TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2013
84

Laura Clavería García

Artistas japoneses contemporáneos en España: la producción artística de Mitsuo Miura

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Barlés Báguena, Elena
Lomba Serrano, Concepción

http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis

ISSN 2254-7606

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

Autor

Laura Clavería García

Director/es

Barlés Báguena, Elena
Lomba Serrano, Concepción

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

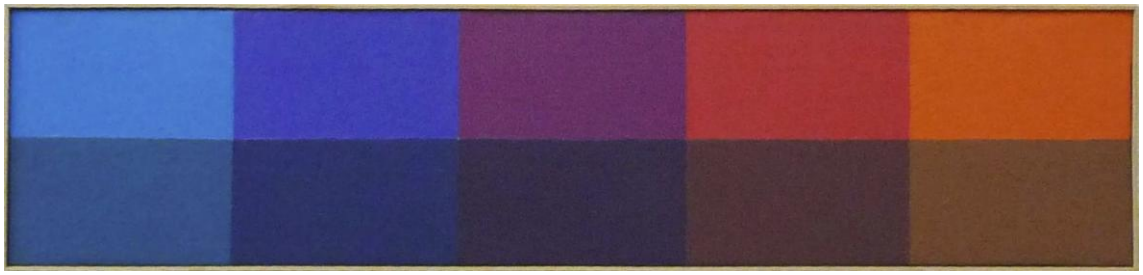
2013

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Universidad Zaragoza
1542

Artistas japoneses contemporáneos en España: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

LAURA CLAVERÍA GARCÍA



TESIS DOCTORAL

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

2013

Universidad Zaragoza
1542

Artistas japoneses contemporáneos en España: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

LAURA CLAVERÍA GARCÍA

TESIS DOCTORAL

Dirigida por Elena Barlés Báguena y Concepción Lomba Serrano

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

FEBRERO 2013

VOLUMEN I

ÍNDICE

VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS……...7

I. INTRODUCCIÓN……9

1. PRESENTACIÓN……....11

2. OBJETIVOS……16

3. METODOLOGÍA……18

4. SISTEMATIZACIÓN……27

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LOS ESTUDIOS SOBRE MITSUO MIURA……33

1. EL FINAL DE LOS AÑOS SESENTA Y LA DÉCADA DE LOS SETENTA…….....38

2. LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA……46

3. EL NUEVO MILENIO……84

4. CONSIDERACIONES FINALES……100

III. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA……....103

1. LA MIGRACIÓN JAPONESA EN ESPAÑA DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD…….105

1. 1. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DE LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS JAPONESES DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD……..107

1. 1. 1. Movimientos migratorios económicos……...…109

1. 1. 2. Movimientos migratorios culturales……..… 114

1. 2. LA PRESENCIA DE JAPONESES EN ESPAÑA DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD……...119

1. 2. 1. Contexto histórico y socio-cultural: las relaciones hispano-japonesas y la imagen de España en Japón…….. 119

1. 2. 2. Movimientos migratorios japoneses en España……... 134

1. 2. 2. 1. Movimientos migratorios económicos……140

1. 2. 2. 2. Movimientos migratorios culturales……... 142

2. PANORAMA DE LOS ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA……..146

2. 1. LA DIÁSPORA DE ARTISTAS JAPONESES EN EL MUNDO…….....146

2. 1. 1. París……..…150

2. 1. 2. Nueva York……..157

2. 1. 3. Otros centros importantes……..…164

2. 2. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA……170

2. 2. 1. Antecedentes: artistas japoneses en España en la primera mitad del siglo XX……171

2. 2. 2. Viajes y estancias cortas en la segunda mitad del siglo XX……..173

2. 2. 3. Artistas japoneses residentes en España en la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI……... 174

2. 2. 3. 1. Panorama general……..…175

2. 2. 3. 2. Principales artistas japoneses en España……...….. 180

a) Análisis sociológico e histórico-artístico……181

b) Análisis de su trayectoria artística……..196

IV. TRAYECTORIA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA…… 239

1. LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA…. 241

1. 1. LOS AÑOS DE FORMACIÓN EN JAPÓN (1946-1966)…… 241

1. 1. 1. Contexto artístico: el arte japonés de posguerra……...….. 242

1. 1. 2. Infancia y adolescencia en Kamaishi (Iwate)……...… 249

1. 1. 3. La estancia formativa en Tokio……..… 252

1. 2. LA PRIMERA ESTANCIA MADRILEÑA (1966-1970)……..… 256

1. 2. 1. Contexto artístico: la década de los sesenta……....… 256

1. 2. 2. La llegada a España de Mitsuo Miura y los primeros contactos con el panorama madrileño……...258

1. 2. 3. El Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando……..263

1. 2. 4. La estancia en Pozuelo de Alarcón……267

1. 3. LA ETAPA CONQUENSE (1970-1972)……271

1. 3. 1. Contexto artístico: Cuenca y el Museo de Arte Abstracto Español……..….. 272

1. 3. 2. Las experiencias de Miura en Cuenca……...…275

1. 3. 3. El desarrollo profesional de Miura en Cuenca……..…288

1. 4. EL PERIODO BUSTAREÑO (1972-1984)……297

1. 4. 1. Contexto artístico: la década de los setenta……...…...…297

1. 4. 2. Mitsuo Miura en Bustarviejo……301

1. 4. 3. Desarrollo profesional en Bustarviejo……...308

1. 5. LA SEGUNDA ESTANCIA MADRILEÑA (A PARTIR DE 1984)…….. 324

1. 5. 1. Contexto artístico: desde los años ochenta hasta nuestros días……..…… 325
1. 5. 2. El regreso de Mitsuo Miura a Madrid……..… 328
1. 5. 3. Actividad profesional en Madrid…….....330
1. 5. 3. 1. Producción artística……..330
1. 5. 3. 2. Su labor docente……...…337
1. 5. 3. 3. La Galería & Ediciones Ginkgo (1989-1998)……..343
1. 5. 4. Mitsuo Miura en las colecciones españolas……...…363
1. 5. 5. Los vínculos de Mitsuo Miura con Japón desde su llegada a España……..365

2. LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA…..… 377

2. 1. ESTUDIOS ACADÉMICOS (1968-1969)……...…377
2. 2. DE LA FIGURACIÓN A LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA (1968-1971)……..... 382
2. 3. LOS PRIMEROS VÍNCULOS CON LA PINTURA ESTADOUNIDENSE (1970-1971)……. 394
2. 4. ACUMULACIONES, ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA Y ABSTRACCIÓN GESTUAL (1971-1972)……405
2. 4. 1. «Acumulaciones»……405
2. 4. 2. «La abstracción caligráfica»……415
2. 4. 3. «La abstracción gestual»……... 426
2. 5. HACIA LA ESTRUCTURACIÓN DEL GESTO Y LA FORMA (1972-1974)……..… 437
2. 6. LA PINTURA COMO CONCEPTO (1972-1975)……...…… 446
2. 7. LA APROXIMACIÓN A LO ORGÁNICO (1972-1980)……..… 467
2. 8. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE (1975-1986)……..… 483
2. 8. 1. «Paisaje y materia»……..… 484
2. 8. 1. 1. Fotografías (1975-1977)…….. 484
2. 8. 1. 2. Pinturas (1976-1977)……..……. 486
2. 8. 1. 3. Dibujos (1977)……493
2. 8. 1. 4. Esculturas (1978-1985)……494
2. 8. 1. 5. Arte público: *Camino de cielo* (1984)……..505
2. 8. 2. «Paisaje y encuadre»……...…... 509
2. 8. 2. 1. Grafitos (1980-1982)……...… 509
2. 8. 2. 2. Obra gráfica y anilinas (1979-1981)…… 512
2. 8. 2. 3. Montajes fotográficos (1982-1984)……. 514
2. 8. 2. 4. Pinturas (1983-1985)……... 519
2. 8. 2. 5. El grabado *Arte y Trabajo* (1986)…… 522
2. 9. CAJAS (1984-1986)……..…524
2. 10. LA PLAYA DE LOS GENOVESES (1986-1996)……...… 531
2. 10. 1. Periodo inicial (1986-89)……..…..535
2. 10. 1. 1. «120º en la playa de Los Genoveses»…… 535
2. 10. 1. 2. Los primeros símbolos del paisaje……540
a) El ángulo de 120º…… 541
b) Los círculos……542
c) Los rectángulos y las cruces……... 544
2. 10. 1. 3. Los cuadros monocromos…….. 547
2. 10. 2. Periodo intermedio (1988-93)…….. 548
2. 10. 2. 1. Los cuadros monocromos (II)…… 549

2. 10. 2. 2. Las franjas……..553
2. 10. 2. 3. Las obras en vidrio y metacrilato……...554
2. 10. 2. 4. Los círculos (II)……...……...559
2. 10. 2. 5. Las burbujas……...561
2. 10. 2. 6. El segmento circular y el ángulo de 120º (II)…… 562
2. 10. 2. 7. Las compilaciones de símbolos……..…563
2. 10. 2. 8. Múltiples e instalaciones……566
2. 10. 2. 9. El proyecto de arte público en Telde……..575
2. 10. 3. Periodo final (1992-96)……..578
2. 10. 3. 1. Los últimos símbolos…….579
a) Los símbolos combinados……..579
b) Los círculos……582
2. 10. 3. 2. Los cuadros monocromos (III)……...584
2. 10. 4. Epílogo: suprematismo, neoplasticismo, *colour field painting*, minimalismo y la serie de *La Playa de Los Genoveses*: ¿influencias, relaciones o afiliaciones?..... 585
2. 11. EL PAISAJE URBANO (1994-2010)……...… 590
2. 11. 1. «Las primeras obras de temática urbana» (1994-1995).... 593
2. 11. 2. «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» (1995-1998) y «Las primeras representaciones de miradas» (1996-1997)……..... 597
2. 11. 3. «Sparks» (1997-1998)……...… 604
2. 11. 4. «Una mirada *tutti frutti*» (1998-1999)……...…605
2. 11. 5. «Cruces» (1998) y «Círculos» (1998-1999)……..… 607
2. 11. 6. «Escaparate» (1998-2000)…… 608
2. 11. 7. «Show window» (2000-2010)…….... 613
2. 11. 7. 1. Instalaciones de cintas……614
2. 11. 7. 2. Producción bidimensional……..…618

V. CONCLUSIONES……...…633

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN…….….635

2. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA…….….641

3. TRAYECTORIA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA……..... 646
3. 1. TRAYECTORIA……...…646
3. 2. PRODUCCIÓN……654
3. 3. CONCLUSIONES GENERALES……...…670

VI. BIBLIOGRAFÍA……...…677

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL……...…679

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MOVIMIENTOS MIGRATORIOS JAPONESES Y ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS JAPONESES EN ESPAÑA……...…689

3. BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA SOBRE MITSUO MIURA……...… 705
3. 1. LIBROS Y ACTAS DE CONGRESOS……..… 705
3. 2. CATÁLOGOS……...… 706
3. 3. ARTÍCULOS Y CRÍTICAS PUBLICADOS EN REVISTAS, PRENSA Y OTROS TIPOS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS.…711
3. 4. TESIS DOCTORALES……...… 729

VII. APÉNDICES…….731

1. RELACIÓN DE ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA DOCUMENTADOS..……733

2. CUESTIONARIO REALIZADO A LOS ARTISTAS JAPONESES QUE VIVEN EN ESPAÑA……735

3. EXPOSICIONES DE MITSUO MIURA…… 737

4. DOCUMENTOS…….745
4. 1. TRANSCRIPCIONES DE LAS PRINCIPALES ENTREVISTAS REALIZADAS A MITSUO MIURA……..… 745
4. 2. TRANSCRIPCIONES DE OTRAS ENTREVISTAS DESTACADAS…… 820
4. 3. DOCUMENTOS ESCRITOS……..… 820
4. 4. SELECCIÓN DE ARTÍCULOS Y CRÍTICAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS……917
4. 5. SELECCIÓN DE TEXTOS DE CATÁLOGOS MÁS IMPORTANTES……...…952

VIII. CONTEMPORARY JAPANESE ARTISTS IN SPAIN: THE OEUVRE OF MITSUO MIURA……..967
1. SUMMARY……969

2. CONCLUSIONS……970

.

VOLUMEN II

IX. CATÁLOGO DE OBRAS DE MITSUO MIURA..... 1009

1. ACLARACIONES SOBRE EL CATÁLOGO……...…1011

2. CATÁLOGO……1013

AGRADECIMIENTOS

A pesar del enorme esfuerzo personal que ha entrañado la elaboración de la presente tesis doctoral, lo cierto es que esta debe considerarse como un trabajo colectivo, pues nunca hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de un gran número de personas, a las cuales me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento.

En primer lugar, debo hacer constancia de mi deuda infinita con Mitsuo Miura, quien desde el primer momento accedió a colaborar en este proyecto. Con suma paciencia respondió a mis innumerables preguntas y con gran generosidad me permitió catalogar sus obras y consultar sus archivos y su biblioteca. Para mí, ha sido un gran honor poder estudiar su interesantísima trayectoria y poder mantener un contacto tan estrecho con él y con su mujer María Lara.

También debo agradecer la inestimable contribución de los otros cuarenta y tres artistas nipones entrevistados. Todos ellos me han ayudado a descubrir una Historia del Arte distinta de la que a menudo cuentan los libros y a su lado he vivido algunos de los momentos más inolvidables que me ha brindado la elaboración de esta investigación.

Debo mostrar mi gratitud a todos los entrevistados que de forma desinteresada se han prestado a contestar mis preguntas, a los coleccionistas que me han permitido estudiar las obras que poseen, a los galeristas por toda la información que me han facilitado y a todo el personal de las diversas instituciones (museos, archivos, bibliotecas, etc.) que con gran paciencia y profesionalidad han facilitado las tareas que he llevado a cabo.

Asimismo, no podría dejar de mencionar a los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quienes a lo largo de muchas horas de dedicación llenaron de contenido y de visión crítica la pasión que siempre he sentido hacia mi profesión. En especial, me gustaría dirigir mi gratitud hacia el Dr. David Almazán, cuyos consejos siempre he seguido con la convicción de que me llevarían por buen camino.

Igualmente, debo manifestar mi agradecimiento a los becarios del mencionado Departamento de Historia del Arte, así como a todas mis compañeras japonólogas, quienes nunca han escatimado esfuerzos en guiar mis pasos en los momentos de mayor confusión y con quienes he compartido entrañables vivencias.

Por otro lado, debo agradecer de todo corazón la incalculable ayuda de mis directoras de tesis, la Dra. Elena Barlés Báguena y la Dra. Concepción Lomba Serrano sin cuya tutela, asesoramiento y apoyo —incluso moral en muchos casos— me hubiera sentido incapaz de realizar este trabajo. Les agradezco profundamente toda la confianza que siempre han depositado en mí. Ellas han sido quienes me han formado y guiado en el plano académico, pero también en el humano, recordándome a cada paso que solo el equilibrio entre ambos es el que hace a las personas realmente valiosas y sabias.

Tampoco podría olvidar en este momento a mi familia, especialmente a mis padres, quienes siempre me han apoyado y comprendido, esforzándose al máximo para que pudiera recibir una completa formación y a mi hermana por estar siempre ahí; a Óscar Lorente por sus valiosas aportaciones y por su constante aliento, paciencia y cariño que en tantas ocasiones me han servido para reunir las fuerzas y el ánimo necesarios para seguir adelante; y a todos mis amigos, quienes han aportado una fundamental dosis de alegría en mi vida y me han mantenido con un pie en el mundo real.

A todos ellos y a tantos otros que en algún momento han sentido este trabajo como suyo, han disfrutado y se han alegrado con sus logros y han sufrido con los sinsabores que el largo y silencioso camino de la investigación lleva consigo dedico este trabajo, esperando no defraudarles.

Laura Clavería García

Zaragoza, febrero de 2013

I. INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN

La apertura de Japón en época Meiji (1868-1912), tras siglos de aislamiento durante el periodo inmediatamente anterior, significó no solamente el inicio de un profundo proceso de modernización del país, sino también y, consecuentemente, el comienzo de una diáspora de japoneses que traería consigo la creación de numerosas comunidades niponas por distintas partes del mundo. Estos japoneses emigrantes, denominados *nikkei* (日系), se trasladaron inicialmente, sobre todo, a Estados Unidos y Latinoamérica, pero después también a Europa, Filipinas o Brasil. A todos estos lugares acudieron en busca de trabajo o como enviados del gobierno japonés para estudiar y analizar los avances de la cultura occidental con el fin de poder adoptarlos posteriormente[1].

En este contexto, el terreno de las artes se vio igualmente afectado por el deseo de aprender de lo foráneo. De hecho, fue en este momento cuando surgió la corriente *yôga*, la cual incorporaba materiales, temas y sistemas de representación propiamente occidentales a diferencia de la tendencia *nihonga,* creada por oposición a la anterior como continuadora de la pintura japonesa tradicional[2]. No obstante, las ciudades elegidas por los artistas japoneses que han viajado al extranjero desde finales del siglo XIX han diferido parcialmente de las del resto de sus compatriotas, puesto que han venido marcadas por los núcleos más activos desde un punto de vista artístico. De este modo, en general y aunque existen numerosas excepciones al respecto, las metrópolis que han acogido a los artistas nipones más importantes e influyentes han sido sucesivamente París, hasta aproximadamente mediados del siglo XX[3], y Nueva York tras la II Guerra Mundial[4].

No obstante, aunque Francia y Estados Unidos son los destinos principales para los creadores nipones, su presencia también es muy destacada en países como Alemania, Reino Unido, Italia o, por supuesto, España. Con todo, el caso español difiere notablemente de los mencionados anteriormente y presenta una serie de peculiaridades que solo se explican en el contexto de las complejas y cambiantes relaciones existentes entre ambas naciones.

A nuestro país llegan numerosos artistas japoneses para realizar estancias breves, habitualmente a su paso por Europa. Pero también encontramos una amplia nómina de creadores que se instalan en él tanto de forma permanente como indefinida. Entre ellos

[1] AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview of Japanese Emigration. 1868-1998», *International Nikkei Research Project: First-Year Report,* Informe para la Nippon Foundation, Japanese American National Museum, del 1 de abril de 1998 al 31 de marzo de 1999, pp. 6-8; y LEE, Joann Faung Jean, *Asian Americans*, Nueva York: The New Press, 1991.
[2] GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente: Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1990.
[3] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita. Peintres japonais à Paris*, París: Fragments International, 2007; y TAKASHINA, Shûji, *et al.*, *Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*, Tokio: Fundación Japón y Universidad de St. Louis (Washington), 1987.
[4] SHINER C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home. Japanese contemporary artists in New York*, Nueva York: Japan Society, 2007.

destaca enormemente Mitsuo Miura (Kamaishi, Japón, 1946), quien se estableció en España en 1966.

En este sentido, la presente tesis doctoral supone un estudio exhaustivo de la figura de Miura que atiende tanto a su trayectoria como a su producción artística y que lo contextualiza dentro del fenómeno de los artistas japoneses contemporáneos en España.

La realización de este trabajo se justifica, en primer lugar, por interés del tema que aborda. No en vano, Miura es el artista nipón que vive en nuestro país desde hace más tiempo, uno de los que ha realizado mayores aportaciones al panorama artístico español y también el que ha conseguido los logros más importantes en él. Esto se debe, esencialmente a que Miura ha desarrollado aquí gran parte de su trayectoria y a que ha estado siempre en contacto con los movimientos, grupos y figuras más destacados de cada momento. Este hecho es visible tanto en Madrid, donde realiza una primera estancia entre 1966 y 1970 —que incluye un breve periodo en Pozuelo de Alarcón—, y donde se traslada definitivamente a partir de 1984, como en Cuenca (1970-72) y en Bustarviejo (1972-1984). A lo largo de los cuarenta y seis años que ha trabajado en la geografía española, Miura ha desarrollado una personal visión del arte, inicialmente dialogando con las distintas tendencias artísticas que protagonizaron la escena nacional e internacional en los años sesenta y setenta, y posteriormente, creando un lenguaje propio, novedoso y extremadamente interesante.

Así, además de sobresalir entre los artistas japoneses que viven en España, Miura es un artista de absoluta referencia en el arte que se produce en España desde la década de los setenta hasta nuestros días. Así lo prueba la cantidad y la calidad de buena parte de sus exposiciones, las publicaciones tanto individuales como colectivas en las que su papel ha sido subrayado, los relevantes estudiosos que se han aproximado a su trabajo, y las importantes colecciones en las que su obra está presente.

A pesar de todo ello, la historiografía española ha contraído hasta la fecha una deuda enorme con este creador, motivo por el cual nuestra investigación resulta más que necesaria. A decir verdad, no se ha llevado a cabo todavía un análisis riguroso y sistemático de su trayectoria y la bibliografía publicada resulta habitualmente superficial o parcial. Consecuentemente, las lagunas y carencias existentes en el conocimiento de Miura hasta la elaboración de la presente tesis doctoral han sido enormes, tanto en lo relativo a su trayectoria como a su producción. Por ejemplo, apenas se conocían los motivos por los que este artista llegó y se estableció en España, ni cuáles han sido las fuentes que ha manejado para su trabajo. Tampoco se ha analizado en profundidad su obra inicial, especialmente aquella que cronológicamente se desarrolla desde mediados de la década de los sesenta hasta finales de los setenta, y todavía quedan muchas incógnitas por resolver en relación con sus etapas relativamente más conocidas. Además, no existe ningún catálogo razonado de todas sus obras.

Por otro lado, no se ha examinado su inserción en el panorama artístico español. Y su figura no se ha analizado ni en relación con su propia idiosincrasia ni en el contexto de los artistas japoneses que residen en nuestro país. Este hecho apenas

sorprende si tenemos en cuenta que, a diferencia de lo que sucede en Francia, Inglaterra o Estados Unidos, en España este tipo de fenómeno migratorio ha quedado completamente inexplorado desde un punto de vista académico.

Durante las últimas décadas los japonólogos españoles han estado trabajando para ponerse al nivel de otros países en el estudio del arte japonés. No obstante, los trabajos de investigación realizados se han centrado fundamentalmente en la catalogación y el análisis de manifestaciones más tradicionales, sobre todo de aquellas que se albergan en las colecciones públicas o privadas de nuestro país (marfiles, *ukiyo-e*, armas y armaduras, cerámicas, lacas, arte *namban* o juguetes tradicionales)[5]. Asimismo, otros investigadores han elaborado magníficos análisis sobre las relaciones e influencias entre Japón y Occidente, originando interesantes estudios sobre *Japonismo* o incluso sobre la influencia del arte nipón en artistas y arquitectos españoles, entre otros[6].

En cambio, el arte contemporáneo nipón —tanto el producido en Japón como fuera de él— todavía no ha recibido la atención y el tratamiento científico que merece.

Además de por el interés del tema que abarca y por la falta de estudios realizados sobre el mismo, también decidimos emprender la presente tesis doctoral por su perfecta adecuación a nuestra formación en Historia del Arte y nuestra experiencia investigadora. Esta se ha llevado a cabo principalmente en torno al arte japonés posterior al periodo Meiji (1868-1912), la presencia de artistas nipones en España y las colecciones de arte contemporáneo japonés en nuestro país[7].

Asimismo, la elección de esta línea de trabajo responde, como es lógico, a un interés personal que nace de una doble pasión: el arte japonés y el arte contemporáneo, los cuales descubrimos en la Universidad de Zaragoza gracias a las enseñanzas de, por un lado, la Dra. Elena Barlés Báguena y el Dr. David Almazán, profesores ambos de la asignatura *Arte del Extremo Oriente* y, por otro lado, de la Dra. Concepción Lomba Serrano, especialista en arte contemporáneo español que nos impartió *Catalogación artística, expertización y mercado*[8]. La fusión de ambas predilecciones se produjo inicialmente gracias a un humilde trabajo llevado a cabo mientras cursábamos estas materias y que posteriormente fue retomado y ampliado para elaborar una investigación bajo el titulo *Mitsuo Miura: visión retrospectiva y análisis de su trayectoria desde 1966 hasta 1979*. Este estudio nos permitió obtener en el año 2009 el Diploma de Estudios

[5] Véase la parte monográfica dedicada a las colecciones de arte extremo oriental en España en: BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David (coord.), *Artigrama*, n.º 18, 2003.

[6] *Ibidem*. Igualmente, la Universidad Complutense de Madrid está llevando a cabo un proyecto I+D, titulado «La presencia de India y Asia Oriental en el arte español de la segunda mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Carmen García-Ormaechea.

[7] Dichas investigaciones se han llevado a cabo gracias a la obtención de una Beca de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia (2008-2012) y a nuestra inclusión tanto en el Grupo de Investigación I+D titulado «Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (Museos públicos y privados)» (HUM2008-05784) (2009-2012), y que ha sido financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, como en el Grupo de Investigación Consolidado *Vestigium* del Gobierno de Aragón (2009-2012).

[8] Dichas denominaciones corresponden al plan de estudios antiguo de la Licenciatura de Historia del Arte. Actualmente, estas materias se imparten en el Grado de Historia del Arte, bajo la denominación respectivamente de *Arte de Asia Oriental* y *Mercado de arte, catalogación y gestión de colecciones.*

Avanzados con la máxima calificación y, además, ha sido la base de la presente tesis doctoral.

Por otro lado, hemos de señalar que, puesto que ofrecía infinitas posibilidades de investigación, para realizar este trabajo ha sido necesario establecer una serie de límites a nuestro tema de estudio. Por ejemplo, en lo que se refiere al análisis de los artistas japoneses residentes en nuestro país hemos de precisar que por movimientos migratorios entendemos los desplazamientos de personas de un país a otro por causas económicas, sociales o políticas que llevan consigo un cambio de vivienda habitual. De este modo, salvo que se indique lo contrario, excluimos de nuestro análisis otro tipo de desplazamientos como, por ejemplo, los derivados del turismo, los cuales no conllevan un cambio de residencia y suelen llevarse a cabo con fines de ocio.

Igualmente, solo se han tenido en cuenta a los creadores nacidos en Japón o emigrados de primera generación, es decir, los denominados *issei* (一世)[9]. Esta elección se justifica, esencialmente, por el hecho de que salvo excepciones, la presencia japonesa en España es relativamente reciente y apenas ha dado lugar al surgimiento de segundas o terceras generaciones de japoneses como sí sucede en otros países. La única excepción a esta máxima en nuestro trabajo la constituye el peculiar caso de Mirai Kobayashi, pues los padres de este artista —ambos japoneses— estaban establecidos en España poco antes de que él naciera, si bien es cierto que, por distintas circunstancias, él también vino al mundo en el país nipón.

No obstante, somos conscientes de que a la hora de contextualizar el fenómeno global —no solo el relativo a los artistas—, en las cifras cuantitativas que ofrecemos sobre el mismo, se agrupan muchas veces tanto a japoneses nacidos en el país nipón como a nacionalizados japoneses, puesto que las estadísticas que hemos manejado no hacen esta distinción.

El marco cronológico establecido para estudiar la llegada a nuestro país de los artistas nipones es el comprendido entre 1950 y 2010. La primera de estas fechas viene dada porque anteriormente los asentamientos de artistas nipones en nuestro país son prácticamente inexistentes. No en vano, la Guerra Civil en España y la II Guerra Mundial en Japón, así como sus respectivos periodos posbélicos y la ocupación americana en el país nipón (1945-1952) impidieron este tipo de migraciones. Además, a ello también se suman, por supuesto, las escasas y cambiantes relaciones político-económicas y culturales que tuvieron lugar entre ambos países en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, la elección del año 2010 responde a nuestro deseo de poder reflexionar sobre las tendencias que tienen lugar en el presente. Al mismo tiempo, atiende a las necesidades prácticas de nuestra investigación, pues una vez recopilada toda la documentación e información existente, consideramos necesario disponer de un

[9] Habitualmente, sobre todo en el contexto anglosajón, dentro de la diáspora de japoneses por el mundo se emplea el término *nikkei* para hacer referencia a los nipones emigrados y sus descendientes. Dentro de esta categoría general, se incluyen varias generaciones: los *issei* (japoneses de primera generación), los *nissei* (sus hijos), *sansei* (sus nietos), *yonsei* (sus bisnietos), y *gossei* (sus tataranietos). Véase: ZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit.*

tiempo para estudiar, comparar y asimilar los datos obtenidos antes de proceder a la redacción de esta tesis doctoral.

Igualmente, nuestro trabajo solo incluye a aquellos creadores de los que se sabe —en base a las fuentes manejadas— que han estado en nuestro país cómo mínimo dos años o dos cursos lectivos seguidos. La aplicación de este criterio se debe, por un lado, a que la dificultad de rastrear de forma exhaustiva estancias más breves nos hubiera conducido posiblemente a conclusiones erróneas. Por otro lado, también consideramos que en un periodo de tiempo más corto los artistas difícilmente pueden asentarse o imbricarse en nuestra sociedad, desarrollar una trayectoria profesional o dejar huellas en el panorama artístico español. Esto se debe principalmente a que la mayoría de japoneses necesita bastante tiempo para aprender el idioma y son muchos los casos de nipones que pasan el primer año estudiando español en academias privadas.

Con todo, puesto que no existen estadísticas oficiales al respecto, y aunque consideramos que las líneas generales que aquí presentamos están bien definidas, somos conscientes de que las conclusiones de nuestra investigación sobre la presencia de artistas japoneses en España no pueden considerarse como definitivas.

En lo que se refiere a la nómina propuesta de los que —a nuestro juicio— podrían definirse como los artistas japoneses contemporáneos más destacados que residen —o que han residido hasta hace unos años— en nuestro país[10], hemos de señalar que no es una lista completamente cerrada y que se pueden encontrar otros muchos creadores de interés que esperamos poder estudiar en un futuro cercano.

Los artistas que sí han sido incluidos en nuestra investigación lo han sido por la representatividad de su perfil en relación con su edad, los años de residencia en España, el tipo de manifestaciones artísticas que realizan, el interés de su trabajo y de su trayectoria, el reconocimiento que han obtenido, etc. Además, a través de la consulta de la bibliografía existente, de la realización de entrevistas y de la reunión de documentación diversa, hemos podido encontrar la información necesaria para realizar un adecuado análisis de cada uno de ellos.

Por otro lado, se han considerado como artistas todas aquellas personas que con independencia de la formación inicial recibida en Japón han desarrollado en nuestro país actividades artísticas. En este sentido, se han tenido en cuenta todo tipo de creaciones plásticas y visuales como, por ejemplo, pintura, grabado, escultura, videoarte, diseño, *performance*, cerámica, joyería, etc., así como otras que gozan de categoría artística en Japón (caligrafía, ikebana, etc.). No obstante, no se han incluido las artes escénicas, el cine, la música o la arquitectura.

En lo relativo al análisis realizado sobre la figura de Mitsuo Miura debemos indicar, en primer lugar, que tanto para el estado de la cuestión como para el apartado dedicado a su trayectoria y a su producción, se ha establecido como fecha límite de estudio el año 2010. Nuevamente, la elección de esta fecha viene dada por la necesidad

[10] Todos los artistas escogidos residían indefinida o permanentemente en España durante el periodo que llevamos a cabo el trabajo de campo de esta tesis doctoral. No obstante, con posterioridad algunos de ellos han regresado a Japón o alternan temporadas en España y en el país nipón.

de disponer de tiempo suficiente para examinar los datos recopilados, antes de redactar este texto.

Además, cuando Miura realiza una obra, a menudo, la deja en una especie de cuarentena de duración variable, que puede llegar a ser incluso un par de años. Pasado este tiempo, la somete a su propio juicio, y es entonces cuando decide si firmarla directamente o retocarla primero para después considerarla acabada definitivamente, o si prefiere dejarla sin firmar a la espera de darle una solución más apropiada. De este modo, era necesario contar con un margen para incluir en nuestro estudio solo las obras que supiésemos con seguridad que él mismo había validado.

En segundo lugar, por deseo expreso del artista, el estudio de su trayectoria se centra exclusivamente en su desarrollo profesional y solo se incluyen en ella aquellos aspectos biográficos que inciden directamente en la misma o que favorecen notablemente su comprensión.

En tercer lugar, la catalogación de las obras de este artista incluye todas las piezas que se han podido documentar fehacientemente con independencia de su clasificación genérica (pintura, dibujo, fotografía, obra gráfica, escultura, arte público, *collage*, diseño gráfico, instalación, múltiple, objeto artístico, vídeo, etc.).

En concreto, dicha catalogación se inicia en 1968, pues, lamentablemente, no hemos encontrado piezas anteriores a esta fecha en España. Tampoco nos ha sido posible hasta el momento contactar con sus familiares en Japón, quienes quizás conserven algunos de sus trabajos de su época de estudiante. Esto se debe principalmente a que Miura no mantiene relación alguna con sus parientes y tampoco hemos podido averiguar su paradero. Con todo, es necesario tener en cuenta que el artista no considera ese tipo de obras como parte de su trabajo personal, sino como simples estudios académicos, y por tanto, poseen un papel secundario en su producción artística.

2. OBJETIVOS

El presente trabajo de investigación persigue los siguientes objetivos:

1. Realizar un completo estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura. Nuestro fin es conocer distintos aspectos de la bibliografía que se ha generado en torno a su persona, valorando su calidad, sus aportaciones, su rigor y su interés. Asimismo, nos preocupa la evolución de estas publicaciones a lo largo de las décadas, cuáles han sido las manifestaciones que más se han tratado y los principales puntos de vista y perspectivas que se han aplicado al trabajo de este creador. Igualmente, un pormenorizado estado de la cuestión nos permitirá advertir las deficiencias más importantes en relación con su auténtico conocimiento y abrir vías de investigación novedosas, profundas e integrales.

2. Presentar una visión global de la diáspora de artistas nipones a Europa y Estados Unidos en el contexto de las migraciones de japoneses a Occidente desde el periodo Meiji hasta nuestros días. Establecidas estas bases pretendemos ofrecer una primera aproximación a las repercusiones que este fenómeno ha tenido en nuestro país —tanto en su modalidad general como en la relativa a los creadores— desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, sin olvidar sus antecedentes. Esto nos permitirá establecer su cronología, señalar las causas que lo explican, definir su alcance y compararlo con lo sucedido en otras partes del mundo. Asimismo, deseamos poder determinar sus características generales y los vínculos que sus protagonistas mantienen tanto con su país de origen como con el de acogida.

3. Establecer una nómina de los principales artistas japoneses que residen o han residido en nuestro país y analizarlos tanto desde un punto de vista histórico-artístico como sociológico[11]. Entre otras cuestiones, ansiamos explicar de forma global cuál es su perfil, cuáles son las causas que les llevaron a marcharse de Japón y a establecerse en nuestro país, cuáles son las mayores dificultades que han tenido que superar, cuál es el grado de inserción que han conseguido en nuestro país tanto personal como profesionalmente, qué vínculos mantienen con Japón, cuál ha sido la influencia de nuestro país en su trabajo, qué valoración han conseguido en él, etc. Del mismo modo, intentaremos presentar de forma más individualizada las etapas y los logros más importantes de su trayectoria, así como sus fuentes de inspiración más significativas, las corrientes en las que se insertan, las manifestaciones que trabajan y las peculiaridades más definitorias de sus creaciones.

4. Investigar de forma exhaustiva y pormenorizada la figura de Mitsuo Miura y contextualizarla dentro del fenómeno general de artistas japoneses contemporáneos en España. En este sentido, la presente tesis doctoral aspira a los siguientes objetivos:

> 4. 1. Conocer en profundidad la trayectoria artística de Miura. En este sentido, pretendemos establecer los principales hitos de su biografía y las diferentes etapas por la que ha ido pasando, contextualizándolas en el panorama artístico del lugar en el que trabaja en cada momento. En concreto, deseamos conocer los aspectos más importantes de su infancia, juventud y formación en Japón. Asimismo, es primordial para nosotros analizar las causas que le movieron a trasladarse a España y a establecerse después definitivamente aquí.
>
> También queremos averiguar más datos sobre su estancia en nuestro país: dónde y cómo completa su formación; cuáles son las ciudades que habita, por qué se establece en ellas y hasta qué punto le influyen en su trabajo; cuáles son los contactos que hace, qué artistas y movimientos admira; cuáles son los intereses y las necesidades creativas e intelectuales que tiene, etc. Igualmente, consideramos imprescindible valorar su integración en el entramado artístico español a lo largo del tiempo.

[11] Esto se debe a que en el campo de la sociología es donde se han hecho aproximaciones más científicas dentro del estudio de la diáspora de japoneses.

4. 2. Elaborar una visión retrospectiva de la obra de Miura desde el principio de su actividad artística en España hasta la actualidad. Para ello consideramos imprescindible llevar a cabo un exhaustivo catálogo de su producción que incluya todo tipo de manifestaciones. Esto nos permitirá analizar de forma detallada su producción y sistematizarla en series y en subseries.

Igualmente, nos interesa estudiar su evolución, los puntos de encuentro y las diferencias con respecto al trabajo de otras figuras coetáneas y las huellas que han dejado en su obra otros artistas, tanto españoles como internacionales (incluidos los japoneses) para así ofrecer una explicación lógica, coherente y clara de sus pretensiones y de sus aportaciones. De este modo, se intentarán erradicar todos los tópicos que han sido asimilados por la comunidad científica erróneamente. Al mismo tiempo, queremos arrojar luz sobre las parcelas de su producción menos conocidas y revisar sus obras más célebres para aportar algunas visiones sobre las mismas inéditas hasta la fecha.

4. 3. Analizar la trayectoria y la producción de Mitsuo Miura con relación a su condición de artista japonés residente en España. En este sentido, pretendemos contextualizarla tanto dentro de su propia idiosincrasia —teniendo en cuenta los aspectos formales y conceptuales que ha podido heredar de su cultura de origen— como en el panorama artístico español en el que se inserta. Sería también interesante concluir si debe ser considerado como un artista japonés o español. Además, nos interesa determinar el papel que Miura tuvo en la Galería & Ediciones Ginkgo y entender mejor su labor como profesor y mentor de otros muchos artistas jóvenes.

4. 4. Valorar la trayectoria y la producción artística de Mitsuo Miura de un modo global.

3. METODOLOGÍA

Tradicionalmente, el estudio de la diáspora de japoneses por el mundo se lleva a cabo siguiendo una perspectiva antropológica que tiene su origen en el famoso libro que Ruth Benedict publicó en 1946 bajo el título de *El crisantemo y la espada*[12]. A través de esta lente, la expansión de los nipones fuera del archipiélago se analiza en relación con la naturaleza interna de su sociedad de origen y de sus miembros, es decir, con su «japonesidad». Dicho de otro modo, estos trabajos se enraízan en la teoría del *Nihonjinron,* la cual defiende una visión esencializada, idealizada y, en gran parte,

[12] BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*, Madrid: Alianza, 2008 (1.ª ed. 1946).

estereotipada, de este país[13]. Consecuentemente, estos nipones emigrantes son vistos de forma aislada como una parte más de ese Japón y sin tener en cuenta sus vínculos con la sociedad de acogida[14].

Sin embargo, para el análisis que ahora nos ocupa, este modelo resulta totalmente obsoleto. No en vano, nuestro objetivo es estudiar las migraciones japonesas a partir del periodo Meiji y, sobre todo, las que atañen al caso español, las cuales se circunscriben esencialmente al periodo comprendido entre los años sesenta del siglo XX y la actualidad.

En este sentido, no podemos perder de vista la porosidad o permeabilidad que existe hoy en día entre la mayoría de países gracias a procesos mundiales como la globalización. De hecho, algunos autores como Kazuhiko Yanabe se han esforzado en demostrar que —a diferencia de lo que, a menudo, se nos hace pensar— «ahora la identidad japonesa es múltiple, fragmentada, frágil y constantemente renegociada»[15]. Y por ello, tal y como este estudioso afirma, a la hora de investigar a los japoneses que viven tanto dentro como fuera de Japón hay que tener en cuenta que los lugares no son ya absolutos y el *aquí* no es «un sitio inviolable donde el territorio, la historia, la cultura, la lengua y las instituciones encajen armoniosamente»[16].

Por tanto, sobre todo desde las últimas décadas, no se puede hablar de arte contemporáneo nipón como un fenómeno reducido exclusivamente a lo que sucede en Japón[17]. El propio devenir de la Historia del Arte japonesa —junto a la situación mundial actual que ha permitido tanto la rápida integración de artistas fuera de Japón como el constante flujo de información que llega a este país procedente de Europa, Estados Unidos e incluso, en los últimos tiempos, del resto de Asia— ha conllevado que hoy en día sea necesario considerar la producción de los artistas japoneses tanto dentro como fuera de sus fronteras en un marco absolutamente abierto y global.

Consecuentemente, en nuestro trabajo decidimos seguir un planteamiento diferente, aunque no completamente opuesto al de Benedith, puesto que tampoco defendemos que estos emigrantes dejen de ser japoneses solo por residir en otros países. En concreto, la presente tesis doctoral está basada en la creencia de que este tipo de movimientos migratorios se enmarcan dentro del fenómeno del transnacionalismo[18].

---

[13] Esta teoría caracteriza a los japoneses de manera unívoca como, entre otras cuestiones, un pueblo homogéneo, único y diferente. Véase: BEFU, Harumi, y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (eds.), *Globalizing Japan. Etnography of the Japanese presence in Asia, Europe and America,* Nueva York: Nissan Institute, 2001, p. 15; FUJITA, Yuiko, *Cultural migrants from Japan. Youth, media, and migration in New York and London*, Plymouth: Lexington Books, 2009, pp. 57-64; y GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan. The experience of Japan's new immigrant and overseas communities,* London: Routledge-Curzon, 2003, pp. 5 y 8.

[14] YATABE, Kazuhiko, «Objects, city, and wandering: the invisibility of the Japanese in France», en BEFU, Harumi y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (eds.), *Globalizing Japan…*, *op. cit.*, pp. 25-40.

[15] *Ibidem,* p. 28.

[16] *Ibidem*.

[17] SHINER, C. Eric, «Making a home for Japanese contemporary artists in New York», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 20-29.

[18] ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas. Unsung pasts, conflicting presents, and uncertain futures*, London: Routledge, 2006, y BASCH, Linda, GLICK SCHILLER, Nina y SZANTON BLANC,

Este término, que es usado generalmente para hacer referencia a estructuras corporativas con bases organizativas en más de una nación o estado[19], se aplica al campo de los movimientos migratorios para hablar del proceso por el cual los migrantes forman identidades y comunidades más allá de los límites nacionales. Así, gracias a las facilidades que ofrecen los medios de comunicación y de transporte actuales, estos nipones fraguan y sostienen relaciones sociales de múltiples tendencias que unen sus sociedades de origen con las de asentamiento[20].

Por ello, en su estudio no se ha de priorizar ni el lugar de origen ni el de acogida, sino que se debe analizar la manera en que la población migrante se relaciona con el lugar en el que se establece, considerando que el tiempo y el espacio se han convertido en un único campo social[21]. Así, defendemos que muchos de estos artistas, poseen identidades transnacionales, es decir, que no se desarrollan desde una cultura (la japonesa) a otra (la del país de acogida, en este caso la española), sino que transcienden las nociones concretas de un país, transformando al propio individuo y a ambas sociedades.

Igualmente, los artistas japoneses que viven en España no se han teorizado en términos de diáspora, tal y como esta se entiende en el campo de la sociología[22]. A diferencia de otros grupos de nipones como, por ejemplo, los que migraron a principio del siglo XX por cuestiones económicas a diferentes partes del mundo o los trabajadores de empresas multinacionales expatriados, los artistas de origen japonés que residen en nuestro país no mantienen, en la mayoría de los casos, una definida identidad de grupo —emocional y cultural— que los una a su patria original[23]. Tampoco podemos afirmar que hayan creado en España un hogar colectivo que les haya hecho más fuertes. Al contrario, en el caso que estamos analizando, existe una gran dispersión, pero en el sentido más literal del término, y lo cierto es que esa forma de agrupación no se ha producido realmente entre estos migrantes.

Consecuentemente, teniendo en cuenta todos estos fundamentos metodológicos, en este trabajo de investigación hemos realizado un conjunto de tareas que exponemos a continuación:

Cristina, *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Amsterdam: Gordon and Breach, 1994.

[19] ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.,* p. 3.

[20] BASCH, Linda, GLICK SCHILLER, Nina y SZANTON BLANC, Cristina, *Nations Unbound…, op. cit.*, p. 22.

[21] HOFFMAN, Catherine E., «Review of Ruba Salih, Gender in Transnationalism: Home, Longing and Belonging Among Moroccon Migrant Women», *H-Gender-MidEast, H-Net Reviews*, noviembre, citado en ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.*, p. 3.

[22] El término «diáspora», que significa dispersión, se originó en el Deuteronomio. Su uso se generalizó a finales del siglo XIX para describir la emigración de los judíos desde su patria Judea (Palestina) a diferentes partes del mundo. No obstante, hoy en día se aplica a numerosos grupos migratorios. Véase: ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.,* p. 2.

[23] *Ibidem*.

1. Análisis bibliográfico

Para la elaboración de este trabajo, hemos llevado a cabo la búsqueda, recopilación, lectura y análisis de la bibliografía existente sobre nuestro tema de investigación[24].

En primer lugar, se han abarcado las monografías y artículos de carácter científico más importantes sobre la migración de japoneses a Occidente y especialmente a nuestro país; las relaciones hispano-japonesas en el siglo XX; y la diáspora de artistas japoneses por distintos países de la órbita occidental, sobre todo a Europa y a Estados Unidos. Todas estas publicaciones están escritas en inglés o en francés, salvo en los casos que tratan directamente sobre nuestro país.

En segundo lugar, nos hemos ocupado de la bibliografía que versa de manera específica sobre los artistas japoneses que residen o que han residido en España. En este sentido, conviene señalar que apenas hay estudios que analicen a estos creadores de manera conjunta y en ningún caso desde una perspectiva histórico-artística y sociológica. En cambio, sí hemos podido consultar un gran número de libros, catálogos y artículos de investigación, así como las críticas de exposiciones que han aparecido en los principales medios de nuestro país sobre cada uno de ellos de forma individualizada.

En lo que a la bibliografía de Mitsuo Miura se refiere, hemos analizado todos los libros y catálogos de exposiciones —tanto individuales como colectivas— que han visto la luz en España, así como las tesis doctorales que lo mencionan, siendo todos ellos más de ciento treinta volúmenes. Del mismo modo, se han encontrado y se han estudiado más de cuatrocientos artículos, entrevistas y críticas de exposiciones que se han publicado en revistas especializadas, periódicos o actas de congresos.

Estos textos han sido hallados tras realizar un vaciado completo de las siguientes publicaciones periódicas: *Añil*, *Art Notes*, *Arte y Parte*, *Lápiz*, *Exit*, *Matador*, *Belart*, *Cordel de Extraviados*, *Goya*, *Zehar*, *Guadalimar*, *El Punto de las Artes*, *Minerva, Sábado Gráfico*, *Trazos*, *ABC*, *Diario 16*, *El Mundo*, *La Razón, La Vanguardia*, y *El País*.

Asimismo, hemos realizado búsquedas selectivas teniendo en cuenta las fechas de las exposiciones más importantes de Miura en otros medios como *Deia*, *Informaciones*, *El Heraldo de Aragón*, *Diario de Mallorca*, *Diario de Navarra*, *Diario de Noticias de Álava*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, *El Día*, *El Diario Montañés*,

[24] El formato usado sistemáticamente para la denominación de la bibliografía consultada es el siguiente: para monografías: APELLIDOS, Nombre, *Título*, Ciudad: Editorial, año; para artículos: APELLIDOS, Nombre, «Artículo», *Título*, ciudad: editorial, año; y para contribuciones en monografías, actas de congresos, etc.: APELLIDOS, Nombre, «Artículo», en APELLIDOS, Nombre (cargo), *Título*, ciudad: editorial, año, p./pp. Por otro lado, las abreviaturas usadas en la bibliografía son: p./pp. (página/páginas); s. f. (sin fecha); coord. (coordinador); ed. (editor); s. p. (sin paginar); s. d. (sin datos). Esta última abreviatura se utiliza para los artículos de los que se desconoce su procedencia y que han sido consultados en un determinado archivo, que se menciona entre corchetes. Finalmente, debemos señalar que las referencias bibliográficas que figuran en las notas al pie se presentan en orden alfabético, salvo cuando se indica lo contrario.

El Diario Vasco, *El Independiente*, *El Mundo del Siglo XXI del País Vasco*, *El Norte de Castilla*, *El Periódico de Álava*, *El Periódico de Cataluña*, *El Periódico de Aragón*, *Gara*, *Ideal*, *La Información de Madrid, La Palabra de Salamanca*, *La Provincia*, *Rna*, *Sur*, etc.

En este sentido, debemos mencionar la dificultad de acceso a algunos de dichos textos debido al hecho de que Miura ha realizado exposiciones por toda la geografía española, que han sido reseñadas en múltiples periódicos de tirada local. A ello debemos sumar también que parte de la bibliografía recopilada está escrita en otros idiomas como euskera o catalán, así como en un caso en japonés, por lo que ha sido necesario traducirlos. Además, nuestro artista no ha archivado de manera sistemática los distintos artículos publicados sobre sus exposiciones o sus trabajos ni posee un dossier de prensa actualizado y completo.

Para la búsqueda de la bibliografía publicada en medios no periódicos —libros, catálogos, artículos de investigación, etc.—, además de consultar bases de datos como Teseo o JSTOR y los catálogos individualizados de innumerables bibliotecas, se han utilizado múltiples catálogos colectivos. Algunos de los más importantes para nuestra investigación han sido, por ejemplo, la Red de Bibliotecas Universitarias Nacionales (REBIUN); el Catálogo de las Bibliotecas Públicas del Estado (REBECA); Dialnet; el Catálogo Colectivo de las Universidades Catalanas (CCUC), que incluye también la Biblioteca de Cataluña y la Mediateca de Casa Asia; el Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas del CSIC; el Catálogo Colectivo de las Bibliotecas Municipales de Zaragoza; The European Library, etc.

Por otro lado, la recopilación de dicha bibliografía se ha llevado a cabo personalmente en un ingente número de bibliotecas y hemerotecas tanto en España como en el extranjero. Entre las que se sitúan en nuestro país debemos mencionar las custodiadas:

- en Zaragoza por la Universidad de Zaragoza, la Biblioteca de Aragón, el Instituto Bibliográfico Aragonés, el Museo Pablo Serrano, la Biblioteca Mariano de Pano (Obra Social de la Caja de Ahorros de la Inmaculada) y la Hemeroteca Municipal de Zaragoza;
- en Barcelona por la Universidad de Barcelona, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), la Fundación Joan Miró, Casa Asia, el Caixa Forum, el centro de documentación y la biblioteca del Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB), la Fundación Joan Brossa, y la Biblioteca Jaume Fuster;
- en Madrid por la Universidad Complutense, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museo del Prado, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Embajada de Japón en España y el Círculo de Bellas Artes;

- en otros lugares como Vitoria (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium), Bilbao (Museo Guggenheim) o Cuenca (Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Antonio Pérez y Universidad de Castilla-La Mancha), etc.

Entre las que se encuentran en el extranjero debemos aludir a The New York Public Library (Nueva York) y a las bibliotecas y hemerotecas de los siguientes centros situados en Londres: School of Oriental and African Studies (SOAS), The British Library, Tate Britain y Tate Modern, Goldsmiths, Japan Society, Japan Embassy, Queen Mary University, Senate House, Courtauld Institute of Art, Central Saint Martins Collage, Chelsea College of Art and Design, National Art Library, The Daiwa Anglo-Japanese Foundation, etc.

Igualmente se han obtenido diversos fondos de otros centros españoles y extranjeros a través del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Zaragoza y se han consultado artículos publicados en Internet como los de la Revista de Críticos de Arte Aragonesa o la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Del mismo modo, ha resultado imprescindible, debido a la escasez de este tipo de libros en instituciones públicas españolas, la consulta de algunas bibliotecas privadas como las de los artistas incluidos en este trabajo, especialmente la de Mitsuo Miura, o nuestra propia colección personal. Esta está formada por una gran cantidad de libros sobre nuestro tema de investigación que han sido adquiridos en múltiples librerías especializadas de París, Nueva York, Londres, Ámsterdam, Barcelona, Madrid, Zaragoza, Burgos, etc.

En todo este trabajo de recopilación bibliográfica ha sido fundamental la obtención de dos becas para realizar estancias breves de investigación en la Universidad de Barcelona (octubre-diciembre de 2009) y en la School of Oriental and African Studies de Londres (septiembre-diciembre de 2010), las cuales fueron financiadas por el Ministerio de Educación. Asimismo, también llevamos a cabo una estancia no becada en la Universidad Complutense de Madrid en julio de 2010, que se completó con otras muchas de menor duración desarrolladas a lo largo de toda la geografía española. Todas ellas serán, sin duda, también sumamente provechosas para el resto de tareas que comprende nuestra metodología de trabajo.

2. Análisis de los fondos documentales

A continuación, se ha procedido a la búsqueda, recopilación y análisis de la documentación relativa a los artistas japoneses que viven o han vivido en España, y en especial a la relacionada con la figura de Mitsuo Miura[25].

[25] A lo largo de nuestra tesis doctoral los documentos consultados se citan señalando la abreviatura del archivo (salvo la primera vez que aparece), el título —si posee—, la ubicación, el volumen y, entre corchetes, el número de documento consultado (ejemplo: Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [1]).

Para ello se han consultado los archivos de un gran número de instituciones sitas en:

- Madrid: MNCARS, Universidad Complutense de Madrid, Ministerio del Interior, Archivo General de la Administración, Círculo de Bellas Artes, Galería Egam, Galería Seiquer, Galería Sen, Galería Adora Calvo, Galería & Ediciones Ginkgo y Academia Peña.
- Barcelona: Fundación Adogi, Fundación Joan Brossa, Escola Llotja, Fundación Suñol y Consulado de Japón.
- Cadaqués: Galería Fort, Galería Margues-U y Galería Cadaqués 2.
- Otros lugares: Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles), Fundación Helga de Alvear (Cáceres) y Museo Español de Arte Abstracto (Cuenca).

Igualmente importante ha sido la consulta de las bases de datos de los siguientes centros: Artium (Vitoria), Museo Arte Contemporáneo Unión Fenosa (A Coruña), Museo de Montserrat (Abadía de Montserrat), Ayuntamiento de Alcalá la Real, Museo de Cerámica de Alcora, Fundación Joan Miró (Barcelona), Fundación La Caixa (Barcelona), Fundación Vila Casas (Barcelona), Museo de Cerámica (Barcelona), Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (Burgos), Fundación Torre-Pujales. Museo de Arte Contemporáneo Costa da Morte (Corme, A Coruña), Caja de Castilla-La Mancha (Cuenca), Museo de l'Empordà (Figueras), Fundación Museo Evaristo Valle (Gijón), Museo de Arte de Girona, Diputación de Granada, Museo Florencio de la Fuente (Huete), Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza (MACE, Ibiza), Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria), Centro Cultural de La Caja de Canarias (CICCA, Las Palmas de Gran Canaria), Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León), Ayuntamiento de Madrid, Caja Madrid (Madrid), Embajada de Japón en España (Madrid), Fundación Mapfre (Madrid), Fundación Wellington (Madrid), Museo de Málaga, Fundación Pilar i Joan Miró (Mallorca), Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella), Museo Municipal Vicenç Ros (Martorell), Ayuntamiento de Pamplona, Museo de Arte Contemporáneo de Porreres (Porreres, Mallorca), Centre de Lectura de Reus, Fundación Alcalde Zoilo-Museo de Arte Contemporáneo Ruíz Mateos (Rota, Cádiz), Museo de Arte de Sabadell, Domus Artium 2002 (DA2) (Salamanca), Fundación Botín (Santander), Museo de Santa Cruz (Toledo), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Photomuseum (Zarauz) y Universidad de Musashi (Tokio, Japón). A todos ellos se suman también las bases de datos de un gran número de museos en los que hemos realizado trabajo de campo y que, con el fin de evitar repeticiones, serán enumerados en el siguiente apartado.

También ha sido esencial la labor realizada en los archivos personales de muchos de los creadores incluidos en nuestro estudio, entre ellos por supuesto el del mencionado Miura, sobre todo su archivo fotográfico donde se encuentra una amplia selección de diapositivas de algunas de sus obras más importantes, o el de otras individualidades que han estado relacionadas directa o indirectamente con su trayectoria

o su labor creativa como Luís Pérez-Mínguez, Juan Antonio Aguirre, Gerardo Aparicio, etc.

Por otro lado, se ha entrevistado a los principales artistas japoneses que residen en España, en concreto a cuarenta y cuatro. La información que hemos manejado en relación con este tipo de fuentes directas ha sido recabada a través de tres vías: a) entrevistas personales realizadas habitualmente en sus propios talleres, siguiendo un guión concreto y utilizando una grabadora para facilitar su posterior estudio (27); b) entrevistas personales sin guión (6); y c) cuestionarios enviados por correo electrónico o postal (11)[26].

En este sentido, merecen una atención especial las exhaustivas y prolongadas entrevistas realizadas a Mitsuo Miura, que en total, suman once, puesto que ha sido una de las principales fuentes manejadas para nuestro trabajo, ya que, lamentablemente, este artista no ha producido ningún tipo de textos escritos.

Igualmente, hemos procedido a entrevistar a otras personas relacionadas personal o profesionalmente hablando con este creador como: su mujer María Lara, Gerardo Aparicio, Guillermo Lledó, Javier López de Toledo, Juan Antonio Aguirre, Luis Muro, Mariano Navarro, Mateo Maté, Melli Pérez, Nicolás Sahuquillo, Óscar Seco, Eugenio Marchesi, Alfonso Albacete, Fernando Martín Godoy, Rocío Gracia (RMS, La Asociación), Antonio Garrote y Celina Quintas (Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca), Armando Montesinos (Galería Helga de Alvear, Madrid), Arturo Rodríguez (Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid), Enrique Gómez-Acebo (Galería Egam, Madrid), Eugenia Niño (antigua Galería Sen, Madrid) Charlie Peel (FuguArt, Madrid), Pilar Vinatea (Biblioteca Nacional, Madrid), Óscar Muñoz (MNCARS, Madrid), Juan González de Riancho Bezanilla (Galería Siboney, Santander), Clara Colinas (Galería Adora Calvo, Salamanca), etc.

3. Trabajo de campo

Por otro lado, se han estudiado in situ los fondos de las colecciones más importantes que están firmados por artistas japoneses contemporáneos residentes en España, incluidos por supuesto los de Mitsuo Miura. Dichas colecciones son las siguientes: MNCARS (Madrid), Banco de España (Madrid), Biblioteca de Cataluña, Biblioteca Nacional de Madrid, Calcografía Nacional (Madrid), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Colección Obra Social Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza), Museo Pablo Serrano de Zaragoza, Fundación Suñol (Barcelona), Fundación Tharrats de Arte Gráfico (Pineda de Mar), Fundación Adogi (Barcelona), Fundación Joan Brossa (Barcelona), Fundación Juan March (Madrid), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), Museo Arte Contemporáneo Dos de Mayo (Móstoles), Museo de Arte de Cadaqués y Universidad Complutense de Madrid.

[26] Véase: Apéndice 1.

Igualmente, se han examinado en persona las obras que pertenecen a los principales coleccionistas particulares: Álvaro Argüelles, Arturo Rodríguez, Eugenia Niño, Familia de Fefa Seiquer, Gerardo Aparicio, Guillermo Lledó, Javier López de Toledo, Mariano Navarro, Natividad Gutiérrez, Pilar Vinatea Serrano (todos ellos en Madrid), Juan González Riancho de Bezanilla (Santander), William Cole, etc. Asimismo, se ha contactado con otros muchos coleccionistas que han tenido la amabilidad de enviarnos información sobre las obras que poseen.

Otro nutrido grupo de obras que también hemos estudiado personalmente es el que conservan los propios artistas en sus talleres. Especialmente importante en este sentido ha sido el exhaustivo y amplio trabajo de campo llevado a cabo en el taller de Mitsuo Miura, donde estudiamos novecientas ochenta y cinco piezas. Todas esas creaciones fueron catalogadas debidamente, para lo cual se tomaron medidas y se fotografiaron tanto aspectos generales como detalles y se completó una ficha para cada una de ellas. En la elaboración de esta ficha se siguieron, aunque adaptándolas a las necesidades de nuestro trabajo, las directrices que el Ministerio de Cultura propone en el Sistema de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS, una aplicación informática que es usada, entre otros, por todos los museos de titularidad estatal. La herramienta de trabajo que nosotros hemos utilizado consta de los siguientes campos:

- Serie
- Imagen
- N.º de catalogación
- Clasificación genérica
- Título
- Técnica/materia/soporte
- Dimensiones
- Inscripciones/firmas/marcas
- Datación
- Colección/ubicación
- Exposiciones
- Referencias bibliográficas
- Referencias en publicaciones periódicas
- Observaciones

4. Sistematización de los datos recopilados y análisis de la figura de Mitsuo Miura en el marco de los artistas contemporáneos japoneses en España

Una vez recopilados todos los datos e imágenes relativos a nuestra investigación —tanto los obtenidos a partir de la bibliografía consultada como de nuestra labor de documentación y del trabajo de campo— se ha procedido a informatizarlos mediante el uso de varias bases de datos. La llevada a cabo para los artistas japoneses que viven en España incluye los siguientes campos: nombre y apellidos, sexo, ciudad de nacimiento, fecha de nacimiento y de fallecimiento, viajes (indica si viajaron a España antes de establecerse aquí), lugar/lugares de residencia, años de estancia, profesión, trayectoria, observaciones y contacto.

Además, para el estudio de la figura de Mitsuo Miura se han utilizado otras dos bases de datos: una para la catalogación de sus obras con los mismos campos que aparecen en la ficha catalográfica, y otra sobre sus exposiciones. En esta última se ha introducido la siguiente información: año de realización, fechas concretas, lugar, ciudad, título, individual/colectiva, tipos de obras expuestas, descripción, catálogo, críticas y fotografías.

Finalmente, hemos examinado minuciosamente todo el material para llevar a cabo un análisis sociológico, histórico y artístico de los artistas japoneses contemporáneos que viven o han vivido en nuestro país. El estudio de este fenómeno nos ha permitido contextualizar la figura de Mitsuo Miura, la cual analizamos después atendiendo tanto a su trayectoria profesional como a su producción artística. Posteriormente, hemos procedido a redactar el presente trabajo de acuerdo con la sistematización que expondremos en el siguiente capítulo.

4. SISTEMATIZACIÓN

Esta tesis doctoral se estructura en nueve partes fundamentales que se derivan de los objetivos y la metodología que acabamos de describir:

I. Introducción. En esta parte se presenta nuestro trabajo, justificándolo y señalando los límites que hemos puesto al mismo. También se señalan los objetivos perseguidos; el método de trabajo y la sistematización del mismo.

II. Estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura. La importancia y extensión del estado de la cuestión planteado sobre los estudios realizados en torno a la figura de Mitsuo Miura nos ha llevado a tratar este aspecto como una parte independiente en nuestra tesis doctoral.

En ella, las distintas publicaciones que son objeto de análisis se organizan cronológicamente y se dividen en tres capítulos. Estos responden a la unidad existente entre algunas de las décadas en que se han publicado dichos textos. Así, en primer lugar, se estudian los que aparecen a finales de los años sesenta y en la década de los setenta; en segundo lugar los que ven la luz en los años ochenta y noventa y, finalmente aquellos que se publican en el nuevo milenio.

Además, esta parte se completa con una serie de consideraciones finales donde se recogen los temas que más han preocupado a sus principales exegetas y las lagunas más importantes que existen sobre su conocimiento y que nuestro trabajo aspira a cubrir.

III. Artistas japoneses contemporáneos en España[27]. En esta parte se incluye, en primer lugar, una síntesis sobre la migración japonesa en España, en general, desde el periodo Meiji hasta la actualidad. En ella se ofrece, por un lado, un breve panorama histórico de los movimientos migratorios japoneses —tanto los económicos como los culturales— por distintas partes del mundo desde el periodo Meiji hasta la actualidad. Y por otro lado, se trata la presencia nipona en nuestro país en ese mismo periodo de tiempo. Para ello, a modo de contexto se explican cuáles han sido las relaciones que han existido entre ambos países, la imagen que los nipones tienen de España y las características de dichos movimientos migratorios en nuestro país.

En segundo lugar, se analiza el panorama de los artistas japoneses contemporáneos en España, no sin antes presentar cómo ha sido este fenómeno en las que han sido las grandes capitales del arte del siglo XX: París y Nueva York, si bien es cierto que también se introduce brevemente la situación en otros lugares de Europa. Sobre el caso español, tras dar unas pinceladas sobre la presencia de artistas nipones en la primera mitad del siglo XX, se estudia este asunto desde 1950 hasta nuestros días, atendiendo tanto a la llegada de viajeros y de creadores que realizan estancias cortas como, sobre todo, al establecimiento de artistas. Este tema se aborda desde una perspectiva general que incluye sus principales características (cronología, distribución geográfica, sexo de los artistas, actividad, etc.) para después analizar de manera más concisa a las figuras más destacadas dentro de este panorama.

En concreto, se establece un perfil general considerando las que podrían ser sus peculiaridades más definitorias y posteriormente se analiza desde un punto de vista sociológico e histórico-artístico a los principales artistas nipones que residen o han

[27] Para la trascripción de términos japoneses se ha utilizado el sistema de trascripción fonética de los *kanji*, el *hiragana* y el *katakana* al alfabeto latino conocido como *rōmaji* y se ha usado el acento diacrítico macrón (¯) cuando una vocal es larga. Esto se aplica también a los nombres de nipones que viven en Japón, no así para los que viven en otras partes del mundo, sobre todo los que viven en España. Para ellos, se usa la trascripción que cada uno ha elegido personalmente de sus *kanji.* Los nombres propios de nipones se escriben en el siguiente orden: nombre y apellido, independientemente de su lugar de residencia, a pesar de que en Japón se colocan en sentido contrario. Las palabras de origen japonés que están aceptadas por la Real Academia Española se escriben como indica esta institución.

residido en nuestro país (cuarenta y seis en total). En este sentido, se intenta arrojar luz sobre el motivo de su salida de Japón y de su traslado a España; cuál fue la primera impresión que recibieron al llegar; cuánto tiempo les ha costado establecerse en nuestro país, etc. Asimismo, se presenta al final un resumen de sus trayectorias, organizándolas primero geográficamente —teniendo en cuenta la comunidad en la que residen actualmente o en la que han alcanzado unos logros mayores—, y después cronológicamente, según su año de nacimiento. El único artista del que no se analiza su trayectoria en este momento es Mitsuo Miura, puesto que esta se tratará con mucho mayor detenimiento posteriormente.

Todo ello nos servirá, por un lado, para entender las principales características del fenómeno en el que se inserta Miura, y, por otro lado, para poder valorar posteriormente sus peculiaridades como artista japonés establecido en España, así como las diferencias y similitudes con respecto a otros de sus compatriotas que se encuentran en su misma situación.

IV. Trayectoria y producción artística de Mitsuo Miura. La cuarta parte de nuestra tesis doctoral se dedica a la trayectoria y a la producción artística de Mitsuo Miura. Estos temas se tratan respectivamente en dos capítulos diferentes puesto que los periodos en que se divide el trabajo de este creador trascienden los límites geográficos y cronológicos de las etapas que conforman su biografía artística. De hecho, Miura inicia una serie y no la abandona hasta que no explora sus posibilidades en profundidad con independencia del lugar en el que se encuentra.

En concreto, su trayectoria está determinada principalmente por los lugares en los que ha residido tanto en Japón como en España. De este modo, este apartado se compone de cinco capítulos, estando cada uno de ellos precedido por una breve introducción al contexto artístico del periodo que abarca cada una de las fases y del lugar en el que se produce. Además, en cada caso se presta atención a las personas y movimientos que más le influyen, sus experiencias vitales más significativas, las principales exposiciones que realiza, el éxito que obtiene con ellas, las actividades en las que se involucra, etc. En este sentido, debemos señalar que solo se aporta una breve explicación sobre su producción en los casos que son necesarios para entender mejor la evolución de su trayectoria.

El primero de ellos, «Los años de formación en Japón (1946-1966)» versa sobre su infancia y adolescencia en Kamaishi (Iwate, Japón), así como sobre el tiempo que estudió en Tokio. A continuación se examina su primera estancia madrileña (1966-1970) en la que se considera cómo es su llegada a nuestro país y cuáles son los primeros contactos que establece con el panorama madrileño. Asimismo, se estudia su enriquecedor paso por el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y su posterior traslado desde la capital hasta Pozuelo de Alarcón.

Posteriormente, Miura cambia su lugar de residencia a Cuenca, localidad que protagoniza su tercera etapa (1970-1970). En este sentido, nuestra investigación valora

las múltiples experiencias que nuestro artista tiene la oportunidad de vivir en la ciudad de las Casas Colgadas y que le permiten desarrollar enormemente su carrera.

La cuarta etapa se produce en Bustarviejo (1982-1984). También en este caso se presentan las vivencias que tiene en esta pequeña población de la sierra madrileña para posteriormente examinar la evolución que se produce en su trayectoria durante este periodo.

Finalmente, la quinta etapa se dedica a su segunda estancia madrileña donde, además de llevar a cabo un intenso trabajo como artista, desarrolla una interesante labor como profesor y como editor y galerista en la Galería & Ediciones Ginkgo. Puesto que cobra especial relevancia en este momento, en esta parte también se analiza la presencia de este artista en las colecciones españolas, lo cual contribuirá al entendimiento de la valoración que ha conseguido en nuestro país desde un punto de vista institucional. Además, se explican los vínculos que Miura ha mantenido con Japón desde su llegada a España de forma retrospectiva, hecho este que explica nuestra decisión de incluirlo después de estudiar toda su trayectoria.

Por otro lado, en el capítulo dedicado a la producción artística de Miura se realiza una lectura formal de las piezas más destacadas y se explica la técnica con las que las realiza y el método de trabajo que utiliza. Asimismo, se analiza con detalle su evolución, las motivaciones que tiene en cada caso, las ideas que sostienen sus creaciones, las fuentes que maneja, las influencias que recibe y, cuando corresponde, la huella que ha podido dejar en otros artistas, etc. Indudablemente, también se hace una valoración de sus principales aportaciones en el escenario artístico español del momento.

En concreto, su producción se ha sistematizado, teniendo en cuenta la afinidad formal y conceptual existente entre las piezas que la componen, en once series diferentes, las cuales a su vez se dividen en un número determinado de subseries[28]. En este sentido, hemos de señalar que hemos evitado realizar descripciones individuales de cada una de ellas, salvo en los casos más importantes, y hemos tendido a analizarlas por grupos debido a la gran cantidad de piezas que Miura lleva a cabo en algunas series, a la simplicidad formal de muchas de ellas, y a que utiliza a menudo patrones que se repiten con ligeras variaciones.

Las series realizadas por este artista —que en la mayoría de los casos han sido tituladas por nosotros mismos teniendo en cuenta sus peculiaridades más definitorias y sus relaciones temáticas, estilísticas, cronológicas, etc.— son las siguientes: *Estudios Académicos* (1968-1969); *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971); *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense* (1970-1971); *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972); *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974); *La Pintura como Concepto* (1972-1975); *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980); *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986);

[28] Los títulos de las series en que se ha sistematizado la producción de Miura se indican en cursiva y con letras mayúsculas iniciales en todas las palabras que no son artículos, conjunciones, preposiciones, etc. (Ejemplo: *La Playa de Los Genoveses*). Por su parte, los títulos de las subseries se señalan entre comillas latinas y con letra mayúscula inicial (ejemplo: «120º en la playa de Los Genoveses»). En cambio, los títulos de las obras se escriben solamente en cursiva (Ejemplo: *120º en la Playa de los Genoveses*).

Cajas (1984-1986); *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996); y *El Paisaje Urbano* (1994-2010)[29].

V. Conclusiones. En esta parte se presentan las conclusiones de esta investigación siguiendo, grosso modo, el esquema general propuesto en nuestra tesis doctoral.

Así, en primer lugar, se valora el conjunto de estudios y el aparato crítico que la obra de Mitsuo Miura ha generado. En segundo lugar, se sintetizan los principales resultados logrados en el estudio de los artistas japoneses contemporáneos que residen o han residido en España. Y en tercer lugar, se señalan las aportaciones más importantes de nuestro trabajo en torno a la trayectoria y la producción artística de Mitsuo Miura, incluyendo también una serie de valoraciones globales sobre su figura.

VI. Bibliografía. Al grueso de nuestro trabajo se añade una completa bibliografía que recoge todas las obras consultadas para la elaboración de esta investigación. Esta aparece ordenada por orden alfabético de autores y dividida en varias partes.

Por un lado, se reúnen todos los volúmenes que versan sobre temas generales de Japón (historia, religión, sociedad, cultura, arte, etc.), así como de arte contemporáneo (sobre todo europeo, incluido el español, y estadounidense).

Por otro lado, se presenta un resumen de la bibliografía relativa a los movimientos migratorios japoneses desde el periodo Meiji hasta la actualidad, incluidos los que se dirigen a España, y la que atañe a la diáspora de artistas japoneses por el mundo, y especialmente a los creadores nipones contemporáneos en España.

Igualmente, se ofrece un compendio de las publicaciones que han visto la luz sobre Mitsuo Miura. Estas se organizan en cuatro apartados para facilitar su consulta: libros y actas de congresos; catálogos; artículos y críticas publicados en revistas, prensa y otros tipos de publicaciones periódicas; y tesis doctorales.

VII. Apéndices. Nuestra tesis doctoral se completa con un apéndice en el que, en primer lugar, se recoge la nómina de los artistas japoneses contemporáneos que residen o que han residido en nuestro país documentados hasta la fecha, señalando aquellos que han sido entrevistados tanto personalmente como mediante un cuestionario enviado por correo electrónico o postal, cuyo guión se incluye en otro apéndice.

Por otro lado, siguiendo un orden cronológico y dividiéndolas en exposiciones individuales y colectivas, se ofrece una relación de las muestras llevadas a cabo por Mitsuo Miura hasta la fecha, informando sobre el año de realización, el título y el lugar.

Finalmente, se presenta un apéndice documental en el que se incluyen las transcripciones de las entrevistas realizadas a Miura, así como algunas de las más

[29] En el caso de *El Paisaje Urbano* hemos de recordar que nuestro estudio solo llega hasta las obras producidas en el año 2010, si bien es cierto que el artista continúa activo en esta serie en la actualidad.

importantes llevadas a cabo a otras personas de su entorno personal o profesional; otros documentos escritos; un compendio de los principales artículos, noticias de prensa y críticas aparecidas en publicaciones periódicas; y una selección de los textos de catálogos más destacados que han tratado sobre su trayectoria. Todos estos documentos se organizan en orden cronológico, considerando la fecha en que están datados o su año de publicación.

VIII. Contemporary Japanese artists in Spain: the oeuvre of Mitsuo Miura. En esta parte se incluye el resumen y las conclusiones de nuestra tesis doctoral escritos en inglés.

IX. Catálogo de obras de Mitsuo Miura. Se reunen todas las fichas catalógraficas realizadas a las obras de Miura, precedidas por una serie de aclaraciones sobre las abreviaturas y las convenciones utilizadas con el fin de simplificar al máximo su presentación. De este modo, dichas fichas se han organizado por series y por subseries siguiendo, cuando ha sido posible, un orden cronológico, si bien es cierto que en ocasiones este se altera con el fin de presentar reunidas todas las obras pertenecientes a una misma serie o subserie, facilitando así el estudio de su evolución estilística.

Dada la cantidad de obras estudiadas y la relativa similitud formal de las piezas que pertenecen a una misma subserie, hemos decidido no hacer una descripción formal de cada una de las piezas, con el fin de evitar farragosos análisis y repeticiones innecesarias.

La consulta de este catálogo también puede hacerse en el CD que se adjunta, donde el lector encontrará una versión digital a todo color y en alta resolución del mismo.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LOS ESTUDIOS SOBRE MITSUO MIURA

Una de las primeras cuestiones que sorprende a todo aquel que se introduce en el estudio de la figura de Mitsuo Miura es el hecho de que su trabajo ha sido objeto de una bibliografía bastante extensa. Además, para su fortuna, esta ha sido redactada por autores de la talla de Juan Antonio Aguirre, Fernando Castro Flórez, Santiago Olmo, Armando Montesinos, Carlos Jiménez, Vicente Llorca, Alicia Murría o Francisco Calvo Serraller.

Sin embargo, conforme nos adentramos en su lectura nos damos cuenta de que muy pocos de sus exegetas han realizado estudios suficientemente profundos o científicos de su vida y su obra. Independientemente de las razones que explican este hecho, las cuales son múltiples y complejas, como veremos, la realidad es que no se han llevado a cabo proyectos integrales o retrospectivos que abarquen toda su trayectoria. Las escasas tesis doctorales en las que se menciona a este autor se limitan a citarlo dentro de largas enumeraciones de artistas o tan solo realizan aportaciones muy puntuales. Y hasta hace muy poco tiempo casi ningún historiador del arte había investigado de forma sistemática su obra.

La inmensa mayoría de las publicaciones que han abordado la labor creativa de Miura son catálogos o críticas de exposiciones. Dado que estos trabajos se centran en las creaciones que se exponen en un momento determinado, su análisis se limita a abordar, normalmente de modo aislado, bien solo una de las etapas de su carrera, bien la serie de obras seleccionadas en las muestras. Consecuentemente, aunque algunos de estos textos son, sin duda, de una calidad excelente, no dejan de ser visiones parciales y con frecuencia bastante subjetivas, que ni ofrecen una visión global de la trayectoria profesional de este artista ni facilitan su estudio o su comprensión desde un punto de vista profundo y holístico.

En lo que respecta al origen de la historiografía sobre Mitsuo Miura, esta se remonta al último año de la década de los sesenta. Aunque este artista llega a Madrid en 1966, no será hasta tres años después cuando se presente en los círculos artísticos de la capital española, empezando a ser más conocido a principio de los setenta. Por ello, no sorprende que ni la prensa ni las publicaciones periódicas españolas se hagan eco de su presencia en Madrid hasta ese momento.

Además, hay que tener en cuenta que la llegada de Miura a España coincide con un complejo contexto socio-político derivado de la dictadura de Francisco Franco. Esta trajo consigo un empobrecimiento cultural y una acusada falta de infraestructuras, que también afectarán al ámbito artístico y, en especial, al de las manifestaciones contemporáneas. De esta forma, Miura, al igual que el resto de sus coetáneos, tuvo que enfrentarse a grandes dificultades para exponer, así como también para lograr una relativa repercusión en la prensa del momento. No en vano, por aquel entonces resultaba muy complicado leer críticas de muestras de artistas jóvenes en periódicos como *¡Arriba!, El Alcázar, Diario Ya, Pueblo,* etc.

Con todo, como veremos, a pesar de estas circunstancias, de su juventud y de sus problemas comunicativos derivados de la falta del dominio del español, Miura sí logró desde el principio de su trayectoria una cierta acogida en publicaciones como *Informaciones*, *La Vanguardia*, *ABC* o *Diario de Cuenca*. Es posible que su condición de extranjero, sumada a la modernidad de sus propuestas llamase la atención de los críticos y le permitiera distinguirse de otros españoles. De hecho, en la década de los setenta Miura fue objeto de bastantes críticas e incluso de alguna entrevista, así como de catálogos que demuestran una gran y temprana valoración de su trabajo, especialmente en su faceta de grabador y de pintor. Una positiva apreciación que permanecerá vigente a lo largo de toda su carrera hasta la actualidad.

En la década de los ochenta, la democracia y el incipiente desarrollo cultural de nuestro país, coinciden con el periodo en que Miura alcanza una obra más madura. Todo ello redunda en un aumento decisivo y prácticamente constante del número de publicaciones dedicadas a su trabajo. Hasta tal punto es así que podemos hablar incluso de que los años ochenta suponen un antes y un después en su carrera, historiográficamente hablando. De hecho, en términos numéricos podemos señalar que se han contabilizado en la década de los ochenta un total de veintiocho catálogos —incluyendo tanto los de exposiciones individuales como los de colectivas— y ochenta y cinco artículos de revistas, noticias de prensa o críticas, por lo que se multiplican exponencialmente las cifras de la década anterior[1].

Igualmente, en los años ochenta, aunque las publicaciones sobre su pintura siguen siendo importantes, aumentan notablemente las dedicadas a escultura e incluso aparecen algunos comentarios sobre su trabajo fotográfico. Sin embargo, la obra gráfica pierde un peso considerable.

Ahora bien, el momento más álgido en lo que se refiere a los textos editados sobre este artista se observa en los años noventa. En concreto, se han contabilizado un conjunto de cuarenta y dos catálogos y nada más y nada menos que ciento ochenta artículos. De tales publicaciones nos interesan, sobre todo, a la primera mitad de la década, ya que a partir de aproximadamente 1996, se editan bastantes catálogos, pero su carácter generalmente divulgativo, casi ilustrativo o testimonial de lo que fueron las distintas exposiciones en las que participó hacen que, salvo importantes excepciones, sean publicaciones que para nuestro cometido no poseen demasiado interés. Estas obras, a menudo, están llenas de magníficas fotografías de las piezas seleccionadas, pero se evidencian completamente faltas de contenidos y es difícil encontrar textos en ellas que vayan más allá de las meras introducciones o de los escuetos comentarios y a veces incluso copian información publicada con anterioridad. En este momento, la manifestación más estudiada en las páginas de estos textos es la pintura, aunque la escultura también mantiene su preeminencia y, de hecho, sus piezas tridimensionales son reclamadas como obras clave para entender el panorama del arte español contemporáneo. Además, surge un gran interés por sus instalaciones y remonta su

[1] En este sentido, debemos señalar que hasta el momento actual tan solo se han encontrado un total de siete catálogos y veinticuatro artículos publicados en los años setenta.

importancia como grabador, tendencias todas ellas que seguirán vigentes a partir del año 2000.

Igualmente, la mencionada abundancia de publicaciones se mantendrá también a partir del nuevo milenio. Además, en la primera década del mismo, verán la luz algunos destacados catálogos de exposiciones individuales y ciertos artículos de investigación propiamente dichos que realizarán interesantes aportaciones. En concreto, desde el año 2000 se han encontrado cincuenta catálogos y ciento tres publicaciones en medios periódicos. Todo lo cual corrobora la constante aparición de Miura en críticas y en catálogos de exposiciones que ya anunciamos con anterioridad. En ellos se trata sobre todo su pintura y sus instalaciones, lo cual también coincide con el tipo de manifestaciones que han predominado en su producción de esta década.

En este estado de la cuestión se examinan las diferentes visiones realizadas por historiadores del arte, críticos, periodistas y estudiosos del arte de cualquier otra índole sobre la obra y la biografía de Mitsuo Miura, resaltando las aportaciones más destacadas efectuadas en cada momento al conocimiento de este artista, tanto si se tratan de datos objetivos como si son valiosas interpretaciones personales, entendiéndolas siempre en el contexto en que se producen.

Para ello, hemos analizado minuciosamente catálogos de exposiciones, artículos de revistas o de periódicos, críticas de exposiciones, entrevistas o cualquier otro tipo de documento que haya sido publicado con anterioridad a 2010. Y entre todos ellos hemos seleccionado aquellos que resultan significativos por su contenido crítico o informativo, su metodología, por el significado o la importancia que tiene su publicación en un momento determinado, porque nos sirven para compararlos con otros escritos anteriores o posteriores, etc. Ahora bien, como es lógico, se han obviado todos los textos que no han producido ningún tipo de aportación significativa o que simplemente repiten o reelaboran ideas ya expresadas, aunque en cualquier caso aparecerán referenciados en el apéndice bibliográfico. La presentación y el análisis de las publicaciones que resultan más interesantes por los motivos a los que acabamos de aludir se realizan en orden cronológico según su fecha de publicación[2].

[2] En el caso de los catálogos en que la fecha de edición no se ha podido averiguar con absoluta concreción se tiene en cuenta el día de la inauguración de la exposición a la que aluden, salvo algunas excepciones como, por ejemplo, algunos catálogos que poseen un mismo o muy parecido contenido y que han sido editados por una misma institución, pero en años distintos. Igualmente, si dicha fecha también se desconoce y solo se ha podido conocer el año de edición, estos volúmenes se colocan delante de los fechados fehacientemente salvo que se dispongan de otros datos que nos muevan a hacer lo contrario.

1. EL FINAL DE LOS AÑOS SESENTA Y LA DÉCADA DE LOS SETENTA

Decía con cierto humor Javier Rubio Nomblot en un texto no exento de ironía ni de realismo escrito para la celebración del treinta y cinco aniversario de la Galería Egam de Madrid que a ningún pintor de los años setenta «se le pasaba por la cabeza salir en la prensa (razón por la que los críticos, que entonces visitaban todas las galerías porque había pocas, eran considerados héroes o aun santos)»[3].

Quizás por ello, resulta especialmente elocuente que ya desde la primera exposición significativa de la trayectoria de Miura aparece una noticia en la prensa reseñándola, aunque sea breve[4]. Esta muestra tiene lugar en 1969 en la citada Egam y en ella Mitsuo participa junto al también artista japonés Kozo Okano. La crítica a la que nos referimos se publica el 13 de noviembre de 1969 en la sección «Índice de las exposiciones» del diario *Informaciones*[5]. En este sentido, conviene destacar que este periódico funciona como una verdadera ventana abierta para los artistas más noveles del momento al ser uno de los pocos que edita críticas de arte contemporáneo vanguardista realizado por creadores jóvenes. Y de hecho, en los años setenta —momento en que el diario se orienta hacia posturas más liberales[6]— se publica en él un gran número de reseñas sobre las exposiciones de Miura.

En concreto, en la que ahora nos ocupa, se define la muestra de Miura y Okano como una de las más interesantes que sobre grabado y dibujo se están llevando a cabo en ese momento y se incide en que debe tenerse en cuenta. Con relación a las «nuevas recreaciones de Miura»[7], tal y como su autor las denomina, se hace hincapié en aspectos como su armonía y su carácter sígnico, el cual procede —para el autor— del mundo de las ideas, haciéndolas a veces casi inexplicables. Para ser exactos el autor afirma que sus geometrías son «puras ideaciones puesto que significan ellas armonías y relaciones de las cosas, ideas, signos sensitivos, juegos del aire, a los que yo doy en ocasiones la consideración de inefables»[8].

Además, el texto concluye con un llamativo entusiasmo que no debemos pasar inadvertido: «La exposición hay que verla. Sorprende por su hondura y por sencillez [*sic*]. Un arte que igual vale por sus formas que vale por sus estremecimientos: oriental

[3] RUBIO NOMBLOT, Javier, «Ideas al hilo maleable de décadas que no eran tan futuras y las de por venir», en HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano, y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, 2004, p. 32.

[4] Aunque en todos los textos en los que se incluye la trayectoria de Miura se apunta a que dicha exposición fue la primera en la que el artista participó, en realidad ya había formado parte de una colectiva anterior de artistas japoneses que comentaremos en el apartado dedicado a su trayectoria artística.

[5] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 25.

[6] «Cambios en el diario 'Informaciones'», *El País*, 14 de diciembre de 1978, en http://www.elpais.com/articulo/sociedad/SERNA/_VICTOR_DE_LA/Cambios/diario/Informaciones/elpepisoc/19781214elpepisoc_17/Tes?print=1 [fecha de consulta: 11 de septiembre de 2010].

[7] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 25.

[8] *Ibidem*.

en todo»[9]. En esta última frase es precisamente donde encontramos un concepto esencial que atañe, además, a la gran mayoría de artistas japoneses emigrados a otros lugares como Europa o Estados Unidos y, por ende, también a los que llegan a nuestro territorio. Es el relacionado con su supuesta «orientalidad» o, en otras ocasiones más recientes, con su «asianidad»[10]. Parece como si de una manera u otra, estos creadores no pudiesen escapar del ideal que Oriente encarna a los ojos de Occidente. Además, coincidiendo con el desarrollo del fenómeno del *Japonismo* (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX), el país nipón no es sólo parte de ese ideal, sino que ha llegado a ser su mayor representante gracias a sus dulces y delicadas geishas o sus valientes samuráis. A ello hemos de añadir que, desde aproximadamente mediados del siglo XX, la sensibilidad, la espiritualidad y la austeridad heredadas de la filosofía zen serán una fuente fundamental de enseñanzas para filósofos, pensadores y creadores europeos y estadounidenses en el contexto del vacío generado por la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, todo buen vástago de esta lejana tierra debe poder ser reconocido en sus valores propios y en los prototipos creados con mayor o menor carga de realidad desde otros alejados continentes.

Consecuentemente, ya desde su primera exposición, en las obras de Miura se buscan —y se encuentran, de ahí que se aprecien tanto— algunas de estas características, por ejemplo, «su hondura y su sencillez»[11]. Sin embargo, los autores no llegan a plantearse en serio hasta qué punto son ciertas realmente ni a ofrecer explicaciones más profundas o analíticas. Además, se obvian otras características que resultan menos coincidentes con los estereotipos que en este momento se intentan saciar.

A partir de 1970 Miura se introduce en los círculos conquenses y se empieza a relacionar con figuras de la talla de Juana Mordó o Juan Antonio Aguirre, así como con numerosos artistas de reconocido prestigio. Además, su obra va adquiriendo un cariz más maduro y personal, todo lo cual conlleva que sus exposiciones individuales se incrementen. De este modo, paralelamente surgen interesantes críticas sobre su trabajo, las cuales palian el relativo vacío historiográfico que el trabajo de Miura sufre en este momento. En este sentido, debemos destacar que, en general, en esta década apenas se publican catálogos y en la mayoría de los casos en que sí se editan vienen de la mano de exposiciones colectivas, sobre todo de obra gráfica, y solo se limitan a incluir su nombre o a lo sumo una breve nota biográfica en la que se mencionan las exposiciones individuales y colectivas de los participantes[12].

---

[9] *Ibidem*.

[10] Para más información véase: WINTHER, Bert, «Japanese thematics in postwar American art: from *soi-disant* Zen to the assertation of Asian-American indentity», en MUNROE, Alexandre, *et al., Japanese art after 1945. Scream against the sky*, Nueva York: Harry Abrams, pp. 55-67.

[11] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 25.

[12] Véase (por orden cronológico): PÉREZ, Francisco, *Gráfica española actual*, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: Dirección General de Bellas Artes, 1971; AGUIRRE, Juan Antonio, *Panorama de la obra gráfica en España* (1), Madrid: Galería Amadís, 1973; HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *et al.*, *2.ª exposición seleccionada de los artistas japoneses en España*, Madrid: Centro cultural de la Villa de Madrid, 1978; MORENO, Ceferino, *Gráfica española contemporánea*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979. Esta última exposición fue llevada en 1981 al Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes de México para la cual

Así por ejemplo, en 1970 Miura es invitado a realizar una exposición individual en la Sala Honda de Cuenca que también es felizmente reseñada en la prensa del momento. Además, da lugar a la publicación de la primera entrevista realizada al artista. Esta ve la luz el 19 de abril en el *Diario de Cuenca* y, por tanto, tiene una gran importancia documental[13]. En dicho texto el periodista se interesa por varias cuestiones como los motivos que le llevan a trasladarse a España y posteriormente a venir a Cuenca, la opinión que le merece la pintura clásica, las dificultades con las que se encuentra en nuestro país, etc. Asimismo, el autor destaca los cuadros de Miura por su «original estilo»[14], un calificativo este que será recurrente en otras valoraciones posteriores que se harán sobre el autor[15].

No obstante, probablemente la excepción más importante a la tónica general que hemos descrito anteriormente es el catálogo que se edita con motivo de la muestra individual que se celebra en la Galería Amadís (Madrid) del 9 al 27 de febrero de 1972, puesto que en él sí encontramos importantísimas aportaciones al conocimiento de la obra de Mitsuo. Su texto introductorio fue escrito por Juan Antonio Aguirre —algo lógico y frecuente, pues se trataba del director de este espacio[16]— y presenta a Miura como un continuador de las tendencias caligráficas de la Escuela del Pacífico, las cuales están en boga en la década de los cincuenta[17]. En este sentido, Aguirre incide en el hecho de que en la pintura de Mitsuo Miura «el elemento caligráfico es posiblemente principal», destacando, además de su técnica, «el desarrollo de una escritura cromática», que favorece «el efecto total»[18]. Este tipo de consideraciones, que son la consecuencia no solo de un profundo conocimiento de la pintura contemporánea, sino también de un contacto directo y estrecho con el artista, tendrán importantísimas repercusiones en las valoraciones que sobre su obra se hagan más adelante. De hecho, posteriormente, se recurrirá a menudo a su «caligrafismo» para explicar su trabajo[19].

No obstante, Aguirre plantea que la relación de las obras de Miura con los resultados del expresionismo abstracto solo puede establecerse en términos formales, puesto que únicamente afirma que «se aproxima» en su resultado. Sin embargo, ulteriormente esta idea será descontextualizada y tomada en términos absolutos, lo cual dificultará el entendimiento real de la obra inicial de este artista. Asimismo, conllevará múltiples errores, ya que a menudo se generalizará para gran parte de su trayectoria y su pintura se vinculará sobre todo con su principal representante, Jackson Pollock, lo cual resulta bastante discordante con la intención original de Miura.

---

se editó un catálogo diferente, pero de igual contenido. Véase: *Gráfica española contemporánea: litografías, grabados, serigrafías, aguafuertes, etc.,* México: Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

[13] HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura», *Diario de Cuenca*, 19 de abril de 1970, p. 2.

[14] *Ibidem*.

[15] Por ejemplo en «Hoy, Inauguración en 'La Mandrágora'», *Sur*, 2 de marzo de 1973, p. 6.

[16] MILLET, Teresa, *et al., Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, Valencia: IVAM, Centre Julio González, D.L. 1996, p. 21.

[17] APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 47.

[18] *Ibidem*.

[19] «El caligrafismo de Miura», *ABC*, 25 de marzo de 1972, p. 56; y «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura…», *op. cit*.

Además, Aguirre también añade otras vías interpretativas para entender su obra de este momento como es el tachismo y el arte óptico. Estos dos ingredientes combinados en su justa medida y con muchos matices, sobre todo en el caso del segundo, sí pueden ser aplicados a este tipo de obras —no a cualquier otra—, ya que en realidad, el planteamiento general de la exposición busca tener un efecto total en la percepción del espectador y las obras se construyen a base de manchas. Sin embargo, el problema vendrá nuevamente cuando estos conceptos sean aislados o individualizados y se extrapolen a otro tipo de obras.

Por otro lado, tras la intervención de Aguirre, su amigo y compañero Nacho Criado escribe también un original texto que se divide en cuatro breves apartados a partir de los cuales el autor presenta una perfecta declaración de las intenciones y de los valores que los jóvenes artistas de ese momento manejan. No obstante, con relación a la obra de Miura, destacan sobre todo las ideas que propone en el epígrafe «Sobre lo que cada cual debe ver» puesto que, aunque no pretende «establecer un juicio esclarecedor» de su obra[20], sugiere ciertos conceptos como «acumulación, densidad, dinámica expansiva, oblicuidad de una dirección» que son clave para entender el desarrollo de la pintura de Miura a principios de los años setenta. Además, en el apartado «Una situación y una propuesta» tras hacer una crítica abierta a la sociedad del momento, defiende una «agresividad cuya fuerza sea el interés total por todo aquello que nos convierta en espíritus transmisores y receptores de nuestra propia existencia»[21]. Palabras estas que quizás desposeídas del tono rebelde que les añade Criado podían ser también directamente firmadas por Mitsuo, un artista sin prejuicios que se interesa por múltiples manifestaciones y tendencias, especialmente en este periodo.

La muestra que estamos comentando despierta un cierto interés entre los círculos artísticos de la época y el 24 de febrero de 1972 se publica una reseña en el diario *Informaciones* titulada «Segundo Happening»[22]. En ella se aportan nuevos datos y se incide en una idea ya apuntada por Criado en su texto sobre la intención de vincular el arte y el espectador, lo cual es considerado por el autor como muy novedoso.

Por otro lado, sobre la sección más puramente pictórica de la muestra, en la línea de lo que ya hiciera Aguirre —y como muchos otros harán posteriormente[23]— se vincula lo caligráfico-gestual de la obra de Miura con las obras de Tobey, Pollock y Michaux. Por ello, lo que el autor considera más original, es decir fruto de las propias investigaciones de Miura, son sus «'comunicaciones' móviles, en continua acción»[24]. Con esta denominación se alude a las acumulaciones de obras dispuestas en montones unas encima de otras que el espectador puede tomar con la mano y contemplar. Este

[20] APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 47.
[21] *Ibidem*.
[22] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 26.
[23] Por ejemplo, el 25 de marzo en una pequeña reseña aparecida en el diario *ABC* se vuelve aludir al «caligrafismo» de las obras de este artista, al mismo tiempo que se relaciona este tipo de manifestación, aunque se aclara que está exenta de simbolismo, con las pinturas orientales. Véase: «El caligrafismo de Miura…», *op. cit.*; y CASTRO ARINES, José de, «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 9 de noviembre de 1972, p. 10.
[24] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 26.

hecho lleva al crítico a comparar el montaje de Miura y los grandes almacenes en época de rebajas. No obstante, a modo de balance anuncia: «el joven Miura se me ofrece con atractivo múltiple, vario en su cobertura, pero con pretensiones declaradamente entrañables»[25]. Y como conclusión afirma que toda la exposición es «un suceso que no debemos dejar en silencio»[26].

No obstante, en octubre de 1972 con motivo de la exposición que realiza en la Galería Besaya de Santander se publica otra crítica firmada por Manuel Ángel Castaneda en la que, aunque en general se valora su obra de forma bastante positiva, se observa un cierto escepticismo y recelo hacia algunas facetas de su concepción artística[27].

La obra de Miura sorprende nuevamente por la «fuerza con que utiliza la técnica gestual»[28] y por la manera en que se concibe su montaje. Pero, al mismo tiempo, se advierte al lector de que sus cuadros «levantarán polémicas»[29]. Esto se debe a que, aunque Castaneda reconoce un «extraño encanto» y un cierto «decorativismo» en sus pinturas[30], considera que su completa valoración exige que el público se despoje de cualquier tipo de prejuicio. De hecho, el autor no duda en afirmar que inicialmente las obras del nipón pueden parecer una «pintura-camelo» o un «timo» e incluso le pregunta directamente al artista por esta cuestión, tal y como se observa en la pequeña, pero interesante entrevista que se incluye.

