

CAPÍTULO 10. LA CIUDAD Y SU TRASIEGO: LA PRODUCCIÓN DE MITSUO MIURA DESDE 1994 HASTA LA ACTUALIDAD¹

Laura Clavería García
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En 1994 Mitsuo Miura (Kamaishi, 1946) comienza una nueva e interesante línea de trabajo que deja atrás la inspiración en la naturaleza y que tiene como único referente a la ciudad contemporánea. A partir de este momento, su producción, que se sistematiza en cinco series diferentes, se ve sometida a un paulatino pero importante viraje temático y estético en el que resulta fundamental su pasó por Japón en 1999.

Dicho cambio traerá consigo múltiples novedades que se concretan tanto en su sentido cromático como en las soluciones compositivas y los formatos escogidos, así como también en las técnicas y materiales utilizados, dando lugar a un conjunto de obras que son la máxima expresión del arte contemporáneo, donde los límites entre Oriente y Occidente se han desvanecido.

1. LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA

Gran parte de la obra de Mitsuo Miura (Kamaishi, 1946)² producida hasta principios de los años noventa, aunque pasando por muy diferentes estadios, había estado fuertemente vinculada al medio natural³. Sin embargo, en marzo de 1994 este artista anunció un cambio de ideario estético y temático al afirmar:

Me gusta vivir en la ciudad porque te provoca otra
velocidad, otra energía⁴.

1 Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible la realización de este artículo, sobre todo, a Clara Colinas (Galería Adora Calvo, Salamanca), Óscar Muñoz (MNCARS, Madrid), María Lara y muy especialmente a Mitsuo Miura, quien nos dio la oportunidad de entrevistarle, estudiar y fotografiar sus obras y consultar sus archivos personales.

2 Mitsuo Miura es un artista japonés que reside en nuestro país desde 1966 y que ha estado siempre en contacto con los movimientos, grupos y figuras más destacados de cada momento. Su trayectoria hasta la actualidad se divide esencialmente en cuatro etapas correspondientes a las distintas geografías que ha habitado: Madrid (1966-1970); Cuenca (1970-72); Bustarviejo (1972-1984) y, de nuevo, Madrid, donde vive desde 1984.

3 Véase CLAVERÍA GARCÍA, L. (2008) y CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa).

4 Véase VALIENTE, M. (1994).

Meses después, concretamente en enero de 1995, Miura presentaba en la galería Helga de Alvear de Madrid una nueva línea de trabajo que se alejaba por completo de sus obras previas y se relacionaba con todo lo acontecido en el escenario urbano, si bien es cierto que la metodología de análisis utilizada no difería demasiado de la que había empleado en las series anteriores⁵.

La génesis de este viraje debe situarse en el cambio de residencia que Miura lleva a cabo desde Bustarviejo, una pequeña localidad de la sierra madrileña, a la capital española en 1984. Al principio, este artista nipón continuaría con las obras que había iniciado en el citado municipio y que estaban inspiradas en la playa de los Genoveses (Almería)⁶. Sin embargo, poco a poco fue acostumbrándose al trasiego de la gran metrópoli y lo que es más, las luces y los colores de las calles, la omnipresencia de la publicidad, el ruido constante, la velocidad de los medios de transporte, las mareas de gente caminando y, en definitiva, el movimiento y la efervescencia de la gran urbe acabarían por seducirle de una manera solo comparable –aunque, por supuesto, salvando las distancias- a cómo los futuristas italianos se sentirían frente a las ciudades de principio de siglo XX. Además, su retorno a Madrid –recordemos que había estado viviendo allí en los primeros años tras su llegada a España- significó tanto la renovación de muchas de sus relaciones personales como su participación en numerosas actividades culturales, así como también su re-inmersión profunda en los círculos artísticos de la capital, si bien es cierto que nunca había vivido completamente al margen de los mismos.

De este modo, poco sorprende, sobre todo si tenemos en cuenta que el trabajo de este artista está necesariamente relacionado con su existencia cotidiana, que Miura reaccionara ante todos esos estímulos y acabara abandonando la temática –quizás también un poco desgastada tras muchos años de dedicación- del paisaje natural. Así, este nuevo orden –o desorden- del escenario urbano siempre anónimo –pues nunca nos habla de una ciudad concreta- traerá en la piel de sus obras numerosas consecuencias desconocidas hasta el momento en su producción. Miura consigue unos resultados mucho más novedosos y vibrantes, agresivos incluso, debido a, por un lado, la utilización de gamas cromáticas más vivas, artificiales y densas que le llevan a abandonar los colores transparentes y delicados, inspirados en la naturaleza. Por otro lado, también tendrá lugar la progresiva pero total modificación, dinamización y complejización de los formatos y de las composiciones, aunque siempre partiendo de formas geométricas básicas. Asimismo, Miura empleará nuevas técnicas y materiales como, por ejemplo, el acrílico o la fotografía

5 Véase MURRÍA, Alicia *et al.* (1996), p. 57.

6 Véase CLAVERÍA GARCÍA, L. (2008) y CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa).

tratada digitalmente, desconocidos en su producción hasta 1995 y 1996 respectivamente⁷.

