha creado en 1968 quienes usaban materiales naturales, mostrando el mundo tal cual es, en una reunión casual, orgánica y única según las leyes de la naturaleza y el medio circundante para intentar hacer “la mente y la naturaleza una” (Fig.3)<sup>222</sup>. Además, este grupo se caracterizó también por la defensa de un arte independiente del Europeo o Americano, revitalizando precisamente valores estéticos y culturales propiamente asiáticos, pero sin volver a las formas tradicionales, luchando, a su vez, en un contexto de revueltas sociales, para denunciar los desastres ecológicos modernos<sup>223</sup>.

Del mismo modo, estas singularidades seguirían siendo cultivadas y se mantendrían, exportándose, por todos aquellos artistas que tras la apertura intelectual y política de Japón desde el periodo Meiji (1868-1912) decidieron



trasladarse temporal o permanentemente al extranjero, favoreciendo junto con el fenómeno del japonismo la creación de una imagen de Japón en Occidente que sería sumamente influyente, ayudándonos a incorporar sus singulares valores estéticos. En este sentido destacan figuras como Kataro Shirayamadani, que fue diseñador de la firma norteamericana Rookwood dentro del movimiento *art nouveau*<sup>224</sup>, con piezas de cerámica tan extraordinarias como *Crisantemos sobre fondo oscuro*, 1897 (Fig. 4)<sup>225</sup> o

<sup>222</sup> Merece la pena señalar la coincidencia entre los materiales usados por estos artistas (rocas con cuerdas, papel, madera, tierra...) y los elementos más venerados por el sintoísmo, a pesar de que sus creadores no manifiesten esa intencionalidad específica salvo en algunas declaraciones de Arata Isozaki en relación al vacío.

<sup>223</sup> Para una información más detallada ver Munroe, A. (1994), para el grupo Gutai p. 82- 100 y para el movimiento Mono-ha, p. 256-270.

<sup>224</sup> En este sentido y en relación con la importancia de la inspiración en la naturaleza en el *art nouveau* destacan las palabras de Gabriel P. Weisberg al afirmar que *En muchos países se urgió a los artesanos a que estudiaran dichos Manga [de Hokusai] para que comprobasen por ellos mismos la fascinación japonesa por la representación de la naturaleza con independencia de lo pequeños o vulgares que sean sus elementos*. Ver Weisberg, Gabriel P., Becker, Edwin y Possémé (2004), p.6.

<sup>225</sup> Ver Weisberg, Gabriel P., Becker, Edwin y Possémé (2004), p. 93

como otros maestros que se establecieron en París un poco más tarde de la talla de Zenzaburô Kojima<sup>226</sup> que aunque interesado en sumarse a las tendencias de *l'École de Paris* no abandona ciertos valores plenamente japoneses (Fig. 5), al igual que otros artistas actuales como Toshio Ashiba<sup>227</sup>.

En el caso español, encontramos también numerosos artistas cuya relación con la naturaleza y el paisaje es notable, destacando, por ejemplo, el fotógrafo Ken Sano y su esposa Kazuko Sano<sup>228</sup>, dedicada a elaborar delicadas composiciones con hojas y pétalos de flores secas; Masafumi Yamamoto entregado esencialmente a la obra gráfica; el escultor Tadanori Yamaguchi (Fig. 6) o el polifacético Mitsuo Miura, artista que analizaremos más detenidamente a continuación.

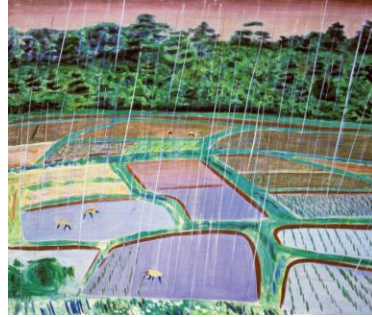


Fig. 5. Zenzaburô Kojima: *la repiquage du riz*, 1943.

## 2. MITSUO MIURA Y LA HUELLA DEL PAISAJE

Mitsuo Miura (1946, Iwate, Japón), decidió trasladarse a España en 1966, tras una inicial formación llevada a cabo en su país de origen en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, desarrollando la mayor parte de su carrera en nuestro país.