El 9 de noviembre de 1972, José de Castro Arines —uno de los más importantes defensores del trabajo de Miura en los años setenta[31]— se hace eco en *Informaciones* de la muestra individual que este artista lleva a cabo en la Galería Egam de Madrid en este momento[32]. A pesar de su brevedad, esta crítica destaca porque en ella, además de aludir a conceptos ya anunciados anteriormente como su «caligrafismo» y su gestualidad, hace alusión al misterio de sus obras[33]. Aunque De Castro Arines usa esta cualidad como un halago, es interesante comprobar que los primeros críticos que se aproximan a sus obras suelen considerarlas, de una manera u otra, complejas,

[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] CASTANEDA, M. A., «Vino a España para aprender a pintar», *El Diario Montañés*, 4 de octubre de 1972, p. 2
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] Esta idea también será recogida en otras críticas como «Mitsou Miura» [*sic*], *ABC*, 26 de junio de 1974, Ed. Andalucía, p. 80.
[31] José de Castro Arines formó parte de los críticos encargados de la sección «Informaciones de las Artes y de las Letras» junto a Rafael Conte y Pablo Corbalán y después junto a Juan Pedro Quiñonero. Véase: «Informaciones y una década prodigiosa», en http://unatemporadaenelinfierno.net/2008/10/30/informaciones-y-una-decada-prodigiosa/ [fecha de consulta: 20 de mayo de 2009]; y CRESPO DE LARA, Pedro, *Informaciones: la década del cambio, 1968-1978*, [Santander]: Tantín, [2008], pp. 125-128.
[32] CASTRO ARINES, José de, «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 9 de noviembre de 1972, p. 10.
[33] José de Castro Arines, además de con acierto, valorará siempre muy positivamente las obras de Miura. Véase por ejemplo: CASTRO ARINES, José de, «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 11 de diciembre de 1975, p. 14; y APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 28. No obstante, además de estas críticas es muy posible que realizara otras muchas de las anónimas que publican en ese mismo diario por estas fechas, ya que en ellas se aprecia un tono muy parecido al de los textos por él firmados.

misteriosas o sorprendentes [34] . Además, con frecuencia demuestran un ligero escepticismo sobre si el público será capaz de valorarlas en su justa medida, tal y como también le sucede a Castaneda, motivo por el cual, a menudo, invitan al espectador a acercarse a sus obras con una mirada nueva y abierta.

Así, por ejemplo, unos años después, de nuevo en *Informaciones* aparece otra interesante crítica de Castro Arines relativa a la exposición colectiva que Miura realiza en la Galería Buades de Madrid bajo el título de *El taller-La pintura–El museo*[35]. En ella ya desde el principio el autor advierte al público de que «aquello no está pensado para gentes medianamente de respeto»[36], aunque confiesa su simpatía por este tipo de propuestas, valorando sobre todo su espontaneidad.

Igualmente, también en 1972, algunos críticos reparan en su calidad técnica y su «limpieza y precisión»[37], así como en los poéticos resultados conseguidos en sus obras, características todas ellas que serán habituales en los análisis que se hacen de su trabajo[38].

Por otro lado, aunque a través de las entrevistas que le realizan anteriormente, ya sale a relucir indirectamente algún dato de su biografía como su edad o los años que lleva en España, es en 1973, cuando en diversas críticas se afirma que reside en nuestro país desde 1966[39]. Destacamos este dato puesto que, tal y como podremos analizar con más detenimiento en el capítulo dedicado a su trayectoria, a lo largo de las distintas publicaciones que sobre este artista se conocen se han proporcionado dos versiones diferentes en relación con el año en que llega a España. Algunos autores afirman que fue en 1965 mientras que otros lo fijan un año después[40]. No obstante, consideramos que esta variación viene provocada por el malentendido que produce el hecho de que a menudo Miura afirma que llega a España con 19 años.

Asimismo, debemos destacar que, en general, en estos momentos se tiene una elevada consideración de su trabajo y se lleva a cabo una valiente apuesta tanto por la forma como por los contenidos de sus obras[41]. De hecho, algunas críticas llegan a

[34] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 27.
[35] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 28.
[36] *Ibidem*.
[37] «Mitsuo Miura», [s. d.], [1972]. [Archivo Galería Egam].
[38] CASTRO ARINES, José de, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*, (1972).
[39] Véase (por orden cronológico): «Hoy, inauguración en 'La Mandrágora'…», *op. cit.*; «Mitsuo Miura en Málaga», *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1973, p. 33; y «Dibujos de Mitsuo Miura en Sala Prat», *Levante*, 5 de mayo de 1973, p. 21.
[40] La primera crítica encontrada hasta la fecha que señala 1965 como año de su llegada a España es «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura…», *op. cit*. También aparece en otras como MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo», *Sur*, 13 de enero de 1983, p. 14; ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés que no quiere cambiar la locura latina por el orden oriental», *La Nueva España*, 15 de noviembre de 1985, p. 6, etc.
[41] Algunos críticos se muestran más cautos al respecto como, por ejemplo, Raúl de Montemar, quien afirma que Miura tiene «un acabado estilo, tanto interpretativo como de acabado, pero hasta aquí, nada más». Véase: MONTEMAR, Raúl de, «Mitsuo Miura en La Mandrágora», *Ideal*, 9 de marzo de 1973, p. 8.

insertar su producción en «una tendencia muy interesante dentro de la más importante pintura de vanguardia que hoy día se está haciendo en nuestro país»[42].

Por otro lado, en el folleto de la exposición que Miura celebra en la Sala Prat de Valencia en 1973 se publica una serie de interesantes claves para interpretar correctamente el trabajo de Miura[43]. Están elaboradas por Juan Manuel Bonet y en parte siguen la línea iniciada por Nacho Criado tres años antes, pero esta vez de forma más sistematizada y completa[44]. En concreto, el autor alude a conceptos como el de serie, acumulación, repetición, expansión, pintura suelta, etc. Y destaca algunos elementos de sus obras como los números o los signos, los cuales, según Bonet, se vinculan al pensamiento oriental. Igualmente, hace alusión a un «orden instintivo», una idea esta del orden que de distintas maneras es destacada por otros muchos autores en este momento[45]. Finalmente, también señalamos cómo el autor ha percibido en la obra de Miura una «actitud que trasciende el modo de hacer concreto»[46], aunque sepa adaptarse, al mismo tiempo, a los diversos medios.

Pero no solo en Madrid el trabajo de Miura recibe este tipo de bienvenida, también en Sevilla la exposición que realiza en la Galería Juana de Aizpuru logra críticas muy positivas. Por ejemplo, en *ABC*, entre otras cuestiones, se afirma que los sistemáticos trazos de sus pinturas poseen «simplicidad, fuerza, lozanía, tersura, claridad y ligereza y se integran en conjuntos ubicados en el área de un decorativismo elemental»[47].

Asimismo, en 1975, el americano William Dyckes publica un interesante volumen en el que aborda el arte contemporáneo español y menciona a Miura como uno de los artistas —junto a Luis Muro— más destacados entre los que han tomado el testigo de la generación conquense[48]. Además, Dyckes invita a participar en el libro a otros importantes escritores. Uno de ellos es Juan Antonio Aguirre quien nuevamente se muestra como un auténtico defensor de Miura al definirle como «el más destacado residente de la colonia de Cuenca»[49]. Además, menciona su habilidad para conformar un estilo más español incluso que el de los propios españoles y comenta que la única cualidad nativa que mantiene en su obra es su intensidad y su constante actividad. Ahora bien, también anuncia que era un artista imposible de predecir.

Otra de las grandes aportaciones que se hacen en este momento al conocimiento de la obra de Miura, siguiendo la estela iniciada por autores como el mencionado Aguirre, es la realizada por un crítico anónimo de *Diario 16* con motivo de la exposición que este artista prepara en la Galería Egam y que aparece el 11 de enero de

[42] «Hoy, inauguración en…», *op. cit*.
[43] *Mitsuo Miura: dibujos*, Valencia: Sala Prat, 1973.
[44] Estas notas también se recogen en «Dibujos de Mitsuo Miura en Sala Prat», *Levante*, 5 de mayo de 1973, p. 21.
[45] *Ibidem*; «Mitsou Miura [*sic*]…», *op. cit.*; APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 29, y APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 31.
[46] *Mitsuo Miura: dibujos…, op. cit.*
[47] «Mitsou Miura [*sic*]…», *op. cit.*
[48] DYCKES, Willian, *et al*. *Contemporary Spanish Art*, Nueva York: The Art Digest, 1975, p. 54.
[49] AGUIRRE, Juan Antonio, «Younger Artists of Madrid», en DYCKES, Willian, *Contemporary Spanish Art…, op. cit.,* pp. 132-142 (p. 141).

1978[50]. Su importancia radica en que el autor se declara consciente de la facilidad de establecer relaciones formales entre la obra de Miura y de los expresionistas y expresionistas abstractos de la Escuela de San Francisco y de Nueva York, pero en su caso desea alejarse a toda costa de «tamaña frivolidad». Por el contrario, entiende que el verdadero valor de la obra de Miura es el de llevar a cabo «un ejercicio expresivo-crítico en el que se pone en cuestión qué es y qué pretende la pintura»[51], que será común a muchos de los principales artistas de su generación. Además, para el autor todas estas cuestiones convierten a Miura en un «insaciable indagador».

Esta misma exposición tiene también cierto protagonismo en *Informaciones*, donde el 19 de enero de 1978 se destaca la «serena agitación» de sus obras[52]. Ahora bien, esta aparente contradicción se resuelve al final añadiendo: «Muy japonés con todo, muy importante siempre»[53], lo que de algún modo da a entender que ese tipo de comportamientos quedan justificados por el mero hecho de ser nipón.

Probablemente, uno de los ejercicios críticos más importantes, sobre todo por la penetración lograda, entre los que se llevan a cabo hasta ese momento es el que publica Santiago Amón en *El País* el 19 de enero de 1978[54]. En este sentido, hemos de mencionar que, a juzgar por la documentación encontrada hasta la fecha, este es el primer artículo que aparece en esta publicación periódica desde su creación en 1976[55]. En él, además de aludir a algunos conceptos clave ya anunciados por otros autores previamente, habla del «estilo inequívoco» de este creador. No obstante, si por algo destaca la crítica de Amón es porque en ella relaciona la obra de Miura con «una visión oriental del universo», pero planteándose la disyuntiva de si esta visión es «asimilada en su origen genuino o […] reencontrada en los más felices ejemplos que de su influjo acertaron a plasmar los mejores maestros del arte contemporáneo de Occidente»[56]. No en vano, artistas a los que Miura conoce bien como Pollock, Mathieu, Tobey, Newman, etc., tenían grandes conocimientos e incluso bastante influencia en su obra de eso que Amón denomina «visión oriental». En este sentido, el autor resuelve esta posible controversia, hablando del «feliz maridaje entre las fuentes originarias y la enseñanza magistral de quienes también bebieron en ellas»[57]. Apreciación esta que, desgraciadamente y pese a su importancia y acierto no será tenida en cuenta por los siguientes estudiosos de su obra.

No obstante, no podemos negar que su intento por relacionar la obra de Miura con la filosofía oriental resulta excesivo en algunos puntos, sobre todo al afirmar que este artista realiza un «intento vigoroso de disipar el antagonismo entre la

[50] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 29.
[51] *Ibidem*.
[52] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 30.
[53] *Ibidem*.
[54] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 31.
[55] La primera edición de *El País* tuvo lugar el 4 de mayo de 1976. Véase: «El País», en http://es.wikipedia.org/wiki/Diario_El_Pa%C3%ADs_(Espa%C3%B1a) [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].
[56] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 31
[57] *Ibidem*.

individualidad y la generalidad, entre la naturaleza y el hombre»[58]. En este sentido, debemos señalar que, si bien es cierto que Miura se inspira en el medio natural que le rodea, consideramos que no persigue totalmente una comunión con él, ya que siempre adopta una posición de espectador frente al mismo. Además, lamentablemente, esa inclinación hacia lo natural que es básica para comprender su obra, aquí es tan solo insinuada y se echa de menos una mayor profundización sobre este tema.

2. LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA

Frente a la relativa escasez de estudios y de publicaciones llevados a cabo en los años sesenta y setenta sobre la obra de Mitsuo Miura, la década de los ochenta va a caracterizarse, por un aumento considerable de los mismos, que se mantendrá durante el decenio siguiente y en buena parte de la primera década del siglo XXI. Esto será especialmente cierto en lo que concierne a catálogos, aunque en la mayoría de los casos nos encontramos con publicaciones que son producto de exposiciones colectivas y que se limitan a incluir imágenes y un resumen biográfico del artista. Además, cuando sí incluyen textos, estos tampoco demuestran ser fruto de una investigación rigurosa o del contacto directo con el propio artista. Y lo que es más, se aprecia que de un texto a otro se van contagiando los errores, las citas y las lecturas simplistas de la obra de este creador. Motivos por los cuales, salvo en las excepciones que enseguida comentaremos, no se logran grandes aportaciones a su conocimiento.

Por otro lado, en lo que a críticas se refiere asistimos a una enorme proliferación de las mismas y, aunque hay excepciones, suelen ser más analíticas y abarcar un espectro mayor de su producción, algo lógico si tenemos en cuenta que con el tiempo su trabajo se hace cada vez más voluminoso a la par que más conocido. De este modo, este tipo de publicaciones son nuevamente las que por norma general nos proporcionen mayor número de claves para la comprensión de su trabajo, sobre todo las relativas a sus exposiciones en solitario.

Así, por ejemplo, el 19 de enero de 1980 en *Sur* se publica una reseña sobre la muestra individual que Miura lleva a cabo en el Colectivo de Pintores Palmo[59]. El autor de la misma la recibe con entusiasmo y la valora como «un hito encomiable en su programación»[60]. Igualmente, destaca el trabajo de Miura por haber explorado muy diversos campos y por seguir «una línea personal completamente definida»[61]. También se advierte de forma totalmente acertada que «toda la obra de Miura viene directamente de la contemplación consciente de la naturaleza»[62]. Y se defiende que en ella se reúnen valores contrarios como concavidad-convexidad, tensión-distensión, interior-exterior o

[58] *Ibidem*.
[59] «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura…», *op. cit*.
[60] *Ibidem.*
[61] *Ibidem.*
[62] *Ibidem*

continuidad-discreción. No obstante, el autor acaba preguntándose si se podría hablar de «expresionismo abstracto profundamente japonés», en especial por su empleo de significados, signos vacíos y gestos.

Igualmente, debemos destacar un comentario que *Diario 16* publica en marzo de 1980 sobre la exposición de dibujos y aguafuertes que Miura lleva a cabo en la Galería Tórculo de Madrid. Su interés radica sobre todo en la apreciación que el autor hace de la carrera de este artista: «Pacientemente y por supuesto en silencio, Mitsuo Miura va construyendo una firme —y personal— imagen en el arte»[63]. De este modo, se alude no sólo a su carácter calmado, sino también —mediante un ajustado juego de palabras— a los humildes, pero constantes pasos que Miura ha ido dando a lo largo de su trayectoria. No en vano, se trata de un artista al que nunca le ha interesado la fama fácil, ni la polémica o el bullicio comercial[64]. Además, en este texto se premia su expresividad a partir de elementos mínimos y la variedad de representaciones que se dan en su trabajo, con las cuales consigue crear diferentes sensaciones.

Poco después, el 16 de abril de 1980 y con motivo de la misma exposición, Félix Guisasola sintetiza la labor presentada por Mitsuo en dos puntos: «Concepto y emoción»[65]. Por un lado, aunque al principio de su artículo anuncia la muestra como «distante y aparentemente neutra»[66] e incluso califica el trabajo de Miura de «contenido, preciso y hasta cierto punto, frío», puntualiza que la emoción está presente en sus obras, sobre todo en sus dibujos, por «la elaboración silenciosa y personal del espacio»[67]. Por otro lado, de sus grabados destaca el peso conceptual por la menor inmediatez en su ejecución. Además, subraya, en general, su alejamiento de cualquier tipo de moda y el hecho de que no practica un elementalismo absoluto, sino que se va adaptando según los casos.

En 1981 ve la luz uno de los catálogos, sin duda, más importantes y de mayores repercusiones de su carrera, al igual que lo es la exposición que lo motiva. Nos referimos al volumen que se publica para ilustrar la muestra individual que se presenta en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid en febrero de ese año[68]. Esta es la primera ocasión en la que —a pesar de la juventud del artista— se pretende organizar una exposición de carácter retrospectivo, que, por tanto, resulta ser un compendio de toda su labor creativa en España. Consecuentemente, incluye pinturas, grabados, fotografías, esculturas, instalaciones y objetos, manifestaciones algunas de ellas de las que se nunca antes se ha hablado en una publicación. En este sentido, hemos de decir que esta exposición marca un antes y un después en la valoración de su trabajo escultórico, pues a partir de entonces será mucho más reconocido.

---

[63] «Mitsuo Miura», *Diario 16,* 19 de marzo, 1980, p. 23.
[64] Cualidades estas de Miura que también serían señaladas posteriormente por autores como Francisco Calvo Serraller o Amalia Rubí, Véase: APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 33, y RUBÍ, Amalia G., «La poética abstraccionista de Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, del 14 al 20 de septiembre de 2001, p. 21.
[65] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 32.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.
[68] APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 48.

El texto introductorio está escrito por Juan Antonio Aguirre, quien entonces ya es un reconocido crítico y escritor y quien además ha seguido bastante de cerca la trayectoria de Miura. Tiene un contacto directo con él desde principio de los años setenta gracias a que desde Madrid se acerca en algunas ocasiones a Cuenca e incluso posteriormente a Bustarviejo, donde también vivirá nuestro artista. Además, como ya tuvimos ocasión de analizar, es el autor de uno de los principales textos que sobre este autor se han escrito hasta este momento. Por ello, Aguirre está en disposición de sentar las bases de las diferentes etapas por las que Miura pasa. Y eso es justamente lo que hace. Además, intercala sus aportaciones con numerosas citas del propio Miura que poseen un enorme valor. Su importancia radica tanto en su sentido aclaratorio como documental debido a la escasez de entrevistas y de declaraciones del artista publicadas hasta esa fecha, así como también en el hecho de que ofrecen muchísimos datos y apreciaciones que hasta entonces permanen inéditos[69].

Igualmente, el conocimiento que Aguirre posee de su obra se evidencia en que no sólo habla de las piezas y los resultados obtenidos, sino también incluso de sus procedimientos, algo que, al parecer, no es de interés para sus intérpretes precedentes. Aguirre comenta que nuestro artista «trabajaba con rapidez, con seguridad y sus resultados eran casi siempre muy satisfactorios»[70] y destaca su amplia producción en este momento.

Por otro lado, como hace en ocasiones anteriores, apunta a la relación de la pintura de Miura con la de Pollock, pero siempre matizándola con gran acierto. Así, señala como diferencia conceptual entre ambos la falta de azar existente en la pintura de Miura. Igualmente, Aguirre menciona su talento particular y analiza uno de los principales problemas que han envuelto su obra: que a primera vista puede ser considerada como un trabajo fácil. No obstante, resuelve alguna de estas cuestiones por su origen oriental al considerar que «el descubrimiento del problema y su formulación son una misma cosa, inseparables de una tradición plástica que otorga a la rapidez de ejecución la medida de la eficacia»[71].

Asimismo, también podemos destacar la comparación que hace entre la obra de Miura y la de sus compañeros y amigos Luis Muro y Nacho Criado, encontrando diferencias entre ellos, pero también algunos puntos en común como, por ejemplo, el interés por la naturaleza.

También Aguirre capta una de sus mayores aportaciones al destacar su capacidad para modificar el concepto de espacio expositivo. Además, partiendo de las declaraciones de Miura, Aguirre otorga a algunas de sus piezas la capacidad de transmitir «íntimos, significados simbólicos»[72]. Una afirmación esta que —bajo nuestro punto de vista— no puede hacerse extensiva a toda la obra que produce hasta este

[69] De hecho, bastantes años más tarde, Alicia Murría comentará esa reserva que, a menudo, demuestra Miura a hablar de su propio trabajo. Véase: MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996, p. 11.
[70] APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 48.
[71] *Ibidem*
[72] *Ibidem*.

momento, sino que ha de entenderse con cautela y solo en relación con aquellas piezas que evocan el medio natural y su vida cotidiana, pues parten de sus paseos por el campo.

En definitiva, Juan Antonio Aguirre debe ser subrayado como uno de los primeros —y pocos— teóricos que se acerca a la obra de Miura de manera directa y se esfuerza en explicarla más allá de cuestiones formales.

Por otro lado, en lo que respecta a las críticas que surgen como consecuencia de esta exposición debemos subrayar que algunas de ellas están firmadas por importantes historiadores y críticos de arte[73]. Por ejemplo, Francisco Calvo Serraller publica un artículo bastante extenso en *El País* el 7 de marzo de 1981[74]. En primer lugar, este autor considera a Miura como uno de los animadores de la vanguardia madrileña de los setenta. Además, señala que, aunque no ha perdido sus raíces, ha desarrollado toda su obra personal en España y lo define abiertamente como una figura más en el panorama nacional del momento. No obstante, unas líneas más abajo Calvo Serraller se hace eco de la distancia existente entre Miura y algunos de sus coetáneos españoles y decide relacionar sus obras con «las líneas fundamentales de la vanguardia internacional»[75].

Por lo demás, sigue la sistematización que ha proporcionado Aguirre en el catálogo de la muestra para analizar su trayectoria y señala que Miura «arrancó del informalismo frío con tics neodadaistas»[76] . Asimismo, vincula sus últimas obras con el *minimal*, el arte conceptual y el *land art*. En este sentido, nos encontramos nuevamente con otra problemática en relación con los planteamientos de Miura. Aunque este tema será tratado con más detenimiento en el grueso de la tesis, debemos adelantar que, a menudo, se ha malentendido la simplicidad de su trabajo o su interés por la naturaleza y se ha tomado el todo por la parte, encasillándole en una de estas tres propuestas o definiéndole en ocasiones como una mezcla de las tres[77]. Es cierto que el trabajo de Miura posee concomitancias con estos movimientos, pero, como veremos, su complejidad y personalidad supera cualquier tipo de clasificación. Sin embargo, la autoridad de quien escribe dicha afirmación y las existentes similitudes formales contribuirán a que numerosos estudiosos de su obra posteriores apliquen esa fórmula con mayor o menor fidelidad.

Por otro lado, Calvo Serraller también relaciona la obra de Miura con su origen al hacer referencia al «espíritu japonés que la preside», el cual —según este autor— se concreta en la sutileza, el amor a la naturaleza, el refinamiento en el tratamiento manual de la materia y la desenvuelta caligrafía. No obstante, no repara en el hecho de que algunos de estos elementos también son propios de la vanguardia internacional

[73] Además de Francisco Calvo Serraller del que hablaremos a continuación también publicó un artículo Antonio Manuel Campoy. Véase: CAMPOY, A. M., «Miura», *ABC*, 26 de abril de 1981, p. 17.
[74] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 33.
[75] *Ibidem.*
[76] *Ibídem*.
[77] Algunos ejemplos que ilustran esta idea son: ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés que no quiere cambiar la locura latina por el orden oriental», *La Nueva España*, 15 de noviembre de 1985, p. 6; y FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1989, etc.

—incluida por supuesto la japonesa— con la que curiosamente también lo relaciona unas líneas antes.

En este sentido, debemos señalar que, en muchos casos la obra de Miura se vincula de forma gratuita con sus orígenes y se leen en ella valores estéticos tradicionales de un modo superficial y simplista. A menudo, ni siquiera se alude a una serie de características determinadas —como, no obstante, sí hace Calvo Serraller— y se habla de sus raíces japonesas para explicar lo que aparentemente es indescifrable.

Indudablemente, determinar hasta qué punto le influye a Miura su cultura de origen entraña una enorme dificultad, máxime si tenemos en cuenta la falta de recursos o de fuentes directas que los críticos o historiadores del arte han tenido para conocer el arte nipón en nuestro país. En concreto, la cultura y el arte contemporáneo japoneses han sido y, por desgracia, siguen siendo en muchos ámbitos grandes desconocidos. Y además, gran parte de los estudiosos que se aproximan a Japón lo hacen bajo la creencia de que es, o bien ese maravilloso territorio que los viajeros del siglo XIX describían, o bien un vástago de Occidente hecho a su imagen y semejanza y que carece de toda personalidad[78].

De hecho, muchos de los que en España se aproximan a la cultura japonesa fuera del ámbito académico[79], sobre todo hasta hace unos años, pero incluso hoy en día, lo hacen a través de narraciones o ensayos que no siempre están profundamente documentados y que se basan en las ideas recogidas por viajeros occidentales que han visitado este país puntualmente. En concreto, una fuente básica para los estudiosos de este momento es *L'Empire des signes* de Roland Barthes, el cual se publica por primera vez en francés en 1970[80]. Esta edición original es seguramente la que llega a España y la que tienen que conocer los autores de los años setenta y ochenta, puesto que la versión española no llegará hasta 1990[81]. Uno de estos estudiosos es Calvo Serraller, ya que en su crítica de 1981 sintetiza brevemente sus enseñanzas y a propósito de una obra de Miura de 1977 —que a su juicio es la más destacada de las presentadas en la exposición—, señala que en ella «la pasta pictórica muy densa deja profundas huellas como surcos, en un intenso fluido de curvas, en una tan rotunda identidad de signo, evocación o símbolo»[82].

De hecho, el volumen escrito por Barthes se convertirá también para otros autores posteriores como Vicente Llorca en la obra de cabecera para interpretar y

[78] Para más información sobre los problemas de estudio, interpretación y de valoración del arte contemporáneo japonés en Occidente véase: MUNROE, Alexandra, *Japanese art…*, *op. cit*. pp. 18-25. Para el caso español véase: CLAVERÍA, Laura, «Contemporary Japanese Artists in Spain», en *Research on Japanese Art in Spain*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 43- 52 (en prensa).

[79] Tal y como han señalado Delia Sagaste y Esther Martínez hoy en día, aunque haciendo uso de las nuevas tecnologías, muchos de los comentarios que aparecen en los blogs escritos por occidentales que viven en Japón tratan temas muy similares a los que interesaron a los viajeros del pasado. Véase: MARTÍNEZ, Esther y SAGASTE, Delia, «El país del post naciente: cultura visual a través de los bloggers españoles en Japón», *Actas del I Congreso Internacional X Nacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Universidad de Valladolid (en prensa).

[80] BARTHES, Roland, *L'Empire…, op. cit.*

[81] BARTHES, Roland, *El Imperio de los signos*, Madrid: Mondadori, 1990.

[82] APÉNDICE 4 .4., doc. n.º 33.

acercarse a las características japonesas de la obra de Miura. Pero lo cierto es que no es un libro de arte japonés y ni mucho menos un manual[83]. Ni siquiera es un texto de cultura japonesa, aunque queden implícitos en el mismo algunos datos de este tipo, ya que, por ejemplo, compara la comida nipona con la pintura o relaciona esta con la escritura.

Lo que intenta este libro era ofrecer al lector un análisis sobre el sistema de signos japonés que el autor capta y estudia gracias a un viaje que hace al país nipón en 1966[84]. De esta manera, en su obra lanza poco a poco breves análisis de distintos aspectos de su lengua, su comida, sus pasatiempos, sus ciudades, sus envoltorios, sus costumbres cotidianas, su educación, su poesía, sus facciones físicas, etc. Todo ello para llegar a la conclusión de que Japón es un país lleno de signos, pero que todos ellos están vacíos, es decir, que no remiten más que a su propio significante.

Además, al mismo tiempo que examina todos esos rasgos, Barthes logra ofrecer algunas notas sobre la idiosincrasia japonesa que resultarán de gran utilidad para cualquiera que desee acercarse a esa cultura y no tenga otros medios más directos. A menudo alude a aspectos y valores como la sutileza, la ligereza, la fragilidad, la transparencia, la vitalidad, la instantaneidad, la frescura, la naturalidad, la armonía, la moderación y la fuerza comedida. Asimismo, logra demostrar el acento que los japoneses ponen en la falta de racionalización; la divisibilidad de elementos, la cual les sirve para configurar unidades y que se prefiere por encima del amontonamiento; la ausencia de centro; la brevedad como sinónimo de perfección; la simplicidad como homólogo de profundidad; la contra-descripción; etc. Curiosamente, todas estas características, tanto si se menciona a Barthes como fuente de forma directa, como si no, son mencionadas y analizadas por algunos autores españoles y, a menudo, se ven como paradigmáticas de lo japonés y de lo oriental[85].

Por otro lado, siguiendo con nuestro análisis de las publicaciones que sobre Miura se hacen en la década de los ochenta, debemos mencionar un artículo escrito por Ángel Azpeitia y publicado en *Heraldo de Aragón* el 29 de noviembre de 1981 con motivo de una exposición organizada en la Galería Costa-3 de Zaragoza[86]. Este autor define a Miura como «japonés de pro» y destaca su «manera rápida de consumir etapas». Por otro lado, reconoce la dificultad que supone leer su obra[87] y acaba recurriendo, como tantos otros, a la influencia de Pollock y de la huella americana en lo que al color se refiere para explicarla. No obstante, también alaba la precisión, el rigor, la laboriosidad y el «gusto exquisito» con que están realizados sus grabados.

---

[83] Otro de los autores que lo cita en relación con la obra de Miura es Vicente Llorca. Véase: APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 50.
[84] «Roland Barthes», en http://en.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes [fecha de consulta: 17 de junio de 2009].
[85] APÉNDICE 4 .5., doc. n.º 49.
[86] AZPEITIA, Ángel, «Costa-3», *Heraldo de Aragón*, 29 de noviembre 1981, s. p.
[87] Esta dificultad también será observada por otros autores como Juan Manuel Gómez Segade. Véase: GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Mitsuo Miura, entre la teoría y las formas», *Ideal de Granada*, 27 de Febrero 1986, p. 8.

En 1982 se publica *Individualidades* un catálogo producido con motivo de la exposición colectiva homónima que organiza el Ayuntamiento de Madrid y en la que Mitsuo Miura participa junto a otros artistas[88]. Aunque solamente está compuesto por un texto general introductorio, merece la pena destacar dos asuntos que se mencionan en el mismo y de los que se hace participe a Miura por extensión. Por un lado, su autor, Rafael Peñalver, señala que todos los participantes están activos en Madrid y su trayectoria se considera como «parte ya de nuestro acerbo cultural»[89]. Y por otro lado, se explica que el criterio de selección de estos creadores es su independencia o la dificultad de encuadrar su obra en otros grupos o movimientos coetáneos, así como su relativo desconocimiento. En este sentido, hemos de señalar que esta es una característica a la que a menudo se alude en relación con los trabajos de Miura[90]. Sin embargo, Fernando Huici en el ejemplar de *El País* del 27 de febrero —refiriéndose a esta misma exposición— matiza estos aspectos, señalando que Miura es «tal vez el menos olvidado de estos artistas»[91]. En cualquier caso, lo cierto es que esta muestra junto a otras que comentaremos posteriormente viene a consolidar el reconocimiento de Miura como escultor que ya se iniciara en la exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo de 1981[92].

En 1983 Miura expone en Málaga en una muestra organizada por el colectivo Palmo que es reseñada por Joaquín Marín el 13 de enero de este mismo año[93]. A pesar de que incluye algunos errores cronológicos, dicha crítica destaca porque el autor considera que «la alta calidad técnica de sus grabados oscurece a veces ―en una visión superficial― la potencia de sus concepciones»[94]. Esto lo explica por el hecho de que su destreza técnica no siempre permite al espectador reparar en sus verdaderas aportaciones a la investigación artística contemporánea[95]. Asimismo, Marín tampoco se

[88] PEÑALVER, Rafael y BARTOLOMÉ Martín, *Individualidades*, Madrid: Ayuntamiento, Centro Cultural de la Villa, 1982.
[89] *Ibidem*, s. p.
[90] Entre otros muchos: MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo…», *op. cit*.
[91] HUICI, Fernando, «Ocho artistas jóvenes llaman la atención», *El País*, 27 de febrero 1982, p. 2.
[92] Algunas otras de las muestras y publicaciones que se realizan sobre su trabajo tridimensional y que dan fe de la alta estima que ha gozado su escultura en España son: BLANCH, Teresa, *et al., V Bienal Nacional de Arte «Ciudad de Oviedo»: (Escultura de los 80)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1986; FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *VII Bienal Internacional de Arte*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1986; FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003,* Valladolid: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003; GARCÍA, Josep Miquel, *2.ª Fira de l'Escultura al Carrer*, Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega, 1984; MOURE, Gloria, *En tres dimensiones*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984; NAVARRO, Mariano, *et al., Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española 1969-1989*, [Madrid]: Fundación Caja Madrid, 1999, p. 283; y SALAZAR, Maria José (coord.), *Preliminar. 1ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas,* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. Asimismo, el proyecto de creación del Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés, en el que inicialmente Miura también iba a participar, surgió también a raíz del éxito de esta exposición. Véase: MARÍN-MEDINA, José, *El arte para todos. Escultura pública en Leganés*, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, 2005, pp. 40-41.
[93] MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo…», *op. cit*.
[94] *Ibidem.*
[95] *Ibidem*.

resiste a mencionar sus «características orientales», aunque no se aventura a explicar cuáles son en realidad[96].

Otro de los catálogos que acaban ocupando una posición preeminente en la bibliografía del artista es el producido en 1984 a raíz de la exposición titulada *En tres dimensiones* que organiza la Caja de Pensiones y que comisaria María Corral[97]. Dicha muestra presenta el trabajo escultórico de nueve artistas divididos en dos grupos según el tiempo que lleven trabajando[98]. Con relación a las obras de Mitsuo Miura, el cual se encuentra entre los más veteranos, Gloria Moure —una de las autoras que participa en el catálogo— señala, entre otros aspectos, su sobriedad y su disposición espacial calculada. No obstante, si por algo destaca su apreciación es porque añade con gran acierto que:

> Sus esculturas son al mismo tiempo objeto de definición imprecisa. La madera, material expresivo por excelencia, es tratada, sin embargo, con distanciamiento artesanal, sin revelar agresión alguna. Las piezas contrastan con el entorno natural por su faceta exacta y angulosa, mientras que adquieren una cualidad orgánica si se las coloca entre paredes[99].

De este modo, Moure consigue explicar el juego de contrastes logrado por el artista, además de ofrecer una aguda interpretación sobre su obra sin encasillarle en ningún estilo concreto ―algo que sí hará con el tiempo―, demostrando una elevada sensibilidad analítica. En este sentido, podemos encontrar una prueba de su acierto en el hecho de que será aclamada e incluso citada por muchos estudiosos posteriormente.

Sin embargo, algunos críticos del momento como Javier Rubio siguen insistiendo en su «conceptualismo» e incluso le destacan como uno de los más delicados cultivadores de esta especialidad. Además, este autor añade a su texto un toque estereotípico y poco fundamentado al afirmar que sus obras son «tan serenas como un jardín zen»[100].

Siguiendo con su valoración en el ámbito escultórico también podemos señalar que en 1984 Miura participa en la *2.ª Fira de l'Escultura al Carrer* que organiza el Ayuntamiento de Tárrega. Aunque en el catálogo que acompaña a dicha muestra no se logran demasiadas aportaciones de interés[101], en las críticas que se publican de forma paralela se observan algunos comentarios que merece la pena reseñar. Por ejemplo,

---

[96] *Ibidem*.
[97] Aunque se trata de una exposición que, al parecer, se mostró por primera vez en Barcelona en 1983, tan solo hemos podido encontrar el catálogo correspondiente a la que se llevó a cabo en Madrid entre el 10 febrero y 25 marzo. Véase: MOURE, Gloria, *En tres dimensiones*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984.
[98] El resto de escultores participantes fueron Tom Carr, Tony Gallardo, Francisco Leiro, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Miquel Navarro, Ángeles Marco y Susana Solano.
[99] MOURE, Gloria, *En tres dimensiones…, op. cit.*, p. 8.
[100] RUBIO, Javier, «En tres dimensiones», *ABC*, 25 de marzo de 1984, p. 99.
[101] GARCÍA, Josep Miquel, *2.ª Fira…, op. cit.*

Teresa Blanch incluye la propuesta de Miura dentro de una serie de «acciones marginales demasiado conocidas»[102], a pesar de que a nuestro juicio es sin duda novedosa e interesante. Asimismo, en un artículo aparecido en *La Vanguardia* el 12 de mayo de 1984 se evidencia el aire cosmopolita ―quizás podríamos hablar incluso de exótico― que la presencia de Miura otorga a las exposiciones colectivas en las que participa, a pesar de que reside en España y que está completamente inserto en los círculos artísticos españoles. En este sentido su autor afirma: «Una novedad importante que presenta esta II Fira […] es su patente de internacionalización, puesto que entre los escultores participantes pueden citarse los nombres del japonés Mitsuo Miura»[103].

Por otro lado, a finales de 1984 Miura realiza una exposición en la Galería Egam de Madrid que recibe una calurosa acogida por parte de la crítica en distintos periódicos. El 21 de diciembre aparece en *ABC* una reseña en la que, a pesar de algunos errores cronológicos, se considera con acierto que esta muestra abre una nueva etapa en su pintura y se señalan las diferentes series que la forman[104]. Sin embargo, al igual que hacen otros autores comentados anteriormente, se vuelve a apelar indiscriminada y vagamente a un «marcado matiz oriental» en las obras de Miura, aludiendo únicamente a su color y su delicadeza. Es decir, parece como si estos escritores se empeñasen en demostrar su «japonesidad», pero no fueran capaces de analizar con exactitud los elementos que supuestamente la conforman. En cualquier caso, en ningún momento se duda en definirle como un artista que ocupa un puesto excepcional en el abstracto español gracias a su «pintura esencial»[105]. Y a pesar de que el autor considera que sus bases teóricas no son novedosas apunta que no se han trabajado antes «con tanto acierto y buen gusto»[106].

Por su parte, Fernando Huici en un artículo publicado el 29 de diciembre de 1984 en *El País*[107], además de destacar ampliamente el trabajo de Miura y de describirlo en términos formales, subraya su capacidad para adaptarse a los problemas específicos de cada medio, sin hacer una mera traducción a los diversos lenguajes. Igualmente, señala como protagonista final de la muestra la «intensa y embriagadora luz» de los cuadros y afirma que estos, aun estando concebidos autónomamente, «forman parte de un mismo color mental y, en definitiva, de una visión unitaria en el espíritu del artista». Y no solo eso, sino que —según Huici— todo ello se traduce, gracias a los conocimientos espaciales del artista, en un «ambiente único y mágico» a través de un montaje «delicadamente equilibrado y revelador». Una idea esta que resulta sumamente

[102] BLANCH, Teresa, «Un pueblo lleno de esculturas», [s. d.] [1984] [Archivo de Mitsuo Miura].
[103] J.C.G., «Tárrega inaugura la II Fira d'Escultura al Carrer, en la que participan 34 artistas», *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1984, p. 30.
[104] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 34.
[105] *Ibidem*.
[106] *Ibidem.*
[107] Este mismo texto fue publicado también por la Fundación Municipal de Cultura de Gijón en 1985 con motivo de su exposición en la Sala Nicanor Piñole. Véase: HUICI, Fernando, «Mitsuo Miura», Sala Nicanor Piñole, n.º 10, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, 1985.

acertada puesto que Miura siempre ha tenido muy en cuenta la manera de colocar sus obras y la atmósfera creada en sus exposiciones[108].

Además, la importancia de la exposición que tuvo lugar en Egam suscita tanto interés que el crítico Miguel Logroño, trascurridos unos meses de su celebración, le dedica en el *Diario 16* una página entera titulada «Consideración de la luz»[109]. En ella, se comentan diversos tipos de obras, tanto pinturas, dibujos y fotografías, como esculturas. Por ejemplo, sobre estas últimas afirma que no contienen nada, pero lo albergan todo, pues en ellas «el vacío es un eco de lo lleno», demostrando así su comprensión de algunas de las ideas más importantes de la filosofía oriental. Además, el autor vincula de manera brillante sus esculturas y sus pinturas por su capacidad de conferir «materia a lo inaprensible» y afirma que en su trabajo existen una serie de constantes que aparecen y desaparecen a lo largo del tiempo. Igualmente, menciona un tema muy interesante en la obra de Miura como es la reunión de términos opuestos que evidencian las diferencias y las tensiones por ellas generadas. Consecuentemente, el texto de Miguel Logroño es una de las críticas más ajustadas y sugerentes de este momento[110] y, de hecho, es publicada de nuevo en distintas ocasiones ulteriores con motivo de la celebración del V Salón de los 16 en el que Miura también participa[111].

Por otro lado, en 1986, la Diputación Provincial de Granada edita un catálogo del artista acompañando a la organización de una exposición individual en el Palacio de los Condes de Gabia (Granada) en que se encuentra un texto firmado por Guillermo Lledó sumamente interesante. En primer lugar, destaca por su tono casi retrospectivo, a pesar de que la exposición sólo recoge obra de la primera mitad de los años ochenta. Y en segundo lugar, sobresale por la cantidad de lecturas que propone sobre su obra. Algunas de ellas no son más que una síntesis de lo enunciado por otros autores anteriormente, pero otras son aportaciones suyas propias que poseen una gran brillantez[112]. Además, la estrecha amistad existente entre ambos artistas permite a Lledó ahondar en múltiples aspectos tanto biográficos como artísticos de la trayectoria de Miura que han permanecido inéditos hasta el momento.

---

[108] Esta idea será repetida por el mismo autor posteriormente en el catálogo de la exposición *Últimos trabajos*, así como por otros autores posteriormente. Véase: FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *VII Bienal Internacional de Arte*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1986; LOGROÑO, Miguel, *Últimos trabajos 85: contrastes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985; MARINA, Mercedes, «Centro de exposiciones: Madrid + Islas», *Heraldo de Aragón*, 19 de diciembre de 1985, p. 15 o APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 37.

[109] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 36.

[110] Sin embargo, y sorprendentemente, en el resumen biográfico que se añade junto a la crítica se fecha erróneamente en 1967 la llegada de Miura a España.

[111] En dicho salón se incluían cuatro obras de dieciséis artistas que habían destacado en una muestra individual durante la pasada temporada artística. Véase: VALLE, Luis, «El MEAC acoge la obra de los artistas jóvenes más relevantes de la temporada», *Diario 16*, 16 de junio de 1985, p. 41 y «Hoy se inaugura el salón de los 16», *Diario 16*, 17 de junio de 1985, p. 38. Con ocasión de la celebración de dicho salón se llevaron a cabo numerosas publicaciones. La mayoría de ellas aparecieron en las páginas del *Diario 16,* pues este periódico era el encargado oficial de seguir de cerca los acontecimientos sucedidos en el mismo. Pero lo cierto es que en los comentarios relacionados con la obra de Miura se lograron escasas aportaciones, por lo que no se mencionarán aquí, aunque podrán encontrarse en el apartado bibliográfico.

[112] LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Diputación Provincial, 1986.

No obstante, Lledó, aun admitiendo su desconocimiento de la cultura japonesa, se aventura a afirmar que su obra posee «un aroma peculiar, exquisito y refinado, nada habitual en estas latitudes, que debe tener su origen, necesariamente en una educación visual muy diferente»[113]. En este sentido, debemos destacar la utilización del término «necesariamente» que parece llevar implícito el hecho de que Miura no puede deshacerse del peso de sus raíces niponas. Además, Lledó no alude a referentes concretos, quizás por esa falta de familiaridad con Japón, sino que más bien hace referencia a una amplia «cultura visual» que le permite solucionar de un plumazo y sin riesgo aparente de equivocarse toda la problemática que encierra el análisis de la obra de Miura. Es indudable que los años que nuestro creador vive en Japón le influyen, pero Lledó no se plantea qué sociedad y qué arte es el que realmente conoce allí.

No obstante, es curioso que el autor es consciente de que «su formación como artista se produce aquí, gracias a las relaciones que establece con el lado más informado y sensible a las nuevas ideas que corrían por el panorama artístico» sobre todo gracias a su estancia en Cuenca[114]. Ahora bien, también admite —como ya lo había hecho Calvo Serraller en 1981— que debe muy poco a los artistas de su entorno, y apunta a que su arte se inspira en «elementos mínimos, huellas o residuos simples del entorno natural», y parte siempre de la pregunta de qué puede ofrecer un material.

Uno de los puntos más débiles de su discurso llega cuando insiste en la fidelidad de Miura a los planteamientos minimalistas. Pero después recupera su credibilidad al definir sus obras como complejas y al apuntar que logran una emoción estética que procede de «su nitidez como signo y de su amplitud como concepto»[115]. Finalmente, de los trabajos más recientes destaca su coherencia con respecto a sus planteamientos iniciales, y su valentía para llevarlos hasta sus últimas consecuencias.

Con relación a esta exposición, Juan Manuel Gómez Segade publica una critica en el *Ideal de Granada* el 27 de febrero en la que afirma que sus obras aisladas pueden entenderse como «mitad fortuna, mitad cálculo y con radicales contrastes en su propia definición interior»[116]. Sin embargo, visto en conjunto, para el autor su trabajo resulta más coherente y permite entender mejor su teoría estética y su «profunda significación plástica»[117]. Además, Gómez Segade se interesa por las posibles relaciones existentes entre la obra de Miura y la de artistas enmarcados en la Escuela Bauhaus como Mondrian o Albers, quienes ya han investigado con formas parecidas consistentes en un «cuadrado centrando un carnaval de colores»[118]. Además, destaca de las obras de Miura sobre todo su «objetividad física», es decir que se tratan de objetos bellos por sí mismos. Y, en definitiva, considera que «cuando un artista logra conjugar tan coherentemente

[113] *Ibidem*, s. p.
[114] *Ibidem*.
[115] *Ibidem*.
[116] GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Mitsuo Miura, entre la teoría y las formas», *Ideal de Granada*, 27 de Febrero 1986, p. 8.
[117] *Ibidem.*
[118] *Ibidem*.

propósitos estéticos y procedimientos plásticos, hemos de reconocer que tiene derecho a figurar con nombre y apellidos en la Historia General del Arte contemporáneo»[119].

Por otro lado, la exposición de esculturas que Miura realiza junto al mencionado Guillermo Lledó en la Galería Egam el verano de 1986 trae consigo la publicación de una serie de textos, como por ejemplo el de Fernando Huici, que sacan de nuevo a la luz la aparente relación de las obras del nipón con el minimalismo[120]. Sin embargo, solo una crítica alude de forma indirecta a sus vínculos con el espacio de su casa en el cual se inspira al afirmar que en el «interior cuadriculado de algunas piezas» hay una «similitud con el ensimismamiento, la seguridad hogareña, etc.»[121].

Tanto el año 1987 como el siguiente no van a ser excesivamente fructíferos para las publicaciones y los estudios de Miura. Este hecho no se debe tanto a que sus obras susciten un menor interés, sino posiblemente al escaso número de exposiciones en las que participa, lo cual indica la gran dependencia que existe entre la bibliografía publicada sobre este autor y sus exposiciones.

No obstante, dentro de esa realidad general encontramos también excepciones que poseen además una gran calidad como es el catálogo de la exposición colectiva celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid que lleva por título *Naturalezas españolas (1940-1987)*[122]. En él además de aparecer algunos ensayos firmados por Julio Caro Baroja y Francisco Calvo Serraller, se incluye una revisión —a través de cinco paradigmas diferentes— de las distintas maneras de relacionar arte y naturaleza que han tenido lugar en el arte español entre las fechas que abarca la muestra[123]. El artículo, que está realizado por el mencionado Calvo Serraller junto a Ana Vázquez de Parga, incluye a Mitsuo Miura en el apartado «Sobre la naturaleza (1970-1980)», en el que también figuran artistas como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Luis Canelo, Miquel Navarro y Miguel Ángel Blanco. Este hecho no debe pasar inadvertido, puesto que estos artistas, así como otros no incluidos, son considerados, a menudo, como artífices de la radicalización de la vanguardia que tiene lugar en los años setenta y que dará lugar una década más tarde al arte posmoderno. Dichas figuras —según los autores del texto— se mueven en términos de una estética conceptual, pero también se vinculan con el naturalismo, el arte de la tierra, el arte ecológico, etc. De este modo, sus obras, a pesar de las apariencias, no deben considerarse como una prolongación del arte conceptual, sino como una consecuencia de su crisis como lenguaje.

Asimismo, se estima que la vuelta a la naturaleza ha sido un elemento básico de investigación en artistas como Miura, quienes la usan incluso como materia prima también. Además, se valora positivamente la proliferación de instalaciones que surgen

[119] *Ibidem.*
[120] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 37.
[121] «Guillermo Lledó y Mitsuo Miura», *Ya*, 9 de julio de 1986, [s. d.].
[122] VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía Centro Nacional de Exposiciones: Banco de Crédito Agrícola, 1987.
[123] Dichas categorías eran: «Ante la naturaleza (1940-1950)», «Con la naturaleza (1950-1960)», «Contra la naturaleza (1960-1970)», «Sobre la naturaleza (1970-1980)» y «Tras la naturaleza (1980-1987)».

de forma paralela a la escultura gracias a artistas como Mitsuo quienes pretenden «abarcar el corazón y la cabeza, la sensibilidad y el conocimiento»[124].

Por otro lado, en 1988 tan solo destaca una publicación llevada a cabo en Tokio por el Marimura Art Museum con motivo de una exposición que se organiza en este mismo lugar en colaboración con el Círculo de Bellas Artes de Madrid titulada *Mitsuo Miura'88. Madrid-Tokio*[125]. En el breve texto introductorio de este catálogo, que también está traducido al japonés, Martín Chirino, presidente entonces de la mencionada institución, describe a Miura como «uno de los nombres de mayor significación entre los valores sólidos de la vanguardia española», apreciando sus aportaciones de carácter internacional al arte español actual[126].

Sin embargo, tras ese periodo de recesión bibliográfica, a partir de 1989 llega una paulatina recuperación que conduce a un verdadero *boom* de publicaciones producido por el mayor número de exposiciones que realiza en los noventa. Este fenómeno se deja notar, sobre todo, en la prensa periódica y en las críticas, las cuales adquieren poco a poco una mayor sofisticación y logran demostrar un estudio más detenido de la obra que Miura produce en cada época.

Una de las razones que explica este suceso es la presentación de una nueva serie pictórica dedicada a la playa de Los Genoveses que tendrá una profusión espectacular y que cosechará un enorme éxito. Por otro lado, el desarrollo económico del país, tras la crisis que abarca la segunda mitad de la década de los setenta hasta bien entrados los ochenta, y el mayor interés general por el arte contemporáneo hacen que se puedan llevar a cabo exposiciones y catálogos de gran valor y repercusión[127].

A principios de año, en la Galería Egam se organiza una exposición que contrapone de nuevo la obra de Guillermo Lledó y Mitsuo Miura, aunque esta vez el trabajo del japonés está basado en la citada temática de la playa almeriense[128]. Dicha exposición da como resultado un interesante catálogo en el que además de Miguel Logroño interviene Aurora García, autora que aporta una interesante visión comparativa de la obra de ambos creadores[129]. Por un lado, García los contextualiza en el arte conceptual —algo, como hemos visto, más que discutible— y señala que ambos «supieron aunar el espíritu reflexivo y analítico de los nuevos tiempos con una impronta poética». No obstante, añade de manera acertadísima que:

> Miura o Lledó nunca han sostenido un conceptualismo rígido […], probablemente a causa de su consciencia de que la creación artística no

[124] *Ibidem*, p. 185.
[125] CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88*, Tokyo: Marimura Art Museum Harajuku Tokyo, 1988.
[126] *Ibidem*, s. p.
[127] Para más información véase: RAMÓN JARNE, Ricardo, *Artistes espanyols als anys 70 a la col·lecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, [Palma de Mallorca]: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996, pp. 21-31.
[128] Esta muestra se inscribía en el marco de un conjunto de eventos expositivos celebrados para conmemorar el vigésimo aniversario de la galería.
[129] GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Egam, 1989.

> puede convertirse en una disciplina científica y, en cambio, sí aparece poblada de factores intuitivos y resortes de la sensibilidad[130].

Por otro lado, también destaca la capacidad de Miura para observar y trasmitir emociones a partir de lo que tiene delante, pero sin imitar la naturaleza. De hecho, esta autora interpreta con gran tino que la forma angular de algunas de las pinturas alude a los 120º del objetivo de la cámara que Miura usa para captar distintos instantes en la playa. Además, en este sentido también resulta pionera en tanto en cuanto refleja el interés de Miura por utilizar este instrumento, si bien es cierto que no explica ni profundiza lo suficiente en el resto de obras y tipologías.

Del mismo modo, esta exposición trae consigo bastantes comentarios en la prensa. Entre ellos destaca, sobre todo, el que Fernando Samaniego publica el 25 de febrero en *El País,* pues, a pesar de que Miura comparte el espacio de la galería con Lledó, lo dedica exclusivamente a la obra del japonés[131]. Se trata de un texto bastante documentado, profuso en información e inteligente en sus observaciones[132]. Un ejemplo de ello es el hecho de que para Samaniego las obras de Miura evocan el cielo, las montañas, el aire, la humedad, etc., elementos naturales todos ellos que se encuentran «aprisionados en maderas y cristales»[133]. En esta crítica Samaniego también nos habla del origen de la serie y de sus procesos e incluye algunos comentarios del propio Miura, aunque, consideramos que no deben ser interpretados como absolutos:

> Me interesa lo *minimal* y el sentido conceptual, tratar un objeto como mínimo y al mismo tiempo como máximo, el refinamiento, el presentar una idea sin decorar, dar valor al objeto y a la forma. Es una actitud minimalista y conceptualista e incluso muy religiosa, como la contemplación de un paisaje desde lejos[134].

Bajo nuestro punto de vista, en esta declaración Miura habla de lo mínimo como la simplificación total del paisaje. De hecho, ya puntualiza que le interesa el refinamiento y no la decoración, es decir, «una actitud», no un estilo concreto, una puntualización esta que Samaniego pasa por alto.

No obstante, sí aporta ciertas claves fundamentales para entender algunas de las obras de esta etapa pictórica al afirmar que «a veces el paisaje tiene la forma horizontal y vertical de la toma fotográfica y se une en cruz»[135], continuando de alguna forma con la propuesta de Aurora García, aunque sin llevarla tampoco hasta sus últimas

[130] *Ibidem*, p. 10.
[131] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 38.
[132] No obstante, hay que señalar que Samaniego afirma erróneamente que la exposición que Miura celebra en Egam en 1969 incluye «cuadros y dibujos cercanos al expresionismo abstracto», ya que en ese momento las obras de Miura no tienen nada que ver con esos planteamientos.
[133] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 38.
[134] *Ibidem*.
[135] *Ibidem*.

consecuencias. Por último, señalaremos que es entonces también cuando se habla por primera vez de su intención de plasmar el placer en su trabajo.

Asimismo, otra de las críticas de esta exposición que poseen cierto interés es, por ejemplo, la de José Ramón Danvila publicada en *El Punto de las Artes* en la que el autor califica la muestra como una de las «más brillantes y radicales de toda [la] historia» de la galería[136]. Además, comenta el sistema de cifrados y claves que el artista usa para quedarse con el sentido de las cosas. Por su parte, Fernando Huici sitúa el trabajo de ambos creadores dentro de una herencia posminimalista[137].

Igualmente destacable es *Antes y después del entusiasmo*, un libro escrito por José Luis Brea en 1989 y que está planteado de forma paralela a la exposición que se lleva a cabo en el pabellón español de la Feria Internacional de Arte de Amsterdam que ese año se dedica a nuestro país. No obstante, ciertamente no funciona como un catálogo de la misma al uso, aunque se incluye también una traducción al inglés de los textos[138]. La intención de sus organizadores es presentar una visión del arte español no oficial entre 1972 y 1992 dado que desde finales de los ochenta, una minoría de críticos e historiadores del arte han creado una Historia del Arte español absolutamente falsa que, sin embargo, con el tiempo ha sido tomada por única y verdadera. En este sentido, nos encontramos ante un volumen absolutamente fundamental y necesario, pero lo cierto es que en lo que se refiere a las observaciones que se hacen sobre Miura debemos expresar algunas objeciones. Por ejemplo, refiriéndose a algunos artistas del periodo comprendido entre 1972 y 1979, Brea afirma:

> Señalemos aquí la importancia particular que concedemos aquí a la sensibilidad *minimal/land/povera* aportada (importada, si se prefiere) por un pequeño grupo —con Patricio Bulnes, como teórico— del que Eva Lootz y Adolfo Schlosser constituyen el núcleo principal, y en cuya proximidad también Mitsuo Miura desarrolló su particularísima línea de investigación minimalista[139].

Aunque se debe apreciar la cautela y los matices que Brea añade en la valoración de la aportación de estos artistas al panorama español y coincidimos con él en que se trata solamente de una «sensibilidad» de la que también Miura es partícipe, consideramos que definir la investigación de este artista como minimalista, por más particular que sea, entraña múltiples problemas. Además, tampoco nos parece acertada la jerarquía que —a juzgar por esas líneas— otorga a la contribución que hacen estos artistas a dicha «sensibilidad», dejando a Miura en un segundo plano por el simple

[136] DANVILA, José Ramón, «Guillermo Lledó vs. Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, Madrid, del 3 al 9 de marzo de 1989, p. 4.
[137] HUICI, Fernando, «En torno a la luz», *El País*, 11 de marzo de 1989, [s. d.] [Archivo de Miura].
[138] BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo/ Before and After the Enthusiasm*, Amsterdam: Contemporary Art Foundation, cop. 1989.
[139] *Ibidem*, p. 67.

hecho de que no se involucra en la misma medida que los austriacos en el proyecto de Bulnes.

Por otro lado, al igual que sucede cuatro años antes, en 1989 Miura es invitado al IX Salón de los 16 y con motivo del mismo, se edita un catálogo colectivo en el que Horacio Fernández presenta la obra de los distintos artistas participantes. En el caso de Miura se dedica al análisis de *120º en la playa de Los Genoveses*, la nueva serie que como ya hemos comentado presenta esa misma temporada en la Galería Egam de Madrid[140]. Fernández habla de sus estancias en esos parajes y de cómo le influyen en su gama cromática e incluso en sus composiciones, afirmando que «no es tarea baladí hacer del pasado presente, hacerlo sucesión de presentes que a la vez sean un continuo, una secuencia simultánea»[141]. Además, diferencia la tradición europea del paisaje de la oriental, pues para esta última la naturaleza es un lugar sagrado, un espacio vital o el principal motivo de meditación. Por ello, considera que «Miura contempla y medita el paisaje que luego recrea sin pasión en el estudio»[142], aludiendo a la plasmación de los diferentes colores según las variaciones atmosféricas o climáticas.

Por último, Fernández lamenta cómo los espectadores con su huidiza mirada acaban perdiéndose las imágenes de Miura «por falta de constancia» y es que ―para este autor― son realmente pocos los que tan solo a través de la contemplación pueden captar todas las sutilezas que su obra propone[143].

Con relación a las noticias de prensa publicadas al amparo de este salón solo podemos destacar un artículo de Miguel Fernández-Cid publicado en el *Diario 16* en el que, al igual que hace con el resto de participantes, comenta sus mayores aportaciones al evento[144]. En este caso, el autor compara los procedimientos de Miura con los de Richard Long por trabajar en la naturaleza sin servirse de ella, sin modificarla puesto que parte de anotaciones. Además, destaca que en su caso importa principalmente la actitud de quien observa, el punto desde el que se mira y no tanto aquello sobre lo que posamos nuestra mirada. Asimismo, parece contradecir algunas de las afirmaciones que ha realizado en publicaciones anteriores[145] al declarar de modo ambiguo que «insistir en el orientalismo de su partida es un poco jugar con ventaja, aunque lo vea cualquiera que se acerque a su obra»[146].

El éxito que cosecha Miura en estos momentos se ve también reflejado en una serie de críticas escritas con motivo de la exposición celebrada en Zaragoza en la Galería Miguel Marcos del 20 de octubre al 19 de noviembre de 1989. En este sentido, José Miguel Martínez Urtasun escribe para *El Día,* coincidiendo con la fecha de la inauguración, una crítica en la que describe la sala y la colocación de las piezas. No

[140] FERNÁNDEZ, Horacio, *et al., IX Salón de los 16*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989.
[141] *Ibidem*, p. 112.
[142] *Ibidem*.
[143] Este mismo ensayo sería publicado el 28 de mayo de 1989 en el *Diario 16*. Véase: FERNÁNDEZ, Horacio, «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16*, 28 de mayo 1989, p. 92.
[144] FERNÁNDEZ-CID, Miguel, «Mitsuo Miura», *Diario 16*, Madrid 28 de mayo de 1989, p. 104.
[145] Tan sólo unos meses antes, había hablado en el catálogo de la Fundación Juan March del «toque oriental de su origen». Véase: FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo…, op. cit.* p. 38.
[146] FERNÁNDEZ-CID, Miguel, «Mitsuo…», *op. cit*.

obstante, destaca principalmente la interpretación que este autor ofrece de las mismas en relación con la manera en que Miura representa en sus obras aspectos como los 120º que abarcan su visión, la humedad, etc.[147]. Además, el autor incluye un gran número de citas del mismo Miura de gran valor que nos permiten conocer de primera mano cuál es su postura en relación con el paisaje.

Por su parte, Marta Román en el *Diario 16* señala que el montaje de Miura traslada el paisaje al espacio de la galería a través del color, sin ningún tipo de gesto, pero afirma que, aunque crea un gran impacto visual no proporciona una emoción física en el espectador, lo cual es la antítesis de las intenciones de Miura[148]. Además, se hace eco de algunas interesantes respuestas que el propio creador le proporciona acerca de la influencia que tienen las salas en que expone sobre el resultado final de sus montajes o de la posible influencia minimalista en sus obras: «El sentido reduccionista está presente en mis composiciones. Extraigo un paisaje de ocho kilómetros y lo amoldo a un lugar de diez metros. El resultado es abstracto»[149].

Del mismo modo, poco tiempo después, Ana Subirón[150], comentando la exposición de Zaragoza, habla de su espíritu reflexivo y analítico e incluye algunas declaraciones sumamente interesantes que el propio artista hace en relación con las distintas influencias que han recibido sus obras de arte. En este sentido, Miura considera que «no se trata de corrientes artísticas, ni siquiera de una propuesta personal consciente, es el escape lógico de [sus] vivencias infantiles y adolescentes»[151], refiriéndose posiblemente a la constante vinculación que desde niño tiene con la naturaleza.

Para finalizar esta década debemos señalar el texto que Desirée Orús escribe el 29 de octubre en *El Día*[152]. En él la autora hace referencia al pensamiento oriental para adentrarse en el trabajo de este artista a pesar de que, después, no duda en afirmar que «su obra forma parte de un estilo absolutamente occidental»[153]. No obstante, la justificación que ofrece para explicarlo resulta sumamente simplista, pues vincula su obra con Occidente solo por «la manera en que plasma la idea en realidad plástica»[154], lo que nos indica que está obviando por completo los derroteros del arte japonés contemporáneo.

Tal y como anunciamos con anterioridad la década de los noventa se presenta como uno de los periodos de mayor fortuna historiográfica en la carrera de Miura puesto que las publicaciones sobre su obra no sólo aumentan en número, sino que además muchas de ellas tienen una gran calidad. Este fenómeno se produce sobre todo en

[147] MARTÍNEZ URTASUN, José Miguel, «El paisaje y el placer de la mirada», *El Día,* 20 de octubre de 1989, p. 37.
[148] ROMÁN, Marta, «El color y la atmósfera de la playa de Los Genoveses llega hoy a Zaragoza», *Diario 16*, 20 de octubre 1989, p. 42.
[149] *Ibidem*.
[150] SUBIRÓN, Ana, «Zaragoza acoge una exposición del artista Mitsuo Miura», *ABC*, Madrid, 22 de octubre 1989, p. 54.
[151] *Ibidem.*
[152] ORÚS, Desirée, «Un contenido para emocionar», *El Día*, «Imán», n.º 51, 29 de octubre de 1989, p. VIII.
[153] *Ibidem.*
[154] *Ibidem*.

relación con su trabajo más reciente, si bien es cierto que también se generan obras de carácter retrospectivo e histórico-crítico de gran interés.

En 1990 en la Galería Estampa (Madrid) se celebra una exposición en la que se reúnen algunas de las obras que Miura realiza desde 1988 y que tiene nuevamente una cálida acogida en las publicaciones periódicas del momento. Así, por ejemplo, en una reseña que ve la luz el 31 de mayo en *ABC* se valora muy positivamente el hecho de que Miura no siga ciegamente las corrientes internacionales y que haya sabido construir «un lenguaje y una predisposición frente a la realidad y su representación»[155], insertándose en una estética general, pero con peculiaridades que le permiten, por sus raíces japonesas, asumir parte de las ideas del grupo Zaj.

Por otro lado, resulta curioso observar que el autor considera que Miura ha sido conocido, sobre todo, como escultor, apreciación que resulta un tanto coyuntural y sesgada, pues responde a la visión que algunas exposiciones de los años ochenta ofrecen sobre su trabajo. Asimismo, se equivoca totalmente al apuntar hacia una postura irónica en sus obras, quizás como consecuencia de una lectura errónea de piezas como *Cuatro metros cuadrados de bienestar* o *Ese atardecer… sofisticado*.

Por su parte, José Manuel Costa considera que en su trabajo se reúne lo objetivo y lo subjetivo, la forma y la emoción al afirmar que «el paisaje está, es cierto y real, pero su efecto sobrepasa con mucho la simple impresión de los sentidos»[156]. Además, valora sobre todo «su capacidad para trasformar esa belleza, presunta definidora de poder, en algo al alcance de cualquiera»[157]. Y lo que es más, considera que su producción «escapa al 'derroche honorífico' porque dirige al espectador, no hacia los márgenes de la obra, sino al lugar, momento y tipo de emoción que la nutrió»[158].

Paralelamente, en la revista *Lápiz* Carlos Jiménez publica un artículo sobre esa misma exposición donde califica su pintura de analítica. Y apunta con acierto que Miura «cuando tropieza con un objeto o un acontecimiento se da a la tarea de descomponerlo en elementos: la luz, los colores, la forma….»[159]. Igualmente, relaciona su pintura con el zen creando una bella, aunque un tanto forzada, metáfora por la cual compara la actitud de un arquero con la flecha y la del artista con su producción pictórica. En este sentido afirma: «Miura se convierte en pintura y la pintura convierte en pura emoción o en alegría todos los colores de la remota playa de Los Genoveses»[160].

Por su parte Julián H. Miranda confronta —aunque de manera poco meditada— en *El Independiente* las obras de Miura con las ideas de María Zambrano para quien el color «es la bandera del hombre sin más, es signo y señal de que el hombre está ahí, de que él lo ha hecho, es su emblema»[161]. No obstante, también hace algunos acertados

[155] «Severidad e ironía en Mitsuo Miura», *ABC*, 31 de mayo de 1990, p. 145.
[156] COSTA, José Manuel, «Esa otra belleza», [s. d.], 15 de junio de 1990, p. 55.
[157] *Ibidem*.
[158] *Ibidem.*
[159] JIMÉNEZ, Carlos, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 69, junio, 1990, pp. 78-79.
[160] *Ibidem*.
[161] MIRANDA, Julián H., «El color de los días», *El Independiente*, 18 de junio 1990, p. 47.

comentarios sobre el color en la obra de Miura, al considerar que evocan «la huella del mediterráneo»[162], si bien es cierto que también los vincula con sus raíces orientales.

Igualmente, destacan algunos comentarios de Fernando Huici[163] que hacen hincapié en la «tensión sutil y paradójica» que se da en la obra de Miura por su mezcla de sobriedad y libertad.

Por otro lado, la muestra que monta en la Galería Trayecto de Vitoria en octubre-noviembre de 1990 genera algunos textos interesantes como, por ejemplo, el de Carlos Pérez Uralde[164], autor del catálogo de la misma. En él, entre otras cuestiones, el periodista reflexiona sobre el riesgo que Miura corre al mostrar el lado apacible del mundo y de concebirlo como una prolongación de sí mismo, puesto que para él todo depende de la mirada del que observa. Sin embargo, a pesar de la calidad y poder de sugerencia del texto, como es habitual se echa en falta una mayor profundización en lo que se refiere al comentario de las obras, las cuales quedan prácticamente sin analizar.

Las críticas que recibe esta muestra tampoco palian por completo esta laguna, a pesar de que es uno de los proyectos más interesantes de este artista. La única excepción al respecto es un artículo que el propio Pérez Uralde publica en *Deia* el 6 de octubre[165], pues ofrece algunas pautas nuevas para entender su trabajo. Por un lado, afirma que sus estancias en la playa de Los Genoveses le sirven para acumular «experiencias, matices de color, formas, planteamientos estéticos»[166], etc. Por otro lado, considera que este artista no ha sabido vender su obra, pero valora que su máximo interés sea su propia libertad, «una libertad a cambio de nada, válida por y para sí misma y en todo momento»[167].

En 1991 Miura también es incluido en la nómina de artistas que conforman la destacada exposición *23 artistas: Madrid años 70* que comisaria Juan Manuel Bonet, el cual es también autor del catálogo junto a Santos Amestoy, Simón Marchán y Juan Antonio Aguirre[168]. Dicha publicación incluye una interesante introducción al contexto y a los cambios artísticos que tienen lugar en el Madrid de los sesenta y de los setenta, en la que se menciona a Miura como uno de los integrantes —junto a otros como Nacho Criado o Luis Muro— de la vertiente más experimental que expone en la Galería Amadís en esos momentos. No obstante, es sobre todo dentro del capítulo titulado «Un cierto Madrid de los setenta» que escribe Juan Manuel Bonet donde se hallan las aportaciones más valiosas sobre el conocimiento de este artista. En este sentido, resultan interesantes las observaciones relativas al aislamiento estético que Miura vive en la Galería Egam, donde se encuentra con pintores que son sus amigos, «pero que no tenían absolutamente nada que ver con él desde el punto de vista estético»[169]. Además se

[162] *Ibidem*.
[163] HUICI, Fernando, «Los días y las horas», *El País, ARTES*, 9 de junio de 1990, p. 14.
[164] PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz: Galería Trayecto, 1990.
[165] PÉREZ URALDE, Carlos, «Mitsuo Miura: Cómo recrear el lado placentero de la vida», *Deia*, 6 de octubre de 1990, [s. d.] [Archivo de Mitsuo Miura].
[166] *Ibidem.*
[167] *Ibidem*.
[168] MANUEL BONET, Juan, *et al*., *23 artistas: Madrid años 70*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.
[169] *Ibidem*, p. 23.

afirma que en su pintura «se concilian sistematicidad y gestualidad» y se relacionan sus esculturas de finales de los setenta curiosamente con piezas de arte primitivo.

Por otro lado, Santos Amestoy, de manera muy audaz, critica el abuso del término conceptual para lo que, en realidad, se trata de «nuevos comportamientos» y sitúa a Miura dentro de los principales protagonistas del foco madrileño de este movimiento. En nuestra opinión, al menos para el caso de Miura, esta apreciación resulta sumamente valiosa, ya que en muchas ocasiones se aplican etiquetas a su obra de manera generalizada que no siempre resultan adecuadas[170].

El mismo año ve la luz un importante artículo en la revista *Lápiz* dedicado íntegramente a Miura y firmado por el crítico e historiador del arte Carlos Jiménez bajo el titulo de «La línea del horizonte»[171]. En él, el autor intenta romper los esquemas preconcebidos sobre su obra y evidencia que, debido a su carácter multidisciplinar, es muy difícil clasificar su trabajo, un hecho este por el que —según Jiménez— Miura no muestra ninguna preocupación. Al mismo tiempo, este autor destaca en su obra elementos como la idea, el tratamiento del color y la mínima intervención de la línea y el plano. Igualmente, señala que Miura nunca pretende mostrar su individualidad a través de la pintura. Además, desarrolla una importante idea, que ya ha apuntado unos meses antes en relación con su labor pictórica, y es que, según Jiménez, Miura demuestra una actitud que «podría calificarse de deconstructiva, si no fuera porque es exactamente lo contrario de lo que es la deconstrucción»[172], ya que descompone la pintura en sus elementos esenciales para después componerlos en el cuadro.

Por otro lado, explica su relación con el paisaje y la vincula con la que poseen artistas como Michael Heizer y Robert Smithson. Ahora bien, en el caso de Miura considera que su proceso de creación parte de sus ideas sobre la naturaleza, las cuales trasvasa a la superficie del cuadro, y no al revés como en el caso de los americanos. De esta forma, si llevamos hasta sus últimas consecuencias esta teoría podemos concluir que las obras de Miura —no estrictamente pictóricas— forman parte simplemente de una búsqueda que tiene su último escalón en el lienzo. En cierto modo dicha conclusión es cierta, pero conviene matizar que, al mismo tiempo, ha logrado innumerables aportaciones al campo de la escultura o de los objetos y de las intervenciones en la naturaleza. Y en ningún caso estos se deben considerar como fruto de una experimentación azarosa y no comprometida con dichos medios.

Otro aspecto fundamental en el que ahonda este autor es el de la importancia que posee su trabajo fotográfico tanto por su valor intrínseco como por la influencia que tiene en el resto de sus obras, puesto que siempre plantea en ellas problemas de marco, encuadre y formato. Este razonamiento resulta de suma importancia para entender los vínculos existentes entre algunas etapas de su carrera y sus distintos intereses. Asimismo, además de aportar interesantes lecturas sobre algunas de sus obras de los

[170] Algunas de estas ideas también serían expuestas posteriormente por Mariano Navarro en el catálogo de la exposición *Los setenta: Una década multicolor*. Véase NAVARRO, Mariano, *Los setenta: Una década multicolor*, Fundación Marcelino Botín, 2001.
[171] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 39.
[172] *Ibidem*.

años ochenta, analiza con acierto su metodología de trabajo y hace hincapié en el hecho de que Miura «es un heredero voluntario de la obra formalista y constructiva de las vanguardias históricas», puesto que en su obra adquieren un evidente protagonismo la forma, la composición, los colores y la estructura. Igualmente, concluye con la idea de que el paisajismo de Miura podría considerarse como «una vuelta de tuerca más del impresionismo» por su «modo de acercarse a la realidad exterior dominado por la actitud contemplativa y la *joie de vivre*», así como por considerar el instante como «un color y un encuadre»[173].

Por todo ello y debido a su carácter integral, exhaustivo y científico, así como a las importantes aportaciones y novedosas lecturas que ofrece, este artículo se trata de uno de los más interesantes e importantes de los escritos hasta esta fecha sobre la obra de Miura. Además, pasará bastante tiempo hasta que sea igualado y, de hecho, será tenido en cuenta y citado por otros autores en varias ocasiones posteriores[174].

En general, el año 1992 se va a caracterizar por la ausencia de grandes estudios sobre Miura o de textos en los que se hable de su trabajo tanto en el caso de catálogos como de críticas aparecidas en publicaciones periódicas. Sin embargo, sí se edita un libro que no es producto de ninguna exposición y que puede considerarse una obra magna en los estudios de escultura actual. Se trata del texto que firma Francisco Calvo Serraller bajo el título de *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*[175] y en el que se incluye a Miura, a pesar de que no se pierde de vista que también puede considerarse un pintor «según las circunstancias».

A pesar de tratarse de un libro sobre arte español, Calvo Serraller justifica la presencia de Miura —así como la de otros artistas extranjeros— por la «específica indiferencia formal que [el] nuevo lenguaje escultórico [que practican] tiene respecto al lugar donde se ubica su producción»[176]. En este sentido, parece que Calvo Serraller desmonta con esa afirmación todas las teorías en la que se reduce la personalidad artística de Miura fundamentalmente al hecho de que es oriental que se han ido aplicando sucesivamente a los trabajos de Miura. No obstante, no rompe del todo con ellas, puesto que más adelante en su discurso, como ya ha anunciado de algún modo en otros artículos publicados en la prensa[177], añade:

> Sin por ello tener que caer necesariamente en el tópico de esperar que un japonés deba comportarse como tal, lo cierto es que la obra de Miura ha estado siempre dotada de ese amor por la naturaleza, esa

[173] *Ibidem*.
[174] Véase por ejemplo: ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura: la idea del color», *La Provincia*, Las Palmas, 29 de abril de 1993, p. 36 o MUÑOZ, Clara, «El paisajismo sintético de Mitsuo Miura», *La Provincia,* Las Palmas, 22 de abril de 1993, p. 36.
[175] CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*, Madrid: Fundación Lugar, 1992.
[176] *Ibidem*, p. 65.
[177] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 33.

> sutileza y refinamiento en el tratamiento de los materiales y asimismo de esa desenvuelta caligrafía que nos obligan a pensar en el Japón[178].

Además, Calvo Serraller se pregunta «¿Será pues a la postre, en esta huella japonesa donde se personalice más y mejor la obra plenamente vanguardista, *aggiornata* de Mitsuo Miura?»[179].

Por otro lado, el autor dedica un capítulo a «Las extravagantes sendas de extranjeros no identificados» entre los que sitúa a Schlosser, Lootz y Miura como seguidores de la escultura posminimalista, aunque es consciente de que el nipón no abandona nunca la pintura ni el dibujo. Igualmente, destierra el término conceptual para explicar su trabajo, al no haber realizado nunca proyectos, sino piezas materiales concretas como las esculturas-estalagmitas, las botellas y las cintas.

Consecuentemente, uno de los mayores logros de este libro en relación con la obra de Miura es situarla en el contexto de los años setenta y reivindicar de una forma clara su papel de introductor junto a Schlosser y Lootz de los movimientos internacionales que cambiarán el curso del arte español venidero. Además, cuestiona —al menos parcialmente— la influencia de sus orígenes, no cae en una fácil clasificación y redefine su trabajo, alejándole de la etiqueta de lo conceptual.

Por otro lado, en 1993 se produce un resurgimiento en lo que se refiere a la presencia de Miura en la prensa periódica en este momento que evolucionará *in crescendo*, salvo contadas excepciones. No obstante, a pesar de su elevado número, no se encuentran muchos textos de verdadero interés.

Cubriendo la exposición individual que Miura realiza en la madrileña Galería Juana Mordó y que tiene lugar en marzo y abril de 1993, Fernando Castro Flórez comenta en *Diario 16* cómo su obra «convoca por igual el acceso a lo sublime de Rothko o Newman y la estructuración repetitiva del *minimal*»[180]. Sin embargo, lo cierto es que Miura nunca se centra en ese tipo de ideas trascendentales, sino que más bien su búsqueda se relaciona con lo cotidiano. No obstante, resulta interesante su reflexión de que la elegancia de las obras de Miura «no puede reducirse meramente al tópico de lo oriental» como otros autores seguirían haciendo[181].

En relación con la exposición llevada a cabo en la Galería Manuel Ojeda de Las Palmas en abril de 1993 se publican varios artículos de prensa en periódicos tanto nacionales como locales. No obstante, destacan, sobre todo, los aparecidos en *La Provincia* que escriben Clara Muñoz y Jonathan Allen respectivamente. La primera

[178] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 31.
[179] *Ibidem*.
[180] CASTRO FLOREZ, Fernando, «La pintura sutil de Mitsuo Miura, en la Galería Juana Mordó», *Diario 16*, Madrid, 8 de marzo de 1993, p. 24.
[181] Por ejemplo, tan solo unos días más tarde José Ramón Danvila afirmaba que «desde su ancestral raíz oriental, el artista nos muestra la visión del paisaje en sus líneas maestras». Véase: DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, la sensación del paisaje», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12-18 de marzo 1993, p. 5.

autora[182] aporta interesantes datos sobre su forma de trabajar y sobre los instrumentos de que se sirve, a pesar de que al referirse a la delicadeza de sus obras alude a la de las casas de papel o de los jardines japoneses, dos manifestaciones que, sin embargo, no tienen demasiado que ver con el trabajo que Miura realiza en estos momentos.

Por su parte, Allen[183] elabora un interesante artículo en el que incide en obras como *Kira Kira Hikaru*, comparándola formalmente con una de las creaciones de Vladyslav Strzeminski de 1931. Además, este autor se aleja de los estereotipos aplicados habitualmente a la obra de Miura y plantea de manera brillante que la auténtica huella japonesa de Miura está en su «actitud práctica y filosófica»[184]. Esta se evidencia —para el autor— en aspectos como su idea de felicidad, el papel secundario que otorga a la forma y la ausencia de sombras, conceptos que también serán desarrollados por otros autores con posterioridad.

Por otro lado, Allen parece no compartir la idea planteada por Jiménez en 1991 acerca de la relación existente entre las obras de Miura y el formalismo que surge en las primeras vanguardias. Este autor se basa en el hecho de que su obra «recuerda, evoca» es decir, que sus pinturas aluden a ciertos aspectos de lo natural y no sólo se preocupan de lo formal. Asimismo, es interesante comprobar cómo ha entendido perfectamente una de las principales tesis de Miura cuando afirma que «el arte no tiene por qué ser un aparatoso espectáculo fijo»[185]. Se refiere sobre todo a obras como *Qué vida tan maravillosa* en las que también valora su *finesse*, término que podría traducirse por finura pero también por sutileza.

En cualquier caso, es sobre todo en el párrafo final de este artículo donde el autor demuestra una auténtica agudeza crítica, puesto que capta y realza una de las características más complejas a la par que sensibles de muchas de las obras de Miura y que no es otra que la de pasar desapercibidas. Así, Allen añade: «En esta invisibilidad está lo trascendente de su obra para mí, más que en su declaración del objetivo feliz»[186]. Es cierto que Miura acentúa especialmente estos rasgos en sus obras desde finales de los ochenta por la gran simplificación formal que alcanzan, pero no podemos negar que han estado presentes a lo largo de toda su carrera y, sin embargo, paradójicamente, este es el primer autor que los hace notar.

El año 1994 es verdaderamente importante en lo que se refiere a publicaciones y estudios en torno a la figura de Miura, tanto en calidad como en cantidad. En este momento, se llevan a cabo algunos de los catálogos más completos de su obra y además en ellos se investiga en líneas inéditas hasta entonces. Del mismo modo y consecuentemente, también sus exposiciones reciben una gran acogida en la prensa, tal y como veremos a continuación.

Una de las publicaciones más interesantes de las escritas sobre Miura hasta el momento por acercarnos con un gran rigor aspectos de su trabajo bastante olvidados es

[182] MUÑOZ, Clara, «El paisajismo…», *op. cit.*
[183] ALLEN, Jonathan, «Mitsuo…», *op. cit.*
[184] *Ibidem*.
[185] *Ibidem.*
[186] *Ibidem*.

el catálogo de la exposición colectiva *Espacios públicos, sueños privados*[187]. En él Mariano Navarro y Alicia Murría presentan los diseños e ideas que un conjunto de artistas proponen como obras de arte público —aunque en muchos casos no se acaban realizando— con el fin de analizar su posición frente al espacio público. En el caso de Miura, es Alicia Murría quien, a partir de una serie de entrevistas realizadas al artista previamente, se encarga de redactar los textos que explican dos de las creaciones del artista en las que extiende el espacio público urbano al ámbito de la naturaleza. Uno es un proyecto que idea para Telde (Gran Canaria) y el otro, *Camino de cielo,* para Tárrega (Lérida). Sobre ellos, además de publicar interesantes e inéditas plantas, dibujos y acuarelas realizados por el artista, se explica su origen y su evolución. Igualmente, se destacan sus principales singularidades, como es, por ejemplo, en el caso de la intervención en las Islas Canarias, su intención de introducir «un espacio de curiosidad que anulaba la idea de importancia»[188]. Igualmente, se señala que en ella se pretende crear «una ilusión de paisaje y de placer para la vista» que no resulte nada agresiva con lo ya existente y que ofrezca una sensación de calma[189]. De este modo, se plantean —en ocasiones por vez primera— de forma clara y profunda sus inquietudes, sus intereses y algunos de sus planteamientos estéticos y filosóficos más destacados. En este sentido, se menciona, por ejemplo, su sentido de la intimidad, su manera de guardarse para sí el sufrimiento o su interés por mostrar en sus obras un cierto tipo de disfrute vital.

Por todo ello, estos textos se evidencian como fundamentales para entender la obra de Miura, tal y como demuestra el hecho de que aparecen citados en múltiples ocasiones posteriores[190]. Además, con relación a Alicia Murría debemos señalar que aunque, bajo nuestro punto de vista, no todos sus comentarios sobre la obra de Miura son completamente ajustados[191], gracias a las aportaciones que realiza a partir de este momento llegará a ser una de las principales exegetas de su trabajo. De hecho, escribirá sobre él no sólo con bastante frecuencia, sino también en muchos de los casos con gran acierto, así como desde una perspectiva más histórico-artística que periodística.

Sin embargo, la exposición en sí despierta críticas de todo tipo y, por ejemplo, Javier Maderuelo en un artículo publicado en *El País* el 28 de febrero, aunque reconoce que es una de las exposiciones más interesantes de la temporada, —como experto en arte público que es— se muestra más crítico que otros. En concreto, echa de menos una mayor profundización en los contenidos, problemas y experiencias que surgen en este campo. No obstante, en lo que se refiere a las obras de Miura, aunque reconoce su interés, apuesta erróneamente por su afiliación a «la mejor tradición del *land art*[192]. Igualmente, Victoria Erausquín desde las páginas de *Expansión* critica duramente la

[187] MURRÍA, Alicia, *et al., Espacios públicos…, op. cit.*
[188] *Ibidem,* p. 16.
[189] *Ibidem*.
[190] En este sentido, la propia Alicia Murría recurrirá a ellos en otros de sus textos como en MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Galería Siboney, 1994.
[191] MURRÍA, Alicia, «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16 Aragón,* 28 de octubre de 1989, p. 46.
[192] MADERUELO, Javier, «Desde el dominio de lo público», *El País,* 28 de febrero de 1994, en www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/dominio/publico/elpepicul/19940228elpepicul_6/Tes [fecha de consulta: 9 de marzo de 2008].

exposición y sitúa las obras Miura entre aquellas que «se esfuerzan por pasar desapercibidas literalmente sumergidas en la naturaleza circundante»[193].

Por otro lado, la exposición realizada en 1994 en la Galería Miguel Marcos de Zaragoza en la que presenta, entre otras obras, una instalación realizada ex profeso para la sala consigue un gran aclamo crítico y suscita algunos comentarios interesantes. Por ejemplo, en la edición del 1 de marzo del *Diario 16* se comenta su «recóndita filosofía», la cual «también remite a los viejos maestros chinos y japoneses que, durante meses, intentaban captar la esencia del paisaje para plasmarla con firmes y ágiles pinceladas»[194]. Asimismo, el mismo día que el anterior tanto Santiago B. Paniagua[195] en su artículo del *Heraldo de Aragón* como M. Valiente[196] en *El Periódico de Aragón* incluyen diversas citas del propio Miura. En ellas, se explica su relación con el espacio donde monta la instalación, el material con el que trabaja y la idea que quiere reflejar, así como su absoluta dedicación a la sencillez, a la unión de manifestaciones artísticas distintas, a la contemplación de la naturaleza y al lado placentero de la vida.

Asimismo, resulta particularmente interesante analizar una cuestión que florece en las publicaciones de este momento de la mano de una exposición colectiva *Cuatro Décadas. XXX Aniversario* que se organiza en la Galería Juana Mordó en marzo de 1994 y en la que se incluye a Miura[197]. En ella, tal y como declara Armando Montesinos a Fietta Jarque en una entrevista que ve la luz el 14 de marzo en *El País*, se muestra la obra de una serie de artistas que para la sala representan «el lenguaje de los noventa»[198]. Es curioso comprobar cómo los trabajos de Miura son continuamente aclamados en todas las épocas, aunque en este caso quizás se pueda considerar un tanto forzado. De hecho, Fernando Castro Flórez el 22 de marzo en *Diario 16* ya parece puntualizar este aspecto definiendo a Miura como «un veterano de los años setenta, […], rejuvenecido»[199].

En 1994, Miura participa en una exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la que se descubren los resultados de un proyecto titulado *Cuadro a cuadro* que produce Radio y Televisión Española (RTVE) y que se lleva a cabo en las Jornadas de Investigación y Experimentación del Instituto Oficial de Radio y Televisión[200]. Dicha muestra se reseña por autores como el citado Castro Flórez en el

[193] ERAUSQUÍN, Victoria, «Pesadillas privadas para espacios públicos», *Expansión*, 5 de marzo de 1994, p. IX.
[194] «El artista Mitsuo Miura expone sus últimas obras en Miguel Marcos», *Diario 16 Aragón*, 1 de marzo de 1994, p. 55.
[195] PANIAGUA, Santiago B., «Yo soy un creador de espacios de ilusión», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 1 de marzo de 1994, p. 8.
[196] VALIENTE, M. «Con mi trabajo intento fabricar una ilusión», *El Periódico*, Zaragoza, 1 de marzo de 1994, p. 38.
[197] El resto de artistas participantes eran Darío Corbeira, Salomé Cuesta, Joan Fontcuberta, José Maldonado y Javier Vallhonrat.
[198] JARQUE, FIETTA, «La galería Juana Mordó celebra sus 30 años con una revisión al arte español», *El País*, Madrid 14 de marzo de 1994, en www.elpais.com/articulo/cultura/galeria/Juana/Mordo/celebra/anos/revision/arte/espanol/elpepicul/19940314elpepicul_4/Tes [fecha de consulta: 21 de mayo de 2008].
[199] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «A vueltas con las décadas», *Diario 16*, 22 de marzo de 1994, p. 48.
[200] Para más información véase: MAZORRA, Javier, «El Centro de Arte Reina Sofía presentó ayer el proyecto 'Cuadro a Cuadro'», *El Mundo*, 13 de abril de 1994, en

Diario 16 en varias ocasiones. La primera es el 13 de abril[201], cuando combina su propia visión con distintas declaraciones del propio Miura que nos ayudan a entender mejor su propuesta y la segunda el 18 de abril[202], momento en que, a pesar de que considera decepcionantes muchos de los resultados obtenidos por la mayoría de artistas, señala con acierto que:

> Mitsuo Miura presenta una condensación de su poética plástica, incluso aclara la forma en la que llega a sus equilibrios geométricos y cromáticos a partir de fotografías: el tiempo de la serenidad, una emoción contenida, casi en el límite de la ensoñación o el recuerdo se manifiesta[203].

Por otro lado, Alicia Murría escribe un pequeño, pero interesante texto para el catálogo de la exposición que se inaugura en abril de 1994 en la Galería Siboney de Santander en el que subraya, entre otras cuestiones, la inclinación de Miura hacia la desmaterialización. Además, Murría sintetiza algunas de las aportaciones realizadas al conocimiento de este artista, define claramente el paisaje como tema clave para su etapa de madurez y añade algunas claves fundamentales como el hecho de que «ha pasado de las dos a las tres dimensiones de manera natural, sin sobresalto alguno, alternándolas»[204]. De hecho, aunque demuestra estar al tanto de que Miura se considera a sí mismo como un pintor, no lo acepta sin más, argumentando que se ha dedicado a los medios más diversos. Finalmente, también resulta valiosa la comparación que hace entre sus telas colgantes y los *emakimono* japoneses.

Otra de las exposiciones colectivas en las que Miura participa este año y de las que surge otro sugestivo catálogo es *-3D/0D/+3D*, el cual es editado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada. En él, Emmanuel Borja plantea las distintas posibilidades de representar la realidad en un plano y parte de la premisa de que las obras expuestas se mueven entre las tres dimensiones negativas (-3D) y las tres dimensiones positivas (+3D), sin dejar nunca de ser pinturas[205]. En este sentido, de la hipótesis propuesta por el autor se pueden deducir numerosas e interesantes ideas en relación con las magníficas obras presentadas por Miura, aunque lamentablemente —consciente o no de ellas— Borja no las desarrolla completamente[206].

---

www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/13/cultura/554779.html [fecha de consulta 23 de noviembre de 2007]; y «Metrópolis», *La Vanguardia*, 12 de abril de 1994, p. 6.

[201] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «El Reina Sofía entra al lenguaje del futuro», *Diario 16,* 13 de abril de 1994, p. 40.

[202] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Artistas huidos a un territorio cibernético», *Diario 16*, 18 de abril de 1994, p. 49.

[203] *Ibidem*.

[204] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura… op. cit.*, s. p.

[205] BORJA, Emmanuel, *-3D/0D/+3D: Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Fernando Alcántara, Fernando Almela, Gerardo Aparicio, Elena Blasco, Joaquín Collantes, Alfonso Galván, Juan José Gómez Molina, Pilar Insertis, Guillermo Lledó, Mitsuo Miura, Guillermo Pérez Villalta, Santiago Serrano*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994.

[206] Para más información general de la muestra véase también: AZPEITIA, Ángel, «-3D/0D/+3D», *Heraldo de Aragón*, 28 de abril de 1994, Artes y Letras, p. 6.

A diferencia de las escasas tentativas de profundizar en la obra del artista japonés acaecidas hasta ese momento, en agosto de 1994 se presenta un destacado catálogo editado por la Diputación Foral de Guipúzcoa con motivo de la exposición individual que Miura lleva a cabo en el Koldo Mitxelena Kulturunea[207]. Esta obra sobresale especialmente, ya que se puede considerar como el mejor ejemplo de estudio retrospectivo publicado hasta el día de hoy sobre la obra de Mitsuo Miura, a pesar de que sólo alcanza la producción que ha realizado desde mediados de los años setenta hasta, como es lógico, el año de su publicación. Un hecho este al que se hace referencia en el prólogo del mismo al señalar que es la publicación más completa y reflexiva de las realizadas hasta entonces.

No obstante, consideramos necesario matizar que, aunque en sus páginas se afirma que es la primera retrospectiva que se hace sobre este artista[208], algunos proyectos anteriores también persiguen este fin, si bien es cierto que por su carácter temprano no incluyen tanta obra y, por tanto, no permiten valorar su trayectoria en un sentido tan global como se hace en esta ocasión[209]. Además, aunque este catálogo posee textos sumamente interesantes y reveladores, como veremos a continuación, no incluye —quizás por falta de presupuesto— una catalogación completa, al menos, de todas las obras expuestas como podía haberse esperado.

En cualquier caso, no podemos perder de vista que el fin de esta empresa no es otro que el de «mostrar a través de su variado proceso creativo [de Miura], su propia entidad y peculiar interpretación del paisaje en la que el color es el elemento fundamental»[210]. Objetivo este que cumple sobradamente.

Armando Montesinos inaugura el grueso del volumen mediante una sencilla recreación histórica del recorrido profesional del artista que aunque incompleta y con pequeños errores en algunos aspectos, tiene el valor de plantearse este ejercicio, por primera vez, de forma seria y científica. Por ello, tiene especial valor que el autor afirme sin titubeos que la de Miura es «una de las más sugestivas trayectorias artísticas desarrolladas en nuestro país durante los últimos veinticinco años»[211].

En el análisis de sus obras de finales de los setenta Montesinos sigue los planteamientos ya propuestos por autores como Santiago Amón, pero también añade que los rectángulos que algunas piezas tienen pueden funcionar como espacios donde fijar nuestra mirada[212]. Respecto a su etapa en Bustarviejo, Montesinos subraya el intercambio de influencias entre las distintas técnicas que utiliza y apunta como origen de sus esculturas tanto la arquitectura japonesa como el interés por el *minimal*. Además, divide su producción escultórica en dos ramas: las que «remiten a insondables tradiciones» y las que relaciona con Sol LeWitt, logrando una comparación que lleva más allá el planteamiento que ya hiciera Gloria Moure. E incluso explica la obra de este

[207] APÉNDICE, 4. 5., doc. n.º 50.
[208] APÉNDICE, 4. 5., doc. n.º 49.
[209] La primera exposición de carácter retrospectivo sería la llevada a cabo en 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, tal y como ya se comentó en su momento.
[210] APÉNDICE, 4. 5., doc. n.º 49.
[211] *Ibidem*.
[212] *Ibidem*.

artista como un ejemplo del ideal de escultura que poseía Donald Judd, para el cual «sería un gran hallazgo formal encontrar una forma ni orgánica ni geométrica».

Sobre su siguiente etapa inspirada en la playa de Los Genoveses, Montesinos sistematiza brillantemente las cuestiones fundamentales que maduran en ese periodo en la obra de Miura como son la idea de un paisaje no naturalista, la experiencia de la luz, el contraste como fuente de belleza y el transcurso de lo cotidiano. Y percibe cómo a partir de 1984 —aunque en realidad fue un poco antes— este artista retoma las estructuras de sus cuadros de los setenta, pero con diferencias cromáticas y de gesto, remitiendo —según el autor— a vestiduras niponas y a algunas de las obras de Joseph Albers.

Además, Montesinos es capaz de ver la depuración que Miura hace de las vivencias que tiene en la playa de Los Genoveses una vez establecido de nuevo en Madrid y el doble proceso de complejización y simplificación que se produce en sus obras. Así, para este autor Miura investiga sobre el campo visual, los filtros de nuestra percepción ocular y el espacio, creando, por ejemplo, una serie de polípticos que recuerdan el horizonte o montajes que conforman un todo. Finalmente, valora su capacidad de presentar con claridad «lo que nunca se percibe como evidente»[213].

La segunda parte del catálogo está escrita por Vicente Llorca, quien realiza un texto también sumamente acertado y documentado, pero al mismo tiempo más personal o experiencial. De hecho, se plantea como una suma de percepciones o recuerdos. Así, habla de las diferentes ideas que la obra de Miura le sugiere o de sus distintas etapas y producciones. El autor, en primer término, comenta con acierto la incomodidad «típicamente occidental»[214] que, a menudo, sentimos ante las obras de Miura, porque en ellas nada es muy evidente, a pesar de que logran que seamos conscientes de nuestro espacio de visión. En este sentido, Llorca se basa para explicar la producción de Miura en algunas de las teorías fundamentadas por Roland Barthes en su libro *El Imperio de los signos*. Incluso en un momento de su discurso alude directamente a la vacuidad del signo japonés, la cual le sirve para reflexionar acerca de lo inútil que resulta intentar analizar su obra.

Por otro lado, Llorca, en su intento por defender la identidad que la obra de Miura tiene consigo misma, afirma que para entenderla no es necesario hacer referencia a momentos, evoluciones y procesos pasados, lo cual consideramos que no es del todo cierto. Asimismo, este autor realiza una brillante, y, por desgracia, a menudo, desapercibida comparación entre las obras que Miura hace hacia 1977 —aunque en realidad es aplicable a su producción de casi toda la década de los setenta— y las del pintor americano Pollock. Su interés radica en que no trata de establecer similitudes como muchos otros han hecho hasta ahora sino que, por contra, analiza las cuantiosas diferencias que existen entre ambos. En este sentido, aunque Llorca admite cierta semejanza formal, distingue en Pollock una intención heredada del surrealismo y un lenguaje inmediato y radical basado en el gesto automático del artista que no está

[213] *Ibidem*.
[214] APÉNDICE, 4. 5., doc. n.º 50.

presente en la obra de Mitsuo Miura. Igualmente, para Llorca su trabajo no funciona como un signo trascendente como en el caso de Pollock sino como «pieza manifiesta», lo cual de todas formas es cierto aplicado solo a una parte de su producción[215].

Por otro lado, en relación con sus primeras producciones escultóricas denuncia el desconocimiento que, en general, se tiene de ellas y vuelve a la idea de vacío que se encuentra en su centro. Concepto este que también aplica a sus pinturas posteriores en las cuales halla «una cierta condición escenográfica», por el hecho de estar enmarcadas. Sobre las fotografías de 1983-84 sugiere que parecen acordes en los que cada parte posee la discreción necesaria para ser presentada. Además, Llorca esboza el hecho de que el cambio de referencias paisajísticas que Miura lleva a cabo a partir de 1978 pasando de inspirarse en la sierra de Bustarviejo a la playa de Los Genoveses va a significar también una modificación en su pintura, la cual se someterá, entre otras cuestiones, a «un proceso de condensación».

En definitiva, este catálogo comprende dos de los textos más interesantes, completos, documentados, sugerentes y personales de los publicados hasta la fecha. Además, no solo sintetiza algunas de las principales ideas que otros autores han ofrecido al conocimiento de la obra de este creador, sino que realiza numerosas aportaciones y, en muchas ocasiones, revisa las principales problemáticas que la obra de Miura plantea.