No obstante, a lo largo de todos estos años, aunque la principal protagonista será siempre la ciudad, su trabajo recibirá numerosas variaciones. En este sentido, podemos distinguir en su producción desde 1994 hasta la actualidad varias etapas que tendremos ocasión de analizar pormenorizadamente en los siguientes apartados y que se concretan en cinco series diferentes: cuadrados con marcos recortados (1994-1995), *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1995-1997), *Escaparate*, *Una mirada Tutti Frutti* (ambas de 1999) y *Show Window* (desde 2000 hasta la actualidad).

2. CUADRADOS CON MARCOS RECORTADOS

La primera serie que Miura realiza al amparo de esta nueva temática urbana surge en 1994. En ciertos aspectos como la composición y el formato, estas obras se podrían considerar como fieles continuadoras de algunas piezas de la serie de *La Playa de los Genoveses* en las que se observan cuadrados con formas geométricas o con superficies monocromas enmarcadas, pero, puesto que ahora se alude a una realidad opuesta a la del mundo natural, se introducen importantes cambios tanto teóricos como formales.

La serie que ahora nos ocupa está constituida por un conjunto de óleos sobre lienzo de formato cuadrangular cuyo centro está ocupado por un cuadrado monocromo habitualmente de gamas cálidas y de gran intensidad. Esta figura geométrica se rodea frecuentemente por un marco negro que tiene

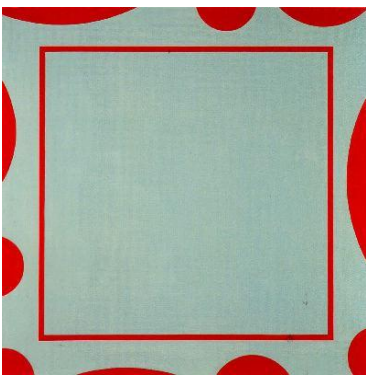


Fig. 1. MIURA, Mitsuo:
Sin título, 1994.

los bordes exteriores recortados con formas curvas que recuerdan segmentos de circunferencia de distintas aperturas y tamaños y que comparten cromatismo con el diseño central. De esta manera, se genera un resultado que Alicia Murría ha comparado con manchas de líquido lanzadas con fuerza contra el suelo⁸.

Miura usará esta estructura en diversas piezas hasta 1995 aunque introduciendo pequeñas variaciones de formas, colores o técnicas evitando así la sensación de monotonía y haciendo gala de una

⁷ En este sentido, Miura nos expresó en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009 que en su caso el empleo del acrílico se debía a que este material le permitía trabajar más rápido, de forma más inmediata, y con colores más fluorescentes y extravagantes, consiguiendo unos resultados más acordes con la nueva temática.

⁸ Véase MURRÍA, A., (1996).

metodología de trabajo que el propio autor relaciona con algunas experiencias de la vida cotidiana:

Cuando uno va a un cine ve distintas películas, pero la pantalla no cambia, lo que varía es el ambiente⁹.

Así, en el taller de Arteleku (San Sebastián) en el que Miura participa en 1994 realizará una versión en litografía, aplicando un formato rectangular y vertical, cuyo único toque de color se encuentra en el marco ya que la superficie central es absolutamente oscura¹⁰.

Igualmente, en otras piezas combinará la utilización de colores distintos para cada una de las tres partes (centro-marco-segmentos) o ideará otro tipo de composición en la que un fino marco del mismo color que el de los segmentos se sitúa ante un fondo monocromo [fig. 1].

A través de este tipo de obras Miura demuestra una evolución tanto compositiva, hacia un mayor dinamismo, como cromática ya que las gamas empleadas son más artificiales e industriales. Sin embargo, su nuevo ideario estético no resultó todavía suficientemente convincente para algunos críticos como Javier Maderuelo quien aludiendo a esta serie afirmaría que:

El mundo formal de sus cuadros, a mi juicio, adolece de fuerza plástica en el universo convencional de la mirada, desde el que nosotros, espectadores con los sentidos sin alterar, contemplamos sus obras¹¹

Sea como fuere, la realidad es que Miura siguió investigando incansablemente y tan sólo un año después alcanzaría un estilo más evolucionado, de mayor fuerza plástica y más acorde con aquello que inicialmente quería expresar.

3. *ESTA CIUDAD NO ES LO SUFICIENTEMENTE GRANDE PARA LOS DOS*

Con este ingenioso título, que parece actualizar en clave cómica la mítica frase de los *western* americanos, inaugura Mitsuo Miura una exposición individual de sus nuevas producciones a finales de 1996 en la citada galería Helga de Alvear.

⁹ Véase QUIÑONES, S., (1995).

¹⁰ Véase ERASO, M., (1996), p. SN.

¹¹ Véase MADERUELO, J. (1995).

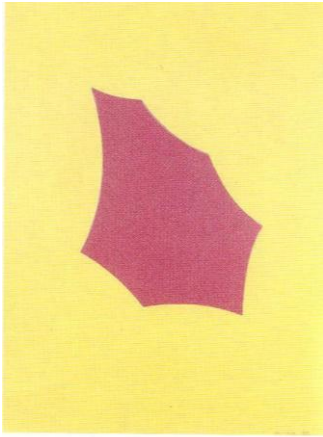


Fig. 2. MIURA, Mitsuo:
Sin título, 1995.

El origen de *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* se remonta a un conjunto de acrílicos sobre papel *Sin título* de 1995 en los que Miura lleva un paso más allá la idea de los marcos con segmentos analizada anteriormente. En ellos genera una serie de formas granates, curvas e irregulares, que parecen rectángulos recortados en sus extremos por segmentos de círculos y que se sitúan ante un fondo amarillo, logrando unos resultados más relacionados con el movimiento, el cambio constante, la luminosidad y la energía presentes en la gran ciudad [fig. 2].