Aunque en un primer momento se instala en Madrid, pronto cambia su residencia a Cuenca, donde toma contacto con importantes figuras del panorama artístico español del momento, dejándose imbuir en las corrientes tanto nacionales como internacionales pero manteniendo siempre una esencia propia y particular. Tanto en Bustarviejo, la siguiente localidad que le acogió, como en las intermitentes estancias en Almería, afianzó su gran versatilidad y enorme afán creativo con unas obras muy personales, trabajando en medios tan diversos como la instalación, la escultura,



Fig.6. Tadanori Yamaguchi: *Arbol*, 2004

<sup>226</sup> Zenzaburô Kojima (1983-1962), se establece en Francia desde 1925 hasta 1928. Para más información ver Niizeki, K. et al., (2007), p. 120.

<sup>227</sup> Nacido en 1931 en Nichinan-cho, Japón, reside en París desde 1961. Para más información ver N.A.C, (2008), p. 19.

<sup>228</sup> Ver Sano, Ken (2004).

la pintura y el grabado y tendiendo en su particular evolución hacia una economía de medios singular y una mayor conexión con la naturaleza, en unas obras muy variadas que van desde la mayor austeridad y monocromía hasta la utilización del más rico abanico cromático, siempre vivo pero sutil<sup>229</sup>.

Aunque a lo largo de toda su trayectoria la obra Mitsuo Miura se va caracterizar por la sincrética y decidida plasmación de las sugerencias destiladas por el mundo circundante, será sobre todo en las obras realizadas hasta la primera mitad de los años noventa donde la simbiosis o fusión con los distintos paisajes naturales que va descubriendo y admirando va a ser más acusada, hasta el punto de poder afirmar que gran parte de sus obras son el fruto de la contemplación y el estudio profundo de esos escenarios vivos. A este respecto, Guillermo Lledó afirmó de él que era:

... Un artista versátil, permeable también a los estímulos exteriores, cuidadoso y agudo observador de la naturaleza, capaz de extraer de muy diversos materiales y objetos sutiles sugerencias poéticas<sup>230</sup>.

Por otro lado, es necesario señalar que el empleo deliberado y casi obligatorio que se va realizar en este artículo de la palabra “paisaje” aplicado a las creaciones de Mitsuo Miura de la época señalada, nos remite forzosamente a ciertos conceptos expresados por Alain Roger en relación a éste término y que aquí asumiremos o tomaremos prestado. En su libro *Breve Tratado del Paisaje*, este profesor y erudito francés realiza una magnífica comparación de los términos “país” y “paisaje”, definiendo a éste último como un producto cultural, ya que es el ser humano quien mediante la *arteficialización in visu* (por mediación de la mirada) convierte a la naturaleza en objeto de cualidades como lo terrorífico, lo sublime, lo bello, lo que debe ser imitado, etc.<sup>231</sup> De esta forma, este concepto de paisaje se ajusta perfectamente a la idea que deseamos expresar ya que Miura se acerca a la naturaleza desde este filtro esteticista, puesto que si bien es cierto que su sensibilidad está en plena consonancia con la tradición japonesa de admiración y veneración de la misma, el lógico desarrollo histórico de la sociedad japonesa ha conllevado que tanto él como muchos otros artistas japoneses contemporáneos, despojen de los aspectos más religiosos a ese comentado y profundo sentimiento, aunque conservando, a veces, algunos de los puramente espirituales. Así se entiende que Miura no se

---

<sup>229</sup> Para un mayor y más completo acercamiento a su biografía y producción, remito al lector a Clavería, Laura (2008).

<sup>230</sup> Lledó, Guillermo (1986).

<sup>231</sup> Roger, Alain (2007).

ha vinculado nunca ni con el budismo ni con el zen<sup>232</sup> puesto que los conceptos que maneja van más allá de estas doctrinas, sin que por ello su trabajo quede simplificado ni deba ser entendido de un modo superficial.