Por ello, su calidad será difícilmente superada por los artículos aparecidos en las publicaciones periódicas del momento. Y de hecho, aunque la mayoría hacen una valoración de la obra de Miura bastante positiva[216], solo destacan aquellos en los que se aporta información sobre las instalaciones realizadas ex profeso para esta muestra y que el catálogo no pudo recoger[217].

Asimismo, también destacan las declaraciones que Alicia Murría realiza en su artículo de *Zehar*, el boletín de Arteleku, en julio-septiembre de 1994[218]. En él, además de repasar su trayectoria desde los años setenta como se hace en la propia exposición, señala de un modo muy apropiado que el carácter novedoso de su producción temprana es consecuencia de los conocimientos de arte contemporáneo adquiridos previamente en Japón, aunque no concreta demasiado qué tipo de manifestaciones conoce o en qué puntos concretos le puede influir. Con todo, esta apreciación es, sin duda, sumamente importante, y de hecho, es un punto de inflexión para otros muchos autores que empiezan a poner en valor sus años de aprendizaje en su país natal, a diferencia de lo

[215] *Ibidem*.
[216] Una excepción notable en este sentido es un artículo de Edorta Kortadi que critica de forma irrespetuosa, desmedida y mal justificada la obra de Miura presentada en esta muestra a excepción de las obras realizadas en el periodo comprendido entre 1979 y 1985, demostrando en múltiples comentarios una profunda incomprensión de los planteamientos de este artista. Véase: KORTADI, Edorta, «Una visión japonesa», *Deia*, 4 de septiembre, [s. d.].
[217] MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo lo que forma parte del paisaje», *El Diario Vasco*, 3 de agosto de 1994, p. 47.
[218] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 40.

que ha sucedido con anterioridad cuando lo que prima es su estancia y su formación en España o su sensibilidad oriental «innata»[219].

Por ejemplo, el 5 de septiembre Fernando Castro Flórez además de comparar las obras de Miura con las pinturas negras de Reinhardt y el caos de los lienzos del pintor chino Shitao afirma lo siguiente:

> Si es evidente la relación con Dibbets o algunas formulaciones conceptuales de Lawrence Weiner, también es cierto que Mitsuo dota a sus piezas de una levedad especial que es el signo de un cruce cultural entre la vanguardia japonesa que conoció en su juventud y una sensibilidad permeable a lo mediterráneo[220].

Y tan solo un mes más tarde, con motivo de las instalaciones que Miura monta en una exposición individual surgida en el marco de la conmemoración de los veinticinco años de existencia de la Galería Egam, este mismo autor comenta:

> El contexto cultural en el que se forma Miura es el de un Japón de gran agitación estética, con figuras como las de Mishima, junto a grupos de *performance* y teatro de calle que hicieron que su sintonía mayor en España fuera con figuras que derivaban del conceptual o la música post-cage hacia intervenciones híbridas[221].

No obstante, más adelante realiza lo que podríamos denominar un derroche comparativo y señala similitudes —no siempre bien justificadas— entre su trabajo y el de otros autores como Arakawa, Palermo, de nuevo, Reinhardt, aunque especificando que exento del toque nihilista de estos, o Sol LeWitt.

En 1995, Miura participa en numerosas exposiciones, lo que da lugar a que tenga una importante presencia en un abundante número de publicaciones periódicas. Sin embargo, aparece en muy pocos catálogos y además en ellos no se hacen aportaciones importantes.

En el número de enero de 1995 de la revista *Lápiz*, Rosa Olivares analiza la muestra que Miura monta en la Galería Helga de Alvear (Madrid) a principios de año para inaugurar ese espacio[222]. En su texto esta autora considera a Miura un artista local, pero no en un sentido negativo, sino por su buena adaptación al panorama madrileño. Igualmente, señala que la exposición se centra en una nueva serie dedicada a la ciudad,

[219] No obstante, el incremento de textos que relacionan su obra con el arte contemporáneo japonés también puede deberse a que en este momento se produce igualmente en nuestro país un aumento de las publicaciones —realizadas tanto por estudiosos extranjeros como por españoles— sobre las manifestaciones artísticas niponas de posguerra.
[220] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 41.
[221] CASTRO FLOREZ, Fernando, «Sombras breves atrapadas», *Diario 16*, 17 de octubre de 1994, p. 52.
[222] OLIVARES, Rosa, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 108, enero 1995, pp. 89-90.

que según la autora, se caracteriza, entre otras cuestiones, por «ciertos rasgos decorativistas». Idea esta que también refleja Santiago Quiñones en *La Información de Madrid*[223]. No obstante, Quiñones también percibe cómo la estructura se repite en ellas combinando sólo los colores, como si el artista es «víctima de una obsesión que convierte en canon»[224].

Por su parte, Javier Maderuelo[225] define en el número del 21 de enero de la revista *Babelia* de *El País* la obra de Miura como críptica para el espectador medio y la compara con las planicies de libertad imaginada a las que alude Bioy Casares en su libro *Plan de evasión.* No obstante, al parecer, Maderuelo echa en falta en esta nueva serie una mayor potencia, tal y como demuestra al afirmar que «el mundo formal de sus cuadros […] adolece de fuerza plástica en el universo convencional de la mirada, desde el que nosotros, espectadores con los sentidos sin alterar, contemplamos sus obras»[226].

Asimismo, José Ramón Danvila[227] muestra su sorpresa por la combinación que se da en el trabajo de este creador de, por un lado, un manierismo en la forma y por otro, el empleo de una técnica tan tradicional como el óleo, lo que le convierte en un artista bastante clásico.

Igualmente, en noviembre y diciembre de ese mismo año Miura muestra en la citada Galería Helga de Alvear una serie de esculturas fechadas entre 1979 y 1984, que apenas han sido expuestas hasta este momento. De esta manera, tras unos años en que su obra tridimensional ha compartido el protagonismo con otras manifestaciones, su faceta de escultor vuelve a despertar un interés especial. En este momento, Miura incluso es valorado por José Marín Medina como uno de los introductores de la escultura posmoderna en España[228]. Y aunque, en su crítica no dejan de emerger las tantas veces establecidas relaciones entre su obra y el *minimal* o el conceptual, también se valoran otros aspectos de las mismas como su manera de tratar el espacio, la cual, según el autor, supera la condición tridimensional[229].

Por su parte, Ana Carcerer realiza un interesante artículo donde priman las declaraciones directas del propio Miura en las que se dan las claves del origen, el contexto y la finalidad de este tipo de obras[230]. De un modo parecido, también Fernando Castro Flórez es el autor de varios artículos en donde incluso llega a afirmar que estas piezas son obras referenciales de la historia de la escultura en España de las dos últimas décadas, valorando su calidad táctil y la armonía creada mediante las variaciones de

[223] Sin embargo, en relación con la citada exposición de la Galería Helga de Alvear, algunos críticos como Paloma Vargas no parecen haber percibido siquiera que se ha producido un cambio de temática. Véase: VARGAS, Paloma, «Mitsuo Miura», *Crítica de Arte*, Madrid, marzo 1995, p. 24.
[224] QUIÑONES, Santiago, «Mitsuo Miura inaugura la Galería Helga de Alvear», *Información de Madrid*, 19 de enero 1995, p. 25.
[225] MADERUELO, Javier, «Planicies de libertad imaginada», *Babelia de El País*, Madrid y Barcelona, 21 de enero de 1995, p. 19.
[226] *Ibidem*.
[227] DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, el espacio y el silencio», *El Punto de las Artes*, del 27 de enero al 2 de febrero de 1995, p. 5
[228] MARÍN MEDINA, José, «Mitsuo Miura a través de espacio», *ABC Cultural*, 3 de noviembre de 1995.
[229] *Ibidem*.
[230] CARCERER, Ana, «La intimidad de Mitsuo Miura», *Diario 16,* 5 noviembre de 1995, p. 25.

tamaño[231]. Por su parte, José Ramón Danvila define a Miura como «un creador entre la crónica de la realidad y el concepto»[232] y considera que estas son las esculturas que más claramente se encuentran «a mitad de camino entre Oriente y Occidente» puesto que en ellas el autor demuestra ser capaz de valorar la contemplación, el orden y la razón y, al mismo tiempo, añadir un sentido práctico.

No obstante, de entre todas las críticas surgidas en este momento destaca sobremanera la realizada por Santiago B. Olmo en *Lápiz*. Su interés radica en que coloca conscientemente las obras de Miura en las antípodas del minimalismo y plantea que cuestiones como «el tacto, los matices y la subjetividad» son las que dan «las claves de comprensión en la valoración de cuestiones y problemas espaciales»[233]. Además, añade que, a pesar de las similitudes estructurales que algunas de sus obras tienen —por su geometría— con ciertas piezas de Sol LeWitt «es la manualidad artesanal deliberadamente combinada con una exactitud de marquetería industrial la que define [sus] normas internas»[234]. De esta manera, Olmo relaciona su estética con el «orden de la cotidianeidad oriental» más que con «la intelectualización occidental de lo ascético» en la que se encuentra la base del minimalismo. Así, logra alumbrar un planteamiento sumamente interesante que debería servir para reformular todas las etiquetas impuestas hasta este momento sobre la obra de Miura, aunque lamentablemente no será así[235].

Asimismo, en un interesante artículo de investigación titulado «El espacio-camino en la escultura española de los ochenta» que se publica en la revista *Ars Longa*[236], Agustín Pérez Rubio estudia las distintas maneras en que la imagen y la idea de camino han sido abordadas en la escultura española desde los ochenta. En este devenir histórico cita a Miura junto a los austriacos Eva Lootz y Adolfo Schlosser como figuras clave en la internacionalización de la escultura española de esa década y habla de algunas de sus aportaciones en relación con la temática que está analizando. A grandes rasgos, debemos señalar que la tesis de Pérez Rubio nos parece sumamente interesante, original y acertada, pero lamentablemente, en el caso de Miura, este autor solo toma como ejemplo su obra *Camino de cielo* y pasa por alto otro tipo de piezas que de alguna forma ya anuncian sus premisas mucho antes como, por ejemplo, las cajas de los años setenta.

En 1996 se publica un catálogo con motivo de la exposición individual que Miura celebra en la Fundación Marcelino Botín de Santander[237]. Este es un magnífico ejemplo del interés que sigue suscitando la obra de Miura que se vincula con la naturaleza, a pesar de que ya han pasado dos años desde que da comienzo su serie dedicada a la ciudad, la cual tampoco se olvida en el mismo. Su texto principal, que

[231] CASTRO FLOREZ, Fernando, «Sensaciones», *Diario 16*, 5 noviembre de 1995, 25; y CASTRO FLOREZ, Fernando, «La escultura como poesía cotidiana», *Diario 16*, 11 de noviembre de 1995, p. 10.
[232] DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, tiempo, memoria y justicia», *El Punto de las Artes*, 10 de noviembre 1995, p. 4.
[233] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 42.
[234] *Ibidem*.
[235] *Ibidem*.
[236] PÉREZ RUBIO, Agustín, «El espacio-camino en la escultura española de los ochenta», *Ars Longa*, n.º 6, 1995, pp. 173-181.
[237] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.

corre a cargo de Alicia Murría, es uno de los trabajos más interesantes de esta autora, ya que supone una revisión coherente y bien articulada de las creaciones del japonés desde principios de los ochenta hasta 1994. En él Murría defiende algunas de las ideas que formula con anterioridad y apunta que Miura es un artista que crea un universo propio uniendo fuentes diferentes y que no se interesa por una reflexión teórica, sino más bien experiencial. Además, por el hecho de haberse afincado tan pronto en España se trata —para Murría— de un artista español, aunque debido a su sustrato anterior crea una «peculiar hibridación», pues al final se diluyen los referentes de ambas raíces[238].

Esta autora resuelve la aparente contradicción existente entre algunas de sus obras completamente monocromas y otras sumamente coloridas, planteando que quizás «para lograr ser un gran colorista haya explorado previamente la infinitud del negro, como otros han realizado la del blanco»[239]. Igualmente, sitúa sus obras de los ochenta entre lo mejor de lo producido en España durante esa década. Por otro lado, incide en el valor estético de su trabajo, pero también en la capacidad del artista para relacionar su mundo exterior e interior, como ya ha hecho en anteriores ocasiones: «Ver afuera para ver dentro, para llegar a la conclusión de que en un pequeño charco dejado por las olas se encuentra la síntesis del mundo»[240].

En lo que respecta a sus instalaciones, interesa la percepción que Alicia Murría tiene de ellas como instalaciones muy pictóricas a pesar de estar relacionadas con el espacio tridimensional. Además, en relación con este tipo de trabajos, Murría considera que su concepción del espacio posee una escala humana, ya que relaciona no sólo el objeto creado con el espacio, sino también el hombre con el objeto.

Además, esta autora subraya el recurso de inversión positivo-negativo que emplea en sus obras de 1994 y desmiente —consciente o inconscientemente— cualquier atisbo decorativista que otros críticos como Rosa Olivares o Santiago Quiñones señalan unos meses antes. No en vano, afirma que «a Miura no le interesa prescindir de ese lado de sensualidad lujosa y ese sentido del ornamento que no tienen nada que ver con las coordenadas del decorativismo»[241].

Es interesante comprobar cómo poco después de que ve la luz el primer número de la revista *Arte y Parte*[242], ya se dedica un comentario a la citada exposición[243]. En él se repasa la inmersión del artista en el panorama español y se destaca su labor en los años setenta, aunque haciendo alusión solo a las obras de inspiración en la naturaleza.

Por otro lado, en 1996 la revista *Lápiz* dedica todo el número de octubre a la celebración de su decimoquinto aniversario, motivo por el cual publica un conjunto de artículos de los artistas más representativos que han poblado sus páginas hasta entonces[244]. Entre ellos se encuentra Mitsuo Miura, dato que no deja de ser significativo,

[238] *Ibidem*, p. 11.
[239] *Ibidem*, p. 11.
[240] *Ibidem*, p. 15.
[241] *Ibidem*, p. 23.
[242] La revista *Arte y Parte* publicó su primer número en febrero-marzo de 1996.
[243] «Sergi Aguilar, Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 3, junio-julio, 1996, p. 110.
[244] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 43.

teniendo en cuenta la calidad del resto de la nómina de escogidos[245]. En el texto que se le dedica se realiza una suerte de repaso a su labor artística desde los años ochenta, subrayando la importancia de su obra escultórica tanto en el contexto de su producción como en el resto de la sociedad. No obstante, tampoco se olvida su pintura, la cual se considera como el producto de ordenar y seriar «un aspecto silencioso y desordenado de la naturaleza y de la realidad»[246]. Ahora bien, sus trabajos son considerados «demasiado» ajenos a cualquier moda y a cualquier halago, lo que implica una cierta crítica hacia esa buscada independencia que siempre ha caracterizado a este artista.

Javier Maderuelo, quien un año antes se muestra un tanto duro con la obra de Miura, vuelve a dirigir su atención hacia este artista en el suplemento *Babelia* para comentar un conjunto de obras tridimensionales titulado *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. Esta vez lo hace con un tono mucho más positivo, a pesar de que las define inicialmente como piezas de infrecuente rareza y «muy radicales, ajustadas a unos códigos que escapan a cualquier interpretación convencional»[247]. Además, el autor se sorprende por el montaje de las mismas, pero admite que generan «una sensación de extremada e insólita belleza»[248].

Igualmente, Alicia Murría en *Lápiz* las define como «completamente hedonistas» y destaca la sorprendente libertad con que están ejecutadas[249]. Al mismo tiempo, considera estas obras como un paso más en su investigación de las posibilidades de la pintura, pues, aunque llevan el plano al espacio, no dejan de «funcionar como pintura, como color»[250]. Asimismo, esta autora considera el círculo como origen formal de todas ellas y tomando esta idea como hilo conductor llega hasta sus obras de ese momento, las cuales, según Murría, sabe ejecutar sobrepasando lo ingenioso con «pasmoso rigor».

Por otro lado, en octubre de 1996 se publica un volumen sumamente interesante que sintetiza la labor de Juan Antonio Aguirre como coleccionista y como motor de toda una generación española de artistas con motivo de la exposición organizada para celebrar la donación de su colección particular —en la que se encuentran algunas piezas de Miura— al Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Sus textos están firmados por Juan Manuel Bonet, Fernando Huici y Teresa Millet[251]. El primero de ellos inscribe a Miura en la línea de la llamada pintura-pintura, mientras que Huici enmarca al japonés entre los creadores que practican una vertiente de la abstracción renovadora en los años setenta. No obstante, al contrario de lo que su colega Bonet afirma unas páginas antes, lo aleja de las tesis de la pintura-pintura para subrayar sus ecos pollockianos y destaca

[245] Otros de los artistas seleccionados fueron: Sergi Aguilar, Txomin Badiola, Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Joan Fontcubierta, Luis Gordillo, Cristina Iglesias, Menchu Lamas, Eva Lootz, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Guillermo Pérez Villalta, Jaume Plensa, Adolfo Schlosser, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Fernando Sinaga, Susana Solano, Jordi Teixidor, Juan Uslé, etc.
[246] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 43.
[247] MADERUELO, Javier, «Mitsuo Miura, un artista radical», *Babelia*, 12 de octubre de 1996, p. 20.
[248] *Ibidem*.
[249] MURRÍA, Alicia, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 126, noviembre, 1996, pp. 76-77.
[250] *Ibidem*, p. 76.
[251] MILLET, Teresa, *Colección Juan Antonio…, op. cit.*

cómo logra un «lugar pertinente en su tiempo» gracias a su «ensimismada excentricidad»[252].

Finalmente, en lo que respecta al año 1996, en el mes diciembre, ve la luz el catálogo de la exposición titulada *El ruido del tiempo* que comisaria Alicia Murría y que pretende reflexionar sobre la idea del tiempo y su expresión en diferentes manifestaciones tanto artísticas como literarias y filosóficas[253]. En este sentido, se incluye un conjunto de obras de Mitsuo Miura de 1996 en el que —según esta crítica— «la ciudad ha cobrado un sentido simétrico al del paisaje» en sus series anteriores[254].

Por otro lado, en 1997 Rosa Olivares[255] facilita al lector en *Lápiz* algunas claves para la interpretación de estas obras al afirmar lo siguiente:

> El papel, el color, la dispersión, un tratado de la duración y de la transformación de los impulsos visuales en otra cosa, de cómo el paisaje exterior nos hace reconocer la permeabilidad del tiempo, de cómo una mirada alarga, prolonga una sensación, de esa idea vaga de la duración como un sentimiento efímero, aunque a pesar de su vertiginosa rapidez, de su existencia frágil demuestra la existencia del tiempo y su influencia en nuestras vidas[256].

En el año 1997 Miura es mencionado en un número ingente de textos, sobre todo, en la prensa con motivo de las exposiciones que realiza; de su presencia en eventos como ARCO o la Feria de Basilea; de su participación en diversos proyectos o la adquisición de su obra por distintas entidades. Sin embargo, lamentablemente, muchos de ellos se limitan a poco más que mencionar su nombre y a dar ciertos datos prácticos o informativos, así como a repetir ideas ya publicadas anteriormente, por lo que no realizan auténticas aportaciones críticas al conocimiento de este artista. Igualmente, esta tendencia se prolonga también en 1998 y parcialmente en 1999, a pesar de que Miura participa en numerosas muestras.

En lo que se refiere a la edición de catálogos en los que aparece información sobre Mitsuo Miura debemos subrayar *Ecos de la materia*. Este catálogo se crea para una exposición que se celebra tanto en el MEIAC de Badajoz como en Las Reales Atarazanas de Valencia y en la que se dan cita un gran número de artistas contemporáneos españoles y portugueses en cuyos trabajos el tratamiento de la materia es esencial.

---

[252] *Ibidem*, p. 18.
[253] MURRÍA, Alicia, *et al., El ruido del tiempo*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.
[254] *Ibidem*, p. 57.
[255] OLIVARES, Rosa, «Contando los segundos: el ruido del tiempo», *Lápiz*, n.º 128/129, febrero, 1997, pp. 124-127.
[256] *Ibidem,* p. 127.

José Ramón Danvila es quien se encarga de escribir tanto el texto introductorio como el específico para cada artista[257]. En el caso de Miura este autor destaca, sobre todo, su manera en que el japonés hace interaccionar los espacios, los colores y las formas. Además, al comentar la obra presentada, *Sin título (De la serie Playa de Los Genoveses)* de 1992, considera como parte material de la pieza los reflejos que esta crea y que parecen «gotas de agua detenidas en su caída»[258].

En 1999 dentro de la comentada escasez general, brilla con luz propia el catálogo que se produce con motivo de una de las exposiciones colectivas más interesantes y mejor construidas de las realizadas en ese momento en las que participa Miura. Nos referimos al libro escrito por Mariano Navarro, Juan Manuel Bonet y Kevin Power que tiene por título *Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española. 1969-1989* y que edita la Fundación Caja Madrid[259]. Este volumen lleva a cabo una revisión de la abstracción española de los años setenta y ochenta, puesto que sus autores consideran que han sido menos estudiadas que las décadas anteriores. En cualquier caso, lo realmente significativo es el hecho de que la presencia de Miura se reitera a lo largo de varias partes del libro al ser valorado como un importante representante de no sólo una tendencia concreta, sino de varias a lo largo de los años. Incluso se puede decir que es uno de los artistas más mencionados o aludidos en este catálogo, aunque lo cierto es que no siempre de forma bien justificada.

En el campo de la pintura, Miura es tenido en cuenta como uno de los artistas que practican en algunas de sus obras un arte *preminimal* —junto a otros como Criado, Valcárcel Medina y Schlosser— gracias, en su caso, a las cintas de colores o los cables metidos en recipientes de cristal. Sin embargo, poco después, se le vuelve a incluir entre los que tienen influencia *povera* curiosamente por las mismas piezas que acabamos de mencionar, aunque lo cierto es que su obra no tiene contactos con este movimiento.

No obstante, dejando a un lado etiquetas de este tipo, el verdadero denominador común que posee toda una generación que incluye tanto a los artistas abstractos —entre otros, Miura— como a los conceptuales y los figurativos, tal y como se señala en una cita de Carlos Franco es «el suceso», es decir, «la afirmación de lo invisible como real»[260]. De este modo, aunque lamentablemente Navarro no profundiza mucho más en esta idea, se pueden explicar así las similitudes y al mismo tiempo las diferencias que existen entre los artistas de una misma generación sin tener que simplificar un fenómeno tan complejo como el que envuelve a todo ese conjunto de creadores.

Finalmente, en su ensayo dedicado a la abstracción de los sesenta, setenta y ochenta, Power menciona el impacto que tiene el expresionismo abstracto americano en la labor de Miura. Además, según este autor, su obra «se presenta como una fuerte sorpresa en lo que atañe a su evidente asimilación o adaptación de Tobey en un campo *all-over* denso, caligráfico y musicalmente rítmico»[261]. Una conclusión esta que resulta

[257] DANVILA, José Ramón, *Ecos de la materia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
[258] *Ibidem*, s. p.
[259] NAVARRO, Mariano, *et al., Imágenes…, op. cit*.
[260] *Ibidem*, p. 31.
[261] *Ibidem*, p. 80.

tan acertada, como significativo es el hecho de que no mencione a Pollock en su análisis del artista nipón.

En cualquier caso, si por algo destaca este catálogo es porque Miura deja de ser calificado como un artista meramente *minimal*, conceptual o *povera* de un modo global, y se van concretando sus referencias según la producción que realiza en cada momento. Asimismo, los teóricos no se empeñan tanto en simplificar los términos y matizan las distintas influencias, así como también reconocen sus principales aportaciones sin ambages y de una manera clara.

Sin embargo, frente a las aportaciones de este catálogo y a la relevancia dada en múltiples ocasiones a las novedades propuestas por Miura, los textos que se dedican a reseñar el proyecto apenas hablan de él, no aportan nada o ni siquiera lo citan, tal y como sucede en el número diecinueve de la revista *Arte y Parte*[262].

Por otro lado, son varios los artículos que tratan su obra más reciente, la cual se presenta en la Galería Helga de Alvear en mayo de 1999 bajo el doble título de *Una mirada «tutti frutti»* y *Qué vida tan maravillosa*. La primera exposición reúne obra nueva, en concreto, una instalación escultórica y una serie de impresiones fotográficas, mientras que la segunda, —la cual se incluye en la edición de PhotoEspaña de ese año— presenta un conjunto de fotografías en blanco y negro realizadas básicamente a principios de los ochenta.

Así, en *El Periódico del Arte*, Helena Cabello y Ana Carceller consideran que en esta muestra Miura mezcla pasado y presente, pues vinculan el uso del blanco y negro con su obra anterior y el color con la actual[263]. Asimismo, explican el origen de cada una de las series y los resultados obtenidos, los cuales —bajo su punto de vista— pueden compararse con las obras de una joven generación de artistas anglosajones que «recupera los análisis formalistas del espacio en los sesenta, pero dotándolos de una aproximación marcadamente personal»[264].

Del mismo modo, Mariano Navarro en *El Cultural* de *La Razón* realiza el 9 de mayo de 1999 una interesante y positiva reseña en la que destaca su trabajo por proporcionarnos «algunas de las más hondas emociones estéticas»[265]. Asimismo, para referirse a algunas de sus obras fotográficas recoge el calificativo de «contra-*collages*» que Óscar Alonso Molina utiliza en una ocasión y añade que en ellas Miura refleja de forma excepcional en su trayectoria una cierta violencia o amenaza. Del mismo modo,

[262] F. S, «Los artistas de la democracia se consolidan en una muestra dedicada a la abstracción», *El País*, Madrid, 10 de febrero de 1999, p. 40; M. P., «Imágenes de la abstracción», *Arte y Parte*, n.º 19, febrero-marzo 1999, p. 121; MARÍN-MEDINA, José, «Más que mil palabras, imágenes de la abstracción», *La Razón*, 14 de febrero de 1999, pp. 28-30; MARÍN MEDINA, José, «Imágenes de la abstracción: veinte años de una historia no cerrada», *Guadalimar*, n.º 147, abril-mayo, 1999, pp. 8-10; y MAZORRA, Javier, «Una muestra resume 30 años de arte abstracto en España», *El Mundo*, 10 de febrero de 1999, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1999/02/10/cultura/591607.html, [fecha de consulta: 22 de mayo de 2008].
[263] CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, «Momento a momento. Mitsuo Miura», *El Periódico del Arte*, n.º 22, Madrid, 1999, p. 20.
[264] *Ibidem*.
[265] APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 45.

señala que estas piezas están elaboradas mediante un procedimiento de recorte que de alguna manera también está presente en sus esculturas de *Una Mirada «tutti frutti»*.

Igualmente Pablo Llorca en *PhotoPeriódico. El Periódico del Arte* hace referencia a las fotografías monocromas, comentando que no son concebidas desde el principio como obras de arte, sino que forman parte de una especie de diario personal[266]. Igualmente, destaca de este tipo de piezas la estructura interna que unifica a todas ellas y la manera en que reflejan el «sometimiento de la naturaleza por parte del pensamiento»[267], aunque yendo más allá.

Por otro lado, dentro de las escasas publicaciones encontradas hasta la fecha que se han llevado a cabo sobre Miura en japonés debemos destacar un artículo que aparece en 1999 en el número cinco de la revista *ビィエントオトニャル [Viento Otoñal]* que publica el Centro Cultural Tozai de Tokio[268] con motivo de la exposición individual que el artista celebra allí bajo el título de *Escaparate*[269]. A pesar de su brevedad, este texto posee una gran importancia debido a varios hechos. Por un lado, se trata de una de las excepcionales muestras de reconocimiento del trabajo de este creador en Japón, por lo que nos permite conocer cómo se ve o se considera su obra allí. Por otro lado, aporta numerosos datos sobre su biografía y su trayectoria artística, así como sobre la instalación de cintas que lleva a cabo ex profeso para esa institución, la cual es además la primera que realiza hasta ese momento.

Aunque también aparece presentado por Maroto Tello en la introducción de la revista, es sobre todo en el artículo escrito por Toshiharu Miki donde se encuentran las principales aportaciones al conocimiento de la trayectoria de Miura. En este texto se empieza a usar por primera vez el término *Show window* para hacer referencia a su nueva producción de temática urbana. Su importancia radica en que será aplicado a toda la serie que inicia en el año 2000 y que llega hasta la actualidad. Además, Miki valora del artista su inmersión en una vida serena, su profunda interioridad y, curiosamente, su alto simbolismo, aunque también su capacidad para trabajar en muy distintos ámbitos y técnicas artísticas.

Asimismo, una de las cuestiones más sorprendentes de este artículo es que el nombre de Miura no aparece nunca escrito en *kanji* como sería de esperar para un nipón, sino siempre en *katakana*, es decir escrito en el silabario que se usa en Japón para los nombres extranjeros. Consecuentemente, de una forma sutil pero incuestionable, se evidencia que, quizás por llevar tantos años en España, ya es considerado allí como un artista español o al menos, ha dejado de ser para ellos un creador japonés.

Por otro lado, este artículo viene acompañado de una cronología comparativa entre la trayectoria de Miura y el arte español contemporáneo en la que se aportan

[266] LLORCA, Pablo, «Memoria de una época», *PhotoPeriódico. El Periódico del Arte*, junio de 1999, p. 16.
[267] *Ibidem*.
[268] Esta publicación se realiza gracias a las ayudas del Ministerio de Educación y Cultura español a través de su programa Baltasar Gracián.
[269] APÉNDICE, 4. 5., doc. n.º 51.

ciertos datos de interés, algunos de ellos incluso inéditos, si bien es cierto que no todos son totalmente correctos a juzgar por las investigaciones que hemos llevado a cabo.

Por último, señalar que también en 1999 se lee la única tesis que hasta ese momento aporta una interesante lectura sobre la obra de Miura[270]. Nos referimos a la realizada por Inmaculada Rodríguez Cunill y que lleva por título *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones* en la cual esta historiadora del arte reflexiona sobre los novedosos modos de presentación de la obra de arte que ha llevado a cabo Mitsuo Miura como es, por ejemplo, el colocar la pieza a ras del suelo o colgarla del techo sin que toque la pared[271].

3. EL NUEVO MILENIO

En lo que respecta a la historiografía relacionada con Mitsuo Miura desde el comienzo del nuevo milenio nos encontramos ante un aumento considerable de textos, tanto artículos como catálogos. Estos surgen con motivo de la celebración de exposiciones, las cuales pueden ser individuales o, más frecuentemente, colectivas. Ahora bien, todos ellos ayudan a revalorizar las aportaciones logradas por el artista en los diferentes periodos que abarca su producción y, salvo excepciones, aportan novedosas visiones sobre su trabajo[272]. Además, recientemente en el marco de la investigación que llevamos a cabo para nuestra tesis doctoral empezamos a publicar los primeros artículos de carácter científico dedicados tanto a toda su trayectoria como a parcelas concretas de su obra. Dichos textos ven la luz en actas de congresos, coloquios o foros de investigación y son elaborados con el fin de llevar a cabo un estudio más riguroso y exhaustivo de su labor artística.

[270] No obstante, la tesis que se leyó en la Universidad de Sevilla, no fue publicada hasta el 2003 por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[271] Para más información véase: RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 232 y p. 234. Otras tesis doctorales en las que aparece citado Mitsuo Miura son la de Aris Alfonso Papagueorguiu García titulada *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa*; la de Alicia Cuadrillero Fernández titulada *Serigrafía artística en Madrid: artistas, editores e impresores*; y la de Marta Aguilar Moreno: *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Las tres fueron publicadas en la Universidad Complutense de Madrid, las dos primeras en 2004 y la última en 2006.

[272] Una de estas excepciones será el capítulo de Victoria Combalía titulado «Revisar el arte español de los ochenta» que pertenece al catálogo de la exposición *Remirada. La década de los ochenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Pese a su calidad general, no logra penetrar en la obra de 1989, *Qué vida tan maravillosa!*, que se incluye en la muestra al considerar que su título posee connotaciones irónicas, igual que otros autores habían hecho anteriormente. Véase: GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara y CASTILLEJO, Daniel, *Remirada. La década de los ochenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000.

El 11 de febrero de 2000, en un artículo de Óscar Alonso Molina que se ocupa de la edición de ARCO de ese año[273], el crítico señala algunos de los trabajos del artista japonés que la Galería Helga de Alvear propone en su espacio y que forman parte de su nueva serie «Show window». A este respecto, entre sus principales atributos exalta especialmente su capacidad para mostrarse «tan pop, tan dinámicos, tan 'explosivos'»[274]. De este modo, para incidir en la apariencia enérgica de estas obras el autor alude a un movimiento artístico, el pop, cuyas connotaciones de ligereza e incluso de superficialidad poco tienen que ver con las intenciones de Miura. Es probable que Óscar Alonso Molina quiera hacer referencia a la vocación colorida, alegre y aparentemente sencilla de sus cuadros, o incluso a la ausencia de crítica que hay en los mismos. Ahora bien, consideramos que en sus obras existe una reflexión mucho más profunda que en el arte pop.

No obstante, es necesario subrayar su interpretación de la obra de Miura como alejada de todo juicio hacia la sociedad o al consumismo reinante en la misma. De hecho, llega a afirmar con gran acierto que Miura «no critica la versatilidad cromática de nuestras calles, sino que estima que son un exponente distinto de la meditación con la valoración añadida del movimiento»[275]. Esta cuestión es fundamental para entender la producción de Miura en estos momentos, pero lo cierto es que no todos los autores son conscientes de ello, muchos lo obvian o le preguntan sobre esta cuestión a menudo como si fuera difícil creer que es posible hacer una lectura simplemente estética de la realidad que nos rodea[276].

De hecho, ya en 1999, cuando todavía no ha iniciado esta serie, aunque sí sus obras de inspiración urbana, en el número 19 de la revista *Arte y Parte* se afirma que una de sus instalaciones versa «sobre la agresividad comercial de los escaparates de los establecimientos, con la falta de valores y el mundo de la publicidad»[277]. Y lo cierto es que este tipo de apreciaciones aumentan notablemente desde el 2000 con su nueva subserie «Show window».

Precisamente con el título *Show window* inaugura Miura una importante exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que trae consigo varias publicaciones de interés. La primera a destacar es un texto que Armando Montesinos escribe para el número cuarenta y uno de la revista *Minerva* en el que explica las diferentes instalaciones que Miura monta en tres salas diferentes, considerándolas como

[273] ALONSO MOLINA, Óscar, «Vuelve la pintura (y un poco de maquillaje)», *La Razón*, 11 de febrero de 2000, pp. 40-43.
[274] *Ibidem*. 42.
[275] GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Mitsuo Miura, paisaje urbano», *El Cultural*, 20 de febrero de 2000, en www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007].
[276] Algunos de los textos en los que por el propio autor o a partir de las declaraciones de Miura sí se apunta a la ausencia de un mensaje trascendental en sus creaciones son: CERECERA, Miguel, «Luces de Miura», *ABC*, 26 de febrero de 2000, p. 36; APÉNDICE, 4. 4., doc. n.º 46; y LUCAS, Antonio, «La arboladura ácida del color», *El Mundo*, 3 de diciembre de 2002, p. 10.
[277] «Javier Vallhonrat, Mitsuo Miura, Jesús Palomino», *Arte y Parte*, n.º 19, febrero-marzo, 1999, p. 124.

espacios «para contemplar, habitar y disfrutar estéticamente por el propio espectador»[278]. En este sentido, destaca sobre todo su interpretación de la primera habitación en la que se encuentra un conjunto de volúmenes —que Montesinos vincula con muebles de oficinas o de grandes almacenes— de los que parten cintas de colores que son como miradas «cargadas de un deseo tan ciego e ilocalizable como ellas mismas»[279]. Además, en este texto destaca la valoración final que este autor realiza del artista al afirmar que:

> […] ocupa un lugar único en la escena española. La alta exigencia estética de su obra, el atrevimiento conceptual de sus propuestas, su capacidad para reformular y reafirmar constantemente, ajeno a las modas, su propio modo de mirar, hacen de él un artista verdaderamente especial, y de esta exposición un auténtico festín[280].

Igualmente, Carlos García-Osuna plasma a través de su pluma su percepción de la exposición, destacando sobre todo aspectos espaciales como la luz habitada de la primera sala o el aire de la segunda[281]. No obstante, su lectura iconográfica de la tercera estancia resulta totalmente ficticia, pues, entre otras cuestiones, la vincula con la bandera japonesa.

Por otro lado, con relación a los catálogos publicados sobre exposiciones colectivas en los que Miura participa en el año 2000, debemos destacar de un modo especial *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*. Este volumen que está editado por el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente permite que vean la luz las investigaciones que su comisario, José M.ª Parreño[282], hace en torno a la producción escultórica en madera realizada en nuestro país a lo largo de gran parte del siglo XX.

No obstante, en lo que se refiere a las aportaciones que lleva a cabo sobre el trabajo tridimensional de Mitsuo Miura debemos señalar que aísla en exceso su labor escultórica y obvia el hecho de que este artista nunca ha dejado de ser pintor. Parreño considera que la parte de su producción incluida en la muestra —la realizada en los años setenta y ochenta— es un buen ejemplo de escultura posmoderna. De este modo, la explica como consecuencia —al igual que en el caso de otros artistas— de la crisis en la que la pintura se sume desde finales de los años sesenta. Es cierto que el trabajo tridimensional que Miura realiza en ese momento está inserto en un contexto en el que

[278] La primera sala estaba ocupada por un montaje de cintas, la segunda por una serie de paredes pintadas con figuras geométricas con espejos en las esquinas y en la tercera un mural de formas abstractas geométricas también en rojo y blanco. Véase: MONTESINOS, Armando, «Mitsuo Miura», *Minerva*, n.º 41, Febrero de 2000, p. 3.
[279] *Ibidem*.
[280] *Ibidem*.
[281] GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Mitsuo Miura, paisaje urbano», *El Cultural*, 20 de febrero de 2000, p. 36. También disponible en: www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007].
[282] PARREÑO, José M.ª, *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000.

los intereses de los artistas por los materiales, los soportes o las manifestaciones se diversifican. Pero no podemos olvidar que Miura utiliza la madera por cuestiones prácticas, que nunca abandona por completo los cuadros y que sus esculturas forman parte de la misma línea de investigación que su labor pictórica. No obstante, Parreño sí hace notar esta última cuestión en relación con la exposición que monta en la Galería Helga de Alvear en 1995, en la que —según el autor— muestra un trabajo largamente meditado y que, a pesar de que es muy sorprendente, no crea una discontinuidad con el resto de su obra, tanto por la sencillez como por el protagonismo del color, aunque tratado de un modo muy diferente.

Por otro lado, Parreño destaca de las obras incluidas en esta muestra su solidez y su manera de ocupar el espacio a partir del vaciado de una serie de volúmenes. Además, subraya su forma alargada y las enmarca, a pesar de ser consciente de su paradoja, en una suerte de «minimalismo emotivo», un concepto que, en el fondo, es una derivación de lo que interpretan otros estudiosos anteriormente[283].

Con todo, se trata del estudio más pormenorizado que se ha hecho de este tipo de piezas y teniendo en cuenta la cantidad de artistas que escapan a la selección que una exposición de esta magnitud siempre lleva consigo, el hecho de que Miura tenga ese protagonismo es bastante significativo. De este modo, este catálogo es una prueba más del incalculable valor otorgado a la producción escultórica de Miura, a pesar de ser la manifestación que más tardíamente se conoce y que menos tiempo practica. Por ello, no es de extrañar que los artículos que se publican sobre dicha exposición en la prensa periódica en los que aparece Miura sean bastante abundantes, si bien es cierto que ninguno aporta demasiado a su conocimiento[284].

Este mismo año, se edita también otro catálogo con motivo de la IX Muestra de Arte en Sajazarra[285] en el que participa Mitsuo Miura, además de Gabriela Kraviez y Juan Pérez Agirregoikoa. Con relación al proyecto que desarrolla el artista japonés, en él se explica su origen y su desarrollo, así como el resultado final que versa en torno a las sucesivas generaciones que han construido y mantenido el pueblo.

Poco después se publica otro catálogo por la exposición individual que Miura inaugura en un nuevo espacio expositivo del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF) de A Coruña en el que presenta un compendio de su producción desde 1994 hasta el año 2000[286]. Este tipo de revisión resulta necesaria tanto por el desarrollo y la variedad que su obra alcanza en el mencionado periodo cronológico

[283] *Ibidem*, p. 61.
[284] Algunos de los más representativos son (por orden cronológico): ALONSO MOLINA, Óscar, «De la piel más pura y vieja de la naturaleza», *La Razón*, 24 de marzo de 2000, pp. 48-49; SIERRA, Rafael, «¡Más madera!», *El Mundo*, 29 de marzo de 2000, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/2000/03/29/cultura/821898.html [fecha de consulta: 15 de junio de 2008]; GARCÍA MAESTRO, Gregorio, «Una exposición refleja el poso de las vanguardias en la escultura de madera», *La Razón*, 29 de marzo de 2000, p. 26; y ALONSO MEDINA, Óscar, «Un bosque en obras», *Arte y Parte*, n.º 26, abril-mayo 2000, p. 96.
[285] KRAVIEZ, Gabriela, *et al.*, *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*, La Rioja: Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Cultura, 2000.
[286] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *Mitsuo Miura*, Bens (A Coruña): Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2001.

como por la falta de coordinación teórica que existe en ese momento en torno a la misma. Por ello, este es el primer catálogo que abarca la serie de temática urbana de manera conjunta e integral.

Luis María Caruncho, director del MACUF realiza una pequeña introducción que en un solo párrafo engloba muchas de las etiquetas que hemos ido debatiendo en este estado de la cuestión. De este modo, sus ideas nos hablan de la percepción que el público en general sigue teniendo de su obra, incluso el especializado. Así, Caruncho define a Miura como (las cursivas son nuestras):

> Heredero de las más exquisitas *poéticas formalistas* del arte del siglo XX, desde la vertiente *constructiva* de las primeras vanguardias hasta el *Op art* y el *Minimal*, pasando por las especulaciones sobre la naturaleza del soporte pictórico y los *experimentos conceptuales* de las últimas décadas[287].

Aunque posiblemente podemos encontrar algunas deudas con todos los movimientos que Caruncho cita, bajo nuestro punto de vista resulta bastante peligroso hacer ese tipo de afirmaciones puesto que en su vaguedad e inexactitud generan conclusiones erróneas.

Sin embargo, el texto principal del catálogo, que corre a cargo de Alicia Murría, es, sin duda, uno de los escritos más destacados de los llevados a cabo hasta esa fecha, sobre todo, en relación con su obra reciente. Su importancia radica en que indaga en los cambios acaecidos en la obra de Miura en los últimos tiempos, tanto de formas y soluciones estéticas, como de técnicas.

Murría advierte también una serie de interesantes denominadores comunes que van apareciendo recurrentemente desde el principio de sus trabajos hasta la actualidad y que son lo más parecido que se elabora hasta el momento a una nómina de las características generales que presenta su obra.

Además, también establece las influencias que el arte de los años sesenta y setenta tienen en su trabajo. Por ejemplo, habla de su relación con la obra de Pollock, pero matiza algunas de las similitudes y las diferencias existentes entre ambas, siguiendo parte de las ideas que Vicente Llorca apuntara en 1994, puesto que Miura no pretende la plasmación de la impronta del artista que sí persigue el americano. En este sentido, también menciona a creadores como Newman, Mangold, Ryman, Sol LeWitt o Morris y señala su vinculación con el pop. Aunque todas las anteriores relaciones podrían, por supuesto, ser puntualizadas, los prudentes comentarios que las acompañan las hacen más plausibles. Sin embargo, al igual que señalamos al analizar una crítica de Óscar Alonso Molina, discrepamos con esta autora en lo que se refiere a las concomitancias que supuestamente la obra de Miura posee con la pintura pop, pues Murría las concreta en «su aparente despreocupación, la banalidad y la rúbrica de lo que

[287] *Ibidem*, p. 13.

nos rodea»[288]. Bajo nuestro punto de vista, no hay nada trivial en la obra del nipón, ya que aunque sus piezas no pretenden ser trascendentales, tampoco ofrecen una visión frívola o vulgar, sino más bien objetiva y aséptica.

En cualquier caso, la autora consigue más aciertos que equivocaciones. Una de las más elogiables es, por ejemplo, su consideración de que Miura hace un uso «desprejuiciado» de las distintas influencias que le llegan[289].

Posteriormente, analiza la época que atañe a esta exposición, aportando novedosas lecturas en algunas de sus series. Además, relaciona de manera brillante su trabajo anterior con el actual e incluso plantea el viaje que Miura hace a Tokio en 1999 como un posible hito en su cambio de referentes.

Entre las críticas que se publican en este momento sobre dicha exposición debemos destacar la de Amalia Rubí en *El Punto de las Artes*, sobre todo por la valoración que hace de Miura como:

> […] uno de los artistas que mejor sintetizan en una única y continuada obra el cambio profundo de mentalidad en el arte de los años setenta y ochenta, una conciencia renovadora de fórmulas pasadas e inservibles que arranca de postulados abstractos, la otra cara de la neofiguración entonces imperante[290].

Por otro lado, en octubre se presenta *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, un catálogo que surge de una exposición homónima, escrito por Ana Vázquez de Parga y Francisco Calvo Serraller junto a otros autores, y que está editado por la Fundación Santander Central Hispano y el Centro Atlántico de Arte Moderno[291]. Como su propio nombre indica, el fin de este proyecto es examinar la escultura española de la pasada centuria, tanto en sus vertientes más racionalistas que evolucionan a partir de la ruptura de los cánones establecidos —entre los que se encuentra Miura—, como en las más naturalistas que se centran en la renovación de la realidad, aunque sin abandonarla totalmente.

En su estudio concreto de movimientos como el *minimal*, el *povera*, el arte conceptual, etc., Victoria Combalía destaca a Miura por aportar la idea de contenedor en sus piezas, así como por contrastar arte y naturaleza. Precisamente este motivo es el que le lleva a enmarcar su trabajo en el apartado de *Desmaterialización de la obra de arte.*

[288] *Ibidem*, p. 14.
[289] *Ibidem*, p. 18.
[290] RUBÍ, Amalia G., «La poética abstraccionista de Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, del 14 al 20 de septiembre de 2001, p. 21.
[291] VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al., Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano y Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

Primacía de la idea, una etiqueta que, en parte, puede llegar a ajustarse a algunas de sus piezas, pero no tanto a la escultura en madera que se incluye en la muestra[292].

El primer hito historiográfico del año 2002 es el texto que se publica con motivo de los *II Encuentros de Gráfica Okupgraf 2001* en el que se analiza la labor realizada por la Galería & Ediciones Ginkgo, de la que Miura es cofundador junto a Arturo Rodríguez[293]. Es precisamente este último quien realiza un magnífico ensayo en el que explica el origen del proyecto, el desarrollo del mismo y las claves de su éxito. Con relación a esto último hace especial hincapié, entre otras cuestiones, en la independencia que la galería mantiene entre el proceso creativo y el comercial y la trascendencia del trabajo y los conocimientos de Miura en su buen funcionamiento.

Poco después, el Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias edita el catálogo de la muestra individual que se organiza sobre una instalación de Mitsuo Miura en el Museo Barjola de Gijón[294]. Nuevamente, es Armando Montesinos el encargado de redactar un interesante texto sobre la idea que Miura tiene del concepto de «escaparate». Asimismo, Montesinos describe y comenta la intervención de Miura, definiéndola como un encuentro entre «la estética del 'todo a 100' y los ornamentos barrocos»[295]. Por otro lado, apunta a las reflexiones que el artista lleva a cabo sobre el «espacio de presentación» de la obra, animando al lector a su contemplación directa, sin ningún tipo de intermediarios. Consecuentemente, la importancia de este catálogo radica en que se trata de la única publicación que abarca específicamente sólo una instalación y la primera que se centra en «Show window» con tanta dedicación y acierto.

Con relación a esta exposición, interesa también destacar un comentario de un artículo escrito por Amelia Meléndez para la revista *Lápiz* en el que explica cómo Miura aplica a sus obras conceptos musicales al pintar las iniciales *Sf* y la figura musical cuadrada, aunque por lo demás su texto entraña algunas incorrecciones[296].

Por otro lado, uno de los catálogos más interesantes de este momento por su renovada perspectiva de estudio es el que surge con motivo de la exposición que lleva por título *Extranjeros: los otros artistas españoles,* la cual comisaria nuevamente José

---

[292] Aunque debido a la repercusión de la muestra se han podido encontrar numerosos artículos de prensa, ninguno de ellos se ha estimado como suficientemente interesante desde el punto de vista de sus aportaciones historiográficas al estudio de Miura como para dedicarle un comentario específico. Para más información consultar (por orden cronológico): G. G. M., «Rumbos recorre los caminos cruzados de la escultura española», *La Razón*, 2 de octubre de 2001, p. 3; VILLAR, Cote, «La mejor escultura española del siglo XX, reunida en una exposición», en *El Mundo*, 2 de octubre de 2001, en http://www.elmundo.es/2001/10/02/cultura/1054934.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009]; MARIN MEDINA, José, «Un siglo de escultura en España», *El Cultural de El Mundo*, 3 de octubre de 2001, en www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17487/Un_siglo_de_escultura_en_Espana [fecha de consulta: 22 de enero de 2009]; LORÍA, Vivianne, «Rumbos de la escultura española en el siglo XX», *Lápiz*, n.º 177, noviembre, 2001, p. 85; FUCHS, Dale, «Una subasta de arte solidaria», *El Mundo*, 12 de diciembre de 2001, en www.elmundo.es/papel/2001/12/12/madrid/1083383.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

[293] RODRÍGUEZ, Arturo, *II Encuentros de gráfica okupgraf 2001,* Vitoria-Gasteiz [etc.], Casa de Cultura Ignacio Aldecoa [etc.], D.L. 2002.

[294] MONTESINOS, Armando, *Mitsuo Miura*, Asturias: Servicio de Publicaciones del Principado, 2002.

[295] *Ibidem*, s. p.

[296] MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura», *Lápiz,* n.º 184, junio, 2002, p. 78.

María Parreño desde el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente[297]. Este volumen —tal y como expresa Juan Vicente Herrera Campo— pretende reunir la obra de los artistas extranjeros afincados en España más importantes, que más han contribuido a la transformación de nuestra sociedad y que han logrado integrarse plenamente en ella.

Partiendo de la tesis de que en España lo extranjero es símbolo de modernidad, Parreño afirma que la presencia de artistas foráneos en nuestro país como Mitsuo Miura, Eva Lootz y Adolfo Schlosser es fundamental en la consolidación del arte abstracto, conceptual y de acción[298]. Además, asegura que su renovación «ha 'desestabilizado' en todos los sentidos —materiales, composiciones, colorido— las convenciones escultóricas vigentes hasta entonces»[299].

En lo que concierne a Miura concretamente, Parreño señala su modo de compatibilizar la escultura de tipo *povera* —aunque subrayando el elemento cromático— con la pintura *casi* minimalista. Y relaciona —aunque consciente de que quizás solo «tópicamente»— el vacío de sus esculturas con la filosofía oriental[300].

Por otro lado, también en este momento se publica una serie de artículos que merecen ser nombrados porque en ellos se hacen públicas algunas interesantes ideas expresadas directamente por Miura acerca de su obra, de la influencia de su origen en la misma y de su llegada a España. Ese es el caso del artículo de Carlos González que ve la luz en *El Periódico de Álava* el 21 de agosto o del de Antonio Lucas en *El Mundo*, el 3 de diciembre[301].

En el año 2003 el Instituto Valenciano de Arte Moderno publica *± 25 años de arte en España: creación en libertad* con motivo de una exposición comisariada por Pablo J. Rico que pretende examinar la creación artística que se da en España en los veinticinco años siguientes a la muerte de Franco, considerando no solo las corrientes principales, sino también las que están en crisis[302]. Nuevamente para Rico, Miura forma parte de los artistas que ilustran el ambiente «más o menos conceptual» existente en España entre 1975 y 1985, el cual no se manifiesta como una corriente principal, sino solo como un conjunto de individualidades. También apunta a que las obras expuestas son las más cercanas a «sus orígenes japoneses en concordancia con una estética de raíz zen»[303].

Desde que en 2003 la Caja de Ahorros de Burgos inaugura un centro de arte (Centro de Arte Caja de Burgos o CAB) para albergar la importante colección que poco a poco ha ido reuniendo desde finales de los años ochenta, se realizan allí —o en otros

[297] PARREÑO, José María, *Extranjeros…, op. cit.*
[298] *Ibidem*, p. 37.
[299] *Ibidem*, p. 37.
[300] *Ibidem*, p. 38.
[301] GONZÁLEZ, Carlos, «Mitsuo Miura: 'Cuando vine en los 60, me sorprendió ver a la policía entrar en la Universidad'», *El Periódico de Álava*: *diario independiente editado en Vitoria-Gasteiz*, n.º 21, agosto, 2002; p. 7; y LUCAS, Antonio, «La arboladura ácida del color», *El Mundo*, 3 de diciembre de 2002, p. 10.
[302] RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España: creación en libertad*, València: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
[303] RICO, Pablo J., *± 25 años de arte…, op. cit.,* p. 105.

lugares con sus fondos— diversas exposiciones que dan origen a una serie de catálogos[304]. La mayoría de ellos apenas aportan claves para interpretar la obra de Miura y reflexionan muy poco o nada sobre la misma. No obstante, también existen excepciones como, por ejemplo, *Permanencias difusas* de 2005, un catálogo producido con motivo de la celebración de una muestra homónima y colectiva en la que la participación de Miura no se limita a las obras que forman parte de la colección Caja de Burgos, sino que monta una instalación ex profeso[305]. Así, en el texto del catálogo se explica brevemente el contenido y conceptos utilizados en la misma. En este sentido también destaca *Expansiones implosivas. Derivas de la escultura en la colección Caja de Burgos* de 2007, una publicación en la que Óscar Alonso Molina plantea un breve repaso a la labor de Miura desde los años setenta y relaciona la obra *Sin título* de 2005 que se incluye en dicho catálogo con lo que él llama la «abstracción post-pop»[306].

Siguiendo con las publicaciones del año 2003 debemos señalar una edición ilustrada del libro *España y sus ejidos* de Juan Goytisolo en el que se incluye un pequeño comentario biográfico del artista que Federico Utrera escribe con motivo de la colaboración del artista en dicho volumen. En él este autor valora a Miura como «un claro caso de un artista al que consideran español en Japón y japonés en España»[307].

Finalmente, en lo que respecta a la edición de catálogos en el año 2003 debemos subrayar que Miura también está incluido en *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003*[308]. Este volumen recrea la evolución de la escultura española en las fechas que señala su título a partir de los fondos que dispone el Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español. Olga Fernández, comisaria y autora de algunos de sus textos, introduce a Miura en el apartado de «Un continuo prestar oído» por ser un creador que relaciona la materia y el símbolo, siguiendo en parte las tesis planteadas años atrás por estudiosos como Juan Antonio Aguirre. Asimismo, Carmen Bernández explica la obra de Miura escogida para el catálogo como un proceso de expresión de sus emociones y sensaciones que recupera el arte como experiencia placentera.

En 2004 la Galería Egam cumple treinta y cinco años y este acontecimiento se celebra con un libro-catálogo que comprende varios textos conmemorativos escritos por Fernando Huici, Mariano Navarro y Javier Rubio sobre las cuatro exposiciones celebradas a modo de homenaje durante ese año[309]. Afortunadamente, volvemos a

[304] Véase (en orden cronológico): MONTESINOS, Armando, *Memoria de un recorrido*, Colección Caja de Burgos; [Burgos]: Caja de Burgos, 2003; CRIADO, Rufo y JIMÉNEZ, José, *Punto de Encuentro. La colección (I),* Burgos: Caja de Burgos, 2003; CARRETERO, Salvador, *et al., La colección Caja de Burgos en el Museo de Bellas Artes de Santander*, Burgos: Caja de Burgos y Museo de Bellas Artes de Santander, 2004; VOZMEDIANO, Elena, *Lenguajes y Sentidos. Colección Caja de Burgos*, Burgos: Caja de Burgos y Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 2005; CRIADO, Rufo, *Diversidades formales: la colección* (7), [Burgos]: Caja de Burgos, D.L. 2006.
[305] MONTESINOS, Armando, *Permanencias difusas*, Burgos: CAB, 2005.
[306] ALONSO MEDINA, Óscar, «Mitsuo Miura», en NAVARRO, Mariano, *et al., Expansiones implosivas. Derivas de la escultura en la Colección Caja de Burgos*, Burgos: Caja de Burgos, 2007, p. 97.
[307] Dicho volumen fue editado por Hijos de Muley-Rubio y en él se incorporaron cuatro montajes fotográficos de su serie *La Experiencia del Paisaje*. Véase: GOYTISOLO, Juan, *España y sus ejidos,* Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2003, p. 18.
[308] FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones…, op. cit.*
[309] HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros…, op. cit.*

encontrarnos con la participación de Miura en este evento, lo cual no evidencia más que el importante lugar que este artista ocupa realmente para el director de la sala, Enrique Gómez Acebo. De hecho, así se refleja en el catálogo del evento donde Miura es incluido como uno de los principales representantes del arte abstracto. En concreto, Fernando Huici dice en su texto que «Miura y Lledó, junto con Alfredo Alcaín y Gerardo Aparicio […] integran de algún modo el núcleo más estable, o vertebral incluso a un nivel simbólico, en la memoria y perfil de Egam»[310].

Por su parte, Mariano Navarro afirma con contundencia que los artistas de la galería que «han tenido una influencia mayor en [su propia] experiencia personal, no sólo por sus cualidades artísticas […] sino por la importancia que han tenido en [su] propio criterio» han sido Alcaín, Albacete, Miura y Serrano[311]. Igualmente, Navarro escribe un breve texto sobre cada uno de ellos y, concretamente, en el de Miura introduce un toque nostálgico al rememorar el primer contacto con su pintura y señalar que las primeras obras *posminimal* que ve son las suyas. Sin embargo, cuando hace referencia a su producción fotográfica de principios de los años ochenta este autor da a entender que los elementos que Miura capta con su cámara son intervenciones que realiza previamente en el paisaje, una consideración errónea que le lleva a juzgar estas obras en un sentido equivocado.

Fietta Jarque en el número 643, correspondiente al 20 de marzo, de la revista *Babelia* publica un destacado artículo que parte de una interesante y exhaustiva entrevista en la que Miura expone algunos de los principales conceptos que sustentan su pintura y otras cuestiones biográficas como las razones que le mueven a quedarse en España o las dificultades a las que tiene que sobreponerse, comparando en varias ocasiones la cultura japonesa y la occidental[312]. Asimismo, y a pesar de que, al parecer, Miura confiesa a Jarque que no se reconoce como un creador europeo, esta autora lo define como «un artista que figura por derecho en las enciclopedias del arte español contemporáneo»[313]. Con todo, el aire de la entrevista —debido, sobre todo, a los comentarios del propio Miura— tiende a proyectar la imagen de un artista algo inadaptado que, bajo nuestro punto de vista, resulta no solo tendenciosa o sesgada, sino equivocada[314].

Miguel Cereceda Sánchez realiza un artículo para la revista *Blanco y Negro Cultural* sobre la exposición que Miura prepara para la Galería Helga de Alvear sobre su subserie «Show window». En él este autor se muestra sorprendido ante la capacidad de Miura de llevar a cabo un arte tan optimista en el mundo en el que vivimos e incluso se plantea inicialmente si su propuesta no es una huida infantil de la realidad. No

[310] *Ibidem*, p. 12.
[311] *Ibidem*, p. 16.
[312] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46.
[313] *Ibidem*.
[314] En este sentido, consideramos necesario comentar que en ninguna de las entrevistas que nosotros mismos hemos realizado recientemente al artista y en ninguna otra de sus declaraciones anteriores hemos observado respuestas tan rotundas y negativas en ese sentido.

obstante, acaba explicando esta actitud, curiosamente, a través de la idiosincrasia japonesa[315].

Sobre esta misma muestra, Mariano Navarro describe en *El Cultural* el contenido de las dos salas que la componen e introduce una lectura de las obras expuestas sumamente interesante[316]. Subraya la idea de *collage* como procedimiento base tanto para las obras en papel, en las que es más evidente, como para los grandes cuadros en los que se mezclan piezas individuales. Además, destaca, sobre todo, el uso que hace del color, el cual —para Navarro— le singulariza totalmente en el panorama español.

Por otro lado, el brillo, la luminosidad y el color de sus lienzos hacen que este autor vea en ellas la «estética de la frivolidad que domina los escaparates»[317], aunque en ningún momento pretende con ello criticar sus obras, como sí lo hacen otros autores. Este es el caso de Mónica Rebollar quien en *Lápiz*[318], en el número correspondiente al mes de abril, afirma sin contemplaciones que «la pupila pide retroceder cuando se enfrenta a los últimos trabajos de Mitsuo Miura» o que «hay que reponerse del malestar físico que provocan». Con todo, también menciona su «exquisita superficie» y opina que la apariencia cegadora de las mismas «dificulta, casi imposibilita, ahondar en la verdad que se esconde» en ellas[319].

Por otro lado, una de las publicaciones en las que se encuentra englobado una parte del trabajo de Mitsuo Miura y que no podemos olvidar es el catálogo de la exposición que organiza el Centro Cultural de la Villa de Madrid y que lleva por título *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después*[320]. Este volumen, pretende actualizar y ahondar en los conocimientos que se tienen del llamado grupo de Cuenca. Sin embargo, el punto débil de este proyecto es que tan sólo profundiza, como es habitual, en las figuras más conocidas o alma máter del mismo como Zóbel, Torner, etc. Por el contrario, artistas como Miura, que llegan a la ciudad de las Casas Colgadas después, apenas son tratados y menos aún investigados. De hecho, los estudios llevados a cabo para este volumen no dan lugar a comentarios más allá de la mera cita nominal de estos autores. Y no solo eso, sino que, además, sus aportaciones se limitan en grado sumo al considerarles únicamente como parte de la estela que el grupo de los veteranos deja. Asimismo, en el caso de Miura sorprende que para ilustrar esta idea se tomen dos obras de los años ochenta, es decir, un par de piezas que han sido producidas en un momento en el que este artista ya no vive en Cuenca y que está totalmente desvinculado

[315] CERECEDA SÁNCHEZ, Miguel, «Ars longa, vita brevis», *Blanco y Negro Cultural*, n.º 634, 20 de marzo de 2004, p. 28.
[316] NAVARRO, Mariano, «Mitsuo Miura: estética de la frivolidad», *El Cultural*, 25 marzo de 2004, pp. 24-25.
[317] *Ibidem*, p. 25. Una idea parecida fue la que expresó poco después Carmen Delia Aranda al subrayar que sus obras son como ventanas que nos permiten «avistar mundos atractivos y trufados de frivolidad, felicidad, alegría, modernidad y eterna juventud». Véase: ARANDA, Carmen Delia, «El poderoso reclamo consumista de Miura», *Canarias 7*, 16 de abril de 2005, p. 46.
[318] REBOLLAR, Mónica, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 202, abril, 2004, p. 87.
[319] *Ibidem*.
[320] DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después*, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.

de la ciudad. Además, los ejemplos escogidos para representarle, especialmente uno de ellos, no tienen nada que ver con esa posible «estela». Indudablemente, el planteamiento de esta parte de la exposición resultaría más coherente si no se obviasen todas las obras que hace estando allí y en las que el influjo de esta localidad es más palpable. Por todo ello, bajo nuestro punto de vista, este estudio queda, lamentablemente, y a pesar de sus ambiciones, absolutamente incompleto.

Por otro lado, en abril y mayo de 2005 Miura realiza una exposición de su subserie «Show window» en la Galería Manuel Ojeda de Las Palmas de Gran Canaria que tiene cierta repercusión en la prensa[321]. Por ejemplo, Mariano de Santa Ana realiza una entrevista a Miura en la que se explica la transición que lleva a cabo del estilo anterior al que trabaja en esos momentos y cuáles son sus nuevos referentes visuales, entre los que, según el autor, podemos encontrar a creadores como Peter Halley. No obstante, Miura afirma sentirse más afín a los dibujantes de manga japonés y alega que la manera en que a veces se percibe su obra como insignificante por su apariencia casi decorativa tiene que ver con la tradición europea, ya que en otras culturas es vista de un modo totalmente distinto[322].

Asimismo, en junio Caja Madrid presenta su colección de pintura española contemporánea a través de una exposición celebrada en la Sala de las Alhajas de Madrid en la que se reúnen obras de sesenta artistas y que lleva por título *Acentos: en la colección Caja Madrid: pintura española contemporánea*[323]. Su catálogo es redactado por Aurora García, quien en lo que respecta a las obras más recientes de Miura destaca su «resultado más azaroso frente a la contención anterior». En este sentido, sobre su producción más temprana considera que posee un «ambiguo parentesco conceptual y minimalista», reiterando algunas de las ideas que ha defendido en textos anteriores con gran rigor[324].

Por otro lado, también en 2005 el Museo Centro de Arte Reina Sofía saca a la luz un catálogo con motivo de la exposición *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* en el que se pone en tela de juicio la supuesta ausencia de arte conceptual en nuestro país, reivindicando no sólo su presencia sino también sus singularidades y su valor[325]. De esta forma, se elabora una revisión de estas manifestaciones a través de sus principales protagonistas —entre los que también se incluye a Miura—, comparando la situación española con la internacional y estableciendo sus características. En el caso de nuestro artista se señalan, aunque con cierta cautela y sin tratarlos como dogmas absolutos, cuáles han sido sus referentes. Asimismo, se comentan las características de su trabajo a partir del análisis de la obra de

[321] Véase por ejemplo: GARCÍA SALEH, Alberto, «Mitsuo Miura muestra sus pinturas luminosas en la Galería Manuel Ojeda», *La Provincia/Diario de las Palmas*, 15 de abril de 2005, p. 57.
[322] DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está próxima al manga, es para disfrutar, no para pensar», *La Provincia*, 16 de abril de 2005, p. 26.
[323] GARCÍA, Aurora, *Acentos: en la colección Caja Madrid: pintura española contemporánea* [Madrid]: Caja Madrid, 2005.
[324] *Ibidem*, p. 46.
[325] QUERALT, Rosa y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2005.

cintas de 1974 que se presenta en la exposición, si bien es cierto que, en realidad, este tipo de piezas en ningún caso se deben considerar como conceptuales.

Una de las muestras individuales más interesantes que realiza Miura en estos años y que tra consigo la publicación de un catálogo y numerosas noticias y artículos de prensa es la que tiene lugar en la Sala Luzán de Zaragoza sobre su subserie «Show window»[326]. Dicho catálogo es el último que se ha publicado hasta 2010 con motivo de una exposición individual y contiene un interesante texto de Mariano Navarro[327], quizás el más relevante de los escritos por este autor a propósito de Miura a lo largo de su trayectoria. Por un lado, Navarro intenta explicar aquello que deja escrito en 2004 sobre la estética de la frivolidad, ampliando su razonamiento, con el fin quizás de evitar malentendidos, ya que bajo su punto de vista dicha fórmula no implica algo intrascendente. Por otro lado, reflexiona sobre las características de su trabajo, establece los antecedentes de su serie actual y analiza su manera de ir creando formas distintas que parecen metamorfosearse por adición o sustracción. Ahora bien, en ellas nunca se produce un cambio total, por lo que —para Navarro— funcionan como isótopos. Asimismo, las enormes dimensiones de sus instalaciones y de sus cuadros, los cuales parecen ocupar todo el campo visual del espectador, hacen que el autor defina a Miura como un «constructor de lugares»[328].

En el número 3-4 de la revista *Cordel de Extraviados,* Federico Utrera escribe un entrañable artículo titulado «La brújula de Mitsuo Miura» en el que le define como un «pintor español» y como un «paisajista moderno»y en el que se pregunta por qué su trabajo no ha alcanzado toda la divulgación que merece[329].

Llegando así ya prácticamente al final de nuestro recorrido es necesario señalar que desde el año 2006 se observa un descenso considerable en lo que se refiere al número de publicaciones relevantes que han visto la luz sobre la obra de Miura. La mayoría van a ser catálogos de exposiciones colectivas en los que las fotografías de las obras expuestas son realmente las protagonistas y apenas se acompañan de textos más profundos que la mera enumeración de exposiciones del artista o de algunas escuetas menciones. Además, también se echa en falta una publicación monográfica centrada en la evolución que están tomando sus últimos trabajos.

Del mismo modo, y consecuentemente, las críticas y artículos aparecidos en publicaciones periódicas son mucho más escasos con relación a lo sucedido en fechas anteriores. En un gran número de ocasiones, como comentamos antes, las exposiciones

[326] Entre las mencionadas noticias destacan sobre todo (por orden cronológico): «Mitsuo Miura, el reflejo del mundo en los colores 'tutti fruti'», *El Periódico de Aragón*, 6 de noviembre de 2005, en www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941 [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007]; «Mitsuo Miura pinta sensaciones», *El Periódico de Aragón*, 12 de noviembre de 2005, p. 55; AZPEITIA, Pedro Pablo, «Miura: la ciudad, detrás», *Heraldo de Aragón*, 24 de noviembre de 2005, p. 6; y «La percepción intensificada de Mitsuo Miura», *El Periódico de Aragón*, 3 de diciembre de 2005, en www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=218383 [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007].

[327] NAVARRO, Mariano, *Mitsuo Miura. Show Window*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2005.

[328] *Ibidem*, p. 11.

[329] UTRERA, Federico, «La brújula de Mitsuo Miura», *Cordel de extraviados*, n.º 3-4, años 2005-2006.

a las que hacen referencia son grandes colectivas que agrupan a un ingente número de artistas, por lo que los escritores no se detienen a analizar las obras de cada uno de los participantes. Y aun en los casos en que esto sucede, lo cierto es que Miura no suele ser uno de los que más se subraya. Por todo ello, podemos concluir que este creador ha pasado a tomar un papel secundario para la crítica en gran parte de las exposiciones de arte de nuestros días, salvo honrosas excepciones.

En el caso de las reseñas que comentan sus exposiciones individuales en las publicaciones periódicas encontramos las tantas veces repetidas superficiales revisiones de su carrera o una trascripción más o menos literal de las notas de prensa facilitadas por las galerías, sin que existan verdaderas aportaciones críticas al respecto. No obstante, debemos señalar que desde el año 2008, en paralelo a la elaboración de la presente tesis doctoral, hemos iniciado una nueva línea de publicaciones de artículos de carácter científico, que esperemos contribuyan a un mayor conocimiento y entendimiento de la obra de este japonés.

No obstante, dentro de ese parco panorama general que se está viviendo en los últimos años, encontramos, por supuesto, excepciones. En este sentido, debemos destacar algunas aportaciones interesantes sobre su trabajo que han venido de la mano de publicaciones como *La vida Privada. Colección Josep M.ª Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporánea*, un catálogo de 2007 que se edita con motivo de una exposición llevada a cabo en el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN)[330]. En él, Menene Gras Balaguer comenta una obra de Miura de 1991, *Burbujas violeta, naranja, amarilla y azul,* comparándola con pompas de jabón y valorándola como una investigación de texturas y de color.

Igualmente, en el año 2008, resulta interesante un pequeño artículo publicado en el *Diario de Mallorca* del 4 de abril[331] en el que se comenta la ambigüedad de las últimas obras de Miura pues se consideran «en el límite entre el diseño y el arte» y se asocian al movimiento pop, pero solo en lo relativo a los logotipos de colores que este movimiento produjo. En este momento de su producción, afirmaciones como estas pueden entenderse debido a la huella neutra de su pincel, el cual hace que este tipo de obras parezcan a primera vista impresiones digitales; la sencillez de sus formas; la inclusión de letras; y su colorido casi eléctrico.

Por otro lado, en lo que concierne a los artículos académicos que hemos presentado en distintos eventos de carácter científico debemos señalar en primer lugar, las actas del II Foro Español de Investigación sobre Asia-Pacífico, celebrado en 2008, en el que participamos con una comunicación titulada *Mitsuo Miura y la huella del*

[330] GRAS BALAGUER, Menene, GUASCH, Ana M.ª y MONEO, Rafael, *La vida Privada. Colección Josep M.ª Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporánea*, Huesca: Centro de arte y Naturaleza. Fundación Beulas, 2007.

[331] «Una mañana de desayuno con artistas», *Diario de Mallorca*, 04 de abril de 2008, en http://www.diariodemallorca.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008040400_16_345263__Cultura-desayuno-artistas [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

paisaje[332]. En ella se establece una relación entre los vínculos que la idiosincrasia japonesa ha sentido hacia la naturaleza desde tiempos inmemoriales y el modo en que se han visto reflejados a lo largo de la historia en diversas manifestaciones culturales y, por supuesto, también en el arte, evidenciando cómo esta tendencia llega incluso hasta la actualidad. De este modo, la producción de Miura realizada hasta mediados de los años noventa se analiza como un eslabón más de dicha cadena. Y se definen los distintos tipos de relaciones que el autor establece con el medio natural en sus obras, examinando sus características, propiedades y evolución en sus diferentes fases creativas.

Del mismo, modo, con motivo de la *12th EAJS International Conference* que tiene lugar en Lecce (Italia) a finales de septiembre de 2008 introducimos un estado de la cuestión de los estudios sobre el arte contemporáneo japonés y los artistas japoneses que viven en España en el marco de un panel general que coordinan la Dra. Elena Barlés Báguena y el Dr. David Almazán Tomás sobre los estudios de arte japonés en España. En dicho texto, que se publica en el 2008 por Prensas Universitarias de Zaragoza, se ofrece una visión general de dichas investigaciones en la que se incluye un breve apartado de los principales estudios llevados a cabo hasta la fecha sobre el propio Mitsuo Miura[333].

Dejando a un lado, de momento, las publicaciones científicas debemos mencionar un artículo publicado en el periódico *Deia* el 1 de noviembre de 2008[334]. Aunque la crítica no esta firmada, podemos deducir que se trata del mismo autor, Edorta Kortadi, que ya en 1994 emite una opinión desfavorable de la obra de Miura con motivo de la muestra que celebra en el Koldo Mitxelena Kulturunea, porque la vuelve a recordar ahora, insistiendo en una serie de aspectos negativos[335]. En relación a las nuevas obras presentadas en la Galería Altxerri de San Sebastián, califica su color de tecno-pop y, aunque las valora de una forma más positiva, no hace extensivo este juicio a todas sus piezas e incluso considera que algunas están menos logradas. Asimismo, el autor se toma la licencia de inventar un nuevo estilo para definir la producción de Miura que denomina «nueva abstracción de carácter cinético».

Finalmente, en el año 2010 asistimos a la publicación de una serie de artículos de investigación que han visto la luz bien en revistas de investigación bien en actas de congresos. Uno de estos textos es el que se presenta en abril de 2008 en el IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España que tiene como lema «Japón y el mundo actual» bajo el título de «Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde

[332] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Mitsuo Miura y la huella del paisaje», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *Actas del Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Valencia: Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico, 2008, pp. 153-170.
[333] CLAVERÍA, Laura, «Contemporary Japanese Artists in Spain», en BARLÉS, Elena (coord.), *Research on Japanese Art in Spain*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 43- 52 (en prensa).
[334] «'Show window' de Mitsuo Miura», *Deia*, 1 de noviembre de 2008, en www.deia.com/es/impresa/2008/11/01/bizkaia/kultura/511751.php [fecha de consulta: 10 de junio de 2009]
[335] Véase nota al pie n.º 184.

1966 hasta 1982»[336]. En él se repasa y se sistematiza, por primera vez, toda su producción, atendiendo además a todas las manifestaciones, desde su llegada a España hasta principios de los ochenta cuando empieza a modificar tanto su estética como su temática. Además, se ofrecen nuevos datos biográficos inéditos y nuevas lecturas de sus trabajos, así como otro tipo de claves que permiten valorar en su justa medida sus aportaciones.

De este modo, se divide dicho periodo en tres apartados que comprenden, en primer lugar, su producción de los primeros años en Madrid (1966-1970), donde logra superar el peso académico en su trabajo y se introduce paulatinamente en el ejercicio de la abstracción; en segundo lugar, su posterior evolución en Cuenca (1970-1972), donde experimenta y se deja influir parcialmente por distintos estilos y movimientos tanto españoles como de carácter internacional y, en tercer lugar, una primera fase de estancia en Bustarviejo (1972-1982) donde desarrolla una obra más personal.

Por otro lado, su producción de temática relacionada con el paisaje es abordada en un artículo publicado en la revista *Artigrama*[337]. En concreto, en él se analiza y se pone en valor su producción desde 1986 a 1994, periodo en que Miura vincula su producción artística a las vivencias personales y a la percepción sensorial que experimenta frente al paisaje durante sus estancias en la almeriense playa de Los Genoveses. No obstante, la mayor aportación de este texto es, sin duda, que a diferencia de lo que otros muchos autores habían hecho con anterioridad, no considera las figuras que las protagonizan como simples formas geométricas, sino que entiende que constituyen todo un universo de símbolos que aluden al paisaje natural.

Finalmente, el trabajo que Miura realiza desde 1994 bajo una nueva temática inspirada en la ciudad contemporánea es examinado en otro texto que se publica en las actas del III Foro Español de Investigación sobre Asia-Pacífico con el título «La ciudad y su trasiego: la producción de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad». Este trabajo se encarga de sistematizar la obra de Miura más reciente en cinco series diferentes, tomando como punto de partida su viaje a Japón en 1999, el cual se considera fundamental en su viraje artístico. Además se señala que las novedades de esta serie 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. Asimismo, se afirma que los resultados que Miura obtiene son la máxima expresión del arte contemporáneo, donde los límites entre Oriente y Occidente se han desvanecido, por lo que se deja a un lado de forma consciente todo tipo de interpretaciones orientalistas y las fáciles lecturas de su trabajo que le hacen partícipe de forma automática de una estética propiamente japonesa[338].

---

[336] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde 1966 hasta 1982», en *Actas del IX Coloquio de la Asociación de Estudios Japoneses en España: Japón y el mundo actual,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 601-617.

[337] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Paisaje y símbolo en la obra de Mitsuo Miura: la serie de *La Playa de Los Genoveses*», *Artigrama*, n.º 25, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 665-680.

[338] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «La ciudad y su trasiego: la producción de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad», *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, n.º 3, Granada: Prensas Universitarias de Granada, 2010, pp. 157-174.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como acabamos de ver, los catálogos publicados con motivo de las exposiciones individuales o retrospectivas de Mitsuo Miura, los libros editados en paralelo a las muestras colectivas en las que ha participado, así como los numerosos artículos aparecidos en publicaciones periódicas que saben seguir el ritmo de sus pasos con regularidad, conforman, sin duda, un amplio repertorio bibliográfico sobre su trayectoria, entre el que se encuentran trabajos de fluctuante calidad e interés.

Algunas publicaciones son de marcado carácter divulgativo o presentan cierta simplicidad; otras son más científicas y exhaustivas; algunas no tienen repercusiones, pero otras marcan un antes y un después en los estudios sobre el artista. No obstante, unas y otras han dado fe de las diferentes visiones y juicios que la figura y la obra de Mitsuo Miura ha suscitado en el panorama artístico español en cada momento y nos demuestran que este artista ha disfrutado —salvo escasas excepciones— de una positiva valoración que ha ido incrementando con el paso de los años.

Tal y como hemos podido apreciar en los textos analizados, se han examinado y debatido de forma recurrente asuntos generales como su falta de reconocimiento; su consideración como artista español o madrileño; su importancia en el panorama artístico español de los setenta; su influencia en la escultura posmoderna, etc. También se ha reflexionado sobre aspectos más concretos como su sencillez; su misterio; su originalidad; su calidad técnica en medios muy diversos; la dificultad de entender su obra y de captar sus sutilezas; la ascendencia caligráfica de su pintura; su adscripción más o menos real o consciente a distintos grupos de relevancia internacional (minimalismo, conceptual, *land art*…); su metodología de trabajo; su vocación festiva y placentera; la importancia de la composición fotográfica en sus creaciones; su relación con la naturaleza; la manera en que modifica y juega con el espacio expositivo; la imbricación de sus obras en el entorno; la importancia del color; la falta de intencionalidad crítica de sus últimos trabajos; su «orientalidad»; la huella de sus raíces, etc. Además, con relación a esto último debemos subrayar que se ha apelado a su «japonesidad» a menudo y, en ocasiones, de forma gratuita como un comodín para explicar todo aquello que resulta más complejo de entender o más difícil de contextualizar.

A grandes rasgos, y pese a que, como ya hemos tenido ocasión de señalar, discrepamos en algunas de sus observaciones, debemos destacar la labor de estudio, comprensión, difusión y apoyo al trabajo de Miura realizada por autores como José de Castro Arines, Juan Antonio Aguirre, Santiago Amón, Francisco Calvo Serraller, Gloria Moure, Miguel Logroño, Guillermo Lledó, Ana Vázquez de Parga, Armando Montesinos, Alicia Murría, Mariano Navarro, Carlos Jiménez, Santiago Olmo, Vicente Llorca, Jonathan Allen, etc.

Con todo, muchos de los trabajos publicados carecen del rigor y la solidez que una figura de la talla de Mitsuo Miura merece, tanto por la profusión y variedad de su trabajo como por las innovaciones y aportaciones que ha llevado a cabo en el arte español contemporáneo e internacional. Tal y como evidencia este estado de la cuestión,

existe una gran cantidad de lagunas que todavía no han sido cubiertas y que interesaría analizar. Por ejemplo, apenas se ha hecho hincapié ni se ha estudiado pormenorizadamente ni su biografía ni asuntos como los motivos por los que este artista llegó y se estableció en España. Tampoco se ha hablado en profundidad de su obra inicial, especialmente aquella que cronológicamente se desarrolla a finales de los sesenta y en los setenta. Y, de hecho, no se ha encontrado ninguna referencia precisa a las obras fechadas con anterioridad a 1969. Además, pese a que en la década de los setenta Miura realiza grandes aportaciones al arte contemporáneo español y universal, los distintos catálogos dedicados a ese periodo han valorado sus obras de una manera excesivamente global y superficial.

Asimismo, tampoco se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de sus etapas más conocidas ni existe ningún catálogo razonado de todas sus obras. En la gran mayoría de las ocasiones las publicaciones han venido de la mano de su labor expositiva, lo que ha generado enormes vacíos en las épocas en las que su obra ha permanecido más oculta al público general. De este modo, se evidencia una gran parcialidad en el análisis y valoración de su obra. A ello se añade que todos los intentos de llevar a cabo estudios retrospectivos de su trabajo han resultado incompletos, por lo que no disponemos de datos suficientes ni de interpretaciones certeras para la gran mayoría de sus series.

En el terreno de las incógnitas concretas que todavía no se han despejado sobre el trabajo de este artista sería imposible enumerarlas todas, pero debemos subrayar la necesidad de esclarecer definitivamente asuntos como cuáles han sido sus fuentes de inspiración y qué movimientos o grupos artísticos le han influido más tanto en Japón como en España, la relación que mantuvo con el grupo de Cuenca y otros de sus contemporáneos como el Grupo Quince. Por otro lado, es imprescindible conocer las vías que tuvo al alcance para mejorar su conocimiento del arte contemporáneo internacional, las cuales nos servirán para ajustar o eliminar las «etiquetas» que no son necesarias y que, a menudo, se le han impuesto, con el fin de poder alcanzar el máximo grado de conocimiento de su obra.

También resulta esencial plantearse hasta qué punto se le puede considerar un artista japonés o español. Además, interesa investigar las repercusiones que sus enseñanzas y su trabajo han tenido en el arte y los artistas contemporáneos españoles. Del mismo modo, todavía se debe valorar su inserción en el mercado y los círculos artísticos expositivos nacionales, las causas por las que apenas ha mantenido contacto con los de Japón, etc.

En definitiva, existe todavía una gran cantidad de interrogantes y de dudas acerca de la trayectoria de Miura que han de ser clarificados. Por todo ello, consideramos que es necesario elaborar una investigación más profunda para subsanar de forma científica los errores y malentendidos que han ido envolviendo su trayectoria con el paso del tiempo. Además, es fundamental contextualizar la trayectoria y la producción de Miura en el fenómeno de los artistas japoneses en España —labor esta que ningún autor ha realizado con anterioridad—, definir su biografía, sus influencias y evolución, sus características principales o sus auténticas peculiaridades, y realizar un catálogo completo de su producción.

III. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA

1. LA MIGRACIÓN JAPONESA EN ESPAÑA DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD

Hoy en día hay tres millones de nipones —incluyendo a sus descendientes— que residen fuera de su país de origen. Así, a diferencia de lo que sucedía en el siglo XIX o a principios del siglo XX cuando el contacto con lo japonés era relativamente escaso o estaba reservado a una minoría, hoy en día, la presencia nipona en Europa, América y Asia se ha incrementado de una manera tan notable que ese tipo de vínculos resultan asombrosamente comunes. De hecho, algunos estudiosos como Sylvie Guichard-Anguis afirman que, en la actualidad, cualquier persona de cualquier edad se ve afectada de una forma u otra por dicha presencia[1]. Esto se debe no solamente a la profusión cada vez mayor en nuestra sociedad de elementos japoneses (tiendas, restaurantes, coches, aparatos electrónicos, videojuegos, etc.), sino también a que el número de nipones que viajan al extranjero cada año supera los diez millones de personas[2]. Algunos de ellos lo hacen como turistas o solo permanecen en esos países durante un breve periodo de tiempo, pero lo cierto es que también hay muchos que parten con la intención de vivir fuera de Japón durante unos años o incluso permanentemente[3].

N.º	**País**	**Japoneses nacionalizados**
1.	Estados Unidos	384.411
2.	China	125.928
3.	Australia	71.013
4.	Reino Unido	62.126
5.	Brasil	59.627
6.	Tailandia	45.805
7.	Alemania	36.960
8.	Francia	30.947
9.	Singapur	23.297
10.	Filipinas	12.913
11.	Italia	12.156
12.	Indonesia	11.701
13.	Argentina	11.692
14.	Canadá	11.016
15.	Malasia	9.705

Países con mayor número de nacionalizados japoneses en el mundo
Fuente: Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón
(datos obtenidos entre 2008 y 2010).

[1] BEFU, Harumi, y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *Globalizing Japan. Etnography of the Japanese presence in Asia, Europe and America,* Nueva York: Nissan Institute/Routledge-Curzon Japanese Studies Series, 2001, p. XIX.
[2] *Ibidem*, p. XIX.
[3] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental», *Documentos CIDOB,* n.º 13, Barcelona: Fundación CIDOB, 2006, p. 25; y BEFU, Harumi, «The global context of Japan outside Japan», en BEFU, Harumi, y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (eds.), *Globalizing Japan*…, *op. cit.*, p. 5.

En la actualidad, podemos encontrar nacionalizados japoneses viviendo en numerosos lugares del mundo, especialmente en Estados Unidos, China, Australia, Reino Unido, Brasil, Tailandia, Alemania, Francia, Singapur o Filipinas, entre otros muchos. De hecho, la presencia japonesa es tan acusada en algunos de ellos que Japón ha llegado a considerarse como un centro de máxima importancia dentro del fenómeno general de la globalización[4].

Ahora bien, la migración japonesa no se limita exclusivamente a estas grandes naciones. Por ejemplo, España, aun no siendo ciertamente uno de los destinos favoritos, ha logrado, sobre todo en las últimas décadas, un papel nada desdeñable tanto en los flujos realizados por motivos económicos como culturales.

[4] BEFU, Harumi y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (eds.), *Globalizing Japan*…, *op. cit.*, p. XXI.

1. 1. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DE LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS JAPONESES DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD

A pesar de que hay ejemplos de emigración japonesa desde el periodo Muromachi (s. XIV-XVI) —los cuales se llevaron a cabo por China y el sudeste asiático—, el origen de la migración masiva de la población nipona al extranjero debe situarse en el comienzo del periodo Meiji (1868-1912). Desde el siglo XVII y hasta mediados del siglo XIX, durante el llamado periodo Edo (1603/1615-1868), Japón estuvo bajo el mandato de los *shōgun* de la familia Tokugawa. Este clan gobernante, por complejas razones religiosas, económico-comerciales y políticas, puso en marcha una política de aislamiento (*Sakoku*) que conllevó la prohibición tanto de la penetración de extranjeros en el país como de la salida de nipones al exterior[5]. Por ello, durante esta época y hasta mediados del siglo XIX apenas se podían encontrar residentes japoneses fuera de sus fronteras[6].

Sin embargo, en 1853, la historia de Japón cambió totalmente de rumbo cuando el comodoro norteamericano Matthew Perry (1794-1858) llegó a sus costas y le forzó a abrir sus puertas al comercio exterior. Este hecho marcó el fin del aislamiento nipón y el inicio de una nueva etapa: el periodo Meiji (del «gobierno iluminado»), en el cual la nación emprendería un profundo proceso de modernización interna a partir de modelos occidentales. En realidad, bajo su interés por el cambio yacía el deseo de evitar ser colonizado y de igualarse a las naciones más poderosas[7], pero igualmente cierto es que se acabarían modificando todos los ámbitos de la sociedad, desde la economía, la justicia o la política, hasta la educación, el arte o los transportes.

No obstante, la realización de semejante empresa planteó la necesidad tanto de aprender de primera mano los avances de la cultura occidental como de que el pueblo financiara a través del pago de impuestos los gastos que las numerosas reformas conllevaban. Cuestiones ambas que se tradujeron inmediatamente en la salida de numerosos japoneses al exterior.

Durante el periodo Taishō (1912-1926), Japón se desarrolló como una gran potencia en Asia. La influencia y el poder de su ejército aumentaron notablemente,

[5] DANIELS, Roger, «The Japanese diaspora in the New World: its Asian predecessors and origins», en ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas. Unsung pasts, conflicting presents, and uncertain futures*, London: Routledge, 2006, p. 25-34 (p. 30); y STANLAW, James, «Japanese emigration and inmigration from the Meiji to the modern», en ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.,* pp. 35-51 (p. 35). No obstante, hemos de señalar que dicha política aislacionista no fue tan radical como en ocasiones se ha pensado. De hecho, se permitió el establecimiento de relaciones e intercambios comerciales con chinos y holandeses, aunque solo en la isla artificial de Dejima en el puerto de la ciudad de Nagasaki, así como la entrada de un considerable número de refugiados chinos. Véase: GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan. The experience of Japan's new immigrant and overseas communities,* London: Routledge-Curzon, 2003, p. 5.

[6] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.,* pp. 17-18.

[7] GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.,* p. 5.; y DANIELS, Roger, «The Japanese diaspora...», *op. cit.*, p. 30.

alcanzando las cotas más elevadas a principio del periodo Shōwa (1926-1989), momento en que el gobierno nipón ejerció un férreo control sobre la sociedad. Al mismo tiempo, la política exterior de Japón se volvió sumamente agresiva y se sucedieron las conquistas. Por ejemplo, invadió el norte y el este de China (Segunda Guerra Chino-japonesa, 1937-1945) y atacó Pearl Harbor en 1941, introduciéndose así en la II Guerra Mundial. La derrota en esta contienda trajo consigo la ocupación del país por parte de los norteamericanos desde 1945 hasta 1952, quienes dejaron a su paso un gran descontento social que explotaría en los años sesenta. Asimismo, una década después y hasta finales de los ochenta, el país conoció un gran desarrollo económico al que se sucedería en la década de los noventa una fuerte crisis de la que Japón tardará más de un decenio en recuperarse.

Todos estos episodios también influirían, sin duda, en la evolución de las migraciones niponas al exterior. Ahora bien, si en el periodo Meiji, este tipo de flujos fueron promovidos y gestionados en gran parte por el Gobierno, quien era el principal interesado en los mismos, con el *boom* económico japonés el papel organizativo pasó a manos de las grandes empresas. No obstante, hoy en día, según afirman autores como Paul White, los japoneses se trasladan cada vez más a otros lugares del mundo motu proprio, es decir, de forma más individual y voluntaria[8].

Una vez que se establecen en el extranjero, es cierto que algunos de estos nipones expatriados mantienen una posición bastante crítica hacia su lugar de procedencia, aunque sin renegar totalmente de él[9]. Sin embargo, la mayoría de ellos acaban desarrollando una imagen de Japón y de los japoneses que se vincula directamente a la ya mencionada teoría del *Nihonjinron* [10] . Consciente o inconscientemente, muchos de estos nipones tienden a idealizar su país de origen en la distancia, movidos por unas circunstancias que les son desfavorables y, en ocasiones, frustrantes (problemas de comunicación, de adaptación, económicos, racismo, etc.)[11].

A pesar de que la diáspora japonesa no empieza a ser significativa hasta finales del siglo XIX y, por tanto, es relativamente reciente, resulta verdaderamente compleja. Esto se debe a que ha ido pasando por muy diversos estadios hasta nuestros días, adaptándose a las circunstancias históricas no solo de Japón, sino de los numerosos países de acogida en los que se ha desarrollado y dando lugar a diversos tipos de migraciones. Por ello, en aras de la claridad y con el fin de satisfacer los objetivos propuestos, en los siguientes apartados examinaremos tan solo los principales tipos de migración que han surgido en Japón desde el comienzo del periodo Meiji: por un lado la emigración económica y por otro la cultural, si bien es cierto que ambos se organizarán internamente siguiendo criterios cronológicos. No obstante, es necesario señalar que, debido a la complejidad que, como decimos, caracteriza a los movimientos migratorios

[8] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.,* p. 30.
[9] Sobre todo algunos de los que no han podido satisfacer sus expectativas en Japón, algunas mujeres que rechazan el sexismo reinante en la sociedad nipona, etc. BEFU, Harumi y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (eds.), *Globalizing Japan*…, *op. cit.*, p. 16.
[10] Véase el apartado dedicado a método de trabajo que se encuentra en la introducción de esta tesis doctoral.
[11] *Ibidem*, p. 15.

japoneses, ambas categorías poseen límites difusos y, en ocasiones, se pueden producir solapamientos entre una y otra.

Lamentablemente, nuestra sistematización no contempla de forma explícita —aunque sí implícita— otros tipos de migración específicos. Tales serían los que Harumi Befu define como «de descontentos», los producidos por un matrimonio internacional, o los de voluntarios, por citar algunos ejemplos[12]. Igualmente, somos conscientes de que existen otros tipos de diásporas como, por ejemplo, la política o la religiosa, pero también las hemos obviado en esta ocasión, puesto que no son nucleares en el momento que estamos analizando.

1. 1. 1. Movimientos migratorios económicos

A grandes rasgos, la migración económica es la que, como su propio nombre indica, tiene como motor principal un fin económico. Y se refiere tanto al desplazamiento realizado para la supervivencia propia o familiar como al llevado a cabo por los trabajadores de empresas multinacionales.

No obstante, ambos tipos de migración se han desarrollado en condiciones y contextos muy diferentes. Y como es lógico, sus protagonistas han vivido experiencias casi opuestas, pues mientras en los primeros casos, muchos japoneses fueron víctimas de conductas plenamente racistas y discriminatorias, los segundos han sido bastante respetados e incluso admirados, y en muy pocos casos han sufrido este tipo de comportamientos xenófobos[13].

Los primeros japoneses que migraron por motivos económicos eran personas con muy pocos recursos que procedían, principalmente, de las regiones rurales más atrasadas y empobrecidas de Japón. En concreto, emprendían su viaje en busca de nuevas y mejores oportunidades y, sobre todo, con el fin de conseguir trabajo en otros países.

En realidad, muchos de ellos se habían visto obligados a emigrar debido a la imposibilidad de hacer frente a los elevados impuestos que exigía el gobierno Meiji, así como a otras presiones económicas[14]. Igualmente, también condicionaron fuertemente su decisión de emigrar cuestiones como la obligatoriedad del Servicio Militar (impuesta desde 1873); el crecimiento demográfico; las tragedias naturales; el malestar social derivado de las duras condiciones laborales y la inflación del arroz; las largas hambrunas o la dificultad de cultivar en algunas zonas del país nipón. Además, aunque lógicamente no se pueden perder de vista factores como la situación personal de los emigrantes o su ideología, también favorecería su traslado la publicidad que se hacía

[12] BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit.*
[13] YATABE, Kazuhiko, «Objects, city, and wandering…», *op. cit.*, p. 32
[14] Los campesinos arruinados por el pago de impuestos a principio del periodo Meiji reaccionaron mediante la resistencia violenta, la creación de Movimientos de Derechos Populares y la inmigración temporal. Véase: MASTERSON, Daniel M. y FUNADA-CLASSEN, Sayaka, *The Japanese in Latin America*, Chicago: Urbana, Universidad of Illinois Press, 2004, p. 8.

animando a los trabajadores a emigrar, la política de expansión imperial japonesa o el patrocinio gubernamental[15].

En este sentido, conviene mencionar que si bien es cierto que algunos de estos trabajadores se marcharon por su cuenta, en general, este tipo de movimientos estuvieron bastante controlados por el gobierno nipón bien directamente bien a través de las agencias de emigración que cooperaban con él[16]. No en vano, este tipo de migraciones no se permitían e incentivaban solo porque se consideraran provechosas para los sujetos que las llevaban a cabo[17]. En realidad, el Estado era el más beneficiado de todo ello, pues se liberaba de la superpoblación, disminuía su pobreza y podía expandirse, además de, por supuesto, modernizarse —como luego veremos— según a los países a los que sus súbditos acudían[18].

Ya desde el primer año del periodo Meiji se ha encontrado documentación de barcos que partieron desde Japón hacia Hawaii en los que viajaron japoneses, denominados *Gannen-mono,* que tenían contratos de tres años para trabajar en las plantaciones de azúcar[19]. Estos trabajadores, al igual que los otros nipones que emigraron en esta época, primero al llamado Nuevo Mundo (sobre todo, Estados Unidos, Brasil y Perú) y después también al este y sudeste asiático, no tenían pensado establecerse permanentemente en el extranjero, sino que su intención era regresar al cabo de unos años con el dinero que lograsen ahorrar.

Sin embargo, estos flujos poblacionales se vieron totalmente cortados en las siguientes décadas cuando el gobierno japonés dejó de permitir la salida de emigrantes debido al pésimo tratamiento —cercano incluso a la esclavitud— que sus ciudadanos recibieron en el extranjero[20].

De este modo, hay que esperar hasta 1885 para que se produzca una migración japonesa de forma masiva[21]. Inicialmente, la zona que recibió en ese momento un mayor número de japoneses fue Norteamérica, especialmente, la Costa del Pacífico, tanto la canadiense como la estadounidense. Sin embargo, esta gran afluencia desembocó en numerosas agitaciones antijaponesas que conllevaron la firma del «Acuerdo de Caballeros» entre Japón y Estados Unidos en 1907-1908, por el que se dejaron de emitir pasaportes a japoneses para emigrar a este país. Finalmente, en 1924

[15] STANLAW, James, «Japanese emigration and inmigration...», *op. cit.,* p. 47.
[16] JICA (Japan International Cooperation Agency), *Kaigai Iju Tokei* (Emigration Statistics), Tokio: JICA, 1994, citado en GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.* p. 5.
[17] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.* Curiosamente, para realizar esos incentivos se empleaban sistemas de publicidad (carteles, panfletos, etc.), se publicaban artículos en revistas, etc. Véase: FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan*…, *op. cit.,* p. 32 y p. 38.
[18] No obstante, en el caso de Estados Unidos, la inmigración japonesa fue bien recibida inicialmente, ya que sustituía a la china, la cual se había paralizado tras la firma en 1882 del Acto de Exclusión Chino. Véase: «Japanese Americans», *Wikipedia*, en http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_American [fecha de consulta: 20 de julio de 2011].
[19] Para más información, véase: DANIELS, Roger, «The Japanese diaspora...», *op. cit.*, p. 31.
[20] AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.
[21] *Ibidem*.

la inmigración nipona se paralizó totalmente allí, mientras que en Canadá se restringió notablemente desde 1928[22].