Preparadas así las bases, Miura elaborará *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1996), un conjunto de piezas tridimensionales realizadas en madera pintada cuyos colores monocromos, electrizantes e incluso agresivos¹² parecen justificar el título escogido para las mismas [fig. 3].

Un factor fundamental en estas obras y que Miura -como es habitual en su trabajo- cuida al extremo será el de su montaje y su organización en el espacio ya que le sirve para enfatizar el sentido de dinamismo e inestabilidad. Lejos de colgar las piezas como cuadros sobre la pared –a pesar de que su escasa volumetría podría favorecer esta disposición- o como esculturas exentas sobre un pedestal, Miura les otorga un *status* intermedio y las coloca de forma perpendicular al muro¹³. De esta manera, logra perturbar y ocupar el espacio del espectador, inquietándole incluso, lo cual ha propiciado que en alguna ocasión estas piezas hayan recibido el calificativo de obras “radicales”¹⁴.



Fig. 3. MIURA, Mitsuo: *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1996.

12 Véase AA. VV., [1997].

13 Este tipo de planteamiento tridimensional tendrá continuación en su trabajo en otras piezas como *Spark* (1997) –chispa en castellano-, en las cuales presenta una configuración estrellada de lados muy puntiagudos e irregulares y que se pueden considerar como un antecedente de las formas explosivas que pueblan sus cuadros a partir del año 2000.

14 Véase MADERUELO, J., (1996).

También en 1996, Miura lleva a cabo una serie de *collages* -técnica que ya había empleado en la década de los setenta y que será recurrente en su trabajo a partir de este momento- inspirándose en las señales utilizadas en Japón en el exterior de los colegios para advertir a los niños que crucen la calle con precaución [fig. 4]. En ellas encontramos innumerables líneas de múltiples colores que rodean -como si estuvieran magnetizadas- a una forma irregular similar a las vistas anteriormente.



Fig. 4. MIURA, Mitsuo:
Sin título, 1996.

través de los colores -rojo y blanco- y del motivo punteado que a veces las recubren. Gracias a la combinación de todos estos elementos, Miura logra producir una serie de tensiones entre las distintas partes de la obra que aumentan la sensación de desorden y generan, en suma, una cierta inquietud muy propia también del ritmo de vida contemporáneo.

No obstante, esta agresividad irá disminuyendo en años sucesivos en favor de unas piezas de mayor delicadeza y que están cargadas de matices como son, por ejemplo, las que conforman dos carpetas de grabados de 1997 tituladas nuevamente *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. La primera de ellas está constituida por cinco grabados calcográficos de aparente sencillez ya que los únicos protagonistas son las ya habituales formas irregulares y monocromas -en este caso azul, negro, verde, marrón y rojo- pero cuya peculiaridad estriba en la marcada textura granulada que poseen y que Miura ha logrado gracias al empleo de una resina muy mordiente.

La segunda carpeta a la que nos referimos se compone de cinco serigrafías con figuras geométricas pero esta vez tanto regulares como irregulares y de distintos tamaños realizadas con un tipo de tinta negra que se emplea habitualmente para textiles. Los fondos neutros ante los que dichos diseños se superponen y que ocupan toda la hoja de papel

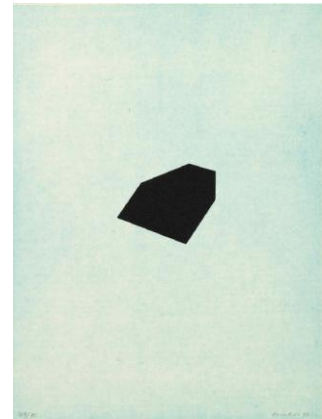


Fig. 5. MIURA, Mitsuo:
*Esta ciudad no es lo
suficientemente grande para los
dos*, 1997.

poseen cada uno distintos tonos pastel y han sido realizados con procedimientos calcográficos. Gracias a la combinación de ambos elementos Miura consigue unos bellos e interesantes contrastes ya que el negro central resulta sumamente profundo, brillante e incluso plástico y, por el contrario, los colores de los fondos son absolutamente livianos, transparentes y mates. De esta forma, las dos partes se complementan de manera equilibrada, sin que exista rivalidad entre ellas, creando una simbiosis perfecta [fig. 5].

Ambas carpetas fueron realizadas en el taller de Ediciones Ginkgo que Miura abrió en Madrid junto a Arturo Rodríguez en 1989 y que permanecería activo hasta finales de 1997. Es por ello, que estas piezas poseen un sello de calidad incomparable y la huella de un trabajo concienzudamente bien hecho, lleno de sutilidades y presentado de manera impecable¹⁵.

4. ESCAPARATE Y UNA MIRADA TUTTI FRUTTI

La técnica y el estilo de algunas de las piezas comentadas anteriormente serán utilizados en 1999 como base para *Escaparate*, una serie de impresiones digitales realizadas con *plotter* sobre papel que Óscar Alonso Molina denominaría *contra-collages*¹⁶. Para su elaboración Miura recortó pedazos rectangulares de distintos tamaños que procedían de varias revistas y las pegó de tal manera que las más pequeñas quedaran en el centro de la pieza. De esta forma, se creó un diseño concéntrico de gran intensidad cuyo fin es representar distintos tipos de miradas: inquisitivas, perdidas, vagas, consumistas, soñadoras, curiosas, etc.