Mitsuo Miura a diferencia de sus antecesores clásicos no parte de la naturaleza en estado prístino para crear paisajes, sino que sus creaciones son imágenes mentales, abstracciones de los paisajes que observa y analiza, en un doble proceso, dando lugar a unos resultados plásticos que tan sólo evidencian la huella de los mismos.

Por otro lado, analizando sus obras encontramos que ese apego a lo natural se plasma de dos modos diferentes: en primer término, a través de una puesta en valor, casi reivindicación de la materia que se muestra apenas manipulada, captando su naturalidad, sus aspectos más primarios e internos y, en segundo término, mediante la plasmación de las sensaciones que experimenta ante y



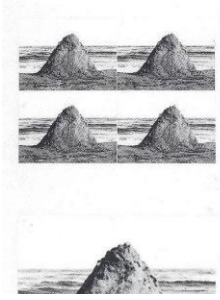
Fig. 7. Mitsuo Miura. *Cinco montañas*.

en la naturaleza de manera más o menos sofisticada. De este modo, se atisban tres grados diferentes de penetración y captación del paisaje que evidencian una maduración artística, aunque a veces se produzcan simultáneamente, tendente a la mayor síntesis expresiva con una consecuente minimización, pero también complejidad, de formas y de planteamientos. Así, Miura en algunas de las primeras obras parte de un préstamo casi literal de detalles o de matices concretos naturales, que después en otras piezas serán tan sólo motivo de inspiración, llevándole en ambos casos a decantarse por una experimentación de base sensorial hacia una interpretación libre de los motivos.

## 2.1. EL HOMENAJE A LA MATERIA

<sup>232</sup> Ver [www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941)





En la primera mitad de la década de los setenta, Mitsuo Miura realiza una serie de fotografías mayoritariamente en blanco y negro en las que parece aprehender con su objetivo paisajes o detalles de los mismos más o menos manipulados, con toda su humildad pero también grandeza, resaltando en todo caso los principios que rigen la naturaleza, individualizando los elementos pero interesándose por el espacio que los circunda, como parte de un Todo perfecto y armónico. Así, parece como si Miura

se acercase a la hierba, a la roca, a las crisálidas, etc., y tras observarlas largo y tendido, se decidiera a captar el alma de las mismas con delicadeza pero también con cierto primitivismo y rusticidad, resaltando la materia en sí, su textura y los aspectos y cualidades más definitorias y expresivas de la misma según los casos, ayudándose de sabios juegos de luces y sombras que la cincelan, para transmitir la máxima organicidad aún cuando la materia no esté viva. A veces, las protagonistas son *tan sólo la fragilidad y ligereza del material, pero* otras, son su fuerza, peso y magnetismo, o incluso su mutabilidad, su perennidad, etc., por lo que para mantener su pureza las formas de las piezas escogidas pasan a tener un tratamiento secundario, manipulándose incluso la imagen a través del enfoque o de la perspectiva.

Sorprende, además, que sea en este momento casi de manera exclusiva en su trayectoria cuando más aparece en sus obras el material pétreo, tanto en su aspecto natural como trabajado por el ser humano o cubierto de blanco (Fig. 7), ya que apenas lo volverá a utilizar y que, de alguna manera, por la disposición aislada y magnificada en que nos lo presenta nos hace dirigir la mirada a esa relación especial que desde tiempos inmemoriales han sentido los japoneses con las rocas.

Conceptos muy similares a los que maneja en esta primera etapa aparecerán también en otra serie fechada en 1983-84 donde trabaja realizadas en la playa de los Genoveses en Almería con fotografías con resultados que muestran estrechas afinidades con los postulados del *arte povera* o el *land art* sobre todo con algunas creaciones de Michael Heizer y Robert Morris. En ellas Miura asocia imágenes cuadradas a menudo iguales o que toman detalles de la que resulta la figura principal en composiciones verticales rectangulares, de tal modo que en la parte superior se sitúan cuatro imágenes y en la parte inferior tan sólo una con un tamaño



equivalente a las anteriores (Fig. 8). En ellas, el artista refleja de nuevo extractos de cielo, de arena, de tierra, de surcos que han sido de alguna manera delimitados o manipulados bien de manera real antes de realizar las fotografías creando volúmenes que en ocasiones nos recuerdan aspectos de los jardines secos japoneses por el uso de rocas que simbolizan montañas sagradas, bien posteriormente en el estudio para reflejar en una simple imagen la síntesis del mundo.