Como consecuencia de todo ello, los japoneses se vieron obligados a emigrar a otros lugares y rápidamente Sudamérica tomó el relevo. Si bien es cierto que los primeros grupos organizados de emigrantes japoneses que llegaron a este continente se establecieron en México (concretamente en 1897), enseguida Brasil se alzó como el destino más importante. Por entonces, este país había visto disminuir el número de inmigrantes italianos y además, sufría una escasez de mano de obra local para trabajar en las plantaciones de café[23]. Estos hechos conllevaron que los japoneses fueran bien recibidos y que muchos decidieran irse a trabajar allí. De hecho, desde el comienzo de la I Guerra Mundial hasta los años treinta se experimentó un *boom* en la migración japonesa a Brasil. De este modo, apenas sorprende que este sea el país donde hoy en día se encuentra el mayor número de *nikkei* (japoneses emigrantes y sus descendientes) en todo el mundo[24].

No obstante, no podemos olvidar que también se crearon otras importantes comunidades de japoneses emigrados en Latinoamérica. En este sentido, destaca Perú, país que seguía cuantitativamente hablando a Brasil en número de residentes nipones, u otros muchos como Argentina, Chile o México. Del mismo modo, su presencia también sería predominante en lugares como Malasia, Nueva Caledonia, Indonesia, Tailandia, Filipinas, Singapur, Rusia, etc.[25].

Paralelamente, también se produjo una segunda corriente de emigración japonesa que vino de la mano del establecimiento imperialista del país en diversas zonas. Por ejemplo, Taiwán se convirtió en su colonia en 1895 y Corea se anexionó oficialmente en 1910. Igualmente, Japón tomó en 1914 la parte de Micronesia que pertenecía a Alemania y se expandió por otras partes de Manchuria y Sakhalin que consideraba dentro de su esfera imperial[26]. De este modo, miles de japoneses se asentaron pronto en estos territorios, aunque —a diferencia de los que se marcharon a América— disfrutaron de una posición de colonizadores y en ningún momento sufrieron discriminaciones[27].

Sin embargo, durante la II Guerra Mundial este tipo de migración experimentó un gran descenso no solo porque salieron menos japoneses de su país, sino porque también muchos que habían emigrado con anterioridad fueron repatriados forzosamente,

[22] *Ibidem.*
[23] «Japanese Americans…», *op. cit*.
[24] Algunas fuentes apuntan a que hay más de un millón y medio de *nikkei* en Brasil. Véase: «Japan-Brazil Relations», *Ministry of Foreign Affairs*, en http://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/index.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].
[25] «Regional Affairs», en http://www.mofa.go.jp/region/index.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].
[26] AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.; GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.* p. 6; y WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.*
[27] AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.

lo cual además desencadenó numerosas tragedias familiares[28]. Igualmente, durante el periodo de ocupación norteamericana (1945-1952) toda emigración estuvo prohibida, y no sería hasta que Japón firmara el Tratado de Paz de San Francisco en 1951 —por el cual conseguiría la independencia— cuando este país pudo empezar a mandar de nuevo campesinos a Latinoamérica. Por ejemplo, numerosos emigrantes japoneses llegaron de nuevo a Brasil en 1952, a Paraguay y a Argentina dos años después, a la República Dominicana en 1956 o a Bolivia en 1957.

En lo que a Europa se refiere, la migración económica no alcanzó cifras significativas hasta después de la II Guerra Mundial[29], desarrollándose, en cambio, con gran fuerza a partir de entonces. Ahora bien, los más favorables acontecimientos históricos que vivirá Japón en el periodo posbélico harán que las principales motivaciones económicas que lleven a los japoneses a trasladarse fuera sean otras muy diferentes.

Indudablemente, en el periodo inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial, Japón necesitó un tiempo para reconstruir su economía[30]. Sin embargo, en cuanto esta empezó a recuperarse, surgió una nueva comunidad de japoneses en el extranjero que pronto sería la más potente de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, algunos autores como Paul White se han atrevido a calificarla como «la fuerza motora en muchos aspectos de la emigración japonesa en los últimos años»[31]. Nos referimos al grupo formado por los *chūzai-in* u hombres de negocios (aunque también hay algunas mujeres) que son enviados a trabajar en las filiales que sus empresas poseen en otras partes del mundo[32].

Es cierto que con anterioridad a la II Guerra Mundial algunas compañías comerciales (*Sōgō Shōsha*) se abrieron en Europa, pero su establecimiento conllevó un número muy pequeño de expatriados[33]. No obstante, conviene destacar que los países donde se erigieron inicialmente (Reino Unido, Alemania y Francia) siguen siendo hoy en día donde se localizan los principales intereses económicos japoneses en Europa.

Por ello, el principal movimiento poblacional del periodo de posguerra vino de la mano de la rápida recuperación que el país experimentó desde los años sesenta y que le convertiría hasta finales de los años ochenta y principios de los noventa en una de las principales potencias mundiales.

---

[28] Igualmente, es bien sabido que miles de japoneses que se encontraban tanto en América del Norte como del Sur fueron llevados a campos de internamiento, donde se escribieron algunos de los episodios más tristes e injustos de la historia de la diáspora japonesa de todo el siglo XX. Véase: AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.; JEAN LEE, Joann Faung, *Asian Americans*, Nueva York: The New Press, 1991; y AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.

[29] BELTRÁN, Joaquín, «Introducción. De un extremo al otro: la presencia de Asia Oriental en Europa Occidental», en WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.*, pp. 7-16.

[30] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park, y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.*

[31] *Ibidem*, p. 22.

[32] Según el Ministerio de Industria y Comercio japonés en 1995 había nada más y nada menos que 11 441 firmas japonesas por todo el mundo.

[33] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.,* p. 20.

De este modo, aprovechando esta positiva coyuntura económica, numerosas empresas realizaron inversiones en el extranjero y abrieron sedes en grandes ciudades como Seúl, Hong Kong, Manila, Bangkok, Singapur, Los Ángeles, Chicago, Nueva York, Londres, París o Dusseldolf[34]. Lógicamente, a todas ellas se tuvieron que trasladar miles de japoneses, habitualmente acompañados de sus familias. Esto se debe a que las empresas preferían —y todavía prefieren— enviar empleados nipones con el fin de mantener una estructura empresarial absolutamente japonesa —aunque en ocasiones también se reforman parcialmente para introducirse en la cultura local— y evitar los problemas que se podrían derivar de una mala adaptación[35].

Igualmente, por este motivo, la propia compañía provee, a menudo, a sus empleados expatriados —de manera directa o indirecta— de numerosos servicios y negocios, que están regentados por otros de sus compatriotas y que les permiten cubrir todas sus necesidades para así poder continuar con una vida totalmente japonesa[36].

Otra de las particularidades de esta comunidad es que es rotatoria, es decir, sus miembros van cambiando cada cierto tiempo (normalmente unos tres o cuatro años), pero su continuidad se asegura, ya que su lugar es siempre ocupado por otros. No obstante, aunque la mayoría se marcha cuando acaba su estancia en el país de destino, también hay algunos que abandonan su trabajo y se establecen permanentemente en los países que les acogían[37].

En lo que se refiere a los principales lugares receptores de migración económica japonesa en este momento destaca sobre todo Estados Unidos. No obstante, también China —gracias a Hong Kong principalmente—, Australia, Tailandia o Singapur alcanzan cifras importantes.

Por su parte, en Europa también se han establecido numerosos expatriados nipones que han situado por primera vez a este continente en el ranking mundial de las migraciones económicas japonesas, puesto que, como ya hemos visto, con anterioridad a la II Guerra Mundial no se encontraban en ella comunidades significativas[38]. Inicialmente, el mayor número de nipones se estableció en Alemania, país donde Japón tenía mayores intereses industriales. Ahora bien, después Reino Unido se convertiría en

[34] BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit*.; PÉREZ LÓPEZ, M.ª del Carmen, «Los flujos de inversión entre España y Japón», *Boletín Económico del ICE*, n.º 2770, del 2 al 15 de junio de 2003, pp. 77-87.

[35] De hecho, muchos de los hijos de expatriados japoneses, al haber pasado gran parte de su infancia en el extranjero, se han considerado durante mucho tiempo problemáticos porque no conocían bien los códigos de la cultura japonesa o no dominaban el idioma nipón a la perfección (solo recientemente se han empezado a valorar aspectos positivos como su bilingüismo, su internacionalización, etc.). Véase: BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit*., pp. 10-13.

[36] En este sentido, podemos señalar, por ejemplo, servicios como colegios japoneses, tiendas, restaurantes, hoteles, agencias de viaje, asociaciones, Cámaras de Comercio, otro tipo de sociedades, clubes, etc. Además, puesto que no se forma a los expatriados ni en los idiomas, ni en las costumbres o maneras de vivir locales, sin esa infraestructura preexistente su vida sería mucho más difícil. En relación a esta última idea véase: GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.*, p. 9.

[37] *Ibidem*, p. 90.

[38] Anteriormente, a Europa solo había llegado un grupo minoritario de pequeños y grandes comerciantes o diplomáticos que se sumaron a los japoneses que vinieron a aprender de la cultura occidental. Véase: BELTRÁN, Joaquín, «Introducción. De un extremo al otro…», *op. cit*.

el enclave principal, sobre todo por la importancia de su sector financiero, si bien es cierto que, hoy en día, tanto en este país como en Francia parece estar desarrollándose una importante migración más independiente e individualizada[39]. Esto se debe a que este tipo de asentamientos experimentaron su mayor desarrollo entre 1980 y 1990, pero a partir de este momento, la reducción de la tasa de crecimiento japonesa trajo consigo una disminución de los puestos de trabajo —aunque no se extinguen por completo— en las sedes extranjeras de estas grandes empresas[40].

Consecuentemente, en los últimos años se está observando en todo el mundo un incremento del número de hombres y mujeres japoneses que han abierto negocios de forma independiente, es decir, no como satélites de las grandes multinacionales. Estas personas consideraron que había más oportunidades fuera o que las regulaciones gubernamentales en materia de economía eran muy restrictivas y decidieron trasladarse a un país extranjero, contribuyendo a ampliar el proceso de la *kokusaika* o internacionalización japonesa. Normalmente, escogen un destino que, por alguna razón les resulta familiar; porque han estado antes en su época de estudiante, o han viajado como turistas, etc. Sea como fuere, la mera experiencia personal ha sido suficiente para confiar en que su futuro allí será más prometedor que en Japón[41].

1. 1. 2. Movimientos migratorios culturales

Aunque lógicamente ningún tipo de migración está completamente exento de intereses económicos, pues todo el mundo necesita alimentarse y el dinero resulta imperativo para poder vivir en casi todas las sociedades actuales, la peculiaridad que caracteriza a los emigrantes culturales es que no contemplan como una prioridad la mejora de su situación económica[42]. Por el contrario, la motivación fundamental que les lleva a dejar su país es la búsqueda de un mayor desarrollo personal y cultural[43]. No en vano, la mayoría trabaja en ámbitos como la literatura, la filosofía, la música, la danza, el arte, etc.

Habitualmente, a diferencia de lo que habíamos visto en el apartado anterior, estos japoneses viajan de forma individual. Esto se debe a que, por regla general, desean asimilar el conocimiento occidental o explorar su propio universo interno y personal a

[39] GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.,* p. 30; y WHITE, Paul, «The Japanese in London. From transience to settlement?», en GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.,* pp. 79-97.
[40] GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.,* p. 34.
[41] BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit.*
[42] De hecho, muchos de los jóvenes que han emigrado a Nueva York o a Londres en los últimos años tenían trabajo en Japón, aunque no les satisficiera lo suficiente. Véase: FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan*…, *op. cit.,* pp. 20-21.
[43] En este sentido, seguimos la definición proporcionada por Fujita sobre migración cultural, pero en nuestro caso no solo es aplicada al contexto de la globalización, sino que es utilizada con un sentido más cronológicamente más amplio. Véase: FUJITA, Yuiko, «Introduction: Media, Migration, and Multi-sited Ethnography», en FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan*…, *op. cit.,* pp. 1-18 (p. 10-11).

través de la confrontación con lo que descubren en Occidente. Por ello, salvo excepciones, no se puede decir que se integren en comunidades de japoneses preexistentes en el extranjero o que creen entre ellos otras nuevas de intelectuales[44]. Del mismo modo, no mantienen lazos muy estrechos con la sociedad materna, aunque tampoco los suelen romper completamente[45].

Por otro lado, podemos señalar que con frecuencia realizan estancias relativamente breves en los países de acogida, que posteriormente —una vez retornados— les servirán para distinguirse de otros japoneses[46]. Sin embargo, también es cierto que este tipo de emigrantes son los que se establecen con mayor facilidad de forma permanente. Esto se debe sobre todo a que este sector de la población posee un mayor descontento con relación a su patria originaria, siente la necesidad de alejarse de la sociedad japonesa y elige emigrar. Además, suele tener un enorme interés por el país de acogida, lo que, indudablemente, le permite adaptarse mejor.

Igualmente, aunque también tienen que superar numerosos problemas sobre todo por la falta de una comunicación fluida, gracias a su nivel intelectual o cultural, es habitual que los sujetos que protagonizan este tipo de migración sean bastante respetados o incluso admirados en los países donde se instalan.

Sin embargo, lamentablemente, lo cierto es que la migración cultural ha atraído muy poca atención académica o institucional, quizás porque, desde un punto de vista numérico, ha sido mucho menor que la económica. Además, las investigaciones realizadas hasta el momento sobre la misma resultan bastante escasas y se limitan a analizar casos particulares. Este hecho, dificulta enormemente su estudio e impide que hoy por hoy se pueda exponer un panorama completo de este fenómeno. Por ello, lo que a continuación presentamos no es más que una primera aproximación al tema a partir del análisis de la situación existente en algunos países concretos que nos servirá, fundamentalmente, para enmarcar con posterioridad la presencia de artistas japoneses en España, con los cuales, como veremos, comparten numerosas características.

En el periodo Meiji, las numerosas reformas a las que Japón tenía que someterse para llevar a cabo una transformación integral de su sociedad, tal y como deseaba, y la falta de expertos que supieran ponerlas en práctica obligaron a muchos nipones a trasladarse al extranjero. Como es lógico, necesitaban conocer de primera mano los avances de la cultura occidental que querían adoptar, tanto en el ámbito científico y técnico como político y administrativo.

[44] Por ejemplo, a principio de siglo algunos japoneses sí se agruparon en el «Círculo del Panteón» de París. Además, según nos ha transmitido el artista Mitsuo Miura los creadores que residían en la capital francesa en los años sesenta —con quien mantuvo cierto contacto— se relacionaban bastante entre ellos. Véase: APÉNDICE, 4. 1., doc. n.º 1.
[45] YATABE, Kazuhiko, «Objects, city, and wandering…», *op. cit.,* p. 30.
[46] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan*…, *op. cit.*

Así, por ejemplo, entre 1871 y 1873, la Misión Iwakura, formada por un grupo de intelectuales japoneses, recorrió América y Europa Occidental para informarse de lo que allí estaba aconteciendo[47].

En ocasiones, los migrantes culturales de este momento viajaban por su cuenta, pero en muchos casos fueron enviados directamente por el Gobierno o indirectamente a través de instituciones, organizaciones científicas, universidades, etc., que de una forma u otra también estaban bajo control gubernamental.

En cualquier caso, realizaban estancias relativamente breves sobre todo en los países que entonces consideraban modélicos[48]. No podemos olvidar que los intelectuales japoneses que contribuían a la modernización del país —y que, dicho sea de paso, ni siquiera eran considerados migrantes— no podían trasladarse a cualquier lugar. De hecho, el gobierno japonés estableció una clara separación entre los destinos a los que tenían que acudir los migrantes culturales y a los que podían ir los migrantes económicos, pues en ningún caso quería que su población más retrasada y empobrecida hiciese de embajadora de Japón frente a los países «civilizados»[49].

Indudablemente, Francia fue uno de los modelos más importantes para Japón en el periodo inicial de sus reformas, y aunque abandonó ese puesto poco después de 1868, el cual pasará a Alemania —la por aquel entonces Prusia—, nunca perdió su condición de centro cultural. Así, si bien es cierto que existe documentación que prueba la presencia de trabajadores y sirvientes en los años veinte, la principal migración que llegará a Francia y sobre todo a París, donde se concentrará la gran mayoría de nipones, tendrá unos intereses esencialmente culturales. De hecho, desde el comienzo de la era Meiji, pero sobre todo en el periodo de entreguerras y en la época del existencialismo sartriano, artistas, escritores e intelectuales japoneses llegarán a la capital francesa de forma masiva[50].

Del mismo modo, aunque en menor medida, también hubo un importante número de emigrantes culturales que viajaron a Inglaterra o Estados Unidos. Por ejemplo, muchos jóvenes a finales del siglo XIX y principios del XX fueron a estudiar a prestigiosas universidades de la Costa Este estadounidense a ciudades como San Francisco, Portland o Seattle[51].

De un modo parecido a lo que sucedió en Japón en el periodo Meiji, la derrota japonesa en la II Guerra Mundial y la consecuente ocupación norteamericana (1945-1952) trajeron consigo una segunda oleada de influencia occidental, que también acabaría traduciéndose, en algunos casos, en una profunda admiración hacia, sobre todo, Estados Unidos y Europa. Este hecho sumado a la prosperidad económica que Japón

[47] GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.,* p. 5.
[48] Para más información sobre los modelos occidentales de Japón véase: LANZACO, Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, p. 504.
[49] YATABE, Kazuhiko, «Objects, city, and wandering…», *op. cit.,* p. 29.
[50] *Ibidem,* p. 30.
[51] AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview…», *op. cit*.

experimentó desde los años setenta y la consecuente disponibilidad de mayores recursos económicos entre su población tendrán lógicas y numerosas repercusiones en los flujos migratorios. No obstante, en este caso la salida de los japoneses no perseguirá una modernización del país —pues ya se consideraban modernizados—, sino una mayor internacionalización[52].

Sea como fuere, a partir de este momento, se observa un ingente y creciente flujo de estudiantes e investigadores que viajan al extranjero con fines formativos y, normalmente, sin su familia. De hecho, algunos autores apuntan a que en las últimas décadas este grupo ha alcanzado un protagonismo enorme[53], pero, lamentablemente, es muy difícil contabilizar su importancia de una manera exacta debido al hecho de que el propósito cultural o educativo no se contempla en los análisis estadísticos[54].

En la actualidad, son muchos los padres que poseen una economía doméstica que les permite enviar a sus hijos a formarse fuera, si bien es cierto que, a veces, los propios migrantes son los que costean el viaje con sus propios ahorros. No en vano, debido al elevado gasto que conlleva estudiar en muchas universidades privadas —las más habituales en Japón—, cuesta casi lo mismo formarse en el extranjero que en Tokio, sobre todo si los padres no viven en la capital, pues igualmente tendrían que asumir un gran desembolso de dinero para el alojamiento[55]. Además, la dificultad de las pruebas de acceso a las universidades japonesas hace que muchos jóvenes prefieran irse a otros países, donde se les exigen unos requisitos académicos menores[56].

A menudo, cuando están fuera, estos jóvenes suelen buscar empleos a tiempo parcial. Tanto en ese caso como en los que deciden trabajar de forma autónoma, estudiar o investigar, estos migrantes tienden a recurrir a la explotación de su propio patrimonio cultural para ganarse la vida. Por ejemplo, hacen uso de su conocimiento del idioma japonés o de la cultura y la etiqueta nipona. De este modo, suelen trabajar en empresas o negocios relacionados con Japón o que posean una clientela de este país.

No obstante, como es lógico, los destinos elegidos entre los que conforman este grupo difieren bastante de los escogidos por otros de sus coetáneos —por ejemplo, los hombres de negocios—, ya que van donde necesitan investigar según sus intereses, de ahí que los países donde se instalan sean muy diversos. En cualquier caso, sí podemos afirmar que existe una acusada predilección por lugares como Europa —sobre todo Francia e Inglaterra—, Estados Unidos o Canadá.

En el caso francés, debemos señalar que la II Guerra Mundial no modificó el tipo de migración que recibía principalmente este país, aunque el número de japoneses se estabilizó desde entonces e incluso descendió. No obstante, en 1996 todavía era el décimo país que más japoneses residentes tenía en el mundo. Con todo, la población

[52] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…*, *op. cit.*, p. 45, y GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.*, p. 96.
[53] BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit*., p. 5.
[54] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…*, *op. cit.*, p. 45; y GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.*, p. 28.
[55] BEFU, Harumi, «The global context of Japan…», *op. cit*., p. 5.
[56] *Ibidem*, p. 9.

nipona llegada a Francia por motivos culturales, entre la que hay una gran presencia de periodistas, estudiantes, profesores, investigadores y profesionales [57], es casi insignificante. Esto se debe no solo a que, lógicamente, su número no es muy grande, sino también a que, al tratarse de un conjunto de individuos que no se organiza comunitariamente ni hace notar su presencia en la sociedad francesa de una manera especial, pasa prácticamente desapercibido[58].

Por otro lado, tal y como ha estudiado Yuiko Fujita, muchos han sido los jóvenes japoneses —tanto estudiantes como profesionales— que se han trasladado a Estados Unidos (principalmente a Nueva York) y Reino Unido (en especial a Londres) con un fin cultural en los últimos años[59].

En ambos casos, estos migrantes parten de Japón, puesto que en la mayoría de los casos quieren llegar a ser artistas, entendiendo este término en un sentido muy amplio, que incluye, entre otros, a músicos, cantantes o bailarines. En general, poseen unos orígenes y un estilo de vida muy similares. Además, a diferencia de lo que sucedía a principio de siglo, cuando este tipo de personas constituía una minoría que pertenecía a la élite de la sociedad, los jóvenes japoneses que protagonizan hoy en día migraciones culturales son muy abundantes y han nacido en familias de clase media. Igualmente, suelen tener una formación secundaria o incluso universitaria[60]. No obstante, una vez instalados en los países de acogida siguen estudiando, sobre todo los que van a Londres, o formándose por su cuenta, intentando conseguir audiciones, exposiciones, etc.

Tal y como también ha apuntado Fujita, la migración masiva de muchos de estos jóvenes se puede relacionar con la información y la imagen que reciben de Occidente a partir de medios electrónicos como la televisión o Internet. Y de hecho la imagen específica que tienen de Occidente será la principal causa de su desplazamiento[61], aunque también se pueden distinguir otras muchas. Por un lado, las principales motivaciones que les llevan a salir de Japón (*push factors*) [62] son el incremento de la tasa de desempleo juvenil, la marginación estructural de la mujer y las relaciones familiares. Por otro lado, las causas que hacen que se vayan a lugares como Nueva York o Londres (*pull factors*) son la popularidad del arte y la cultura en ambas ciudades y las mayores posibilidades de encontrar un trabajo satisfactorio allí, así como la oportunidad de aprender inglés.

No obstante, también resultan fundamentales en su migración otros sistemas intermediarios como las organizaciones institucionales y gubernamentales o agencias de todo tipo, las cuales favorecen notablemente los intercambios y la difusión de la información[63].

---

[57] YATABE, Kazuhiko, «Objects, city, and wandering…», *op. cit.*, p. 35.
[58] *Ibidem*, pp. 31 y 36.
[59] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…*, *op. cit.*
[60] *Ibidem*, p. 5.
[61] *Ibidem*, p. 7.
[62] Terminología empleada por Castles y Miller. Véase: CASTLES, Stephen, y MILLER, Mark J., *The age of migration: International population movements in the modern world*, London: Macmillan Press, 2003.
[63] FUJITA, Yuiko, «The 'Imagined West' in Japan», en FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…*, *op. cit*., pp. 19-70.

Finalmente, debemos señalar que, en ocasiones, la migración cultural se entrelaza con la denominada migración espiritual. Este tipo de movimiento poblacional surgió en los años setenta, aunque no empezó a alcanzar su plenitud hasta los años noventa, y está protagonizado sobre todo por mujeres jóvenes de veinte o treinta años que tampoco emigran por cuestiones económicas, sino personales (*ikigai*[64]). A menudo, abandonan Japón debido a las restrictivas oportunidades profesionales que encuentran allí o a las rígidas y machistas estructuras sociales que merman su desarrollo personal y su libertad[65]. Es necesario señalar que, pertenecientes a este tipo de inmigración o no, las mujeres han copado una importantísima parte de la emigración japonesa total en los últimos años, configurándose como mayoritaria en países como, por ejemplo, Reino Unido o siendo sumamente significativa en China y en el sudeste asiático[66].

1. 2. LA PRESENCIA DE JAPONESES EN ESPAÑA DESDE EL PERIODO MEIJI HASTA LA ACTUALIDAD

El fenómeno de la migración japonesa no solamente afecta a grandes naciones como Estados Unidos, China, Australia o Reino Unido. También España, sobre todo desde los años ochenta, ha logrado un puesto significativo en este tipo de ranking. Ahora bien, su presencia va a estar sumamente condicionada tanto por las relaciones hispano-japonesas como por la imagen que los nipones se han construido de España a lo largo de los siglos. Por ello, a continuación analizaremos ambos factores con el fin de poder explicar posteriormente cuáles han sido los flujos más importantes de japoneses en nuestro país y sus características más señeras.

1. 2. 1. Contexto histórico y socio-cultural: las relaciones hispano-japonesas y la imagen de España en Japón

En términos históricos, el origen de las relaciones bilaterales entre España y Japón se remonta a mediados del siglo XVI. Fue en 1549 cuando el jesuita español San Francisco Javier (1506-1552) llegó a Japón, concretamente a la ciudad de Kagoshima, con el fin de evangelizar el sur del archipiélago. Posteriormente, otros muchos religiosos españoles, no solo jesuitas sino también franciscanos, dominicos y agustinos, viajaron hasta el país nipón con el mismo cometido. Asimismo, gracias a la

[64] Este término podría traducirse por sentido de la vida y sería el equivalente al francés *raison d'être*.
[65] SAKAI, Chie, «The Japanese community in Hong Kong in the 1990s : the diversity of strategies and intentions», en GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.*, pp. 131-146 ; y ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.,* pp. 18-20.
[66] GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan…, op. cit.*, p. 84 ; y THANG, Leng Leng, GODA, Miho, y MACLACHLAN, Elisabeth «Negotiating work and self. Experiences of Japanese working women in Singapore», en ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas..., op. cit.,* pp. 236-253.

colonización española de las islas Filipinas a partir de 1565, nuestros compatriotas comerciaron con Japón desde el año 1584 hasta 1624, fecha en la que las autoridades japonesas suspendieron las relaciones; a través de la ruta de «torna-viaje» de Manila a Acapulco, los galeones de Manila cargados de mercancías llegaban hasta Nueva España —México— y de allí hasta España[67]. De este modo, paulatinamente, al mismo tiempo que el catolicismo se fue expandiendo, los lazos culturales y económicos entre ambas naciones se fueron estrechando también.

Igualmente, en este periodo asistimos al establecimiento de relaciones diplomáticas en ambos sentidos[68]. Así, por ejemplo, una misión o embajada con cuatro jóvenes japoneses, organizada por el jesuita Alessandro Valignano —la *Tenshō Ken-oh Shisetsu*— visitó al rey Felipe II en el Palacio de El Escorial en 1584 antes de ir a Roma. Del mismo modo, la misión enviada a España y a la Santa Sede por el *daimyō* Date Masamune, orquestada por el franciscano Luis Sotelo y encabezada por el samurái Hasekura Tsunenaga Rokuyemon fue recibida por Felipe III en 1614 (Embajada de Keichō)[69].

Sin embargo, la persecución y expulsión de los cristianos y de todos los extranjeros, sobre todo desde 1614 bajo el shogunato Tokugawa, hizo que se interrumpieran los contactos entre ambas naciones durante varios siglos[70].

Por ello, a excepción de estas aproximaciones históricas puntuales, podemos afirmar que las relaciones bilaterales entre España y Japón fueron prácticamente inexistentes durante el periodo Edo (1603/1615-1868). Desde entonces harían falta varias décadas para que estas se volvieran significativas[71], ya que, aunque recién inaugurada la nueva era ambos países firmaron el Tratado Mutuo de Amistad, Comercio y Navegación, este no fue demasiado efectivo. En ese momento, los intereses españoles en Asia se centraban en Filipinas y durante mucho tiempo nuestro país practicó una política de olvido consciente con respecto a Japón[72]. Y lo que es más, una vez que se perdieron definitivamente las islas tagalas, esta actitud se transformó en una gran despreocupación hacia toda Asia[73].

---

[67] «Japan-Spain Relations», *Ministry of Foreign Affairs*, en www.mofa.go.jp/region/europe/spain/index.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].

[68] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 23-82 (p. 29).

[69] Al parecer, una parte de dicha delegación acabó quedándose en Coria del Río (Sevilla), dando origen al linaje «Japón», un apellido que comparten unas seiscientas personas en esa localidad. Véase: «Japan-Spain Relations…», *op. cit.*; AWAMURA, Ryoichi, «Spain's Japon clan has reunion to trace its 17th century roots», *The Japan Times*, 11 de diciembre de 2003, en http://www.japantimes.co.jp/text/nn20031211b4.html [fecha de consulta: 15 de julio de 2011]; BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.*, p. 31.

[70] RODAO, Florentino, «Las relaciones históricas entre España y Japón», *Diálogos Hispano-Japoneses*, n.º 5, 1995, p. 14; y RODAO, Florentino, «La imagen en la Historia. España y Japón», en NOYA, Javier, *La imagen de España en Japón*, Madrid: Real Instituto Elcano, 2004, pp. 11- 40 (p. 17).

[71] En este sentido, Elena Barlés ha calificado a las relaciones establecidas en las tres primeras décadas del siglo XX de «tranquilas pero escasas». Véase: BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* p. 41.

[72] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés,* Barcelona: Plaza & Janés, 2002, p. 95.

[73] RODAO, Florentino, «Los lazos privados del siglo XX», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 100-103.

Independientemente de ello, los japoneses conocían mucho mejor España que en el caso contrario y estaban mejor informados sobre nuestro país. Sin embargo, aunque admiraban nuestro pasado, consideraban que Japón era superior a España. No en vano, los recientes acontecimientos históricos por los que habían pasado hicieron que por un lado, España se encontrara en plena decadencia y, por el otro, Japón estuviera en un momento de plena expansión[74].

A grandes rasgos, durante la I Guerra Mundial, España mantuvo con Japón una relación amistosa[75], pero, esta no se tradujo en un conocimiento real del archipiélago. La opinión y las imágenes que predominaban en la sociedad española sobre el mismo no eran estables ni estaban fundamentadas, pues se basaban siempre en clichés y modelos orientalistas. De este modo, la visión española sobre Japón fue virando de positiva a negativa según los intereses de cada momento[76], y no se produjo una verdadera admiración ni en un auténtico aprendizaje[77]. Todo ello creó una distancia geográfica, social y cultural entre ambos países aparentemente insalvable, ante la que reaccionaron ignorándose mutuamente a todos los niveles[78].

Las relaciones hispano-japonesas durante la dictadura del General Francisco Franco estuvieron marcadas por las imágenes que él mismo tenía de Japón, las cuales eran absolutamente decimonónicas. Franco —y por ende España entera— heredó y desarrolló imágenes del país nipón que, aunque fueron cambiantes, siempre resultaron simplistas, superficiales y, a menudo, estereotipadas. Para explicar cualquier asunto japonés se utilizaba constantemente la paradoja y la contradicción, y no se hizo ningún esfuerzo por comprenderlo mejor[79]. De hecho, tal y como ha señalado Florentino Rodao, el caudillo separaba a los orientales y los introducía «en una categoría que los exotizaba y los despejaba de poder incluso para definir su propia identidad»[80]. Además, Japón era un país que no despertaba su curiosidad, por lo que nunca llegó a tener muchos conocimientos sobre él y tampoco se relacionó directamente con ningún nipón[81].

Ahora bien, la Segunda Guerra Chino-japonesa (1937-1945), que comenzó solo un año después del estallido de la Guerra Civil española, favorecería que ambos países se unieran ante un objetivo (o enemigo) común. De este modo, se consiguió que las relaciones con Japón dejaran de ser meramente diplomáticas y que pasaran a tener un papel sustancial dentro de la lucha ideológica de bloques, la cual se materializó, principalmente, en una potente maquinaria propagandística. Al inicio, se ofreció una perspectiva anticomunista que después —cuando se declaró la II Guerra Mundial— pasó a ser antialiada. En ella, se proyectó una visión de Japón ideal y extremadamente

[74] *Ibidem.*
[75] RODAO, Florentino, «La imagen en la Historia…», *op. cit.*, p. 26.
[76] *Ibidem*, p. 28.
[77] RODAO, Florentino, «La peculiaridad de Japón», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 62-73.
[78] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 45.
[79] *Ibidem*, pp. 37 y 45; y RODAO, Florentino, «Asia, Oriente y lo desconocido», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 72.
[80] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 37.
[81] *Ibidem*.

positiva, por la cual se llegó a considerar a este país como «la otra España»[82], situando al Eje como el futuro vencedor de la Gran Guerra[83]. No obstante, dicha imagen, que alcanzó su punto álgido en 1940, comenzó a perecer a mediados de 1941, puesto que Japón no apoyó la invasión alemana de la Unión Soviética[84].

Así, hubo que esperar a que el país nipón entrara oficialmente en la contienda bélica para que ambos países convergieran de nuevo. Dicho acercamiento estuvo motivado porque Japón necesitaba la colaboración de un país neutral para que llevara a cabo labores de espionaje y representara sus intereses en las naciones aliadas. Por su parte, España ansiaba recuperar su posición en las Islas Filipinas frente a Estados Unidos y querían contar con el apoyo nipón. Por ello, cuando en una batalla los japoneses atacaron algunas iglesias y posesiones de españoles en Manila, la desconfianza hacia Japón reinó por doquier en la península ibérica. Este hecho, sumado a otra serie de acontecimientos, aunque no significó el inmediato fin de las relaciones, abrió una brecha irreparable entre ambos países desde el verano de 1942[85].

Aunque durante un tiempo España se proclamó neutral en la guerra, hacia 1943 empezó a apostar por la victoria aliada en el Pacífico. Pronto la enemistad hacia Japón se hizo evidente, se retomaron las imágenes negativas de antaño para propiciar el acercamiento al bando antijaponés y se dio preferencia a la supervivencia del régimen franquista en la posguerra[86].

Además, en 1945 Japón desencadenó una masacre en Manila que afectó enormemente a la colonia española tanto a nivel humano como patrimonial. Inmediatamente después, el gobierno franquista decidió romper las relaciones diplomáticas con Japón e incluso hubo rumores de que se le iba a declarar la guerra. Y aunque finalmente no se llegó a tal extremo, la mera tentativa puso en evidencia la fragilidad de los vínculos que les unían.

Finalizada la contienda, las ideas orientalistas, la desconfianza y el desinterés hacia Japón siguieron prevaleciendo, a pesar incluso del rápido desarrollo económico que vivió este país desde los años sesenta. Así, aunque los contactos se recuperaron en 1952 y en el periodo de posguerra se produjeron algunas colaboraciones y contactos cordiales, las conexiones entre Japón y España siguieron siendo inestables y puntuales.

En definitiva, hasta mediados del siglo XX, las relaciones hispano-japonesas fueron muy escasas tanto en el ámbito político y económico como en el cultural[87]. Y no

[82] *Ibidem*, p. 129.
[83] RODAO, Florentino, «De la propaganda anticomunista a la lucha antialiada», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 119-136.
[84] RODAO, Florentino, «El ataque a la URSS y Japón», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 155-162.
[85] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 292-299, 307 y 310.
[86] RODAO, Florentino, «Deseo por unirse al bando antijaponés», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 429-440; y RODAO, Florentino, «Una nueva postura hacia Japón», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 457-465.
[87] RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente. Las relaciones hispano-japonesas dentro del marco europeo», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, Col. CEIAP (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico), n.º 1, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 359-384.

será hasta la década de los ochenta, concretamente, a partir de que en 1986 España se adhiera a la Comunidad Económica Europea, cuando se produzcan cambios verdaderamente significativos que se reforzarán a través del proceso ASEM (Asia-Europe Meeting)[88].

Dicha incorporación aseguraba que España siguiera políticas macroeconómicas más disciplinadas y facilitaba el acceso de Japón al resto de mercados europeos[89]. Por un lado, en ese momento nuestro país tenía amplias expectativas de futuro y de crecimiento de la demanda interior y poseía un personal joven y altamente cualificado que daba un rendimiento alto en el trabajo. Además, los salarios, los precios y los costes del suelo eran mucho más bajos que en el resto de Europa, mientras que la calidad de vida era buena[90].

Por otro lado, Japón vivía entonces un periodo de enorme crecimiento económico, situándose a la cabeza de numerosos sectores como el industrial, el comercial, el tecnológico, el financiero, etc. [91].

Todos estos factores convirtieron a España en una diana perfecta para las inversiones directas japonesas y, de su mano, las relaciones bilaterales se incrementarían notablemente. Según Alberto Silva, dichas inversiones se van a caracterizar por su rápida implantación (nada más incorporarse España a la Comunidad Económica Europea); su concentración espacial y temática (se agrupan, sobre todo, en Madrid y Barcelona [92] , y se dedican al sector financiero y manufacturero, especialmente[93]); su estancamiento (tras alcanzar su máxima importancia entre la mitad de los ochenta y principio de los noventa, las inversiones japonesas perdieron su ritmo); así como por su moderación (respecto a las inversiones niponas en otros países y las de otros países en España)[94]. De hecho, los datos del Ministerio de Finanzas japonés ponen en evidencia que tienen un peso poco significativo tanto en valores absolutos como con

[88] RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente…», *op. cit.;* y BERMÚDEZ, M.ª del Mar, «La inmigración asiática en España desde la perspectiva de las relaciones internacionales: una relación simbiótica», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 68, 2004-05, pp. 22-26.
[89] PÉREZ LÓPEZ, M.ª del Carmen, «Los flujos de inversión…», *op. cit.,* p. 81.
[90] No obstante, esta tendencia ha ido cambiando en los últimos años y España ha perdido bastantes puestos en relación a otros países del Este de Europa, los cuales ocupan ahora su antigua posición. Véase: *Ibidem,* p. 81; y WANG, Yi-Ju, y SANTACANA, Ramón, «Las multinacionales asiáticas en España», en TASCÓN FERNÁNDEZ, Julio (coord.), *La inversión extranjera en España,* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 247-270.
[91] SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas Japón-España: balance crítico y perspectivas», *Revista Española del Pacífico*, n.º 5, año V, enero-diciembre 1995, en www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/025/471/ae8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/025471ae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_53.htm [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].
[92] En 1994, el cómputo era el siguiente: Madrid concentró el 57,3%, Cataluña el 15,9% y Navarra el 10,1%. Véase: SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*
[93] Sobre su evolución en años más recientes véase: PÉREZ LÓPEZ, M.ª del Carmen, «Los flujos de inversión…», *op. cit.*, p. 83.
[94] SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*

respecto al total de la inversión extranjera conseguida, si bien es cierto que estos datos podrían ser matizados[95].

En cualquier caso, en estos años España logró un lugar relativamente preeminente en el mapa de las inversiones japonesas en Europa. Y, por ejemplo, en 1999 la inversión japonesa directa en nuestro país estaba solo por detrás de la que recibían Reino Unido, Alemania, Francia o Países Bajos.

Como consecuencia de la llegada de ese capital, en la segunda mitad de los años ochenta numerosas empresas japonesas empezaron a establecerse en España, sobre todo, en Madrid y Cataluña. Este hecho propició que se creara el Consulado General de Japón en Barcelona en el año 1987 o que desde 1997 se empezase a celebrar el Foro España-Japón. Sin embargo, a principio de los 2000, la importancia de la inversión nipona en España decreció en consonancia con la disminución de sus inversiones en el exterior, pero también porque Asia les resultaba mucho más atractiva.

Por otra parte, desde el lado español, a pesar de que nuestro país también aumentó sus inversiones en el exterior desde mediados de la década de los ochenta, su presencia en el continente asiático ha sido muy reducida debido al distanciamiento cultural y geográfico que existe entre ambos[96]. Es cierto que se ha invertido en algunos sectores como la moda, la banca, los componentes de automoción, la alimentación y el hábitat[97]. Pero, en general, el Estado español no ha sabido explotar totalmente las posibilidades que le ofrecía tanto la Comunidad Europea para relacionarse con Asia como el proceso de desregulación japonés[98].

De este modo, la mayoría de las iniciativas más destacadas para fomentar las relaciones vienen de la mano de entidades subestatales y de organismos pertenecientes a algunas comunidades autónomas[99]. Por ejemplo, el País Vasco, Andalucía o Valencia han impulsado, entre otros, las visitas de sus representantes y la creación de oficinas en el archipiélago[100]. En este sentido, el caso catalán es emblemático pues, además de las actuaciones mencionadas —destacan especialmente los numerosos viajes que el presidente Pujol realiza a Japón—, va a desarrollar otras muchas más. Entre ellas destaca, por ejemplo, la importante política de captación de inversiones que se ha llevado a cabo desde el Departament d'Indústria, Comerç i Turismo[101]; la firma de declaraciones conjuntas y protocolos de colaboración; el establecimiento de centros e

[95] En este sentido, M.ª del Carmen Pérez apunta que, a menudo, las empresas japonesas invierten en España a través de una filial europea. Véase: PÉREZ LÓPEZ, M.ª del Carmen, «Los flujos de inversión…», *op. cit.,* p. 82.
[96] *Ibidem*, p. 85.
[97] *Ibidem*, p. 86.
[98] *Ibidem*, p. 85.
[99] RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente…», *op. cit.*, pp. 366-367.
[100] *Ibidem,* p. 368.
[101] Consecuentemente, el 70% de las empresas japonesas con actividad en España se sitúan en Cataluña. Véase: *Ibidem*.

instituciones en Japón (Centre de Promoció Comercial de Catalunya, Centre Català de Kansai...); etc.[102].

Por consiguiente, en el marco europeo, las relaciones hispano-japonesas mejoran notablemente, pero se caracterizan por una desigualdad absoluta tanto a nivel comercial como de interés o de iniciativas para establecer nexos de unión[103]. En general, estos vínculos se circunscriben sobre todo y salvo algunas excepciones, al ámbito económico, pero no tienen un efecto comercial importante. Y, según apunta Florentino Rodao, siguen padeciendo cambios bruscos, una falta de representatividad diplomática[104] y la pervivencia de estereotipos[105].

No obstante, debemos señalar que con el nuevo milenio España está cambiando notablemente su política hacia Asia, y Japón también está sintiendo ese empuje tanto en el plano económico como en el cultural[106].

Las generalmente escasas, frágiles y cambiantes relaciones diplomáticas, políticas y económicas entre España y Japón van a marcar enormemente los vínculos culturales entre ambos países, impidiendo que se desarrollen verdaderos lazos en este terreno hasta la segunda mitad del siglo XX.

Durante mucho tiempo, el conocimiento que existía en nuestro país sobre Japón se limitaba, por un lado, a los testimonios de diplomáticos, misioneros, literatos, periodistas y viajeros, algunos de los cuales habían estado en el archipiélago nipón. Y por otro lado, procedían de las noticias, imágenes y publicaciones que llegaban sobre todo desde París o Londres[107]. En toda Europa, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, se vivió un auténtico fervor por todo lo nipón de la mano del *Japonismo*[108]. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió en otros países, en España, aunque también tuvo su eco, no significó un acercamiento profundo a este país, ni sirvió para que se abrieran centros, instituciones o universidades que impartieran enseñanzas relacionadas con Japón[109]. Además, debido a que las conexiones comerciales entre ambos países fueron escasas, la llegada de objetos artísticos fue también muy limitada.

---

[102] PAREJA ALCARAZ, Pablo, «Las relaciones político-institucionales entre Cataluña y Asia-pacífico», *Documentos CIDOB*, n.º 1, Barcelona: Fundación CIDOB, 2001.
[103] SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*
[104] Por ejemplo, en 1994 los Emperadores de Japón visitaron nuestro país por primera vez. Sin embargo, los Reyes de España no hicieron lo propio hasta cuatro años después. Además, en España no habrá de nuevo presencia imperial hasta el año 2004 cuando se produce la visita del Príncipe Heredero. Por su parte, José María Aznar, por entonces presidente del Gobierno, visitó Japón en 1997, pero el primer Ministro Jun'ichiro Koizumi no lo haría hasta 2003. Véase: «Historia de las relaciones bilaterales entre España y Japón», *Relaciones Bilaterales, Embajada de Japón en España*, en http://www.es.emb-japan.go.jp/relaciones/historia.html [fecha de consulta: 15 de julio de 2011].
[105] RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente…», *op. cit.*
[106] *Ibidem*, pp. 381-382.
[107] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* p. 24.
[108] Este fenómeno trajo consigo un enorme interés, así como una gran presencia e influencia de lo japonés en muy diversos ámbitos de la sociedad y la cultura. Véase: ALMAZÁN TOMÁS, David, *Japón y el* Japonismo *en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Universidad de Zaragoza, 2002 (tesis), y ALMAZÁN TOMÁS, David, «La seducción de Oriente: De la *Chinoiserie* al *Japonismo*», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 83-106.
[109] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* pp. 24 y 43.

Así, los únicos acontecimientos verdaderamente reseñables en este momento que sirvieron para reforzar los lazos hispano-japoneses en el ámbito cultural fueron las Exposiciones, tanto la Universal como la Internacional, que se celebraron en Barcelona en 1888 y en 1929 respectivamente[110]. Entre ellas, destacó, sobre todo, la primera, e incluso se ha considerado como un hito en el conocimiento español del país nipón[111]. No en vano, el espacio que se dedicó a Japón en ella sobresalió por su tamaño y espectacularidad y obtuvo numerosas medallas[112]. En general, los pabellones japoneses alcanzaron en estas exposiciones un notable éxito que se extendió también a las publicaciones del momento. Además, estos encuentros acabaron ejerciendo una importante influencia en innumerables aspectos de la sociedad española, como, es el caso del artístico, ya que, por ejemplo, fueron el origen del comercio de arte japonés en Barcelona[113].

Por otro lado, en Japón los intereses culturales por España tampoco eran demasiado abundantes, aunque en cualquier caso superiores a los nuestros, sobre todo en lo referente al estudio de la lengua. Además, se formaron diversas asociaciones de hispanistas, se invitó a españoles a dar clase o conferencias, se hicieron traducciones de textos en español, etc.[114].

Igualmente, a lo largo de la Guerra Civil Española, como consecuencia lógica de la situación del país, las relaciones culturales con Japón adquirieron un papel secundario en la política española y los frutos de las mismas fueron prácticamente inexistentes a excepción de alguna publicación[115].

Posteriormente, en la España de los años cuarenta, los únicos esfuerzos culturales reseñables fueron los llevados a cabo por misioneros de diversas órdenes, aunque sobre todo jesuitas, que habían estado previamente en Japón. Estos religiosos, —algunos de los cuales acabarían colgando los hábitos—, se marcharon al país nipón en la posguerra española y estuvieron allí varios años. En este tiempo, ellos fueron quienes organizaron algunos actos, exposiciones, proyecciones de películas, conferencias… [116]. Igualmente, a su regreso realizarían algunas de las primeras publicaciones científicas o académicas sobre Japón. A pesar de que son tardíos, pues no verán la luz hasta la década de los sesenta, se tratan de textos muy valiosos, puesto que,

[110] ALMAZÁN TOMÁS, David, «Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 85-104. En dichas exposiciones los pabellones japoneses alcanzaron un notable éxito, lo que propició el surgimiento de un incipiente comercio de arte japonés en Barcelona y la llegada de numerosos nipones, algunos de ellos incluso artistas. Véase: BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro», *Goya*, n.º 328, septiembre 2009, pp. 236-250.

[111] ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David y BARLÉS BÁGUENA, Elena, «Japón y el *Japonismo* en la revista La Ilustración Española y Americana», *Artigrama*, n.º 11, 1996-1997, pp. 627-660 (p. 646).

[112] CUESTA MARINA, Cristina de la, «Santiago Rusiñol y el arte japonés», en ALMAZÁN, David (coord.), *Japón. Arte, cultura y agua. Actas del VI y VII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 103-112.

[113] ALMAZÁN TOMÁS, David, «Las exposiciones universales…», *op. cit.*

[114] RODAO, Florentino, *Relaciones hispano-japonesas…, op. cit.,* p. 109.

[115] *Ibidem*, p. 219.

[116] En cambio, en el caso japonés las también escasas actividades fueron organizadas por particulares, pero no religiosos. *Ibidem,* p. 342.

como sus autores conocían la lengua japonesa y habían podido manejar fuentes originales, ofrecían destacadas aportaciones a nuestro panorama sobre diversas facetas del país nipón (su historia, su pensamiento, su religión, su arte, su literatura, etc.). Además, en paralelo, estos hombres sabios también acometieron —y en algunos casos siguen acometiendo— otras importantes labores de difusión de la cultura japonesa[117].

En este momento también se empiezan a, por un lado, ofrecer becas por parte del Ministerio de Educación nipón para que los españoles investiguen en el archipiélago y, por otro lado, a implantarse estudios relacionados con Japón en algunas de nuestras universidades[118]. En concreto, desde los años sesenta hasta nuestros días se han impartido estudios relacionados con Asia Oriental en numerosas ciudades españolas como Barcelona (Universidad de Barcelona, Autónoma de Barcelona, Pompeu Fabra, Oberta de Cataluña), Tarragona, Zaragoza, Oviedo, Santiago, León, Burgos, Salamanca, Valladolid, País Vasco, Madrid (Universidad Complutense y Autónoma), Alicante, Valencia, Mallorca, Toledo, Ciudad Real, Sevilla, Granada, Córdoba, Málaga, Tenerife, etc.[119]. Esto ha conllevado, por un lado, que desde los años noventa se hayan creado numerosos centros universitarios e institutos relacionados con esta zona[120] y, por otro lado, que se hayan formado distintos grupos de I+D que se encargan de estudiar en profundidad muy diversos ámbitos del conocimiento relacionado con Japón (historia, arte, lengua, filología y traducción, estudios interculturales, ciencias políticas y relaciones internacionales, economía, derecho y psicología)[121].

Igualmente, desde la década de los setenta, algunas Escuelas Oficiales de Idiomas han implantado por primera vez cursos de japonés[122]. Labor esta a la que también se sumaron con posterioridad algunos centros y departamentos universitarios[123].

Del mismo modo, a partir de este momento se fundan otras asociaciones e instituciones que están ayudando a desarrollar investigaciones sobre esta área. Por ejemplo, podemos mencionar la Fundación CIDOB (1979), la Asociación Española de Estudios del Pacífico (1988), el Instituto de Japonología (1990), la Asociación de

[117] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* pp. 57-64.
[118] *Ibidem*, p. 25.
[119] *Ibidem*, p. 65; ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores, «La investigación sobre Asia y el Pacífico en España, en el área de las ciencias humanas y sociales», *Anuario Asia-Pacífico*, 2006, pp. 495-506; FARRÉS I MARTÍNEZ, Oriol (coord.), «Principales instituciones culturales y académicas en las relaciones entre España y Asia-Pacífico», *Anuario Asia-Pacífico*, 2006, pp. 477-493; y PRADO YEPES, César de, «Balance de los programas de estudios asiáticos en Europa», *Anuario Asia-Pacífico*, 2005, pp. 483- 491.
[120] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* pp. 79-80; y SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*
[121] ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores, «La investigación sobre Asia y el Pacífico…», *op. cit.,* pp. 495-506.
[122] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* p. 25. Hoy en día además de las de Madrid y Barcelona, que fueron pioneras, hay departamentos de japonés en las Escuelas Oficiales de Idiomas de Málaga, Murcia y Navarra. Véase: «Estudiar japonés en España», en http://www.es.emb-japan.go.jp/estudios/estudiarjap.html [fecha de consulta: 14 de junio de 2012].
[123] En la actualidad se puede estudiar japonés en numerosas universidades españolas como, por ejemplo, la de Santiago de Compostela, la del País Vasco, la de Alicante, la Autónoma de Barcelona, la de Barcelona, la Pompeu Fabra, la de Granada, la de León, la Autónoma y la Complutense de Madrid, la Pontificia Comillas, la de Alcalá de Henares, Salamanca, Sevilla, Tenerife, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Véase: *Ibidem*.

Estudios Japoneses en España (1992), el Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos (2001), el Foro Español de Investigación sobre Asia-Pacífico (2006), etc. Además, en 1982 ambos países firmaron el *Acuerdo de Cooperación Cultural,* el cual ha fomentado —de manera más decidida en el caso japonés— el intercambio de personalidades, de delegaciones artísticas, etc.[124].

Desde los años ochenta ha proliferado la creación de asociaciones culturales y cada vez se celebra un mayor número de actos relacionados con Japón (exposiciones, conferencias, ciclos de cine, semanas culturales, festivales de *manga* y *anime*, etc.). Además, organismos como Casa Asia, desde su creación en el año 2001 tanto desde su sede en Barcelona como desde la de Madrid (inaugurada en 2007) han destacado por sus numerosas actividades culturales sobre Japón y otros países asiáticos.

Finalmente, podemos subrayar que la Fundación Japón abrió una sede en la capital española en 2010 y que, en la actualidad, hay un total de once ciudades japonesas hermanadas con otras tantas españolas[125].

De este modo, tal y como ha señalado Elena Barlés:

> Las favorables circunstancias históricas que España y Japón han vivido en los últimos cuarenta y cinco años y su desarrollo económico, social y cultural han permitido el paulatino acrecentamiento de las relaciones de todo tipo entre ambos países y el establecimiento de un marco que ha posibilitado el desarrollo e iniciativas conducentes a la prosecución de un auténtico, profundo y científico conocimiento de la cultura japonesa en España[126].

Por su parte en Japón, siguiendo con una tradición de estudios hispánicos más fuerte que de japonólogos en el caso español, como ya hemos mencionado anteriormente, se han creado departamentos de español en innumerables universidades, academias privadas, asociaciones y centros culturales[127]. Del mismo modo, existen especialistas de otros temas muy diversos (arte, historia, derecho…) y se han creado

[124] SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*

[125] Este es el caso de, por ejemplo: Nara-Toledo (1972), Yamaguchi-Pamplona (1980), Marugame-San Sebastián (1990), Kure-Marbella (1990), Ofunato-Palos de la Frontera (1992), Prefectura de Mie-Valencia (1992), Kobe-Barcelona (1993), Kiyosu-Jerez de la Frontera (1994), Toyoka-Alicante (1996), Kumano Kodo (Wakayama)-Camino de Santiago (Galicia) (1998), y Prefectura de Yamaguchi-Estado de Navarra (2003). Véase: «Ciudades hermanadas», *Embajada del Japón en España*, en www.es.emb-japan.go.jp/relaciones/ciudades.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].

[126] BARLÉS, Elena, «Luces y sombras…», *op. cit.,* p. 25.

[127] Por ejemplo, en relación a las universidades podemos señalar las siguientes: Universidad Católica Eichi (Amagasaki), Universidad de Estudios Extranjeros de Kansai (Hirataka), Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, Universidad de Estudios Extranjeros de Kobe, Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka, Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio, Universidad de Estudios Internacionales de Kanda (Chiba), Universidad de Kanagawa, Universidad de Nanzan (Nagoya), Universidad de Ryukyu (Okinawa), Universidad de Taisho (Tokio), Universidad de Takushoku (Tokio), Universidad de Tokoha Gakuen (Shizuoka), Universidad de Tokai (Tokio), Universidad Provincial de Aichi, Universidad Seisen (Tokio), Universidad Sofía (Tokio), Universidad Tenri (Nara), etc. Véase: FARRÉS I MARTÍNEZ, Oriol (coord.), «Principales instituciones culturales…», *op. cit.* pp. 485-487.

numerosas sociedades hispánicas, asociaciones culturales o de amigos de España por todo Japón, estando varias de ellas especializadas en guitarra o canción española, flamenco, toros, etc.[128].

Además, a partir, sobre todo, de los años sesenta —aunque también hay ejemplos anteriores— encontramos numerosas exposiciones realizadas en importantes museos japoneses sobre arte o sobre colecciones de España[129]. Dichas muestras servirán para difundir y hacer que aumente el interés por nuestras manifestaciones artísticas entre los nipones y encender una chispa de curiosidad en muchos creadores que acabarán viniendo aquí para estudiar in situ a los grandes maestros que están representados en nuestras colecciones.

Por otro lado, en Japón algunos museos están dedicados exclusivamente al arte español contemporáneo como el Marugame Hirai. Este centro fue fundado en 1993 por Takuya Hirai, un empresario japonés enamorado de España, y reúne cincuenta obras de treinta creadores de primera magnitud en el panorama artístico de nuestro país de los años ochenta y noventa[130]. Asimismo, las colecciones del Museo de Arte Moderno de Morohashi (Koriyama, Fukushima), que fueron donadas por Teizo Morohashi en 1999, están centradas principalmente en la obra de Salvador Dalí y, de hecho, poseen trescientas treinta y dos piezas de este maestro.

Se podrían citar numerosos ejemplos que prueban la admiración japonesa por la cultura española. No obstante, además de los señalados merece una especial mención la fuerte inversión que el gobierno japonés realizó en su pabellón de la Expo 92 de Sevilla[131], o la creación en 1994 de «Ciudad Shima-España», un parque temático

[128] RODAO, Florentino, «Las relaciones históricas…», *op. cit.,* p. 14; y «Embajada de España en Japón», en http://www2.gol.com/users/esptokio/esp/asociacionesdata.htm [fecha de consulta: 22 de julio de 2011]; y SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*

[129] En este sentido, podemos citar, entre otras muchas, algunas exposiciones celebradas sobre arte español (Museo Nacional, Tokio, 1970); artistas valencianos (Museo de Arte de la Prefectura de Mie, Tsu, 1997); arte barroco occidental (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1963); bodegones y floreros españoles (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1992); pintura moderna española (Casa de España, 1992); Velázquez (Museo Nacional, Tokio, 1980); El Greco (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1988); Goya (Tokio, 1954; Museo Nacional de Arte Occidental, 1971 y 1999; Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, 1971; Fujisankei Photonews Center, 1987); pintura española del siglo XVI y XVII (Museo de Arte Seibu, 1985); pintura española del siglo XVIII y XIX (Museo de Arte Seibu, Tokio, 1987); Gaudí (Exposition Gaudi Organizing Comittee, Nagoya, 1989); arte español contemporáneo (Museo de Arte Moderno, Tokio, 1961; Museo Nacional, Tokio, 1970; Museo de Arte de Seibu, 1989; Museo Marugame Hirai, Marugame, 1993); Picasso (organizada por Yomiuri News, 1951; Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1962; Museo de Arte Moderno, Tokio, 1964 y 1970; Museo Provincial de Arte Contemporáneo de Gunma, Gunma, 1986; Lankei Photonews Center, 1987); Antoni Tàpies (Museo de Arte Seibu, 1976); Dalí (organizada por Mainichi Newspapers, 1964); Joan Miró (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1962; Museo de Arte Moderno, Tokio, 1966); arte catalán (Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Hyogo, Kobe, Museo de Arte Moderno, Kamakura y Museo de Bellas Artes, Gifu, 1987), etc.

[130] «Museo Marugame Hirai», en http://www.rnc.co.jp/moto/ [fecha de consulta: 2 de agosto de 2011] y MANTILLA RUIZ, Jesús, «Un magnate japonés abre un museo de arte español contemporáneo», *El País*, 19 de noviembre de 1993, en www.elpais.com/articulo/cultura/JAPON/ESPANA/JAPON/magnate/japones/abre/museo/arte/espanol/contemporaneo/elpepicul/19931119elpepicul_7/Tes [fecha de consulta: 2 de agosto de 2011].

[131] ALAGÓN LASTRE, José María, «El viaje sin viaje. El conocimiento de la cultura japonesa a través del pabellón de Japón en la Exposición Universal de Sevilla 1992», *Actas del I Congreso Internacional X*

dedicado a nuestro país en la provincia de Mie que ha alcanzado un enorme éxito[132]. Además, en 2007 se estableció en Tokio el Instituto Cervantes, el cual está promoviendo numerosas actividades de tipo cultural.

Lo cierto es que, en general, Japón ha demostrado una inclinación por nuestro país mucho mayor que en sentido contrario, no solo en el plano comercial o diplomático, sino también en el lingüístico y cultural[133]. No obstante, en los últimos años el creciente interés español por todo lo nipón —no solo a nivel popular, sino también académico— y la calidad de algunas de las propuestas culturales que se han ofrecido en nuestro país recientemente nos permite pensar que nos encontramos ante un futuro bastante alentador y que esa desigualdad será pronto equilibrada.

Ahora bien, como consecuencia de la percibida lejanía tanto geográfica como cultural que durante siglos ha acechado a ambos países, tanto la imagen de España en Japón como la de Japón en España van a estar profundamente marcadas por un persistente exotismo que ha llegado incluso hasta nuestros días.

El análisis de ambas representaciones resulta interesantísimo y permite esclarecer enormemente algunos importantes puntos en las relaciones hispano-japonesas[134]. Sin embargo, puesto que nuestro fin último es alcanzar un mayor entendimiento de la presencia de japoneses en nuestro país, en esta ocasión, tan solo nos centraremos en la imagen de España y de los españoles que predomina en el país nipón pues afecta directamente a lo que los japoneses buscan al llegar a nuestro país[135].

Como ya tuvimos ocasión de analizar, Japón ha profundizado más en la idiosincrasia española que en el caso contrario, ha hecho acopio de más información (y de mejor calidad), sobre todo a nivel de publicaciones, y se ha dotado de más medios para interpretarla (universidades, asociaciones, centros de estudios, etc.)[136]. Pero, con todo, la importancia de todas estas cuestiones no es comparable a la lograda en relación con otros países europeos o Estados Unidos, sobre los cuales dispone de muchos más datos y ha adquirido un mayor conocimiento tanto a nivel académico como popular. Este hecho se explica por la ausencia de relaciones estrechas y continuadas entre las dos naciones y va a conllevar que el conocimiento mutuo sea, salvo excepciones, muy superficial y esté basado en estereotipos y clichés que apenas han variado con el paso de las décadas.

Los primeros contactos que se establecieron entre ambos países en el siglo XVI y XVII han marcado enormemente la imagen de España en Japón, hasta el punto de que

---

Nacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Valladolid: Universidad de Valladolid (en prensa); y RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente…», *op. cit.*, p. 372.

[132] NOYA, Javier, *La imagen de España…, op. cit.,* p. 47; y SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas…», *op. cit.*

[133] RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente…», *op. cit.*

[134] RODAO, Florentino, «España en el mundo japonés», en RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 89-93.

[135] En este apartado queda excluida la visión de los investigadores especializados o hispanistas de diferentes ramas, los cuales, como es lógico, poseen una imagen más completa, matizada y ajustada a la realidad española.

[136] NOYA, Javier, *La imagen de España…, op. cit.*; y RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 89.

algunas de las ideas que surgieron entonces han pervivido hasta nuestros días. Por un lado, desde ese momento nuestro país se ha identificado mucho más con Europa Meridional (Italia y especialmente Portugal) o con Latinoamérica y Sudamérica, que con el resto de Europa. Y por otro lado, se ha relacionado mayoritariamente con la religión cristiana y con las misiones[137].

A su llegada a Japón, tanto portugueses como españoles fueron calificados de *nambanjin* (bárbaros del sur), ya que su cultura no tenía nada que ver con la China. Además, aunque durante algún tiempo el cristianismo fue valorado e incluso hubo conversiones verdaderas, a finales del siglo ibérico de Japón (1543-1643)[138] se cargó de connotaciones sumamente negativas al ser visto como una amenaza para el país y estuvo perseguido hasta finales del siglo XIX[139].

A partir de ese momento, España dejó de ser considerada como un peligro por parte del gobierno, quien pasó a percibirla como una de las naciones más decadentes de Europa. No en vano, nuestro país había perdido sus colonias y tenía una posición subordinada con respecto a otras naciones. Además, posteriormente, Franco no sería para los nipones más que una marioneta dirigida por las principales potencias mundiales. En cualquier caso, es necesario señalar que dicha imagen no era fruto de las experiencias de los propios nipones, sino que había sido forjada a través de contactos indirectos. Inicialmente, sus principales fuentes procedieron de otros países europeos, pero a partir del segundo tercio del siglo XX, fueron sustituidas por las estadounidenses.

Como consecuencia de todo ello, aunque se admiraba su glorioso pasado, en esos momentos, España se caracterizaba a ojos de los japoneses por su debilidad. Este concepto se asociaba también, entre otras cosas, a la holgazanería y la pereza, otros de los tópicos que prevalecerán sobre los españoles hasta la actualidad[140]. Dicha fragilidad se acabó asociando también a lo femenino y el país se vinculó a una figura que se hizo popular gracias a las novelas de la época: la de las «elegantes señoritas» españolas que se enamoraban de los japoneses protagonistas[141].

Así, se empezó a generar una imagen exótica del país que pronto se configuraría como el ideal de lo latino y por el cual España se convertía —aunque valorándose por ello— en sinónimo de pasión, optimismo, creatividad, genio, libertad, diversión, etc.[142].

Es cierto que poco a poco esta imagen se fue completando con los conocimientos que los nipones adquirieron en paralelo a sus estudios generales sobre la

[137] Además de por las comentadas relaciones históricas, este hecho se explica porque la mayoría de los españoles que estaban en Japón eran misioneros. La cifra de estos religiosos en el país nipón, según el Vaticano, alcanzaba los doscientos sesenta y nueve, aunque según otras fuentes llegaba a los cuatrocientos. Véase: RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, pp. 92-93 y 364-369.
[138] CABEZAS, Antonio, *El siglo ibérico de Japón*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
[139] RODAO, Florentino, «España en el mundo japonés…», *op. cit.*; y RODAO, Florentino, «La imagen en la Historia…», *op. cit.*, p. 13.
[140] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 148.
[141] RODAO, Florentino, «La imagen en la Historia…», *op. cit.*, p. 24.
[142] NOYA, Javier, *La imagen de España..., op. cit.*, p. 340.

cultura europea[143]. De este modo, se familiarizaron con nuestro pasado árabe o con los iconos que España ha aportado a Europa (entre otros, el Quijote[144]). Pero, nuevamente, la ausencia de suficientes experiencias directas y la recurrencia a intermediarios para conocer nuestro país —en este sentido, destacan chinos, musulmanes, británicos, franceses o estadounidenses— ha conllevado que predominen las imágenes relacionadas con el flamenco, los toros, la *Carmen* de Bizet o lo mexicano[145].

Indudablemente, en la segunda mitad del siglo XX los conocimientos japoneses sobre España aumentaron enormemente con la mejora de las relaciones, pero no se ha impedido totalmente que se mantenga un gran número de estereotipos, tal y como prueban los análisis realizados por investigadores como Alberto Noya o Florentino Rodao[146]. Sin embargo, de ello no se puede eximir totalmente a los propios españoles, quienes ante el hecho de que la imagen prototípica y exótica de España resulta mucho más llamativa y, por lo tanto, lucrativa que la que no lo es, más que hacer esfuerzos por mitigar o diluir esos tópicos, los fomentan, sobre todo en el ámbito turístico.

No obstante, además del folklore hay otros aspectos de nuestro país que despiertan una gran atracción entre los nipones y que, en cierto modo, también han acabado por representarnos. Por un lado, se vincula con el sol y la playa, por lo que se percibe como poseedora de una geografía seca y prácticamente plana[147]. Paralelamente, el deporte y el ocio nocturno también despiertan un gran interés para los japoneses[148]. En general, España se considera como un buen lugar para vivir y, aunque hasta hace pocos años su sociedad se juzgaba como bastante atrasada en múltiples aspectos, los nipones valoraban más la amabilidad de la gente, las relaciones humanas más abiertas, etc.[149].

Por otro lado, según los japoneses, nuestra nación se encuentra dentro del ranking de los diez países con mayor interés histórico-cultural[150]. El 75% de los nipones considera que la contribución cultural de nuestro país a Europa es muy importante, aunque su papel en la historia no ha sido demasiado destacado. Por ello, cuando visitan nuestra nación se interesan y admiran a sus gentes, su lengua, sus ciudades, sus

[143] RODAO, Florentino, «La imagen en la Historia…», *op. cit.*, pp. 26 y 27; y RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés*…, *op. cit.*, p. 147.
[144] RODAO, Florentino, «La imagen de España en Asia-Pacífico», *Documento de Trabajo*, n.º 32, Real Instituto Elcano, 2005, p. 4.
[145] *Ibidem*., p. 6; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «Las comunidades asiáticas en España: una visión panorámica», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 68, 2004-05, pp. 33-51; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «El nodo español en las diásporas de Asia Oriental», en WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», op. cit., p. 102; y OVELLAR, María, «Iconos castizos para samuráis», *El Viajero* de *El País*, 2007, en http://elviajero.elpais.com/articulo/portada/Iconos/castizos/samurais/elpviapor/20070728elpviapor_1/Tes [fecha de consulta: 15 de marzo de 2009].
[146] NOYA, Javier, *La imagen de España…, op. cit.;* y RODAO, Florentino, «La imagen de España…», *op. cit.*
[147] NOYA, Javier, *La imagen de España…, op. cit.*, p. 77.
[148] *Ibidem*, pp. 117-118.
[149] *Ibidem*, p. 73.
[150] *Ibidem*, p. 179.

tradiciones, su gastronomía, su patrimonio (edificios históricos o museos) y su cultura en general[151].

Asimismo, no podemos olvidar que, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XX, el arte español en Japón es sumamente valorado y que algunos artistas de gran prestigio internacional —normalmente no actuales— han logrado despertar verdaderas pasiones entre los nipones. Así lo prueba el hecho de que las probabilidades de que un japonés haya visitado una exposición de arte español en su país de origen en alguna ocasión sean bastante altas[152] o que los dos personajes reales más conocidos en Japón sean precisamente Gaudí y Picasso, situándose en las estadísticas por delante de Franco o de San Francisco Javier[153].

Además de inspirar e influir de manera directa y profunda a numerosos artistas, fotógrafos y arquitectos nipones[154], Antonio Gaudí ha estado presente en Japón a través de sus obras (sobre todo el célebre Parque Güell y la Sagrada Familia) no solo en exposiciones, sino también en documentales, anuncios de televisión, etc. Este hecho, le ha convertido en el segundo artista que más se identifica con nuestro país según los japoneses (seguido por Dalí). Además, la Sagrada Familia es el monumento que más se relaciona con España. Después irían en ese listado algunas iglesias y catedrales y, posteriormente, la Alhambra.

No obstante, el creador español más afamado en Japón es, sin duda, Picasso, gracias, sobre todo, a su célebre pintura *El Guernica* de 1937. Y de hecho, el malagueño ha protagonizado allí numerosas exposiciones de gran envergadura[155].

Por todo ello, podemos concluir que la imagen de España en Japón es bastante positiva. No obstante, no incluye asociaciones de tipo económico o tecnológico y tampoco se vincula a determinados productos de consumo o marcas que tienen una destacada presencia internacional[156]. Así, la visión japonesa de nuestro país se relaciona, sobre todo, a lo que podría considerarse como una mezcla de la imagen romántica del siglo XIX y todo lo latino (toros, flamenco, pasión, sol, alegría, holgazanería…). Además, curiosamente, el conocimiento directo del país, a menudo lejos de disminuir estos tópicos los aumenta[157].

Afortunadamente, España también se identifica con la cultura y el arte, si bien es cierto que siempre se repiten los mismos nombres y lugares, los cuales dicho sea de paso ayudan también a reforzar de alguna manera los mencionados clichés.

---

[151] *Ibidem*, pp. 255-262.
[152] *Ibidem*, p. 210.
[153] *Ibidem*, p. 109
[154] En este sentido, entre otros muchos, debemos destacar al arquitecto Kenji Imai (Tokio, 1895-1987), a los fotógrafos Takushi Katafuchi (Nagasaki, 1951), Hisao Suzuki (Yamagata, 1957) y Eikō Hosoe (Yonezawa, 1933) o a los escultores Etsuro Sotoo (Fukuoka, 1953) y Kan Masuda (Gojo, 1950). Véase: ABELLÓ JUANPERE, Joan, *Gaudí visto desde la retina japonesa. El porqué de una fascinación*, Barcelona: Casa Asia, 2002.
[155] Véase nota n.º 130.
[156] RODAO, Florentino, «La imagen de España…», *op. cit,* p. 3.
[157] NOYA, Javier, *La imagen de España…, op. cit.*, p. 347.

En cualquier caso, se trata de una imagen estereotipada y persistente, que a menudo sitúa a España en las antípodas climáticas, sociales y culturales del propio Japón. Todo lo cual, indudablemente, va a influir directamente en la migración japonesa en nuestro país, tanto en un sentido cronológico como tipológico.

1. 2. 2. Movimientos migratorios japoneses en España

La presencia humana de japoneses en España se ha manifestado principalmente en dos vertientes diferentes: el turismo y la migración. Sin embargo, en esta ocasión nos interesa sobre todo atender a este último grupo puesto que, a diferencia del primero, implica una estancia que modifica el lugar de residencia del sujeto que la realiza.

No obstante, hemos de señalar que el turismo japonés en España ha sido fundamental en las últimas décadas y aunque este tema no ha sido todavía suficientemente explorado, sobre todo desde una perspectiva histórica, podemos aventurarnos a afirmar que también ha influido notablemente en el establecimiento permanente de muchos nipones en nuestro país.

A decir verdad, el turismo japonés en el contexto global de turistas internacionales en España, sobre todo en comparación con el europeo es bastante minoritario, pero supera con creces el de otros países asiáticos[158]. Además, España es, sin duda, uno de los destinos extranjeros preferidos por los nipones, pues en 2009 se situaba en cuarto lugar en el ranking europeo de países con mayor turismo japonés, colocándose solo por detrás de Italia, Francia y Alemania[159].

Según la información publicada por el Japan Tourist Marketing Co. (a partir de los datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística Español) desde el año 2000 hasta el 2010 ha habido un total de 6 686 080 turistas japoneses (con una media de 607 825 japoneses al año)[160].

Muy frecuentemente vienen en grupos organizados, y los tours en los que participan incluyen inexorablemente lugares como el barrio de Triana en Sevilla, el Museo del Prado en Madrid, la ciudad de Toledo, la Sagrada Familia de Barcelona, la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba, entre otros[161].

Al igual que en el caso de los turistas, el estudio de los migrantes japoneses en España es un terreno que tampoco está completamente explorado y en el que todavía quedan muchas incógnitas por resolver. De hecho, en un estudio sobre el estado de la cuestión de las comunidades asiáticas en España se afirmaba que su investigación «se

[158] «Encuesta de Movimientos Turísticos en Fronteras (Frontur). Año 2008», en www.iet.tourspain.es/informes/documentacion/frontur/MovimientosTuristicosEnFronteras2008.pdf [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].
[159] «Japanese Overseas Travellers by Destination», en http://www.tourism.jp/english/statistics/outbound.php [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].
[160] *Ibidem*.
[161] OVELLAR, María, «Iconos castizos…», *op. cit.*

caracteriza por la escasez de su producción y la urgente necesidad de abordar la larga historia y creciente protagonismo de su asentamiento»[162].

En general, las publicaciones sobre las migraciones japonesas en nuestro país han sido esporádicas y dispersas, por lo que el conocimiento generado resulta eminentemente superficial y limitado. Sin embargo, aunque todavía carecemos de un estudio histórico y multidisciplinar sobre la presencia de los nipones en nuestro país —lo cual dificulta enormemente su comprensión de un modo holístico— hemos de destacar los esfuerzos que en la actualidad se están llevando a cabo desde el Programa Asia de la Fundación CIDOB y el Grupo de Investigación I+D *InterAsia*[163].

Las relaciones bilaterales entre Japón y España y el desarrollo histórico de ambas naciones van a condicionar enormemente la migración de japoneses a nuestro país. Indudablemente, este fenómeno se inserta dentro de la corriente general de la llegada de nipones a Europa, con la cual comparte como veremos numerosas características. Sin embargo, en líneas generales, se va a definir por producirse con un enorme retraso con respecto a lo sucedido en otras potencias europeas y por estar fuertemente marcado por el desarrollo de las relaciones económicas que se han establecido entre ambos países. Por ello, no será hasta la década de los sesenta del siglo XX cuando realmente podamos hablar de una migración significativa o de la creación de comunidades japonesas en nuestro país.

Si bien es cierto que la presencia humana de nipones en España desde el periodo Meiji hasta el final de la II Guerra Mundial apenas ha sido objeto de estudio por parte de historiadores o de sociólogos, la aparente escasez de datos y referencias documentales al respecto permite pensar que las cifras son muy bajas.

Como ya tuvimos ocasión de analizar, a finales del siglo XIX y principios del XX, la migración japonesa era eminentemente económica, se dirigía principalmente a Estados Unidos, Canadá, Brasil, Perú, etc., y estaba compuesta por un sector de la población empobrecido que buscaba, sobre todo, mejores condiciones de vida. De este modo, España, al igual que el resto de Europa, iba a quedarse prácticamente fuera de los flujos de migración de este momento, máxime en el caso de nuestro país si tenemos en cuenta que, puesto que estaba sufriendo un periodo de crisis, retraso y decadencia, podía ofrecer muy poco a los ciudadanos de otras naciones.

Además, España no fue uno de los países que sirvió a Japón como modelo para sus reformas de modernización en el periodo Meiji. No obstante, es de suponer que hasta nuestro país llegarían algunos viajeros a su paso por Europa o con motivo de la Exposición Universal y la Internacional que se celebraron en Barcelona en 1888 y 1926 respectivamente (al menos en lo que a artistas se refiere fue así en ambos casos como

[162] BELTRÁN, Joaquín, *et al.*, «El estado de la cuestión de la investigación sobre las comunidades asiáticas en España», *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*. *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia-Pacífico*, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 895-907 (p. 895).

[163] Dicho grupo de investigación está adscrito a la Universidad Autónoma de Barcelona y su investigador principal es Joaquín Beltrán Antolín. Véase: www.fti.uab.es/interasia/spanish/index.html [fecha de consulta: 11 de junio de 2011].

veremos). Pero, de cualquier modo, su estancia sería demasiado breve como para considerarla una migración.

Sin embargo, sabemos que con anterioridad a la Guerra Civil española, la apertura de una sede diplomática japonesa en Madrid en 1904 significó la llegada de algunos nipones para trabajar en la misma[164].

Con todo, a pesar de su escasez, la presencia nipona en España en estos momentos siempre fue superior a la española en Japón[165]. Así lo prueba el hecho de que en 1943 en Tokio sólo había tres diplomáticos españoles, mientras que aquí había dieciocho funcionarios japoneses, cifra que aumentaría conforme avanzó la II Guerra Mundial. Se sabe que a España llegaron más de una treintena de hombres que eran tanto diplomáticos evacuados de otros países europeos que habían caído en manos anglosajonas como otros enviados del gobierno japonés para llevar a cabo labores de espionaje[166]. Asimismo, cuando las relaciones entre ambos países se interrumpieron, los japoneses que tuvieron que regresar a Japón sumaban sesenta y seis. En su mayoría, trabajaban para el gobierno nipón en diferentes ramas e incluso algunos eran periodistas y militares[167]. No obstante, también sabemos que había algunos estudiantes que venían a aprender español, así como algún misionero y algún otro que vino por cuestiones privadas[168]. Pero con todo, su número era bastante reducido y tras su partida es difícil que llegaran contingentes significativos dado, por un lado, el contexto de recuperación posbélica en que ambos países se encontraban (debida a la Guerra Civil en el caso español y a la Guerra Mundial en el de Japón) y, por otro lado, la falta de relaciones diplomáticas hasta 1952, momento que marca también el fin de la ocupación norteamericana[169].

La situación cambió en los años sesenta cuando de la mano del restablecimiento de dichos vínculos y de la progresiva recuperación económica de ambos países, llegaron los primeros asentamientos permanentes (tanto de migraciones económicas como culturales) y empezaron a surgir algunas comunidades japonesas en España[170].

Ahora bien, no podemos olvidar que, en ese momento, España seguía siendo un país de emigrantes —no de inmigrantes— y además, aunque incrementaron, los lazos entre ambos países eran todavía frágiles y superficiales[171]. Por ello, apenas

[164] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[165] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés…, op. cit.,* p. 475.
[166] RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés…, op. cit.*, pp. 475-476.
[167] BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria y procesos identitarios de japoneses en Madrid», *Papeles de Población*, n.º 15 (60), 2009, pp. 123-149 (p. 127); RODAO, Florentino, *Franco y el Imperio japonés…, op. cit.*, pp. 476; y RODAO, Florentino, *Relaciones hispano-japonesas*..., op. cit., p. 110.
[168] RODAO, Florentino, *Relaciones hispano-japonesas*..., op. cit., p. 110.
[169] No debemos olvidar que durante la ocupación norteamericana (1945-1952) se prohibieron todo tipo de emigraciones.
[170] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas en España», *Scripta Nova*, 2003, n.º 7 (134), en www.ub.es/geocrit/sn/sn-134.htm [fecha de consulta: 5 de febrero de 2010].
[171] ALBA, Susana, *Miradas de emigrantes: imágenes de la vida y cultura de la emigración española en Europa en el siglo XX*, Madrid: Fundación 1.º de Mayo, 2004; BABIANO, José, *La patria en la maleta: historia social de la emigración española a Europa*, Madrid: GPS, Fundación 1.º de mayo, 2009; y

sorprende que en 1966 tan solo hubiese 180 japoneses residentes[172]. No obstante, esta cifra fue aumentando progresivamente hasta que en 1970 se alcanzaron los casi 400 nipones. Igualmente, un momento de gran crecimiento se experimentó en 1979, cuando 812 japoneses (un 46% más que en el año anterior) tenían tarjeta de residente en nuestro país. Desde 1986, el número de residentes nipones empezó a crecer a una media de un 15% hasta alcanzar los 2971 en 1992[173]. Como se verá más adelante, este aumento de residentes nipones parece estar generado por el interés creciente que demostraron las empresas japonesas por el mercado español.

En relación a otros países asiáticos, hemos de señalar que hasta los años setenta, la japonesa fue una de las principales comunidades asiáticas en España, pero poco a poco ha ido perdiendo importancia en relación con la protagonizada por chinos, filipinos, pakistaníes o indios[174].

En cualquier caso, España ha sido un «apéndice para la expansión de las comunidades de Asia Oriental en Europa»[175], pues las cifras son muy minoritarias, sobre todo si las comparamos con otros países como Gran Bretaña, Alemania, Francia e Italia. Sin embargo, es necesario señalar que según los datos proporcionados en un estudio realizado por Paul White relativo a la presencia japonesa en Europa, en 1975 España se situaba por delante de los Países Bajos, Suiza, Bélgica o Suecia, aunque en los ochenta perdería puestos de forma irremediable[176].

Al igual que en el caso europeo, el fenómeno de la presencia nipona en nuestro país conoció su mayor despegue en los años ochenta y principios de los noventa, gracias, sobre todo a la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986.

Además, en 1992 la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid servirán de publicidad de nuestro país en el exterior y, sobre todo, traerán consigo una importante actividad económica tanto antes como después de su realización[177].

No obstante, en tan solo un año, la presencia de japoneses descenderá notablemente, manteniéndose en cifras relativamente bajas hasta finales de la década de los noventa[178]. Esto se debe a la recesión económica mundial y, sobre todo, al estallido de la burbuja económica japonesa que se produjo en este momento.

Todo ello conllevó que no llegaran nuevos japoneses, pero también que tuvieran que volver muchos de los empresarios expatriados —los cuales habían

---

CRESPO VALERA, Segismundo, *et al*., *Panorama de la emigración española en Europa*, Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, D. L. 1986.

[172] VALLS CAMPÀ, L., «La presencia humana de Japón en España», *Papers*, n.º 54, 1998, pp. 157-167.

[173] *Ibidem*.

[174] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*

[175] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «El nodo español…», *op. cit.,* p. 101.

[176] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.*, p. 27.

[177] VALLS CAMPÀ, L., «La presencia humana…», *op. cit.,* p. 161.

[178] *Ibidem.*

condicionado cuantitativamente hablando la presencia nipona en España— por el elevado coste que suponía a las empresas mantenerlos fuera[179].

Igualmente, en el periodo comprendido entre 1999 y 2009 —según los datos proporcionados por la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración con relación a la evolución de japoneses con certificado de registro o tarjeta de residencia— se observa que, a pesar de algunos altibajos, el crecimiento es bastante moderado. En general, las cifras de nacionales nipones en nuestro país han sido bastante estables y solo han experimentado un ligero aumento, salvo excepciones, desde el año 2004[180].

En la actualidad, en nuestro país se encuentran 4493 japoneses con certificado de registro o tarjeta de residencia (según los datos del Ministerio de Trabajo e Inmigración a 30 de junio de 2010)[181]. No obstante, según las fuentes consultadas esta cifra puede variar. Por ejemplo, según la estimación para los datos del padrón elaborada por el Instituto Nacional de Estadística hay 5092 (1 de enero de 2010) o según el Ministerio de Asuntos Exteriores hay 6903 nacionales japoneses (octubre de 2010).

Asimismo, debemos señalar que mientras en 1991 había más hombres que mujeres, desde al menos 1999 son más las mujeres japonesas que residen en nuestro país[182]. De hecho, en 2010 había solo 1951 hombres y 3141 mujeres[183].

Sin embargo, a pesar de que, en muchos casos, cumplen todos los requisitos, muy pocos nipones se nacionalizan españoles si tenemos en cuenta al número total de los que aquí residen (en el periodo de 1980 a 1999 tan solo lo hicieron sesenta y dos). Esto se explica por la rotación de muchos de los emigrantes nipones de nuestro país, pero también porque Japón no permite la doble nacionalidad y porque ellos mismos consideran que el cambio no les conviene o no les interesa especialmente.

Por otro lado, en relación a la distribución geográfica de los residentes japoneses en España, debemos señalar que en consonancia con la localización de la actividad económica japonesa en nuestro país, en 2010 las comunidades autónomas con un mayor número de japoneses son —en este orden— Cataluña, Madrid, Andalucía, Comunidad Valenciana, Canarias[184], Castilla-León y País Vasco[185]. Asimismo, las

[179] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*

[180] No obstante, según Deborá Betrisey en el caso madrileño, la recuperación de la economía japonesa desde el año 2000, volverá a consolidar la presencia de las multinacionales en Madrid, lo que conllevará la llegada de nuevo de población nipona a la ciudad. Véase: BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.,* p. 128.

[181] MINISTERIO DE TRABAJO E INMIGRACIÓN, *Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor. Informe trimestral*, Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio Permanente de la Inmigración, 30 de junio de 2010, p. 18.

[182] *Ibidem*; y VALLS CAMPÀ, L., «La presencia humana…», *op. cit.*

[183] INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, «Cifras de población. Padrón», en http://www.ine.es/jaxi/menu.do?type=pcaxis&path=/t20/e245/&file=inebase [fecha de consulta: 15 de agosto de 2011].

[184] La comunidad japonesa en las Islas Canarias se dedica principalmente a la industria pesquera. Véase: LÓPEZ SALA, Ana M.ª, «Las comunidades asiáticas en el archipiélago canario», en BELTRÁN, Joaquín, *et al.*, *Población y actividades económicas de las comunidades asiáticas en España, Documentos CIDOB*, n.º 10, Barcelona: Fundación CIDOB, 2006, pp. 67-102.

[185] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «Las comunidades asiáticas…», *op. cit.*, p. 37; MINISTERIO DE TRABAJO E INMIGRACIÓN, *Extranjeros con certificado…*, *op. cit.*, p. 59.

provincias que en ese momento acogen un mayor número de japoneses residentes son —también en este orden— Barcelona, Madrid, Málaga, Valencia, Las Palmas, Guipúzcoa y Salamanca.

CC. AA.	**Japoneses**
Cataluña	1.685
Madrid	1.313
Andalucía	524
Com. Valenciana	201
Canarias	128
Castilla y León	112
País Vasco	102
Baleares	90
Galicia	66
Navarra	62
Castilla-La-Mancha	55
Murcia	53
Aragón	38
Asturias	35
Cantabria	16
Extremadura	7
La Rioja	3
No consta	2
Melilla	1
Ceuta	0
TOTAL	4.493

Japoneses con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor según CC. AA.
Fuente: Informe del Ministerio de Trabajo e Inmigración
(30 de junio de 2010).

En este sentido, debemos señalar que los casos de Cataluña y Madrid sobresalen muy por encima de la media, pues la primera alcanza los 1685 residentes y la segunda los 1313 (más del doble que la siguiente en la lista, Andalucía, con 524 personas). Además, entre las dos comunidades, representan el 73,7% del total de japoneses en España[186].

Igualmente, esta concentración también se observa dentro de las propias ciudades. Por ejemplo, en Barcelona una gran cantidad de japoneses residen en barrios de clase alta como Sarrià, Pedralbes y Les Corts, en ciudades como Sant Cugat del Vallès o en otros municipios del litoral[187]. Dicho aislamiento sumado a la falta de conflictos con la sociedad de acogida hacen que la presencia de japoneses que viven en España, al igual que la de la mayoría de los asiáticos que residen en nuestro país, se caracterice por su aparente invisibilidad, así como también por un cierto exotismo[188]. Igualmente, se trata de un grupo poblacional que no padece discriminación de forma directa, aunque sí se enfrentan a algunos problemas cuando los confunden o asocian a

[186] *Ibidem*.
[187] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa a Catalunya», *Japó, el sol renaixent*, *Documentos CIDOB*, n.º 101, Barcelona: Fundación CIDOB, 2007, p. 39.
[188] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «Las comunidades asiáticas…», *op. cit.,* p. 44.

los chinos, lo que conlleva que se esfuercen por marcar los límites culturales propios y definirse a sí mismos de una forma clara[189].

Ahora bien, dejando a un lado estas características generales, debemos señalar que se observan dos grandes grupos de migrantes japoneses en España: los económicos y los culturales. Cada uno posee unas peculiaridades muy claras y definidas, y, por tanto, a continuación los analizaremos separadamente.

1. 2. 2. 1. Movimientos migratorios económicos

El hecho de que las relaciones hispano-japonesas en el siglo XX hayan sido sobre todo económicas ha traído consigo que la comunidad japonesa con un mayor protagonismo en nuestro país —cuantitativamente hablando— sea la perteneciente a la migración económica. Y lo que es más, buena parte de los flujos de población nipona en España van a estar determinados tanto desde un punto de vista cronológico como geográfico y sociológico por el establecimiento de empresas japonesas en el territorio español, debido, sobre todo, al gran número de japoneses que vinieron a trabajar en ellas[190].

Mientras que en Europa algunas empresas niponas (*Sōgō Shōsha*) se establecen con anterioridad a 1940[191], en el caso español, las primeras compañías de importación-exportación japonesas empiezan a llegar en la década de los sesenta, aumentando considerablemente en los setenta[192]. Por ejemplo, Sony tiene presencia en España (Barcelona) desde 1965, aunque no abrirá una filial hasta 1972. Igualmente, Sanyo instaló una fábrica en Tudela (Navarra) en 1969, si bien es cierto que anteriormente ya había firmado un acuerdo de distribución de productos importados[193]. Otras de las precursoras fueron YKK, KAO y Nissin, las cuales se instalaron en 1970; Panasonic y Fujitsu en 1973 o Mitsubitshi Material en 1974[194]. Ahora bien, es en los ochenta cuando más empresas se establecen en nuestro territorio, sobre todo dentro del sector automovilístico. De hecho, a principios de los noventa España se convierte en el tercer país de Europa en lo que a instalaciones de capital japonés se refiere[195]. No en vano,

[189] BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*
[190] VALLS CAMPÀ, L., «La presencia humana…», *op. cit.*, pp. 166-167.
[191] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental…», *op. cit.*, p. 21.
[192] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[193] «Sanyo aplicará el ERE a los 149 trabajadores de la sección industrial de su planta de Tudela (Navarra)», en http://terranoticias.terra.es/articulo/html/av2729891.htm [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011]; BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.;* y PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España: de la dirección al pincel» *Asiared*, 21 de febrero de 2005, en www.asiared.com/afondo_detalle.php?ident=49 [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].
[194] «Relaciones económicas», en http://www.es.emb-japan.go.jp/relaciones_economicas.htm [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011]; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa…», *op. cit.*; y BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[195] DÍAZ, Adenso y KAWAMURA, Yayoi, *La cultura empresarial japonesa en España*, Madrid: Editorial Civitas, 1994.

había 183 compañías en 1993 —de las cuales el 44% se dedicaba al sector industrial-comercial[196]— y 222 en 1999[197].

De este modo, la llegada de trabajadores y de ejecutivos japoneses que vinieron para hacerse cargo de estas empresas no comenzará tampoco hasta los años sesenta. No obstante, su mayor cuantía se alcanzará a partir de la década de los ochenta.

La mayoría de ellos son hombres con un elevado nivel de formación, que ocupan puestos de técnicos, ejecutivos o incluso, en muchos casos, directivos de dichas empresas[198]. Al igual que en los casos de expatriados japoneses en otros países comentados anteriormente, este tipo de migración experimenta una gran rotación y forma comunidades muy cerradas[199]. Por ello, apenas se integran ni están en contacto con otros ciudadanos del país de acogida, sobre todo debido a la barrera que supone el idioma, por lo que la biculturalidad es prácticamente inexistente[200]. Este hecho les ha animado a crear grupos como la Asociación de Empresarios Japoneses (*Suiyokai*) con sedes en Madrid y en Barcelona (esta última creada en 1979)[201] desde la que se dedican, entre otras cosas, a resolver algunos de los problemas que surgen en la vida cotidiana de sus miembros y a hacer de mediadores entre las empresas y las autoridades locales. Además, al mismo tiempo, funcionan como punto de intercambio de información y centro para la organización o realización de actividades culturales.

Igualmente, alrededor de estas comunidades se han creado una serie de servicios para cubrir algunas de sus necesidades como clubes, karaokes, restaurantes de comida japonesa y colegios (uno en Madrid y otro en Barcelona) en los que se siguen los mismos programas educativos que en su país de origen.

Igualmente, dentro de este tipo de migración económica también debemos incluir a otros japoneses que trabajan o regentan pequeñas y medianas empresas que, en ocasiones, dirigen su actividad a la comunidad nipona en España, aunque no necesariamente. Se dedican a la restauración, la comercialización y la importación-exportación de productos japoneses (alimentos, ropa, utensilios, etc.), la organización de viajes, la abogacía, etc.[202]. También hay algunas inmobiliarias, consultoras y empresas de mediación que incluyen servicios de traducción, supermercados, librerías, bibliotecas[203], o incluso panaderías, entre otras muchas[204].

---

[196] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[197] PAREJA ALCARAZ, Pablo, «Las relaciones político-institucionales…», *op. cit.*
[198] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[199] PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España…», *op. cit.*
[200] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[201] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*; BELTRÁN, Joaquín, *et al.*, *Población y actividades económicas…, op. cit.;* BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa…», *op. cit.*
[202] BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*
[203] Por ejemplo, la Biblioteca Japonesa en Barcelona fue creada en 1992 por Yamashita Yoshizumi.
[204] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa…», *op. cit.,* p. 40; y MULET, Joseph, *et al.*, «Más allá de Gaudí», en *Karakia,* Barcelona: Televisió de Catalunya, día de emisión: 17 de septiembre de 2002.

1. 2. 2. 2. Movimientos migratorios culturales

Si bien es cierto que el mayor colectivo de japoneses en nuestro país está formado por los trabajadores de las empresas japonesas establecidas en España, no podemos olvidar la existencia de otros grupos compuestos por estudiantes y otros profesionales que emprendieron su viaje con otro tipo de motivaciones no estrictamente vinculadas a lo económico[205].

Por un lado, los estudiantes constituyen un conjunto bastante interesante y relativamente numeroso. Aunque este grupo no es comparable al que forman otros tipos de migración japonesa, durante mucho tiempo ha sido el contingente de estudiantes asiáticos más numeroso e incluso hoy en día solo es superado por los chinos[206].

En general, el número de estudiantes nipones en nuestro país fue aumentando en los noventa, pasando de 332 estudiantes en 1992 a de 1101 en 1999. Sin embargo, su número disminuyó a partir de entonces tanto por la recesión económica como por la crisis de seguridad motivada por los atentados del 11 de septiembre de 2001, llegando solo a los 698 en 2009[207].

Lógicamente, existe una relación directa entre estudiar en el extranjero y la situación económica japonesa[208]. Esto se debe principalmente a que los elevados gastos del viaje suelen estar costeados bien por las familias bien por los propios interesados con los ahorros que han reunido en Japón, pues hay muy pocas becas que se puedan solicitar tanto en Japón como en España para llevar a cabo estas estancias. Una de estas pocas excepciones ha sido la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores Español y la Agencia Española de Cooperación Internacional (beca MAE-AECI)[209]. Esta agencia, creada en 1988, ha proporcionado algunas ayudas a jóvenes japoneses para llevar a cabo estudios de posgrado o de lengua y cultura hispánicas en nuestro país (tanto para un año académico como solo para verano). Por ejemplo, en las convocatorias para todo el curso celebradas desde 1995 al año 2000 se concedieron dieciséis ayudas a estudiantes japoneses todos los años salvo en 1995 que fueron quince[210]. Sin embargo, a partir de

---

[205] Los estudiantes se contabilizan aparte por no tener un permiso de residencia, sino, como es lógico, uno de estudiante.

[206] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.;* BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «La inserción social y económica de las comunidades asiáticas en España», *Anuario Asia-Pacífico,* n.º 1, 2004 , pp. 361-370 (p. 367).

[207] VALLS CAMPÀ, L., «La presencia humana…», *op. cit.,* p. 159; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «El nodo español…», *op. cit.*; «Evolución de extranjeros con autorización de estancia por estudios en vigor a 31 de diciembre según sexo y nacionalidad 1999-2009», en http://extranjeros.empleo.gob.es/es/index.html [fecha de consulta: 11 de mayo de 2010].

[208] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Estudiantes asiáticos en Cataluña. La internacionalización de la educación superior», *Documentos CIDOB,* Barcelona: Fundación CIDOB, 2003.

[209] Desde 2008 pasará a llamarse la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo o AECID. Véase: «Antecedentes. AECID», en www.aecid.es/web/es/aecid/antencedentes/index.html?imprimir=true [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

[210] Véanse las siguientes resoluciones del *Boletín Oficial del Estado*: n.º 206, 29 de agosto de 1995, pp. 26552-26555; n.º 293, 5 de diciembre de 1996, pp. 36537-36540; n.º 11, 13 enero de 1997, pp. 1001-

entonces, dicha agencia empezó a centrarse en la cooperación con países menos desarrollados y las ayudas a Japón prácticamente desaparecieron o pasaron a ser muy minoritarias.

Gran parte de estos estudiantes son jóvenes (entre los veinte y los treinta y cuatro años) y vienen para completar o realizar estudios superiores de licenciatura, máster, posgrado o doctorado, habitualmente en el terreno del arte, la música, la lengua o la literatura española[211]. No obstante, cada vez son más los que se interesan por las ciencias y la tecnología o incluso por deportes como el tenis y el golf[212]. Igualmente, el creciente interés que existe en Japón por el estudio de idiomas europeos, como el español, como complemento a su formación profesional específica también ha llevado a muchos estudiantes a trasladarse a nuestro país[213]. Además, el fervor que muchos nipones sienten por el baile y el cante flamenco ha traído consigo que hagan estancias en España para aprenderlos[214]. Por ello, apenas sorprende que sus destinos favoritos sean Madrid, Barcelona, Salamanca, Granada, Málaga y Sevilla[215].