Este tipo de temática vinculada con la mirada y los mecanismos que ésta desarrolla en una sociedad de consumo se convertirá desde ahora en la protagonista de gran parte de las obras de este artista nipón. Es por ello que para documentarse Miura sale a la calle, pasea, da una vuelta por los grandes almacenes y permanece atento al modo que la gente tiene de mirar. Luego, intenta registrarlo todo a través de diversas composiciones, escogiendo concienzudamente entre revistas de diversos tipos -moda, diseño, pasatiempos, mobiliario, etc.- los recortes que mejor se adecuan a sus intenciones según, por ejemplo, el colorido, la tipografía o las imágenes presentes en los mismos.

Así, logra unos resultados atrayentes y originales, pero que en ciertos aspectos pueden resultarnos familiares puesto que, como algunos autores han señalado, en ellos encontramos:

La misma sensación de información fragmentada y fragmentaria, inconexa e incoherente que nos queda tras

15 En este caso, ambas carpetas se presentaban en unas bellas y sencillas cajas de madera.

16 Véase NAVARRO, M., (1999).

ojea distraídamente cualquier publicación de moda o suplemento dominical, tan igual siempre a sí mismo, tan intercambiable, trate de lo que trate¹⁷.

En este sentido, tanto el título escogido para las mismas como el modelo de imagen empleada nos hablan de una forma de consumismo, vinculada, sobre todo, a la publicidad. Toda la atrayente estética que envuelve a las pancartas, los neones o las vitrinas atraerá a Miura enormemente y, de hecho, se convertirá en la principal iconografía de sus obras hasta hoy en día. Y es que Miura considera que el urbanita actual está consumiendo constantemente imágenes de este tipo en la calle, en los autobuses o en el metro e incluso en sus propias casas.



Fig. 6. MIURA, Mitsuo: *Escaparate*, 1999.

Este estudiadísimo universo es también el que Miura pretende trasladar a sus instalaciones. Ejemplo de ello es la obra de 1999 que acabó cubriendo todos los muros de uno de los espacios -e incluso la escalera de acceso al mismo- de la galería Helga de Alvear de Madrid [fig. 6]. En ella, encontramos multitud de bandas de colores que parecen converger en uno de los lados cortos de la sala y varios espejos rectangulares que multiplican los puntos de vista y los efectos ópticos.

Otra de las series que Miura lleva a cabo en este momento es la titulada *Una mirada tutti frutti* (1999) en la que fusiona esta nueva temática de miradas con los experimentos tridimensionales de *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1996) [fig. 7]. *Una mirada tutti frutti* está constituida por un conjunto de estructuras triangulares construidas en madera que se colocan perpendiculares al muro dejando el vértice de las mismas hacia fuera y que quedan iluminadas por unas luces fluorescentes situadas en el suelo. En ellas, se combina la forma puntiaguda y algo agresiva de las mismas con los colores vivos pero pacíficos y siempre agradables en que están pintadas. De hecho, esta variedad cromática es la clave para comprender las sugerencias del apelativo -no exento de comicidad- de *tutti frutti* presente en el título y con el que Miura pretende contagiarnos un poco de su personal *joie de vivre*.

¹⁷ Véase MURRÍA, A. *et al.*, (2001), p. 20.

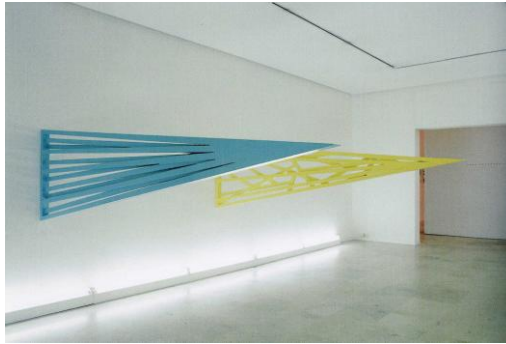


Fig. 7. MIURA, Mitsuo:
Una mirada tutti frutti, 1999.

5. *SHOW WINDOW*

En *Show Window* o escaparate, serie iniciada en 1999, Miura vuelve a mostrarnos algunas alusiones al elaborado sistema de consumo de nuestra sociedad, incluidas las vallas publicitarias o los anuncios de televisión. Y es que para Miura la ciudad entera y prácticamente toda nuestra existencia se han convertido en una especie de escaparate, en un complejo y organizado entramado en el que cuenta, sobre todo, lo que vemos. Por ello, Miura crea unas piezas que nos seducen al primer vistazo y en las que la experiencia sensorial resulta fundamental.

A pesar de que en principio podría resultar fácil leer la serie de *Show Window* como una crítica a nuestra sociedad, lo cierto es que Miura nunca se ha planteado este tema desde una perspectiva moralista ni tampoco pretende juzgar o cambiar el orden establecido. Simplemente analiza y plantea cuestiones que están ahí visibles para todos pero en las que nadie o casi nadie había reparado antes, es decir, solo plantea problemas y los soluciona mediante un punto de vista estético. De esta forma, Miura trabaja desde la distancia como un fotógrafo curioso que se limita a reflejar lo que sucede a su alrededor pero produciendo pinturas e instalaciones¹⁸.