Ese carácter de traslación directa del medio a sus obras alcanza uno de sus mayores logros a comienzos de los años noventa. Por un lado, destacan algunas instalaciones como la que llevó a cabo en la Galería Trayecto de Vitoria (Fig. 9) al esparcir por el suelo toneladas de sal que hacían reverberar la luz cenital en su superficie, haciendo diluir la materia real; pero también, por otro lado, en las diversas intervenciones que realiza en la naturaleza. Como es habitual en este tipo de manifestaciones artísticas su estudio resulta en suma dificultoso debido a su carácter efímero, en algunos casos, o la no conclusión de los mismos por motivos no siempre económicos, así como la escasez de documentos que los testimonien. Por ello, aunque Miura realizó varios proyectos en Cuenca, Madrid, Almería y Telde, lugar éste último donde pretendía quitar importancia al espacio en vez de dársela, nos centraremos en esta ocasión en el diseño que planeó en 1984, aunque parte de una idea que empezó a germinar ya a principios de los años ochenta, para la localidad de Tarrega y que tituló *Camino de cielo*<sup>233</sup>, puesto que es el ejemplo más clarificador de sus ambiciones artísticas y de los conceptos que maneja en sus intervenciones en la naturaleza.

Miura siempre defiende para este tipo de actuaciones una concepción que sirva para el disfrute colectivo, teniendo siempre en cuenta el contexto geográfico e histórico-social donde se sitúa cada proyecto y las necesidades específicas de cada lugar, para lo cual se hacía imprescindible un diseño global de trabajo coordinado con un equipo y un proyecto que permitiera generar aparato crítico y teórico, algo de lo que carecían las intervenciones en España en ese momento.



Fig. 10. Mitsuo Miura:  
Fotografía manipulada. Boceto para la  
realización de Camino de cielo

Para *Camino de cielo* (Fig. 10) Miura cava una franja de

aproximadamente 40 x 3 metros, guardando en este sentido ciertas similitudes

<sup>233</sup> Este proyecto nació con motivo de unas jornadas multidisciplinarias de dos años consecutivos de duración organizadas por el Ayuntamiento de Tárrega junto con la colaboración de su Escuela de Artes y la Generalitat de Catalunya.

con las obras de Michael Heizer, en una parte de un terreno levemente empinado a modo de camino ascensional que tenía en su parte alta unas ruinas y que iba a estar cubierto por pedazos de cristal y espejos a modo de cauce de río que reflejarían el cielo azul con las nubes en movimiento, aunque desgraciadamente, tras algunos problemas entre el Ayuntamiento y las empresas de cristal se decidió cambiar este material por chapa metálica, decisión que tampoco logró el éxito.

Sin embargo, como anunciábamos con anterioridad, Miura también desarrolla otra manera distinta de aproximarse al paisaje que implica un mayor grado de depuración formal a partir de la extracción de sus valores intrínsecos para prácticamente imitarlos en sus obras aunque no de un modo literal, sino esencial, exaltando la naturalidad, la rugosidad o la profundidad de una materia que sigue siendo la protagonista, que decide y que determina el resultado final, inspirándose en elementos mínimos, huellas o



residuos simples del entorno natural. En este sentido destacan algunos de los lienzos de la serie realizados en 1977 (Fig. 11) en los que tanto por su superficie máterica y texturada como por su colorido terroso, con gamas tostadas que van desde los amarillos y naranjas a los marrones y verdosos pasando por fuertes rojos y granates que parecen trasplantados de la superficie de la tierra. Miura comentó estos trabajos de la siguiente forma:

En el 76 abandono el sentido metafórico - árbol, horizonte- y trabajo sobre todo en una pintura de relieve, de materia muy densa, que también podría ser paisajística, en el sentido de que estaba inspirada por ciertas sensaciones de la naturaleza: un surco en la tierra por ejemplo. Vivía ya en el campo, y de las cosas que veía en ese medio rural me interesaba expresar no sólo ciertas estructuras elementales y rotundas -líneas verticales, etc.- sino también la expresividad de materiales como la piedra, la tierra, y el choque con elementos industriales, orgánicos.