En el pasado, las dificultades del viaje hacían que muchos de los que venían a estudiar se quedaran durante estancias más largas de lo previsto o incluso permanentemente. Sin embargo, desde los noventa un gran número de ellos regresan una vez acabados sus estudios, tal y como tenían pensado[216]. Ahora bien, también una parte significativa de ellos termina quedándose, habitualmente tras encontrar pareja en nuestro país[217].

En general, desde al menos 1999 —según los datos del Ministerio de Trabajo e Inmigración— vienen muchas más estudiantes mujeres que hombres (incluso más del doble casi todos los años). Esto puede deberse quizás a que los hombres prefieren ir a países anglosajones a formarse[218], pero también a que el número de mujeres que se marcha de Japón es mayor. No debemos olvidar que, con frecuencia, las mujeres tienen que superar muchas más dificultades y estar mucho mejor preparadas para acceder a los mismos puestos que los hombres en Japón. Además, la sociedad japonesa ejerce una fuerte presión en las jóvenes, encaminándolas al matrimonio y a la maternidad, de la que en algunos casos desean escapar. Estos motivos junto a otras cuestiones como el aumento del paro en Japón, la disponibilidad de medios económicos familiares, el deseo

---

1003; n.º 228, 23 septiembre de 1998, pp. 31743-31745; n.º 202, 24 de agosto de 1999, pp. 31518-31521; n.º 237, 3 octubre de 2000, pp. 33758-33762.

[211] PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España…», *op. cit.*

[212] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*; y BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*, p. 41.

[213] RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores, «Entre palmas y pitos: Mujeres japonesas en España», en BARLÉS, Elena, y ALMAZÁN, David (coord.), *La mujer japonesa. Realidad y Mito*, Col. Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 613-628. (p. 615).

[214] *Ibidem*; y BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*

[215] BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*

[216] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Estudiantes asiáticos en Cataluña…», *op. cit.*

[217] BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*

[218] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Estudiantes asiáticos en Cataluña…», *op. cit.*

de vivir en el extranjero[219], y la integración en el país de acogida hacen también que se queden aquí durante más tiempo.

Por otro lado, dentro de la emigración de tipo cultural encontramos también una serie de profesionales que han venido a nuestro país para poder desarrollar distintas labores relacionadas con el mundo de la cultura. Así, en este grupo se incluyen desde guías turísticos, arquitectos, escritores, investigadores, guitarristas, traductores, filólogos, músicos, profesores (tanto de idiomas como universitarios de diversos ámbitos), cantantes, actores, ebanistas, artistas, etc.[220].

Son el grupo más estable de los japoneses que residen en nuestro país junto con los pequeños empresarios comentados en el apartado de migraciones económicas, pues acostumbran a residir largos periodos de tiempo o incluso establecerse permanentemente[221]. Esto se debe a que no comparten un espíritu de comunidad como en el caso de los expatriados que trabajan en grandes multinacionales y suelen integrarse mejor en la sociedad española. No obstante, también sufren problemas de adaptación derivados, no solo de la falta de dominio del idioma o de la distinta manera de expresarse, sino también y, sobre todo, de las diferencias culturales entre un país y otro[222]. Así, aunque valoran de nuestro país el clima y el carácter alegre, simpático y acogedor de la gente, también critican la impuntualidad, la falta de fiabilidad y de sentido de la responsabilidad y la escasez de profesionalidad de los españoles, en general[223].

Entre estos migrantes, al igual que en el caso de los estudiantes y de las migraciones culturales japonesas en el resto del mundo, se observa una creciente feminización. Muchas de las mujeres niponas sienten la necesidad de trasladarse a nuestro país para superarse a sí mismas y, como ya hemos comentado para el caso de las estudiantes, lograr lo que en su país no pueden conseguir —a pesar de estar preparadas para ello— por el machismo dominante en la sociedad de su país de origen[224].

En este sentido, Anjhara Gómez ha estudiado el caso de veinte japonesas que residen en Sevilla y cuyo perfil corresponde al de una mujer adulta, pero joven; soltera; con un nivel cultural muy alto; urbana y con aspiraciones de desarrollo profesional, a

[219] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[220] *Ibidem*; «Yuu Shirota», en http://es.wikipedia.org/wiki/Shirota_Yuu [fecha de consulta: 29 de agosto de 2011]; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas…», *op. cit.*; 2007; DOMÍNGUEZ, Lourdes, *et al.*, «El Japó a Catalunya», *Avui Diumenge*, 21 de octubre de 2001, pp. 4-47; MULET, Joseph, *et al.*, «Más allá de Gaudí…», *op. cit.;* PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España…», *op. cit.*; y OVELLAR, María, «Iconos castizos…», *op. cit.*
[221] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, «El nodo español…», *op. cit.*, p. 114.
[222] RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores, «Entre palmas y pitos…», *op. cit*.
[223] *Ibidem*.
[224] GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara, «El fenómeno de migración de las mujeres japonesas: de la hipótesis al campo», en BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David (coord.), *La mujer japonesa. Realidad y Mito*, Col. Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 629-640.

pesar de que cuando llegaron aquí vinieron con la intención de pasar solo un año de descanso[225].

En realidad, la comunidad japonesa es la que menos matrimonios mixtos realiza[226], especialmente en el caso de los hombres japoneses, quienes en su mayoría suelen casarse con mujeres de su mismo origen. Sin embargo, cada vez son más las japonesas que se unen con españoles, lo cual ha favorecido enormemente que se establezcan definitivamente aquí[227]. Por ejemplo, en el periodo 1999-2004 más de un 40% de las mujeres residentes en España estaban casadas con hombres no japoneses[228], sobre todo con españoles.

De este modo, una de las cuestiones que más ha preocupado a las mujeres de estos matrimonios mixtos ha sido cómo combinar su integración en la sociedad española con el mantenimiento de sus costumbres tanto en su propia vida como en la de sus hijos[229]. Para establecer esos nexos con su patria natal se valen, a menudo, de los medios de comunicación y de transporte internacionales, así como de la organización de actividades y eventos. En este sentido, destaca la labor de la Asociación Tanpopo, una agrupación creada en 1995 y organizada por y para mujeres japonesas procedentes de diferentes puntos de la geografía española, aunque sobre todo de Madrid y Barcelona[230]. Su principal objetivo ha sido constituirse como un punto de encuentro para el intercambio y la amistad entre sus diferentes miembros, por lo que también editan un boletín homónimo, además de otros folletos y publicaciones[231].

En general, tanto las mujeres como los hombres que realizan una emigración cultural —independientemente de si son estudiantes o profesionales— se dedican a campos sumamente diversos como hemos señalado anteriormente. Sin embargo, sin ningún género de dudas, un gran número de ellos ha venido a España para formarse en el terreno del arte o para desarrollar aquí una trayectoria artística más sólida y profesional. Puesto que este caso es el que más nos interesa en nuestra investigación y con el fin de poder desarrollarlo con mayor profundidad se ha creído conveniente analizarlo de forma separada en el capítulo siguiente.

---

[225] *Ibidem*.
[226] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*
[227] GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara, «El fenómeno de migración…», *op. cit.;* y RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores, «Entre palmas y pitos…», *op. cit*., p. 618.
[228] BELTRÁN, Joaquín, *et al.*, *Población y actividades…, op. cit.;* BELTRÁN, Joaquín, *et al.*, *Población y actividades…, op. cit.;* y BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria…», *op. cit.*
[229] PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España…», *op. cit.*
[230] AVILÀ TÀPIES, Rosalía, «Building Friendship Networks and Intercultural Spaces: the case of Japanese women in Spain», *Migracijske i etničke teme*, n.º 24, 2008, pp. 341-352; BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas…», *op. cit.*, p. 41; y PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España…», *op. cit.*
[231] AVILÀ TÀPIES, Rosalía, «Building Friendship Networks…», *op. cit*., p. 342.

2. PANORAMA DE LOS ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA

Uno de los grupos más importantes dentro de las migraciones culturales japonesas es, sin duda, el protagonizado por los artistas. Como veremos, ya desde el periodo Meiji, estos creadores viajaron al extranjero con el fin de conocer de primera mano los avances artísticos de la cultura occidental, permaneciendo a menudo en los países de acogida durante varios años o incluso instalándose allí de forma definitiva.

Lógicamente, los países donde migrará un mayor número de japoneses serán Francia y Estados Unidos, gracias sobre todo al importante papel que han jugado sus capitales en el escenario artístico mundial. Sin embargo, al igual que sucedía en el fenómeno global de las migraciones japonesas, España también será un destino que muchos artistas nipones tendrán en cuenta tanto para sus viajes como para convertirlo en su lugar de residencia.

2. 1. LA DIÁSPORA DE ARTISTAS JAPONESES EN EL MUNDO

El profundo proceso de modernización en el que Japón se embarcó presionado por las principales potencias internacionales en el periodo Meiji (1868-1912) trajo consigo, como hemos visto, el comienzo de la diáspora de japoneses por el mundo. Estos nipones emigraban, bien en busca de trabajo, bien como enviados del gobierno para estudiar y analizar los avances de la cultura occidental con la intención de adoptarlos en su propio país posteriormente.

En este contexto, como no podía ser de otro modo, el terreno de las artes se vio igualmente afectado por el deseo de aprender de lo foráneo. De hecho, es en este momento cuando surgió la corriente *yōga*, la cual incorporó a la pintura y a la escultura materiales (óleo sobre lienzo, bronce…), temas (el desnudo y el retrato) y sistemas de representación (perspectiva occidental, sombreado y claroscuro, etc.) propiamente occidentales. No obstante, al mismo tiempo, otras voces se alzaron —temerosas de la pérdida de lo propiamente japonés— en defensa de la continuación de la pintura tradicional nipona y crearon, en oposición a la anterior, la tendencia *nihonga*[232].

Muchos de los artistas *yōga* (así como tantos otros de los que posteriormente participaron en las corrientes internacionales, aunque por motivos diferentes) ante la escasez de fuentes directas en las que inspirarse en su tierra natal, decidieron marcharse al extranjero para poder desarrollar al máximo este nuevo estilo. No obstante, los destinos elegidos por estos pintores y escultores diferirán parcialmente de los del resto de sus compatriotas migrantes, puesto que estarán marcados por los núcleos (ya no tanto

[232] GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente: Influencias recíprocas en el Arte*, Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1990, pp. 144-145 y 191-210.

países) más activos desde un punto de vista artístico en cada momento histórico. Por ello, a grandes rasgos —aunque existen numerosas excepciones al respecto— las metrópolis que han acogido a un mayor número de artistas nipones, así como a los más importantes e influyentes, han sido sucesivamente: París hasta la mitad del siglo XX, y Nueva York desde el final de la II Guerra Mundial. Es decir, las dos ciudades que, en la pasada centuria, fueron calificadas de capitales del arte y que, en general, también fueron la meca para artistas de otras muchas nacionalidades.

No obstante, también es cierto que otros países como Alemania, Reino Unido, Italia o, por supuesto, España, han compartido con Francia y Estados Unidos ese protagonismo a la hora de cobijar creadores nipones, aunque no de un modo tan masivo como veremos.

A grandes rasgos la migración de los artistas japoneses al extranjero, especialmente a París y Nueva York, se explica por numerosas causas. Dejando a un lado los motivos personales siempre presentes en cada individuo o la admiración por el arte occidental que ha sido el denominador común de todos ellos, encontramos una serie de factores de tipo histórico-artístico o sociológico que han favorecido el desarrollo de este fenómeno.

En primer lugar, en metrópolis como estas se han generado importantes circuitos artísticos, articulados en grupos y movimientos vanguardistas de resonancia internacional y que han sido apoyados por destacados galeristas y críticos de arte. Todos ellos han sido bien conocidos y admirados en Japón gracias a exposiciones y publicaciones (artículos y libros traducidos, etc.), por lo que muchos artistas nipones consideraban que viajando allí podían encontrar interesantes oportunidades tanto de aprendizaje como de promoción. En estas ciudades existía un mercado dinámico y era relativamente más fácil organizar exposiciones. En definitiva, resultaba más factible alcanzar el éxito allí que en el oxidado engranaje de galerías y museos públicos y privados existente en Japón[233]. En este sentido, podemos señalar simplemente que las primeras galerías especializadas en pintura *yōga* surgieron en torno a 1923, una fecha muy tardía si tenemos en cuenta que hacía cincuenta años que esta corriente había visto la luz[234].

Igualmente, otro de los atractivos de estos lugares era el clima de libertad y las posibilidades de innovación y experimentación personal que ofrecían[235]. Este hecho resulta evidente sobre todo si lo comparamos con el caso de Japón, donde tanto el

[233] SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home. Japanese contemporary artists in New York*, Nueva York: Japan Society, 2007.
[234] NAKAJIMA, Masatoshi, «Les galeries de peinture de style occidental (*yōga*) au japon», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita. Peintres japonais à Paris*, París: Fragments International, 2007, pp. 128-135.
[235] TOMII, Reiko, «Border-crossing. A preface to the exhibition», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home. Japanese contemporary artists in New York*, Nueva York: Japan Society, 2007, pp. 17-19.

sistema de aprendizaje como el gusto de la crítica y del público general eran mucho más rígidos, tradicionales y anquilosados[236].

Otra de las cuestiones que han facilitado este tipo de migración cultural ha sido el hecho de que casi todos los creadores que se iban conocían a otros que habían estado previamente en los lugares a los que ellos mismos se dirigían[237]. Tal es el caso, por ejemplo, de muchos de sus profesores quienes, a menudo, les contaban sus positivas experiencias, despertando en ellos un gran interés. También frecuentemente sabían de otros compatriotas artistas que estaban todavía allí y podían serles de gran ayuda a su llegada hasta que consiguieran adaptarse a su nueva situación o que les servían de nexo para establecer relaciones con otros creadores tanto japoneses como de otras nacionalidades[238].

Además de estas fuentes esenciales para una primera toma de contacto con el panorama artístico que se desarrollaba en el extranjero, debemos añadir las publicaciones de muchos escritores que contagiaban su entusiasmo por Occidente a través de relatos y de narraciones de sus viajes. En este sentido, un ejemplo espléndido en la primera mitad del siglo XX fue el del escritor Kafū Nagai (1879-1959)[239].

Igualmente, a este interés generalizado por todo lo occidental debemos sumar el desarrollo en Japón de una política exterior caracterizada por la apertura y por el impulso dado a sus relaciones internacionales, todo lo cual fomentará la creación de algunas becas y ayudas para viajar al extranjero. En la primera mitad de siglo, estas subvenciones procederán, sobre todo, de organismos públicos japoneses, pero a partir de los años cincuenta también surgirán otras —tanto niponas como extranjeras— de carácter privado como las de la Japan Foundation, la Rockefeller Foundation, la Ford Foundation, la Japan Society, etc.[240].

No obstante, lo cierto es que en proporción al número de artistas japoneses migrantes, estas becas han sido muy escasas y la mayoría de los que han decidido emprender una aventura de este tipo lo han hecho por cuenta propia. En este sentido, (aunque también en el caso de las becas será fundamental) debemos tener en cuenta el desarrollo económico experimentado en Japón a partir de los años sesenta, el cual permitirá que muchas familias puedan correr con los gastos del viaje o incluso de toda la estancia de estos jóvenes, o que ellos sean capaces de encontrar un trabajo fácilmente que les permita ahorrar antes de emigrar.

Sin embargo, como cabría esperar, estos arriesgados y decididos artistas tendrán que superar también numerosas dificultades. Estas vendrán no solo en el ámbito económico, sino también en el personal por lo complicado que resulta a veces adaptarse

[236] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945: Scream against the sky*, Nueva York: Harry Abrams, 1994.
[237] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*
[238] *Ibidem*.
[239] TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*, Tokio: Fundación Japón y Universidad de St. Louis (Washington), 1987.
[240] TOMII, Reiko, «Snapshots from the past. Japan Society and Gendai Bijutsu. From the perspective of the 1960's Art», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 31-51.

a una cultura y unas costumbres diferentes, así como a un idioma, que es la antítesis de su lengua materna y que, en muchos casos, no conocían lo suficiente antes de llegar[241]. Todo ello, conllevará a veces que al enfrentarse a las realidades de los países de acogida se sientan solos o aislados y experimenten ciertas crisis creativas. Además, muchos de ellos tendrán sentimientos encontrados y sufrirán un interesante, pero al mismo tiempo, duro debate interior en torno a los binomios tradición-modernidad o Japón-Occidente. Esto les llevará en muchos casos a una incansable búsqueda de identidad, que lógicamente será palpable en sus obras. Sin embargo, esa tensión será en ocasiones tan fuerte, sobre todo en la primera mitad de siglo XX, que muchos no podrán soportarla y acabarán volviéndose a Japón.

No obstante, estos creadores no solo vivieron adversidades en los países de acogida. En la primera mitad del siglo XX algunos de los que sí habían pasado buenos momentos en Francia, una vez que regresaron a Japón tuvieron enormes dificultades para inspirarse. Además, echaban muchísimo de menos no solo el paisaje y la atmósfera francesa, sino también algunos materiales con los que se habían acostumbrado a trabajar y que no podían conseguir en Japón, todo lo cual les conducía también a una cierta decadencia[242].

Con todo, no debemos olvidar que estas estancias han sido consideradas las experiencias intelectuales y espirituales más importantes para los artistas japoneses desde el periodo Meiji[243]. Hoy en día, es posible que ese aura de misticismo haya desaparecido, pero es indudable que la base de estas ideas ha prevalecido. Este hecho unido a las facilidades de transporte y comunicación que la era de la globalización ha traído consigo, ha conllevado que una gran parte de los artistas nipones considere fundamental para su formación la realización de una estancia en el extranjero[244].

Otra prueba más del valor que se ha dado a este tipo de vivencias en Japón es que los artistas que se van fuera suelen ser mucho más influyentes e incluso reverenciados a su vuelta[245]. Por ejemplo, algunos artistas de la primera mitad del siglo XX que viajaron al extranjero lograron a su regreso ocupar puestos importantes en su país natal en asociaciones artísticas o en escuelas de Bellas Artes tan prestigiosas como la de Tokio[246]. Igualmente, muchos creadores contemporáneos que en Japón habían pasado desapercibidos, solo llegaron a ser reconocidos tras alcanzar el éxito en Europa o en Estados Unidos[247]. Así, aunque, como es lógico, un billete a Occidente no significaba necesariamente el salto a la fama —y de hecho muchos de los artistas migrantes han sido relegados a la máxima de las sombras historiográficas y, en general, salvo excepciones, su estudio ha sido bastante tardío y escaso tanto fuera como dentro de

[241] TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, p. 44.
[242] RIMER, J. Thomas, «Tokyo in Paris/Paris in Tokyo», en TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, pp. 33-80.
[243] TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, p. 44.
[244] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan. Youth, Media, and Migration in New York and London*, Plymouth: Lexington Books, 2009.
[245] LIEBERMAN, William, *The new Japanese painting and sculpture,* Nueva York: Museum of Modern Art, 1966.
[246] TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*
[247] LIEBERMAN, William, *The new Japanese…, op. cit.*

Japón[248]—, la realidad es que pasar una temporada en el extranjero se consideraba muy beneficioso para la carrera profesional de un artista. Un hecho este que sigue vigente en la actualidad.

Lo cierto es que estos creadores migrantes, tanto si decidieron volver a su país como si se establecieron permanentemente en el extranjero, han ayudado a crear una nueva amalgama cultural en Japón. Esto se debe a que, salvo algunas excepciones, no suelen romper completamente los lazos con el país nipón y sus obras, en muchos casos han llegado a ser conocidas en su país de origen, sirviendo incluso como modelo a los más jóvenes[249].

Además, estos artistas migrantes, en especial los de las primeras generaciones, han sido los que han construido el poso de libertad, apertura y subjetividad que el país ansiaba y necesitaba tras siglos de aislamiento y dominación imperial. Por otro lado, este caldo de cultivo servirá para que los jóvenes que emigrasen en la segunda mitad del siglo XX pudieran —una vez superadas estética e ideológicamente las corrientes occidentales— originar un arte sumamente novedoso y propio que no solo fuera seguidor de las corrientes internacionales, sino promotor de las mismas o, lo que es más, generador de movimientos y de grupos que serán seguidos desde Europa y Estados Unidos[250].

Veamos pues ahora cuáles han sido las características más definitorias de este tipo de diáspora y quiénes han sido sus principales protagonistas. Para ello, nos centraremos primero en el ejemplo parisino, después analizaremos el caso de Nueva York y finalmente comentaremos otros destinos que han tenido un destacado papel para los artistas japoneses.

2. 1. 1. París

Aunque es incuestionable que París siempre ha tenido una belleza y un poder de seducción incomparables, probablemente una de las épocas doradas de la ciudad y en la que resultó más atractiva para artistas de todo el mundo fue la comprendida entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Nos situamos en el París del impresionismo, del modernismo, de las Exposiciones Universales de 1889 y de 1900, de los cafés y cabarets de Montmartre, y posteriormente del *quartier du Montparnasse*. Es además, precisamente, el París que se encuentra fascinado por el Japón tradicional, el de los *ukiyo-e* y las geishas, en pleno auge del *Japonismo*[251]. Sin embargo, ese París iba a encontrarse, de repente, con la llegada de numerosos artistas que, aun siendo japoneses, seguían las corrientes occidentales, rechazaban ese pasado y ansiaban modernizarse. De hecho, los primeros

[248] *Ibidem*, p. 8; y TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*
[249] SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.*
[250] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*
[251] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*

que llegaron soñaban con ser capaces de esculpir a la manera de Rodin, pintar como los academicistas franceses o como impresionistas de la talla de Monet, Pissarro y Renoir. Sin embargo, sucedió que estas figuras se convirtieron en modelos para ellos con un cierto retraso, pues cuando llegaron para venerarles sus propuestas ya empezaban a considerarse superadas en Europa[252]. De este modo, tuvieron que aprender en academias y escuelas bastante tradicionales. Los principales maestros de esas primeras generaciones fueron Jean-Léon Gérôme o Léon Bonnat. Poco después el testigo pasó a Raphaël Collin, quien desde la Academia Colarossi formó e influyó a numerosos japoneses[253]. Igualmente, desempeñaron un papel muy importante Jean-Paul Laurens en la Academia Julian, Fernand Cormon y Carolus-Duran[254].

No obstante, aunque es cierto que los creadores que llegan a París en este momento lo hacen con la intención de asimilar ciertas técnicas y estilos, acabarán adaptándolos a sus propias necesidades y a su propia estética. Y de hecho, nunca se llegará a producir realmente, y a pesar de lo que inicialmente pueda parecer, una copia literal de los modelos europeos.

Algunos de los primeros en llegar a París fueron Hōsui Yamamoto (en 1878), Yoshimatsu Goseda (en 1880) o Seiki Kuroda. Este último será, sin duda, el más afamado de todos estos pioneros a su vuelta a Japón. Aunque se había iniciado tempranamente en la caligrafía y la pintura, Kuroda (1866-1924) fue enviado por su padre a París en 1884 para estudiar derecho. Sin embargo, hacia 1887 abandonó la carrera para dedicarse exclusivamente a la pintura tras haber conocido a otros artistas y marchantes de arte japoneses en la primera reunión de residentes nipones en París que organizó la Embajada japonesa.



Seiki Kuroda: *La lectura*, 1891.

[252] NIIZEKI, Kimiko, «L'Exposition universelle de 1900 et les peintres japonais à Paris», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.,* p. 12.
[253] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.,* p. 14.
[254] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.;* y TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*

Desde mayo de 1886 empezó a tomar clases particulares con el mencionado Raphaël Collin para pasar después a formarse en la Academia Colarossi, donde este trabajaba. No obstante, poco después la abandonaría para instalarse en Grez-sur-Loing, una localidad situada al sur de París donde realizó su afamado cuadro *La lectura* (1891). Gracias a su estancia francesa, aunque nunca perdería el efecto realista, Kuroda pudo avanzar desde un clasicismo académico hasta un impresionismo de marcadas sombras moradas y de atmósferas aclaradas y luminosas. A su vuelta a Japón —tras pasar diez años en Francia— lograría unos éxitos inimaginables y se convertiría en el pintor de la corriente *yōga* más influyente para las nuevas generaciones[255].

No obstante, aunque, como vemos, hubo japoneses que llegaron en el siglo XIX, la mayor afluencia vendrá de la mano de la Exposición Universal de París de 1900. Japón había participado en Exposiciones Internacionales desde 1867 y algunos pintores de estilo occidental ya estuvieron representados en la muestra que tuvo lugar en París en 1878[256]. Sin embargo, será, sobre todo, en la parisina Exposición Universal de 1900 cuando el protagonismo de la corriente *yōga* alcance las cotas más elevadas, ya que de los ciento noventa y un artistas participantes noventa y uno pertenecían a la escuela occidental[257]. Gracias a ello, se produjo una llegada masiva de creadores *yōga* a la capital francesa que —tanto si participaban directamente en la exposición como si no— no se quisieron perder el evento. Además, para aprovechar al máximo el costoso y dificultoso viaje[258], la mayoría se quedará en la capital francesa durante estancias más o menos prolongadas.

Muchos de estos creadores —Kuroda incluido— se reunieron en el llamado «Círculo del Panteón», una asociación amistosa de estudiantes japoneses creada en noviembre de 1900. Dicho grupo llegó a estar compuesto por unos sesenta miembros, muchos de ellos artistas, pero algunos otros también pertenecientes a otras disciplinas como derecho, lengua francesa, arquitectura, pedagogía, historia, medicina, etc. Y en él se desarrollaron numerosas actividades como la publicación de una revista, concursos de haiku, etc. Estos eventos tenían lugar normalmente en torno al Hōtel Soufflot, un edificio que estaba muy próximo al *Panthéon* parisino del que el grupo tomó su nombre, y en el que muchos vivían[259].

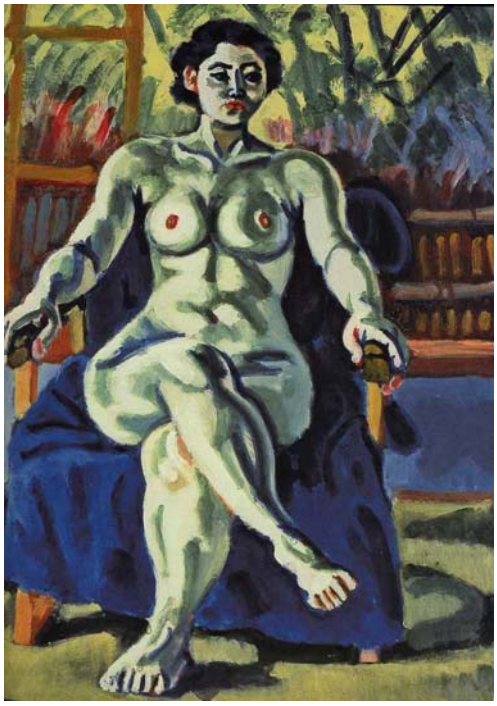
Uno de los artistas que llegaron para participar en la Exposición Universal de 1900 fue Chū Asai (1856-1907). Además, este creador tuvo la suerte de quedarse en Francia durante dos años por encargo del Ministerio de Educación Japonés. Su estancia en París y el descubrimiento del *Art Nouveau* en la citada muestra, —donde sabemos

[255] NIIZEKI, Kimiko, «Kuroda Seiki et son séjours d'étude à Paris», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.,* pp. 16-22 y 28; TAKASHINA, Shūji, «Eastern and western dynamics in the development of western-style oil painting during the Meiji era», en TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, pp. 21-32 (pp. 26-27).
[256] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.,* pp. 12 y 48.
[257] NIIZEKI, Kimiko, «La participation à l'Exposition universelle de 1900 et ses répercussions», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, pp. 48-51.
[258] RIMER, J. Thomas, «Tokyo in Paris/Paris in Tokyo», en TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, pp. 43-52.
[259] IMAHASHI, Eiko, «Cercle d'étudiants japonais à Paris en 1900 », *La Letre de la Bibliothèque*, Maison de la culture du Japon à Paris, n.º 16, printemps, 2004, p. 1.

que visitó el pabellón de Samuel Bing, así como sus galerías—, le marcó profundamente. Tanto fue así que desde entonces su pintura pasó del naturalismo a un estilo absolutamente ecléctico y libre en el que se fundía la pintura con la decoración y lo oriental con lo occidental. Gracias a su contacto con el modernismo, Asai se dio cuenta de la importancia que tenían las artes decorativas y las artes gráficas, lo que le llevó a valorar la tradición artística japonesa que tanto había influido al *Japonismo* europeo.

A su vuelta a Japón, abrió su propia escuela privada de pintura desde la que formó a numerosos jóvenes lacadores, ceramistas y pintores que también viajarán a París. Esta nueva generación será la que de la mano de los nuevos lenguajes de las primeras vanguardias logrará aportar un toque de mayor frescura e individualidad a la pintura japonesa anterior a la II Guerra Mundial[260].

Entre estos artistas destacó, sin duda, Sōtarō Yasui (1888-1955), quien en 1907 se marchó a París. Allí se inscribió en la Academia Julian y se convirtió en alumno de Jean-Paul Laurens, de quien heredaría el estilo academicista. No obstante, una vez acabados sus estudios allí, su obra fue evolucionando hasta que en la década de los treinta empezó a crear una pintura de cromatismo vivo, remarcado y no siempre naturalista que, en ocasiones, podría calificarse de *fauve*. No obstante, al mismo tiempo, también se dejaría influir por algunos principios de la tradición japonesa, como la sencillez y la sobriedad, convirtiéndose en uno de los pintores *yōga* más representativos en Japón del principio del periodo Shōwa (1926-1989).



Ryūzaburō Umehara:
Mujer desnuda en la ventana de bambú, 1937.

[260] MARQUET, Christophe, «Les confrontations des artistas japonais avec l'Occident: le cas d'Asai Chū à l'Exposition universelle de 1900», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, pp. 54-58 y p. 52; y NISHIMURA MORSE, Anne, *et al.*, *Art of the Japanese postcard. Masterpieces from the Leonard A. Lauder Collection at the museum of Fine arts*, Boston: Lund Humphries, 2004.

Un estilo decididamente fauvista, sin embargo, fue el que encarnó de manera ejemplar Ryūzaburō Umehara (1888-1986). Su paso por Francia desde 1908 a 1913 le llevó al taller de Marcel Baschet y después a la Academia Julian. No obstante, el mayor impacto lo recibió de la pintura de Renoir, por lo que decidió marcharse a Cagnes-sur-Mer para encontrarse con él y hacerse alumno suyo. No obstante, en todo momento trabajó en un estilo propio y muy original, de colores subjetivos que debe también bastante a las propuestas de Matisse, aunque filtradas por el prisma de Cezanne. Además, gracias a su espíritu insatisfecho experimentó a menudo con diversas técnicas, mezclando óleo con pigmentos propios de la pintura *nihonga*, pan de oro, papel japonés (*washi*), etc. Todo ello le llevó a convertirse en el líder de los artistas japoneses que trabajaron en estilo occidental en el periodo de entreguerras[261].

En ese intervalo de tiempo (1918-1939) también llegaron a París numerosos artistas japoneses. Por un lado, el fin de la prohibición de viajar al extranjero que se había impuesto durante la I Guerra Mundial y, por otro lado, el desarrollo de la economía japonesa favorecieron que un gran número de creadores pudiesen estudiar fuera[262]. No obstante, tampoco debemos subestimar la creciente importancia del periodismo artístico en Japón en ese momento, puesto que favoreció enormemente el auge de la corriente *yōga*, lo que en definitiva redundaría en un aumento de las estancias formativas fuera de Japón[263].

Uno de estos creadores fue Yuzō Saeki (1898-1928). Saeki fue a Francia en 1924 donde asistió a clases en la Academia de la Grande Chaumière como oyente libre. Durante el verano de 1924 visitó Auvers-sur-Oise y conoció a Maurice de Vlaminck, quien al ver uno de sus desnudos despreció su obra, tachándola de académica. Este encuentro le marcó enormemente y a partir de entonces sometió su pintura a un cambio estilístico radical. En 1926, justo después de regresar a Japón escribió en el número de julio de la revista *Mizue* lo siguiente:

> Llegué a intrigarme por las viejas casas de París. Estaba particularmente fascinado por las chimeneas y por los bonitos carteles pegados en todas partes. Cuando sacaba tiempo libre de mi propio trabajo, intentaba ver tantas nuevas obras como me fuera posible, más que ir al Louvre. Estaba encantado de encontrar tantas exposiciones maravillosas. Entre ellas, me impresionaron sobre todo los colores de Chagall, la profundidad de Modigliani, el encanto de Utrillo y las técnicas empleadas por Vlaminck. Justo cuando estaba a punto de volverme a Japón, estaba empezando a crear mi propio arte, sin embargo, tuve que volver a casa y partí llorando[264].

[261] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, p. 78.
[262] SHIMAZU, Misato, «Paris dans l'entre-deux-guerres: Autour de Léonard Tsuguharu Foujita et de Saeki Yūzō», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, pp. 88-96.
[263] *Ibidem*.
[264] SAEKI, Yūzō, «Life in Paris», *Mizue*, Julio 1926, citado en TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, p. 273.

Para su fortuna, Saeki pudo regresar a París al año siguiente. A partir de este momento sus paisajes urbanos se llenaron de líneas más sinuosas y se cargaron de superficies matéricas. No en vano, sus lienzos no eran más que el reflejo de la tensión interior que sentía entre la cultura francesa y la japonesa, la cual le llevó trágicamente al suicidio en 1928[265].

Un lugar absolutamente predominante entre los artistas que maduraron en el París del periodo de entreguerras, si bien es cierto que llegó antes de la I Guerra Mundial, lo ocupa Tsuguharu (Léonard) Foujita (1886-1968). Su increíble personalidad logrará lo que hasta el momento había sido tan solo anhelado —nunca alcanzado— por el resto de sus compatriotas establecidos en la capital francesa. Foujita consiguió no solo hacerse un hueco y codearse con *la crème de la crème* de la vanguardia artística, sino también gozar de una gran reputación, admiración y éxito en el escenario tanto bohemio como comercial del momento. La razón que explica ese triunfo fue que supo crear un estilo propio, personal y sumamente reconocible que se situaba a medio camino entre la estética oriental y la occidental[266].



Léonard Foujita: *Desnudo de la almohada, Youki,* 1927

Paralelamente, su fama también fue creciendo en Japón, lo que hizo que Foujita se convirtiera en un punto de referencia para otros artistas japoneses recién llegados, a quienes recibió, aconsejó y guió. Un hecho este que sumado a la señalada prosperidad económica y a la política exterior en Japón, hizo que más de quinientos artistas se situaran en torno suyo en el París de entreguerras[267].

A lo largo de este periodo Foujita realizó tres estancias en Francia hasta que en 1950 se estableció definitivamente en París. La primera de ellas tuvo lugar desde 1913 a 1929 cuando se integra en los círculos de Montparnasse. En este momento, visita asiduamente el mítico café La Rotonde y desarrolla una estrecha amistad con artistas

[265] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, p., 86.
[266] SHIMAZU, Misato, «Paris dans l'entre-deux-guerres…», *op. cit.*
[267] *Ibidem.*

como Pablo Picasso, Amedeo Modigliani o Diego Rivera, entre muchos otros. Es por ello que al principio se interesa por el cubismo y se deja influir por las figuras estilizadas del pintor y escultor italiano, pero pronto comienza a forjarse un estilo propio con una técnica original de fondos pálidos y contornos de líneas muy finas y precisas en tinta china que todo el mundo asociaría a su identidad japonesa y a la sencillez heredada de la filosofía zen. Así, Foujita logró dar a su pintura una dimensión internacional y se configuró como una figura clave de la llamada *École de París.*

Posteriormente, regresa a Japón, no sin antes hacer un recorrido por el continente americano entre 1931 y 1933, y no volverá a París hasta 1939. No obstante, a su regreso a la capital francesa permanecerá tan sólo hasta 1940 pues las tensiones derivadas de la II Guerra Mundial le hicieron volver al país nipón. Allí, será nombrado jefe de pintores de guerra y será obligado a realizar un arte propagandístico de escenas bélicas y de paisajes, por el que se le criticará con dureza después.

Una vez finalizada la contienda, en concreto en 1950, llega de nuevo a París, a través de Estados Unidos, y se establece definitivamente en Francia. En ese momento, como respuesta a los tiempos de violencia, en sus obras representa temas muy dulces incluso infantiles, de niñas y de muchachas que recuerdan a hadas.

Finalmente, en 1955, renunciando a sus orígenes japoneses, se naturalizó francés y se convirtió al cristianismo en 1959 con el nombre de Léonard, pasando en Francia el resto de sus días dedicado a la decoración de la capilla de Notre-Dame-de-la-Paix en Reims[268].

Lógicamente, además de los citados, en la primera mitad del siglo XX, a París llegaron muchos más creadores nipones y aunque la lista completa de todos ellos sería sumamente extensa, no queremos olvidar a otros nombres como, por ejemplo, Takeji Fujishima (1867-1943); Hōsui Yamamoto (1850-1906); Eisaku Wada (1874-1959); Hanjirō Sakamoto (1882-1969); Zenzaburō Kojima (1893-62); o Tarō Okamoto (1911-1996) [269].

Lógicamente, la II Guerra Mundial significó un declive en la presencia de artistas japoneses en París, ya que no solo no pudieron llegar nuevas figuras por las tensiones políticas entre ambos países, sino que los que ya estaban allí, como ya hemos visto, tuvieron que regresar a Japón. Además, la capital francesa fue perdiendo importancia como núcleo artístico paulatinamente conforme aumentó el prestigio y la actividad de Nueva York. No obstante, aunque esta ciudad le tomaría el relevo en lo que a migración cultural japonesa se refiere, en ningún caso, ello significó el cese total de la llegada de creadores nipones a París.

Uno de los artistas japoneses más destacados que se estableció en la capital francesa en la segunda mitad del siglo XX, concretamente en 1952, fue Kumi Sugaï

[268] BUISSON, Sylvie, PARISOT, Christian, y MIRALLES, Francesc, *Foujita: entre Oriente y Occidente*, Barcelona: D'Onofrio & Sanjuán y el Museo diocesano de Barcelona, 2005; y HAYASHI-HIBINO, Yōko, «Sur les traces de Léonard Foujita», en NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*, pp. 112-118 y 106.
[269] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*

(1919-1996). Inicialmente este creador se dedicó a una pintura informalista cargada de gesto y de materia, pero desde mediados de la década de los sesenta pasó a trabajar con un estilo geométrico y lineal[270]. Igualmente, Tetsumi Kudo (1935-1990) estuvo en París veinticinco años desde su llegada en 1962, realizando unas obras impactantes y marcadas por el pesimismo, la violencia y la deformidad[271].

Asimismo, en la actualidad también existe una importante actividad de artistas japoneses establecidos en la capital francesa. Prueba de ello son grupos como N.A.C. (Asociación de Artistas Japoneses en Francia) que tiene su sede en París y que en 2008 celebró su vigésimo quinto aniversario con una exposición que reunió obra de casi noventa creadores[272].

2. 1. 2. Nueva York

La derrota de Japón en la II Guerra Mundial y su consiguiente ocupación por las tropas norteamericanas desde 1945 a 1952 marcarían un antes y un después en la Historia de Japón. A partir de este momento, la presencia estadounidense se haría palpable en todos los aspectos sociales y culturales de los japoneses y, aunque muchos de ellos desarrollarían una relación de amor-odio hacia aquel país, casi ninguno pudo escapar a su poder de influencia. A ello contribuyeron notablemente los esfuerzos del servicio de información estadounidense; la introducción en Japón de productos culturales como el *jazz*, el cine de Hollywood o los cómics norteamericanos; y la imposición del idioma inglés en los planes de estudios de los colegios hasta el final de la ocupación[273].

Paralelamente, Estados Unidos se fue convirtiendo en una de las primeras potencias mundiales y su capital enseguida pasó a ser el centro artístico más importante del mundo, donde nacerían muchas de las principales corrientes y estilos de la segunda mitad del siglo XX. Mientras tanto, Japón empezó a recuperarse económicamente y bajo la influencia primero del movimiento *hippy* y después de la globalización, la sociedad nipona fue poco a poco internacionalizándose.

Por ello, el deseo de huir de las ruinas de posguerra y de que el arte japonés se sumergiese, por fin, en el entramado internacional del arte actual, hicieron que muchos artistas sintieran la necesidad de comenzar de cero en otro lugar que les retase y obligase a llevar sus trabajos hacia nuevas direcciones. De este modo, la mayor familiaridad cultural que los japoneses tenían hacia Estados Unidos en relación al resto de países y las posibilidades que su capital brindaba para el desarrollo de una trayectoria

[270] LAMBERT, Jean-Clarence, *Sugaï*, Barcelona: Ediciones polígrafa, 1991.
[271] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*
[272] AA.VV., *N.A.C. 2008*, París: Maison de la Culture du Japon à Paris, 2008.
[273] YAMAMURA, Midori, «Kusama Yayoi's early years in New York. A critical biography», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.*, pp. 52-64.

artística plena, favorecieron que cientos, quizás miles de artistas japoneses lograsen enfrentarse a la ansiada Estatua de la Libertad desde el final de la II Guerra Mundial[274].

No obstante, se sabe que a Estados Unidos habían llegado artistas desde la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, destacan algunos ceramistas que desempeñarían un papel esencial en el desarrollo del *Art Nouveau*[275]. Algunos de los más importantes fueron: Masazō Fuji (1853-1916), quien tras vivir en Francia se estableció como diseñador en una empresa de cerámicas de Nueva York[276] o Kataro Shirayamadani (1865-1948), quien fue enviado a Estados Unidos por el gobierno japonés hacia 1886 para incrementar el interés por el comercio japonés y llegó a ser un aclamado ceramista en Rookwood Pottery en Cincinnati (Ohio)[277].

Además, en la primera mitad del siglo XX, una gran cantidad de artistas, como por ejemplo Morie Ogiwara, Keisuke Yanagi, Riichirō Kawashima y Gorō Tōyama, aun eligiendo como destino final París, consideraron América como un escalón intermedio para perfeccionar su maestría y ganar dinero[278]. Además, se sabe que, al menos, sesenta y siete artistas fueron a Nueva York entre 1902 y 1918 a estudiar en la Academia Nacional de Diseño. Entre ellos estuvo Toshi Shimizu (1887-1945), quien residió en Estados Unidos desde 1907 a 1924[279]. En general, en el periodo de entreguerras llegaron a estar activos en esta ciudad más de cien artistas[280]. Igualmente, se conocen también sesenta y cinco casos de creadores que estaban asociados a diversos grupos en Nueva York entre 1922 y 1945[281].

Una de las figuras que alcanzó más renombre en este momento fue Yasuo Kuniyoshi (1889-1953), el cual fue a Estados Unidos en 1906, pero no se trasladó a Nueva York hasta cuatro años después. Prueba de su éxito es el hecho de que llegó a exponer como un americano más junto a importantes artistas como Edward Hopper o Alexander Calder en 1952[282].

En cualquier caso, la llegada masiva de artistas a Nueva York no se produjo hasta los años cincuenta y, sobre todo, a partir de la década de los sesenta. En este momento, la Gran Manzana tomó casi por completo el protagonismo que anteriormente había tenido París. Sin embargo, aun siendo igualmente migrantes culturales, las

[274] TOMII, Reiko, «Border-crossing…», *op. cit.*
[275] PÉLICHET, Edgar, *La céramique Art Nouveau,* Lausanne: Les édictions du grand Pont, 1976, p. 161.
[276] BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro», *Goya*, n.º 328, septiembre 2009, pp. 236-250 (p. 248).
[277] «Mint Museum Acquires Rare Rookwood, Kataro Shirayamadani's Dragon Vase», en http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa523.htm [fecha de consulta: 6 de abril de 2008]; y OWEN, Nancy E., *Rookwood and the Industry Of Art: Women, Culture, and Commerce, 1880-1913*, Atenas, Ohio: Ohio University Press, p. 146.
[278] BOLAS, Gerald D., «American responses to western-style Japanese painting», en TAKASHINA, Shūji et al., *Paris in Japan…, op. cit.*, pp. 13-20; y OBA, Mitsutoshi, «Japanese artists in New York between the world wars: a new chapter in American Art», en http://brickhaus.com/amoore/magazine/oba.html [fecha de consulta: 30 de abril de 2008].
[279] BOLAS, Gerald D., «American responses…», *op. cit.;* y OBA, Mitsutoshi, «Japanese artists in New York…», *op. cit.*
[280] En esta cifra se tienen en cuenta a artistas que hicieron estancias cortas, pero se excluyen a los estudiantes. Véase: OBA, Mitsutoshi, «Japanese artists in New York…», *op. cit.*
[281] *Ibidem*.
[282] *Ibidem.*

motivaciones y el perfil de los artistas que se dirigen a Estados Unidos serán bien diferentes a los que en el pasado habían escogido Europa.

Por un lado, los creadores japoneses de la segunda mitad del siglo XX ya no consideran que necesitan modernizarse[283] y, aunque sus modelos seguirán siendo extranjeros durante bastante tiempo, no reniegan de su nacionalidad ni pretenden imitar las corrientes occidentales. Tras la II Guerra Mundial, los límites entre Oriente y Occidente empiezan a desdibujarse y Nueva York es elegido simplemente por las oportunidades y la libertad que la ciudad que nunca duerme puede ofrecerles[284].

Estos artistas son, en su mayoría, jóvenes arriesgados y, además, en un 60% de los casos mujeres. Asimismo, debido a su elevado número, a diferencia de los artistas que iban a París —los cuales se dedicaban mayoritariamente a la pintura— representan los más variados estilos, técnicas e intereses artísticos[285]. No obstante, resulta curioso comprobar cómo, a menudo, coinciden en su interdisciplinaridad, la interacción con la esfera pública o las colaboraciones con otros artistas, de tal modo que ponen en tela de juicio las modernas nociones de autor solitario y de originalidad[286].

Por otro lado, al igual que sucedía en la capital francesa, en su homólogo estadounidense se crea en 1973 la Asociación de Artistas Japoneses de Nueva York (JAANY) para apoyar a los artistas y conectar el mundo del arte japonés y el estadounidense[287]. No obstante, este tipo de agrupaciones de artistas es bastante excepcional, pues la mayoría trabaja de forma independiente. Igualmente, los japoneses no han creado comunidades cerradas en un enclave concreto de la ciudad, si bien es cierto que existe una mayor densidad de población nipona en el área de Stuyvesant Town-Turtle Bay o en East Village en el caso de los más jóvenes[288].

Entre los primeros artistas de origen japonés que vinieron a Nueva York tras la II Guerra Mundial es paradigmático el ejemplo de Yoko Ono (Tokio, 1933). Esta emblemática creadora llegó a la capital estadounidense en 1953, si bien es cierto que ya había pasado su infancia viajando entre Estados Unidos y Japón, lo que hizo que desarrollara una gran fascinación por la estética y la filosofía asiática.

En 1960 alquiló un *loft* en Manhattan para llevar a cabo su primer concierto y una serie de *performances*. Desde entonces despertó el interés y la admiración de numerosos artistas y compositores, con los que poco a poco se fue relacionando y con los que acabaría realizando tanto conciertos como exposiciones de arte visual. Gracias a ello llegó a ser una de las principales representantes del movimiento Fluxus, un grupo internacional en el que, dicho sea de paso, hubo una importante presencia de japoneses

[283] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…, op. cit.*
[284] TOMII, Reiko, «Border-crossing…», *op. cit*., pp. 17-19.
[285] WOOD, Richard J., «Foreword», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* p. 8-9.
[286] TOMII, Reiko, «Border-crossing…», *op. cit*., pp. 17-19.
[287] «Japanese America Association of New York», en http://www.jaany.org/ [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].
[288] «How Q Found Her Groove», *New York Times*, 30 de enero de 2005, en ttp://www.nytimes.com/2005/01/30/nyregion/thecity/30feat.html?ex=1108098000&en=e13d7fe0d2adc2d4&ei=5070 [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].

(Ay-O, Chieko Shiomi…). No obstante, ella ya trabajaba con muchas de las ideas que harían popular al grupo antes incluso de su creación en 1962. Este hecho la convertiría en una importante precursora y en uno de los miembros más influyentes debido a su trabajo sumamente experimental. Sin embargo, sería sobre todo conocida gracias a sus pinturas-instrucción: escritos sencillos, prácticamente mínimos que invitan a trabajar con la imaginación y que se relacionan con las prácticas de la meditación zen[289].



Yayoi Kusama: *Agregación: muestra de mil barcos,* 1963.

Otra de las grandes creadoras que llegó a Nueva York en los años cincuenta fue Yayoi Kusama (Matsumoto, 1928). La II Guerra Mundial la había encontrado en plena adolescencia y, queriendo ser una artista desde muy joven, siempre anheló irse fuera para poder expresarse. En concreto, se trasladó a Nueva York en junio de 1958, aunque antes había pasado un año en Seattle. Para 1962 ya exponía con los más importantes artistas en la Green Gallery, por lo que experimentó una rápida, aunque no fácil, emergencia en Nueva York.

Su trabajo conecta con el escepticismo predominante entre los intelectuales de posguerra y defiende el instinto humano contra lo racional. Además, desde que contactara con el profesor Shihō Nishimaru, quien le diagnosticó una enfermedad alucinatoria, se mostró muy interesada en el tema de la psiquiatría. De este modo, sus obras van a ser un claro reflejo de todas estas ideas, pues en ellas aparecen superficies repetitivas y estructuras como celdas sumamente inquietantes. Igualmente, a principio de los sesenta, condicionada por su falta de medios económicos, comenzó a experimentar con materiales de deshecho o encontrados que tradujo a sus objetos 3D y esculturas blandas con claras connotaciones sexuales que mostraban sus preocupaciones psicológicas[290].

[289] CONCANNON, Kevin, «Yoko Ono», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 126-129.
[290] YAMAMURA, Midori, «Kusama Yayoi's early years…», *op. cit.*

Por su parte, Shusaku Arakawa (Nagoya, 1936-Nueva York, 2010) llegó a la capital estadounidense en 1961, donde llegó a ser conocido por sus obras conceptuales y neo-dadaístas, así como por sus *performances* y *happenings*. Ya mientras estaba en Japón, hizo importantes contribuciones a las Exposiciones Independientes Yomiuri y formó parte del grupo Neo-dada Organizers. Sin embargo, acabó desarrollando una estética más fría, en la que importaba sobre todo el proceso mental, pero que resultaba altamente refinada y gracias a la cual se vinculó al grupo Fluxus.

Ushio Shinohara (Tokio, 1932) vivió la americanización del Japón ocupado y de posguerra y como tantos otros sintió la desolación y la confusión que siguió a la derrota bélica. Todo ello le llevó a trabajar dentro de una tendencia anti-arte para enfrentarse contra el academicismo y el modernismo todavía latente en el sistema artístico japonés del momento. Al igual que Arakawa, cuando todavía estaba en Japón, también se vinculó a las Exposiciones Independientes Yomiuri y al grupo de los Neo-dada Organizers, del que fue uno de sus fundadores. En este momento, se dedicó a realizar *happenings*, *performances* improvisados y *assemblages* de arte basura, así como a crear el llamado arte de imitación. Su trabajo será decisivo para el arte japonés de posguerra, pero también desde que, gracias a una beca, llegó a Nueva York en 1969 —de donde ya nunca se moverá— ejercerá un importante papel en el panorama internacional[291].

Del mismo modo, otros artistas que se instalaron en Nueva York con anterioridad a los años ochenta fueron Kenzo Okada, Gen'ichiro Inokuma, Minoru Kawabata, Teiji Takai, Takeshi Kawashima, Tadaaki Kuwayama, Tatsuo Kondo, Ay-o, Masuo Ikeda, Risaburo Kimura, Akiko Shirai, Minoru Niizuma, Nobumitsu Fukui, Hiroshi Murata, Hitoshi Nakazato, Naoto Nakagawa[292], Hiroshi Sugimoto[293], Masunobu Yoshimura[294], On Kawara[295], Masaaki Kusumoto[296], Yukihisa Isobe[297], Reiji Kimura[298], etc.

En los años ochenta se experimenta una nueva oleada de artistas japoneses que migran a Nueva York para sumergirse de lleno en el panorama internacional actual. Normalmente, permanecen durante periodos cortos de tiempo (entre tres y cinco años) y esta movilidad hace que no se generen comunidades entre ellos[299]. Muchos acuden a la Gran Manzana influidos por la gran cantidad de imágenes visuales y de información que

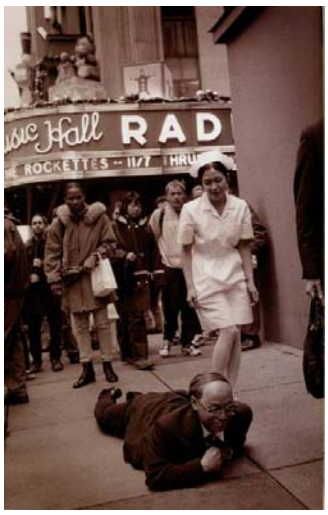
[291] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*; MUNROE, Alexandra, «Ushio Shinohara», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 146-149.
[292] OGURA, Tadao, *Japanese artists in the Americas*, Kioto: The National Museum of Modern Art, Kyoto and the Tokyo Museum, 1973.
[293] ITO, Toshiharu, *et al.*, *Chikaku. Tiempo y memoria en Japón*, Vigo: Marco (Museo de Arte Contemporáneo) de Vigo, 2005.
[294] TAKASHINA, Shūji, *et al*, *Art in Japan today*, Tokio: The Japan Foundation, 1974.
[295] *Ibidem*, p. 17.
[296] LIEBERMAN, William, *The new Japanese…, op. cit.*, p. 88.
[297] TAKASHINA, Shūji, *et al*, *Art in Japan Today…, op. cit.*
[298] LIEBERMAN, William, *The new Japanese…, op. cit.*, p. 70
[299] FUJITA, Yuiko, *Cultural migrants from Japan…, op. cit.,* p. 125.

les ha llegado a través de los medios electrónicos, así como por su admiración hacia la cultura popular americana[300].

Entre ellos, por ejemplo, podemos destacar a Hiroshi Sunairi (Hiroshima, 1972) quien llegó a Estados Unidos en 1980. Estudió primero en Utah y cuando acabó la carrera se dirigió hacia la capital norteamericana. Allí ha desarrollado desde el 2005 su *leitmotiv:* los elefantes, animal que le interesa especialmente, porque nunca olvida cómo volver a su lugar de nacimiento[301].

Yumi Kōri (Nagoya, 1960) es una artista y arquitecta que reside en Nueva York desde 1995. El delicado tratamiento de los espacios y de la luz que aporta a sus edificios e instalaciones llama poderosamente la atención por cómo inciden en la manera que vemos y sentimos lo que nos rodea. En sus trabajos crea sabias combinaciones de luces y sombras que hablan del paso del tiempo e introduce sonidos y silencios que —según la creadora— representan el espacio[302].

La multidisciplinar Momoyo Torimitsu (Tokio, 1967) ha dirigido sus creaciones hacia formas tridimensionales y vídeos que le sirven para hablar de temas sociales con un interesante toque de ironía y humor. Llegó a Nueva York en 1996 con una beca del Asian Cultural Council y participó en el P.S.1 International Studio Program. Sus obras reflejan una perspectiva particularmente crítica con la sociedad japonesa, sobre todo con las negativas consecuencias que el *boom* económico ha tenido en la vida de los nipones. Así, una de sus obras más representativas es un robot vestido de asalariado con un típico traje que se arrastra por el suelo y que es asistido por una enfermera (la propia artista), pieza esta con la que pretende condenar el modo de vida al que muchos nipones se han sometido desde finales de los sesenta[303].



Momoyo Torimitsu: *Miyata Jirō performace en NY*, 1996.

[300] *Ibidem,* p. 46.
[301] LONDON, Barbara, «Hiroshi Sunairi», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 158-161.
[302] NAKAMORI, Yasufumi, «Yumi Kōri», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 114-117.
[303] YOSHIMOTO, Midori, «Momoyo Torimitsu», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 174-177.

Al igual que la anterior, Yoshiaki Kaihatsu (Kōfu, 1966) también obtuvo una beca del Asian Cultural Council para viajar al extranjero, gracias a la cual aterrizó en Nueva York en 1998. Su trabajo destaca sobre todo por haber sabido llevar el arte a la vida diaria a través de conceptos, formas, nuevos medios y materiales no artísticos. Por ejemplo, son bastante conocidos sus esculturas y ambientes de espuma de polietileno con los que construye tanto metáforas de una sociedad vacía como una estética nueva a partir de los objetos que deshecha nuestra sociedad de consumo[304].

También Yūken Teruya (Shimajiri-gun, 1973) reside en esta ciudad desde 1998. Este creador, que podría definirse como un acumulador compulsivo, recoge objetos cotidianos que a la mayoría de gente no llaman la atención. Algunas de sus piezas más emblemáticas están realizadas con rollos de papel higiénico o bolsas de papel en los que recorta siluetas con gran delicadeza y cuidado para crear pequeños escenarios llenos de vida[305].

Por su parte, Nobuho Nagasawa (Tokio, 1959) es una viajera incansable que desde el año 2001 vive en Nueva York. Su interés por el pensamiento y los valores que subyacen en las distintas culturas del mundo le ha llevado a trabajar temáticas muy diversas que van desde la política a la religión, pasando por la condición humana. Sus instalaciones se adaptan siempre al lugar donde se sitúan, hasta el punto de dialogar con su historia y de poder considerarse como trabajos de arqueología[306].

Por último, debemos destacar también la figura de Hiroki Ōtsuka (Nagahama, 1972). Este creador que inició su carrera en los noventa como autor de cómics japoneses, vive desde el año 2003 en la Gran Manzana. En sus obras combina la tinta *sumi* con acrílicos y trabaja en todo tipo de soportes, desde paneles y papeles a muros. Su estilo es totalmente figurativo y bebe directamente del *manga* y el *anime*, aunque a veces también se inspira en el *Art Nouveau*[307].

Indudablemente, la nómina de artistas japoneses establecidos en Nueva York en la actualidad sería interminable, pero no podemos dejar de mencionar a figuras como Motomichi Nakamura[308], Seiko Mikami[309], Mariko Mori[310], Emiko Kasahara[311], Ken-ichiro Suzuki[312], Kazuko Miyamoto[313], On Megumi Akiyoshi[314], Noriko Ambe, Satoru

[304] YOSHIMOTO, Midori, «Yoshiaki Kaihatsu», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 94-97.
[305] TEZUKA, Miwako, «Yūken Teruya», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 166-169.
[306] SHINER, ERIC C., «Nobuho Nagasawa», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 118-121.
[307] HOLMBERG, Ryan, «Hiroki Ōtsuka», en SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.,* pp. 130-133.
[308] www.motomichi.com/home.html [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].
[309] «Molecular Informatics. Morphogenic substance via eye tracking», en http://fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=279&titulo=Molecular%20Informatics.%20%20Morphogenic%20substance%20via%20eye%20tracking.%20Seiko%20Mikami [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].
[310] GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Nueva York: Taschen, 2005.
[311] ITO, Toshiharu, *et al.*, *Chikaku…, op. cit.,* p. 39.
[312] DÍAZ FAIXAT, Vicente, *et al.*, *Ken-ichiro Suzuki. Nowhere in Tokyo*, Gijón: Museo Barjola, 2006, p. 67.

Eguchi, Ayakoh Furukawa, Ei Arakawa, Tōru Hayashi, Noritoshi Hirakawa, Takahiro Kaneyama, Emiko Kasahara, Misaki Kawai, Miwa Koizumi, Hiroyuki Nakamura, Katsuhiro Saiki, Kyōko Sera, Noriko Shinohara, Gō Sugimoto, Kunie Sugiura, Mayumi Terada, Yasunao Tone, Aya Uekawa, Junko Yoda, Toshihisa Yoda o Yōichirō Yoda, entre otros muchos.



Hiroki Ōtsuka: *Magic Mushroom*, 2006.

2. 1. 3. Otros centros importantes

Si bien es cierto que Francia y Estados Unidos han sido los países que a lo largo del siglo XX han recibido una mayor llegada de artistas japoneses, hasta el punto de que podría calificarse de masiva, otros muchos países occidentales han tenido un papel destacado en el fenómeno de este tipo de migración cultural desde el periodo Meiji.

Desde finales del siglo XIX, países como Reino Unido, Alemania o Italia compartieron con Francia su papel de naciones modélicas para Japón, lo que indudablemente se tradujo en el establecimiento de algunos artistas nipones con anterioridad a la II Guerra Mundial, aunque serían todavía grupos bastante reducidos. Por ello, será sobre todo a partir de los años sesenta cuando ciudades como Londres, Berlín o Milán reciban el mayor número de creadores nipones gracias al *boom* económico que Japón experimentará a partir de esas fechas y al desarrollo cultural que alcanzan dichas metrópolis[315]. Gran parte de estos migrantes culturales son mujeres, lo

[313] «Kazuko Miyamoto», en www.fashionoffice.org/culture/2008/miyamoto5-2008.htm [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].
[314] Tanto para On Megumi Kobayashi como para los siguientes artistas véase: SHINER, C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home…, op. cit.*
[315] No obstante, además de los mencionados, no podemos perder de vista que la migración de artistas japoneses por el mundo se ha extendido tanto por otros muchos países europeos (Irlanda, Lituania, Países Bajos, Dinamarca, Bruselas…) como también por otros continentes (por ejemplo, Asia y Sudamérica), lo que la convierte en un fenómeno global. Sin embargo, la menor cantidad de artistas nipones que han

cual apenas sorprende si tenemos en cuenta que las mayores tasas de paro en el país nipón afectan a japonesas graduadas relacionadas con el mundo del arte[316]. Se trata de un conjunto de artistas con una gran movilidad y que no llegan a crear comunidades realmente, lo que hace que desarrollen en ocasiones fuertes sentimientos patrióticos[317],

Lamentablemente, este tema no ha sido abordado hasta la fecha de una manera sistemática, unitaria y multidisciplinar (histórico-artística y sociológica), sino que a lo sumo ha sido objeto de exposiciones y estudios puntuales y limitados a cada uno de los países y a periodos de tiempo muy concretos. Por ello, en este capítulo tan solo pretendemos ofrecer una primera aproximación al tema a la espera de que se produzcan investigaciones más profundas al respecto.

En el caso británico debemos señalar que Londres recibió ya algunos artistas en el periodo Meiji. Entre ellos destaca Yoshio Markino (1869-1956), pues sería uno de los creadores nipones que alcanzaría más renombre en la sociedad británica de este momento. Markino llegó a Gran Bretaña en 1897 después de haber estado en San Francisco y en París. Inicialmente, pasó sus días trabajando en las oficinas del Navío Imperial Japonés y estudiando arte por las tardes[318]. Cuando terminó este trabajo pasó un periodo de dificultades económicas hasta que el editor de la *Magazine of Art*, M. H. Spielmann, se convirtió en su mentor. A partir de entonces su prestigio fue creciendo y, aunque cayó en el olvido durante la Gran Guerra, su renombre se recuperó hasta que con la II Guerra Mundial tuvo que marcharse de nuevo a Japón.

Hacia 1914, numerosos artistas japoneses estaban viviendo en Londres[319]. Algunos como Léonard Foujita se habían trasladado allí escapando de la contienda bélica que se extendía por Europa. Igualmente, en el periodo de entreguerras, se han podido documentar más de cuarenta artistas, la mayoría relacionados con las artes visuales, a través del periódico *Nichiei Shinshi*[320]*,* así como de otras fuentes[321]. En concreto, se sabe que veintitrés pintores expusieron sus obras en Londres, nueve de los cuales participaron en las muestras de verano de la Royal Academy of Arts[322]. Asimismo, en 1917, con la apertura del Nuevo Club de Arte Japonés se organiza en la Brook Street Art Gallery una muestra colectiva con diez artistas japoneses, que eran prácticamente todos los que vivían en Londres en ese momento[323].

---

acogido estos países y la historia más breve que poseen en relación con este fenómeno nos obligan a posponer su estudio para investigaciones futuras.

316 GENDA, Yuji, y KUROSAWA, Masako, «Transition from School to Work in Japan», *Journal of the Japanese and International Economics,* 15, n.º 4, diciembre 2001, pp. 465-488.

317 FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan…, op. cit.,* p. 143.

318 ITOH, Keiko, *The Japanese community in pre-war Britain: from integration to disintegration*, Londres: Curzon Press, 2001, p. 111.

319 KUSAKA, Ryuhei, «W. B. Yeats and Fenollosa's Posthumous Noh Manuscripts», *English Review*, n.º 20, pp. 101-127, en http://ci.nii.ac.jp/naid/40007276816 [fecha de consulta: 9 de agosto de 2011].

320 El *Nichiei Shinshi* fue un periódico publicado en japonés entre 1915 y 1938 por la comunidad nipona residente en Londres. Véase: «Japanese London», en www.museumoflondon.org.uk/Collections-Research/Research/Your-Research/RWWC/Themes/1084/1270/ [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].

321 ITOH, Keiko, *The Japanese community…, op. cit.,* p. 110.

322 *Ibidem*, p. 110.

323 *Ibidem*, p. 116.

El enorme interés que entonces despertaba todo lo nipón entre los británicos, sumado al apoyo que estos artistas recibieron de la comunidad japonesa residente en Londres favoreció enormemente el desarrollo profesional de estos creadores. Se organizaron numerosas exposiciones en el Budokai, el Nihonjin Kai o el restaurante Tokiwa y se publicaron anuncios de exposiciones y artículos escritos por algunos de estos artistas en el citado *Nichiei Shinshi.* Además, muchos compatriotas compraron sus obras. Por ello, salvo algunas excepciones como Rinpo Yamakawa o Yasuhiko Tonno, quienes, debido a su empobrecimiento, tuvieron que recibir ayuda institucional para sobrevivir, la mayoría lograron un relativo éxito y consiguieron suficientes ingresos por sus propios medios[324].

Otros de los artistas que residieron en Londres en ese momento fueron Kinsui Kobayashi, Arataro Kuzutani, Chuji Kurihara, Takato Iwai, Takezō Sato o Chuzo Matsuyama[325].

Aunque en los sesenta y setenta habrá creadores que se instalen en Londres temporal o permanentemente, como, por ejemplo, Yoko Ono, la gran mayoría llegará desde finales de los años ochenta. Esto se debe a que en este momento, por un lado, aumenta el número de jóvenes japoneses que se marchan a estudiar fuera y, a que, por otro lado, el cambio de yenes y libras resulta para ellos beneficioso[326]. Desde entonces, Londres se ha convertido en una auténtica meca para estudiantes de Bellas Artes, que llegan atraídos por el prestigio de sus universidades (algunas de las más importantes en este sentido serían Central Saint Martins of Arts & Design y el Royal College of Art)[327] y las posibilidades que sus instituciones, centros, museos y galerías les ofrecen tanto para formarse como para prosperar profesionalmente[328].

Algunos de los artistas más destacados establecidos en Londres en la actualidad y que poseen un concepto del arte vanguardista son Nana Shiomi[329], Hiraki Sawa[330], Kentaro Kobuke, Kounosuke Kawakami, Emi Miyashita[331], Tomoko Yoneda[332], Chino Otsuka[333], Daisaku Kawada[334], Midori Nishizawa[335], Isao Miura[336],

[324] *Ibidem*, pp. 110-111.
[325] *Ibidem*.
[326] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants…, op. cit.*, p. 23.
[327] Así nos lo transmitía a través de un correo electrónico Mika Kakinuma, Coordinadora Senior de Relaciones Públicas de la Embajada de Japón en Reino Unido, en respuesta a una consulta que le hicimos el 7 de noviembre de 2008.
[328] FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants…, op. cit.*, p. 28.
[329] «Looking into the Mirror Pond: Woodcut prints by Nana Shiomi», en www.dajf.org.uk/exhibition/looking-into-the-mirror-pond-woodcut-prints-by-nana-shiomi [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[330] «Hiraki Sawa», en http://www.jamescohan.com/artists/hiraki-sawa/bio/ [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[331] www.maddoxarts.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[332] www.tomokoyoneda.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[333] «Imagine finding me - Photographs by Chino Otsuka», en http://www.dajf.org.uk/exhibition/imagine-finding-me-photographs-by-chino-otsuka [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[334] www.daisakukawada.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[335] http://www.uk.emb-japan.go.jp/en/event/yugyo.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[336] *Ibidem*.

Taisuke Makihara[337], Hiroko Nakao[338], Masakatsu Kondo[339], Kazuko Takahashi[340], Keiko Mukaide[341], Shizuka Yokomizu[342], etc.



Hiraki Sawa: *Still from Dwelling,* 2002.

Asimismo, debemos mencionar que además de estos artistas, en Londres hay también muchos otros defensores de un concepto más tradicional del arte. Entre los que practican manifestaciones como caligrafía, pintura a la tinta o pintura tradicional japonesa (*nihonga*) podemos señalar a Mitsuyo Ogino, Kyoko Read, Yukki Yaura y Shigeo Tanaka[343].

Por otro lado, en lo que al caso alemán se refiere, también en época Meiji algunos artistas fueron enviados a Berlín. Por ejemplo, Eisaku Wada (1874-1959) tras participar en la Hakuba-kai (Sociedad del Caballo Blanco) y estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, fue destinado a inventariar la colección de arte japonés de Adolf Fischer en la capital alemana en 1899, aunque un año después se marchó a París y allí estudió con Raphael Collin[344]. Igualmente, Naojiro Harada (1863-1899) estuvo en Munich durante cuatro años y estudió con el pintor realista Gabriel Max, quien le influiría notablemente en su trabajo, sobre todo en sus retratos[345].

Además, también hubo numerosos artistas japoneses durante la República de Weimar (1919-1933)[346]. Uno de los creadores más representativos en este sentido fue

[337] www.taisukemakihara.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[338] «Japan four: London Based Contemporary Japanese Artists and London-Tokyo Digital Projects Present New Works», en http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/01/30/29607.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[339] *Ibidem*.
[340] *Ibidem*.
[341] http://en.wikipedia.org/wiki/Keiko_Mukaide [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[342] http://es.photography-now.com/artists/K09264.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[343] Información facilitada por la Embajada de Japón en Reino Unido.
[344] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.*
[345] CONANT, Ellen P. (ed.), *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century*, Hawai'i: University of Hawai'i Press, 2006, p. 207; GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente…, op. cit.,* p. 144; FRÉDERIC, Louis, *Japan Encyclopedia*, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, p. 289; y NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.* p. 42.
[346] MIZUSAWA, Tsutomu, *Waimâru no gakatachi (Pintores de Weimar)*, Kamakura: The Museum of Modern Art, 1988.

Tomoyoshi Murayama (1901-1977) quien estuvo en Berlín entre 1921 y 1924 aproximadamente. Allí empezó a estudiar arte de vanguardia y se interesó por las obras de Wassily Kandinsky, Alexander Archipenko y Marc Chagall, así como por el constructivismo ruso[347]. No obstante, no fue el único, ya que también acudieron otros como Yoshimitsu Nagano (1902-1968) y Tomō Wadachi (1900-1925).

Posteriormente, tras la II Guerra Mundial en Alemania también se concentraron numerosos artistas como Masuo Ikeda quien en 1967 trabajó en Berlín con una beca del DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst)[348] o Iida Yoshikumi (Ashikaga, 1923) un escultor que en los años cincuenta además de estudiar en Roma y Viena, trabajó en Berlín[349].

En épocas más recientes, también han llegado un elevado número de jóvenes creadores nipones a ciudades con una gran actividad artística como Berlín, Düsseldorf o Munich. Indudablemente, uno de los más destacados es Yoshitomo Nara (Hirosaki, 1959) quien estudió en la Academia de Dusseldorf con A. R. Penck desde 1988 hasta 1993. Y posteriormente, vivirá en Colonia hasta el año 2000, momento en que regresa a Tokio[350].



Shimabuku: *Christmas in the Southern Hemisphere,* 1994.

Igualmente, podemos citar a Shimabuku (Kobe, 1969) un creador multimedia que está establecido en Berlín al igual que Shiro Masuyama (Tokio, 1971)[351]; Hiroyuki Masuyama (Tsukuba, 1968) quien ha estudiado y residido en Dusseldorf desde 1995[352]; Kengo Kito (Nagoya, 1977), artista que llegó a Berlín en 2010 gracias a una beca de la

[347] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 42 y 51.
[348] TAKASHINA, Shūji, *et al*, *Art in Japan today…, op. cit.*
[349] TAKASHINA, Shūji, *et al*, *Art in Japan today…, op. cit.*
[350] FRANCÉS, Fernando y HYUSUN Tae, *Yoshitomo Nara + Graf*, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2007.
[351] www.noguerasblanchard.com/shima_ima.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[352] «Hiroyuki Masuyama», en www.studiolacitta.it/English/Artists/HiroyukiMasuyama.php [fecha de consulta: 24 de febrero de 2008].

Agencia para Asuntos Culturales Japonesa[353]; y Masayuki Akiyoshi (Oita, 1968), el cual está afincado en Munich[354].

Por último, también debemos señalar que desde el periodo Meiji han sido numerosos los artistas que han pasado por Italia en sus viajes o que se han establecido allí temporal o permanentemente. No en vano, los italianos tuvieron un importante papel en los momentos iniciales de la modernización del arte japonés. Por ejemplo, muchos de los profesores de la Escuela de Arte Técnico —donde se formó un elevado número de artistas hasta 1883— procedían de este país[355]. Así, poco sorprende que los miembros de la Sociedad Artística Japonesa (Nihon Bijutsu Kyōkai) quisieran presentar su trabajo —por primera vez en Italia— en la Segunda Bienal de Venecia de 1897[356].

Asimismo, algunos artistas que fueron a París con anterioridad a la I Guerra Mundial no quisieron perderse la experiencia de conocer a los grandes maestros italianos. Este es el caso de los mencionados Sōtarō Yasui y Ryūzaburō Umehara o de Takeji Fujishima (1867-1943) quien se marchó a Roma en 1908. Allí estudió bajo la dirección de Carolus-Duran, por aquel entonces director de la Academia de Francia en la capital italiana[357].

Por su parte, Taikan Yokoyama (1868-1958) fue enviado a Roma en 1930 como Embajador Cultural de Japón. Allí conocería probablemente la obra de Leonardo da Vinci, quien seguramente le influiría para realizar las «atmósferas de impresión lírica» que están tan presentes en su trabajo[358].

Posteriormente, otros muchos creadores visitarán durante un corto periodo de tiempo este país. Algunos se dedicarán a la pintura como Shu Takahashi (Fukuyama, 1930), quien fue invitado por el gobierno italiano en 1963 y se estableció en Roma hasta que en 2003 regresó a Japón, donde vive actualmente[359]. No obstante, sorprende la gran cantidad de escultores contemporáneos que han elegido como lugar de residencia algunas ciudades italianas como, sobre todo, Roma o Milán. Allí muchos de ellos estudian en la Academia de Bellas Artes de Roma junto a maestros como Pericle Fazzini (1913-1987) o en la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán) con profesores como Marino Marini (Pistoia, 1901).

Así, entre los escultores que se establecieron en Italia desde los años sesenta debemos destacar a Tomonori Toyofuku (desde 1960)[360], Maki Nakamura (desde 1964), Hidetoshi Nagasawa (desde 1967)[361], Kan Yasuda (desde 1970)[362], Kenjiro Azuma

[353] www.kengokito.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].
[354] www.salvadordiaz.net/masamain.html [fecha de consulta: 24 de julio de 2009].
[355] TAKASHINA, Shūji, «The Technical Art School and the drive for westernization», en TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, p. 22.
[356] ALMAZÁN TOMAS, David, y ARAGUÁS BIESCAS, M.ª Pilar, «El Japón meiji (1868-1912) y el *Japonismo* en la revista *L'Illustrazione Italiana*», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 747-767.
[357] NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita..., op. cit.* pp. 62, 70 y 142.
[358] GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente…, op. cit.,* p. 222.
[359] http://www.krashjapan.com/v1/art_scene/index01_e.html [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011].
[360] LIEBERMAN, William, *The new Japanese…, op. cit.*
[361] «Hidetoshi Nagasawa», en http://www.culturacampania.rai.it/site/it-IT/Almanacco_della_Cultura/Eventi/eventi/hidetoshi_nagasawa.html [fecha de consulta: 24 de febrero de 2008].

quien llegó en 1956 a Milán gracias a una beca del gobierno italiano[363], o Mitsuo Miyahara (Tokio, 1948), el cual se estableció en Milán en 1967[364], si bien es cierto que reside en Turín desde 1968[365].

Posteriormente, Isao Sugiyama (1954, Shimizu) se trasladó a Italia en 1983 para formarse en la Academia de Bellas Artes de Carrara y actualmente vive entre esta ciudad y Milán[366]. A esta última ciudad también acudiría en 1991 Satoshi Hirose (Tokio, 1963) para estudiar con Luciano Fabro, gracias a una beca del gobierno italiano[367].

Además de Reino Unido, Alemania e Italia, otro de los destinos que han tenido en cuenta los artistas japoneses que han viajado a Europa es indudablemente España. Ahora bien, puesto que deseamos estudiar este caso con más profundidad, lo analizaremos en el siguiente apartado de forma independiente.

2. 2. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA

El fenómeno de los artistas japoneses que residen en España en el siglo XX y a comienzos del siglo XXI debe entenderse dentro del marco de la migración cultural que en ese momento se produce en Europa. De hecho, coincide en múltiples aspectos con ella como son lógicamente las motivaciones que la impulsan y el contexto histórico japonés que la favorece. No obstante, como consecuencia de las propias relaciones que se desarrollan en este periodo entre España y Japón, y en consonancia con la llegada general de nipones a nuestro territorio, en nuestro país este tipo de migración difiere en algunos puntos fundamentales de la acaecida en el resto del continente. Sobre todo se diferenciará por su cronología, puesto que se va a desarrollar con bastante retraso, y por su magnitud, ya que no alcanza cifras tan elevadas como en otros países europeos.

En relación a lo primero, hemos de decir que la llegada de artistas japoneses a España no dejará de ser anecdótica hasta los años cincuenta del siglo XX y no se volverá significativa hasta dos décadas después. En esta época se produce una recuperación económica tanto en Japón como en España que coincide también con una creciente apertura exterior en ambas naciones y una mejora en sus relaciones. Lógicamente, estos cambios afectarán al número de artistas viajeros y al de moradores temporales, los

---

[362] www.kan-yasuda.co.jp [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].
[363] AZUMA, Kenjiro, «Archivo activo de arte contemporáneo», en http://www.caldarelli.it/animali/azuma.htm [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011]; LIEBERMAN, William, *The new Japanese…, op. cit*.
[364] «Mitsuo Miyahara», en http://artnews.org/artist.php?i=6003 [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].
[365] «Mitsuo Miyahara», en http://www.mitsuo.moonfruit.com/#/biography/4530414436 [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].
[366] «Isao Sugiyama», en www.isao-sugiyama.com/italian/biografia.html [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].
[367] AA., VV., *Pasaje al futuro: el arte según una nueva generación de japoneses*, Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 2007; y http://www.tomiokoyamagallery.com/artists_en/hirose_en/#fragment-11 [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011].

cuales se incrementarán notablemente. Además, en este momento también se producirá la llegada de algunos artistas a nuestro país que, por distintos motivos, acabarán estableciéndose bien durante largos periodos de tiempo bien de forma indefinida o permanente. Sin embargo, este fenómeno no puede ser entendido en términos de diáspora debido a la falta de sentido de comunidad y la insuficiente comunicación que hay entre los artistas japoneses que aquí residen o han residido.

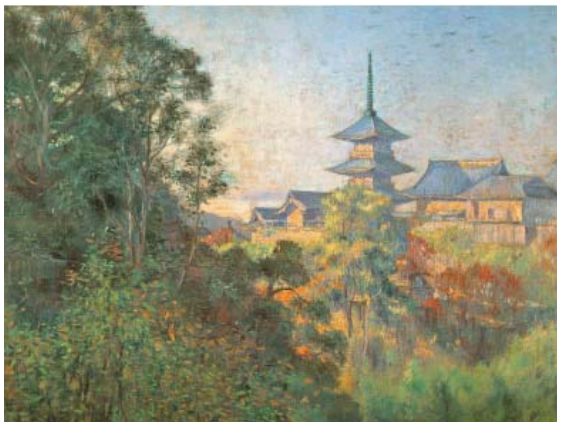
Numéricamente hablando no se llega a alcanzar el volumen que se experimenta en países como Inglaterra y Alemania en el caso europeo o como Estados Unidos si nos situamos a un nivel internacional. En las investigaciones que hemos podido llevar a cabo hasta la fecha se ha documentado un total de 330 artistas nipones que han visitado nuestro país con seguridad en periodos variables desde los años cincuenta hasta la actualidad. En esta cifra se incluyen dos casos diferentes: por un lado, aquellos que aunque sabemos a ciencia cierta que han estado en España no hemos podido concretar la duración de su estancia, así como los que solo han realizado viajes o estancias cortas, tanto profesionales como de formación (126 artistas). Y por otro lado, aquellos que tenemos constancia de que han estado en España durante al menos dos años o dos cursos lectivos (204 artistas). Ambos serán analizados a continuación, no sin antes presentar una breve introducción al panorama de los creadores nipones que de forma pionera visitaron nuestro país en la primera mitad del siglo XX.

2. 2. 1. Antecedentes: artistas japoneses en España en la primera mitad del siglo XX

A pesar de que, como hemos señalado, la llegada de artistas japoneses a España no empezará a ser relevante hasta los años setenta, se han encontrado algunos casos excepcionales de creadores nipones que visitaron nuestro país o realizaron estancias cortas en él con anterioridad a la II Guerra Mundial, si bien es cierto que, al parecer, ninguno se estableció aquí indefinida o permanentemente.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en un momento en que París era considerado por todos —incluidos, por supuesto, los japoneses— como la capital mundial del arte, muchos de los japoneses que allí se instalaban aprovechaban sus estancias para viajar a otros países europeos o eran enviados por el gobierno japonés para representar a su nación en otros lugares. A este respecto, uno de los casos más tempranos y destacados fue el de Keichirō Kume. Este artista se había afincado en París en 1886, pero sería requerido para formar parte de la delegación japonesa que acudió a la Exposición Universal de Barcelona en 1888. Por este motivo Kume viajó a la Ciudad Condal y residió allí durante casi un año, concretamente desde marzo de 1888 hasta enero del año siguiente. No obstante, durante ese tiempo también se dedicó a conocer otros lugares emblemáticos de la geografía española[368].

[368] BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés…», *op. cit.*


Keichirō Kume: *El templo de Kiyomizu*, 1893.

Del mismo modo, también la Exposición Universal que se celebró en este mismo lugar en 1929 sirvió para que llegaran a nuestro país algunos artistas nipones. Por ejemplo, se sabe que para esta ocasión vino un grupo de lacadores entre los que se encontraba un tal Wakamoto. Además, este creador acabaría fundando, junto a Ramón Sarsanedas, «Sarsanedas y Wakamoto», una compañía que, lamentablemente, permanecería activa menos de un año[369].

Igualmente, algunas figuras de prestigio internacional pasarían por España en estos momentos. Este es el caso de Yoshio Markino, Torajiro Kojima, Hiroshi Yoshida, Sōtarō Yasui o Ryuzaburō Umehara[370]. Éste último, por ejemplo, siguiendo los consejos de Picasso —a quien conoció en 1911— viajó a nuestro país, visitó el Museo del Prado e incluso realizó una copia de una obra de Tiziano[371].

En cualquier caso, al parecer, en este periodo no existía una predilección especial entre los artistas nipones por viajar a España. Nuestro país no era sino una parada más en el *tour* europeo que los creadores japoneses hacían a su paso por el continente, el cual incluía otros lugares como Italia, Inglaterra o Alemania. Y lo que es más, lo cierto es que la visita a la Península Ibérica ni siquiera fue considerada como «obligatoria», por lo que muchos creadores que sí estuvieron en estos otros países europeos simplemente la obviaron[372].

Posteriormente, la Guerra Civil (1936-1939) en el lado español y después la II Guerra Mundial (1940-1945) en el caso japonés conllevaron la lógica interrupción de los viajes de artistas nipones a nuestro país, los cuales no se reiniciarían hasta los años cincuenta.

[369] KAWAMURA, Yayoi, «Coleccionismo y colecciones de la laca Extremo Oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 211-230 (pp. 225-226).
[370] BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés…», *op. cit.*, p. 247.
[371] «Ohara Museum of Art», en http://www.ohara.or.jp/201001/jp/C/C4c1.html [fecha de consulta: 27 de agosto de 2011]; NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita.., op. cit.*, p. 70; TAKASHINA, Shūji, *et al.*, *Paris in Japan…, op. cit.*, p. 112; y UMEHARA, Ryuzaburō, *L'art d'Umehara: oeuvres choisies par lui-même*, Tokio: Yomiuri Shinbun, 1960.
[372] BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés…», *op. cit.*, p. 250.

2. 2. 2. Viajes y estancias cortas en la segunda mitad del siglo XX

Una vez que las heridas derivadas de los desastres bélicos empezaron a cicatrizar en los años cincuenta, finalizaron las restricciones para viajar al extranjero impuestas durante el periodo de ocupación norteamericana (1945-1952) y se inició la recuperación económica de ambos países, volvió a reactivarse la tendencia iniciada por los artistas nipones en el periodo anterior a la II Guerra Mundial. De este modo, estos creadores visitaban España a la par que otras naciones europeas o una vez que estaban establecidos en otros países cercanos como, sobre todo, Francia, Inglaterra o Italia.

A todos ellos les llamaban poderosamente la atención los escenarios naturales, la luminosidad y la bondad del clima, así como el pintoresquismo de algunas regiones españolas. Además, la vida era aquí mucho más barata que en las grandes ciudades europeas. Por ello, muchos creadores pasaban breves periodos de tiempo, disfrutando del buen tiempo —sobre todo en invierno cuando lugares como París se volvían tan fríos que resultaba muy caro mantener sus casas calientes[373]—, y dedicándose, mayoritariamente, a pintar paisajes y escenas rurales. En este sentido, algunos de los autores que realizaron viajes por España desde los años cincuenta fueron Kotarō Migishi, el mismísimo Sofu Tesigahara, Bukichi Inoue o Ichiu Nakabatake, entre otros muchos.

Igualmente, muchos simplemente llegaron atraídos por la admiración que sentían hacia algunos de nuestros creadores como, por ejemplo, el célebre fotógrafo Eikō Hosoe, el cual viajó por primera vez en 1964 para inmortalizar con su cámara algunas obras de Antoni Gaudí[374].

También algunos aprovecharon la oportunidad que les brindaba la celebración de exposiciones individuales propias o la participación en certámenes internacionales para visitar el país. Este fue el caso de Léonard Foujita, quien estuvo en España en dos ocasiones; una en Madrid en 1951 y otra dos años después en Barcelona con motivo de la muestra organizada en «La Pinacoteca», en la cual, por cierto, obtuvo un enorme éxito de público[375]. Igualmente, con posterioridad, las prestigiosas Aiko Miyawaki y Yoko Ono estuvieron de paso para inaugurar algunas de sus exposiciones[376]. Por su parte, creadores como Tatsuro Tsubamoto, Koji Ikuta, Kyoko Mawatari, Mikio

[373] Así nos lo comunicaba el artista Mitsuo Miura en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009. Véase: APÉNDICE, 4. 1., doc. n.º 1.
[374] ABELLÓ JUANPERE, Joan, *Gaudí visto desde la retina japonesa. El porqué de una fascinación*, Barcelona: Casa Asia, 2002.
[375] ARIAS, Jaime, «Cinco Minutos con Foujita», *Destino*, Barcelona, 14 de noviembre de 1953, n.º 849, p. 14; CORTÉS, Juan, «Fujita (1886-1968)», *Destino*, Barcelona, 10 de febrero de 1968, n.º 1584, p. 51; MANZANO, Rafael, «Del brazo y por las Ramblas con Foujita», *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, del 19 al 25 de noviembre de 1953, contraportada; MIRALLES, Francesc, «Foujita en Barcelona», en BUISSON, Sylvie, PARISOT, Christian, y MIRALLES, Francesc, *Foujita: entre Oriente y Occidente*…, *op. cit.,* pp. 115-127.
[376] En lo relativo al viaje de Aiko Miyawaki, así nos lo transmitía el arquitecto Vicente Díez Faixat en una entrevista mantenida telefónicamente el 14 de enero del 2009. Por otro lado, en relación a la visita de Yoko Ono, véase, por ejemplo: GARCÍA, Mariano: «Yoko Ono inaugura hoy su exposición en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, 21 de febrero de 2000, p. 30.

Watanabe o Noboru Sawai, entre otros muchos vinieron al ser galardonados en diferentes ediciones del Miniprint Internacional de Cadaqués[377].

Tampoco podemos olvidar que el prestigio de instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (posterior Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), la Academia Peña, ambas en Madrid y la Escuela Massana o la Escuela Llotja, ambas en Barcelona, serían también un importante reclamo para numerosos estudiantes sobre todo desde los años setenta. Algunos de los múltiples creadores que se han formado en nuestro país han sido Teizo Ito, Yoshio Nakajima, Yoshimi Nakamichi, Tokiko Kizaki, Makoto Oshiro, Masako Nakanishi, Yoshinori Nagatomo, Mibae Yasuharu, Noriko Takasu, Hidemi Onishi, Yui Taniguchi, Fumiaki Tsuchiya, Toru Asada, Atsuko Okamoto, Kyoko Ikeda, Hiroki Imamura, etc.[378].

Asimismo, también encontramos ejemplos de artistas como Shiro Masuyama y Soshiro Matsubara, quienes vivieron periodos breves en España en 2003 y 2010 respectivamente gracias a las becas de residencia que les otorgó el centro Hangar en Barcelona[379].

2. 2. 3. Artistas japoneses residentes en España en la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI

En paralelo a los artistas que viajaron a nuestro país o realizaron en él estancias cortas, han llegado otros muchos creadores que, por distintos motivos y, en ocasiones, de forma no premeditada, han llevado a cabo estancias largas o se han establecido aquí indefinida o permanentemente.

Como ya anunciamos con anterioridad, se ha podido documentar hasta la actualidad un total de 204 artistas japoneses que han residido en España durante como mínimo dos años o en su defecto dos cursos lectivos en el caso de algunos estudiantes.

No obstante, sabemos —gracias a la información facilitada por otros artistas, profesores, galeristas, etc.— que han sido muchos más los creadores nipones que han ido llegando a España, aunque hasta el momento, lamentablemente, nos ha sido imposible identificarlos. Esto se debe, entre otros motivos, a que muchos de estos datos,

[377] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «El Mini Print Internacional de Cadaqués: treinta años de difusión y coleccionismo de grabado contemporáneo japonés», *Artigrama,* n.º 24, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 789-805.

[378] Algunos de estos nombres fueron facilitados por el artista Shichiro Enjoji en una entrevista realizada el 12 de diciembre de 2009. Véase también: «Fichas de alumnos de la Academia Peña», Archivo de la Academia Peña (Madrid), y AA. VV., *The Spanish print alternating current exhibition by the Inshu Japanese paper. Pursuing the possibility of the new expression from Barcelona and Aoya*. Aoya: Aoya Museum, 2002; AA. VV., *Exposición de trabajos de artistas contemporáneos sobre papel Inshu Japonés, fruto de la colaboración entre las escuelas de Barcelona y la ciudad de Aoya*. Aoya: Aoya Museum, 2004; y AA. VV., *Colaboración entre artesanos del papel japonés Inshu y artistas grabadores españoles*. Tottori: Tottori Museum, 2008;

[379] «Archivo de artistas», en http://hangar.org/es/residents/arxiu-artistes-alfabetic/ [fecha de consulta: 11 de junio de 2011]; y «Shiro Masuyama. Resume», en http://shiromasuyama.net/resumeE.html [fecha de consulta: 11 de junio de 2011].

puesto que son relativamente recientes, están sujetos a leyes de privacidad y por tanto, las instituciones que los poseen no nos los han podido facilitar. Además, en el caso de, por ejemplo, los antiguos alumnos matriculados en cursos monográficos de Escuelas o Facultades de Bellas Artes —que, como veremos, es donde los japoneses acuden con mayor frecuencia— ni siquiera se conserva esta documentación, ya que, al no considerarse un tipo de enseñanza reglada, unas veces no se les abrieron expedientes y otras veces, aunque existieron en su momento, no se han guardado hasta nuestros días[380].

Sea como fuere, consideramos que el número de casos analizados es suficientemente significativo como para poder presentar un breve panorama general que recoja las características más destacadas de este tipo de migrantes, cuestión esta que protagonizará el siguiente subapartado. No obstante, posteriormente, se realizará un estudio detallado de los principales artistas japoneses que viven o han vivido en España desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. En concreto, se analizará el fenómeno de su presencia en nuestro país desde un punto de vista sociológico e histórico-artístico y después se hará una introducción a su trayectoria artística, agrupándolos por su lugar de residencia y su año de nacimiento.

2. 2. 3. 1. Panorama general

En primer lugar, debemos señalar que la inmensa parte de estos 204 artistas se establecieron en España directamente, o lo que es lo mismo, sin haber realizado ninguna estancia previa en el país. Y tan solo una mínima parte (concretamente el 8%) habían estado de viaje con anterioridad. En la mayoría de estos casos, ese primer contacto les impresionó de tal manera que decidieron volver a Japón con el fin de ahorrar la máxima cantidad de dinero en poco tiempo y preparar los papeles que les permitieran regresar a España lo antes posible.

Por otro lado, el análisis de la fecha en que los artistas nipones se establecieron en España, es decir, sin contar los posibles viajes anteriores, revela algunos datos de interés.

En los años cincuenta solo hemos podido documentar hasta el momento un único caso de un artista japonés residente en nuestro país durante más de dos años. Se trata de Fujiko Nakaya, una creadora que estuvo en Madrid entre 1957 y 1959 y que, posteriormente alcanzaría un gran renombre internacional. Sin embargo, aunque es factible pensar que no sería la única, se trata de un ejemplo excepcional. De este modo, no será hasta los años sesenta cuando el número de establecimientos en nuestro país deje de ser algo casi insólito. De cualquier modo, la cifra en esta década solo alcanzará el 6,8% del total de artistas que han vivido en España hasta la actualidad, es decir el equivalente a 14 artistas, entre ellos, Mitsuo Miura.

[380] Este es el caso, por ejemplo, de la Escola Llotja, tal y como nos informó el Secretario Académico de esta institución, Fernando Pardall, en una conversación telefónica mantenida el 17 de noviembre de 2009.

En los años setenta, sin embargo, asistimos a un importantísimo incremento que multiplica por cuatro el número de creadores nipones residentes en nuestro país hasta alcanzar un total de 59 artistas (28,9%). Este aumento se deberá principalmente al despertar económico que ambos países viven en este momento y, sorprendentemente, tendrá poco que ver con los cambios estrictamente políticos que España experimenta. De hecho, la muerte de Franco y el fin de la dictadura no significarán ni un aumento del número de japoneses ni una disminución, e incluso podemos afirmar que llegó prácticamente la misma cuantía en la primera parte de la década que en la segunda.

Sin embargo, en los años ochenta la cifra de artistas nipones que se establecen en España decrece hasta la mitad y solo aporta un 13,7% del total. Ahora bien, los años noventa permitirán que el asentamiento de japoneses se incremente y devuelva las cifras hasta casi el nivel alcanzado dos décadas antes (26,4%). No obstante, estas cuantías ya no volverán a ser superadas y de hecho, en la última década se ha experimentado una ligera disminución con solo 48 nuevos artistas residentes en España (23,5%), a pesar de que las comunicaciones son mucho más fáciles y fluidas en la actualidad.

En relación a la permanencia de los artistas japoneses en España según su año de llegada conviene destacar que los que residen en nuestro país hoy en día se establecieron sobre todo en la década de los setenta y de los noventa. En concreto, el 26,7% de los 116 artistas japoneses que —según nuestras investigaciones— viven en España actualmente se instalaron aquí en los setenta. Este porcentaje coincide también con el de los que lo hicieron en los noventa. Sin embargo, solo el 24,1% de ese total que vive hoy en día en nuestro país fijó su residencia en España en la última década, a pesar de que sería más probable que estuviesen aquí todavía, puesto que ha transcurrido menos tiempo desde su llegada.

De este modo, podemos deducir que en las restantes décadas, es decir los años sesenta y ochenta, no solo vinieron menos artistas nipones, sino que además se quedaron menos tiempo. Por el contrario, los setenta, noventa y, en cierto modo, también los dos mil han sido las décadas que han recibido más artistas y en las que más se han quedado.

No obstante, aunque —según nuestras investigaciones— un poco más de la mitad de los artistas que se han establecido en nuestro país durante como mínimo dos años ha permanecido hasta la actualidad (es decir 116 de 204 artistas), no consideramos que su comportamiento sea el más habitual. Pensamos que las cifras de japoneses que permanecen en nuestro país son elevadas por el hecho de que nos ha sido más fácil documentarlos, puesto que son los que más huellas han ido dejando con el tiempo. Sin embargo, creemos que han sido muchos más los que no se han quedado a vivir indefinida o permanentemente aquí, e incluso nos atreveríamos a decir que gran parte de los artistas nipones que han venido a España han vuelto con el tiempo a su país de origen.

Lo cierto es que la mayoría viene con la intención de quedarse uno o dos años, pues este tipo de experiencia es la que se valora en el país nipón. Y pese a que a veces continúan aquí más de lo que esperaban, en muchas ocasiones acaban regresando a

Japón o marchándose a otros lugares con más movimiento y mercado artístico como Nueva York, Londres o Berlín.

Indudablemente, esto se debe a diversas causas, pero los problemas económicos suelen ser un desencadenante habitual. Para muchos resulta muy difícil o incluso imposible vivir aquí solo de su labor creativa, máxime si desean darse de alta en la Seguridad Social como autónomos. Conseguir un contrato como artistas es prácticamente impensable y además, el coste de vida en España no ha dejado de incrementarse en las últimas décadas [381] . Del mismo modo, y en parte como consecuencia de lo anterior, también con bastante frecuencia deben hacer frente a numerosos obstáculos para conseguir permisos de residencia. Esto supone un *handicap* que frecuentemente solo pueden superan consiguiendo visados de estudiante o trabajando en otros ámbitos alejados de lo artístico.

En el análisis de la distribución geográfica de los artistas japoneses en España se ha considerado como punto de partida su residencia actual o aquella que ha sido la principal, en el caso que hubiesen vivido antes en otros lugares. No debemos olvidar que, al menos, un 20% de estos creadores ha residido previamente en otras ciudades españolas y hay algunos casos en los que el lugar donde se encuentran hoy en día resulta secundario en su trayectoria profesional porque han permanecido menos tiempo en él, han conseguido menos logros, etc.