18 En este sentido debemos señalar que aunque Miura abandona a partir de ahora la creación escultórica, nunca pierde de vista el tratamiento espacial como tendremos ocasión de ver, sobre todo, en sus instalaciones.

5. 1. INSTALACIONES DE CINTAS



Fig. 8. MIURA, Mitsuo:
Show window. 1999.

A finales de los años noventa, el Tozai Bunka Center, un centro cultural situado en Tokio, invitó a Miura a exponer en una de sus salas. No obstante, él no conocía ni el lugar ni las características físicas del espacio donde debía trabajar, por lo que decidió idear un sistema que resultara suficientemente flexible como para adaptarse a cualquier emplazamiento [fig. 8]. Es por ello que decidió utilizar

cintas multicolores de *nylon* que funcionaran como miradas congeladas, como flechas procedentes de los ojos de todos aquellos que tanto desde dentro como desde fuera del local se acercasen a contemplar este espacio¹⁹.

Miura llevaba bastante tiempo trabajando sobre el tema de la ciudad y de las miradas pero es necesario subrayar que el viaje que realizó a Japón en 1999 con motivo de esta exposición sería, sin duda alguna, determinante en su producción. Miura había planificado a grandes rasgos cómo quería que se desarrollara su obra en el Tozai Bunka Center pero una vez que se puso a trabajar *in situ* se vio obligado a transformar su planteamiento inicial y a hacerlo evolucionar, otorgándole un sentido más moderno y acorde con el edificio y la ciudad donde se disponía. Paseando por Tokio, debió de cerciorarse de la veracidad de los planteamientos que había empezado a generar en Madrid en torno al argumento urbano, pero también se daría cuenta de que la dimensión de los mismos era mucho mayor de lo que había imaginado. Por ello, Miura sintió la necesidad de que colaborasen con él varios jóvenes japoneses, alumnos de Bellas Artes, para que le ayudasen a reforzar los puntos débiles de su trabajo, lo que le sirvió para modificar el modo de disponer las cintas y de entender el espacio:

En realidad no cambió casi nada pero sí la forma de componer, la forma de llevar unas cintas de un lado a otro. Su propuesta era más dinámica. Mi intención inicial era hacer una obra de arte y la de ellos era decorar un espacio con algo visible como si fuera una fiesta (...) y se acercaba más a lo que buscaba porque eso no era un espacio artístico,

¹⁹ Miura había empleado cintas ya desde principios de la década de los setenta, aunque con un sentido muy diferente.

así que no tenía sentido crear una gran obra de arte. Me pareció como falso²⁰.

De esta manera, la sala se llenó de cintas tensadas que recorrían el espacio de un extremo a otro e incluso en ocasiones acababan en lugares singulares como las pantallas de los ordenadores, la escalera o el tragaluz que iluminaba la sala. Así, las tiras de *nylon* otorgaban importancia a determinadas partes de la estancia o a objetos que de otra forma habrían pasado desapercibidos, llenando de vida y de dinamismo el lugar y convirtiendo todo el espacio de exposición en un escaparate de sí mismo²¹ y en una festiva tela de araña²². Además, todo este montaje se completaba en el suelo con un material blando de colores que ofrecía al visitante una sensación extraña e inesperada cuando caminaba sobre él.

Un hecho que no puede pasar desapercibido en relación a esta pieza es que nos encontramos ante la primera vez que Miura emplea el nombre de *Show Window* para denominar estos trabajos de inspiración urbana. Este vocablo no es más que la traducción de la palabra “escaparate” al idioma japonés, el cual no dispone de un término específico ni de un kanji propio y emplea el préstamo del inglés escrito en katakana (シヨウ・ウインドー), una práctica habitual -como es bien sabido- desde, sobre todo, la II Guerra Mundial. Inicialmente, la intención de Miura al presentar en Japón esta pieza debió de ser la de hacerlo como “escaparate” ya que, de hecho, cuando se menciona esta exposición en español se hace con ese término. Sin embargo, allí se tradujo al japonés y por eso se denominó *show window*²³, lo que explica, probablemente, que desde entonces, decidiera aplicar este título a toda la serie.

A partir de este momento, el estilo de Miura se verá sumamente influido por lo experimentado en Tokio. Sus posteriores instalaciones de cintas se adaptarán mejor al espacio en donde se sitúen, logrando una estupenda y sorprendente simbiosis entre obra y lugar, por lo que cada montaje poseerá un valor especial gracias a su carácter efímero y transitorio. En este sentido, Miura llegó a afirmar en cierta ocasión:

Los soportes me interesan mucho. Pero lo que determina en muchos casos mi trabajo son los espacios en los que voy a intervenir. Quiero situarme en cada sitio y ver cómo desarrollo una obra. Es una sensación nueva cada vez, un ejercicio que llega a determinar el itinerario de la obra²⁴.

20 Así nos lo expresaba en una entrevista acaecida el 1 de julio de 2009.

21 Véase MONTESINOS, A., (2002), p. 2.

22 Véase MELÉNDEZ, A., (2002).

23 Véase TOSHIHARU, M., (1999).

24 Véase LUCAS, A., (2002).

Éste es el caso también de las intervenciones que realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2000 o en el Museo Barjola en 2002. En ellas hizo desaparecer los materiales que recubrían los suelos pero decidió que las cintas surgieran o fueran a parar –según se mire- a una serie de bases geométricas dispuestas en el suelo y policromadas con tonos suaves creando espacios más o menos enmarañados. Asimismo, en el interior del Ayuntamiento de Sajazarra (La Rioja) Miura realizó con motivo de la XI Muestra de Arte de esta localidad (2000) una instalación de cintas colocadas libremente y sin basamentos, incluso enroscadas en las columnillas de la estancia como complemento a un montaje que comprendía en la pared la recreación del plano del pueblo sobre el que se pegaron los nombres de sus habitantes con cartulinas de colores²⁵.