De igual modo, pero caracterizados por su monocromía y austeridad destacan un conjunto de piezas realizadas en 1982 en grafito y fotografía sobre papel donde pequeñas extensiones de aspecto desigual y arrugado asemejan surcos y relieves también con una fuerte materialidad.

Por otro lado, y pese a que no reflejan la

materia en sí misma no podemos olvidar tampoco una serie de 1983, en las que se aprecian varias alteraciones formales por los colores y las manchas en relación a su producción anterior, pero manteniendo el paisaje como manantial primario donde beber, al mostrarnos una síntesis del aspecto del cielo y las nubes.

En el plano escultórico, la madera será el material por antonomasia de Mitsuo Miura lo que apenas sorprende si se tienen en cuenta factores como su abundancia, su fácil manejo o la calidez y versatilidad que ofrece. Además, si bien es cierto que el empleo de este material representó también un papel destacado en la escultura dentro de tendencias internacionales como el constructivismo, el expresionismo, el arte cinético o el *arte povera*, teniendo también su eco en el panorama español de los años setenta y ochenta<sup>234</sup>, el ejemplo de Miura también debe vincularse con la larga y arraigada tradición del uso de la madera en la sociedad japonesa tanto en arquitectura como en escultura, destacando en este ámbito desde el periodo Kamakura, llegando incluso al arte actual en una cantidad ingente de artistas como Jiro Takamatsu, y otros representantes del grupo Gutai como Shihara Kazuo y Saburô Murakami o del grupo Mono-ha como por ejemplo Kisiô Suga y Katsurô Yoshida o Toshikatsu Endô ya dentro de los llamados artistas post-mono-ha, tendencias todas ellas que quizás él conocería no sólo por su aprendizaje inicial en Tokyo sino por los múltiples viajes que ha realizado al archipiélago, y que en cualquier caso nos dan idea del importante arraigo de los artistas nipones por este material tradicional.

En el caso de Miura, la madera, material de origen vegetal y orgánico donde los haya, es de pino, chopo o cedro y es tratada con gran delicadeza, tanto en su versión más angulosa y aristada (*Sin título*, 1984)

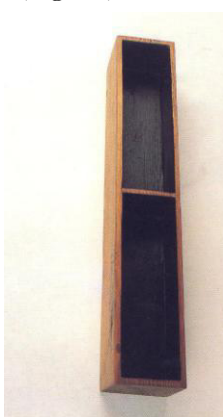


Fig. 14. Mitsuo

(Fig. 12) como en las obras de contornos curvos y flexibles (*Sin título*, 1984) (Fig. 13), destacando sobre todo su naturalidad al estar tratada simplemente por motivos de conservación o para acentuar su color y brillo propio con ceras naturales. De hecho, el artista considera que estas obras, igual que las que realizó en los setenta, son en el fondo pinturas-objeto ya que no se pintan por respetarse su color primigenio, haciendo juegos cromáticos tan sólo con las vetas y con las combinaciones de maderas de distinta



Fig. 13. Mitsuo Miura:  
*Sin título*, 1984.

<sup>234</sup> Ver VV. AA, *Naturalezas muertas españolas* (1987).

tonalidad.

Sin embargo, sobresale también un conjunto de piezas como *Sin título*, 1979-85 (Fig. 14) que son bastante estilizadas y cuyo interior está recubierto por betún, lo que según el artista:

*Tiene un sentido como de penetrar en el corazón del bosque,*

y que al igual que las más genuinas manifestaciones del pensamiento zen, con el cual comparte además ciertos valores estéticos como son la naturalidad, la austeridad, la simplicidad, etc., están estrechamente vinculadas a la naturaleza, adquiriendo un aspecto orgánico situadas en una sala de exposición a la vez que resultando chocantes por su carácter geométrico, tal y como señala Gloria Moure, si se colocan en el medio natural<sup>235</sup>.