Así pues, partiendo de estas premisas se aprecia que la comunidad autónoma que ha recibido un mayor número de artistas japoneses hasta la actualidad ha sido Cataluña con un 42,1% con respecto al total, seguida por la Comunidad Madrid, la cual alcaza un 37,7%. Tras ellas, pero con unos porcentajes mucho menores, se sitúan Castilla-La Mancha (5,8%) y Andalucía con un 5,3%, mientras que el resto de comunidades autónomas no alcanza el 3%.

Es curioso observar que, en cierto modo, los principales lugares de asentamiento de los artistas nipones en España coinciden con las comunidades donde más migración económica japonesa hay en general, es decir Cataluña y Madrid. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista y, tal y como evidencia el resto de regiones donde se establecen con más frecuencia, esto se debe a que son también los centros culturales más importantes del país.

No obstante, si comparamos la distribución geográfica de los artistas japoneses en España y la evolución cronológica según el año de llegada de los mismos se observa que la Comunidad de Madrid recibió muchos más creadores nipones en la década de los setenta. Ahora bien, en los ochenta tomó el relevo Cataluña, alcanzando su record en la década siguiente.

Igualmente, en lo que se refiere a la evolución que ha seguido cada comunidad autónoma debemos señalar que, tal y como acabamos de señalar, Cataluña ha recibido gran parte de los artistas nipones a partir de los años noventa, mientras que Madrid lo

[381] «Cálculo de variaciones del Índice de Precios de Consumo (sistema IPC base 2006), en http://www.ine.es/varipc/index.do [fecha de consulta: 29 de agosto de 2011].

hizo principalmente en los setenta, experimentando un enorme descenso en los ochenta y remontando ligeramente en las últimas décadas. Por su parte, Castilla-La Mancha también acogió a la mayoría de los japoneses en la década de 1970, mientras que Andalucía ha recibido un número de artistas nipones bastante equilibrado en las distintas décadas, a excepción de los años ochenta que también experimenta un descenso.

No obstante, una mayor llegada de artistas no siempre significa una mayor permanencia. Por ejemplo en el caso de Cataluña, de los artistas que llegaron en cada una de las décadas han permanecido hasta la actualidad un número muy parecido de personas. De hecho, en comparación con el número de artistas migrantes, aquellos que llegaron en los setenta y los ochenta se han mantenido más tiempo. En el caso madrileño, sin embargo, hay mayores diferencias en cada década, siendo los artistas que llegaron en los setenta los que más han permanecido.

La mayoría de artistas que se han establecido en Cataluña llegaron inicialmente a esta comunidad y solo una mínima parte de todos ellos (8,8%) se afincaron previamente en otras comunidades como la Comunidad de Madrid, Andalucía, País Vasco, Cantabria o Castilla y León. No obstante, todavía han sido menos (5,5%) los que habiéndose establecido inicialmente en Cataluña decidieron marcharse a otros lugares.

En relación a los principales centros de residencia, la gran mayoría de los artistas que se han establecido en Cataluña (el 90%) reside o ha residido en su capital. De hecho, incluso muchos de los que han vivido en municipios como Cadaqués, Gallifa, Canet de Mar, Arenys de Mar, Cabrils, etc., lo hicieron inicialmente en Barcelona. En la gran mayoría de los casos fue esta la primera ciudad en la que se instalaron en Cataluña y, lo que es más, desde el año 2000 ninguno de los artistas japoneses establecidos en esta comunidad autónoma reside fuera de la Ciudad Condal.

Sin embargo, también hay otros artistas japoneses en Cataluña, aunque constituyen una fracción muy pequeña, que han preferido vivir en localidades más tranquilas, pero caracterizadas igualmente por una gran belleza y por ser bastante turísticas, en general, así como por poseer una numerosa población internacional. Tal es el caso de Sitges o Cadaqués.

Por otro lado, también el 94,4% de los artistas que se instalaron en la Comunidad de Madrid, eligieron esta comunidad como la primera opción y solo una mínima parte de todos ellos, el restante 5,5%, se afincó previamente en otras comunidades autónomas como Cataluña o Andalucía.

Igualmente, la inmensa mayoría de los artistas que se establecieron en la Comunidad de Madrid permanecieron allí todo el tiempo, si bien es cierto que un pequeño porcentaje (15,5%) se marchó después a otros lugares y casi ninguno de ellos volvió a vivir en la capital española. En este sentido, destacan sobre todo comunidades autónomas como Castilla-La Mancha, pero también Cataluña y, en menor medida, Andalucía, Aragón, Galicia o Cantabria. Concretamente, los lugares que se alzan como los favoritos de la población nipona en este sector son grandes ciudades como

Barcelona o núcleos de un gran encanto y una enorme belleza como Toledo, Cuenca o Talavera de la Reina.

Además, la gran mayoría de los artistas que se han establecido en la comunidad madrileña (concretamente el 94,4%) han estado en su capital. No obstante, también hay algunos que decidieron vivir en pequeños municipios cercanos o ciudades dormitorio como Móstoles, Leganés, Pozuelo de Alarcón, Villaviciosa de Odón, etc., así como también en lugares de gran interés histórico-artístico como El Escorial o Aranjuez.

Por su parte, tal y como puede deducirse de la información analizada hasta el momento, la Comunidad de Castilla-La Mancha ha acogido a numerosos artistas japoneses, aunque, en muchos casos, habían residido previamente en Madrid. En este sentido, la ciudad preferida por muchos de ellos ha sido Toledo, seguida por Cuenca y Talavera de la Reina, si bien es cierto que también hay algunos creadores en lugares como Guadalajara o Motilleja.

En el caso de Andalucía, la gran mayoría han elegido esta comunidad autónoma como primera opción y de lo contrario la procedencia ha sido más variada (Comunidad de Madrid, Castilla y León, Comunidad Valenciana, Cataluña…). Además, las localidades más habitadas por artistas nipones han sido sobre todo Granada, aunque también se han localizado creadores en Sevilla, Capileira, La Rambla, Rota, etc.

Igualmente interesante es observar los establecimientos de artistas nipones según el sexo de los mismos. A grandes rasgos podemos decir que el número total de artistas mujeres y hombres es bastante similar pues la cifra de los hombres alcanza las 107 personas y la de las mujeres 97.

Sin embargo, el análisis de la evolución cronológica a lo largo de las décadas muestra diferencias importantes. En el caso de los artistas masculinos la mayoría de ellos se instaló en nuestro país en los años setenta (41%) o en la década de los noventa (23%), experimentándose un descenso en los últimos diez años. Por el contrario, aunque en los años sesenta hay casi la misma cantidad de unos que de otros, lo cual se debe a las escasas cifras generales, en los años setenta el número de artistas mujeres en comparación con el de hombres en esa década es muy inferior (solo alcanza el 25%). Sin embargo, esta tendencia empezará a cambiar en los años noventa, cuando ambas cantidades se igualen, e incluso en la última década el número de mujeres superará con creces al de los hombres. De hecho, el 72,9% de artistas que se establecen en España desde el año 2000 pertenecen al sexo femenino. De este modo, se podría afirmar que la presencia de artistas japonesas en nuestro país concuerda con las líneas generales de migración cultural japonesa de las últimas décadas a países como Inglaterra (sobre todo en Londres) y Estados Unidos (sobre todo en Nueva York), tal y como tuvimos ocasión de comentar en el apartado anterior.

Del mismo modo, debemos señalar que de los 116 artistas que viven actualmente en España 56 son hombres y 60 son mujeres, por lo que se observa que el sexo de los artistas apenas influye con su asentamiento definitivo en nuestro país, aunque hay una ligera tendencia hacia la mayor permanencia femenina.

Finalmente, también es interesante observar que, teniendo en cuenta la principal ocupación de los artistas que estamos analizando desde un punto de vista técnico, hay una preponderancia asombrosa de pintores. Aunque ciertamente hoy en día son muchos los que trabajan diversos medios a la vez, 128 de los creadores nipones que residen o han residido en nuestro país ha trabajado pintura y 97 de ellos (es decir el 75,7%) se han ocupado en ella de forma mayoritaria.

Indudablemente, el hecho de que gran parte de los artistas que deciden establecerse en España se dedique a esta manifestación se debe al renombre que la pintura española ha ido alcanzando en el exterior. En este sentido, debemos señalar que grandes maestros como Francisco de Goya, Diego Velázquez, Pablo Picasso, Salvador Dalí o Joan Miró, entre otros muchos, han llegado a ser profundamente admirados y conocidos en Japón gracias a la publicación de numerosos libros y a la celebración de importantes exposiciones[382]. Además, tampoco podemos olvidar el enorme prestigio que disfrutan en el país nipón algunas de las magníficas pinacotecas españolas, sobre todo las situadas en Madrid como el Museo Nacional del Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Indudablemente, el interés que despiertan entre los japoneses tanto los autores españoles como los edificios que hoy en día custodian sus obras ha hecho que muchos artistas se sientan atraídos por nuestro país.

No obstante, también hemos de señalar que además de pintores hay un importante número de grabadores y de escultores, aunque muy por debajo de aquellos. Igualmente, debemos mencionar la importancia —por este orden— de ceramistas, fotógrafos, diseñadores de distintas ramas, calígrafos y, en menor medida, de artistas que realizan *performances*, instalaciones o videoarte, así como también a maestros de ikebana.

2. 2. 3. 2. Principales artistas japoneses en España

Tal y como tuvimos ocasión de explicar en la presentación de esta tesis doctoral, el estudio y análisis de la bibliografía y la documentación consultada sobre los artistas japoneses contemporáneos en España nos ha permitido elaborar una nómina de los que —a nuestro juicio— podrían definirse como los creadores nipones más destacados que residen o que han residido en nuestro país desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Indudablemente, existen otras muchas figuras sumamente interesantes, pero, por unos motivos u otros, su historia personal o su producción artística resultaban menos útiles para nuestra investigación.

[382] A modo de ejemplo podemos citar, entre otras muchas, algunas exposiciones celebradas sobre arte Barroco Occidental (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, 1963); sobre Goya (Tokio, 1954 y Museo Nacional de Arte Occidental, 1971); sobre arte español contemporáneo (Museo Nacional, Tokio, 1961, 1970 y Museo de Arte de Seibu, 1989); sobre Picasso en 1962 (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio y Museo de Arte Moderno, Tokio, 1964), y sobre Joan Miró en 1962 (Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio).

En concreto, los artistas estudiados fueron elegidos por la representatividad de su perfil en relación a su edad, los años de residencia en España, el tipo de manifestaciones artísticas que realizan, el interés de su trabajo, su trayectoria y reconocimiento, etc.[383].

Gracias a todo ello, hemos podido examinar de cerca el fenómeno de los creadores nipones en España y analizarlo tanto desde un punto de vista sociológico como histórico-artístico. Precisamente, este trabajo será presentado en el siguiente subapartado. Con posterioridad, se incluirá un breve resumen de la trayectoria artística de todos ellos[384] en el que también tendremos ocasión de explicar las principales características de sus creaciones[385]. Indudablemente, ambas cuestiones nos ayudarán a crear un amplio marco en el que inscribir a Mitsuo Miura y a la postre, poder valorar su trayectoria artística dentro del fenómeno de los artistas japoneses en España.

a) Análisis sociológico e histórico-artístico

Indudablemente, cada una de las figuras entrevistadas tiene una historia y una biografía personal y profesional distinta y tanto en Japón como a su llegada a España ha vivido experiencias muy singulares que le diferencian de otros de sus compatriotas migrantes. Esto hace que cualquier estudio que trate de englobar o analizar a todos estos artistas de manera conjunta y resumida deba recurrir a una cierta simplificación de la compleja realidad que protagonizan. Sin embargo, aun siendo conscientes de esta problemática, hemos encontrado numerosas concomitancias o denominadores comunes entre ellos. Esto será lo que precisamente examinaremos a continuación con el fin de definir los perfiles más habituales en este fenómeno y de establecer una primera aproximación a sus características generales más frecuentes.

En la actualidad (año 2012), todos los artistas entrevistados son adultos con edades comprendidas entre los veintiséis y los ochenta y tres años. No obstante, la mayoría de ellos se encuentra entre los treinta y cuatro y los setenta años, siendo los de cincuenta los más abundantes.

La mayoría de ellos fijaron su residencia en España entre los veinte y los veintinueve años y todos excepto uno lo hicieron con menos de cuarenta. De hecho, la edad media de establecimiento en nuestro país es de veintisiete años. Ciertamente, esta edad se explica porque, como veremos, la mayoría de ellos viene una vez que ha

[383] Para un listado de los mismos véase APÉNDICE 1.

[384] Además de la trayectoria artística de los cuarenta y cuatro artistas entrevistados, se analizará la de Gustavo Isoe y la de Kozo Okano, creadores ambos que fallecieron con anterioridad a la elaboración de nuestro trabajo, pero que, sin duda, merecen estar en él. No obstante, se excluye en esta presentación a Mitsuo Miura puesto que su trayectoria artística protagonizará el grueso de nuestra tesis doctoral.

[385] Dicho análisis se completa en las notas a pie de página con una síntesis de la bibliografía más importante de cada artista, en la que también se podrá encontrar en la mayoría de los casos un listado de exposiciones completo. Este se ha omitido deliberadamente en el texto principal en aras de una mayor fluidez y con el fin de no excedernos en el objetivo propuesto que no es más que llevar a cabo una primera aproximación a este tema.

acabado sus estudios universitarios en Japón e incluso ha pasado varios años trabajando allí.

En este sentido, debemos señalar que a la relativamente avanzada edad con la que llegan a nuestro país hay que sumar el hecho de que con bastante frecuencia pasan los primeros años estudiando español y después o simultáneamente formándose en la universidad, en academias o en instituciones artísticas. Estas circunstancias tienen repercusiones bastante negativas en su carrera profesional, porque les lleva a incorporarse bastante tarde a los circuitos artísticos españoles, con todo lo que ello conlleva en un mundo en el que está tan de moda la «caza» de jóvenes talentos.

Entre los cuarenta y cuatro artistas entrevistados encontramos a diecinueve mujeres y veinticinco hombres[386]. En lo que a su estado civil se refiere, aunque hay muchas mujeres que están solteras, la mayoría están casadas o tienen parejas estables en nuestro país. Además, casi todas están con hombres españoles y solo una con un japonés. Este hecho es la causa (aunque en parte también la consecuencia) de que, en general, un porcentaje mayor en relación al número total de artistas femeninas se haya imbricado mejor en la sociedad de acogida y haya desarrollado una vida más ligada a España (a sus costumbres, su idioma, su mercado artístico, etc.) que el caso masculino.

Igualmente, una amplia mayoría de los hombres artistas están casados, pero a diferencia de lo que sucede en el caso de las mujeres, muchos de ellos han escogido parejas japonesas y por ello, —aunque por supuesto hay excepciones— han sufrido mayores dificultades de adaptación en nuestro país.

Por otro lado, debemos señalar que al igual que apuntábamos anteriormente en el análisis general, también en el caso de los artistas entrevistados, la década en que se instalaron más mujeres en nuestro país fue la de los noventa (42%), estando el resto repartido bastante equitativamente en los setenta (3), los ochenta (4) y los dos mil (4), salvo en los sesenta que no tenemos ejemplos. Sin embargo, en el caso masculino hay dos artistas que vinieron en los sesenta, si bien es cierto que la década más importante es sin ninguna duda la de los setenta (11), habiendo 4 artistas en cada uno del resto de decenios.

Casi todos los artistas entrevistados nacieron o estudiaron en ciudades grandes y cosmopolitas. La mayoría vivía en Tokio antes de venir, pero también algunos procedían de Kioto, Osaka, Nagoya, Nagasaki, Hiroshima, Chiba, etc. Habitualmente, han cursado estudios de Bellas Artes antes de establecerse en España en academias o prestigiosas universidades[387]. Sin embargo, también es cierto que un gran número de

[386] En cierto modo, estos datos relativos a los principales creadores japoneses en España contrastan con el hecho anteriormente señalado de que en la actualidad hay incluso más artistas mujeres que hombres residiendo en España. Esto puede deberse a múltiples factores, pero destaca el hecho de que, en ocasiones, ellas han tenido que salvar más obstáculos para trabajar, exponer, vender, etc., y por tanto, es posible que hayan experimentado más dificultades para desarrollar su trayectoria desde un punto de vista profesional. Asimismo, algunas de las artistas que residen actualmente en España son todavía muy jóvenes y su trabajo no se ha madurado lo suficiente o, por ejemplo, en otros casos, sabemos que han ido abandonando la práctica artística por cuestiones personales.

[387] Por ejemplo, en Tokio: Universidad de Musashino, Universidad Femenina o Universidad Nacional de Bellas Artes y Música, etc.

ellos se considera autodidacta porque se formó inicialmente en terrenos completamente alejados de lo artístico como, por ejemplo, filología o literatura, química, etnología, ingeniería, arquitectura, informática, economía, alimentación…

Con todo, y a pesar de que en la mayoría de los casos se habían preparado para ello, son creadores que, con frecuencia, no pensaban que finalmente se introducirían en el mundo del arte desde un punto de vista profesional. Esta aparente falta de confianza se debe a que el auge económico que la sociedad japonesa ha experimentado tras la II Guerra Mundial se ha producido especialmente gracias al desarrollo empresarial. Por ello, es a este sector al que pertenece la inmensa mayoría de los puestos de trabajo que se generan en el país. Además, también existe un factor social que contribuye a este hecho, ya que casi todos los jóvenes se ven presionados incluso desde antes de acabar la carrera a buscar un trabajo en una gran compañía, pues creen que de ello depende su futuro e incluso su reputación.

De hecho, muchos de estos artistas empezaron trabajando en empresas de distinta índole y de haberse quedado en Japón, ellos mismos reconocen que probablemente no hubiesen continuado con su labor creativa desde un punto de vista profesional por cuestiones económicas o sociales, falta de infraestructuras y de apoyo oficial, etc. A lo sumo, la vía que consideraban más factible para seguir vinculados al mundo del arte era la de acceder a puestos de profesores de Bellas Artes, pero sin olvidar que este camino tampoco es nada fácil.

Así las cosas, algunos de estos japoneses solo se adentran en el terreno artístico después de haberse marchado de su país natal. A veces lo hacen con el objetivo de cumplir su sueño de trabajar en algo que realmente les gusta y, en otras ocasiones, tras verlo como una oportunidad para ganarse la vida ante el creciente interés que se está experimentando en España por algunas manifestaciones niponas tradicionales.

En cualquier caso, la mayoría de ellos —tanto los que proceden del terreno artístico como los que no— ha continuado —o iniciado si no lo había hecho antes— su formación artística en España. No obstante, solo cuatro de los entrevistados han cursado o están cursando la licenciatura de Bellas Artes íntegramente aquí y únicamente dos han obtenido el título de doctor en universidades españolas, por lo que son casos bastante excepcionales[388].

Para llevar a cabo esos estudios se matriculan en academias privadas, escuelas o facultades de Bellas Artes o se hacen miembros de algunas instituciones. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la Academia Peña de Madrid; la Escuela Massana; la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja[389]; la Escuela Superior de Diseño

[388] Además de los entrevistados, Mika Murakami también estudió Bellas Artes en nuestro país como tendremos ocasión de ver más adelante en la descripción de su trayectoria.

[389] En este sentido, conviene señalar que cuando ambas escuelas estaban en el antiguo Hospital de la Santa Creu de Barcelona (la Escola Llotja cambió su ubicación en el 2004) era habitual entre los artistas que se pasaran de una a otra según el curso que les interesase hacer. Además, el Hospital de la Santa Creu es un bellísimo edificio gótico en el centro de la ciudad, que resultaba muy atractivo para cualquier estudiante japonés recién llegado. Información facilitada por Anna Comellas, profesora del taller de litografía y grabado calcográfico de la Escola Llotja de Barcelona, en la entrevista que nos concedió el 20 de noviembre de 2009.

e Ingeniería Elisava (todas ellas en Barcelona); la Escuela de Artes y Oficios de Valencia; la Escuela de Cerámica de Manises; la Escuela de Arte de Oviedo; la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; la de la Universidad de Barcelona; la de la Universidad de Salamanca; la de la Universidad de Granada o el Círculo de Bellas Artes de Madrid. A ellas acuden guiados por la experiencia de otros compatriotas suyos, por la fama de algunos de los artistas que allí se han formado o simplemente porque encontraron información de las mismas cuando todavía estaban en Japón.

De toda la oferta disponible, estos creadores se interesan sobre todo por las clases de pintura, dibujo, grabado, litografía, cerámica, joyería, forja o escultura. Y aprovechan a menudo la oportunidad de aprender algo que en Japón no siempre pueden estudiar. Habitualmente, se matriculan como alumnos libres y acuden a asignaturas sueltas o se inscriben en cursos monográficos. En el último caso, su elección viene condicionada por varias razones: la facilidad con que pueden introducirse en los mismos —nada que ver con la burocracia necesaria para entrar en la universidad—; su corta duración —un curso académico— que no les obliga a seguir un programa de varios años; sus precios asequibles; y la libertad que tienen para poder llevar a cabo una obra personal. No obstante, en muchos casos lo que más les interesa es tener acceso a sus instalaciones para poder utilizarlas como su propio taller ante la imposibilidad económica de abrir o alquilar otros espacios.

Igualmente, no debemos perder de vista el hecho de que, en muchos casos, su incorporación a este tipo de enseñanzas, sobre todo en el caso de las oficiales, viene marcada por la necesidad de conseguir un visado de estudiante —el más sencillo de obtener— para poder residir en nuestro país. No obstante, en cualquier caso, la experiencia es siempre tan positiva que algunos han pasado más de diez años matriculados en algunos de estos centros.

Lamentablemente, los artistas japoneses no suelen recibir ningún tipo de beca —ni española ni japonesa— para viajar a nuestro país o para trabajar una vez que están aquí. De este modo, habitualmente son sus familias o ellos mismos con dinero ahorrado previamente los que asumen todos los gastos de sus estancias. No obstante, sí existen excepciones al respecto, como, por ejemplo, algunas ayudas económicas provenientes de instituciones españolas como el Ministerio de Asuntos Exteriores (a través de la Embajada de España en Japón), el Instituto Ramón Llull o centros como Hangar, aunque son casos bastante excepcionales.

En el lado japonés, todavía son más limitadas y aunque existen algunas ayudas de empresas privadas o del Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología —las célebres becas Monbukagakusho— son muy difíciles de obtener y, de hecho, ninguno de los artistas entrevistados las ha conseguido.

Sin duda, la manifestación preferida por la gran mayoría de los artistas entrevistados es la pintura, aunque también el grabado tiene bastantes seguidores, pues son muchos los creadores que lo trabajan tanto de forma única e independiente como paralela a sus creaciones pictóricas. Otros muchos no se dedican a un medio creativo

concreto sino que logran resultados de un enorme interés experimentando en diversos campos como —además de los citados— el graffiti, el mural, el vídeo, la fotografía, la ilustración, la joyería, los proyectos *site-specific* o de arte público, etc. Igualmente, aunque en menor medida, entre estos creadores son populares manifestaciones como la escultura o la cerámica y, también, aunque no tanto, la caligrafía.

Dentro del nutrido grupo de pintores que viven en España existe una gran variedad de estilos, técnicas e influencias que a grandes rasgos se pueden dividir en dos. Por un lado, hay artistas sumamente renovadores que utilizan indistintamente aspectos de la figuración y abstracción, que emplean todo tipo de materiales y que beben de manifestaciones y movimientos tan diversos como el cubismo, el arte urbano, la caligrafía, el surrealismo, la pintura tradicional japonesa, etc., o que simplemente se sumergen en su fuero más interno para crear obras de una enorme originalidad y creatividad.

No obstante, por otro lado, se observa una predominancia de estilos menos innovadores y más arraigados al pasado. Dentro de este grupo quizás los más expresivos son los artistas vinculados al informalismo abstracto por su pintura densa y matérica. Pero otros muchos —la mayoría residentes en el centro de la Península— defienden una figuración tradicional que en ocasiones tiene ciertos aires naif, pero que, en otras, se sostiene en un realismo obsoleto e incluso decimonónico. Este estilo queda, a menudo, plasmado en desnudos, floreros, bodegones o paisajes tanto naturales como rurales que ofrecen distintas visiones de la España más profunda.

Asimismo, debemos señalar que en nuestro país, sobre todo en Madrid y alrededores, hay un importante grupo de creadores hiperrealistas; algunos de ellos trabajan de forma independiente, mientras que otros se consideran discípulos directos de las enseñanzas de Antonio López (Tomelloso, Ciudad Real, 1936)[390]. Así, entre los primeros encontramos tanto reinterpretaciones de trampantojos barrocos como representaciones de paisajes naturales o urbanos que, aun siendo absolutamente fieles a la escena original, no están exentos de una potente personalidad.

Entre los seguidores de López, indudablemente la figura más destacada fue Gustavo (Tsuyoshi) Isoe (Osaka, 1954-2007). Este creador —al igual que el propio López— cosechó un gran reconocimiento tanto en nuestro país como, sobre todo, en Japón, donde a través de las múltiples exposiciones que se han realizado allí ha influido a numerosos artistas y ha logrado que la importancia del hiperrealismo haya crecido en este país en las últimas décadas.

Sin lugar a dudas, uno de los principales interrogantes que abordan a cualquier investigador que se aproxime al fenómeno de los artistas japoneses en España es el relacionado con los motivos que llevaron a estos creadores a dejar Japón. Como es de suponer las razones que lo explican son sumamente diversas e incluso se combinan varias para cada caso. Sin embargo, lo cierto es que se ha podido observar entre ellos

[390] No obstante, solo la primera tendencia está representada entre los artistas entrevistados, ya que el creador más importante del segundo grupo, Gustavo Isoe, falleció en 2007 justo antes de que iniciásemos esta investigación.

una serie de coincidencias sumamente interesantes que merece la pena analizar a continuación.

En primer lugar, una de las causas más comunes es, por ejemplo, su deseo de libertad y de seguir un camino más individual y personal. Muchos de ellos querían alejarse de las estrictas directrices de sus maestros y del peso de la tradición, pues de haberse quedado en Japón, tendrían que haberse insertado en una escuela o tendencia concreta.

Igualmente, un gran número de los artistas que pertenecen a las últimas generaciones —aunque no exclusivamente— coinciden en que sintieron una fuerte ansia de romper con su vida anterior, de rebelarse y alejarse de todo lo nipón, incluidos los propios japoneses. Necesitaban ir a un lugar donde no conociesen a nadie, donde no les fuesen a criticar ni mirar mal por ser artistas o querer estudiar Bellas Artes con independencia de su edad, por salirse de la norma o simplemente por hacer lo que hacen.

Además, a menudo coinciden en que no querían verse como los típicos *salary-man* japoneses que dedican su vida entera al trabajo. Por ejemplo, Toshiro Yamaguchi (Okayama, 1956) afirmaba con convencimiento lo siguiente: «yo quería vivir mi vida con pasión»[391]. Un testimonio este que enlaza también a la perfección con la imagen prototípica de nuestro país y de la cultura mediterránea que tanto suelen admirar los japoneses[392].

Por otro lado, en una sociedad sumamente machista, como es la japonesa, —sobre todo hace unas décadas, aunque en parte todavía hoy en día— muchas mujeres artistas deciden liberarse y escapar del camino que se les ha impuesto. No debemos olvidar que este pasa necesariamente para muchas de ellas por casarse y tener hijos y, en muchas ocasiones, por abandonar su carrera profesional o, en el caso de mantenerla, doblegarse ante la imposibilidad de optar a las mismas condiciones que un hombre.

Igualmente, también les influyeron a muchos artistas las dificultades que tenían para desarrollar su trayectoria profesional como tales. Primeramente, tenían que enfrentarse a un duro sistema educativo y algunos de ellos, al suspender las exigentes pruebas de acceso de las facultades de Bellas Artes, se animaron a salir de su país. Pero incluso en el caso de haberse graduado allí, la decepción venía al descubrir lo difícil que era entrar en el oxidado y precario mercado de arte contemporáneo en Japón. Además, la falta de apoyo institucional a la cultura y al arte, y la escasez de becas para trabajar en estos campos en Japón les ha obligado en muchos casos a salir fuera para poder seguir creando.

A eso debemos sumar también que el deseo de aprender de lo foráneo presente en los artistas nipones desde el periodo Meiji (1868-1912) y que continuaría tras la II Guerra Mundial, llevó a muchos estudiantes a querer completar su formación en el extranjero. En este sentido, un gran número de estos artistas, estaban animados por un espíritu similar al que tenían los creadores que viajaron a Europa en la primera mitad de

[391] Así lo declaraba en el cuestionario que le realizamos el 22 de abril de 2011.
[392] NOYA, Javier, *La imagen de España en Japón*, Barcelona: Real Instituto Elcano, 2004.

siglo XX. De este modo, deseaban irse con el fin de estudiar in situ el arte europeo que habían aprendido y admirado previamente en Japón —sobre todo en libros pero también en exposiciones— y de comprender la realidad que había inspirado a los grandes maestros (paisajes, objetos…). Por ello, a su llegada realizarían múltiples viajes y visitas a museos no solo españoles, sino también del resto de Europa. Esta motivación afectó a muchos de los artistas entrevistados, pero sobre todo a los más mayores —incluido Miura—, quienes, además, habían vivido su juventud en los años sesenta y setenta, cuando el movimiento *hippy* en Japón tuvo una enorme importancia. De este modo, innumerables artistas quedaron contagiados de un anhelo de viajar y de convertirse en ciudadanos del mundo. Deseos estos que también compartirán posteriormente, aunque con motivaciones diferentes, otros creadores en el contexto de la era de la globalización.

En este sentido, merece la pena destacar que, con mucha frecuencia, los artistas más jóvenes, tras acabar la carrera y ahorrar un poco de dinero, optan por salir de su país para buscar «algo más», es decir, para conocer el mundo más allá de la tierra que les vio nacer. En principio, aunque luego se quedaron, tenían pensado tomarse una pausa de uno o dos años antes de introducirse en el engranaje empresarial japonés o en una dura carrera de obstáculos que les llevaría a obtener un título tras otro.

Asimismo, en términos generales muchos de los artistas entrevistados salieron de Japón al sentir la necesidad de buscar nuevas vías de inspiración que les permitieran elaborar estilos más propios y personales, de continuar por una senda que allí apenas tenía salidas o de encontrar aquello que escaseaba en su país de origen, a veces incluso hasta en un sentido estrictamente material.

Otra cuestión fundamental en el estudio del fenómeno que ahora nos ocupa es averiguar por qué estos artistas escogieron como destino España y qué circunstancias les llevaron hasta aquí.

Evidentemente, esta decisión no fue fortuita ni surgió de la nada y lo cierto es que, a menudo, se explica por el hecho de que muchos tuvieron en Japón algún tipo de contacto previo —directo o indirecto— con nuestro país. Por un lado, en lo que a relaciones directas se refiere debemos señalar que algunos de estos creadores habían realizado algún viaje turístico a España con anterioridad o incluso habían vivido de niños aquí por el trabajo de sus padres. En otros casos, simplemente habían conocido a algún español en Japón o habían visto allí muestras de arte producido en nuestro país y lo consideraban un hervidero de artistas[393].

Por otro lado, entre los contactos indirectos a los que estos artistas tuvieron acceso destaca, por ejemplo, la información que habían obtenido sobre España a través de libros, películas o programas televisivos japoneses. En otras ocasiones, serán fundamentales los conocimientos sobre nuestra lengua o nuestra cultura adquiridos a través de sus estudios o de su trabajo en empresas con intereses en España. También a veces conocían a otros compatriotas —algunos incluso pintores— que en un

[393] WHITE, Paul, HWA-SEO, Park, y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental», *Documentos CIDOB,* n.º 13, Barcelona: Fundación CIDOB, 2006.

determinado momento habían estado aquí. O se lo recomendaban amigos, familiares u otros artistas, porque consideraban que sería muy positivo para su desarrollo profesional. Sin embargo, en el momento de su llegada la mayoría de ellos no tenían aquí conocidos japoneses que pudieran acogerles inicialmente[394], por lo que la presencia de sus propios compatriotas no será determinante para su traslado. De este modo, con toda la información recibida, la cual a menudo ellos mismos reconocen que era escasa y que frecuentemente construía una imagen prototípica de nuestro país, decidían embarcarse en la aventura de viajar a España.

Además de estos factores que lo favorecieron, otra de las causas que explican por qué llegaron a nuestro país —y sobre todo por qué se quedaron— destaca el hecho de que hasta hace unos años el coste de vida en España era menor que en otros lugares de Europa. De este modo, podían trabajar y vivir más holgadamente con el mismo dinero, un hecho muy importante, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos traían ahorros de Japón.

Además, ya hemos tenido ocasión de comentar que lo habitual era marcharse a París o Nueva York y los artistas que venían a España lo hacían a sabiendas de que su comportamiento resultaba más rebelde y aventurero, cuestión esta que también les atraía. La realidad es que, en general, en Japón hay mucha menos información de España que de otros países europeos, por lo que pensaban que viniendo aquí podrían vivir nuevas experiencias y descubrir todo por ellos mismos.

Además, el clima de España les impactaba enormemente: la luminosidad; los contrastes de luz y sombra; la sequedad o el horizonte despejado les parecían maravillosos. Por otro lado, sentían una enorme atracción por el encanto y el exotismo —lógicamente bajo su punto de vista— de los cascos viejos y de las calles de los pueblos. Incluso Yoko Sasaki decía con un gran sentido del humor que «la imagen de las casas blancas como si estuvieran hechas de queso fresco cortado le inspiraban muchísimo».

Por otro lado, algunos pintores querían salir de Japón para poder producir paisajes bellos y, sobre todo, distintos que les permitieran diferenciarse y, por tanto, hacerse un hueco en el mercado japonés. Por ese mismo motivo, tampoco les interesaba residir en ciudades europeas con un gran número de japoneses como París.

Muchos de ellos coinciden en que buscaban un ambiente cálido y con mucha energía, no solo desde un punto de vista climático, sino también humano y cultural y por tanto, la fama de carácter abierto y cosmopolita que tienen los españoles pesaría bastante en su decisión[395]. Muchos de estos artistas admiten que les fascinaba la simpatía y el carácter abierto, pero al mismo tiempo individualista, de los españoles o la vida menos consumista (hasta hace unos años) y más nocturna —en comparación con Japón— que aquí descubrieron. Grandes metrópolis como Madrid o Barcelona también

[394] En este sentido también debemos señalar que las personas que posteriormente les impulsarían a salir adelante tampoco suelen ser japonesas.

[395] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas en España», *Scripta Nova*, 2003, 7 (134), p. 104, en www.ub.es/geocrit/sn/sn-134.htm [fecha de consulta: 5 de febrero de 2010].

satisfarían fácilmente sus expectativas al ser ciudades sumamente activas, cosmopolitas, vibrantes y llenas de oportunidades.

Igualmente, en su decisión de trasladarse a nuestro país serían fundamentales otros factores culturales. Sin embargo, lo curioso es que muchos de los entrevistados llegaron a España, paradójicamente, cuando todavía estaba la dictadura franquista. Es decir, vinieron cuando apenas había libertades, la cultura española vivía un gran retraso y una gran cantidad de artistas de aquí había tenido que exiliarse. Lo cierto es que muchos de ellos conocían la situación política de nuestro país, pero no pareció importarles en exceso y, además, como extranjeros no tuvieron demasiados problemas, incluso disfrutaron de una mayor flexibilidad para trabajar que los creadores nacionales.

Por otro lado, aquellos que querían estudiar Bellas Artes, sobre todo en los años setenta, no tenían demasiadas opciones para elegir y, en muchos casos, se dejaban llevar por las positivas referencias que habían obtenido, a veces incluso estando todavía en Japón, de escuelas o centros universitarios españoles. Algunos de ellos eran la Academia de Bellas Artes de San Fernando y posterior Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la Escola Massana, la Escola Llotja, etc. Esta Información podía llegarles tanto a través de asociaciones o embajadas (japonesa o española) como de otros artistas —nipones o no— que estudiaban en ellas y que les recomendaban que hicieran lo mismo.

En otras ocasiones, aunque menos habituales, en su traslado fue determinante el contrato firmado con alguna galería catalana, la invitación para hacer alguna exposición o la necesidad de vivir aquí para poder organizar proyectos en determinadas instituciones.

Además, a menudo fue fundamental para su traslado a nuestro país la admiración que muchos de estos nipones sentían hacia artistas españoles clásicos como Velázquez, Goya o el Greco, etc.[396]. Vivir aquí les permitía estudiar de primera mano sus obras, así como las de otros grandes maestros como Rubens, Tiziano o Rembrandt, gracias a las magníficas colecciones de las pinacotecas españolas. Igualmente importante era para muchos seguir los pasos de grandes figuras como Antonio Gaudí y de otros artistas contemporáneos como Pablo Picasso, Joan Miró, Antoni Tàpies, Salvador Dalí, Antonio López, etc. No en vano, todos ellos son figuras que los nipones consideran sus maestros igual que lo son otros como Leonardo Da Vinci, Paul Cezanne, Henri Matisse, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, etc., a los cuales también sentían más cerca si se establecían en Europa.

En definitiva, la mayoría anhelaba algo completamente distinto de su Japón natal (clima, gente, cultura…), pero lo que quizás no sabían —ni podían intuir— es que una vez instalados aquí se introducirían en una dinámica (estudios, proyectos, exposiciones, lazos afectivos, adaptación…) que al final haría que se quedaran indefinida o permanentemente en nuestro país.

[396] *Ibidem* y BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas en España», *Documentos CIDOB*, n.º 3, Barcelona: Fundación CIDOB, 2002.

En base a las expectativas, imágenes previas y conocimientos que habían reunido de nuestro país cuando todavía estaban en Japón, la primera impresión que tuvieron de España a su llegada, en general, fue bastante positiva, lo cual les motivaría para quedarse. No obstante, muchos admiten haber sentido un gran choque cultural que no siempre se ha visto amortiguado con los años. Especialmente duro fue el cambio para los que llegaron en los años sesenta y setenta. Para ellos, en múltiples aspectos nuestro país estaba mucho más retrasado que Japón. No hay más que imaginar, por ejemplo, el impacto que sufrirían entonces los artistas que, tras haber vivido en un país que ya disfrutaba del tren de alta velocidad, al llegar aquí encontraran una sociedad eminentemente rural y empobrecida[397]. En este sentido, Sadao Koshiba habla de que la primera impresión que le causó España en 1974 fue la de «un país totalmente atrasado en cuanto a cultura, civilización, educación… Un país salvaje y pobre»[398]. Calificativos estos últimos que curiosamente son utilizados por varios artistas al describir la España de entonces.

Además, todos los entrevistados reconocen que les molestaban, entre otros muchos aspectos, la consideración del trabajo como algo negativo, la sinceridad a la hora de decir lo que se piensa; o hábitos que se permiten frecuentemente en nuestra sociedad y que son inconcebibles en Japón como la impuntualidad, faltar a la palabra dada, interrumpir al que habla en una conversación, etc.

Sin embargo, a juzgar por su permanencia en España, para ninguno de ellos fueron determinantes todas estas cuestiones. Además, también encuentran múltiples aspectos positivos a nuestro país. Por ejemplo, muchos de ellos —al describir lo que más les gustó o llamó la atención inicialmente de España— hacen referencia a la amabilidad de la gente, la deliciosa comida o el ambiente soleado, turístico, internacional y festivo de algunas ciudades. Incluso la atmósfera decadente de sus partes viejas les inspiraban enormemente.

Como es lógico, con el tiempo tanto los grandes pros como los grandes contras se han ido suavizando y la gran mayoría ha sabido adaptarse bastante bien. Lo fundamental es que nunca han llegado a arrepentirse totalmente de haberse establecido aquí. En algunos casos admiten que se lo llegaron a plantear o incluso se lamentaron en los primeros momentos más duros, pero en definitiva y en la actualidad, están encantados de vivir en nuestro país. Incluso alguno de ellos ha llegado a afirmar que siente y ama a España como si de su país se tratara[399] y otros incluso creyeron al llegar que Dios se había equivocado al mandarlo a Japón, porque su país era, sin duda, este[400]. Lo cierto es que casi ninguno se plantea volver a Japón e incluso algunos de los más mayores tienen muy claro que morirán aquí.

La vida de todos estos artistas en nuestro país no ha estado exenta de problemas y obstáculos tanto en el ámbito personal como en el profesional. Por un lado, la timidez y el retraimiento que muchos de ellos tienen o, al principio, manifiestan, a

[397] Por ejemplo, el *Shinkansen* o «tren bala» comenzó su actividad en Japón en 1964.
[398] Así nos lo trasmitía en un cuestionario realizado el 23 de abril de 2011.
[399] LLOP, S. J., *Kuniaki Oya,* Col. Arte y Artistas, Barcelona: Gal Art, 2000, s. p.
[400] Así nos lo transmitía Kiyoshi Yamaoka en una entrevista llevada a cabo el 17 de julio de 2010.

menudo, les ha dificultado no solo sus relaciones personales, sino también las laborales como puede ser el trato con profesores, otros artistas, galeristas o clientes. Y aunque con los años la mayoría ha logrado integrarse en nuestro país, tener amigos occidentales o formar una familia —muchos incluso con españoles— todavía se sienten extranjeros.

A todo ello se suman, igualmente, otros problemas de adaptación derivados de la dificultad que casi todos ellos experimentan para comunicarse en español con propiedad. Y es que en el momento de instalarse en España la mayoría no sabía nada de nuestro idioma o muy poco —salvo en los casos que habían estudiado filología hispánica— y lo tuvieron que aprender paulatinamente al llegar, sobre todo acudiendo a academias de idiomas. Del mismo modo, en el caso de los artistas establecidos en Cataluña, el catalán también ha sido un inconveniente añadido, ya que lo desconocían por completo y solo algunos de los que han acudido a cursos organizados por la Generalitat han logrado cultivarlo, si bien es cierto que, en general, tienen problemas hasta con el castellano.

Consecuentemente, con frecuencia los artistas nipones analizados se dedican a trabajar de forma independiente y discreta. Utilizan sus propias obras para expresarse y por tanto, apelan a otro tipo de comunicación no verbal, sumamente interesante y valiosa pero, lamentablemente, no demasiado apta para el carácter español. En ese sentido, conviene señalar que no suelen organizarse en asociaciones de artistas, de barrios, etc., ni con españoles ni entre sí, y de hecho, apenas conocen a otros creadores japoneses que residan en España ni en su misma ciudad y tampoco se muestran demasiado interesados en ello.

Además, a pesar de que muchos artistas nipones se han formado total o parcialmente aquí, su establecimiento profesional en nuestro país no ha sido fácil. Una de las razones que lo explica es nuevamente la dificultad que tienen para explicar su trabajo, debatir e intercambiar pensamientos complejos o filosóficos. Además, habitualmente se han tenido que enfrentar a una acusada falta de mercado general. Este hecho es especialmente relevante en el caso de los artistas que trabajan medios como la obra gráfica —a la cual se dedica un gran número de creadores nipones—, pues, en nuestro país, no goza del prestigio que merece; o como la cerámica, por las diferencias de valoración y uso que este tipo de objetos tienen en nuestra sociedad[401].

Consecuentemente, en la mayoría de los casos estos creadores se han visto obligados a trabajar en otros campos no siempre vinculados con el mundo del arte. Así, por ejemplo, a menudo se dedican a oficios tan variados como traductores, diseñadores, ilustradores, *disc-jockey*, cocineros, actores secundarios, camareros, guías turísticos, profesores, etc.

En definitiva, casi todos admiten que para llegar donde están ahora han tenido que recorrer un camino muy duro y que ni siquiera tras muchos años de estancia en nuestro país se sienten totalmente establecidos profesionalmente hablando.

[401] BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa a Catalunya», *Japó, el sol renaixent*, *Documentos CIDOB*, n.º 101, Barcelona: Fundación CIDOB, 2007.

Los artistas japoneses que viven en España, sobre todo, aquellos que vinieron hace más años, poseen con frecuencia un fuerte sentimiento de identidad nipona del que no se quieren desprender y que han desarrollado principalmente por vivir en nuestro país. Incluso, en ocasiones, recurren a los tópicos de la teoría del *Nihonjinron*, al igual que muchos otros de sus compatriotas que viven en otras naciones, como ya tuvimos ocasión de analizar en el capítulo anterior.

Ciertamente, los años que pasaron en Japón durante su infancia y juventud han dejado una huella imborrable en múltiples ámbitos de su personalidad como su comportamiento, sus valores, su estética, etc. Pero curiosamente, aunque entre sus motivaciones para marcharse de su país natal encontrábamos un deseo de alejarse de todo lo japonés o de conocer otras culturas, lo cierto es que, a menudo, cuanto más tiempo pasan en el extranjero más cuenta se dan de lo «japoneses» que son y más aumenta su interés por su propio pasado y por lo que consideran sus raíces. Muchos de ellos demuestran una enorme vinculación hacia la cultura y la estética niponas sobre todo las tradicionales y las vinculadas con el sintoísmo o el zen (el *sabi*, el *wabi*, etc.). Y es normalmente en España donde con más frecuencia han aprendido a valorar la modernidad de maestros como Sen no Rikkyu y a admirar más profundamente manifestaciones peculiares de su cultura como la ceremonia del té, el ikebana, el kendo, etc.

La distancia produce en algunos de ellos sentimientos de añoranza y facilita la valoración, la idealización e incluso la orientalización y exotización de su propio país, al igual que sucede, a menudo, al público occidental cuando se aproxima al «Lejano Oriente». De hecho, en ocasiones, «el gusanillo» por la tradición japonesa surge por contagio, es decir por el interés que despierta entre sus conocidos, amigos o familiares españoles. Un hecho este que ha traído consigo que acaben por retomar lo que obviaron un día o de lo que prácticamente renegaron cuando estaban en Japón.

De hecho, aunque no querríamos generalizar o caer en los tópicos que suelen aplicarse a las manifestaciones japonesas y que resultan, a menudo, excesivamente forzados en el caso del arte contemporáneo, lo cierto es que, cualesquiera que sean sus causas —cuyo análisis posponemos para futuras investigaciones—, ciertos aspectos propios del arte nipón tradicional están presentes en las obras de bastantes de estos artistas, aunque no en todos. En este sentido, en la producción de algunos de ellos destacan características como la simplicidad, la inspiración en la naturaleza, el trazo caligráfico (incluso en los que no practican habitualmente este arte milenario); la linealidad; la ausencia de perspectiva o de luces y sombras; el empleo de materiales como el papel japonés y técnicas como la laca (*urushi*); o la influencia del *manga*, el *anime* o la estética *kawaii.* Y lo que es más, como ya hemos anunciado con anterioridad, algunos incluso realizan directamente caligrafía o cerámica japonesa. No obstante, lo cierto es que en la mayoría de los casos afirman no pretender mostrar en su obra su «japonesidad» de una manera intencionada o consciente.

Por otro lado, salvo algunos artistas que de forma excepcional se consideran plenamente de aquí, en general, no están dispuestos a perder su nacionalidad para adoptar la española, a pesar de que muchos podrían hacerlo por cumplir todos los

requisitos. Además, aunque parezca contradictorio, en su fuero interno, casi todos los entrevistados se consideran artistas japoneses, otros una mezcla de español y nipón y una fracción más pequeña internacionales.

Al mismo tiempo, se da la paradoja de que, después de haber vivido tantos años fuera, cuando van a Japón temporalmente —de visita o por motivos de trabajo— tampoco se sienten suficientemente cómodos. Y lo que es más, se ven —y al mismo tiempo son vistos— casi como foráneos[402]. A menudo, allí son considerados ya casi como españoles, pero para nosotros siguen siendo plenamente japoneses, por eso apenas sorprende que en la práctica habitualmente acaben sintiéndose como extranjeros tanto allí como aquí.

Sin embargo, cuestiones de identidad como estas son cada vez más infrecuentes entre los artistas más jóvenes, quienes ni siquiera se las plantean, no quieren someterse a ese tipo de etiquetas y tampoco están dispuestos a cargar con el peso de la nacionalidad a sus espaldas. No obstante, habrá que esperar algunos años para comprobar si su estancia en España ha tenido algún efecto en este sentido y les ha hecho cambiar de parecer como hicieron otros artistas de generaciones anteriores.

La mayoría de los artistas entrevistados reconoce que España les ha inspirado enormemente, si bien es cierto que la influencia de este país en su obra habitualmente es más indirecta que directa, así como más espiritual y técnica que temática.

Por un lado, nuestra cultura y nuestra historia les interesan muchísimo, sobre todo en lo relativo a la riqueza patrimonial o la mezcla de culturas existente desde época medieval. Sin embargo, lo cierto es que no pretenden reflejarlas en su trabajo y solo una minoría de los entrevistados recurre en sus trabajos a clichés como los toros o el flamenco en un sentido castizo o prototípico. A lo sumo representan o se dejan influir por sus paisajes naturales (árboles, animales, costas, etc.) o urbanos (edificios, calles…).

De este modo, la huella que ha dejado en su trabajo su establecimiento en España se materializa de forma sutil en aspectos como el colorido, la luminosidad, la alegría, la energía, el optimismo... [403] Igualmente, resulta básico en su obra el aprendizaje de nuevas técnicas, materiales o estilos, así como en la influencia de determinadas tendencias estéticas que han conocido aquí. Curiosamente, los artistas que consideran sus maestros no suelen ser creadores japoneses de reconocido prestigio y a lo sumo hablan de la importancia que han tenido para ellos algunos profesores que supieron guiarles en su camino[404]. No olvidemos que estos artistas han estudiado o han acabado de formarse aquí y que, por tanto, han aprendido principalmente con maestros españoles. En este sentido, y dejando a un lado grandes figuras como Francisco Goya,

[402] En este sentido, conviene recordar que en Japón no se permite tener doble nacionalidad. Para más información sobre este tema véase: FUKUDA, Makiko, «Colonias japonesas en el extranjero», *Inter Asia Papers*, n.º 3, 2008.

[403] Así lo hemos podido constatar en muchas de las entrevistas realizadas.

[404] No obstante, hay excepciones en este sentido, pues algunos artistas han reconocido su admiración hacia maestros clásicos como Ogata Kōrin, Tawaraya Sōtatsu, Tohaku Hasegawa o Hayami Gyoshū y en el caso de los contemporáneos como Takeo Yamaguchi, Yayoi Kusama, Toshihiro Hamano o Takashi Murakami.

Rembrandt van Rijn, Georges Seurat, Constantine Brancusi, Anish Kapoor, Richard Long, Nils Udo, Bill Viola o Olafur Eliasson la mayoría de los artistas que les han influido más directamente son españoles o creadores que han residido principalmente en nuestro país[405].

A pesar de vivir en España y de no tener intención de marcharse, los artistas analizados no se han desvinculado completamente de su país de origen no solo sentimental o espiritualmente hablando, como hemos visto anteriormente, sino tampoco físicamente, pues muchos de ellos viajan periódicamente a Japón. No obstante, el elevado coste y la duración del desplazamiento hacen que la mayoría vaya anualmente o cada varios años y solo unos pocos alternen estancias en un país y en otro. Allí permanecen durante breves periodos de tiempo y su fin principal es el de visitar a sus familias y amistades. No obstante, habitualmente aprovechan estos desplazamientos para organizar también exposiciones, si bien es cierto que solo algunos de los más tradicionales mandan obras habitualmente y exponen allí con regularidad, puesto que, en Japón, sus pinturas son más valoradas y apreciadas.

También es verdad que ciertos artistas supieron aprovechar la bonanza de la burbuja económica japonesa en los años ochenta para vender allí a precios más elevados. Y es que algunos de ellos, sobre todo los que llevan más tiempo en España —a juzgar por los encargos y las exposiciones que han llevado a cabo en Japón— disfrutan de bastante reconocimiento en su país de origen al menos desde un punto de vista oficial. Esto se debe a que el hecho de llevar tantos años trabajando en España les da un enorme prestigio que quizás no habrían conseguido de haberse quedado allí.

No obstante, son pocos los que pueden vivir solo de las ganancias obtenidas de sus ventas en Japón y los que solo trabajan para coleccionistas nipones. De hecho, la mayoría expone más —pero en general no con la frecuencia deseable— en galerías o salas españolas, aunque estas poseen un nivel desigual.

En general y a pesar de que, por supuesto, han tenido que salvar numerosas dificultades, muchos creen que ser japoneses en nuestro país les ha beneficiado, pues consideran que de haber sido de otra nacionalidad habrían tenido más problemas. Esto se debe al creciente interés y a la admiración que la cultura nipona despierta en España, sobre todo en los últimos años. Japón es una nación que se vincula a la calidad, la innovación y la belleza y, por tanto, el público muestra a priori una buena predisposición a la hora de aproximarse a su trabajo.

De este modo, la valoración que reciben los artistas japoneses que residen o han residido en España viene condicionada, en numerosas ocasiones, por lo que en Occidente a menudo se aprecia o se espera encontrar en las obras creadas por nipones. Con mucha frecuencia, a nuestros ojos, el arte nipón por antonomasia es el que se asocia a lo exótico; a manifestaciones producidas en la época del Japón premoderno, sobre

[405] Entre ellos destacan Antoni Gaudí, Joan Miró, Antoni Tàpies, Maria Bofill, Lluís Cera, Lluís Pessa, Jorge Castillo, Joan Pons, Pere Pic, Joan Fontcubierta, Toni Vidal, Josep Llorens Artigas, Gustavo Carbó, Antonio López, Eduardo Naranjo, Gerardo Aparicio, Adolfo Schlosser o Mitsuo Miura, entre otros muchos.

todo el *ukiyo-e;* o a categorías estéticas como el *sabi* y el *wabi*[406]. Este hecho —aunque, por supuesto, existen excepciones— ha beneficiado especialmente a los creadores que trabajan con propiedades reconociblemente niponas[407]. Y en cualquier caso ha servido para que numerosos críticos, comisarios e historiadores del arte expliquen —y reduzcan— la obra de casi todos ellos a las características propiamente japonesas (a menudo a las vinculadas con la filosofía zen) o a una fusión de lo oriental y lo occidental, lo que en ocasiones puede ser cierto, pero en otras resulta absolutamente inverosímil. Todo ello demuestra que, a menudo, no se profundiza lo suficiente en su conocimiento ni en sus fuentes, aunque también hay que admitir que las dificultades comunicativas que muchos artistas sufren lo favorecen.

En cualquier caso, salvo excepciones, los creadores nipones que hemos estudiado no han disfrutado de demasiado apoyo (ni público ni privado) en España, su calidad no ha sido valorada en su justa medida y se podría decir que su amor por esta tierra no ha sido siempre correspondido. Así, incluso entre los artistas que más tiempo llevan en nuestro país, y salvo importantes excepciones, lamentablemente, no podemos decir que hayan cosechado un enorme reconocimiento aquí, a pesar de que en algunos casos han trabajado mano a mano con grandes figuras del panorama español o para ellas.

Tampoco se puede afirmar que su trabajo sea bien conocido en los escenarios locales y ni mucho menos que gocen de un prestigio nacional. Además, en general, su obra tiene una escasa representación en las principales colecciones públicas españolas y habitualmente se ve relegada a museos locales. Tampoco se han hecho en muchos casos estudios o exposiciones retrospectivas importantes de su trayectoria y, salvo excepciones, las publicaciones que han mostrado su trabajo han sido editadas por iniciativa propia, por instituciones diplomáticas (Consulado y Embajada de Japón en España y su homólogo español en Japón), por Casa Asia o como consecuencia de exposiciones organizadas por galerías, casas de cultura, centros cívicos, ayuntamientos o incluso por ellos mismos.

No obstante, parece que en la actualidad los círculos artísticos españoles confían cada vez más en los artistas nipones jóvenes, lo que les permite afrontar el futuro con un mayor optimismo. Poco a poco van logrando más encargos y recibiendo más atención por parte de distintas instituciones culturales, sobre todo a nivel autonómico. Así, se van abriendo hueco a través de concursos de arte público, festivales, plataformas virtuales o centros y espacios de experimentación en los que se valora el arte emergente y la creatividad por encima de todo.

[406] Estos términos suelen asociarse, entre otras, a la estética de la ceremonia del té. *Sabi* alude a la belleza de los materiales que han envejecido o que se han desgastado con el tiempo y *wabi* a las cosas humildes, comunes, austeras, naturales y toscas. Véase: JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), «sabi» y «wabi», en http://www.aisf.or.jp/~jaanus/ [fecha de consulta: 2 de octubre de 2010].

[407] Para más información sobre este tema véase: CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Kimonos y minifaldas: una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo *Made in Japan*», *Actas del Simposio «Reflexiones sobre el gusto»*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (en prensa).

b) Análisis de su trayectoria artística

Una vez que hemos examinado de forma global el perfil de los principales creadores japoneses que residen o han residido en España y hemos comprendido algunas de las circunstancias que hicieron posible su salida de Japón y su llegada a España, así como, entre otras, ciertas cuestiones fundamentales relacionadas con su inserción y valoración en el panorama artístico nacional, resulta necesario analizar la trayectoria de cada uno de estos artistas y ofrecer algunas notas sobre su trabajo[408]. Labor esta que emprenderemos a continuación, agrupando a estas figuras según las comunidades autónomas a las que más vinculadas han estado y ordenándolas según su fecha de nacimiento.

1. Comunidad de Madrid

Tomoya Sawaguchi (Gifu, 1929)

Aunque Tomoya Sawaguchi soñaba con ser pintor desde la infancia, adquirió sus conocimientos artísticos de forma totalmente autodidacta. No en vano, inicialmente se había licenciado tanto en Química como en Geografía Humana —concretamente en la especialidad de etnología— en la Universidad Nacional de Nagoya. De hecho, fueron precisamente sus investigaciones sobre la transhumancia las que en 1976 le llevaron a España, lugar de origen de la raza ovina merina. Una vez aquí se estableció en Madrid, ciudad que le sedujo, principalmente, por su privilegiada situación geográfica en el centro de la Península Ibérica[409].

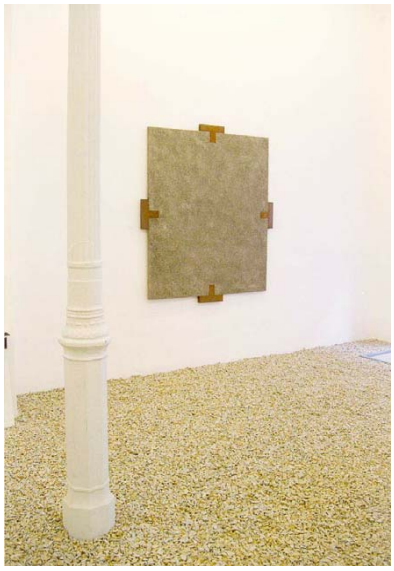
No obstante, desde su llegada a nuestro país empezó a pasar más y más tiempo en la pintura hasta que acabó dedicándose plenamente a esta labor. Los lienzos de Sawaguchi representan frecuentemente paisajes naturalistas con un estilo bastante tradicional heredero de propuestas decimonónicas. En ellos el autor demuestra su fascinación por el ambiente rural y natural de España, sobre todo de Las Hurdes y de Castilla, pues sus protagonistas son siempre sus casas de blancas fachadas, sus calles empedradas o a medio asfaltar, sus pozos y fuentes, sus campos de cereales o sus iglesias casi abandonadas[410]. Temas todos ellos que también fascinan en su país natal, donde ha logrado un gran éxito de mercado[411].

[408] Véase nota n.º 154.
[409] Así nos lo expresó el 3 de abril de 2011 en sus respuestas al cuestionario que le habíamos facilitado previamente.
[410] RIVAS, Manuel, «Tomoya Sawaguchi», *El País*, 16 de enero de 1985, en http://www.elpais.com/articulo/ultima/JAPON/ESPANA/JAPON/Tomoya/Sawaguchi/elpepiult/19850116elpepiult_1/Tes [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].
[411] Para más información sobre este artista véase: «Tomoya Sawaguchi», en http://suzuki.888j.net/artist/sawaguchi.html [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011] y «Tomoya Sawaguchi», en www.sawaguchitomoya.net/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

Kiyoshi Yamaoka (Tokio, 1941)

Kiyoshi Yamaoka se inició en el mundo del arte como fotógrafo comercial, aunque en 1969 decidió aprender a pintar. Para ello, pensó que el mejor lugar era España, así que se trasladó a su capital. Inicialmente, se formó estudiando a los clásicos en el Museo del Prado y en el Círculo de Bellas Artes y poco después, se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando[412]. Como consecuencia de todo ello, su estilo fue durante mucho tiempo muy tradicional, pues siguiendo las enseñanzas de su maestro Takeo Yamaguchi —a quien conoció en un viaje a Japón a los cinco años de estar en nuestro país— se preocupó de forjarse primero una buena base técnica.

Tras una década de estancia en Madrid, fijó su residencia en El Escorial, donde a partir de 1981 iniciaría una trayectoria completamente diferente y mucho más personal. Desde entonces, la obra de Yamaoka —que incluye tanto cuadros, como esculturas o instalaciones— es versátil y variada, pero siempre mantiene una hondura y una intensidad enormes que rozan lo trascendental. En algunas ocasiones nos habla de sus memorias de la II Guerra Mundial; en otras reflexiona sobre la existencia, la vida y la muerte o la materia y la no materia. De hecho, la génesis de este tipo de obras está en su encuentro con la obra de Miguel de Unamuno, pues sintió que compartía con él su angustia existencial.



Kiyoshi Yamaoka: *Instalación en la Galería Seiho*, 1999.

El trabajo de Yamaoka resulta un tanto sombrío por las gamas de grises y negros que suelen protagonizarlo, y aunque también utiliza blanco, se trata de un blanco espiritual y casi metafísico, sumamente inquietante. A ello también contribuyen los materiales utilizados, pues en sus piezas se observa ropa usada, metal, hierro, piedra, ceniza, cemento, plomo, escayola, madera, grapas, recortes de periódicos, clavos…

[412] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 17 de julio de 2010.

En definitiva, su trabajo es la consecuencia de un discurso meditado y cuidado[413], a pesar de que el resultado siempre se evidencie sumamente sencillo. Motivo este que ha hecho que su estilo en alguna ocasión haya sido calificado de «minimalismo simbólico»[414].

Rikinosuke Kato (Yokohama, 1944)

Aunque Rikinosuke Kato se formó como ingeniero de montes y estuvo trabajando como tal durante casi una década, en 1972 decidió dejarlo todo para instalarse en Madrid y estudiar pintura al óleo. Ese mismo año se hizo miembro del Círculo de Bellas Artes y empezó a estudiar por libre a los grandes maestros en el Museo del Prado, sobre todo a Tiziano[415]. Ahora bien, no será hasta 1983 cuando se matricule en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde solo permanecerá un curso.

Sorprendentemente, a pesar de ser un pintor figurativo, Kato también se hizo discípulo de Takeo Yamaguchi. Esto sucedió en 1976, es decir, al igual que Yamaoka, tras haberse venido a vivir a España.

En sus obras, Kato emplea sobre todo carboncillo, óleo, gouache y acuarela para representar desnudos, retratos, plantas y paisajes —tanto naturales como urbanos— que ha conocido a lo largo de sus viajes por toda la geografía española . Todos estos temas son abordados con un gran equilibrio y serenidad, aunque sin llegar al hieratismo. No obstante, el estilo de Kato es bastante académico, sobre todo por el estudio que realiza del cuerpo humano, aunque también de los objetos y de las flores. De alguna manera podría tratarse a este artista como un continuador del clasicismo vanguardista de principio del siglo XX, pues sus obras parecen situarse a medio camino del trabajo de Giorgio de Chirico, Henri Matisse y el primer Picasso.

[413] «Kiyoshi Yamaoka», *Ya*, 19 de diciembre de 1987; LUCAS, Margarita de, *et al*., *Yamaoka,* Madrid: Galería Edurne, 2009; LUCAS, Margarita de, *Yamaoka. Meditación*, Madrid: Galería Edurne, 2005; LUCAS, Margarita de, *Yamaoka. Paisajes en la memoria,* Madrid: Galería Edurne, 2008; LUCAS, Margarita de, *et al*., *Proyección metafísica*, 2006; MADERUELO, Javier, «Honrar las cenizas de los muertos», *Babelia* n.º 279, 1 de marzo de 1997; MIRANDA, Julián H., «Kiyoshi Yamaoka», *El País*, 22 de agosto de 1987; ONTORIA, Pedro P., *Origen del paisaje*, Madrid: Galería Edurne, 2007; ONTORIA, Pedro P., *Yamaoka. Paisajes en la memoria*, Madrid: Galería Edurne, 2008; SANTOS, C., «El japonés Yamaoka decora con una instalación un rincón del palacete», *Diario de León*, 13 de diciembre de 2003, en www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=112744, [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009]; UÑA, Octavio, *et al.*, *Kiyoshi Yamaoka. Silver Big Apple*, Barcelona: Duna Obra Gráfica, Museo Florencio de la Fuente, Huete (Cuenca), 1993; y UÑA, Octavio, *Yamaoka. New Yorks*, Madrid: Galería Término, 1987.

[414] CASTAÑO, Adolfo, «Yamaoka, desde las cenizas», *ABC de las Artes*, 28 de marzo de 1997.

[415] Así nos lo trasmitía el 18 de abril de 2011 en las respuestas al cuestionario que le remitimos previamente.

Kato se muestra ante todo como un gran dibujante y en todas sus creaciones predomina la línea. Ahora bien, también atiende al color, el cual es armónico y claro, plenamente mediterráneo como lo es también la luz que baña todas sus obras[416].

Chiaki Horikoshi (Tokio, 1948)

Chiaki Horikoshi se graduó en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio en la especialidad de pintura en 1973. Posteriormente, realizó un viaje por Europa y visitó el Museo del Prado donde realizó copias de las obras de maestros como Van der Weyden. En 1975 regresó a Tokio para completar su formación, pero tan solo un año después se trasladó a nuestro país para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid con una beca del gobierno español[417]. A partir de entonces, salvo algunas estancias y viajes puntuales, vive en España la mayor parte del tiempo.

A lo largo de su trayectoria profesional se ha dedicado tanto a la realización de pinturas y de obra gráfica (serigrafías, litografías y grabados), como de piezas de cerámica tradicional japonesa, así como también de escenografías y de portadas e ilustraciones para libros y revistas[418]. Muchos de estos trabajos reflejan su fascinación por la cultura española tradicional y adoptan temas que van desde su gastronomía típica (cocido madrileño) hasta iconos como Don Quijote y Dulcinea, sin olvidar, por supuesto, los toros o el flamenco, arte que aprendió con la familia Agujetas y que él mismo practica con orgullo. De hecho, incluso ha publicado algunos discos[419].

No obstante, además de ese tipo de obras también ha mantenido una línea de trabajo más personal e interesante de propuestas coloristas, alegres y decorativas que recuerdan al Matisse más célebre[420].

---

[416] Para más información sobre este artista véase: ALONSO, Sol, «La ruta amarilla», *El País*, 5 de marzo de 1995, en www.elpais.com/articulo/madrid/JAPON/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/ruta/amarilla/elpepiespmad/19950305elpmad_11/Tes [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009]; CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores japoneses en España*, Madrid: Galería Ynguanzo, 1983; KATO, Rikinosuke, y KATO, Asako, *スペイン 旅の中の旅*, Madrid: Rikinosuke Kato, 2006; LEÑA, Juan, *KATO. Drawings*, Madrid: 2008; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato*, Madrid: 2000; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1985-86,* Madrid: 1986; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1989-90*, Madrid: 1990; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1992-94*, Madrid: 1994; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1995-96*, Madrid: 1996; LEÑA, Juan, *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1997-98*, Madrid: 1998.

[417] «Chiaki Horikoshi», en http://suzuki.888j.net/artist/horikoshi/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011]; y PÉREZ MARTÍNEZ, Arturo, *Chiaki Horikoshi. 1986*, Tokio: Galería Marunouchi, 1986.

[418] Así nos lo transmitía en una carta enviada el 16 de abril de 2011.

[419] «Chiaki Horikoshi», en www.esflamenco.com/bio/biografia.php?language=ES&id=10675 [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011]; y «FlamencoLocura: Arte Japonés», en www.patiodebutacas.es/2010/10/01/flamencolocura_artejapones/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

[420] Para más información sobre este artista véase: AA.VV., *Made in Spain*, Tokio: Galería Marunouchi, 1990; AA.VV., *Chiaki Horikoshi, Print exhibition*, Tokio: Gallery OM, 2000; AA.VV., *Chiaki Horikoshi.*

Eiju Okada (Takasaki, 1949)

Eiju Okada es otra de esas figuras que se formó en un terreno completamente alejado del mundo del arte. En concreto, se graduó en 1969 como Ingeniero de Procesos de Datos Electrónicos en la Universidad de Jyobu en Takasaki (Prefectura de Gunma). Además, la primera vez que vino a España en 1973 fue fruto del azar, ya que mientras viajaba por Europa, tomó un tren que, por error, le llevó hasta Barcelona[421]. Aprovechando esta casualidad, visitó gran parte de nuestro país y quedó tan encantado que decidió mudarse definitivamente aquí en 1974. No obstante, no llegó con la intención de ser artista. En 1976 se matriculó por hobby en la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid y no empezó a dedicarse a la pintura de forma profesional hasta un año después. Igualmente, debemos señalar que en la década de los ochenta fue miembro del Grupo 360[422].

Salvo en sus primeras obras y en las ilustraciones que ha llevado a cabo para diversos cuentos infantiles, su pintura se aleja de toda figuración y se adentra en un estilo cargado de materia que se acerca al informalismo europeo. Inicialmente, introduce en sus cuadros caligrafías que aparecen combinadas con colores rojizos, negros y terrosos. Después, influido por una naturaleza más amable ha tendido hacia la recreación de una atmósfera más nebulosa tanto por el tipo de pincelada como por los colores claros, mezclando a menudo blancos y azules[423]. En cualquier caso, sus obras tienen un gran sentido del movimiento y poseen una composición libre que permite que sean observados desde cualquier dirección y punto de vista.



Eiju Okada: *Sin título*, 2010.

Silkscreen, litograph, etching-woodcut. Osaka: Acanthus Gallery, 2009 y www.chiakihorikoshi.com/index.htm [fecha de consulta: 17 de agosto de 2011].

[421] Así nos lo trasmitía en una entrevista realizada el 13 de julio de 2010.

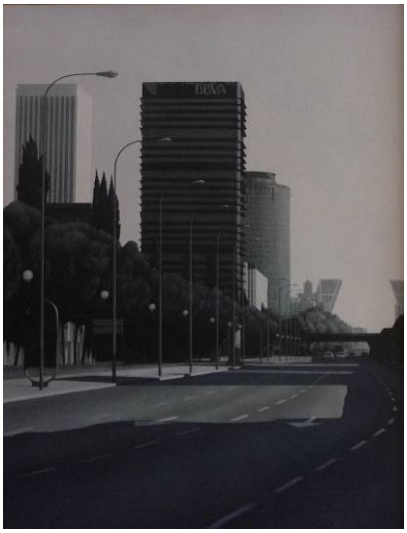
[422] «Grupo 360», [s.d.], 19 de mayo de 1983, [dossier del artista, inédito]; y MONTIEL, Teodoro, *Exposición de Pinturas y Grabados. Grupo 360*, Madrid: Embajada de Japón en España, 1983.

[423] Para más información sobre este artista véase: «Serenidad del arte oriental en la pintura española», *El Alcázar*, 21 de junio de 1983; y ALVAREZ, Chelo, «El mediterráneo de Eiju Okada», 28 de agosto de 1994.

Haruhito Ota (Heime, 1950)

Haruhito Ota estudió Bellas Artes en la Universidad de Musashino de Tokio, especializándose después en la rama de pintura occidental[424]. En 1980, huyendo del tradicional sistema de enseñanza artística que existe en Japón, vino a Madrid para formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Eligió nuestro país porque le llamaba la atención la cantidad y la calidad de los artistas que habían nacido aquí. En concreto, confiesa ser un gran admirador de Goya y, sobre todo, de su obra *La lechera de Burdeos* (1827).

Su estilo, al igual que el de Eizo Fujibayashi y el de Antonio López, a quien considera sus maestros, es hiperrealista. Desde los años ochenta —y de forma exclusiva hasta los noventa—, se ha dedicado a representar el paisaje urbano, sobre todo de grandes ciudades como Nueva York, Madrid o Barcelona. En sus lienzos suelen observarse altos edificios a partir de los cuales el artista logra hacer un alarde de dominio del espacio y de la perspectiva. Igualmente, en estas obras resultan esenciales los estudios lumínicos y de hecho, emplea a menudo claroscuros con el fin de lograr una perfecta armonía entre los volúmenes y las formas. Además, aunque inicialmente su paleta es policroma, a mediados de los noventa comienza a reducirla hasta que en algunos cuadros está limitada prácticamente al blanco y al negro (o gris en su defecto), lo que le permite enfatizar más los contrastes y los equilibrios.



Haruhito Ota: *Paseo de la Castellana*, 2004.

Por otro lado, cuando descubre la belleza de los parajes naturales de Extremadura en 1991 empieza a hacer también ―pues nunca abandona la temática urbana― paisajes rurales, representando elementos de la naturaleza, iglesias, árboles en medio de prados, etc.

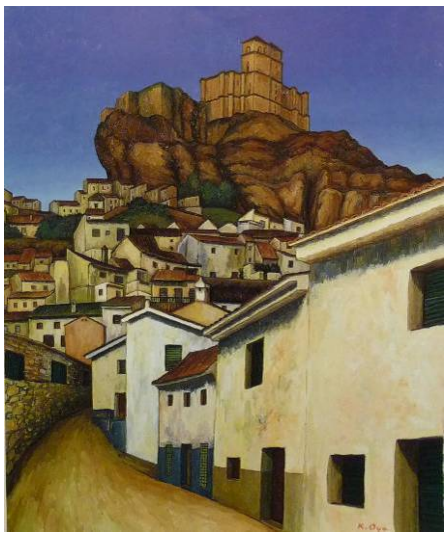
[424] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 14 de julio de 2010.

Tal y como afirma el propio artista, en sus obras desea sacar la poesía que se encuentra sumergida en cualquier paisaje, al mismo tiempo que intenta representar un tipo de belleza basada, a partes iguales, en el sosiego, la claridad y la amplitud[425].

Kuniaki Oya (Kofu, 1951)

Kuniaki Oya es también un creador en esencia autodidacta, pues inicialmente estudia ingeniería electrónica en la Universidad Tecnológica de Chiba. No obstante, ya entonces acude a varias academias para ampliar sus conocimientos sobre pintura y empieza a desarrollar una actividad artística más profesional a partir de 1972. Con el fin de profundizar más en su aprendizaje artístico se traslada a España en 1980, siguiendo el consejo de algunos amigos y críticos. Inicialmente, pasa un tiempo en Málaga y después se va a Sevilla, donde se introduce en los círculos intelectuales de la ciudad y, en concreto, entabla amistad con los miembros de la Reunión «Archiacademica».

Después, tras una breve estancia en Japón, se establece definitivamente en Madrid en 1982. Desde 1994 acude durante dos años al Círculo de Bellas Artes y posteriormente aprende grabado calcográfico con Manuel Ayllón en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de la capital española[426].



Kuniaki Oya: *Montefrío*, 1994.

[425] «Haruhito Ota, pintor hiperrealista y gran admirador de Moratalaz», *El informativo de Moratalaz*, año 10, n.º 103, abril 2005, p. 4; CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores…, op. cit.*, s. p.; DELTELL, Salvador, «Haruhito Ota. La belleza estética y sensibilidad japonesa retratan España», *Diseño de la Ciudad*, [1999], pp. 124-130; HERRERO, Beatriz, «En los ojos de Oriente», *El Adelantado de Segovia,* en http://v2.eladelantado.com/ampliaNoticia.asp?idn=33265&sec=1&offset=8 [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011]; RAMIREZ DE LUCAS, J., «Presencia de la arquitectura en ARCO-86», *ABC*, 12 de abril de 1986, p. 106.

[426] Así está señalado en el currículo del artista [dossier del artista, inédito].

Aunque sus primeros temas pictóricos están relacionados con el paisaje y la música *jazz*, desde que se estableció en nuestro país ha querido reflejar en sus pinturas, acuarelas y grabados —con bastante realismo al mismo tiempo que con cierto aire naif— las calles estrechas de los cascos históricos de las ciudades, los tejados rojos, la tierra seca de los campos, los castillos, los pueblos, los monasterios, las iglesias...

En definitiva, Oya se ha dejado seducir por múltiples rincones de España, los cuales ha conocido a través de numerosos viajes, interesándose sobre todo por los ambientes secos y luminosos, así como por los colores cálidos que de ellos se derivan[427].

Sadao Koshiba (Tokio, 1952)

Sadao Koshiba estudió económicas en la Universidad de Waseda en Tokio, pero al terminar la carrera se dió cuenta de que lo que más deseaba en la vida era ser artista. Con ese sueño llegó a España en 1974 por recomendación de otro pintor, Teizo Ito, para formarse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) —donde se licenciaría años después—, así como para aprender in situ las técnicas tradicionales de pintura occidental. En los años ochenta alcanzó un éxito considerable, lo que le llevó a establecerse definitivamente en la capital española para poder seguir trabajando como artista[428].



Sadao Koshiba: *Verde sobre azul*, 1997.

[427] Para más información sobre el artista véase: AA. VV., *Pintar España*, Madrid: Museo Nacional de Antropología, 1999; «Kuniaki Oya», en http://www.gal-art.es/www/?p=50 [fecha de consulta: 9 de marzo de 2010]; AGUSTÍN, Ana, «Me atrae el pensamiento de Santa Teresa», *Diario de Ávila,* 27 de noviembre de 2007, contraportada; AOKI, Kouji, «Óleos, acuarelas, grabados. Puente colgante entre España y Japón con 44 obras», *Diario Asahi*, 9 de mayo de 2002; CARRIEDO, Miguel A., «Mensaje», Tokio: Embajada de España en Japón, s. f. (inédito); CONDE, Javier, «Mensaje», Tokio: Embajada de España en Japón, s. f. (c. 2005) (inédito); HERNANDEZ DEL POZO, Luis, «Kuniaki Oya, un pintor japonés frente al paisaje español», *Correo del Arte*, 118, noviembre 1995, s. p.; ISHIKAWA, Yutaka, *et al.*, *Sol y sombra de España. Kuniaki Oya. Pinturas y Grabado*, Minami-Alps, Acción Cultural Exterior [2003]; LLOP S. J., *Kuniaki Oya…, op. cit.*; y MONTANE, Joan Lluis, «Kuniaki Oya», en http://www.imperios.com/monse/criticas_de_arte/joan_lluis_montane/oya.htm [fecha de consulta: 9 de enero de 2006].

[428] Así nos lo trasmitía el 23 de abril de 2011 en el cuestionario que le remitimos previamente.

Considera que no le ha influido directamente ningún creador, lo que ha permitido que haya desarrollado un estilo bastante personal y muy libre, tanto en sus pinturas como en su obra gráfica —sobre todo en las serigrafías— y en sus piezas diseñadas digitalmente. Con ellos pretende trasmitir sentimientos de alegría y vitalidad, lo cual consigue, sobre todo, a partir de la utilización de múltiples colores vivos y formas orgánicas y dinámicas[429]. Habitualmente, Koshiba se ha movido en el terreno de la abstracción, pero también ha tocado la figuración para representar, aunque muy simplificados, algunos motivos de inspiración floral y vegetal.

Gustavo (Tsuyoshi) Isoe (Osaka, 1954-2007)

Tsuyoshi Isoe, quien con el tiempo cambiaría su nombre a Gustavo, se formó en la Academia Libera de Osaka durante el curso 1973-74. Inmediatamente después, se traslada a España e ingresa en la Academia Peña de Madrid, lo que hará que posteriormente numerosos japoneses decidan seguir sus pasos y estudiar allí. Igualmente, entre 1975 y 1977 realiza copias en el Museo del Prado de maestros como Durero y Van der Weyden, pero no se traslada definitivamente a nuestro país hasta 1981.



Gustavo Isoe: *Vanitas*, 2001.

Su total dominio de las técnicas del dibujo le permitió crear un estilo propio de figuración hiperrealista en los años ochenta que le sitúa dentro de la tercera generación de artistas realistas españoles contemporáneos, al igual que Manuel Franquelo con cuyo estilo se emparienta[430]. Del mismo modo, buena parte de su obra debe bastante a las propuestas de Eduardo Naranjo (quien perteneció a la segunda generación), sobre todo

[429] Para más información sobre este artista véase: «Sadao Koshiba Exhibition», en http://www.g-beaux.jp/pages/exhibiton_j/071015.htm [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009]; *Sadao Koshiba. Obra reciente,* Madrid: Galería BAT Alberto Cornejo, 1997.

[430] CASTAÑO, Adolfo, *et al., Realismos. Arte español contemporáneo*, Madrid: Ansorena (Galería de Arte), 1993; SALAZAR, María José, *Realismos. Arte contemporáneo español*, Tokio: Asahi Shimbun, 1991.

en sus retratos y autorretratos, por la inclusión de marcos y espejos, veladuras misteriosas, apariciones fantasmales y complejos escorzos. No obstante, su concepción del realismo pasa por «plasmar el significado de la realidad»[431] y por respetar «la materia, la forma, la razón de su existencia y hasta la sustancia», como él mismo diría[432].

En sus cuadros se observan habitualmente figuras humanas, tanto vestidas como desnudas, o naturalezas muertas dispuestas en composiciones muy cuidadas. Estos elementos siempre aparecen situados ante fondos neutros —a través de colores monocromos o elementos como papel de periódico— que otorgan una gran elegancia a las escenas. Además, este recurso permite al autor aislarlos y destacarlos para concentrar en ellos todo el protagonismo y la intensidad del cuadro[433].

Toshiro Yamaguchi (Okayama, 1956)

En 1978 Toshiro Yamaguchi finalizó sus estudios de arte en la Universidad de Musashino de Tokio y cuatro años después, tras un viaje en el que recorrió Rusia y casi toda Europa, se instaló en Madrid, donde vive actualmente. Al principio, realizó copias de las obras de maestros clásicos en el Museo del Prado, sobre todo de la Escuela Flamenca, Tiziano, El Greco y Velázquez. No obstante, a mediados de los ochenta empezó a interesarse también por el movimiento vanguardista y desde 1988 a 1993 participó en múltiples talleres del Círculo de Bellas Artes que dirigieron prestigiosos artistas contemporáneos.

Ha realizado tanto pinturas y xilografías como instalaciones. Todas ellas sugieren más que evidencian, pues el autor no quiere desvelar todos sus secretos fácilmente. Además, son obras que destilan optimismo y que, tanto si poseen motivos reconocibles como si no, nos remiten a la naturaleza, a su organicidad y armonía e incluso a veces a algunos de sus elementos concretos. Así, en algunas pinturas abstractas alude a la tierra labrada o al cielo (nocturno, tras la lluvia, cuando está despejado, etc.). Igualmente, entre los elementos figurativos que protagonizan otras de sus piezas encontramos aviones, flores, hojas, semillas, olas marinas, peces, etc. No obstante, estos temas están siempre sometidos a una gran simplificación que, en el caso de las pinturas, también podría vincularse al *art brut* por el acabado matérico, aunque poseen un colorido mucho más luminoso y alegre.

[431] CASTAÑO, Adolfo, *et al., Realismos…, op. cit.* p. 164.
[432] CASTAÑO, Adolfo, *Gustavo Isoe*, Madrid: Galería Levy, 1994, s. p.
[433] «Gustavo Isoe», en http://www.coleccionesmapfrearte.com/ficha_autor.aspx?id=78 [fecha de consulta: 1 de junio de 2008]; CALVO SERRALLER, Francisco, *El dibujo, una realidad*, Madrid: Galería Heller, 1983; CAMPOY, A. M., *El desnudo, una realidad*, Madrid: Galería Heller, 1984; CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores…, op. cit.*, s. p.; LEGGIO, Gail, «Spanish Realism Today», *American Arts Quarterly*, Vol. 25, n.º 2, en www.nccsc.net/2008/5/22/spanishrealism-today [fecha de consulta: 9 de enero de 2010]; MARÍN-MEDINA, José, *Colección Lorenzana*, Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1994; y MUÑOZ, Rafael, *Existencia, 14 maestros del realismo*, Sevilla: Caja San Fernando, 1989.

Por otro lado, en el caso de las instalaciones, Yamaguchi se inclina por los temas de flores y semillas o por formas alargadas y estilizadas. Para este tipo de obras utiliza materiales muy diversos y normalmente naturales (piedra, madera, arcilla, cuerda...) que se integran en el lugar donde se sitúan y que generan ambientes de gran belleza[434].

Yoko Sasaki (Hokkaido, 1959)

Yoko Sasaki se formó primeramente en la Escuela Sokei de Bellas Artes en Kunitachi (Tokio) y después se licenció en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio en la especialidad de pintura en 1984. Su deseo de viajar y conocer mundo le llevó a recorrer diferentes lugares de Asia antes incluso de terminar la carrera. Igualmente, en 1985 —gracias a una beca de la Embajada de España en Japón— decidió venir a nuestro país para realizar estudios de posgrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y desde allí aprovechar para visitar, entre otras, varias ciudades de la Europa mediterránea[435]. Un año después volvió a Tokio, pero en 1990 se trasladó definitivamente a España. Inicialmente, residió en Real de San Vicente (cerca de Talavera de la Reina, Toledo) y desde el año 2005 vive en Aranjuez.



Yoko Sasaki: *Calle trotamundos*, 2007.

Su establecimiento en España ha tenido una influencia notable en su trabajo, pues este se inspira directamente en la claridad de la luz mediterránea, en los colores que produce el ambiente seco de nuestra tierra, así como en otros aspectos de la naturaleza. Algunas de las piezas más destacadas de esta artista configuran estructuras geométricas o formas arrugadas y moldeadas que se construyen con papel japonés,

[434] Para más información sobre este artista véase: http://taotoshiro.exblog.jp/ [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010]; AA. VV., *Montaña de fuego. Rufina Santana y Toshiro Yamaguchi*, Lanzarote: Galería de Arte Puerto Calero, 2005; AA. VV., *Toshiro Yamaguchi y Diego Canogar*, Noja (Cantabria): Sala de exposiciones «José Hierro», 2005; TATSU, Shima, *Piel de color*, Pontevedra: Galería Sargadelos, 2008.
[435] Así nos lo trasmitía el 23 de abril de 2011 en el cuestionario de preguntas que le remitimos previamente.

escayola y mallas metálicas. De este modo, sus creaciones se encuentran a medio camino entre la escultura y la pintura. Son piezas de una enorme simplicidad y que destilan calma y luminosidad[436], un efecto este que, en ocasiones, se enfatiza mediante la introducción de luz artificial en su interior.

Simultáneamente, también ha desarrollado otra línea de trabajo a partir de la utilización de papeles de formatos muy diferentes —habitualmente pintados o teñidos por ella misma— sobre los que cose cuidadosamente líneas de pespuntes, creando diseños geométricos sorprendentes y muy delicados.

Michiko Totoki (Tokio, 1963)

Al igual que otros de los artistas ya analizados, Michiko Totoki se licenció en Bellas Artes en 1986 en la Universidad de Arte Musashino de Tokio. No obstante, su deseo de debatir sobre arte con otros artistas y con el público occidental, sumado al hecho de que ya había estado en España con diecinueve años visitando el Museo del Prado, le llevó a trasladarse a nuestro país en 1987 para hacer el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid.

Esta artista se confiesa admiradora de artistas como Richard Long, Yayoi Kusama, Nils Udo, Bill Viola u Olafur Eliasson y se considera «una productora de imágenes sin nacionalidad»[437].



Michiko Totoki: *Cosmodopamina-5*, 2009.

A lo largo de su trayectoria su obra ha ido evolucionando y conociendo diferentes estadios, al principio desde una línea más académica hasta otra mucho más experimental tanto técnica como formalmente hablando. Sin embargo, sus trabajos son

[436] Para más información sobre esta artista véase: www.minimaarte.org/yokosasaki.html [fecha de consulta: 21 de julio de 2010].
[437] Así nos lo trasmitía el 2 de mayo de 2011 en el cuestionario de preguntas que le remitimos previamente.

siempre la consecuencia de la convivencia entre el alma humana y la materia. Durante un tiempo investigó acerca de temáticas relacionadas con los elementos de la naturaleza a través de las texturas y los lenguajes que pueden ofrecerle materiales como la resina sintética, el fieltro o el acetato, entre otros.

Igualmente, desde 2003 ha incorporado a su proceso creativo aspectos como la meditación o la acción, así como técnicas digitales bajo el tema de la danza de los líquidos. Después, ha configurado escenografías con diversos materiales extraartísticos que posteriormente ha presentado en forma de fotografías. Y más recientemente ha empezado también a realizar video-arte[438]. En sus obras encontramos resultados sorprendentes e inquietantes, de una gran sencillez, pero que parecen recrear estéticas futuristas y oníricas y que nos trasladan a paisajes misteriosos e imposibles, en los que la luz y los reflejos resultan fundamentales.

Fumiko Negishi (Tokio, 1970)

En 1993 —tras graduarse en la Universidad Femenina de Tokio— Fumiko Negishi decidió trasladarse a Madrid para seguir estudiando y continuar su carrera como artista. Primeramente, se matriculó como alumna libre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde permaneció durante tres años. Allí tuvo como maestros a Gerardo Aparicio y a Mitsuo Miura, artista este que será muy significativo en su trayectoria, puesto que la nombro su ayudante en su taller de grabado y después, la introdujo, entre otros, en el mundo de la pintura y la instalación.

Tanto en su producción de obra gráfica como pictórica o de instalaciones, Negishi ofrece al espectador un universo propio aparentemente naif y fantasioso. No obstante, a través de sus obras plantea problemas metafísicos acerca del origen y de la creación del mundo e investiga los puntos que tienen en común creencias como el sintoísmo japonés o la mitología egipcia. Para ello, Negishi configura en sus piezas todo un complejo y personal entramado simbólico que está compuesto por semillas, multitud de ojos, criaturas monstruosas, lenguas mentirosas —que proceden de su propio subconsciente—; ombligos de agua de los que surgen otras realidades; naves que parten a ningún lugar; globos que engendran nuevas atmósferas; lagos sin fondo; túneles misteriosos, etc. Gracias a ellos, esta artista nos introduce en una dimensión fantástica donde lo existente y lo imaginado se confunden o al menos donde la más absoluta

[438] «Cosmodopamina: la nueva exposición de Michiko Totoki. En galería Catarsis», *Arte y Libertad*, año IX, n.º 50, [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Depuración de la esencia minimalista», en http://www.arte10.com/noticias/propuesta-291.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Michiko Totoki», en /www.art-room.com.es/artistas/MichikoTotoki.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Michiko Totoki», *Revista Huellas*, n.º 1, 2009, en /www.revistahuellas.es/html/galeria.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; ARRIBAS, Victoria, «Michiko Totoki en la Galería El Cuarto Simpático», en http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/michiko-totoki-en-la-galeria-el-cuarto-simpatico/ [fecha de consulta: 2 de mayo de 2011]; TOTOKI, Michiko, *Autobiografía Sobre Procedimiento Creativo De Michiko Totoki* [inédito]; *Currículo de Michiko Totoki* [dossier de la artista, inédito].

ambigüedad es posible; un lugar en el que todo puede transformarse y en el que las cosas no son siempre lo que parecen[439].



Fumiko Negishi: *Viaje Hacia Oriente*, 2010.

Ryoichi Noguchi (Kurashiki, 1974)

Ryoichi Noguchi se formó en el Instituto de Bellas Artes Shōya Minami y luego estudió diseño industrial en la Universidad de Bellas Artes de Okayama. Al acabar, pasó cuatro años trabajando para ahorrar dinero y venir a nuestro país, ya que quería conocer de primera mano la obra de artistas como Velázquez, El Greco, Goya o Gaudí, a los cuales admiraba enormemente. Una vez que se instaló aquí en 1998, estuvo varios años acudiendo al Círculo de Bellas Artes de Madrid y después también a la Academia Peña[440]. Posteriormente, estuvo matriculado durante bastante tiempo como alumno libre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

La pintura de Noguchi está influida por maestros como Da Vinci y Rembrandt, sobre todo por el sentido de claroscuro, el colorido terroso o apagado y el tipo de dibujo[441]. Además, también demuestra un interés por la proporción áurea y otros temas relacionados con la física cuántica.

---

[439] Para más información sobre la artista véase: «Exposición 'Los Tesoros encontrados en la ruta de la seda'», en http://www.inzona.es/exposicion-los-tesoros-encontrados-en-la-ruta-de-la-seda.html [fecha de consulta: 5 de marzo de 2003]; «Fumiko Negishi», *ABC*, 29 de junio de 2002, p. 21; «Fumiko Negishi», www.tokinowasuremono.com/e/artist-002-back/200903FumikoNEGISHI.html [fecha de consulta: 5 de marzo de 2010]; «Globos, nubes y lagos», *La Vanguardia*, 11 de julio de 2010, p. 13; ALONSO MOLINA, Óscar, «Cicatriz de agua», *La Razón*, 28 de junio de 2002, p. 42; BARTANÁN, Carlos-Ricardo, *Negishi Fumiko y Carlos Spottorno de las Morenas*, Madrid: Centro de Arte joven, 1996; CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Fumiko Negishi: realidades misteriosas, paisajes soñados», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 12, 2010, en www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=373 [fecha de consulta: 19 de agosto de 2011]; CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras: arte japonés actual en España», en CABAÑAS, Pilar (coord.), *I Jornadas Internacionales de Investigación sobre Asia-Pacífico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (en prensa); HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, 2004, p. 16.

[440] Así nos lo trasmitía en una entrevista realizada el 7 de julio de 2010.

[441] ÁLVAREZ, Hugo, «La temperatura de la sombra», *Revista MU*, año VII, n.º 82, pp. 34-37.

Igualmente, usa técnicas tradicionales y emplea cola de conejo como aglutinante y escayola para la preparación de los lienzos, aunque desde 2004 también empezó a pintar sobre paneles de madera. No obstante, su acabado es bastante texturado salvo en los fondos neutros o sin pintar con los cuales crea juegos de vacío-lleno. Sus obras representan, sobre todo, retratos de rostros ausentes y desnudos que se difuminan en sus extremidades de tal modo que parecen estar desintegrándose[442].

Mirai Kobayashi (Mito, 1978)

Mirai Kobayashi nació en Japón, pero vino a España con sus padres cuando tan solo tenía seis meses. No obstante, el hecho de que sus dos padres sean nipones y de que Mirai estudiara en el colegio japonés de Madrid harían que fuera educado totalmente como cualquier otro niño de su país de origen. Ahora bien, tampoco podemos olvidar que posteriormente se insertó totalmente en la sociedad española, por lo que en la personalidad de Mirai ―como él mismo admite― conviven en igual medida ambas culturas.

El comienzo de su formación artística se remonta a su infancia cuando desde los cinco a los nueve años tuvo un profesor particular de pintura. Después hasta los veinte años aprendió con Manuel Herrera en la academia Estudio 13. Paralelamente, fue observando y estudiando por su cuenta las obras maestras del Museo del Prado y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de las que le interesaba, sobre todo, el aspecto compositivo[443].

Igualmente, en su obra más personal, que abarca desde pintura, cerámica y fotografía digital hasta escultura también se observa que la parte estructural tiene un papel muy relevante. No obstante, esta siempre aparece combinada con el trazo caligráfico para crear un estilo que el autor ha definido como «estructuralismo coreográfico»[444]. Así, aunque el trabajo de Mirai está muy influido por el infomalismo, sobre todo por autores como Tàpies, considera que este movimiento solo se ha ocupado de la materia sólida y, por ello, en sus obras también quiere introducir la materia líquida.

Por otro lado, probablemente por influencia del lenguaje sígnico de Joan Miró, Kobayashi incluye en su trabajo códigos genéticos y binarios o chips informáticos que

[442] Para más información sobre este artista véase: «Campo Cuántico», en http://meseon.es/exhibition/view/883/campo-cuantico [fecha de consulta: 7 de julio de 2010]; «Exposición de Pintura de Ryoichi Noguchi», en www.espacioniram.com/eventos/57.html [fecha de consulta: 3 de julio de 2009]; AA. VV., *Ryoichi Noguchi*, Madrid: Caja Madrid, 2005; «Ryoichi Noguchi», en http://www.visionarte.com/Pintura/RNoguchi/PaginasHTML/paginas/RNoguchi.html [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010]; FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, «La temperatura de la sombra», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 7, 2009, en http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=213 [fecha de consulta: 21 de octubre de 2009].
[443] Así nos lo trasmitía en la entrevista que le realizamos el 3 de julio de 2010.
[444] *Ibidem*.

junto a láminas de cobre y bronce otorgan un acabado muy especial a su trabajo[445].

Taro Tokuyama (Nagasaki, 1982)

Taro Tokuyama cursó bachillerato artístico en Japón, pero en 2001 con solo dieciocho años decidió venir a Madrid a estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. A su llegada a la capital pasó un año aprendiendo español en una academia y otro preparándose para aprobar selectividad y poder entrar en una carrera como cualquier otro alumno de nuestro país.

De España le interesaba, sobre todo, el arte contemporáneo y el hecho de que sabía muchas menos cosas de ella que de otros lugares como Francia o Italia, sobre los cuales llegaba más información a Japón. No obstante, en el año 2010 decidió regresar a Japón para conocer mejor su propia cultura[446].

Por un lado, algunos de sus trabajos más interesantes muestran un interés en la naturaleza y sus formas, así como una influencia de artistas como Adolfo Schlosser. Para su elaboración utiliza tanto materiales naturales (flores secas, bellotas, peladuras de naranja, ramas…) como otros propiamente nipones, sobre todo papel japonés, el cual modela para reproducir formas naturales como conchas.

Por otro lado, también experimenta con otras técnicas como la fotografía, y temas más diversos como el paso del tiempo o los binomios apariencia-realidad e interior-exterior[447].

Yohei Oki (Yamanashi, 1986)

Yohei Oki tan solo llegó a estudiar en Japón la educación secundaria, ya que con quince años y debido a su carácter rebelde, sus padres lo enviaron a España para que pasara un tiempo en el extranjero[448]. No obstante, ya desde pequeño había estado en contacto con el mundo del arte a través de varios familiares y amigos de su madre, la cual había soñado en su juventud con ser artista. A su llegada a nuestro país, tras pasar unos años aprendiendo español y haciendo los cursos necesarios para superar el bachillerato artístico, se matriculó en la Universidad Complutense de Madrid. Allí, sigue estudiando Bellas Artes, al mismo tiempo que recibe clases de piano y aplica sus

[445] Para más información sobre este artista véase: http://miraik.netai.net [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Mirai Kobayashi», en http://www.acomunica.com/cora24/arte/galerias/021cd39a1e0d83a0e.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Fusión oriental y occidental», *El Mundo,* Metrópoli, 4 de abril de 2006, en http://www.elmundo.es/metropoli/2006/04/04/arte/1144163637.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; ADROVER Ángela, «Art i Vi y Mirai Kobayashi en Ca'n Pinós», en www.amblart.com/baleares-93.php [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].
[446] Así nos lo trasmitía en la entrevista que le realizamos el 16 de julio de 2010.
[447] Véase dossiers del artista de 2008 y 2010 [inéditos].
[448] Así nos lo trasmitía en la entrevista que le realizamos el 23 de febrero de 2011.

conocimientos musicales como disc-jockey.