5. 2. OBRAS DE CARÁCTER PICTÓRICO

De forma paralela a las instalaciones de cintas, Miura siguió trabajando en otro tipo de piezas bidimensionales y concebidas con un sentido más pictórico aunque no necesariamente aplicadas a un lienzo. En este sentido, destaca, por ejemplo, *Valla publicitaria* (2000), un mural que este artista dispuso en el ya citado Círculo de Bellas Artes de Madrid a la vez que la instalación de cintas con bases geométricas. En esta pintura jugaba con la misma idea de miradas vista en el citado montaje pero trasladada a las dos dimensiones a través de círculos y rectángulos rojos muy delgados que parecían rayos dispuestos ante un fondo blanco, hecho que propició que algún crítico las relacionara erróneamente con la bandera nipona²⁶.

Por otro lado, Mitsuo también aplica esta misma estructura a sus acrílicos sobre lienzo, creando piezas de gran tamaño, que alcanzan incluso los cuatro metros de largo²⁷. Estas obras se van a caracterizar por la utilización de formas sumamente complejas, dinámicas e incluso explosivas que se

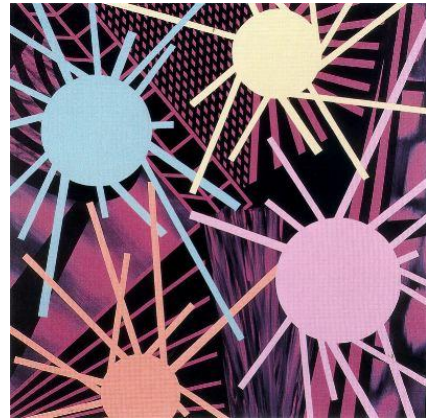


Fig. 9. MIURA, Mitsuo:
Show window, 2000.

25 Véase AA. VV., (2000), pp. 8-25.

26 Véase GARCÍA-OSUNA, C., (2000).

27 Esta característica será a partir de ahora una constante en su obra, pudiéndose encontrar más adelante piezas de hasta seis metros, si bien es cierto que nunca abandona las piezas de pequeño y mediano formato.

superponen las unas sobre las otras y parecen imbricarse, chocarse y trenzarse [fig. 9]. Además, la superficie que ocupa cada uno de los diseños es, a su vez, pintada bien con colores monocromos bien con diversos elementos como rayas, cuadrículas, puntos, topos, etc., pero siempre con unos colores extraordinariamente vivos, alegres y electrizantes. Es precisamente este tipo de combinaciones las que logran que sea palpable la energía de la gran urbe, el trasiego de gentes y las luces que hacen que parezca que la ciudad nunca duerme.

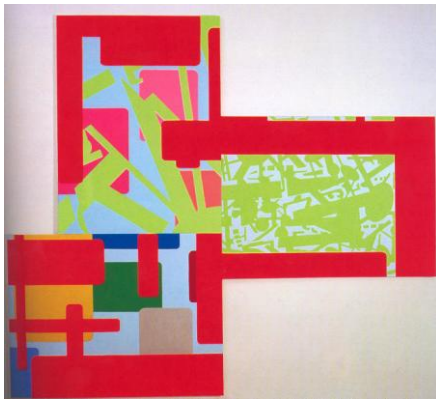


Fig. 10. MIURA, Mitsuo:
SW 11.01, 2002.

múltiples y constantes idas y venidas que nos han llevado a descartar una presentación cronológica de las mismas ya que no favorecería su entendimiento. Por el contrario, se ha optado por agruparlas en diferentes categorías, atendiendo a las soluciones compositivas que en ellas encontramos, si bien es cierto que Miura retoma y funde constantemente ideas experimentadas con anterioridad, lo cual imposibilita una sistematización exacta y bien definida.

Desde el año 2002 Miura lleva a cabo una serie de piezas de formatos y dimensiones variables en las que se presentan, a modo de redes superpuestas, distintas capas de óvalos, cuadrados o rectángulos sobre fondos blancos o policromos [fig. 10]. Estas formas, a su vez, están recubiertas por grandes figuras rectangulares cuya tonalidad –rojo, rosa, amarillo etc.– proporciona el hilo conductor

A partir de este momento, Miura se va introducir en un complejo sistema pictórico a veces más legible, pero otras, prácticamente indescifrable desde un punto de vista formal debido a la cantidad de redes superpuestas y de figuras geométricas que lo constituyen. De este modo, lo que aquí ofreceremos no será sino una panorámica de las características y peculiaridades de cada una de las distintas tipologías en las que –a nuestro juicio– se puede dividir este capítulo de su trayectoria. No obstante, Miura no sigue una evolución lineal en este conjunto de piezas sino que existen en ellas

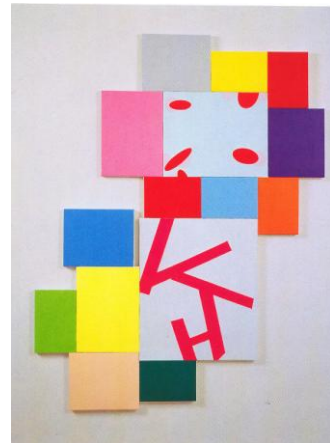


Fig. 11. MIURA, Mitsuo:
SW 03.19, 2003.

de toda la obra²⁸. Estas obras, que a menudo, como ya anunciábamos con anterioridad, están realizadas en grandes formatos, abarcan todo el campo de visión del espectador, envolviéndolo e introduciéndolo en un gran escaparate de tal manera que se genera en él una sensación de sobrecogimiento similar a la que se puede experimentar en lugares tan cargados de energía y actividad como el Times Square newyorkino o el barrio de Shibuya en Tokio.