## 2.2 LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

Mitsuo Miura nunca deja de contemplar, admirar y analizar el paisaje pero es innegable que a partir de mediados de los años ochenta su obra va a experimentar ciertos cambios sustanciales, dedicándose, además, a partir de ahora esencialmente a la pintura, al grabado y a las instalaciones.

La máxima condensación del paisaje percibido que implica además una interpretación del mismo será desarrollada desde mediados de los años ochenta a partir de sus vivencias en la ya señalada Playa de los Genoveses. Aunque Miura pasó en este lugar de la costa del cabo de Gata de Almería estancias de varios meses durante el verano desde 1979 hasta 1990, siendo todas ellas muy influyentes en su trayectoria, será a partir de 1987 cuando realice un cambio sustancial en cuanto a las características que ahora nos ocupan en la serie *120° Playa de los Genoveses* (Fig. 15) que Horacio Fernández ha interpretado como

120° de mar, cielo y arena limitados por las faldas de dos colinas entre las que se sitúa Mitsuo Miura, el vértice de ese ángulo, un vértice interior<sup>236</sup>.

Miura centra su interés en aspectos como las gradaciones sutiles cromáticas y juegos de transparencias

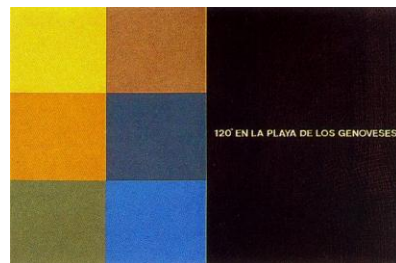


Fig. 15. Mitsuo Miura: *120° Playa de los genoveses*, 1987.

<sup>235</sup> *En tres dimensiones*, 1983, p. 8.

<sup>236</sup> Ver Fernández, Horacio (1989), p. 122.

sumamente elegantes y refinadas que implican también variaciones térmicas y atmosféricas que el ciclo del sol produce en el paisaje en el amanecer, atardecer o anochecer o simplemente las diferentes tonalidades contrastadas de la arena, el cielo, el agua del mar, etc., pretendiendo incluso reflejar a veces una idea de humedad como en las serigrafías realizadas en los talleres de Arteleku. Miura añadiría:

Quería crear un espacio sedante, una ilusión de paisaje y de placer para la vista... hacer algo coordinado con el paisaje, nada que fuera agresivo (...) cosas que se ofrecen a la mirada sin reclamar excesiva importancia, insignificantes, (...) es también la idea de transcurso de lo cotidiano, nada es trascendental pero todo, hasta lo más pequeño importa<sup>237</sup>.

Así, se crean una serie de secuencias cromáticas bien diacrónicas como en *Ocho de la tarde*, 1989 (Fig. 16) bien simultáneas como en *Cinco peces*, 1985 para las que sirven algunos conceptos de los aplicables a los *emakimonos* japoneses, aunque también se pueden percibir influencias de la composición panorámica de la cámara de fotográfica, manteniendo en cualquier caso siempre presente la fugacidad del paso del tiempo, la búsqueda del huidizo instante. En una ocasión, le preguntaron a Miura qué pintaba en la playa de los Genoveses, él respondió que pintaba lo que pasaba, y aclaró que sólo el tiempo es lo que pasaba<sup>238</sup>.



Fig. 16. Mitsuo Miura: *Ocho de la tarde*, 1989.

En general, debemos señalar que al igual que hacían los maestros zen cuando emprendían la elaboración de un paisaje clásico o de un jardín, las series que realiza en este estilo no son sólo una simplificación del paisaje, ya que parte de una percepción no sólo visual, sino también ambiental, térmica, etc., reelaborándolo en su estudio, haciendo uso de lo que ha retenido en su memoria, sin copiar ni efectuar un simple cambio de escala, aunque a veces se inspire en notas, apuntes y fotografías tomadas por él mismo. A este respecto el propio artista afirmó:

<sup>237</sup> Murría, Alicia (1996), *Mitsuo Miura*, p. 13.