Interesado sobre todo por la ilustración, la serigrafía y el diseño gráfico, su obra está influida por el arte urbano y la cultura popular japonesa, aunque también le inspira enormemente la pintura tradicional nipona (*Yamato-e* o la de la Escuela *Rinpa*) y estilos europeos como el surrealismo[449]. Su obra resulta sumamente fresca, colorida y cosmopolita. En este sentido, destacan los retratos de jóvenes fragmentados como si se reflejaran en un espejo roto. En ellos se combina una representación fiel a la realidad, aunque muy personal, con elementos zoomórficos, de tal modo que parece querer representar las dos caras que el ser humano posee. No obstante, en sus últimos trabajos ha incluido un componente más radical, de inconformismo y lucha social.


Yohei Oki: *Love, faith and hope*, 2011.

2. Cataluña

Shigeyoshi Koyama (Osaka, 1940)

Koyama se traslada de su ciudad natal a Tokio en 1962 y tan solo tres años después inicia su actividad como pintor autodidacta. En 1970 viaja a París, pero seis meses más tarde se traslada en autostop a Cadaqués, donde reside desde entonces a excepción de en algunas estancias puntuales que realiza en París (1973 y 1982), Barcelona (1977) y Mallorca (1985).

Aunque en ocasiones ha llevado a cabo bodegones y retratos, Koyama es admirado principalmente por sus paisajes. En sus magníficos cuadros y originales

[449] RUIZ, Ines, «Yohei Oki», *Revista Mu*, en http://www.revistamu.com/index.php?s=224&a=430 [fecha de consulta: 8 de julio de 2010]; *Blank Magazine 08*, en http://www.blankmgz.com/blnk08/index.html [fecha de consulta: 23 de abril de 2011]; http://gallery.inkandmovement.com/ [fecha de consulta: 9 de julio de 2011]; y «Love, Faith & Hope», en http://www.behance.net/gallery/Love-Faith-Hope/1218947 [fecha de consulta: 9 de julio de 2011].

acuarelas —realizadas sobre papel de embalaje japonés arrugado[450]— ha representado escenas de muy diferentes lugares (Dusseldorf, Barcelona, París, Castilla-La Mancha, Teruel, Sicilia…), aunque es sobre todo al pintar su amado Cadaqués cuando consigue los mayores logros. En sus lienzos se afana por representar un momento del atardecer cuando el sol está escondido tras las montañas, pero todavía se ve[451]. Todo el ambiente se tiñe de una luz clara y tenue que no produce claroscuros y que en el lienzo el pintor la traduce en un espacio sin luces ni sombras, plenamente enraizado con la tradición oriental[452]. De hecho, a Koyama no le interesa para nada el contraste y más bien lo considera una «provocación»[453].



Shigeyoshi Koyama: *S'aranella,* 1990.

Sus obras están protagonizadas por líneas, superficies planas y colores suavizados y neutros entre los que dominan el gris pizarra y el blanco. En estas piezas los elementos del paisaje (playas, montañas, casas, peces…) se nos presentan de una manera esencial y al mismo tiempo profunda, gracias sobre todo a la textura ligeramente matérica que consigue en sus acabados[454]. Su estilo es absolutamente personal e inconfundible, a pesar de que, por supuesto, ha ido variando y evolucionando, en concreto desde figuras más abstractas a otras más detalladas[455].

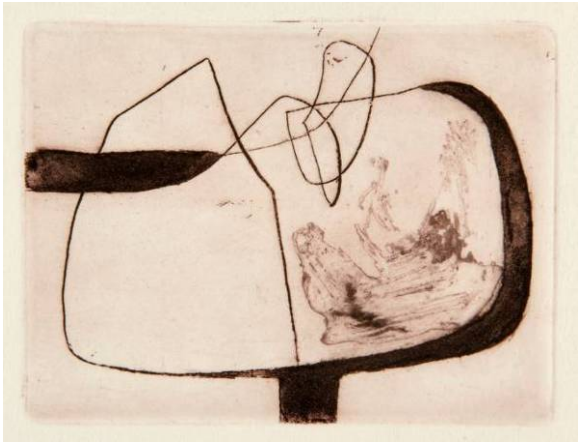
[450] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 19 de diciembre de 2009.
[451] KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama: 1970-2005*, Barcelona: A. Cuito, Nova Era, 2005, p. 5.
[452] SANO, Ken (Coord.), *Catalunya, Catalunya, Catalunya, Bellesa i fortaleza. Un retrat japonès de Catalunya*, Barcelona; Grata Lectura, 2004, p. VI.
[453] KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama…, op. cit.,* p. 5.
[454] BOMBELLI, Lanfranco, «El turista japonés», en KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama…, op. cit.,* pp. 19-26; GIRALT-MIRACLE, Daniel, «La esencialidad de Koyama», en KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama…, op. cit.,* pp. 7-18; y THARRATS, Joan Josep, *100 anys de pintura a Cadaqués*, Barcelona: Ediciones Parsifal, 2007.
[455] BORRÁS, Maria Lluisa Borrás, «Koyama Kun», en KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama…, op. cit.,* pp. 96-106.

Fusako Yasuda (Tsuyama, 1942)

Tras estudiar Bellas Artes en la Universidad de Okayama (Japón), a principio de los setenta realizó un viaje por toda Europa que le llevaría a Madrid, donde decidió quedarse[456]. No será hasta 1981 cuando comience a estudiar en la Escuela Llotja de Barcelona, ciudad en la que se instala definitivamente, para estudiar primero escultura y luego litografía y grabado[457].

Fusako se ha dedicado sobre todo a la pintura y al grabado, en especial a la litografía y al aguafuerte. En relación a este último destacan notablemente sus libros de artista y sus colaboraciones con importantes intelectuales, desde poetas y compositores de la talla de Joan Brossa, Pere Gimferrer o Josep Maria Mestres Quadreny, hasta artistas como Lluís Pessa, a quien además considera su maestro[458].

Sus obras, las cuales son completamente abstractas, destacan por la delicadeza y el lirismo de sus composiciones, la simplicidad, la ligereza y la concreción de las líneas[459], así como por los sabios juegos espaciales. Todo ello denota una clara deuda caligráfica que se funde con la pincelada informalista europea y los colores mediterráneos.



Fusako Yasuda: *Deu gravats i una ombra de mà*, 1993.

[456] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 2 de diciembre de 2009.
[457] HIRATA, Minoru, *Fusako Yasuda*, Okayama: Minoru Hirata Office, 2003.
[458] MESTRES QUADRENY, Josep M., *Música visual sin peluca*, Casavells: Fundación Josep Niebla, 2009. Entre las numerosas colaboraciones de esta artista podemos destacar: BROSSA, Joan, YASUDA, Fusako, y PESSA, Lluís, *Oi*, Barcelona: [los autores], 1987; BROSSA, Joan, YASUDA, Fusako, y PESSA, Lluís, *Tri*, Barcelona: [los autores], 1990; BROSSA, Joan y YASUDA, Fusako, *Parentesi*, Barcelona: [los autores], 1991; BROSSA, Joan y YASUDA, Fusako, *Jo, qui?*, Barcelona: [los autores], 1992; BROSSA, Joan, YASUDA, Fusako, y PESSA, Lluís, *Deu gravats i una ombra de mà*, Barcelona: [los autores], 1993; y YASUDA, Fusako, PESSA Lluís y GIMFERRER, Pere, *Sonet*, Barcelona: [los autores], 1993.
[459] BROSSA, Joan, YASUDA, Fusako, y PESSA, Lluís, *Oi…, op. cit.;* HIRATA, Minoru, *Fusako…, op. cit.*; VILA PARAROLS, Pilar, «Íntim espai, quadre de Fusaco», [s.d.], 21 de febrero de 2002 [Dossier de la artista].

Masafumi Yamamoto (Yamanashi, 1947)



Masafumi Yamamoto:
Tria, 1988.

Aunque se formó como arquitecto en el Instituto de Tecnología de Chiba, (Japón), la verdadera vocación de Masafumi Yamamoto fue siempre la de ser artista. Por ello, en 1971 se marchó a París, aunque un año después, tras descubrir en un viaje la ciudad de Barcelona decidió mudarse allí y comenzar a estudiar grabado en su Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos[460].

Yamamoto ha trabajado tanto pintura como grabado e incluso desde hace unos años también escultura. No obstante, es probablemente en su obra gráfica donde Yamamoto alcanza el máximo grado de belleza, delicadeza y perfección técnica. Tras la aparente abstracción de sus piezas, se esconde un universo poético que nos habla del fuego, las flores, las rocas, el paisaje, el aire… Es decir, este autor se interesa por los fenómenos y los elementos naturales en su estado más puro y refinado[461]. Todo ello se traduce en unos colores terrosos, ocres, amarillos, con algún toque de naranja, rojo o azul, así como en unas texturas y acabados sumamente originales y sugerentes que son el producto de una experimentación constante y que bien podrían vincularse con la estética del *yūgen* (lo profundo, lo misterioso, lo sutil)[462].

Además de por su obra personal, también ha destacado como técnico grabador de multitud de prestigiosos artistas españoles y del resto de Europa a los que ha influido notablemente tanto desde el Estudio Vallirana, para el que trabajó entre 1979 y 1996, como desde su propio taller (a partir de 1996)[463]. Entre ellos podemos señalar a Françesc Artigau, Antoni Clavé, Jorge Castillo, Hernández Pijuan, Kotarō Migishi, Perejaume, Albert Ràfols-Casamada, Baruj Salinas, Rudolf Buchli, Martin Cleis, Daniel Gaemperle y Jürg Häusler[464]. Igualmente, ha colaborado con célebres poetas como Yves Bonnefoy, Joan Brossa y Michel Butor[465].

---

[460] MUKOYAMA, Fujio, «Barcelona and Yamamoto. Then and now», en SEGI, Shinichi, *et al.*, *Masafumi Yamamoto, tracing 25 years in Barcelona*, Yamanashi: Kushigata Shunsen Museum of Art, 1997, pp. 99-102.
[461] AA. VV., *Masafumi Yamamoto. Gravures*, Barcelona: Duna, Obra Gráfica, 1990; SEGI, Shinichi, *et al.*, *Masafumi Yamamoto…, op. cit.*
[462] SEGI, Shinichi, *et al., Masafumi Yamamoto…, op. cit*.
[463] MUKOYAMA, Fujio, «Barcelona and Yamamoto…», *op. cit.*
[464] VIDAL DEL ALBA, Beatriz, *et al.*, *Masafumi Yamamoto gravador*, México: Museo Nacional de la Estampa, Barcelona: Impal, 1988.
[465] BUFILL, Juan, *et al*, *Tracing 35 years in Barcelona. The world of Masafumi Yamamoto*, Yamanashi Prefefectural Museum of Art, 2007.

Kan Masuda (Gojo, 1950)

Kan Masuda se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Osaka en 1972 dentro de la especialidad de escultura, manifestación artística a la que ha dedicado toda su trayectoria profesional. En 1975, después de investigar durante un año sobre la escultura sonora, realiza un viaje por toda España y acaba instalándose en Granada para aprender a crear instrumentos musicales de la mano del maestro guitarrero Antonio Marín[466]. Este mismo interés es el que le llevará a Barcelona para conocer el campanario de la Sagrada Familia, lo que sumado a su admiración por Joan Miró y el deseo de hacer una exposición en su Fundación hará que se traslade definitivamente a esta ciudad en 1980[467].

Más allá de su belleza, armonía y delicadeza, las formas abstractas y aparentemente carentes de utilidad de sus piezas esconden en ellas una cualidad superior. Cuando Masuda concibe una obra —habitualmente en metal o madera, la cual en ocasiones se laca— no lo hace sólo en función de valores estéticos o plásticos, sino también sonoros. Construye sus esculturas para que produzcan sonidos y, por ello, la simple contemplación de las mismas no basta. Es necesario tocarlas para sacar la voz de los materiales y que así alcancen su máxima plenitud[468]. Y cuando esto sucede nos damos cuenta de que curiosamente nos remiten, a menudo, a instrumentos típicamente orientales[469].

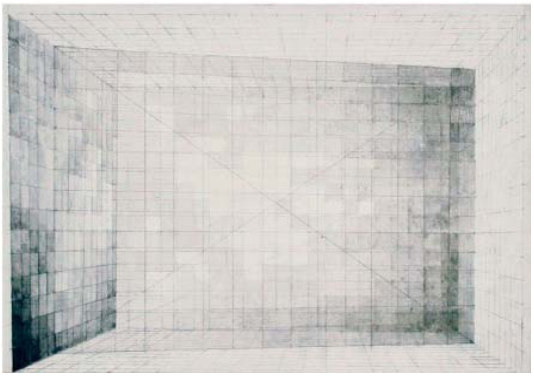
Shichiro Enjoji (Kitakyushu, 1950)

Entre 1969 y 1973, Shichiro Enjoji se forma en Japón en la Academia de Bellas Artes de Suidobata (Tokio) y en el taller del ya mencionado Teizo Ito. Sin embargo, decide viajar a nuestro país en 1974. Inicialmente fue a Madrid, pero tras pasar unos meses se marchó a la Ciudad Condal, donde se matriculó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de la Llotja[470]. A partir de entonces, fue estudiando en diversas Escuelas y Facultades y desde el 2001 es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona[471].

---

[466] CRESPO, Ángel, *Kan Masuda, string voice forest. Between the visual and the auditory,* Ashiya: Ashiya City Museum of Art and History, 1996.
[467] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 16 de diciembre de 2009.
[468] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 16 de diciembre de 2009. Véase también ABELLÓ JUANPERE, Joan, *Gaudí visto desde…, op. cit.,* pp. 171 y 193; ŌKA, Makoto, *et al*., *Kan Masuda. Escultura acústica*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993; y SALUDES, Isabel, «Kan Masuda», en *Serra d'or*, n.º 353, abril 1989, pp. 102-103.
[469] CRESPO, Ángel, «Kan Masuda», www.kanmasuda.com [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010]; y MALET, Rosa María, *et al*., *Kan Masuda. Paisatge del so (escultura sonora)*, Barcelona: Fundación Joan Miró. Centre d'estudis d'Art contemporani, 1982.
[470] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 12 de diciembre de 2009.
[471] AGUILAR, Artur, *Artur Aguilar y Shichiro Enjoji*, Reus: Centre de Lectura, 1982, s. p.; ENJOJI, Shichiro, *La pintura como reflexión: una síntesis cultural desde un proceso pictórico,* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001 [tesis inédita].

Enjoji realiza tanto dibujos como pinturas, habitualmente sobre tela de algodón, pero siempre se observa en su trabajo un importante poso lineal y dibujístico. Logró los mayores éxitos en los años ochenta y noventa, gracias a un estilo inmerso en la abstracción geométrica. En sus piezas los verdaderos protagonistas son siempre la estructura —construida a base de repetición y de cuadrículas— y el sentido del espacio. En ocasiones, toma la perspectiva cónica, mientras que otras se inspira en la representación espacial utilizada por la Escuela Kano (s. XVI-XVII), sobre todo en su manera de generar planos con una profundidad lineal que luego el artista modifica a su antojo[472].


Shichiro Enjoji: *Sin título*, 1979.

Etsuro Sotoo (Fukuoka, 1953)

Sotoo se formó como escultor en la Universidad de Artes de Kioto y posteriormente trabajó como profesor en varios colegios e institutos tanto en esta localidad como en Osaka[473]. Precisamente intentando seguir la llamada de la piedra, Sotoo llegó a París en 1978. Sin embargo, decepcionado por el ambiente que encontró en la ciudad, decidió seguir viajando. A su paso por Barcelona descubrió las obras de la Sagrada Familia y quedó totalmente prendado, por lo que luchó con todas sus fuerzas hasta conseguir ser admitido como picapedrero en dicho templo[474]. Su sueño se cumplió tan solo unos meses después y desde entonces lo cierto es que se podría decir que —junto a su magnífico equipo— forma parte del alma de la Sagrada Familia[475].

A diferencia de la mayoría de artistas contemporáneos, su trabajo no pretende reflejar su personalidad artística individual ni subjetiva. De hecho, subordina su creatividad al máximo para mantener la armonía y la grandeza del templo. Y somete su

[472] CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores…, op. cit.*, s. p.; CORREDOR MATHEO, José, *Shichiro Enjoji. Pintures recents*, Barcelona: Galería Maeght, 1986.
[473] TOMIMATSU, Yuki, *Dreames [sic] in stone: Etsuro Sotoo, sculptor in Barcelona*, [Fukuoka: Kataribe Bunko], 1994.
[474] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 26 de noviembre de 2009.
[475] Para más información sobre este artista véase: AA. VV., *El realismo de Gaudí y la esperanza de Europa*, Barcelona: Galli & C s.r.l., 2008; PRADES, Javier, «Esto es lo perenne, lo esencial», *ABC*, 23 de octubre de 2008, pp. 16-17; SANO, Ken (Coord.), *Catalunya, Catalunya, Catalunya…, op. cit.*; SOTOO, Lluc Miquel Etsuro, «Foujita. Un japonés que buscaba un mundo sin fronteras», en BUISSON, Sylvie, PARISOT, Christian, y MIRALLES, Francesc, *Foujita…, op. cit.,* p. 21; ZUBALBEASCOA, Anatxu, «El Gaudí japonés», *El País Semanal*, 9 de agosto de 2007, pp. 21-23.

estilo a lo que entiende que sería el deseo de Gaudí, a quien estudia constantemente con el fin de interpretar su legado lo mejor posible. Tanto es así que en su búsqueda por dotar a sus obras de mayor espiritualidad también se acabó convirtiendo al cristianismo en 1991[476].

Hasta la fecha, en la Sagrada Familia Sotoo ha contribuido a la finalización de la Fachada del Nacimiento y ha realizado, entre otros, los pináculos de las escaleras de la fachada de la Pasión, la restauración del Portal del Rosario, los escudos de los artesanos, las frutas de los ventanales —en los que aplica una versión del trencadís gaudiniano—, las gárgolas dedicadas a San Juan y San Mateo que coronan dos de las torres dedicadas a los evangelistas y la escultura de la Eucaristía[477]. También ganó en el año 2000 el concurso para llevar a cabo la triple puerta de la fachada del Nacimiento que se dedicará a la Esperanza, la Caridad y la Fe y sus correspondientes vidrieras.

Además, ha realizado algunas obras independientes del templo como un busto de Josemaría Escrivá de Balaguer y un monumento que le encargó la empresa Louis Vuitton para celebrar su 150º aniversario en Barberà del Vallès, los cuales acabó en 2004[478].



Etsuro Sotoo: *Escultura de frutas para uno de los ventanales la Sagrada Familia.*

[476] SOTOO, Etsuro, y ALMUZARA, José Manuel, *Dalla pietra al Maestro*, Cantagalli, 2007.
[477] BASSEGODA NONELL, Juan, *et al*., *Etsuro Sotoo. The spirit of stone*, Barcelona: Lladró, 2003; «El escultor de la Sagrada Família Etsuro Sotoo, premiado por el Gobierno japonés por contribuir a la relación con España», http://www.europapress.es/catalunya/noticia-escultor-sagrada-familia-etsuro-sotoo-premiado-gobierno-japones-contribuir-relacion-espana-20080715144641.html [fecha de consulta: 26 de abril de 2009].
[478] AGENCIA EFE, «Etsuro Sotoo: la Sagrada Familia es un ser vivo, igual que nosotros», www.hoymujer.com/famosos/el-cotilleo/Etsuro,Sotoo,Sagrada,Familia,56905,06,2008.html [fecha de consulta: 26 de abril de 2009]; TARRAGONA, Josep Maria, «La estatua de San Josemaría Escrivá por Etsuro Sotoo» 16 de mayo de 2008, en http://www.antonigaudi.org/antonigaudi.php?idioma=Esp&opcion=4&seleccion=667 [fecha de consulta: 26 de abril de 2009]; y TOMIMATSU, Yuki, *Dreames [sic] in stone..., op. cit.*; BASSEGODA NONELL, Juan, *et al*., *Etsuro Sotoo..., op. cit.*

Koichi Sugihara (Nagoya, 1953)

Koichi Sugihara, se formó inicialmente en el campo de la literatura. Este hecho le influiría notablemente en toda su trayectoria, pero no impediría que desarrollara paralelamente su vocación artística[479]. Poco a poco, fue introduciéndose en el mundo del grabado de forma prácticamente autodidacta hasta que consiguió un dominio que le convirtió en uno de los ganadores del Miniprint Internacional de Cadaqués de 1985[480]. Precisamente el premio de este certamen —la realización de una exposición individual en la Galería Fort al siguiente año de su concesión— fue el origen de la llegada a España de este artista, pues tras visitar nuestro país con motivo de esta muestra decidió volver en 1987 para instalarse permanentemente en él. Poco después se matriculó en los talleres de grabado de la Escuela Llotja, donde estuvo doce años entregado totalmente al ejercicio de la obra gráfica.

Sus trabajos iniciales —cuyo *leitmotiv* eran las gaviotas— poseían una gran sencillez, a la par que un profundo simbolismo. Después pasó a representar mayoritariamente iconos gastronómicos —principalmente catalanes— tanto en grabado como en pintura, técnica hacia la que se ha volcado especialmente en los últimos años. En la actualidad, se ha centrado sobre todo en paisajes y en otros elementos naturales (frutas, verduras, flores…) que pueden leerse en clave erótica. Además, en todas sus obras mantiene un interesante y especial toque humorístico desligado de toda «japonesidad» con el que se afana por ser considerado como un artista barcelonés más[481].

Naoko Nakamoto (Osaka, 1953)

A pesar de que en su Japón natal acudió a varias academias privadas de Osaka y Tokio, Naoko Nakamoto se considera una artista plenamente autodidacta[482]. Llegó a nuestro país en 1973[483] y tras viajar durante unos meses por el norte de España, se fue a Barcelona, donde se acabó matriculando en la Escola Massana y más tarde en el Conservatorio del Libro de la Llotja.

[479] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 6 de diciembre de 2009.
[480] Este certamen que fue creado en 1980 gracias a los esfuerzos de Pascual Fort y Mercedes Barberà y desde 1988 está organizado por la Asociación Difusora de la Obra Gráfica Internacional (ADOGI). Véase: CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «El Mini Print Internacional de Cadaqués…», *op. cit.*
[481] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 6 de diciembre de 2009. Véase también: «Koichi Sugihara», en http://www.red03.com/castellano/artistas/koichi.htm [fecha de consulta: 20 de noviembre de 2009]; AINAUD, Joan Francesc, *Koichi Sugihara. Obra gráfica 1980-2004*, Terrassa: Centro Cultural Fundación Caixa Terrassa, 2004; CADENA, Josep M., «Koichi Sugihara», *El Periódico de Catalunya (Cosas de la vida)*, 30 de diciembre de 1997, p. 24; y CADENA, Josep M., «Plena sensualidad de Koichi Sugihara», *El Periódico de Catalunya (Cosas de la vida)*, 16 de junio del 2004, p. 53.
[482] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 16 de diciembre de 2009.
[483] BUIL GAZOL, Pilar, «Naoko Nakamoto», *Heraldo de Aragón*, agosto de 1993 [Dossier de la artista]. No obstante, en la entrevista llevada a cabo a la artista (véase nota n.º 251), esta afirmó que había llegado en 1974.

Aunque también ha realizado pinturas, trabaja sobre todo dibujo y grabado (aguafuerte y punta seca principalmente), siempre con un estilo escueto, muy expresivo y lineal con el que demuestra un interés por el movimiento y una clara influencia de grandes maestros como Rembrandt. No obstante, si bien abarca temas muy diversos, su obra más personal se ha centrado en la representación de la atmósfera decandente y enrarecida de los bares y cafés nocturnos de la Ciudad Condal. En ellos, pese a que no pretende nunca una crítica social, retrata con una gran profundidad psicológica personajes de clases sociales bajas y de miradas totalmente ausentes que beben solos o con otros compañeros y que, en ocasiones, juegan a las cartas.

También ha realizado numerosas ilustraciones para libros de poesía y de arte, revistas y periódicos. E incluso ha colaborado en la realización de decorados para TV3[484].

Atsuko Arai (Fukuchiyama, 1959)

Tras estudiar pintura y diseño gráfico en Osaka y litografía en Tokio, Atsuko Arai trabajó primero en una agencia de publicidad y diseño, y después en otra empresa dibujando piezas de arqueología. Simultáneamente, también se dedicó durante bastante tiempo al teatro de forma *amateur*, experimentando con vídeo, escenografía, etc.[485]. En un viaje que realizó por nuestro país en 1991 conoció por primera vez Barcelona, pero no se trasladó a esta ciudad definitivamente hasta tres años después. Una vez allí, también estudió escultura en la Escola Massana y realizó un master de Diseño de Espacio Público en la Escuela Elisava.

Todas estas experiencias le influirán notablemente en sus creaciones artísticas, pues su amplia y diversa formación le ha permitido desarrollar en su trabajo un concepto del arte muy abierto y no sujeto a manifestaciones ni etiquetas concretas. Arai ha realizado por todo el mundo —gracias a las numerosas becas que ha conseguido— objetos, instalaciones y proyectos multidisciplinares de arte público en los que resulta fundamental la documentación previa y la interacción con los ciudadanos del lugar donde se llevan a cabo.

Su ingenio y creatividad otorgan a sus propuestas un aire naif, optimista, desenfadado y casi mágico. Y en ellas plantea cuestiones vinculadas a la memoria, el simulacro y la identidad que se enmarcan muchas veces en el mundo globalizado en que vivimos. Además, como viajera que es ella misma, desafía constantemente los límites geográficos tanto desde un punto de vista real como imaginario. Sus obras nos ayudan a desplazarnos sin movernos de casa, a dar la vuelta al mundo en una ciudad a través de determinados rincones que evocan otros lugares o a encontrar similitudes entre

[484] Para más información sobre esta artista véase: «El Campanar, escenario de la pintura de Naoko Nakamoto», *Mediterráneo*, 15 de mayo de 1986, p 10.
[485] Así nos lo trasmitía en una entrevista realizada el 1 de diciembre de 2009.

localidades muy distantes. Sin embargo, también es consciente de que, en realidad, nuestro mundo es lo que nos rodea en cada instante[486].



Atsuko Arai: *La vuelta al mundo en Madrid*, 2002.

Nobuko Kihira (Nagoya, 1960)

Nobuko se licenció por la Universidad de Bellas Artes Zohei en su ciudad natal en la especialidad de pintura y de grabado[487]. Con veintiocho años decidió trasladarse a Barcelona, donde permaneció varios años estudiando grabado en la Escola Llotja. Poco después descubrió Cadaqués, pero no se trasladaría definitivamente a esta mágica localidad hasta el año 1992.

Podría decirse que la inmensa luz de Cadaqués ha calado en lo más profundo de esta artista y que como consecuencia de ello muchas de sus obras han sabido atrapar el blanco de sus calles y de su paisaje. No obstante, también se observan en ellas toques de colores terrosos y naturales. En cualquier caso, su trabajo está fundamentado en un delicado lenguaje que busca la máxima sencillez y que, al mismo tiempo, resulta sumamente poético y sugerente. En este sentido, destacan sobre todo las texturas

[486] Para más información sobre la artista véase: Dossiers de Atsuko Arai [inéditos]; «5 historias de arte», en *Stromboli* (Programa de TV), Televisión de Cataluña, 1996 (duración 30 min.); AA. VV., «Atsuko Arai», en AA. VV., *Artist-in-Residence Program (AIR)*, Aomori Contemporary Art Center, 2003, pp. 13-16 y 81-82; AA. VV., *XXIX Premi Julio Antonio d'escultura*, Tarragona: Museo d'Arte Modern de Tarragona, Diputació de Tarragona, 1998; CANAL, Carlos, *et al*., *Fotomanías 2010. El viaje perdido*, Málaga: Diputación de Málaga, 2010; FERNÁNDEZ CID, Miguel, *Itinerarios 1999/2000*, *VII Becas de Artes Plásticas*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2000; PARRAMÓN, Ramón, *Ciutat Nova*, Barcelona: Alter Ego, 2000; PERA, Rosa, *Altrafulla en Altafulla*, Tarragona: Museu d'Art Modern, 2004; VARGAS LLOSA, Mario, «El mundo en un pañuelo», *El País*, 27 de octubre de 2002; www.atsukoarai.com [fecha de consulta: 20 de noviembre de 2009].

[487] Así nos lo trasmitía en una entrevista realizada el 18 de diciembre de 2009.

recreadas y los juegos matéricos que parecen brotar de la misma superficie de la tierra o de la roca, así como los trazos caligráficos que aparecen en algunos de sus lienzos[488].

Además, también encontramos la huella de su país natal en el empleo de papel japonés para sus creaciones. Hace más de diez años que sus investigaciones le llevaron a aplicar este material tanto a sus pinturas, como a sus esculturas, instalaciones e incluso objetos lumínicos. En este sentido, sorprende cómo la artista aprovecha todas sus cualidades tanto técnicas como estéticas (ligereza, translúcidez, resistencia, maleabilidad, etc.) para lograr piezas de gran belleza y originalidad[489].

Misako Homma (Tokio, 1961)

Misako se licenció en la Universidad de Bellas Artes de Musashino de Tokio en 1985 y escogió como especialidad la pintura tradicional japonesa (*nihonga*). Sin embargo, poco después —mientras trabajaba en el departamento de diseño de la empresa Sanrio— se inclinó por la cerámica y estuvo tres años acudiendo al Nihon Tougei Club para aprender esta técnica. Precisamente, este interés fue también el que en 1989 le llevó a dejar toda su vida en Japón y trasladarse a nuestro país, en el cual ya había vivido cuando era una niña por el trabajo de su padre, quien fue destinado a Madrid durante un tiempo. Sin embargo, esta vez eligió Barcelona para estudiar en la prestigiosa Escola Massana, donde se formó junto a Maria Bofill, artista que le ha influido notablemente, sobre todo, en la búsqueda de una mayor libertad expresiva[490].



Misako Homma: *Sin título,* sin fecha.

Posteriormente, abre una tienda-taller en la zona de El Poble Sec donde trabaja y expone un tipo de cerámica muy cuidada y original, tanto formal como técnicamente hablando. Si bien es cierto que también conoce la técnica del *chanoyū,* la mayoría de

[488] AA. VV., *Nobuko Kihira y Gustavo Carbó Berthold*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2003.
[489] CASAL, María-Isabel, *Paper, Pedra: espai de Contrast*, Consell Comarca del Gironés, 2000; MAEDA, Maiko, y MERAYO, Ángela, «Nobuko Kihira», en MAEDA, Maiko, y MERAYO, Ángela, *Artistes Japonesos Contemporanis*, Salt (Girona): Casa de Cultura «Les Bernardes», 2009; y PLANAS CAMPS, Ricard, «Pedra, paper, tisores», Sant Cugat (Barcelona): Galeria d'Art Canals, 2008.
[490] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 22 de diciembre de 2009.

sus piezas se escapan de toda «japonesidad». Y aunque sí que aplica algunos de sus conocimientos sobre la cerámica nipona, su trabajo tiene poco que ver estéticamente con la ceremonia del té o con el *sabi*, el *wabi* y el *shibumi*. Al contrario, aunque sus piezas son también utilitarias, están llenas de coloridos esmaltes y de formas alegres e incluso extravagantes. En este sentido, destacan, por ejemplo, sus campanas y jarras cuyas asas se curvan de manera caprichosa.

Motoko Araki (Hiroshima, 1962)

Tras formarse en el terreno de la pintura en la Facultad de Arte de la Universidad de Hijiyama (Hiroshima) en 1983, cambia los pinceles por el torno poco después y se introduce en el mundo de la cerámica. Su pasión por esta manifestación le llevará en 1997 a venir a estudiar con la recién mencionada Maria Bofill —a quien conoció en un Congreso Internacional de Cerámica en Japón[491]— en la Escola Massana de Barcelona, ciudad en la que reside desde entonces[492].

Aunque anteriormente también trabajó en diversos locales compartidos, en 2003 abrió su propio Taller de Cerámica Japonesa Yuu en el barrio del Born en el que crea y muestra sus trabajos al público. Su obra posee dos vertientes diferenciadas aunque, por supuesto, relacionadas entre sí. Por un lado, están las piezas que siguen la tradición ceramista japonesa por su colorido, forma y textura, aunque parcialmente adaptadas a las necesidades y el gusto españoles. Y por otro lado, encontramos su trabajo más creativo, en el que mantiene buena parte de las características niponas, pero combinadas con una mayor experimentación formal que da lugar a obras muy interesantes.

Yayoi Doho (Tsu, 1962)

Aunque estudió Filología Hispánica en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, como todos los japoneses, Yayoi Doho había aprendido caligrafía desde niña tanto en el colegio como en algunas academias privadas. No obstante, no sería hasta su llegada a España en el año 2000 cuando se inicie en este terreno de forma profesional.

[491] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 3 de noviembre de 2009.

[492] Para más información sobre la artista véase: «Más allá de Gaudí, en *Karakia* (Programa de TV), TV3, día de emisión: 17 de septiembre de 2002; BOJ, Imma, *et al., Viatjant vides, creant mons: l'experiència i l'Obra de la Migració Femenina a Catalunya*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut del Paisatge Urbà, [2006]; RODRÍGUEZ, Estela, «Biografía artistas», en www.casaasia.es/pdf/9106115806AM1157104686304.pdf [fecha de consulta: 10 de junio de 2008]; RODRÍGUEZ, Estela, «Hijas de la diáspora. Mujeres artistas inmigrantes en Cataluña», *Revista de Arte y Cultura en América Latina*, CESA-Sociedade Cientifica de Estudos da Arte, Universidade de Sao Paulo, Brasil, 2006; www.motokoaraki.com [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009]; http://talleryuu.exblog.jp/7342525/ [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009].

En la actualidad ha conseguido el Tercer Dan, pero confiesa que este camino no se acaba de recorrer nunca[493].

Curiosamente, ella misma no se considera una artista, aunque sí cree que la caligrafía es un Arte con mayúsculas. En concreto, Yayoi realiza unas obras arraigadas en la tradición japonesa y, hasta el momento, poco vanguardistas, aunque no descarta introducirse en una línea más experimental en un futuro. Además, desde su empresa Shodo Studio imparte clases y hace demostraciones de caligrafía, así como también ha diseñado logotipos comerciales para distintas marcas y empresas[494].

Tomomi Nozawa (Yamanashi, 1969)

De formación autodidacta, Tomomi Nozawa empezó realizando unas peculiares obras que evidenciaban su profundo interés por el boxeo. Sin embargo, desde el año 2003 sus piezas encarnan pequeños y originales monstruos (en japonés *kaiyū*) y criaturas imaginarias que recuerdan al mítico Godzilla y que simbolizan, para la artista, la oscuridad que se encuentra en el interior de cada uno de nosotros[495].

En 2005, llega a Barcelona para visitar el Parque Güell de Gaudí movida por la sorprendente similitud que encontró entre el célebre dragón que lo preside y las obras que ella misma estaba realizando entonces[496]. La Ciudad Condal le impactó tanto y se sintió tan cómoda en nuestro país que decidió instalarse poco después permanentemente aquí y matricularse en la Escola Llotja. Este hecho y el paulatinamente mayor contacto que desarrolló con el ambiente barcelonés tendrán importantes repercusiones en su producción, pues esta virará hacia temas igualmente imaginarios y sorprendentes, pero más coloristas y llenos de energía. No obstante, su apariencia lúdica y casi infantil se sumerge de lleno en la estética nipona de lo *kawaii* (lo mono, lo bonito o lo encantador.



Tomomi Nozawa: *El Puju*, 2009.

[493] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 22 de diciembre de 2009.
[494] http://shodonihongobarcelona.blogspot.com/ [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2009].
[495] Véase: dossier de la artista [inédito].
[496] Así nos lo transmitía en una entrevista realizada el 4 de diciembre de 2009.

Habitualmente, trabaja de forma absolutamente minuciosa y artesanal, a partir de materiales reciclados y de procedencias muy diversas. En este sentido, destacan sus cajas de leche o las coloridas telas bordadas y pintadas en las que homenajea y reinterpreta la tradición nipona de las artes textiles[497].

Hiroshi Shimamura (Nabari, 1972)

Hiroshi Shimamura estudió diseño visual en la Academia de la Fundación Sozosha de Osaka. Esta formación será palpable durante años en su trabajo, el cual se encuentra a medio camino del diseño gráfico y la pintura. Tras llegar a Barcelona en 1994 se matriculó en la Escuela Massana en la especialidad de escultura. No obstante, después de trece años de estancia en nuestro país tuvo que regresar a Japón por motivos personales, si bien es cierto que el propio artista confiesa que le gustaría volver pronto[498].

Sin lugar a dudas, el trabajo de Hiroshi se ha visto fuertemente influido por las experiencias que ha vivido en España. En concreto, fue en Barcelona —ciudad que es considerada por muchos como la meca del *graffiti* en nuestro país— donde comenzaría a acercarse a la estética del arte urbano. De este modo, la huella de este tipo de manifestaciones, así como de otras como el *manga*, el *anime* o los PV (*Promotional Videos*), se hace palpable en sus obras más recientes tanto en sus temas como en su resolución[499]. Por un lado, en ellas se representa una serie de personajes diabólicos, rebeldes y cabreados en los que se mezcla descontento e ironía y que simpatizan enormemente con la sensibilidad *hip-hop*.

Por otro lado, esa huella del *street art* se observa en un tratamiento directo de las escenas; en la mezcla de imágenes con frases y eslóganes o en el empleo de manchas y gotas de pintura escurrida que recuerdan a las que se producen cuando se utilizan *sprays*[500].

[497] CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.*

[498] Así nos lo trasmitía el 22 de abril de 2011 en la entrevista que le realizamos.

[499] Ver nota n.º 267.

[500] Para más información sobre este artista véase: «5 historias de arte», en *Stromboli* (Programa de TV), Televisión de Cataluña, 1996 (duración 30 min.); «Brochure#06», en www.juancardosa.com/blog/?page_id=125 [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010]; «Entrevista a Hiroshi Shimamura», *1.ª Maratón de Diseño y Creación Gráfica de Barcelona*, en http://idep24x24.blogspot.com/2006/12/entrevista-hiroshi-shimamura.html [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010]; «Hiroshi Shimamura. Entrevista», en www.popchild.com/viewArtFile.php?id_articulo=1912&id_tipo=4 [fecha de consulta: 5 de noviembre de 2009]; CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.*; http://hiroshishimamura.blogspot.com/ [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010]; TORRES, Jordi, *et al*, *Salmones en Barcelona*, Barcelona: Zona, 2004, pp. 118-129; www.lasanta.org [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

Toshie Itabashi (Tokio, 1974)

Toshie Itabashie llegó a Barcelona en 1994 con tan solo veinte años. Fue en esta ciudad donde tras haber estado preparándose durante un año para superar la prueba de acceso a la universidad, inició la licenciatura de Bellas Artes en la Escuela Llotja de Barcelona, tomando como especialidad la escultura.

Al acabar la carrera, entre otras cuestiones, se dedicó a realizar adornos para restaurar la Casa de les Punxes y después, estuvo durante un año trabajando en la Sagrada Familia. No obstante, simultáneamente fue haciendo sus propias obras, las cuales presentó al público por primera vez en el año 2000, momento desde el cual no ha dejado de esculpir[501].

Toshie utiliza como materiales sobre todo la piedra (alabastro, arenisca, granito, mármol…) y la madera. Esta última la toma a menudo de vigas de casas en ruinas y en ella, a veces, incorpora lanas e hilos de colores. En otras ocasiones, experimenta con terracota o crea estructuras de papel cercanas a lo bidimensional, sobre las que pinta trazos caligráficos.

Habitualmente, trabaja dentro de la figuración, pero no de forma realista, en un amplio registro de temáticas que van desde pájaros a maternidades pasando por sirenas, aberturas, dientes, etc.[502]. En cualquier caso, todas ellas destacan por su increíble limpieza de ejecución y la sutileza de sus líneas. Estas se curvan delicadamente, lo justo para insinuar las formas, tal y como lo habían hecho grandes maestros como Brancusi o Anish Kapoor, con los que la artista ha contraído una deuda estética enorme.

Yoshi Sislay (Osaka, 1974)

Yoshi Sislay es un creador absolutamente autodidacta que ha ido forjando su personalidad artística a lo largo de los numerosos viajes que ha realizado por Japón, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Inglaterra y España, país este último donde se estableció en el año 2005. Esta fecha es también sumamente significativa en su biografía ya que es precisamente en ese momento cuando comenzó su carrera como artista profesional[503].

Como consecuencia de la amplitud de sus intereses y de la variedad de sus experiencias, su obra bebe de manera libre y desprejuiciada tanto de la tradición japonesa como del *manga* y el *anime*, el *hip-hop* y el arte urbano. Igualmente, su concepción antijerárquica del arte le ha llevado a trabajar sobre todo tipo de soportes y a

[501] Así nos lo comunicaba en una entrevista llevada a cabo el 21 de diciembre de 2009.
[502] Para más información sobre esta artista, véase: http://www.taller-lareina.es/toshi/toshie_Itabashi.htm [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009]; www.galeriahartmann.com/?q=artistas&sq=detalle&eid=9 [fecha de consulta: 15 de agosto de 2011]; www.gamisassociacio.org/art-ciencia/ [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].
[503] Así nos lo comunicaba en una entrevista llevada a cabo el 8 de diciembre de 2009.

practicar manifestaciones muy diferentes, tanto algunas propiamente japonesas como otras absolutamente internacionales: telas, papeles, camisetas, tablas de *skate*, *emakimono* (pinturas enrolladas), *kiri-e* (papeles recortados), páginas web, cómics, *posters*, escaparates…. En definitiva, todo le sirve a este genial artista para plasmar sus personales propuestas. Estas destacan por su aire desenfadado y divertido, así como por la complejidad de las escenas, las cuales obedecen prácticamente a un hórror vacui.

Su estilo entronca con el diseño gráfico y la ilustración más vanguardista. No obstante, su metodología es absolutamente manual, pues, tal y como demuestra habitualmente en sus sesiones de *live painting,* dibuja siempre con rotuladores. Gracias a ello, en sus creaciones se observa una elegante e intrincada linealidad que forma conjuntos monocromos herederos de la estética propia de algunos cómics nipones[504].



Yoshi Sislay: *All you knit is love*, 2010.

Sosaku Miyazaki (Tokio, 1976)

Al igual que algunos de los artistas ya comentados, Sosaku Miyazaki es un creador multidisciplinar completamente autodidacta. Con el fin de conocer diferentes culturas viajó por toda Europa (Francia, Alemania, Holanda, Polonia, Inglaterra, Italia, Eslovenia, Croacia…) y en ese periplo llegó a España en 2004. Barcelona le sorprendió enormemente y la gente que allí conoció le interesó tanto que decidió quedarse[505]. En la actualidad, divide su tiempo entre Tokio y la Ciudad Condal, aunque gracias a los interesantes proyectos que realiza viaja a menudo por todo el mundo.

Gracias a las experiencias que Barcelona le ha brindado, Sosaku ha podido conocer en profundidad el arte urbano, sobre todo el *graffiti*, el cual ha practicado él mismo en sus calles. Por ello, todas sus obras muestran una inmediatez y una

[504] Para más información sobre este artista véase: «Diario de Barcelona», Barcelona Televisión, emitido el 25 de julio de 2009; CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.;* www.yoshisislay.com [fecha de consulta: 7 de julio de 2009]; www.fad.cat/files/notedocs/np_cast.pdf [fecha de consulta: 7 de julio de 2009].
[505] Así nos lo transmitía el 2 de mayo de 2011 en la entrevista que le realizamos.

expresividad sorprendentes y muy propias del *street art*. Incluso sus pinturas y dibujos, aunque estén realizados sobre lienzo o papel, parecen arrancados directamente del muro.

En concreto, su trabajo se relaciona con el estilo de creadores como Jean-Michel Basquiat, sobre todo porque su trazo se construye a partir de garabatos y todas sus obras poseen una gran fuerza expresiva que se vincula con lo primitivo. Los rostros de sus personajes parecen máscaras y con frecuencia recurre en sus producciones al uso del *collage*. Además, sus temas nos hablan de la vida cotidiana y del ritmo frenético y caótico de la sociedad actual.

Por otro lado, su estilo desgarrado y aparentemente impulsivo parece sincronizarse con el arte realizado por los niños o por los enfermos mentales con los que coincide también en su vibrante colorido[506].

Hanamaro Chaki (Tokio, 1976)

A los dieciocho años, Hanamaro Chaki se marchó a Inglaterra para estudiar Bellas Artes en la Universidad de Brighton. Curiosamente, cuando estaba allí obtuvo una beca Erasmus que la llevó hasta la Escuela Massana de Barcelona en 1995, ciudad de la que se enamoró profundamente y donde se trasladaría definitivamente en el año 2002[507].

Hanamaro —acrónimo de su verdadero nombre y de la terminación del de uno de sus artistas japoneses favoritos: Utamaro[508]— trabaja sobre todo en el terreno de la pintura. Sus obras poseen una profundidad inquietante y hacen alarde de una enorme intensidad, pues son consecuencia de su capacidad para exorcizar las ansiedades, pulsiones y miedos que la atormentan en lo más profundo de su ser. No en vano, a menudo, su personal iconografía surge de sus propios sueños y pesadillas para evocar sentimientos y estados como la locura, la soledad o la crueldad[509].

Consecuentemente, los protagonistas de sus lienzos son seres quiméricos —medio humanos, medio animales— que reflejan la inexistencia de lo absoluto. De

[506] Para más información sobre este artista véase: CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.*; http://sosakumiyazaki.blogspot.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; http://rojo-projects.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; http://blog.jbonline.es/sosaku-miyasaki.html [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; LUIGGI, MARTÍNEZ, Alfredo, y ESEBEZETA, *En la frontera. Primer asalto*, Zaragoza: Spray Planet, 2006; MIYAZAKI, Sosaku, *Dirty color stereo cooking video tape dance party*, Barcelona: Sintonison, Rojo Special Edition, s. f.; www.sosakumiyazaki.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; www.ekosystem.org/tag/sosaku [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; www.woostercollective.com/2004/12/hello_from_kamikaze_crew [fecha de consulta: 1 de abril de 2010]; www.distritoquinto.com/ [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

[507] Así nos lo transmitía el 13 de mayo de 2011 en la entrevista que le realizamos.

[508] «Hanamaro/ Oriental Mediterráneo», *Metal REVISTA*, Septiembre 2006.

[509] Para más información sobre esta artista véase: BALUARD, Júlia, *et al*., *Hanamaro Chaki*, Bayreuth: BAT Campus Galerie, 2006; CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.*; GINER BORRULL, José Luis, *La cançó d'un somni*, Alcoi: Centre Ovidi Montllor, 2011; MANSILLA DÍAZ, Manoli y PASCUAL I GALBIL, Pau, *Hanamaro Chaki. La profunditat dels ulls*, Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2010; www.hanamaro.com [fecha de consulta: 6 de marzo de 2010].

hecho, Hanamaro recurre en su trabajo, a menudo, a la reunión de cualidades aparentemente contrarias: bueno-malo, armonía-desproporción, familiar-extraño, pacífico-amenazador…

Además, esta artista sitúa a sus personajes en un espacio atemporal, formando composiciones ligeras en las que prima la sencillez y el vacío. Cualidades estas que delatan —como ella misma admite— su ascendencia nipona y que se alían con la delicadeza y sinuosidad de las líneas, logrando resultados de una gran elegancia.



Hanamaro Chaki: *Paraules Invisibles*, 2009.

3. Castilla-La Mancha

Tadashi Ohnuma (Tokio, 1941)

Tadashi Ohnuma estudia en la Escuela Superior Metropolitana de Tokio y aprende pintura al óleo con el maestro Yohei Kawakami. Además, posteriormente, también asiste a clases en la Academia de Bellas Artes Suidobata en Tokio.

En 1969 viene a España para formarse con los grandes maestros del Siglo de Oro y reside primero en Madrid y luego en Valdepeñas (Ciudad Real)[510]. No obstante, la fascinación que le suscita la obra de El Greco le lleva hasta Toledo donde analizará profundamente su pintura en el Museo de Santa Cruz entre 1971 y 1975. Desde entonces, fija allí su residencia e incluso estudia durante tres años en su Escuela de Artes y Oficios[511].

Como no podía ser de otro modo, sus obras reflejan siempre su pasión por esta ciudad, pues en ellas se pueden encontrar numerosas vistas y paisajes de la misma, que incluso en ocasiones se mezclan con floreros, fruteros o bodegones de clara ascendencia

[510] ALONSO DE JUANA, Ana María, «Tadashi Ohnuma: El 'pintor vagabundo' que llegó desde Tokio a Toledo para estudiar a El Greco», en http://www.castillalamancha.es/portal/contenidos/reportajes/default.asp?registro=37&Opcion=Detalle [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].
[511] Así nos lo trasmitía el de abril de 2011 en el cuestionario que le proporcionamos previamente.

barroca. En estos casos, retrata —con bastante minuciosidad y dando preeminencia al dibujo— elementos como perdices, naranjas, fresas, granadas, alcachofas, coliflores, peras, ristras de ajos, etc.[512]. Igualmente, en ocasiones representa figuras humanas e incluso escenas de tauromaquia que a veces emergen de muros como si de pinturas rupestres se trataran.



Tadashi Ohnuma: *El picador,* 1997.

Teruhiro Ando (Zentsuji, 1962)

Teruhiro Ando se licenció en la Universidad de Bellas Artes de Tama (Tokio) en 1984. Un año después consiguió una beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Liubliana (Eslovenia) y desde allí en 1991 se trasladó a Edimburgo con otra ayuda.

En la década de los ochenta fue discípulo de Toshihiro Hamano, líder del grupo Ryu, por lo que en este momento sus obras demuestran una clara influencia de la caligrafía contemporánea[513]. Sus cuadros —habitualmente de perfiles irregulares— se enmarcan en una abstracción de formas geométricas curvadas, en ocasiones de color dorado, sobre fondos neutros. Sin embargo, poco después comienza a crear instalaciones más conceptuales y de apariencia más *minimal*.

En 1992 se traslada a España. Durante unos meses vive en Toledo, pero en 1993 fija su residencia en Nambroca, una localidad cercana a la capital manchega. Durante los ocho primeros años de estancia en nuestro país se aleja del mundo del arte

[512] «El japonés Ohnuma expone en Toledo», http://www.toledo-turismo.com/turismo/agenda/169/el-japones-ohnuma-expone-en-toledo.aspx [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011]; CADARSO VECINA, María Victoria, *et al.*, *Historia del Arte de Castilla-La-Mancha*, [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, p. 786; SANTOS GUERRERO, Julián, トレドのたたずまい, Tokio: Embajada de España en Japón, 1999; SANTOS GUERRERO, Julián, *Ohnuma*, Toledo: Centro Cultural San Ildefonso, 2000; SANTOS GUERRERO, Julián, *Ohnuma*, Toledo: Centro Cultural San Ildefonso, 2003.

[513] HAMANO, Toshihiro, *et al.*, *Zen, Hamano & Ryu: arte contemporáneo de Japón*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1991.

para poder empezar de cero y encontrar su propio camino artístico[514]. Para ello se inspira en la belleza y los vacíos de los paisajes de Castilla-La Mancha y estudia a los maestros barrocos hasta alcazar un elevado nivel técnico. Como resultado de todo ese proceso, alcanzado el nuevo milenio, comienza un estilo hiperrealista en el que, con una gran economía de medios, cuestiona la realidad de la percepción y produce ilusiones ópticas.

Su primera serie dentro de esta línea está protagonizada por gotas de agua cristalina posadas sobre grandes telas. Posteriormente, realiza la serie *Tres Dimensiones y Plano/Viceversa* en la que mediante trampantojos juega con lo plano y lo profundo. Y finalmente, desde 2009, trabaja en la serie *Plano sobre Plano*, donde presenta y diferencia diversos planos mediante un fuerte contraste de color[515].

Kozo Okano (Kuraishi, 1940-Cuenca, 2003)

Tras graduarse en la Universidad de Bellas Artes de Tokio, mientras preparaba el doctorado, trabajó como ayudante de profesor en el Instituto Form Bijutsu Kyokai (Tokio), donde dio clase al también artista nipón Mitsuo Miura. Sin embargo, poco antes de doctorarse decidió marcharse de Japón para evitar tener que seguir una rígida trayectoria como discípulo de su maestro[516].

Fue precisamente su contacto con Miura lo que le llevó hasta nuestro país a finales de 1967[517]. Inicialmente se instaló en Madrid, pero sus viajes le llevaron a residir también en Toledo durante un tiempo, hasta que en 1969 llegó a Cuenca para exponer en la Galería Honda[518]. En ese momento quedó tan encantado con el ambiente que se había creado en torno al Museo Español de Arte Abstracto de Fernando Zóbel que decidió quedarse para siempre.

Su trabajo en nuestro país evoluciona desde la figuración hacia formas aparentemente abstractas inspiradas en la esencia de la naturaleza. Sus obras más representativas poseen claras concomitancias con la pintura tradicional japonesa y la realizada a la tinta china, así como de maestros como Ogata Kōrin, Tawaraya Sōtatsu o

[514] Así nos lo trasmitía en el cuestionario de preguntas que le remitimos y que nos envío cumplimentado con la ayuda de Arminda Lafuente el 30 de abril de 2011.
[515] Para más información sobre este artista véase: «*Viceversa* del japonés Teruhiro Ando ganadora del 26º Certamen Nacional De Pintura Ciudad De Daimiel», en www.deconcursos.com/web/hemeroteca.php?id=14125&page=5&CADENA=, 30 de agosto de 2008 [fecha de consulta: 12 de octubre de 2008]; Currículo de Teruhiro Ando, 2011 [inédito]; MARÍN-MEDINA, José, *Teruhiro Ando. Viceversa. Dialogando con los grandes maestros*, Madrid: Centro de Arte Tomas y Valiente, 2010; TRSAR, Marijan, *Teruhiro Ando. Behind the circle,* Liubliana: Moderna Galerija Ljubljana, 1989.
[516] Así nos lo trasmitía la que fuera su pareja, Keiko Mataki, en una entrevista realizada el 6 de julio de 2011.
[517] Así lo expresaba su amigo el Sr. Toda, director del restaurante japonés Mikado sito en Madrid, según nos ha trasmitido Keiko Mataki, a la cual agradecemos enormemente su colaboración. Véase también: CADARSO VECINA, María Victoria, *et al.*, *Historia del Arte…, op. cit.,* p. 462.
[518] Así nos informó Luis Muro en una entrevista llevada a cabo el 17 de marzo de 2011.

Hayami Gyoshū[519]. Así lo demuestra, sobre todo, la sencillez, el trazo caligráfico y el concepto espacial que todas ellas poseen.

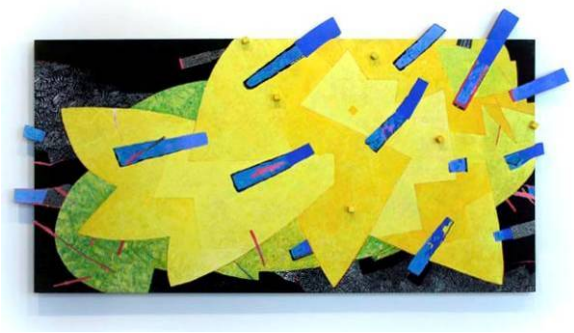
Sus trabajos hacen alarde de una enorme limpieza y luminosidad gracias, por un lado, al uso de zonas blancas que sugieren todo lo que no se ve a primera vista y, por otro lado, a las formas transparentes, vaporosas y delicadas que los acompañan. Estas características han conllevado que sus creaciones hayan sido definidas en numerosas ocasiones como lírico-abstractas, si bien es cierto que no podemos olvidar que durante mucho tiempo mantuvieron como referente algunos aspectos concretos de la realidad[520].

Keiko Mataki (Miyakonojo, 1952)

Keiko se licenció en Bellas Artes por la Universidad Femenina de Tokio en la especialidad de pintura en 1976. Desde los quince años ya soñaba con viajar fuera de Japón para conocer otras culturas, por lo que en cuanto acabó la carrera, con el dinero que tenía ahorrado, decidió venir a España. Keiko admiraba este país profundamente porque había sido la tierra que vio nacer a importantes artistas como Picasso, Dalí o Miró[521]. A su llegada se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y viajó por distintas ciudades como Toledo, Chinchón y Cuenca. En concreto, esta localidad le atraería enormemente, sobre todo por el azul de su cielo. De este modo, pasó varias temporadas allí mientras todavía estaba viviendo en Madrid. No obstante, en una de estas ocasiones conoció a Kozo Okano e inició una relación sentimental con él. Por ello, aunque al acabar la carrera en San Fernando Keiko se volvió a Japón, regresó en 1984 para establecerse definitivamente con él en la localidad conquense.

La producción de esta artista se ha visto fuertemente influida por el clima español. La luz contrastada y los fuertes colores que esta genera parecen traducirse literalmente en sus cuadros, grabados, joyas, objetos, ilustraciones infantiles o proyectos de arte público. Para su realización utiliza materiales muy diversos como cristal, pasta, tela, madera, espejo, metal, cartón, metacrilato, cemento, tubos fluorescentes, etc. Sus obras son optimistas, alegres, desprejuiciadas y están llenas de formas caprichosas, naif y en continuo movimiento. Además, aluden a distintos elementos de la naturaleza como son las rocas, el agua, el sol o la luna, hasta el punto de que, en ocasiones, parecen descender directamente de un cielo estrellado para recrear un mundo mágico, festivo y caleidoscópico[522].

[519] Información facilitada por Keiko Mataki.
[520] «Tres muestras de grabado y dibujo», *Diario Informaciones*, 13 de noviembre de 1969, p. 4; CADARSO VECINA, María Victoria, *Historia del Arte…, op. cit.,* pp. 462-463; CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores…, op. cit.*, s. p.*;* CELINA, *Obra gráfica internacional 2*, Cuenca: Museo Antonio Pérez, [1999]; OGAWA, Hideharu, *et al.*, *Kozo Okano*, Kurashiki: Sozo Ishii, 2000.
[521] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 6 de julio de 2011.
[522] Para más información sobre esta artista véase: «Blog de Keiko Mataki», en http://keiko226.blog69.fc2.com/ [fecha de consulta: 6 de abril de 2011]; AA. VV., *Keiko Mataki ―Mi España―*, Cuenca: Galería Granero, 1987; CADARSO VECINA, María Victoria, *Historia del Arte…, op.*



Keiko Mataki: *Agualuna (B)*, 1998.

4. Andalucía

Hisae Yanase (Chiba, 1943)

Hisae Yanase finalizó sus estudios de decoración en la Academia Bunka de Tokio en 1960 y cuatro años después terminó su especialidad en Técnica del Cuero en el Estudio Tokonami de Tokio. En 1968 viajó por Europa y a su paso por España decidió quedarse en Valencia en 1970 para estudiar cerámica en su Escuela de Artes y Oficios. En 1973 continuó su formación en la Escuela de Cerámica de Manises, pero en 1976 inicia una importante labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba donde sigue trabajando en la actualidad.

La obra de Hisae Yanase destaca porque deja atrás el concepto tradicional de cerámica como objeto utilitario y evoluciona hacia una postura más escultórica, inserta plenamente en la definición de arte contemporáneo. Además, su profundo conocimiento de las técnicas cerámicas le ha permitido experimentar y lograr importantes novedades en ese campo. En este sentido, destacan los resultados que esta artista ha conseguido mezclando deshechos de fundición, cascos de cerámica y de bronce. No obstante, además de trabajar con barro, en los últimos años también ha realizado interesantes trabajos en pintura, fotografías manipuladas e instalaciones.

En todas ellas se observa una especial inclinación por la sencillez, el aspecto que el paso de los años otorga a los objetos, las formas primitivas y los acabados rústicos y texturados. No en vano, a menudo combina prácticas, instrumentos, materiales, manifestaciones y estéticas absolutamente japonesas con otras procedentes de la tradición árabe-andalusí.

A grandes rasgos se podría decir que los principales temas de la obra de Hisae son la naturaleza, el paso del tiempo y la memoria. Estos aspectos se combinan en sus piezas para remitirnos a tierras, rocas, montañas, semillas, flores, antiguos pavimentos, restos arqueológicos, fósiles, palimpsestos, etc. En definitiva, sus trabajos resultan

cit., p. 471; PALLARÉS, Carmen, *et al*., *Keiko Mataki. Agualuna*, Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2002; RUBIO NOMBLOT, Javier, *Keiko Mataki. Rocaluna,* Segovia: Claustro Galería de Arte, 2005.

sumamente sugerentes y espirituales, invitan a la reflexión y ayudan al sosiego de nuestro espíritu[523].



Hisae Yanase: *Flora*, ca. 2003.

Mika Murakami (Shizuoka, 1965)

Mika Murakami estudió Bellas Artes en la Universidad Femenina de Tokio, pero enseguida se dio cuenta de que lo que verdaderamente quería hacer en la vida era viajar. Este sueño le llevó a recorrer la India y África y en 1997 a instalarse en Granada, donde reside desde entonces. También en esta ciudad ha realizado la licenciatura de Bellas Artes en su universidad y está llevando a cabo estudios de doctorado.

Desde su llegada a España, Mika se ha movido, sobre todo, en el terreno del grabado. Con esta técnica ha realizado obras cargadas de tintes poéticos y que parecen salidas de las páginas de cuentos infantiles tanto por el estilo con que están realizadas como por las temáticas que poseen. No obstante, en los últimos años ha iniciado una

[523] Para más información sobre esta artista véase: AA. VV., *Paralelas, Rita Rutkowsku pinturas. Hisae Yanase cerámicas*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1989; ALCAIDE, Jesús, *Jardín Silente. Hisae Yanase*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza y Cerco, 2004; CLÉMENTSON, Miguel, *Bajo el signo de Mateo Inurria. Colectiva de Escultura*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1995; CLÉMENTSON, Miguel, *Estructuras de fuego*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1998; CLÉMENTSON, Miguel, *Séneca y la Córdoba romana*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1996; ESTEVEZ, José Luis, «Paseo por la historia de la cerámica ibérica», *El País*, 11 de abril de 2007, en http://elpais.com/diario/2007/04/11/galicia/1176286705_850215.html [fecha de consulta: 18 de octubre de 2009]; http://hisaeyanase.blogspot.com [fecha de consulta: 6 de julio de 2011]; IBRAHIM, Hashim, *et al.*, *Aliceres. Fragmentos sin tiempo. Hisae Yanase*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos de Córdoba, 1994; L. M., «Hisae Yanase muestra la vida más elemental vista a través del arte», *El Mundo*, 19 de diciembre de 2006, en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-12-2006/sevilla/Cordoba/hisae-yanase-muestra-la-vida-mas-elemental-vista-a-traves-del-arte_153517458007.html [fecha de consulta: 1 de junio de 2008]; MOLINA GONZÁLEZ, Amparo, *Usu-Usu*s, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999; MOLINA, Amparo, *Enfangados. Esculturas en barro. Hisae Yanase y Antonio González*, Granada: Caja de Granada, 1999; ORTIZ JUAREZ, Dionisio, *Hisae Yanase. Placas cerámicas*, Madrid: Galería Ramón Durán, 1978; PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Hisae Yanase. Perpetuum mutabile*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2002; RATIA, Alejandro, «Jardín nevado y silencioso», *Heraldo de Aragón (ARTES)*, 20 de mayo de 2004, p. 10.

nueva búsqueda creativa que la ha llevado a la realización de instalaciones y otro tipo de manifestaciones como telas bordadas, moldes de yeso u originales tarjetas con impresiones digitales lenticulares. El tema principal de este trabajo más reciente es el de los guardianes o duendes; simpáticos enanos de jardín de sempiterna y misteriosa sonrisa que poseen un aspecto inocente a la par que satírico. Estos seres podrían resultar adorables si no fuera porque su aparente omnipresencia se convierte en obsesiva y alarmante. Ante ellos, el espectador siente una especie de inquietud, ya que parecen mirarle y vigilarle desde cualquier parte[524].

Para el desarrollo de esta temática, la artista se inspira en los cuentos de espíritus, hadas y gnomos que leía durante su infancia y que han vuelto a interesarle tras descubrir muchos años después que este tipo de personajes y leyendas están presentes en muy diferentes culturas. Con ellos, Mika logra recrear lugares mágicos situados en una esfera que se mueve entre lo ficticio y lo real[525].

5. Otras comunidades

Kumiko Fujimura (Osaka, 1958)

Kumiko Fujimura se graduó en el Departamento de Alimentación de la Universidad Femenina de Kioto en 1978. Sin embargo en 1990 llega a Madrid para estudiar durante tres años como alumna libre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de dicha ciudad[526]. Después, tras un paréntesis de otros tres

[524] CLAVERÍA, Laura, «Rompiendo fronteras…», *op. cit.*

[525] Para más información sobre esta artista véase: ROMERA DÍAZ, José Antonio, *Guardianes. Mika Murakami*, Granada: Universidad de Granada, 2002; MOYA, Dani R. «El retrato de la tranquilidad», *La Opinión de Granada*, 6 de junio de 2009, en http://www.laopiniondegranada.es/cultura/2009/06/06/retrato-tranquilidad/131242.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Mika Murakami», en www.spanishprintmakers.com/spanish/mica/biog/biogmika.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; ALONSO CALERO, José M., «Espacios que tienen puertas. 7ª Edición de la beca de escultura en barro Alfonso Ariza», *Conbarro 7*, pp. 45-58; «Mika Murakami», en http://www.galeriadelagua.es/page.html?id=26 [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; «Orilla. Exposición de Mika Murakami», en www.ladrondeagua.com/culturales/octubre2008/mika_murakami.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; GALLEGO-COÍN, Brígida, «Mika Murakami: 'Tenemos que disfrutar de nuestros seis sentidos'», *Ideal de Granada*, 5 de octubre de 2007, en http://www.ideal.es/granada/20071005/cultura/mika-murakami-tenemos-disfrutar-20071005.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010]; AA. VV., *Nana. Aguardando el sueño. Mika Murakami,* Granada: El Ladrón de Agua, 2011.

[526] Para más información sobre esta artista véase: BARLÉS, Elena, «Vida y movimiento desde una mirada y sensibilidad japonesa. La obra de Kumiko Fujimura», en www.kumikofujimura.com [fecha de consulta: 1 de junio de 2008]; CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Kumiko Fujimura. Movimiento y silencio», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 10, 2010 www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=295 [fecha de consulta: 1 de junio de 2011]; ESAÍN, Jaime, *Expresionismo Oriental de Kumiko Fujimura*, Zaragoza: Galería Calvo y Mayayo, 2008; www.kumikofujimura.com [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].

años en el que regresa a Japón, vuelve a la capital española a finales de 1996 para instalarse al año siguiente en Zaragoza, ciudad en la que reside hoy en día[527].

Kumiko ha llevado a cabo hasta la actualidad una importante labor difusora y didáctica de la pintura tradicional japonesa a la tinta (*sumi-e*). Sin embargo, su línea de trabajo más interesante desde un punto de vista artístico es, sin duda, la que ha desarrollado en sus lienzos —aunque también trabaja en ocasiones sobre papel—, presentando una particular y sensible interpretación del movimiento y el silencio. Estos trabajos destacan por ser sumamente personales y renovadores, así como por ofrecernos una sabia simbiosis de la cultura de su país de origen y de la del de adopción tanto técnica y estilística como conceptualmente hablando.



Kumiko Fujimura: *Movimiento*, 2009.

Por un lado, Kumiko aplica una técnica mixta de acrílico y tinta china que le permite trabajar con gran velocidad, controlar la intensidad del trazo y captar con mayor naturalidad los gestos de las figuras, así como también alcanzar un marcado contraste —casi monocromo como sería habitual en el *sumi-e*— entre las figuras y los fondos. Igualmente, consigue la plasmación del instante, la espontaneidad, la búsqueda equilibrada de los espacios vacíos o la eliminación de todo lo innecesario y superfluo. Pero por otro lado, a través de las líneas que generan los cuerpos de bailarinas y atletas que protagonizan sus obras también logra expresar una energía y una vitalidad que conectan directamente con su visión de la idiosincrasia española. De este modo, Kumiko logra sintetizar en escasas pinceladas la esencia, la fluidez y la fuerza de cada giro o desplazamiento.

[527] Así nos lo trasmitía en las entrevistas llevadas a cabo el 22 de octubre de 2008 y el 19 de marzo de 2010, así como en una conferencia celebrada el 29 de abril de 2009 con motivo de la VIII Semana Cultural Japonesa que tuvo lugar en la Universidad de Zaragoza.

Kaoru Katayama (Himeji, 1966)

A lo largo de un viaje por Asia y Europa en 1987, Kaoru Katayama visitó España, país que le dejó muy sorprendida por cuestiones como la amabilidad de sus gentes o su comida. Ese primer contacto con nuestra cultura fue el que le impulsó a trasladarse en 1992 a Salamanca para aprender castellano. Sin embargo, el destino hizo que al final se quedara a estudiara Bellas Artes en la universidad de dicha ciudad, donde permaneció hasta que hace unos años se instaló en Valencia.

La obra de esta artista resulta sumamente interesante porque investiga de forma personal, creativa y con medios absolutamente actuales —trabaja vídeos, vídeoinstalaciones, *performance*, fotografía digital, etc.— sobre su experiencia como extranjera en España y las consecuencias culturales que de ello se derivan. En concreto, le interesan temas como las dificultades de adaptación y el choque cultural, la comunicación (o la ausencia de la misma) y lo sensorial, los cuales explora a través de, entre otros, el diálogo sin palabras, la danza o la gimnasia.



Kaoru Katayama: *Technocharro*, 2004.

Igualmente, en sus obras Kaoru contrasta y, en ocasiones, funde polos aparentemente opuestos como pasado y presente, alta cultura y cultura popular, Oriente y Occidente, etc. Asimismo, a menudo explora en sus obras cuestiones de identidad confrontando sujetos, personajes, actividades e iconos japoneses (Heidi, gimnasia de radio…) y otros propiamente españoles u occidentales (charrada salmantina, flamenco, samba, música *techno*…). En este sentido, destacan las *performances* curiosas, impactantes y no exentas de humor en las que protagonistas occidentales llevan a cabo actividades niponas o en las que ella misma como japonesa realiza actuaciones que se suponen ajenas a su origen y con las que logra establecer interesantes diálogos culturales[528].

[528] Para más información sobre esta artista véase: DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, «Mi choque cultural durará toda la vida», *ABCD las Artes y las Letras*, 14 de noviembre de 2009, n.º 923, pp. 32-33;

Tadanori Yamaguchi (Nagoya 1970)

Tadanori Yamaguchi se licenció en la especialidad de Arte Creativo por la Universidad de Arte de Kioto. No obstante, poco después al descubrir la fuerza de su vocación escultórica, se convirtió en ayudante de Hiroyuki Nakayama y empezó a acudir a varios simposios de artistas[529]. A nuestro país llegó en 1997, gracias a una beca del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, para trabajar como investigador en el módulo de Artes Aplicadas de la Piedra de la Escuela de Arte de Oviedo.

El trabajo de este artista se ha desarrollado en torno a tres grandes líneas: las esculturas de pequeño y mediano formato; las instalaciones escultóricas y de nuevos medios y los proyectos de arte público. En lo que a las primeras se refiere, Tadanori siempre logra dar un enorme protagonismo a la materia. En ocasiones, la presenta de forma natural, a veces incluso primitiva, mientras que en otras la trabaja cuidadosamente, creando interesantes juegos de texturas con la misma piedra o en combinación con otros elementos como el bambú, el papel japonés o la luz. Por otro lado, sus instalaciones escultóricas están pensadas para ser recorridas y aprehendidas, sobre todo, sus interpretaciones actualizadas de los jardines japoneses tradicionales. Estas piezas pretenden hacernos reparar en la belleza y en la poesía de lo que nos rodea, así como ayudarnos a reflexionar sobre la existencia, las emociones, el espacio y el tiempo, etc.

Finalmente, este artista también ha realizado junto a otros arquitectos y artistas numerosos proyectos de arte público. Todos ellos, a pesar de sus múltiples diferencias, son consecuencia de un interés por servir de utilidad para la comunidad que los transita y de dialogar con el entorno que los circunda tanto si es natural como urbano. Esto se debe a que el arte se concibe como una necesidad, no sólo personal sino también social. Además, están resueltos de forma respetuosa, sutil, elegante y sencilla, aunque detrás haya normalmente una gran complejidad conceptual o de ejecución[530].

FERNÁNDEZ, Olga, *Kaoru Katayama (In_ter_va_lo, ciclo de arte contemporáneo y flamenco)*, Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Cajasol, 2008; GUZMÁN, Kristine, «Kaoru Katayama», en AA. VV., *Colección MUSAC 2*, León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007, pp. 256-259; http://kaorukatayama.com [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010]; ICHIHARA, Kenichiro, *et al*., *Kaoru Katayama*, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2004; MARRONE, Gustavo, *b-guided,* octubre de 2007, n.º 25, pp. 22-26; MENÉNDEZ REYES, Mar, «Del Anime a la Charrada», en AA. VV., *Posthumous Choreographies*, León: Junta de Castilla y León, 2005, pp. 142-159; VILLA, Manuela, «Kaoru Katayama», en VILLA, Manuela, *Arte emergente en España*, Madrid: Vaivén, 2006, pp. 118-121.

[529] Así nos lo transmitía el propio Yamaguchi en una entrevista realizada el 11 de julio de 2008.

[530] Para más información sobre este artista véase: BANGO AMORÍN, Marián, «Tadanori Yamaguchi», *Nihon Yūkōkai. Revista de cultura japonesa*, n.º 1, Gijón: Satori, otoño de 2007, pp. 31-33; CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Tadanori Yamaguchi: sensibilidad, existencia y silencio reflexivo», *Artigrama,* n.º 23, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 803-821; DÍEZ FAIXAT, Vicente, «Tadanori Yamaguchi, en Asturias», *La nueva España*, Oviedo, 3 de septiembre de 1997, p. VII; HONTORIA, Javier, *et al*., *Tadanori Yamaguchi. V Beca Museo Barjola*, Gijón: Museo Barjola, 2008; KAWAMURA, Yayoi, *Tadanori Yamaguchi*. *Esculturas*, Avilés, Museo Antón, 1999; PORTILLA-KAWAMURA, Maki, *et al.*, *Locutorio Colón. Soñar es gratis. Llamar también*, Madrid: Fundación Telefónica, 2007.

IV. TRAYECTORIA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

1. LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

Tras haber pasado su infancia y adolescencia en Japón, Mitsuo Miura (三浦光雄) (Kamaishi, Iwate, 1946) llegó a España en 1966. Inicialmente, se instaló en Madrid (1966-1970), aunque después se trasladaría a Cuenca (1970-1972) y posteriormente a Bustarviejo (1972-1984) para luego volver a la capital española, donde reside en la actualidad.

Las distintas geografías por las que Miura ha pasado son precisamente las que marcan los principales hitos de su trayectoria artística, puesto que le influyen notablemente en su desarrollo profesional. De este modo, el presente capítulo analizará dichas fases, no sin antes atender brevemente al contexto más inmediato en el que se produjeron. Además, se examinarán, entre otros, los contactos que Miura estableció, los lugares en los que se formó, las fuentes que manejó y que más le influyeron y los principales logros que obtuvo.

1. 1. LOS AÑOS DE FORMACIÓN EN JAPÓN (1946-1966)

A pesar de que Miura pasó tan solo su infancia y su adolescencia en Japón, las experiencias que allí tuvo serán fundamentales para el resto de su biografía y, por ende, para su trayectoria profesional. Nos referimos tanto a sus vivencias en el núcleo familiar, como a su temprana relación con el mundo del arte. Esta comenzará en sus primeros años de formación en Kamaishi y continuará posteriormente durante su posterior estancia en Tokio.

Todas estas cuestiones serán analizadas a continuación, no sin antes hacer un breve repaso a las principales vanguardias del periodo de posguerra. Esto nos servirá para presentar todo aquello que Mitsuo Miura conoció durante los años que vivió en Japón gracias a sus constantes visitas a exposiciones, su asistencia a eventos y *performances,* y la lectura de revistas de arte japonesas como *Bijutsu Techō*, la cual consultó tanto en su país de origen como en España[1]. Indudablemente, la variedad, originalidad y calidad de todas estas manifestaciones le permitieron hacer acopio de un destacado bagaje artístico y cultural que, como veremos, tendrá importantes repercusiones en su posterior trayectoria profesional.

[1] Mitsuo recordaba que leía esa revista ya desde sus años de juventud en Japón. Asimismo, una vez que se trasladó a España un amigo suyo se la estuvo enviando durante muchos años. Concretamente, la pudo consultar entre 1966 y 1967, y posteriormente desde 1983 hasta 2005, según nos informó en un correo electrónico el 8 de diciembre de 2010.

1. 1. 1. Contexto artístico: el arte japonés de posguerra

Mitsuo Miura nació un año y dos meses después de que el Imperio Japonés se rindiera ante las tropas estadounidenses en la II Guerra Mundial tras la explosión de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki. De este modo, es fácil entender que toda su infancia y parte de su juventud, al igual que le sucedía al resto de la sociedad nipona en aquel momento, estuvieran marcadas por las ruinas de la posguerra.



La ciudad de Tokio en 1945.

Gobernaba por aquel entonces el Emperador Hirohito (1901-1989), quien tras su muerte recibiría el nombre de Shōwa, denominación que se aplicaría también a todo el periodo que duró su mandato (1926-1989). Para su desgracia, durante los años que estuvo a la cabeza de la Casa Imperial tuvieron lugar algunos de los sucesos más duros y controvertidos de toda la historia de Japón. El Imperio del Sol Naciente se había estado preparando para conquistar el mundo, tal y como prueba su agresiva política exterior en el periodo anterior a 1939. Ejemplo de ello fueron, entre otros, la ocupación de la península de Corea (1910-1945), el enfrentamiento bélico con China (1937-1945) y el ataque contra Estados Unidos en Pearl Harbor en 1941, el cual significó su plena incorporación a la II Guerra Mundial[2]. Sin embargo, el destino no le fue tan favorable como había anhelado y tanto la trágica contienda como el mismo hecho de su derrota, tuvieron consecuencias absolutamente devastadoras para toda la sociedad nipona. Así, a las enormes pérdidas humanas y materiales se le sumó el complejo de inferioridad que sintió toda la nación. Fue muy duro para ellos ver como el Emperador, al que suponían de ascendencia divina, dejaba de serlo y se ponía a los pies de Estados Unidos. Además, la inmediata ocupación del ejército norteamericano que se prolongaría desde 1945 hasta 1952, traería consigo una oleada de nacionalismo y de enorme malestar en todas las capas y ámbitos sociales. Consecuentemente, los años sesenta estuvieron cargados de revueltas, sobre todo de estudiantes. Estas darían paso finalmente a un periodo de mayor prosperidad de la mano del desarrollo económico que se produjo en el país, sobre todo,

[2] AA. VV., *The Kodansha bilingual encyclopedia of Japan***,** Tokio-Nueva York: Kodansha America, 1998; BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón***,** Madrid: Alianza, 1995 y MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945: Scream against the sky*, Nueva York: Harry Abrams, 1994.

en los años setenta, todo lo cual permitiría que paulatinamente fueran cicatrizando las profundas heridas de la guerra.

De este modo, el arte japonés producido después de 1945 tuvo que nacer de la nada que habían dejado a su paso las tropas enemigas, de la devastación total, del más hondo pesimismo y de la tristeza más absoluta[3]. Por ello, lo que les sirvió a todos estos creadores para sobrevivir y volver a construir fue, lo que se ha llamado, el «espíritu de oposición»: el declararse en huelga contra la sociedad, contra el nacionalismo interno y contra la hegemonía cultural euro-americana.

En este momento, asistimos al surgimiento de dos vías principales de investigación en el arte japonés, cuya vigencia llegará incluso hasta la actualidad. Por un lado, encontramos a una serie de artistas que sintieron la necesidad de renovar el antiguo debate surgido ya a principios del siglo XX sobre el binomio modernidad-tradición. Estos creadores, basándose en una filosofía no exenta de ciertos toques nacionalistas, deseaban construir un Japón en sí mismo. Para ello, decidieron retomar la tradición e introducirla en todos los ámbitos de la vida. Anhelaban preservar su pasado cultural, aunque renovándolo, y se dedicaron mayoritariamente a manifestaciones como la cerámica, la caligrafía, el ikebana, la pintura *nihonga*, etc.[4].



INOUE, Yûichi: *Negro*, 1956.

[3] Anteriormente, el arte japonés del siglo XX había estado marcado por la occidentalización que el país vivió desde su apertura en la era Meiji (1868-1912). Esto es especialmente cierto al principio de este periodo y, sobre todo, en relación con la corriente *yōga*, la cual absorbió totalmente los modelos extranjeros a diferencia de la pintura *nihonga* que pretendía mantener la tradición artística nipona. Poco a poco en el periodo Taishō (1912-1926) y a comienzos del periodo Shōwa esta influencia se fue matizando y el arte japonés logró adquirir una mayor personalidad. Los artistas de ese momento intentaban ser modernos, pero al mismo tiempo crear un arte propio y distintivo, si bien es cierto que siguieron practicando todos los estilos y tendencias que llegaban de Europa y Estados Unidos (impresionismo, modernismo, cubismo, surrealismo, etc.). Véase: AA. VV., *Modern Japanese art and Paris*, Tokio: The National Museum of Modern Art, 1975; CLARK, John, «Artistic subjectivity in the Taisho and Early Showa Avant-Garde», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 41-54; NIIZEKI, Kimiko, *et al., De Kuroda à Foujita-peintres japonais à Paris*, Paris: Fragments international, 2007; SCHAARSCHMIDT-RITCHER, Irmtraud, *et al.*, *Japanese modern Art. Painting from 1910 to 1970,* Nueva York: Japanese Foundation, 2000; TAKASHINA, Shūji, *et al., Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*, Tokio: The Japan Foundation, 1987.

[4] MUNROE, Alexandra, «Circle: Modernism and Tradition», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 125-148.

Por otro lado, los creadores más rompedores buscaron medios de expresión que les permitieran traspasar los límites del arte establecido, se insertaron en grupos internacionales vanguardistas o crearon *ex novo* algunos de los movimientos artísticos más radicales, anarquistas y experimentales del periodo de posguerra. Algunos de ellos fueron, por ejemplo, Gutai, Reportage, buena parte de los artistas reunidos en las Exposiciones Independientes Yomiuri, Fluxus o Mono-ha.

De hecho, el lema de Jirō Yoshihara, líder de la Asociación de Arte Concreto (Gutai Bijutsu Kyōkai), más conocido simplemente como grupo Gutai[5], fue «¡no imitéis nunca!». En 1954 Yoshihara fundó en Ōsaka esta asociación que permanecería activa hasta su muerte en 1972. Estaba compuesta por diecinueve artistas de espíritu absolutamente antiacadémico para los que el arte era un acto de libertad. De este modo, intentaban que cada nueva obra simbolizara un rito de destrucción que diera paso a la creación de algo completamente nuevo. Sin lugar a dudas fueron los creadores más experimentales del Japón del momento, pues trabajaron con métodos y materiales no utilizados anteriormente. Además, introdujeron a menudo en sus obras elementos de procedencia sintoísta como cuerdas o papeles y manejaron conceptos muy relacionados con la filosofía zen, por lo que su trabajo se verá fuertemente influenciado por manifestaciones como la caligrafía o por principios como el respeto hacia la naturaleza del material. De hecho, una de sus ideas más célebres era que «el arte Gutai no altera la materia […], imparte vida a la materia» y de hecho, pretendían que sus obras fueran parte del medio natural[6].



Gutai: *Exposición experimental de arte moderno al aire libre para desafiar al sol de mitad del verano*, 1955.

[5] Con este nombre aludían a su interés por crear un arte concreto, relacionado con lo individual, las emociones, lo corporal y lo matérico, frente a lo especulativo y la estética cerebral y abstracta que promovían otros grupos.

[6] MUNROE, Alexandra, «To Challenge the mid-summer sun: The Gutai Group», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*, pp. 83-124.

Así, algunas de sus aportaciones más importantes se evidenciaron en sus exposiciones al aire libre. La primera de ellas tuvo lugar en 1955 y se tituló *Exposición experimental de arte moderno al aire libre para desafiar al sol de mitad del verano*. Este tipo de eventos, sin precedentes de ningún tipo en el arte contemporáneo japonés, trataban de sacar las obras de arte de los museos y galerías, dejando que las fuerzas de la naturaleza, la acción del público y el lugar donde se exponían las condicionaran y modificaran.

Inicialmente, se interesaron por todo tipo de manifestaciones como objetos tridimensionales, *happenings*, instalaciones, acciones, *performances*, películas experimentales, música concreta, artes gráficas, etc. Pero, muchos de sus integrantes acabaron por dedicarse sobre todo a la pintura, manifestación con la que obtuvieron un gran reconocimiento mundial por sus paralelismos con movimientos de moda en la época como el expresionismo abstracto americano, el grupo COBRA o el informalismo europeo, con los cuales además mantuvieron estrechas relaciones[7].

Paralelamente, también surgieron en Japón una serie de tendencias sumamente subversivas y revolucionarias. Nos referimos a, entre otras, el teatro *underground*, el cine *new wave*, o las representadas por algunos artistas en las Exposiciones Independientes Yomiuri. Estos eventos estuvieron patrocinados por el diario Yomiuri y se celebraron anualmente —desde 1949 a 1963— en el Museo Metropolitano de Arte de Tokio. A grandes rasgos, podemos afirmar que en ellas se reivindicaba la figura del artista como iconoclasta y agitador social, pues este debía cultivar imágenes y métodos que produjeran un choque en la gente y que lograran remover el *status quo*. Igualmente, deseaban crear nuevos géneros para lo cual mezclaban tanto literatura como artes visuales y *performances*, y trabajaban con materiales no artísticos, de tal forma que producían piezas situadas entre el evento y el objeto encontrado o que podrían definirse como *anti-arte*[8].



Hi Red Center: *Movimiento para promocionar la limpieza del área metropolitana de Tokyo*, octubre de 1964.

[7] En este sentido, destaca su relación con artistas como Michel Tapié o en el caso español, Antonio Saura quien fue además el único que en nuestro país escribió con rigor sobre este grupo y con quien, dicho sea de paso, tal y como veremos posteriormente, Mitsuo Miura mantuvo siempre una buena relación. Véase: ASHTON, Dore, *À rebours = the informal rebellion (1939-1968),* Madrid; Las Palmas de Gran Canaria: MNCARS y CAAM, 1999; y CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Contemporary Japanese Artists in Spain», en *Research on Japanese Art in Spain*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 43-52.

[8] MUNROE, Alexandra, «Morphology of Revenge: The Yomiuri Indépendent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.* pp. 149-188.

Todo esto fue posible, y de ahí su interés, porque dichas exposiciones se llevaban a cabo sin jurado y se dirigían a artistas que no estaban afiliados a ningún salón. Inicialmente, los creadores que expusieron eran, sobre todo, artistas consagrados. Pero a partir de 1955, y especialmente a partir de 1957, participaron jóvenes poco conocidos, la mayoría incluso todavía estudiantes. Este hecho permitió que en ellas se dieran cita las experiencias más innovadoras del momento y que de las mismas surgieran tanto importantes artistas individuales como grupos. Entre ellos podemos destacar, entre otros, a Tarō Okamoto o a la Escuela Kyushu. Asimismo, también intervendrían en ellas artistas como Jirō Takamatsu, Genpei Akasegawa y Natsuyoki Nakanishi, quienes acabarían creando en 1963 un grupo independiente denominado Hi Red Center[9]. Estos creadores pretendían destruir la jerarquía del arte a través de eventos y de *performances* satíricos que se organizaban en espacios públicos[10].



Fluxus: *Fluxkit y Fluxus I*, 1964-65.

Por otro lado, en los años sesenta, lo que se ha venido llamando la generación «poshiroshima» dio lugar a un tipo de manifestaciones vinculadas con la locura, el sexo y la muerte. El trauma de posguerra seguía latente en un gran número de artistas, los cuales mostraban una inclinación especial hacia las formas aberrantes de la naturaleza humana, los objetos de deshecho o la exteriorización del sufrimiento y de sus propias enfermedades mentales. Por ello, sus obras reflejan la violencia, lo oscuro, la deformidad, la automutilación, etc. Entre sus principales representantes contamos con algunos fotógrafos como Eikō Hosoe, Shomei Tomatsu o Daido Moriyama[11], así como

[9] Su nombre procedía del acrónimo formado por el primer *kanji* de cada uno de los nombres de sus fundadores traducidos al inglés. Así, *Taka* (高) significa alto, *Aka* (赤) es el concepto de rojo y *Naka* (中) posee el valor de centro.

[10] Para más información acerca de este grupo véase: JUNE PAIK, Nam, «To catch up pr not to catch up with the West: Hijikata and Hi Red Center», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 77-82.

[11] TAKEUCHI, Keiichi, *Japan: a self-portrait. Photographs 1945-1964*, París: Flammarion, 2004 y WILKES TUCKER, Anne, *et al.*, *The History of Japanese Photography*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2003.

también artistas como Tomio Miki, Tetsumi Kudo o Yayoi Kusama. En concreto, esta última fue quien acuñó el término «arte obsesivo» para definir sus creaciones como la expresión única y visionaria de su neurosis personal. Asimismo, en esta misma línea destacan también los planteamientos de Tatsumi Hijikata quien fundaría en 1959 la Danza de la Completa Oscuridad o Ankoku Butō. En sus obras el cuerpo es usado como una herramienta de revolución y se observan múltiples connotaciones homosexuales y trágicas que sirven al autor para expresar la pena, el dolor y la muerte.

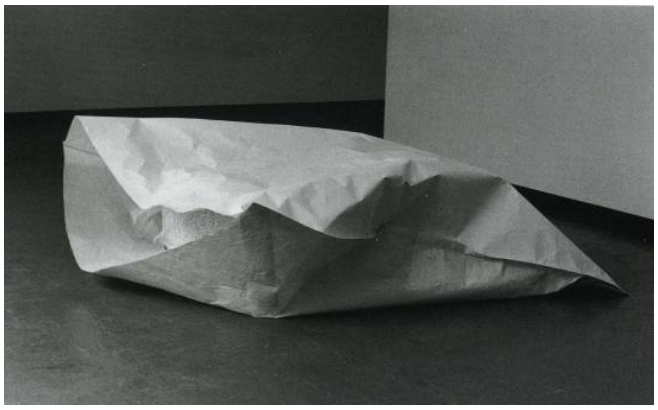
Surgido también en los sesenta, pero con un estilo completamente diferente y casi antagónico al anterior, el arte conceptual también tuvo una gran importancia en Japón. No en vano, ha sido una de las tendencias artísticas internacionales en la que ha habido una mayor cantidad de artistas japoneses involucrados y en la que los nipones han realizado aportaciones absolutamente fundamentales. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, la participación y las contribuciones de algunos creadores como Yoko Ono, Shigeko Kubota, Takako Saito, Chieko Shiomi o Ay-O en Fluxus? Este movimiento —sus practicantes y teóricos siempre negaron que fuera un estilo— surgió de forma paralela en Europa y Estados Unidos y se mantuvo activo aproximadamente desde 1961 hasta 1978, cuando murió su promotor John Maciunas. En él se mezclaba tanto el interés por el dadaísmo y su estética de la negación como por la filosofía budista y zen, un hecho que sin duda favorecería la integración de artistas japoneses en el mismo. En concreto, en él llegarían a participar un total de veintitrés nipones, bien en persona o bien por correo. Todos ellos investigaron en torno a conceptos como lo simple, lo habitual, lo casual, lo *minimal* o lo poético, los cuales se materializaron en obras y en trabajos de todo tipo desde música experimental hasta *performances*.

Asimismo, alejados de la órbita Fluxus pero vinculados con el conceptual, también debemos señalar a creadores de la talla de On Kawara o Shusaku Arakawa, los cuales, al igual que los anteriores, desarrollaron su actividad principalmente en Nueva York[12].

Por otro lado, desde finales de los años sesenta hasta principios de los setenta, otro de los grupos que tuvieron una enorme importancia en el panorama del arte contemporáneo nipón fue Mono-ha o Escuela de las Cosas. Sus integrantes llevaron a cabo innumerables aportaciones tanto en el plano teórico como en el práctico, las cuales continuaron vigentes aun incluso muchos años después de su desaparición. Estos creadores tomaron como punto de referencia la labor de Yoshishige Saitō, artista que otorgaba más importancia a los fenómenos que a su apariencia y que, por influencia del taoísmo, consideraba esencial la manera de presentar los materiales. En sus obras usaba a menudo la madera, la cual podía ser objeto de cambios constantes tanto por procesos naturales como accidentales. Además, este autor trabajaba frecuentemente con algunas nociones espacio-temporales heredadas de la caligrafía tradicional.

[12] MUNROE, Alexandra, «A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art and the School of Metaphysics», en MUNROE, Alexandra, *et al., Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 215-256; y SICHEL, Berta, *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [2002].

El grupo Mono-ha tomó todas estas ideas y las aplicó a sus propios fundamentos para reivindicar una estética asiática y reaccionar al influjo del pensamiento americano que la sociedad japonesa había padecido en el periodo de posguerra. Al mismo tiempo, sus protagonistas intentaron llevar a cabo obras de arte en las que no fuera necesario imponer una presentación y, por ejemplo, Lee U Fan, uno de sus principales teóricos, consideraba que había que aprender a ver las cosas tal y como son. Consecuentemente, el uso de materiales naturales, los cuales se mostraban siempre relacionados con una situación y una localización determinada, se volvió esencial para este grupo. En este sentido, hemos de decir que algunos de los más habituales fueron la piedra, la madera desnuda, el papel japonés, las planchas de hierro oxidado, la tela, la arena, el algodón o el carbón.



KOSHIMIZU, Susumu: *Paper (Kami),* 1969.

A menudo confundido erróneamente o comparado con el minimalismo o con otros movimientos como el *land art* o el arte *povera*, el grupo Mono-ha demostró una enorme originalidad. Y logró reevaluar el arte japonés en todas sus manifestaciones desde las rocas de los jardines zen a las acciones Gutai, uniendo la mente y la naturaleza. Además, su impacto en el arte contemporáneo japonés será tal que posteriormente se formará un movimiento conocido como *posmono-ha* en el que participarán artistas como Toshikatsu Endō y Shigeo Toya[13].

Finalmente, debemos señalar que desde mediados de los años sesenta, a raíz de la aparición de la cámara de video portátil Sony, serán muchos los artistas que empezarán a experimentar con éste medio. Algunos de los más destacados fueron, por ejemplo, Shōichi Ida, Toshio Matsumoto o el Grupo Video Hiroba[14].

[13] Para más información sobre el grupo Mono-ha, véase: AA. VV., *Kishio Suga*, Tokio: Tomio Koyama Gallery, 2008; MUNROE, Alexandra, «The laws of situation», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 257-284; y MUROI, Shunji, *et al., Kishio Suga from a Zen perspective*, Itamuro: Kishio Suga Souko Museum, 2008.

[14] LONDON, Barbara, «X: Experimental film and video», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 285-306.

1. 1. 2. Infancia y adolescencia en Kamaishi (Iwate)

Mitsuo Miura nació el 7 de octubre de 1946 en Kamaishi, una ciudad situada al norte de Japón en la prefectura de Iwate. Allí pasaría su infancia y su adolescencia junto a sus otros dos hermanos: Takami, el mayor, y Yoshiaki, el menor[15].

Su padre era Shichirō Miura, un ingeniero industrial que trabajaba en la siderurgia, actividad que era muy común en la zona donde vivían debido a la importante tradición de producción de acero existente en la misma, mientras que su madre, Miki Miura, era profesora de confección de kimonos. La familia paterna vivía y trabajaba en el campo, mientras que la materna se dedicaba a la pesca en alta mar y al comercio de los productos que conseguían. En concreto, se encargaban de recoger el pescado en Noruega y de llevarlo a Japón pasando por Canarias, donde tenían una base en el Puerto de la Luz[16]. Este hecho obligaba a buena parte de su familia y, sobre todo, a su abuelo Haga, a viajar allí, al menos, cada dos años, lo que tendrá, sin duda, una importante influencia en la biografía del propio Mitsuo.

Desde pequeño, Mitsuo recibió una formación bastante completa, pues sus padres siempre se preocuparon de que, además de las materias que se impartían en la escuela, practicara deporte y adquiriera otro tipo de conocimientos humanísticos y creativos que paulatinamente le fueron introduciendo en el mundo del arte[17]. Además, su padre también dedicaba parte de su tiempo libre a realizar en casa trabajos artesanales en madera.

Desde los ocho hasta aproximadamente los doce años, el pequeño Miura acudió a una academia privada de arte infantil. Después, se dio la circunstancia de que, Shōji Murai (Morioka, ca. 1936) —uno de sus profesores del colegio (*Junior High School)* que acababa de trasladarse a Kamaishi tras haber completado sus estudios de Bellas Artes en Tokio— alquiló la parte trasera de la casa de Mitsuo para abrir en ella una pequeña academia de pintura. La juventud y el bajo salario que recibía como profesor hicieron que, con el fin de ayudarle un poco, el padre de Miura le propusiera sustituir el pago del arriendo del local por la impartición de clases particulares de pintura a su hijo. Lo que nadie podía prever es que este afortunado trato cambiaría para siempre la vida del joven Mitsuo.

Así, mientras estudiaba en el colegio y después en el Instituto Provincial de la ciudad de Kamaishi[18], Miura se reunía con Murai casi a diario durante una hora o dos. Como es lógico, algunos días aprendía cuestiones meramente pictóricas, lo que le

[15] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009.
[16] *Ibidem* y DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está próxima al *manga*, es para disfrutar, no para pensar», *La Provincia*, 16 de abril de 2005, p. 26. No obstante, en este artículo hace alusión a que el negocio pesquero era de unos primos, lo cual no es totalmente correcto.
[17] En Japón, es muy habitual que los niños reciban como complemento a su formación clases de caligrafía, de pintura, así como que practiquen algún deporte, toquen algún instrumento musical, bailen, etc.
[18] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 51. El sistema de Educación Secundaria en Japón está organizado de tal manera que los niños estudian desde los doce a los quince en el *Junior High School* (中学校) y luego hasta los dieciocho en el *High School* (高等学校).

serviría para desarrollar un gran dominio técnico, pero otros —y estos eran los favoritos del joven alumno— simplemente salían a caminar por el campo. De hecho, Miura disfrutaba tanto con sus clases que llegó a preferirlas a las del colegio. En sus paseos, Murai le hablaba sobre arte y otras cuestiones de la vida y le explicaba el significado y la causa de las cosas, todo ello siempre de una forma sencilla, sin introducirle en largas y complejas teorías. No en vano, Murai aspiraba a convertir la vida en arte, a transformarlo en una vivencia.

Todo ello le influiría sobremanera y calaría en su personalidad de una forma tan honda, que, aunque con el tiempo estilísticamente hablando sus trabajos diferirán notablemente [19], la filosofía de su maestro se acabará convirtiendo en su propia metodología de trabajo.



Mitsuo Miura junto a Shōji Murai
y María Lara, Madrid 1973 [Archivo de Mitsuo Miura].