Por otro lado, a partir de 2003 Miura trabaja con polípticos compuestos habitualmente por pequeños lienzos de diferentes tamaños que se agrupan creando perfiles irregulares [fig. 11]. A menudo, los más reducidos son monocromos y poseen colores muy animados y festivos, incluso algunos de ellos casi fosforescentes. Sin embargo, los de formatos mayores son rectangulares y se decoran con diversos diseños de redes de óvalos y rectángulos; con formas ovales independientes como flotando ante un fondo blanco o con líneas que nunca llegan a cruzarse.

En otras ocasiones y desde el 2004, se plantea un tipo de composición basada en distintos modelos de organigramas puesto que Miura también había quedado fascinado por las complejas y perfectamente reguladas estructuras de los sistemas que rigen la sociedad de hoy en día. Y es que tanto en la organización de una empresa como en la red de estaciones de metro existe una red lógica y conveniente que permite su buen funcionamiento.

De esta forma, Miura aplica a sus pinturas parecidos sistemas de jerarquías y de representación del orden establecido, diseñando ante un fondo neutro o compuesto por innumerables franjas superpuestas una serie de rectángulos que se unen entre sí por líneas continuas, más o menos intrincadas. Así, se crea en la superficie una especie de trama, que en cierto sentido también podría recordar a las obras que sugieren distintos tipos de miradas. Estos rectángulos adquieren una enorme diversidad ya que pueden estar pintados del mismo color o con diferentes tonos, tener el centro vacío y rodeado por un marco o estar policromados en el centro y enmarcados de blanco. En otras ocasiones, se pintan dos piezas con una misma malla aunque creando en cada uno diferentes juegos de positivo-negativo a través de la policromía.

No obstante, estos organigramas acabarán por evolucionar y simplificarse, dejando únicamente bien las líneas que servían como vínculos entre unas partes y otras o bien los rectángulos ante un fondo de color claro a modo de mosaicos irregulares.

28 Esta solución también estará sujeta a variaciones en las que el protagonismo sea dado a trapecios que parecen ocupar toda la superficie del cuadro o a multitud de pequeños cuadrados de tamaños irregulares.



Fig. 12. Obras de la serie de *Show Window* en Foro Sur 09 (Galería Adora Calvo, Salamanca).

paaisado en los que se sitúan rectángulos de tamaños decrecientes hacia el centro, creando un punto de intensidad en el mismo comparable a la que se produce cuando alguien nos mira fijamente [fig. 12]. Además, este tipo de obras no solo aparecen tratadas de manera autónoma sino también agrupadas con otras similares o junto a lienzos de diferentes tipologías (monocromos, ovales, etc.).

Siguiendo con la problemática de las distintas maneras de mirar, Miura reflexiona acerca del modo en que consumimos imágenes: constantemente y sin ser capaces de digerir la cantidad de información visual que entra a nuestro cerebro a través de, por ejemplo, los medios de comunicación o la publicidad en todas sus modalidades. Este bombardeo indiscriminado que llega a nuestras pupilas, que se ha convertido en un modo de percepción casi pasivo y contra el que apenas se puede luchar es fácilmente relacionable —en opinión de Miura— con la recepción constante de nuevas realidades que aparecen reflejadas en el retrovisor de nuestro coche mientras conducimos. Por ello, a partir de 2004 Miura selecciona la forma de este objeto y la traslada a sus lienzos, dejando el centro del mismo vacío, pintado con colores o con diseños abstractos.

Por otro lado, en 2002 Miura empieza a vincular a su trabajo dos signos musicales: *sf*, la abreviatura de *sforzando*, y \blacksquare , el cual equivale a una figura cuadrada. Estos símbolos son utilizados por el artista para referirse a la fuerza dinámica de la composición de sus obras, así como su permanencia ya que la cuadrada es la figura que indica mayor duración temporal²⁹. Ambos caracteres, que demuestran también el interés de Miura por la tipografía, funcionan como logotipos de su propia obra pues son fácilmente identificables y sencillos de recordar, además de resultar bastante llamativos y atractivos [fig. 13].

A decir verdad, estas formas ya habían aparecido en algunos de sus catálogos de exposiciones como en el del Museo Barjola (Gijón) de 2002 o de la Sala Luzán (Zaragoza) de 2005. Sin embargo, a partir de esta fecha Miura

Paralelamente, Miura continúa con la propuesta sobre los diferentes tipos de miradas y ofrece nuevos y originales planteamientos a través de, por ejemplo, líneas paralelas de distintos colores que fugan hacia uno de los extremos cortos del cuadro. Del mismo modo, Miura retoma las composiciones de los *collages* de 1999 y comienza a crear lienzos de formato

²⁹ Véase MELÉNDEZ, A., (2002).

también comienza a incluirlos en algunas exposiciones como si fueran un mural, ocupando toda una pared, e iluminándolos desde abajo por tubos fluorescentes³⁰. Así sucedió en la muestra colectiva que tuvo lugar en el CAB de



Fig. 13. MIURA, Mitsuo: *Sin título*, 2006.