<sup>238</sup> Montesinos, F. y Llorca, V. (1994), p. 30.

Extraigo un paisaje de 8 km y lo amoldo a un espacio de 10m, el resultado es abstracto<sup>239</sup>.

A partir de 1989, aunque estas ideas se mantienen se observa la inclusión de una serie de discretos círculos que parecen caer o deslizarse en los cuadros como gotas de lluvia o copos de nieve. A veces, incluso combina tanto en lienzos como en grabados esos múltiples y pequeños círculos con otros grandes, con secciones de los mismos y con otras formas elementales como cruces, etc., de colores similares.

Por otro lado, a principios de los años noventa se embarca en la realización de unas originales piezas e instalaciones sumamente agradables que pretenden acercar de nuevo al espectador algunos aspectos casi atmosféricos y acordes con algunas estaciones del año, además de un palpable optimismo. Así en obras como *Final de un verano* o *Brisa de verano* (Fig. 17), ambas de 1990, los colores y la levedad de los materiales son perfectos para evocar las sensaciones amables y placenteras que un caminante tendría al pasear por la playa ante un mar en calma y con una temperatura no excesivamente alta, demostrándonos una tremenda sensibilidad hacia los aspectos de la naturaleza que también es propia del espíritu nipón ya que además, en Japón existe un término utilizado sólo para designar el gusto refinado del sentimiento de la brisa llamado *Fūzē*<sup>240</sup>, siendo además frecuentes los temas en la pintura japonesa que reproducen huracanes otoñales o brisas primaverales<sup>241</sup>.

Por otro lado, la luz y los reflejos producidos por ésta también serán protagonistas en sus obras, tanto en ejemplos como en las instalaciones realizadas a principios de los noventa bajo el título *Qué vida tan maravillosa* o en *Kira Kira Hikaru* de 1990 que está realizada en vidrio, material que según ha afirmado el artista en alguna ocasión ejemplifica la idea de agua, de humedad, de paisaje líquido<sup>242</sup>. Además, su inicialmente críptico título se torna sumamente evidente si lo traducimos al español ya que se aproximaría en su significado a nuestro término “centellear” (*sparkling* en inglés<sup>243</sup>), título que



Fig. 17. Mitsuo Miura:  
*Brisa de verano*, 1990.

<sup>239</sup> Opus cit., p. 14.

<sup>240</sup> Lanzaco Salafranca, Federico (2000), p. 331.

<sup>241</sup> Anesaki, Masaharu (1977), p. 21.

<sup>242</sup> Ver Miura, Mitsuo (1994).

<sup>243</sup> Traducción realizada por Francisco Barberán, profesor de lengua japonesa del Centro Universitario de Lenguas Modernas de la Universidad de Zaragoza, a quien me gustaría agradecer su colaboración.

estaría muy en consonancia con el carácter resplandeciente del vidrio.

Finalmente, es necesario señalar que hacia mediados de la década de los noventa, Miura evolucionará por otras direcciones, abandonando la naturaleza como fuente de inspiración o de experiencias y sustituyéndola por otro tipo de paisaje: el urbano, que dará lugar a la serie *Show Window*, con una lógica y consecuente transformación estilística que llega hasta nuestros días y que excede, por tanto, los límites de nuestro estudio.

En definitiva, como ha quedado patente, Mitsuo Miura es un artista que se mantiene constantemente atento al medio natural que le rodea, aprehendiéndolo a lo largo de buena parte de su trayectoria artística, aunque filtrándolo de manera diferente según sus intenciones e intereses, originando unas obras que reflejan tres niveles diferentes de penetración en el mismo; tomando prestada la naturaleza, inspirándose en ella o tan sólo interpretándola, aunque siempre con ciertas constantes como son la observación, la admiración y la imbricación en el medio y sus valores más fundamentales, aunque los procesos de elaboración vayan renovándose.

Por todo ello, la producción analizada anteriormente y en general la figura de Mitsuo Miura, tanto por haber sido educado inicialmente en Japón y no haber perdido nunca el contacto total con sus raíces, es una buena muestra de la necesidad del espíritu japonés de mantenerse en una íntima unión con la naturaleza, así como de admirarla y respetarla y, sobre todo, de tomarla como la gran maestra.

## BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN)

- Aguirre, Juan Antonio y Criado, Ignacio (1972), *Miura*, Madrid, Galería Amadis.
- Aguirre, Juan Antonio (1981), *Miura*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Anesaki Masaharu (1977), *Art, life, and nature in Japan*, Westport, Conn, ed. Greenwood.
- Clavería, Laura (2008). “Mitsuo Miura: Oriente en Occidente” en *Japón y el mundo actual: Actas del IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Zaragoza, (Actas en prensa).
- Danvila, José Ramón (1997), *Ecos de la materia*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Elger, D. et al. (2007), *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Madrid, Fundación Juan March.



- Fernández, Horacio (1989), “120° Playa de los Genoveses”, *IX Salón de los 16*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
- García Gutiérrez, Fernando (1990), *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2008), *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2000), *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, D.L.
- Lanzaco, Federico (2003), *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Ed. Verbum.
- Lledó, Guillermo (1986) *Mitsuo Miura*, Granada, Diputación Provincial.
- Miura, Mitsuo (1994), *12 experiencias: taller de serigrafía dirigido por Pepe Albacete en Arteleku en abril y mayo de 1994*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Munroe, Alexandra (1994), *Japanese art after 1945: Scream against the sky*, New York, H.N. Abrams, cop.
- Murriá, Alicia et al. (1994) *Espacios públicos, sueños privados*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, D.L.
- Murriá, Alicia (1994), *Mitsuo Miura*, Santander, Galería Siboney.
- Murriá, Alicia (1996), *Mitsuo Miura*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Murriá, Alicia (1996), *El ruido del tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Murria, Alicia (2001), *Mitsuo Miura*, Bens (A Coruña), Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.
- Montesinos, A. y Llorca, V. (1994), *Mitsuo Miura*, Koldo Mitxelena, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Montesinos, Armando (2002), *Mitsuo Miura*, Asturias, Servicio de Publicaciones del Principado.
- Moure, Gloria (1983), *En tres dimensiones*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones.
- Navarro, Mariano (2005), *Mitsuo Miura. Show window*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Niizeki, K. et al., (2007), *De Kuroda à Foujita - Peintres japonais à Paris*, Paris, Fragments International.
- Nitschke, Günter (1999), *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Köln, Taschen.
- Ramírez, Pedro J. (1985) “Consideración de la luz”, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Diario 16.

- Reischauer, Edwin O. (1999), *The Japanese today: change and continuity*, Tokyo, Tuttle Co.
- Sano, Ken (2004), *Catalunya, Catalunya, Catalunya, Bellesa i fortaleza. Un retrat japonès de Catalunya*, Barcelona, Grata Lectura.
- Slawson, David A. (1991), *Secret teachings in the art of Japanese gardens: design principles, aesthetic values*, Tokyo, Kodansha International.
- VV. AA (1998), *The Kodansha bilingual encyclopedia of Japan*, Tokyo, New York, Kodansha America.
- VV. AA (2008), *N.A.C. 2008*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris.
- Varley, H. Paul (2000), *Japanese culture*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Vázquez de Parga, Ana y Calvo Serraller, Francisco (1987) “Sobre la Naturaleza (1970-1980)” en VV. AA, *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid, Banco de Crédito Agrícola, D.L.
- Weisberg, Gabriel P., Becker, Edwin y Possémé (2004), Évelyne, *Los orígenes de L'Art Nouveau: el Imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg.
- Ito, Toshiharu (2005) *Chikaku. Tiempo y memoria en Japón*, Vigo, Marco (Museo de Arte Contemporáneo) de Vigo.
- *El periódico de Aragón* [En línea] (2005): [www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941). [consulta: 15 de septiembre de 2007].