Burgos bajo el título de *Permanencias difusas* (2005) o tres años después en la galería Altxerri de San Sebastián, donde se colocaron en el pasillo de acceso a la sala principal a modo precisamente de escaparate. Además, estos signos también protagonizarán sus cuadros desde el año 2006.

Por último, también debemos señalar otra tipología de obras, que Miura inició en 2007, de lienzos compuestos por bandas horizontales superpuestas de distintos colores y anchuras y en cuya zona central se incluyen filas de cuadrados y rectángulos.

6. EPÍLOGO

La trayectoria de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad ha ido pasando por diferentes etapas aunque siempre ha permanecido ligada a sus vivencias en la gran ciudad. Miradas, escaparates, vallas publicitarias, luces de neón, organigramas, retrovisores... todo le sirve para inspirarse y plasmar desde un punto de vista estético la realidad de una sociedad en constante cambio y evolución.

En este sentido, una de las experiencias que más ha marcado su producción de temática urbana ha sido su viaje a Japón en 1999, pues será decisiva para hacer evolucionar su obra. A partir de este momento, Miura logra adaptarse mejor al espacio específico donde expone sus creaciones y presenta unas piezas más complejas, dinámicas, festivas y cargadas de colores electrizantes y vivos. Asimismo, es también entonces cuando lleva más allá conceptos como el de escaparate o el de los distintos tipos de miradas.

Sin embargo, Miura no habla de ninguna ciudad en concreto en sus trabajos sino que presenta un fenómeno del que es partícipe el planeta entero y que es símbolo de la era de la globalización en la que nos encontramos. No hallaremos pues en sus obras referencias concretas a Nueva York, a Tokio, a Shangai o a Madrid, y, sin embargo, es evidente que podríamos relacionarlas con cualquiera de ellas. En definitiva, este artista ha sabido adaptarse a su

30 Para su realización Miura emplea distintas plantillas de tamaños variados que escoge según el espacio de la sala y que sirven para dibujar rápidamente su perfil ya que el resto lo pinta posteriormente a mano.

tiempo y su producción resulta sumamente eficaz y actualizada. Los límites en el mundo del arte entre Oriente y Occidente se han desvanecido y no tenemos más que contemplar la obra de Miura para encontrar una buena prueba de ello.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., (2000): *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*. La Rioja, Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes.

AA. VV., [1997]: *Mitsuo Miura. Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. Burgos, Caja de Burgos.

CLAVERÍA GARCÍA, L., (2008): “Mitsuo Miura y la huella del paisaje”, en VV. AA.: *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*. Valencia, Foro Español de Investigación Asia Pacífico, pp. 117-134.

CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa): “Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde 1966 hasta 1982”, en VV. AA.: *Actas del IX Coloquio de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Zaragoza.

DANVILA, J. R., (1995): “Mitsuo Miura, el espacio y el silencio”, *El punto de las Artes*, Madrid, 27 de enero-2 febrero, p. 5.

ERASO, M., (1996): *10 años de litografía en Arteleku*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa.

GARCÍA-OSUNA, C., (2000): “Mitsuo Miura, paisaje urbano”, *El cultural*, 20 de febrero,

www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano [consulta: 24 de noviembre de 2007].

LUCAS, A., (2002): “La arboladura ácida del color”, *El Mundo*, 3 de diciembre, www.elmundo.es/papel/2002/12/03/madrid/1285012.html, [consulta: 22 de Enero de 2009].

MADERUELO, J., (1995): “Planicies de libertad imaginada”, *Babelia de El País*, Madrid y Barcelona, 21 de enero, p. 19.

MADERUELO, J., (1996): “Mitsuo Miura, un artista radical”, *Babelia*, 12 de octubre, p. 20.

MELÉNDEZ, A., (2002): “Mitsuo Miura”, *Lápiz: revista mensual de arte*, 184, junio, p. 78.

MONTESINOS, A., (2002): *Mitsuo Miura*. Asturias, Servicio de Publicaciones del Principado.

MURRÍA, A. *et al.*, (1996): *El ruido del tiempo*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.

MURRÍA, A. *et al.*, (2001): *Mitsuo Miura*. Bens (A Coruña), Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.

MURRÍA, A., (1996): “Mitsuo Miura”, *Lápiz*, 126, p. 76.

NAVARRO, M., (1999): “Mitsuo Miura, como un zumo de limón”, *El cultural, La razón*, 9 de mayo, pp. 34-35.

QUINONES, S., (1995): “Mitsuo Miura inaugura la Galería Helga de Alvear”, *Información de Madrid*, 19 de enero, p. 25.

TOSHIHARU, M., (1999): “Mitsuo Miura”, en MAROTO TELLO, J. *et ál.*, ビエントオトニヤル [*Viento Otoñal*], 5, pp. 4-8.

VALIENTE, M., (1994): “Con mi trabajo intento fabricar una ilusión”, *El Periódico*, Zaragoza, 1 de marzo, p. 38.