Por otro lado, y puesto que en la ciudad donde vivía no había una gran oferta cultural, Miura —por su cuenta o acompañado de su profesor— solía viajar los fines de semana para visitar exposiciones a Morioka, la capital de la prefectura, o, sobre todo, a Tokio, pese a la larga distancia que media entre ambos lugares. Gracias a ello y, aunque —como él mismo admite— era demasiado joven para comprender todo lo que veía, su curiosidad por el mundo del arte crecía al tiempo que se iba familiarizando con tendencias muy diversas y con los movimientos más vanguardistas del Japón de posguerra. De este modo, con los años lograría reunir un importante bagaje que será fundamental para su posterior desarrollo como artista. Miura lo expresaba así:

> En los años sesenta, en Japón había mucho contacto con el informalismo, con pintores franceses, y ahí conocí también los cuadros de Tàpies. Muchos informalistas europeos presentaban sus obras en Tokio. Yo en aquella época no entendía mucho, pero sí que me gustaba ver ese

[19] Shōji Murai realiza un tipo de pintura figurativa, sobre todo paisajística con cierto toque subjetivo y expresionista. Su estilo está creado a partir de la deformación de lo que el artista observa en sus viajes y en los lugares en los que habita. Murai trabaja de un modo personal, pero bastante tradicional, aunque dentro de la corriente de pintura de influencia occidental, es decir de la vertiente *yōga*.

> tipo de arte y me fui familiarizando con esas tendencias bastante nuevas. En Japón se conocía ya el arte *povera*, los *happening* —Allan Kaprow—, *performances*…, aunque no lo llamaban *performances*, lo llamaban acciones. Entonces, sin entender mucho, estaba metido en ese ambiente. También conocía el grupo Gutai, que significa Arte Concreto. Quizás, sin saber la teoría que había detrás, pero conociendo las obras[20].

Con todo, en esta época estaba más interesado en el arte occidental de la Edad Moderna y, en realidad, sus trabajos seguían una línea muy tradicional y académica, algo propio de un alumno que está aprendiendo todavía[21]. De hecho, una de las muestras que, sin duda, le causó mayor impresión en ese momento fue la celebrada en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio en 1963 bajo el título *Arte del Barroco occidental*[22]. Dicha exposición, que fue organizada en colaboración con el Museo del Prado entre otras instituciones, incluía numerosas piezas procedentes de colecciones de Italia, Bélgica, Holanda, Francia y, por supuesto, de nuestro país. En concreto, de la escuela española había obras de grandes maestros como Velázquez, Murillo, Zurbarán, El Greco, Ribera, Valdés Leal o Herrero el Mozo[23]. En este sentido, Miura narraba su emoción y sorpresa al conocer dichas manifestaciones artísticas de la siguiente manera:

> Cuando tenía dieciséis o diecisiete años, hubo una exposición del Museo del Prado en Tokio en la que vi, por primera vez en mi vida, pintura occidental clásica. Era tan diferente…, estaba acostumbrado a ver ese tipo de arte solo en libros y revistas, así que para mí era algo sorprendente. Todo lo que había aprendido no tenía nada que ver, aunque pintase óleo, con lo que vi en esa exposición: la forma de usar el material, la forma de pintar con una técnica clásica occidental. Todo este tipo de cosas no sabía cómo se pintaban, quizás porque no había tenido acceso a ellas antes. Ahí tuve mi primer contacto con la pintura al óleo pintada en un sentido clásico[24].

De este modo, Miura pasó su infancia y adolescencia en Kamaishi, aprendiendo distintas técnicas y familiarizándose con distintos estilos tanto por su cuenta como de la mano de Murai, con quien le uniría una estrecha amistad de por vida. Ambos sentirían siempre un gran afecto mutuo y una profunda gratitud hacia el otro, gracias a la cual,

[20] APÉNDICE 1, doc. n.º 1.
[21] Lamentablemente, no hemos podido documentar hasta la fecha ninguna de las obras que Mitsuo creó en este momento, por lo que nos basamos en el testimonio del propio autor.
[22] Aunque, debido a la lejanía en el tiempo de dicho evento, Mitsuo Miura no recuerda exactamente ni el año ni el título de la exposición que el Museo del Prado organizó en Tokio, casi con total certeza debe tratarse de la citada muestra puesto que, al parecer, es la única exposición de pintura barroca organizada la capital japonesa y celebrada en torno a las fechas que Miura nos ha indicado, según hemos podido comprobar en la Biblioteca y Archivo del Museo del Prado. Véase: AA. VV., *Arte del Barroco Occidental. Tokio: National Museum of Western Art,* 1963.
[23] *Ibidem.*
[24] APÉNDICE 1, doc. n.º 1.

incluso tras el traslado de Miura a España, mantendrían el contacto por carta durante muchos años, se visitarían periódicamente e incluso organizarían algunas exposiciones conjuntas[25].

En aquel momento, Miura no podía imaginar que llegaría a ser artista ni se planteaba sus creaciones más allá de una actividad extraescolar. De hecho, durante mucho tiempo quiso ser profesor de matemáticas[26]. Sin embargo, sus cualidades, su inclinación por el mundo del arte y el apoyo de su maestro, le animaron a seguir su aprendizaje artístico una vez que acabó sus estudios secundarios. En concreto, decidió continuar su formación en la Facultad de Bellas Artes de Musashi en Tokio y lo cierto es que, desde entonces, fue introduciéndose paulatinamente en el mundo del arte de un modo más profesional.

1. 1. 3. La estancia formativa en Tokio

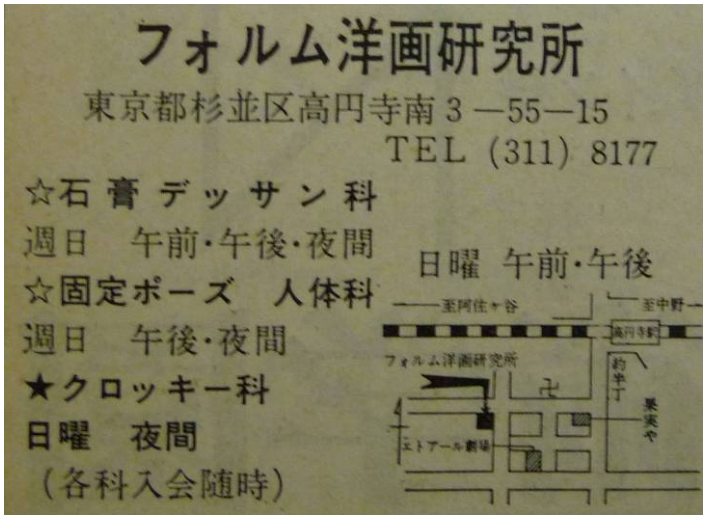
Con el fin de continuar sus estudios artísticos, Miura se matriculó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Musashi en Tokio y trasladó su residencia a la capital nipona en la primavera de 1965[27]. Tenía entonces dieciocho años.

Aunque como hemos señalado, Miura había viajado con frecuencia a la capital del país cuando vivía en Kamaishi, el hecho de poder sumergirse de lleno en el frenético ambiente cultural del momento fue, sin duda, sumamente enriquecedor para él. Además de la formación que recibía en la facultad, también solía frecuentar por las tardes un centro de arte denominado Form Bijutsu Kenkyushō (フォルム美画研究所). A este instituto acudían tanto numerosos estudiantes de Bellas Artes —o que aspiraban a serlo— como artistas profesionales de diferentes edades, pues el centro permitía tanto asistir a clases como trabajar de forma independiente. En concreto, Miura pudo formarse allí con Kozo Okano (Kurashiki, Japón, 1940-Cuenca, 2003), artista que en ese momento era ayudante de su profesor y que años más tarde también acabaría trasladándose a España, donde desarrollaría una fructífera carrera profesional, sobre todo en el ámbito conquense, tal y como tuvimos ocasión de analizar en el capítulo dedicado a los principales artistas japoneses contemporáneos en España.

[25] En este sentido, podemos señalar una muestra celebrada en 1976 en la Galería Dai-Ichi y otra en la Galería Plaza Odette en 2006 (ambas en Morioka, Japón), que según el propio Mitsuo, la consideró de forma tácita como una exposición de despedida. Con relación a este último evento véase: «むらい昭治さんと三浦光雄さん　「おおエスパニア展」», en www.morioka-times.com/news/2006/0611/22/06112205.htm [fecha de consulta: 3 de mayo de 2009].

[26] AGUIRANO, Maya, «Mi trabajo es una presentación de la vida cotidiana», *El Diario Vasco*, 7 de septiembre de 1994, p. 54.

[27] A pesar de que esta información fue facilitada por el propio Miura, hasta el momento no nos ha sido posible verificar su estancia en dicha universidad. No obstante, agradecemos enormemente las molestias que se tomaron en la Universidad de Musashi de Tokio para intentar satisfacer nuestra consulta. Véase: APÉNDICE 4. 3., doc. n.º 22.



Anuncio del Form Bijutsu Kenkyushō publicado en el número 4 de 1966 de la revista *Bijutsu Techō.*

De este modo, la presencia de Miura en este centro le permitió estar en contacto con numerosos creadores y mantenerse al día de todos los eventos culturales y artísticos más vanguardistas e interesantes del momento. La información fluía allí con gran facilidad y la mayoría de sus compañeros compartían con él las ganas de aprender cosas nuevas.

Entre los episodios más destacados de la escena tokiota de los que Miura fue testigo se encuentran, por ejemplo, algunas de las *performances* que llevaron a cabo grupos de la magnitud de Hi Red Center, al cual sus seguidores llamaban coloquialmente «Línea Roja»[28]. En este sentido, el propio Miura afirmaba:

> Me gustaban las acciones que hacían los japoneses, los *happening*, que era algo muy frecuente. Por ejemplo, el grupo «Línea Roja» hacían acciones extravagantes, como correr desnudos a las doce de la noche en Tokio y todo ese tipo de cosas. […] Nosotros los llamábamos *akasen*. Decíamos: «¡Vamos a ver a «Línea roja» que actúan a las dos de la noche!». No tenían panfletos, no tenían dinero, se lo comunicaban unos a otros. Nosotros no éramos amigos suyos, éramos mocosos que íbamos a verlos sin entender, pero me gustaba[29].

Al mismo tiempo, Miura empieza a conocer directa e indirectamente numerosos casos de artistas japoneses que habían viajado fuera de las fronteras niponas para formarse. Y toma consciencia de la conveniencia de seguir estudiando en el extranjero.

[28] Para más información sobre el grupo Hi Red Center véase: JUNE PAIK, Nam, «To Catch up or not to catch up with the West: Hijikata and Hi Red Center», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.,* pp. 77-82.
[29] APÉNDICE 4.1., doc. n.º 3.

Como ya hemos tenido ocasión de analizar al inicio de nuestra tesis doctoral, desde que Japón abriera sus puertas a Occidente en el periodo Meiji (1898-1912), una gran cantidad de creadores nipones habían sentido la necesidad de realizar estancias, sobre todo, en Europa o en Estados Unidos para aprender las novedades que iban surgiendo en el panorama artístico occidental. Asimismo, hemos de tener en cuenta que los años sesenta, época que corresponde a los principales años de formación de Miura en Japón, coinciden con un contexto favorable para este tipo de migraciones. Tras los años especialmente duros de la inmediata posguerra, la sociedad nipona empezaba a renacer tanto económica como psicológicamente de las ruinas generadas por el acontecimiento bélico. De este modo, el aumento del nivel de vida de muchas familias posibilitó que gran cantidad de padres instaran o, al menos, pudieran consentir que sus hijos se formasen en el extranjero. Un hecho este que, sumado al gran predicamento que la ideología *hippy* había logrado entre los jóvenes, los cuales se consideraban ciudadanos nómadas del mundo, favorecería la salida de innumerables nipones.

Así, apenas sorprende que Miura se fuese dejando seducir poco a poco por la idea de embarcarse en una aventura de ese tipo, máxime si tenemos en cuenta que su maestro Murai se lo recomendaba encarecidamente. Sin duda, Miura era todavía joven y apenas acababa de empezar la carrera de Bellas Artes, pero sabía que si se introducía en el estricto sistema japonés[30], después le sería mucho más difícil romper con todo.

Entre los principales destinos escogidos por los jóvenes artistas japoneses para viajar al extranjero en ese momento estaban París y, sobre todo, Nueva York. De hecho, muchos de los compañeros de Mitsuo habían estado en estas ciudades y él sabía que vivir en ellas podría ser muy enriquecedor e importante para su desarrollo profesional y personal. Pero, al contrario que la mayoría de sus coetáneos, Miura se sentía más atraído por España. No debemos olvidar que ya su familia materna había tenido una fuerte conexión con nuestro país, lo que desde pequeño he había permitido tener ciertos conocimientos sobre el mismo a través de las historias que le contaban y de las postales o *souvenirs* que desde aquí le enviaban o le llevaban. En este sentido, resulta muy curiosa una anécdota que el propio Mitsuo cuenta respecto a la primera vez que vio un edificio de estilo occidental:

> Una vez mi abuelo me mandó una postal de Madrid, del edificio de correos de Cibeles, en blanco y negro. Yo era pequeño y era la primera vez que veía un edificio de piedra. Era algo extraño para mí. Son cosas que se te quedan grabadas para siempre. Un palacio extraño… «¿y ahí vive gente?» me preguntaba[31].

[30] Como es bien sabido, la mayoría de estudiantes japoneses antes incluso de acabar sus estudios son contratados por alguna empresa, en la que continúan formándose y a la que desde entonces deben una gran fidelidad. De hecho, el sistema empresarial japonés favorece que un mismo trabajador permanezca toda su vida en la misma compañía.
[31] APÉNDICE 4.1., doc. n.º 1.

Asimismo, Miura todavía no entendía totalmente el arte de vanguardia y sentía una mayor inclinación hacia los grandes maestros europeos. En concreto, desde que había visto la exposición *Arte del Barroco occidental* en 1963 se había despertado en él un gran interés por conocer el arte español de la Edad Moderna, así como por visitar las destacadas colecciones de esta época que poseen nuestros museos. Además, sabía que con el dinero que su padre podía enviarle desde Japón viviría mucho más holgadamente en nuestro país que en cualquier otro lugar de Europa o Estados Unidos[32]. Y la buena posición geográfica de España le permitiría viajar por todo el continente europeo siempre que así lo desease o incluso marcharse a otro lugar una vez que se hubiese acostumbrado a la vida occidental.

De este modo, por mediación de Kozo Okano, el profesor principal del Form Bijutsu Kenkyushō[33] le proporcionó los datos de otro estudiante japonés que, una vez licenciado, había venido a Madrid a hacer copias de las obras del Museo del Prado y que, en ese momento, se encontraba todavía aquí. Miura le escribió varias cartas contándole su intención de irse a España, y preguntándole por diversas cuestiones, a las cuales su compatriota le respondió amablemente, proporcionándole todo tipo de información. No obstante, a este no le pareció adecuado que tomara una decisión como esa tan precipitadamente y no le animó en exceso. Consideraba poco prudente irse a otro país sin haber aprendido previamente su idioma o querer desarrollar una carrera como artista sin haber acabado de formarse ni de conocer su propia cultura.

Con todo, Mitsuo no quiso dejar pasar la enorme oportunidad que se le ofrecía y tras convencer a sus padres para que le financiaran el viaje y la estancia durante un tiempo, la primavera de 1966[34] dejó la Facultad de Bellas Artes y se embarcó rumbo a la Península Ibérica con el fin de conocer otros lugares y vivir nuevas emociones.

No obstante, en su decisión pasó por alto dos cuestiones importantes. Por un lado, reconoce —con un gran sentido del humor— que no tuvo en cuenta el hecho de que la climatología de España no era en todas partes como en Canarias, lugar del que, como ya señalamos, le llegaba más información. Y por otro lado, tampoco consideró en su justa medida las consecuencias que para el país estaba teniendo la dictadura de Francisco Franco tanto en el plano socio-económico como en el cultural.

[32] De hecho, Miura conocería a una gran cantidad de artistas japoneses que, aunque estaban establecidos en París, se veían obligados a pasar el invierno en el sur de España, donde las temperaturas eran más suaves y el coste del carbón mucho más asequible que en la capital parisina. Por otro lado, hemos de señalar que incluso años después cuando tuvo la oportunidad de irse a vivir a Nueva York —puesto que le animó e invitó su amigo José Guerrero— Miura prefirió quedarse en España, renunciando a un posible mayor éxito a cambio de una vida más placentera y tranquila. Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46.
[33] Su nombre, lamentablemente, no ha podido ser averiguado hasta la fecha.
[34] No olvidemos que el curso escolar en Japón comienza en abril y acaba en marzo del año siguiente.

1. 2. LA PRIMERA ESTANCIA MADRILEÑA (1966-1970)

En este apartado estudiaremos, en primer lugar, el contexto en el que Miura se insertó a su llegada a España, el que conoció en primer lugar y del que, en poco tiempo, empezaría a tomar parte él mismo de manera activa. En segundo lugar, expondremos cómo fueron sus primeros meses en Barcelona y el comienzo de su actividad en la capital del país.

Posteriormente, analizaremos su paso por el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), el cual dejaría una importantísima huella en su trabajo. Y finalmente, atenderemos al breve pero también significativo periodo en que se estableció en Pozuelo de Alarcón.

1. 2. 1. Contexto artístico: la década de los sesenta

Tras la eclosión informalista producida en los años cincuenta de la mano de artistas como Antoni Tàpies, algunos integrantes de El Paso[35], o el grupo de Cuenca (Fernando Zóbel, Gustavo Torner, Gerardo Rueda…), entre otros, la década de los sesenta en España se podría analizar desde un punto de vista artístico como un prisma con dos caras prácticamente antagónicas[36]. Por un lado, se trata del momento de consolidación y definitivo reconocimiento tanto en nuestro país, como sobre todo, en el extranjero de la pintura abstracta española[37]. Y por otro lado, puede considerarse como un tedioso periodo de resaca, consecuencia de la embriaguez de este tipo de manifestaciones producida en el decenio anterior.

Esta segunda perspectiva es la que vivieron los artistas jóvenes que, aunque, en general, admiraban profundamente a la generación que les había precedido, estaban cansados de soportar el peso de la España Negra. De este modo, a mediados de la década de los sesenta decidieron abrir nuevos caminos al arte español[38], a pesar de las dificultades que ello suponía en un panorama que seguía adorando la materia y el gesto.

Su anhelo de libertad y sus interesantes debates se tradujeron en lo que Juan Antonio Aguirre presentó en 1967 como Nueva Generación[39]. Si algo tenían claro los creadores que la conformaban era que había que alejarse de las posturas anteriores. No en vano, tal y como la describiría Aguirre en un tono lapidario, esta generación «no será

[35] El grupo El Paso estuvo integrado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura, Pablo Serrano, Martín Chirino y Manuel Viola.
[36] Para más información sobre el arte desarrollado en la década de 1950 véase: BONET, Juan Manuel, *et al.*, *España años 50. Una década de creación*, Málaga: Museo Municipal de Málaga, 2004.
[37] En el caso de nuestro país sería fundamental en ese sentido la inauguración del magnífico Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca en 1966, tal y como tendremos ocasión de analizar posteriormente.
[38] En cierto modo, esta tarea tendría que ser también continuada en la década siguiente.
[39] En concreto, Nueva Generación estuvo formada por Luis Gordillo, Manuel Barbadillo, José Luis Alexanco, Elena Asins, Jorge Teixidor, José María Yturralde, Julio Plaza, Pedro García Ramos, Juliá Gil, Jordi Gali, Anzo y el propio Juan Antonio Aguirre. Véase: AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte Último. La «Nueva Generación» en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo Estévez, 1969.

la que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases»[40]. Para ello, era necesario reanudar el diálogo entre el público y el artista; defender la síntesis entre el rigor constructivo y la anarquía informalista, que hasta ahora habían sido antagónicos; y apostar por el eclecticismo. Una variedad esta en la que se pueden distinguir, en esencia, tres vías de actuación diferentes, aunque no debemos olvidar que la línea divisoria entre ellas, y sobre todo entre conceptos como figuración y abstracción nunca fue tan rígida como muchos historiadores han intentado defender.

Por un lado, asistimos a la revitalización de la geometría en el arte con tendencias como el neoconstructivismo, el arte cinético, óptico, objetivo, normativo, etc., que ya iniciara el Grupo Parpalló y el Equipo 57 en la segunda mitad de la década anterior[41]. Para sus defensores eran esenciales aspectos como la seriación, la repetición de elementos o los problemas de fondo-figura, aunque en sus obras reinaba siempre una gran sencillez estructural.

En esta revisión racionalista tuvo un papel fundamental el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid creado en 1966. En él se organizaron desde 1968 a 1974 los seminarios «Generación Automática de Formas Plásticas» en los que se experimentaron las posibilidades que el uso del ordenador podía aportar a la creación artística, idea en torno a la cual se generaron interesantes debates[42]. En ellos participaron creadores de la talla de Manuel Barbadillo —considerado su principal impulsor y uno de sus representantes más destacados—, José Luis Alexanco, Elena Asins, Abel Martín, Manolo Quejido, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere, José María Yturralde, etc.

Por otro lado, en estos momentos también se practicó un tipo de pintura realista fuertemente influenciada por el *pop art* que se ha definido como pintura-reportaje. En ella sobresalían artistas como los del Equipo Crónica, Anzo, Pere Pages, Xabier Morrás o los del Equipo Realidad.

Finalmente, también debemos señalar el gran auge la llamada Nueva Figuración, la cual llegará cargada de una estética jovial y desenfadada que muchos agradecieron. Algunos de sus representantes fueron Anzo, Cruz de Castro o Francesc Todò, si bien es cierto que su principal adalid fue Luis Gordillo, tal y como se encargó de demostrar Juan Antonio Aguirre, quien también era uno de ellos. No en vano, Gordillo se acabaría convirtiendo en una especie de padre para otros figurativos de los años setenta como Carlos Alcolea, Carlos Franco, Chema Cobo, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Luis y Rafael Pérez Mínguez, etc.

Asimismo, a lo largo de la década de los sesenta, acompañando al incipiente desarrollo económico del país, surgió un todavía tímido coleccionismo privado y se

[40] *Ibidem*, p. 90.
[41] Algunos de los componentes de estos grupos pioneros del arte constructivo en España fueron Eusebio Sempere, Andreu Alfaro, Agustín Ibarrola, José Duarte, Ángel Duarte, Juan Serrano, etc.
[42] GIL, Julián, *et al.*, *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Centro Cultural de la Villa, 1989.

crearon algunas importantes galerías[43]. Entre todas ellas la más emblemática sería la Galería Juana Mordó, pero también merecen una mención especial otras como Quixote, Skyra, Edurne, Amadís, Iolas-Velasco, Kreisler I, Rayuela, Daniel, Theo, Sen, Egam, etc.[44].

Igualmente, en lo que se refiere a la presencia de arte contemporáneo en las publicaciones periódicas del momento, debemos señalar que, en este periodo, empezaron a aparecer críticas y comentarios en medios como *Triunfo*, *ABC*, *Diario Madrid*, *Nueva Forma*, *Estafeta Literaria*, *Artes*, *Aulas*, *Acento Cultural*, *Suma y Sigue*, e *Informaciones.*

1. 2. 2. La llegada a España de Mitsuo Miura y los primeros contactos con el panorama madrileño

Mitsuo Miura partió del puerto de Yokohama en un barco trasatlántico que atravesó toda Asia y el Mediterráneo, atracando cada varios días en una ciudad distinta. Fue así como pudo conocer lugares como Hong Kong, Manila, Singapur, Bombay o Niza hasta alcanzar finalmente Barcelona, después de haber viajado durante más de cuarenta días.

Miura llegó a nuestro país en la primavera de 1966. Concretamente, lo haría en torno al mes de abril, poco antes de Semana Santa[45], pues recuerda la Ciudad Condal engalanada para esta celebración y repleta de gente[46]. Además, durante su viaje en barco coincidió con otras jóvenes estudiantes niponas que venían a nuestro país para realizar un curso de verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y que habían llegado con unos meses de antelación para poder conocer España un poco.



Mitsuo Miura embarcado en el puerto de Yokohama hacia España, 1966 [Archivo de Mitsuo Miura].

[43] AA. VV., *Madrid, el arte de los 60*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1990; y BONET, Juan Manuel, *23 artistas*: *Madrid años 70*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.
[44] AA. VV., *Madrid, el arte de los 60…, op. cit.*
[45] En concreto, en 1966 la Semana Santa se celebró del 3 al 10 de abril. Véase: «Brillante comienzo de la Semana Santa en toda España», *ABC*, 5 de abril de 1966, p. 75.
[46] De este hecho se deduce también que Miura se fue de Japón a mediados o finales de febrero, sin haber acabado siquiera el primer año de la carrera de Bellas Artes.

En nuestra investigación nos hemos decantado por el año 1966 como fecha en que Miura llegó a España, a pesar de que lamentablemente, hasta el momento, nos ha sido imposible documentar fehacientemente el momento exacto en que pisó por primera vez el suelo español[47]. De hecho, de la bibliografía existente se deduce una cierta controversia a este respecto puesto que hay autores que defienden que se produjo un año antes[48]. A ello, ha contribuido el hecho de que Miura haya afirmado en múltiples ocasiones que llegó con diecinueve años. De este modo, numerosos periodistas y escritores se han limitado a sumar diecinueve a su fecha de nacimiento, sin tener en cuenta que cumple años en octubre, y han publicado en numerosos textos que vino a España en 1965. No obstante, también es cierto que el propio artista a veces se ha mostrado dubitativo con relación a la fecha de su llegada y ha realizado declaraciones al respecto que podrían resultar contradictorias[49].

En cualquier caso, lo cierto es que la mayoría de los autores proponen el año 1966[50], lo cual coincide también con muchos de sus testimonios[51]. Circunstancia esta

[47] Lamentablemente, Miura no ha conservado su primer pasaporte y en la Embajada de Japón en Madrid tampoco existe un registro de los visados que se expiden en Japón, tal y como nos lo hizo saber la responsable de la Sección de Visados de la misma en una conversación mantenida el 5 de junio de 2009. Además, tampoco el consulado de Barcelona puede proporcionarnos información a este respecto por haberse establecido en 1987, es decir con posterioridad al momento al que nos referimos. Igualmente, ninguna de las búsquedas realizadas a petición nuestra en el Archivo General del Ministerio del Interior, en el Archivo Central de la Policía, el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, y el Archivo General del Ministerio de Fomento han resultado afirmativas. Véase: APÉNDICE 4. 3., doc. n.º 23.

[48] Algunos de los textos que apuntan al año 1965 como fecha de llegada de Miura a nuestro país son: «'Show window' de Mitsuo Miura», *Deia*, 1 de noviembre de 2008, en www.deia.com/es/impresa/2008/11/01/bizkaia/kultura/511751.php [fecha de consulta: 2 de junio de 2009]; «Sergi Aguilar, Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 3, junio-julio, 1996, p. 110; «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura», *Sur*, 19 de enero de 1980, p. 13; AA. VV., *Arte y Trabajo*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986; ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés que no quiere cambiar la locura latina por el orden oriental», *La Nueva España*, 15 de noviembre de 1985, p. 6; LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Palacio de los Condes de Gabia, 1986, s. p.; MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo», *Sur*, 13 de enero de 1983, p. 14; y MARTÍNEZ URTASUN, José Miguel, «El paisaje y el placer de la mirada», *El Día,* 20 de octubre de 1989, p. 37.

[49] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[50] Entre los autores que han defendido la fecha de 1966 podemos destacar los siguientes: «Dibujos de Mitsuo Miura en Sala Prat», *Levante*, 5 de mayo de 1973, p. 21; «Hoy, Inauguración en 'La Mandrágora'», *Sur*, 2 de marzo de 1973, p. 6; «Mitsuo Miura, el reflejo del mundo en los colores tutti fruti», *El Periódico de Aragón*, 6 de noviembre de 2005, www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941, [fecha de consulta: 14 de marzo de 2007]; APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49; CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88*, Tokio: Marimura Art Museum, 1988; GARCÍA, Aurora, *Acentos: en la colección Caja Madrid: pintura española contemporánea* [Madrid]: Caja Madrid, 2005; GONZÁLEZ, Carlos, «Mitsuo Miura: 'Cuando vine en los 60, me sorprendió ver a la policía entrar en la Universidad'», *El Periódico de Álava*: *diario independiente editado en Vitoria-Gasteiz*, n.º 21 agosto 2002; p. 7; HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura», *Diario de Cuenca*, 19 de abril de 1970, p. 2; MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura», *Lápiz,* n.º 184 (junio 2002); p. 78; PARREÑO, José María, *Extranjeros: los otros artistas españoles*, [Segovia]: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002; QUERALT, Rosa y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2005; SOLANA, Guillermo y BERNÁRDEZ SANCHOS, Carmen, *Colección BBVA: Obras maestras sobre papel*, Madrid: BBVA; Turner, 2005; etc. Asimismo, también existen numerosas biografías elaboradas por galerías o por museos que disponen de obra de Miura en sus colecciones y que aparecen colgadas en la red en las que se incluye también este dato, véase: www.adoracalvo.com/biografias/miura.htm [fecha de consulta: 3 de febrero de 2007];

que sumada al hecho de que parece más probable que se produjera entonces —considerando el desarrollo de los acontecimientos y experiencias que vivió con posterioridad a su llegada— hace que también nosotros nos decantemos por ella.

Sea como fuere, Miura pasó en Barcelona los primeros tres meses aproximadamente de su, inicialmente, breve estancia en España. No debemos olvidar que, en principio, solo quería estudiar aquí durante unos años[52], motivo por el cual ni siquiera se planteó aprender español antes de llegar[53]. Por fortuna, sí sabía algo de inglés lo que, al principio le sirvió para, al menos, poder manejarse, aunque en aquella época muy poca gente en nuestro país podía hablar esta lengua.

Recién llegado, como no tenía un destino concreto ni conocía ningún lugar donde alojarse, Miura dejó sus maletas en una consigna y se fue a dar un paseo[54]. En la plaza Cataluña se sentó en un banco hasta que se le acercó un estudiante para practicar inglés. Fue él quien le recomendaría un hostal cercano en el que instalarse, donde casualmente se encontraría de nuevo con las chicas japonesas que había conocido durante su viaje.

De Barcelona le sorprendió sobre todo el ambiente libre, el bullicio e incluso el olor a aceite frito que había en sus calles[55]. Sin duda, la Ciudad Condal le pareció un lugar agradable para vivir, pero tenía claro que su aventura debía continuar en Madrid, tal y como desde un principio había previsto. Así, llegó a la capital española a principio de verano. Inicialmente, se instaló en una casa de la calle Fuencarral cerca del actual edificio de Telefónica, en una zona con muchos estudiantes y allí pasó unos meses aclimatándose a su nueva realidad.

Puesto que el comienzo de su estancia en la capital coincidió con el periodo estival, casi todas las actividades para jóvenes estaban paralizadas, lo que sumado al ya de por sí oxidado panorama cultural de nuestro país en aquel momento, hizo que al principio Miura se sintiese un poco desolado: «Cuando yo llegué aquí todo era como muy triste», afirmaría años después[56]. Además, Madrid le pareció un lugar bastante conservador y lo cierto es que, en parte, la situación derivada de la dictadura franquista le pilló un poco por sorpresa[57]. Es cierto que Miura sabía de su existencia, pero pensó que sería más suave, confiando en que, al fin y al cabo, estaba en el Viejo Continente.

---

ww.museoph.org/MuseoPatioHerreriano/coleccion/listado_de_autores/searchAuthor/102/714//////// [fecha de consulta: 3 de febrero de 2007]; o www.masdearte.com/item_artistas.cfm?noticiaid=5335 [fecha de consulta: 3 de febrero de 2007].

[51] Así, por ejemplo, en unas afirmaciones aparecidas en 1981 en el catálogo de su exposición individual del Museo Español de Arte Abstracto Miura asegura vivir en Madrid desde 1966 (Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48). Igualmente, este año coincide con la fecha que nos indicó en varias de nuestras entrevistas. Véase: APÉNDICE 1, doc. n.º 3.

[52] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46; y APÉNDICE 1, doc. n.º 1 y 3.

[53] En este sentido, Miura llegaría a reconocer que, al principio, debido a ese desconocimiento del idioma tropezó con muchas dificultades, aunque luego acabó aprendiendo a desenvolverse sin problemas. Véase: HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura», *Diario de Cuenca*, 19 de abril de 1970, p. 2.

[54] También podemos encontrar referencias a su primer contacto con la ciudad de Barcelona en LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Diputación Provincial, 1986, s. p.

[55] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.

[56] APÉNDICE 1, doc. n.º 1.

[57] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 40.

En este sentido, Miura se referirá a la situación del país durante ese periodo en los siguientes términos:

> Era difícil acostumbrarse y pasaban cosas inconcebibles en Japón, como que entrara la policía a la universidad contra los estudiantes. Yo no sabía que el fascismo era así. Era difícil para mí comprenderlo y también decidir si participar o no de todo eso[58].

No obstante, con el paso del tiempo acabó acostumbrándose y terminó no siendo un problema para él a pesar de que, como es lógico, lamentase la falta de libertades. En este sentido, podemos afirmar que Miura nunca sufrió problemas con la oficialidad franquista puesto que, aunque siempre ha sido un hombre progresista, no se involucró en política y sus obras tampoco tenían connotaciones de este tipo[59]. Además, quizás por ser japonés, tuvo mayor facilidad de movimiento. No en vano, en ese momento los extranjeros estaban mucho menos controlados que los españoles.

Igualmente, al principio mantuvo ciertos vínculos con su país de origen, ya que, por un lado, recibía frecuentes visitas de amigos japoneses que residían en París, sobre todo en invierno cuando las dificultades para sobrevivir al frío y lo costoso que ello resultaba les hacían dirigirse al Sur. Asimismo, a su llegada a Madrid, Miura enseguida entró en contacto con el círculo de japoneses que allí vivían. En particular, mantuvo una buena relación con el Delegado Cultural de la Embajada de Japón en España de aquel momento, quien siendo artista él mismo, le dio numerosos consejos y le presentó a otros compatriotas[60]. También gracias a él empezó a acudir a clases de español con un profesor llamado Kondo. Y acabó instalándose en un piso lo suficientemente grande como para poder trabajar en él, situado en el número 181 de la calle Alcalá, donde se encontraba un pequeño grupo de nipones, algunos de ellos guitarristas[61]. Del mismo modo, este tipo de contactos le permitieron realizar la que sería su primera exposición colectiva en España junto a otros artistas japoneses, una muestra organizada por la Embajada de Japón en torno a 1967. No obstante, Miura no parece enorgullecerse en exceso de su participación en la misma, ya que no la cita con anterioridad en ningún medio ni aparece en ninguno de sus currículos ni en las biografías publicadas hasta la fecha[62].

A pesar de lo anteriormente dicho, lo cierto es que Miura no promovió demasiado este tipo de amistades y nunca mostró predilección alguna por relacionarse con otros nipones ni siquiera con los que eran artistas. La mayoría de ellos vivían en

[58] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46. Véase: también GONZÁLEZ, Carlos, «Mitsuo Miura: 'Cuando vine en los 60…», *op. cit*., p. 7.
[59] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46; y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.
[60] Lamentablemente, no hemos podido averiguar hasta el momento el nombre de dicho Delegado Cultural.
[61] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[62] No obstante sí que es cierto que Joaquín Marín señala en un artículo de 1983 que su primera exposición en España fue en 1968, aunque no específica de qué exposición habla y quizás se trate de una simple errata. Véase: MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo…», *op. cit.*

comunidades cerradas y practicaban un tipo de manifestaciones demasiado vinculadas a la tradición japonesa que no le interesaban lo más mínimo. Al contrario, lo que Miura deseaba era imbricarse por completo en la cultura nacional y conocer a otros jóvenes de nuestro país.

Los primeros meses en España los pasó —según sus propias palabras— «vagabundeando»[63]. Ocupaba su tiempo haciendo viajes, al principio, por localidades cercanas como Toledo y luego también por otros lugares como Andalucía. Cuando estaba en Madrid visitaba a menudo el Museo del Prado para estudiar las obras de los grandes maestros y durante varios años estuvo acudiendo a pintar por las noches al Círculo de Bellas Artes. Fue allí donde empezó a conocer a otros estudiantes que le ayudarían paulatinamente a ampliar su grupo de amistades. Uno de ellos fue Eduardo Naranjo (Monesterio, Badajoz, 1944[64]), quien, siendo él mismo alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, llevaría a Miura y le presentaría a otros compañeros, entre ellos un japonés llamado Takahashi con el que iba a clase de pintura mural.

En torno a 1967 nuestro artista se trasladó a otro domicilio en la calle de la Bolsa[65], la cual se localizaba entre la Puerta del Sol y la plaza Tirso de Molina. Este piso le resultaba totalmente conveniente, ya que allí podía tanto disponer de un espacio amplio para trabajar como estar en contacto con otros artistas como el mencionado Naranjo o Cristóbal Toral. Además, estaba muy bien situado, lo que le permitía ir andando desde allí por las tardes al Círculo de Bellas Artes. Así, en el trayecto solía aprovechar para ver las interesantes exposiciones que siempre había en la Galería Seiquer, la cual se encontraba en ese momento en la calle Santa Catalina número 3.

En una de estas ocasiones, seguramente durante una muestra individual que Bonifacio Alonso celebró en 1968[66], Fefa Seiquer —que ya conocía a Mitsuo por sus reiteradas visitas a la galería— le presentó a Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984), director del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el cual había abierto sus puertas en 1966[67], precisamente el año de llegada de Miura a nuestro país. Desde el principio, surgió una relación muy cordial entre ambos artistas. Un hecho este que apenas sorprende teniendo en cuenta que ambos eran muy afables, pero también que Zóbel sentía una auténtica pasión por la cultura japonesa. Por su parte, Miura admiraba y valoraba la labor del filipino en la creación del Museo de Cuenca, del que ya había tenido constancia antes incluso de conocerle a través de un pequeño artículo publicado en la revista japonesa de arte *Bijutsu Techō*. Como no podía ser de otro modo, con la

[63] Así nos lo expresaba en una conversación mantenida el 28 de marzo de 2009.
[64] Para más información véase: «Biografía», en www.pintoreduardonaranjo.com/biografia.html [fecha de consulta: 2 de mayo de 2009].
[65] Hemos considerado oportuna la fecha de 1967, a pesar de que Miura mencionó que lo había hecho un año después, puesto que también afirma que se trasladó allí antes de que viniera Kozo Okano, el cual llega a España en 1967. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3; y OGAWA, Hideharu, *et al.*, *Kozo Okano*, Kurashiki: Sozo Ishii, 2000.
[66] Así consta en el listado completo de exposiciones de la galería que se encuentra en el archivo de la misma.
[67] Para más información sobre dicho museo véase, entre otros: AA. VV., *Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español, 1974; y DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después*, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.

generosidad que caracterizaba a Zóbel, este invitó a Miura a ver su colección de arte contemporáneo y japonés en Cuenca, propuesta que Miura aceptó sin dudarlo y que fue el origen de su posterior traslado a dicha localidad en 1970 como tendremos ocasión de analizar de forma pormenorizada en el apartado siguiente. Con relación a ese primer encuentro Miura señalaba:

> Allí [en la Galería Seiquer] conocí, casualmente, a Fernando Zóbel, que vivía en Cuenca, porque la directora de la galería le dijo que yo siempre iba a ver exposiciones y me lo presentó. Como Zóbel era de origen filipino y tenía una colección importante de pintura japonesa clásica, me decía los primeros días: «tengo una colección muy grande de pintura japonesa, seguro que tú no sabes nada de pintura japonesa, te la enseño si vienes a Cuenca». Yo, que tampoco tenía muchas preocupaciones y mi tiempo era libre, rápidamente fui a verle a Cuenca y conocí el museo[68].

No obstante, antes de que eso sucediera, Miura tendría otras importantes y enriquecedoras experiencias en Madrid, siendo especialmente trascendental para su trayectoria su paso por el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

1. 2. 3. El Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando

El Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fue constituida por Luis Alegre (Madrid, 1918-1969), quien entre otros muchos méritos, fue catedrático de Dibujo y Grabado, director de la mencionada escuela y conservador de la Calcografía Nacional[69]. La idea de crear un Taller Libre de Grabado, como a veces también se le conoce, surgió de la propuesta de algunos de sus alumnos en torno a 1963[70]. En concreto, algunos artistas como Gerardo Aparicio, Natividad Gutiérrez, Julio

[68] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[69] «Luis Alegre Núñez», *Gran Enciclopedia de España*, en http://www.mienciclo.es/gee/index.php/Luis_Alegre_N%C3%BA%C3%B1ez [fecha de consulta: 10 de febrero de 2012]; y AGUILAR MORENO, Marta, *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2006 (Tesis), p. 30.

[70] Con relación a la fecha que se originó dicho taller hay diversidad de opiniones. Algunos autores piensan que se creó en 1962, mientras que otros en 1963. Entre los primeros se encuentran Teresa López y Norma Rosso. Además, el propio Marcos afirmó en una ocasión que empezó «a trabajar el grabado entre el 62 y 63 en los talleres de la escuela». No obstante, hay que tener en cuenta que Aparicio no empezó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes hasta 1963, año en que también Luis Alegre es nombrado director de la misma y según el testimonio de Aparicio el taller fue creado cuando él era director. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8; y LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*, Puerto Rico: [s. d.], 2010; y RAMÍREZ, Mari Carmen, *Marcos Irizarry. 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*, Puerto Rico: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1987, p. 30.

Zachrisson y Marcos Irizarry le pidieron utilizar la clase de grabado para poder trabajar en ella en su ausencia. Alegre recibió la propuesta con entusiasmo y lo acabó convirtiendo en un espacio donde poder reunir a alumnos de la escuela o jóvenes que acabasen de terminar sus estudios con otros artistas profesionales tanto españoles como de otras nacionalidades. En este sentido podemos decir que por allí pasarían artistas de Panamá, Yugoslavia, Argentina, Francia, Alemania, Rusia, Colombia, Noruega, México, Estados Unidos, Egipto, Marruecos o Japón[71]. Aunque Alegre ejercía de tutor de las mismas y acudía de vez en cuando por el aula, la asistencia a dicho taller era prácticamente libre y no se exigía al alumnado la realización de ningún examen. Además, tenía un carácter gratuito, pues no se pedía ninguna contraprestación por el empleo de las instalaciones a excepción de depositar dos ejemplares de cada una de las tiradas llevadas a cabo en el mismo[72].

De este modo, el aula se convirtió en un espacio de encuentro y de intercambio en el que los artistas aprendían los unos de los otros y donde podían enriquecerse de las novedades traídas por otros creadores más experimentados. Al mismo tiempo, les permitía estar en contacto con lo que se hacía en el extranjero, algo sumamente valioso en la época, por lo que tenía de inusitado. En este sentido, podemos mencionar que por allí pasaron, además de sus fundadores —ya mencionados—, artistas como Antonio Marcoida, José Antonio Eslava, Álvaro Aparicio Latasa, Vicente Larrea, José Luis Alexanco, Juan Antonio Roda, Alejandro Gómez Marco, Liliana Gramberg, Hermann Waldenburg, Rosa Morán, Nicolás Svistoonoff, Luis Paz, Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere, Antonio Zarco, Adolfo Bartolomé, Eduardo Naranjo, Cristóbal Toral, etc.[73]. Todo ello contribuyó al renacimiento de la práctica del grabado en España en la década de los sesenta y al alumbramiento de destacados grabadores, que en él darían sus primeros pasos[74].

Uno de ellos fue Mitsuo Miura quien pudo ponerse en contacto con Luis Alegre y solicitar su participación en el taller a través de Eduardo Naranjo, el cual como acabamos de señalar también asistió durante un tiempo al mismo. Gracias a que Miura había adquirido algunos conocimientos técnicos sobre grabado en Japón, y al hecho de que Alegre abrazaba con gusto la participación de artistas extranjeros, fue admitido inmediatamente.

---

[71] LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos…, op. cit.,* p. 44; APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (Tesina inédita), p. 9; y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8 y 9; APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.

[72] No obstante, hasta la actualidad no hemos podido localizar los grabados que depositó Mitsuo como asistente al taller (Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3), ya que o bien han desaparecido o se encuentran en paradero desconocido. Sí es cierto que entre los fondos de estampas que se albergan en el Gabinete de Grabados de la Universidad Complutense de Madrid se encuentran tres obras de Miura, pero todas ellas están fechadas en 1971 y 1972, es decir, con posterioridad a su paso por dicho taller.

[73] Véase: nota n.º 33 y APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Meta*,…, *op. cit*., p. 10.

[74] Prueba de ello serían exposiciones como *Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy* la cual reunió en 1968 en el Ateneo de Madrid a catorce grabadores de la clase de Luis Alegre. Véase: AA. VV, *Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1968; AGUILAR MORENO, Marta, *El grabado en las ediciones de bibliofilia…, op. cit.,* pp. 34 y 36*;* APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal*…, *op. cit.,* p. 10; CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística en Madrid: artistas, editores e impresores*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004 (Tesis), p. 202; y GÁLLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1979, p. 486.



Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Hasta el momento no hemos podido averiguar la fecha concreta en la que Miura se incorporó a este taller, ya que no existe documentación al respecto en la Universidad Complutense de Madrid, por tratarse de un tipo de enseñanza libre que no requería de matrícula alguna[75]. No obstante, consideramos que Miura empezó a asistir al Aula de Grabado en 1967, ya que según varios testimonios[76], esto sucedió justo después de que la Escuela de Bellas Artes se trasladara del edificio situado en la calle Alcalá número 13 al Campus de la Ciudad Universitaria.

En este sentido, hemos de aclarar que a diferencia de lo que a menudo se señala en las biografías y currículos del artista, en realidad Miura en estos momentos no llegó a ser estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sino que solo asistió a este taller libre[77]. En parte, la decisión de Miura de no matricularse como alumno oficial estuvo motivada por el hecho de que no le interesaba la enseñanza reglada y no se sentía con fuerzas suficientes como para introducirse de nuevo en un sistema académico rígido. No obstante, muchos de sus amigos le animaban a ello ya que consideraban que podía haber aprobado varios cursos a la vez debido a los conocimientos de pintura y de dibujo que había adquirido en Japón.

Con relación al primer día en que Miura acudió al taller de grabado, Gerardo Aparicio recordaba que:

> […] entró por la puerta del Aula de Grabado de la Facultad de Bellas Artes que entonces estaba en la Complutense. […] Y llegó allí sin

[75] En 1975 la Escuela se incorporó a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y en 1978 se convertiría en Facultad, por lo que de existir esta documentación se conservaría en la misma. Véase: «Reseña histórica», en http://portallengua.fsanmillan.org/portallengua/fcc/pdf/proyectolenguabasf/1.1.5.resena.pdf [fecha de consulta: 21 de junio de 2009]. Sin embargo, según nos informó Dña. Isabel Palomera, subdirectora del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, no se han podido localizar el Expediente Académico ni las Actas de calificaciones de Mitsuo Miura. Véase: APÉNDICE 4. 3., doc. n.º 21.

[76] Así nos lo indicaba tanto el propio Miura como Gerardo Aparicio y Guillermo Lledó. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1; APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8; y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 13.

[77] Como tendremos ocasión de señalar posteriormente, al parecer sí que asistió a un curso de serigrafía en 1971.

> saber ni una jota de español y muy poquito de inglés. Yo tampoco sabía inglés. O sea que la incomunicación idiomática era total. Pero él entró con una humildad que todavía recuerdo. Entró con su traje, su corbata… Cosa que entonces en España no se llevaba entre el estudiantado. Y menos en una clase en donde te manchabas de arriba a abajo. Y entró además, saludando como saludan los japoneses. Se quedó en la puerta y empezó a saludar y todos los que estábamos mirando hacia la puerta nos quedamos… yo en concreto dije: «¿y ese tipo quien es…?». Entonces entró muy tímido porque siempre ha sido muy tímido[78].

Desde entonces, Miura se convirtió en un asiduo asistente durante unos tres años aproximadamente, trabajando de forma muy intensiva, pues iba siempre que el Aula estaba abierta (de ocho de la mañana a ocho de la tarde). Después, también seguiría acudiendo esporádicamente, en especial cuando necesitaba estampar grandes tiradas[79].

Como hemos señalado anteriormente, nuestro artista ya se había iniciado en el medio calcográfico antes de venir a España y, por tanto, poseía algunos conocimientos básicos. Pero lo cierto es que en su aprendizaje, además de su propia curiosidad y capacidad de observación y experimentación, sería esencial la ayuda prestada por el resto de sus compañeros, quienes habiendo acabado sus estudios en su mayoría o siendo ya artistas profesionales tenían un dominio técnico mayor. En este sentido, sería fundamental para él las enseñanzas de, entre otros, Marcos Irizarry, Natividad Gutiérrez, Hermann Waldenburg[80] o, muy particularmente, de Gerardo Aparicio. En el caso de este último incluso se podría afirmar que Miura acusa una cierta influencia suya en sus trabajos de este momento, como tendremos ocasión de analizar posteriormente. Además, Aparicio sería entonces como un hermano mayor para el artista japonés[81].

Lo cierto es que estas experiencias fueron una magnífica piedra fundacional para su posterior desarrollo como grabador. No debemos olvidar que esta será una de las facetas más importantes en su carrera, y que la mayoría de su obra gráfica estará realizada con técnicas calcográficas. Además, puesto que con los años alcanzará un absoluto dominio de la misma, este tipo de obras contribuirán a su temprano reconocimiento y, gracias a ellas, será respetado, admirado y exaltado tanto por muchos de sus colegas como por numerosos críticos e historiadores del arte a lo largo de toda su trayectoria. Prueba de ello son, por ejemplo, las numerosas exposiciones de grabado calcográfico en las que ha participado[82]; su continuada labor como editor y estampador

[78] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.
[79] Aunque a partir de 1960 Miura se fue a vivir a Pozuelo de Alarcón con Marcos Irizarry, el cual tenía un tórculo, Miura se veía obligado a ir al Aula de Grabado, porque este no siempre le dejaba usarlo. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[80] Sobre la relación entre el trabajo de Waldenburg y Miura tendremos ocasión de hablar en los capítulos dedicados a sus series *La Aproximación a lo Orgánico (1972-1980)* y *La Experiencia del Paisaje (1975-1985)*.
[81] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.
[82] Entre algunas de las más tempranas podemos destacar: *Gráfica Española Actual* (1971), *Panorama De La Obra Gráfica En España (1)* (1973), *I Bienal De Arte Gráfico De Segovia* (1974), *XII Bienal De Alejandría* (1978), o *Colectiva De Obra Gráfica De Artistas Contemporáneos* (1979). Para más información véase: APÉNDICE 3.

no solo de obra propia, sino de otros muchos destacados artistas[83]; o el hecho de que durante años fuera profesor de grabado en la Universidad Complutense de Madrid[84].

Por otro lado, otra de las razones que hizo a esta aula un lugar verdaderamente especial y entrañable fueron las profundas relaciones que allí se fraguaron. De hecho, fue en este espacio donde Miura encontró unos amigos que le acompañarán desde entonces durante buena parte de su trayectoria, tanto a nivel personal como profesional[85]. Nos referimos al grupo formado por los mencionados Irizarry, Gutiérrez, Aparicio y por otros que, aunque no acudían al aula de grabado, eran compañeros de estos en las clases de la facultad. Entre ellos se encuentra Guillermo Lledó, Margarita Urrutia o María Lara, con la cual además Mitsuo iniciaría una relación sentimental en el curso 1968-69 aproximadamente. A menudo, estos artistas se reunían después de las clases para ver exposiciones, luego las comentaban, debatían sobre distintos aspectos, hacían viajes juntos, etc.[86].

En definitiva, la apertura al exterior que en dicho taller se disfrutaba, la libertad con la que se podía trabajar, el ambiente de cooperación y compañerismo que reinaba y la calidad de buena parte de los artistas que allí trabajaron convirtieron la experiencia del Aula de Grabado en un acontecimiento extraordinario que enriqueció enormemente a todos sus participantes y, por supuesto también a Miura.

En ella nuestro artista encontró el lugar que necesitaba para que su obra empezase a madurar, se desprendiera del academicismo que la había impregnado desde su época de estudiante en Japón, y con el tiempo, se volviese más personal. Esto sucedería no solo en el terreno del grabado que practicaba en el taller, sino también en el de la pintura que realizaba fuera del mismo. No obstante, como es lógico, no se trataba de un cambio fácil y también seguiría trabajando en ello después de su traslado a Pozuelo de Alarcón.

1. 2. 4. La estancia en Pozuelo de Alarcón

En 1969 Mitsuo Miura alquiló una casa en Pozuelo de Alarcón, una localidad que se encuentra a quince kilómetros de Madrid, junto a Marcos Irizarry (Mayagüez, Puerto Rico, 1936-Puerto Rico, 1995), a quien, como ya sabemos, conoció en el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Dicha vivienda estaba situada en la calle San José número 1 —a la cual llamaban Don Pepito— y a pesar de no ser muy grande, en ella podían vivir y trabajar los dos cómodamente[87].

[83] Simplemente a modo de ejemplo podemos señalar su labor como estampador para la Galería Sen, para el grupo Palmo, y su trabajo tanto de estampador como de editor en la Galería Ginkgo.
[84] Véase el apartado de esta tesis dedicado a su labor docente durante su segunda estancia madrileña.
[85] En este sentido, podemos señalar que la mayoría de ellos expondrán en la Galería Egam (Madrid) y también vivirán juntos en Bustarviejo.
[86] Al acabar la carrera hicieron un viaje a Grecia al que también se unió Miura. APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.
[87] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.

Ambos artistas eran trabajadores inagotables y la convivencia entre ambos fue bastante positiva tanto en el ámbito personal como profesional[88]. Con relación a lo primero, Miura afirmaría años después: «vivir con él era muy fácil porque era una persona muy ordenada, muy estricto con sus cosas. La amistad funcionó muy bien en ese sentido»[89].



Mitsuo Miura junto a Marcos Irizarry y Gerardo Aparicio en su taller de Pozuelo de Alarcón [Archivo de Gerardo Aparicio].

Además, hemos de señalar que en el desarrollo de su trabajo tuvo una gran influencia el hecho de que Marcos y Gerardo Aparicio montaran un taller de serigrafía en una de las habitaciones de la casa. En aquellos momentos, este tipo de prácticas no estaban todavía extendidas en nuestro país y eran muy pocos los artistas que las manejaban. Por ello, el aprendizaje de estos jóvenes estuvo marcado por las dificultades y la experimentación personal. No obstante, también recurrieron a la ayuda de otros artistas que habían iniciado ese mismo camino un poco antes como Abel Bello y Abel Martín, así como también a la de los directores de algunas casas de suministros —Fragival y Marvay fueron algunas de las que primero surgieron—, quienes les explicaron cómo utilizar los productos que vendían[90].

Con todo, la labor resultaba demasiado costosa y necesitaban financiación. Esta llegó de la mano de William Dyckes, un escritor y artista estadounidense que también había estudiado en el Aula de Grabado durante un tiempo y que era un gran entusiasta de la serigrafía[91]. De este modo, gracias al apoyo económico de Dyckes, en el verano

[88] *Ibidem*.
[89] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 6.
[90] CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística en Madrid…, op. cit.,* p. 152, y APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 8.
[91] Para apoyar a artistas jóvenes como Aparicio e Irizarry, él mismo montó su propia editora en 1968 con el nombre de Estampa Joven. En ella se editaron, además de las carpetas mencionadas, otras serigrafías y linóleos de Rafael Canogar, Nicolás Svistoonoff, Antonio Marcoida, Juan Giralt, Natividad Gutiérrez, Mitsuo Miura, Luis Muro, etc. Véase: CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística…, op. cit.,* pp. 119-120; y APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal…, op. cit.*, p. 16. En el caso de la obra

de 1969, Aparicio e Irizarry se dedicaron a editar una carpeta de serigrafías cada uno que presentarían en la Galería Egam de Madrid en noviembre de ese mismo año[92]. Estos grabados estaban pensados como ilustraciones para *Cierta alteración en la hipótesis de H. Poncaire,* un cuento del escritor y director de cine Gonzalo Suárez, quien a su vez era amigo del americano[93].

Durante ese momento, a juzgar por sus comentarios, Miura se mantuvo ligeramente al margen de la actividad de sus amigos tanto por su deseo de trabajar de forma individual e independiente como por el hecho de que no le permitían usar el taller con demasiada libertad:

> […] era nuestra casa y habían montado el taller allí, sin pagar alquiler del espacio. Entonces, yo tenía derecho [a usarlo], pero con mucha dificultad, cuando había un hueco, cuando nadie lo usaba… […] Pero también como yo pintaba y tenía un taller arriba, solo mío, no me importaba mucho. Ellos eran muy divertidos, pero también muy jaleosos[94].

Esta circunstancia explica, en parte, el hecho de que Miura no se iniciara en esta técnica hasta un tiempo después, ya que sus primeras serigrafías están datadas en 1970. No obstante, también es cierto que sin la cercanía a estos dos artistas y la posibilidad de observar su método de trabajo, así como las enseñanzas directas que le pudieron transmitir, probablemente Miura no hubiese empezado a explorar este terreno entonces.

Una vez se marchó de Pozuelo de Alarcón, Miura siguió formándose y trabajando en esta técnica[95]. De hecho, como veremos, la practicó en Cuenca e incluso ayudó a su difusión, transmitiendo sus conocimientos sobre la misma a otros artistas como Nacho Criado y Luis Muro. Posteriormente, estamparía para Ediciones de Arte y Artistas, el Círculo de Bellas Artes o incluso en algunas ocasiones para su propia empresa Galería & Ediciones Ginkgo[96]. De hecho, algunas de sus piezas de obra gráfica más delicadas y personales estarán realizadas usando este método de estampación, lo que nos indica que las experiencias que vivió en Pozuelo fueron sumamente trascendentales en su trayectoria posterior.

Por otro lado, la estancia de Miura en Pozuelo fue también muy enriquecedora puesto que, por aquel entonces, tal y como señaló Irizarry en una ocasión:

---

de Miura, sabemos que, al menos, se editó una pieza de 1970, puesto que en su reverso aparece el sello de dicha editora. Véase el «Catálogo de obras de Mitsuo Miura», pieza n.º 90.

[92] HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, 2004, p. 95.

[93] APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal…, op. cit.*, p. 16.

[94] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6.

[95] Miura participó como alumno en un taller de serigrafía en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando dirigido por Álvaro Paricio en 1971. Véase: CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística…, op. cit.,* p. 78.

[96] *Ibidem*, p. 301.

> […] había pequeños chalets, había toda la cosa nueva de la vida de campo, de la vida de comunidades, todo el movimiento liberador de los *hippies* de los años sesenta. Nosotros tuvimos contacto con muchos extranjeros y españoles que venían por allí de paso, que traían nuevas músicas y nuevas formas de pensar[97].

A esta circunstancia debemos sumar también que su amistad con Irizarry le serviría para conocer a otros artistas interesantes como Manuel Hernández Mompó o Juan Genovés. Además, su relación tanto con Marcos como con Gerardo, dos artistas que en ese momento ya tenían una cierta trayectoria profesional[98], le abrió las puertas para realizar su primera exposición individual[99].

Dicha muestra se inauguró en octubre de 1969 en la Galería Egam de Madrid —la cual había abierto en mayo de ese mismo año— y en ella presentó una serie de gouaches y de dibujos geométricos realizados con tinta, todos ellos de una enorme delicadeza y simplicidad. En principio, el director de este espacio, Enrique Gómez Acebo, ofreció a Miura realizar una muestra en solitario. Sin embargo, dado que Kozo Okano, quien había sido su profesor en el Form Bijutsu Kenkyushō, se había instalado también en España, Miura quiso compartir de forma absolutamente generosa el espacio con él e incluso le dejó la mejor sala de la galería, a pesar de lo cual ambas exposiciones suelen considerarse como dos individuales.

En general, la presentación de Miura al panorama artístico madrileño se desarrolló con bastante éxito. Vendió varias obras y entre sus compradores se contaron figuras de la talla de Juana Mordó y Fernando Zóbel[100]. Además, la exposición llamó la atención de la crítica, algo prácticamente inaudito en la época para los artistas jóvenes. De hecho, el diario *Informaciones* se hizo eco de la noticia en un pequeño artículo que concluía de la siguiente manera: «La exposición hay que verla. Sorprende por su hondura y por sencillez. Un arte que igual vale por sus formas que vale por sus estremecimientos: oriental en todo»[101].

A partir de ese momento, Miura pasó a ser uno de los artistas que formaban parte del fondo de la Galería Egam, exponiendo en sus salas a lo largo de su trayectoria en otras catorce ocasiones[102]. Ahora bien, algunos autores como Juan Manuel Bonet han apuntado que en ella quedó aislado entre otros artistas de los que era amigo, pero

[97] BIAGGI MASCARO, Jacqueline, «Entrevista a…», *op. cit.,* p. 35.
[98] Véase, por ejemplo, AA. VV., *Alfredo Alcaín versus Gerardo Aparicio*, Madrid: Galería Egam, 1989 o RAMÍREZ, Mari Carmen, *et al.*, *Marcos Irizarry…, op. cit.*
[99] Recordemos que anteriormente había participado en una exposición colectiva con otros artistas nipones que organizó la Embajada de Japón en España.
[100] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 3.
[101] APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 25.
[102] Estaría trabajando de forma continuada con él hasta 1993, cuando empezó a trabajar con el equipo de Helga de Alvear en la Galería Juana Mordó. Posteriormente, tan solo realizaría dos muestras: una en 1994 con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de la galería y otra en 2004 por el trigésimo quinto cumpleaños de la misma.

que no tenían nada que ver con él, estéticamente hablando[103], si bien es cierto que como veremos en determinados puntos de su carrera sí se podrían establecer con ellos algunas relaciones.

Sea como fuere, Enrique Gómez Acebo siempre lo consideró uno de los pilares fundamentales de la galería. Así, lo prueba el hecho de que le pidiera que participara en la muestra que organizó para celebrar el treinta y cinco aniversario de la sala en 2004[104]. Además, siempre les ha unido una cercana amistad y un gran cariño[105], como demuestra Gómez Acebo en las siguientes palabras:

> Tuvo una evolución estupenda. Siempre traía a gente, siempre vendía, gustaba a todo el mundo. […] A las exposiciones de Miura siempre han venido los críticos, siempre ha sido un pintor muy seguido y muy querido en Madrid[106].

1. 3. LA ETAPA CONQUENSE (1970-1972)

Sin duda, el establecimiento de Miura en Cuenca tendrá importantes repercusiones en su trabajo. No en vano, la ciudad vivía un periodo de esplendor cultural, y sobre todo artístico surgido en torno al Museo de Arte Abstracto Español. Allí Miura conocerá a artistas de gran renombre, al mismo tiempo que se reunirá con otros creadores mucho más jóvenes que se interesarán por algunas de las manifestaciones más experimentales del momento. En este contexto y gracias también a la formación autodidacta que inició en la biblioteca del museo, Miura logrará desarrollar una producción mucho más personal y vanguardista, además de prolífica que enseguida le permitirá establecer algunos contactos importantes, participar en exposiciones de envergadura y, en definitiva, hacerse un hueco en el panorama artístico nacional del momento.

[103] BONET, Juan Manuel, «Un cierto Madrid de los setenta», en BONET, Juan Manuel, *23 artistas…, op. cit.,* p. 23.
[104] En concreto, Fernando Huici considera que «Miura junto a Lledó, Alcaín y Aparicio integran el núcleo más estable o vertebral incluso a un nivel simbólico, en la memoria y perfil de Egam». Véase: HUICI, Fernando, «Treinta y cinco tacos», en HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros…, op. cit.*, p. 12.
[105] No en vano Enrique fue el padrino de su hijo primogénito, quien fue considerado el primer bebé de la galería. APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.
[106] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 24 de febrero de 2011.

1. 3. 1. Contexto artístico: Cuenca y el Museo de Arte Abstracto Español

La ciudad de Cuenca con sus empinadas calles repletas de historia, sus Casas Colgadas y el impresionante escenario natural que la rodea es, sin duda, un lugar mágico y encantador. Por ello, apenas sorprende que haya sido transitada por viajeros, poetas, escritores y artistas desde hace siglos y que estos le hayan rendido homenaje y la hayan alabado como a una de sus principales musas[107].

Su belleza tampoco pasó inadvertida a Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984), un humanista, en el sentido más amplio del término, de exquisita educación y sensibilidad que pertenecía a una acaudalada familia filipina de ascendencia española: los Ayala-Zóbel[108]. Aunque había vivido de niño en Madrid, su relación con España no se intensificó hasta mediados de la década de los cincuenta. Es en este momento cuando expone en la Galería Biosca (Madrid) y descubre a la que por aquel entonces era la generación más joven de creadores del panorama artístico español. Sus viajes a nuestro país se sucedieron desde entonces hasta que en 1961 se estableció permanentemente en la capital española, aunque realizando constantes viajes al extranjero.



Museo de Arte Abstracto Español.

De este modo, Zóbel acabó fraguando una gran amistad con los mejores representantes de la abstracción española, lo que sumado al profundo convencimiento que tenía respecto a su calidad y la tristeza que sentía al comprobar que sus obras se estaban dispersando por diferentes lugares del mundo —debido al escaso interés que

[107] DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca…, op. cit.*.

[108] De pequeño empieza a formarse en un colegio madrileño, pero después se va a Suiza para estudiar francés, italiano y alemán. Acaba su educación secundaria en el Colegio Internacional de Brent en Baguio (Filipinas). En 1941 cursa estudios preparatorios de medicina en la Universidad de Santo Tomás de Manila. No obstante, puesto que se interesa desde joven por el arte, empieza a dedicarse él mismo a la pintura desde 1942. Siete años después, se licencia en Filosofía y Letras por la Universidad de Harvard, presentando una tesina sobre el teatro de García Lorca. Al finalizar sus estudios, trabaja como ayudante del Departamento de Artes Gráficas del Harvard Collage Library. Asimismo, en 1954 es artista residente en la Rhode Island School of Design de Providence. Y entre 1956 y 1961 da clases en el Ateneo de la Universidad de Manila de arte contemporáneo y arte chino y japonés. Véase: «Fernando Zóbel», en http://www.fernandozobel.com [fecha de consulta: 13 de febrero de 2012].

despertaban en nuestro país— le llevó a iniciar una colección particular con piezas de todos ellos[109]. Esta sería el origen del posterior Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el cual se inauguró oficialmente el 30 de junio de 1966 en uno de los edificios de las Casas Colgadas que acababa de ser restaurado por el ayuntamiento.

Indudablemente, la génesis y el desarrollo de este singular proyecto tendrían enormes consecuencias para la ciudad. Sin duda, una de las más interesantes, sería el hecho de que, al abrigo de la creación del museo, numerosos creadores se instalarían allí, tanto temporal como permanentemente. Es cierto que Antonio Saura y Gustavo Torner ya estaban en esta localidad desde mediados de los años cincuenta, pero será sobre todo desde 1963, tras la primera visita de Zóbel, cuando la ciudad se convierta en un hervidero de artistas. En este sentido, el propio Zóbel escribiría: «el lugar está lleno de pintores, absolutamente repleto»[110]. Además de los ya mencionados, el que, con el tiempo, se conocerá como grupo de Cuenca incluirá a figuras de la talla de Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Manolo Millares, Manuel Hernández Mompó, Amadeo Gabino, Pablo Serrano, Alberto Greco, Salvador Victoria, Abel Martín, José Guerrero, Fernando Nuño, Juan Adriansens, Ángeles Gasset, Jordi Teixidor o José María Yturralde[111].

Desde un principio, el museo sería apoyado con entusiasmo por todos ellos, así como también por algunos críticos y galeristas, entre los que destacaría Juana Mordó. También sería felizmente acogido en la prensa nacional e internacional y recibiría la visita de importantes personalidades del mundo del arte y de la cultura de todo el planeta[112].



Inauguración del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca, 1966.

[109] AA. VV., *Museo de Arte Abstracto Español…, op. cit.*
[110] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de Cuenca. Una forma (un estilo) de pensar», en DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004*…, *op. cit.,* p. 38.
[111] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de Cuenca…», *op. cit.*; y JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Fundación Juan March, 2006, p. 61.
[112] RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, «Cuenca, Zóbel y las casas colgadas», en DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004*…, *op. cit.,* p. 79, BARRIO-GARAY, José Luis, «Desde la hoz del Huecar: contextos, impactos y repercusiones en España y el Extranjero», *Goya*, n.º 226, 1992, pp. 213-221 y JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.,* p. 75.

En realidad, entre los artistas involucrados en el proyecto conquense nunca existió un estilo unificado y, de hecho, en sus creaciones se encuentran vínculos con movimientos tan distantes entre sí como el constructivismo y el informalismo. No obstante, podríamos señalar una serie de características que se pueden aplicar a muchos de ellos. En este sentido, a menudo, se ha hablado de la poética y la sensualidad que impregnan muchos de sus trabajos, la investigación con nuevos materiales, el amor por la materia y el gesto —aunque controlados e intelectualizados, nunca caprichosos—, así como también la pasión por la estructura y el orden. Igualmente, su colorido suele ser fuerte, oscurecido, a menudo vinculado a un «hondo sentido trágico» y a su visión del paisaje.

Por otro lado, sobre todo en el caso de Torner, Rueda y Zóbel encontramos un gran interés por la cultura y el arte asiático, que también se evidencia en sus obras[113]. En el caso del filipino, al cual sus compañeros incluso llegarán a llamar «la llave de Oriente», tenemos innumerables pruebas de su pasión por Asia oriental en su magnífica colección de arte y en su biblioteca[114]. No obstante, en ella también se encontraban numerosos volúmenes sobre arte contemporáneo, tanto libros como revistas extranjeras a las que estaba suscrito. A este respecto el propio Zóbel llegaría a afirmar: «tenemos, quizás, la mejor biblioteca sobre arte contemporáneo que existe en España»[115].

Además, esta multidisciplinar figura no solo se limitó a apoyar a los artistas de su generación, sino también a los pertenecientes a otras posteriores. Iba a sus exposiciones, les compraba obra y además, en el caso de creadores como Alfonso Albacete, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Simeón Sáiz Ruiz o Soledad Sevilla quiso integrarles en el museo cuando se produjo la ampliación del mismo en 1978. De este modo, apenas sorprende que en 1980 su colección estuviera formada por piezas de más de ciento cincuenta artistas entre pintores, escultores, grabadores y dibujantes.

Todo ello haría que, muchos artistas jóvenes se sintieran también seducidos por el «milagro» conquense. Tal y como ha señalado Alfonso de la Torre, uno de los principales estudiosos del grupo:

> El Museo de Cuenca conformaría el gusto estético de nuevas generaciones para las que el museo significó, en la mojigata y oscura España de la época, una nueva y límpida forma de ver las cosas y en el

[113] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 38; y ROSE, Barbara, «Gerardo Rueda. Madrid-París-Madrid», en AA. VV., Gerardo Rueda, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2003.
[114] LORENZO, Antonio, «Fernando Zóbel: Cuenca y la escala perfecta», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit,* p. 136; y MAZARÍO TORRIJOS, Carlos, «Zóbel y su biblioteca: corriente de nuevas ideas», en ALMAZÁN, David (coord.), *Japón. Arte, cultura y agua. Actas del VI y VII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 124-131.
[115] JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.,* p. 78.

> que la modernidad más absoluta se instalaba con extraordinaria frescura[116].

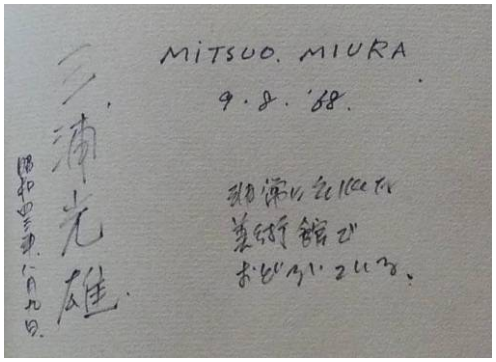
Desde los años setenta se relacionarían de una manera u otra con la ciudad, entre otros, creadores como los mencionados Sáiz Ruiz y Campano, Alberto Corazón, Rafael Solbes, Manolo Valdés, Cristóbal Hara, Pancho Ortuño, Jürgen Pantenheimer, Javier Cebrián, Rafael Pérez Mínguez, Juan Antonio Aguirre, Luis Muro, Nacho Criado, o, por supuesto, como veremos a continuación, Mitsuo Miura[117].

1. 3. 2. Las experiencias de Miura en Cuenca

Mitsuo Miura conoció a Zóbel en 1968 seguramente durante su visita a una exposición de Bonifacio Alonso que se celebró en la Galería Seiquer de Madrid. En este momento, Miura vivía muy cerca de esta sala —concretamente en la calle de la Bolsa— y acudía con asiduidad a las exposiciones que en ella se celebraban. De este modo, un día que ambos coincidieron allí, su directora, Fefa Seiquer, les presentó. Como ya tuvimos ocasión de comentar en el apartado anterior, desde el principio entablaron una relación muy cordial y Zóbel, como era habitual en él, invitó al joven artista a que fuera a Cuenca para ver el museo y su colección de arte japonés. Una oportunidad que, por supuesto, Miura no dejaría pasar.

Además, no debemos olvidar que el artista nipón ya había podido conocer la obra de la mayoría de los creadores del grupo de Cuenca en las exposiciones que estos celebraban en Madrid, sobre todo en la Galería Juana Mordó, y sentía una gran admiración hacia ellos[118].

Su primer contacto con la ciudad de las Casas Colgadas, fue en torno al 9 de agosto de 1968, tal y como ha quedado documentado en el libro de firmas del Museo de Arte Abstracto Español. En él escribió para la posteridad una breve frase en japonés que rezaba: «Es un museo esplendido, me ha sorprendido».



Dedicatoria de Mitsuo Miura en el libro de firmas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

[116] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.,* p. 54.
[117] *Ibidem*, p. 57.
[118] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

Como era de esperar, Miura se quedó impactado ante lo que vio en Cuenca, ante su belleza, la modernidad de su museo y sobre todo la magnífica biblioteca y el impresionante conjunto de discos musicales que Zóbel custodiaba entonces en la última planta del mismo[119]. En este sentido, fue sobre todo la posibilidad de acceder a todas esas colecciones, lo que le animó a preparar su traslado a esta ciudad. A este respecto, él mismo afirmaba:

> Antes de esa exposición [Galería Egam, 1969], yo ya había estado en Cuenca. Me gustó mucho y empecé a pensar que tenía que irme allí a vivir porque había una biblioteca maravillosa y una música maravillosa, de todas las cosas que estaban cantando los ingleses. Ahí estaba todo, además «recién salido del horno». Era de la colección privada del director del museo, y ahí no entraba el público, en general, sólo los que se dedicaban a investigación del arte. […] Pero yo descaradamente le pregunté si podía usarlo, porque era una colección impresionante de libros, revistas de arte, discos, etc. También tenía un mobiliario maravilloso y una ventana enorme, espectacular, desde la que se veía el paisaje de Cuenca. Me alegré mucho porque me dijo que sí[120].

A esta circunstancia se unirían otras que también favorecerían su establecimiento en la citada localidad manchega. Por un lado, Kozo Okano quien, como ya hemos tenido ocasión de señalar, había sido su maestro en el Form Bijutsu Kenkyushō de Tokio, se había instalado en Madrid en 1967 con la ayuda del propio Miura. Pero cansado del bullicio de la gran ciudad se marchó a Toledo hasta que en 1969 decidió trasladarse a Cuenca[121]. Esta ciudad le entusiasmo y enseguida decidió comprarse una pequeña vivienda que se situaba muy cerca, casi enfrente, del Museo de Arte Abstracto Español en el número 6 de la calle San Martín B, en una zona humilde que también era conocida como el «barrio de los gitanillos»[122]. No obstante, en 1970 tuvo que volver a Japón y, por ello, ofreció a Miura hospedarse gratis en su casa durante los tres o cuatro años que preveía quedarse en su país natal a cambio de que se pusiera al mando de las obras de reconstrucción del inmueble, que en ese momento estaba semiderruido[123]. Una propuesta esta que Miura recibió con muy buenos ojos.

---

[119] Con la ampliación del museo, la sala donde había estado la biblioteca desde su inauguración se convirtió en espacio expositivo y los libros se trasladaron a la planta baja, donde actualmente está la sala de exposiciones temporales.

[120] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[121] A diferencia de la fecha propuesta por Victoria Cadalso, defendemos que el establecimiento de Okano se produjo en Cuenca en 1969 de la mano de la celebración de su exposición individual en la Sala Honda. Véase: CADARSO VECINA, Victoria, *et al., Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX,* Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 462.

[122] La carta de pago estaba fechada el 23 de mayo de 1970.

[123] No obstante, como veremos, al final Okano regresó mucho antes, pues en 1972 ya estaba exponiendo en la Galería Dach de Bilbao. Véase: OGAWA, Hideharu, *et al.*, *Kozo Okano…, op. cit.,* p. 159.



Mitsuo Miura frente a su casa de Cuenca, ca. 1970 [Archivo de Mitsuo Miura].

Paralelamente, Mitsuo también conocería a Luis Muro. Este artista sentía una gran atracción por la cultura y el arte japoneses, y además, en ese momento, era el responsable de la programación expositiva de la Sala Honda[124], de la que hablaremos con detenimiento más adelante. Por ello, Muro no dudó en invitar a Miura a realizar una exposición individual que se celebraría del 18 de abril al 3 de mayo de 1970. La exposición fue acogida con gran entusiasmo por el público conquense e incluso se hizo eco de ella la prensa local. Uno de estos artículos era una breve entrevista realizada al propio artista cuyo titular rezaba: «En Cuenca hay mucho ambiente pictórico y como ciudad, me ha interesado. Me quedo a vivir en ella»[125]. Asimismo, en las siguientes líneas, cuando el reportero se interesa por los lugares de España que el japonés conoce, este responde: «Barcelona y Madrid bastante bien. Aparte de ello, un poco Santander, Pamplona, Málaga y Cádiz. Y ahora Cuenca, donde voy a fijar mi residencia»[126]. Resulta complicado medir la exactitud de las palabras de Miura, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades que seguramente tendría todavía para expresarse en nuestra lengua. Además es posible que el escritor hiciera una trascripción más o menos libre de su testimonio. Por ello, no sabemos a ciencia cierta si se trasladó a esta ciudad antes de la celebración de la exposición o coincidiendo con la misma. En cualquier caso, teniendo en cuenta el momento en que Okano compró la casa, y las fechas en que permaneció abierta la muestra, parece claro que más o menos se instala en Cuenca en la primavera de 1970, momento que también coincide con lo afirmado por el propio creador en otras declaraciones posteriores[127].

Sea como fuere, cuando Okano se marchó a Japón, Miura se dedicó a rehacer su casa con la ayuda de varios obreros y un albañil, si bien es cierto que el mal estado en

[124] Anteriormente, también había invitado a exponer a Kozo Okano, quien inauguró una muestra individual en 1969. Aunque no sabemos con seguridad si Miura pudo asistir a la misma, no es difícil pensar que así fuera y que conociera a Muro en ese momento.
[125] HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura», *Diario de Cuenca*, 19 de abril de 1970, p. 2.
[126] *Ibidem*.
[127] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

que se encontraba la construcción requirió un gran esfuerzo y paciencia por su parte[128]. Cuando finalmente las obras quedaron concluidas instaló allí un pequeño estudio, pero era tan reducido que enseguida tuvo que buscar otro lugar para trabajar. Fue así como estableció su taller en el piso -3 del número 45 de la calle Alfonso VIII. Miura alquiló este espacio a Domingo Garrote, padre de Antonio Garrote, actual coordinador del Museo de Arte Abstracto Español. Domingo era carpintero y se dedicaba a hacer los marcos para los cuadros de muchos artistas, por lo que mantenía con ellos una estrecha relación[129]. Inicialmente, Miura solo utilizó la casa de los Garrote como taller, pero como veremos, posteriormente acabó trasladándose allí a vivir cuando Okano volvió de Japón.

Luis Muro, amigo inseparable del japonés en aquel momento, recuerda que:

> Miura tenía tiempo para todo, para limpiar, para cocinar, para trabajar casi todo el día y para salir a la discoteca. Un día le pregunté cómo lo hacía y es que se levantaba muy pronto y cuando todo el resto de sus compañeros se levantaba, él ya había hecho todas sus cosas y se disponía a trabajar. Se lo habían inculcado desde pequeño en Japón. En su familia se hacía eso, todo el mundo madrugaba, colaboraba en las tareas de la casa, desayunaban, hacían gimnasia, veían crecer las flores en el jardín y luego se iban a trabajar[130].

Habitualmente, y sobre todo al principio de su estancia, Mitsuo aprovechaba las mañanas para consultar la magnífica la colección de discos y de libros que Zóbel había puesto a disposición del público interesado en el museo, mientras que por las tardes se dedicaba a realizar sus propias obras. No obstante, con el paso del tiempo, acabó entregándose a su labor creativa gran parte del día y de una forma casi frenética: «Yo entraba muy temprano al taller y salía a las doce o una de la mañana. Dormía seis u ocho horas y otra vez. Me dedicaba solo a eso», afirmaría[131]. De hecho, son varias las personas que, habiendo coincidido con Mitsuo en su periodo conquense —aunque esta práctica ha sido habitual a lo largo de toda su trayectoria[132]—, aluden a su intensa dedicación y enorme capacidad de trabajo. Así, por ejemplo, Juan Antonio Aguirre escribiría:

> Trabajaba con rapidez, con seguridad y sus resultados eran casi siempre muy satisfactorios. Producía muchísimo. En el estudio que

[128] Al principio, el mal estado en que se encontraba la casa le obligó incluso a dormir en una tienda de campaña.
[129] Testimonio ofrecido por su hijo Antonio Garrote en una entrevista realizada el 16 de marzo de 2011.
[130] Así nos lo trasmitía Luis Muro en una entrevista llevada a cabo el 17 de marzo de 2011.
[131] Así nos lo transmitía Mitsuo Miura en una entrevista llevada a cabo el 1 de julio de 2009.
[132] Esta manera de trabajar también sería destacada por otros artistas amigos suyos posteriormente como Gerardo Aparicio o Alfonso Albacete. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 7 y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.

> compartía en Cuenca con Nacho Criado recuerdo haberle visto pintando más de treinta obras simultáneamente y a gran velocidad[133].

Por otro lado, para entender la importancia que para Miura tuvo su contacto con la biblioteca de Zóbel, debemos recordar que esta se trataba prácticamente de un *unicum* en el panorama español del momento. Artista, coleccionista y erudito, Zóbel se había encargado de recopilar excelentes volúmenes publicados por todo el mundo[134], los cuales reflejaban especialmente dos de las grandes pasiones de su dueño, por un lado el arte oriental y por otro el contemporáneo.

En lo que respecta a la parte asiática podemos señalar que esta ocupaba aproximadamente un tercio del total; la mitad estaba dedicada a China y tenía más de cien volúmenes sobre Japón, siendo menor, la cantidad de obras sobre India y Filipinas. Los libros que en ella se encontraban trataban temas históricos, filosóficos, geográficos, literarios, arqueológicos o de cultura general, así como también artísticos y, especialmente caligráficos. De este modo, apenas sorprende que haya sido considerada como una de las bibliotecas de arte oriental más significativas de España. Además, el papel que tuvo como difusora de este tipo de manifestaciones en el grupo de Cuenca fue fundamental. Esto se debe a que los artistas además de poder consultar los libros con total libertad, habitualmente eran acompañados e instruidos por el propio Zóbel. Este tenía ciertas nociones de chino y japonés y dominaba gran parte de los idiomas en que las obras estaban escritas, por lo que él mismo podía traducirles muchos de sus textos[135].



Mitsuo Miura en el interior de su casa de Cuenca, ca. 1970, [Archivo de Mitsuo Miura].

En el caso de Miura, siendo nipón él mismo, es difícil saber hasta qué punto pudo estar interesado en consultar esta parte de la biblioteca. En cualquier caso, podemos suponer que Zóbel le instaría a conocer su pasado —pues se trataban principalmente de libros sobre el Japón tradicional—, al igual que había hecho cuando

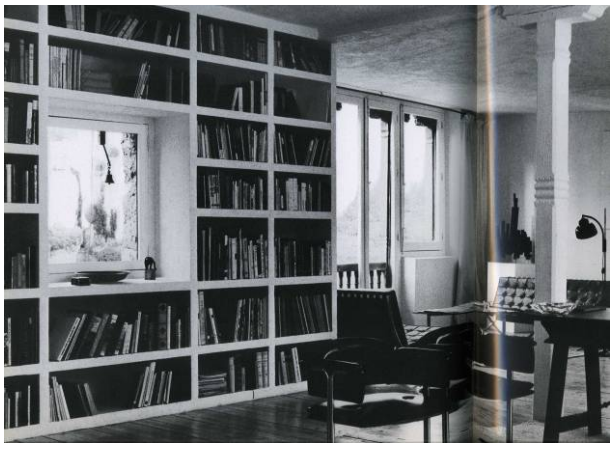
[133] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48, pp. 2-3.
[134] Había libros publicados en francés, español, alemán, chino, japonés u holandés. Véase: MAZARÍO TORRIJOS, Carlos, «Zóbel y su biblioteca…», *op. cit.*, pp. 126-127.
[135] *Ibidem*, pp. 127-130.

le conoció con relación a su colección artística[136]. No obstante, resulta curioso comprobar cómo estando en Cuenca Miura empieza a revalorizar y aplicar a sus propias obras determinados conceptos artísticos vinculados con la caligrafía oriental.

Lo que sí sabemos que le impactó a ciencia cierta fue la parte de la biblioteca dedicada al arte contemporáneo. En este sentido, hay que señalar que Zóbel era un gran conocedor del panorama artístico estadounidense. Como vimos, se había formado en Harvard y en Providence, y durante un tiempo estuvo vinculado al estilo figurativo de la Escuela de Boston. Ahora bien, en 1954 descubre con fascinación la pintura de Mark Rothko, la cual le lleva a introducirse en la abstracción y a interesarse por el arte norteamericano de posguerra. Así, con el tiempo, también se mostraría entusiasmado por la obra de Tobey, Michaux, Mathieu, Kline, Hartung, Twombly o Joan Mitchell, artistas todos ellos que estaban influidos por la caligrafía oriental[137].

Durante un tiempo sería profesor de arte contemporáneo en Filipinas, lo que le obligaría a seguir formándose tanto a partir de libros como visitando exposiciones. En este sentido, sabemos que Zóbel vio la muestra *Contemporary American painting and sculpture* que se celebró en 1955 en la Universidad de Illinois[138].

Por todo ello, en nuestro país Zóbel sería una de las personas mejor capacitadas para escribir sobre el tema. Así se demostraría en el texto que redactó para la exposición *Arte actual USA* que tuvo lugar en 1964 en el Casón del Buen Retiro de Madrid. En ella se reunían obras pertenecientes a la Colección Johnson Company de artistas como Hans Hoffmann, Edward Hopper, Josef Albers, Mark Tobey, Ben Shann, Willem de Kooning, Philip Guston, Robert Motherwell o Sam Francis[139].



Biblioteca de Zóbel en los años setenta.

[136] Recordemos que según el testimonio de Miura, cuando se conocieron Zóbel dijo: «tengo una colección muy grande de pintura japonesa, seguro que tú no sabes nada de pintura japonesa, te la enseño si vienes a Cuenca». Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[137] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 46.
[138] En ella había obras de Josef Albers, Louise Bourgeois, Richard Diebenkorn, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Georgia O'Keeffe o Yves Tanguy.
[139] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 26.

Como no podía ser de otro modo, ese interés por el arte contemporáneo estadounidense se iba a reflejar en su propia biblioteca[140]. Entre los libros generales de esta temática publicados con anterioridad a 1972 que se encontraban en la misma —y que pudo conocer Miura— podemos mencionar, por ejemplo, *Unknown shore: a view of contemporary art* (1962) de Dore Ashton, *Abstract painting: its origin and meaning* (1953) de Adrian Heath, *Art abstract* (1956) de Marcel Brion o *Art USA now* (1962) de Allen Weller. Asimismo, había monografías como *Jackson Pollock 1951* (1951) de Alfonso Osorio o *Mark Tobey* (1962) de William C. Seitz[141], y un ejemplar del portfolio *In memory of my feelings* (1967) de Frank O'Hara en el que se incluían ilustraciones originales de, entre otros, Philip Guston, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Barnett Newman y Robert Rauschenberg[142].

Por otro lado, otro de los pilares fundamentales de la biblioteca del museo era, sin duda, su hemeroteca de revistas de arte internacionales. Zóbel no era el único de los artistas de la órbita de Cuenca que coleccionaba publicaciones de este tipo. En algunas entrevistas Gustavo Torner ha reconocido que se suscribió a algunas de ellas por recomendación de Saura y que le abrieron muchas puertas[143]. Pero, sin duda, el filipino tendría los fondos más completos, pues desde antes incluso de su inauguración, el museo ya empezó a recibir por suscripción algunas revistas. Entre ellas llegó a haber ejemplares de *Art in America*, *Das Kunstwerk*, *Artforum*, etc.

Indudablemente, la biblioteca de Zóbel se convertiría en un ineludible centro de aprendizaje para todos los artistas de Cuenca, tanto para los de su generación como para los más jóvenes, cuyas obras iniciales acusarían una fuerte impronta de lo que las páginas de los volúmenes que cobijaba ponían a su alcance. En este sentido, Luis Muro diría: «[…] en ese momento nos influía mucho lo que leíamos en la hemeroteca del museo, nos dábamos unas panzadas enormes en la biblioteca. Nos influía más lo que se hacía fuera que lo que se hacía en Cuenca»[144].

El ambiente tan especial de apertura y creatividad que se formó en la ciudad de las Casas Colgadas desde mediados de la década de los sesenta alrededor del Museo de Arte Abstracto Español, la convertiría en un foco de atracción para artistas de diversos estilos y generaciones. De este modo, por allí pasarían no solamente los compañeros de Zóbel, sino también otros más jóvenes, que también serían muy bien recibidos y que se mezclarían con los creadores ya consolidados con total naturalidad, especialmente en la Plaza Mayor, la cual a menudo denominaban «el patio de casa»[145]. Esto ha hecho que,

[140] Actualmente, en el Museo de Arte Abstracto Español solo se conserva una parte de lo que fue la biblioteca de Zóbel. El resto fue donado por la Fundación Juan March a la Universidad de Castilla-La Mancha y a la Biblioteca Pública Municipal de Cuenca.
[141] ASHTON, Dore, *Unknown shore: a view of contemporary art*, Boston: Little, Brown and Co., 1962; BRION, Marcel, *Art abstract*, París: Albin Michel, 1956; HEATH, Adrian, *Abstract painting: its origin and meaning,* London: Alec Tiranti, 1953; OSORIO, Alfonso, *Jackson Pollock 1951*, Nueva York: Betty Parson' Gallery, 1951; SEITZ, William C., *Mark Tobey*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1962; y WELLER, Allen, S., *Art USA now*, Lucerna (Suiza): C. J. Bucher, 1962.
[142] JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta*…, *op. cit*., p. 96.
[143] *Ibidem*, p. 111.
[144] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 17 de marzo de 2011.
[145] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.

en alguna ocasión, se haya hablado incluso de «un espíritu de Cuenca» al considerar esta ciudad como «un foco de estímulos creativos que sobrepasa la noción de Escuela»[146].

Igualmente, este hecho ha conllevado que algunos autores como Alfonso de la Torre hayan defendido incluso la existencia de una llamada «estela de Cuenca», considerando con buen criterio, tal y como tuvimos ocasión de mencionar anteriormente que el museo sirvió «para formar estéticamente a numerosas generaciones de amantes del arte»[147].

Estas citas forman parte del catálogo que se publicó con motivo de la celebración en 2004 de la exposición *La poética de Cuenca* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. En este sentido, cabe señalar que entre los artistas que se consideraron más influidos por el fenómeno conquense se incluyó obra de Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Marta Cárdenas, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Eva Lootz, Pancho Ortuño, Javier Pagola, Jürgen Partenheimer, Luis Pérez Mínguez, Rafael Pérez Mínguez, Simeón Sainz Ruiz, Adolfo Schlosser, Soledad Sevilla, José Ramón Sierra, José Soto, Juan Suárez y Mitsuo Miura[148].

No obstante, bajo nuestro punto de vista, esta selección podría ser cuestionada, ya que incluye a artistas cuya obra apenas se relaciona con lo que pasó en Cuenca, como es, por ejemplo, la de Schlosser. Y por otro lado, tiene en cuenta únicamente una cierta «reivindicación conquense» que se llevó a cabo «circa 1980»[149]. De este modo, obvia a otros creadores que a principios de los años setenta, siendo todavía muy jóvenes, tuvieron experiencias en Cuenca sumamente trascendentales para su desarrollo profesional y su evolución artística.

Nos referimos a artistas como Luis Muro, Nacho Criado y Mitsuo Miura, si bien es cierto que en su travesía también les acompañaron otros como Nicolás Sahuquillo o Melli Pérez-Madero. Nacidos la mayoría de ellos en los años cuarenta, a pesar de que siguieron caminos muy distintos estilísticamente hablando, durante el breve periodo de tiempo que coincidieron en Cuenca, demostraron tener una serie de inquietudes comunes que nos permiten considerarlos de forma conjunta. Todos ellos admiraban a los artistas abstractos representados en el museo, pero consideraban que esa línea de trabajo ya no tenía salida y que era el momento de seguir avanzando. En este sentido, Criado escribió en enero de 1972 un pequeño texto titulado *Hay mucho por hacer* en el que decía:

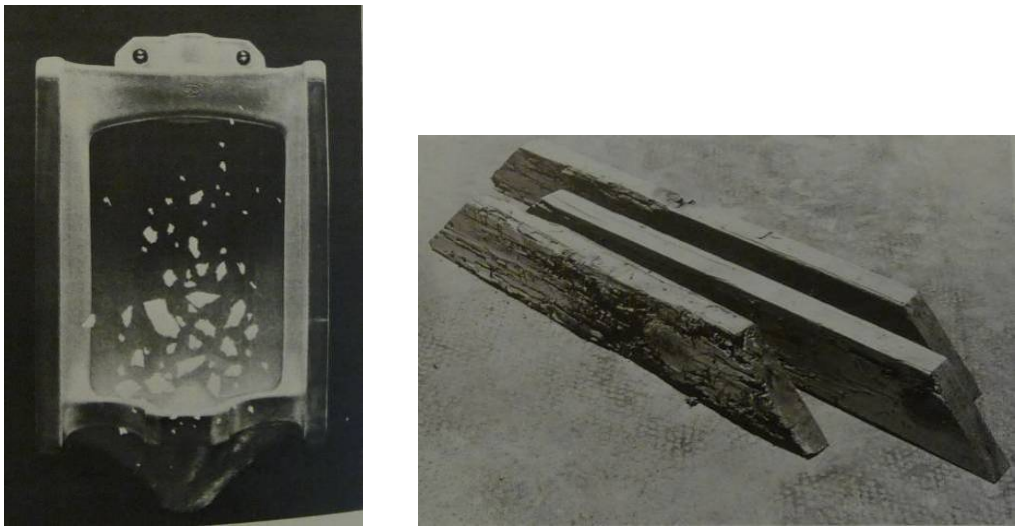
---

[146] ÁLVAREZ LOPERA, José, *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Cuenca: Caja Castilla-La Mancha, [2000], p. 107.
[147] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 54.
[148] No obstante, como ya tuvimos ocasión de señalar en la parte dedicada al estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura, las obras de este autor que se seleccionaron para la muestra no eran lo suficientemente representativas de la importante influencia que su paso por Cuenca tuvo en su trabajo. Además estaban fechadas en una época muy posterior a su estancia en la ciudad cuando ya no mantenía ningún contacto con la misma.
[149] El título de esta sección de la exposición era «Circa 1980. Cuenca y la reivindicación conquense. Algunos ejemplos de la estela de Cuenca».

> De todos es conocida la larga y extraordinaria actividad creadora desarrollada en las últimas décadas por un sinfín de artistas, que han hecho de cada obra una auténtica experiencia. Ellos han sentido la necesidad de una transformación total. Para ello han necesitado desposeerse de toda una cultura acumulada, e introducirse en terrenos absolutamente desconocidos. Así ha surgido un nuevo concepto no sólo para el arte, sino para la vida en general. En el libro *Mito y realidad* se habla de ciertas premoniciones en torno al mito del fin del mundo. Al caos con que las sociedades occidentales lo concibe, opone una constante en la historia del arte occidental, en la que el artista considera la destrucción, no como un caos, sino como condición necesaria y primera en todo acto creador[150].

De este modo, abogaban por tendencias novedosas y rompedoras, más próximas a lo que estaba sucediendo en otros países. Y gracias a todo ello, durante unos años, lograron que Cuenca fuera el escenario de algunos de los movimientos más vanguardistas del Estado español.

Aunque inicialmente influidos por el expresionismo abstracto y el pop, enseguida abrieron las puertas al conceptual. Y de alguna forma, o mejor dicho, a su modo y según sus posibilidades, llegarían a ser cómplices de aquello que Lucy Lippard definiría como la desmaterialización del arte o de lo que Simón Marchán Fiz calificaría de «Nuevos comportamientos artísticos»[151].



Luís Muro: *Sin título*, 1971 (izquierda) y Nacho Criado: *Rampas dobles*, 1967 (derecha).

[150] Este párrafo se insertaba en un texto mayor que apareció en el catálogo de la exposición individual que Miura llevó a cabo en la Sala Amadís en 1972. Véase: APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 47.
[151] LIPPARD, Lucy R, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos (Madrid): Akal, [2004]; y MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1986.

Luis Muro nació en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) en 1937, si bien es cierto que siempre se ha considerado conquense. La imposibilidad de conseguir información sobre arte en España durante el franquismo le llevó a trasladarse a Londres a principios de la década de los sesenta. Allí permaneció hasta el año 1967, participando tanto del arte pop como del situacionismo e interesándose enormemente por la filosofía zen[152]. No obstante, tras descubrir la positiva evolución que se había producido en Cuenca de la mano del Museo de Arte Abstracto Español, decidió volver a esta localidad.

A su regreso, le nombraron responsable de la Sala Honda, un espacio expositivo y comercial situado en el número 29 de la calle Alfonso VIII de Cuenca, que habían creado en 1967 Nicolás Sahuquillo, Felipe Jiménez y Arturo Forriol[153]. Los contactos previos que Muro había tenido con la vanguardia europea del momento, le sirvieron para dar a las muestras de la Sala Honda un aire novedoso y refrescante, así como un alto nivel de calidad. De este modo, esta galería se convirtió enseguida en un referente y en un centro de operaciones para los jóvenes de Cuenca.

Aunque lamentablemente, la historia de esta sala no ha sido apenas estudiada, sabemos que allí se expusieron obras de Rosa Siré, Robert Llimós, ABU Group (formado por BenCab, Pandy Aviado y Rocío Urquijo)[154], Ángel Aragonés[155], Manolo Valdés[156], Abel Martín, Jordi Teixidor, Antonio Lorenzo[157], Equipo Crónica[158], Equipo Múltiple[159], Gerardo Aparicio, Eduardo Arranz-Bravo, Rafael Bartolozzi, Casado, Cruz, Escutia, España, Olivares, además de, por supuesto, los artistas que ahora estamos analizando[160]. Asimismo, en ella se realizaron múltiples debates, lecturas y actividades culturales de todo tipo[161].

[152] Para la fecha de su regreso a Cuenca hemos seguido la propuesta de Juan Antonio Aguirre en AGUIRRE, Juan Antonio, *Luis Muro*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979, s. p.

[153] Nicolás Sahuquillo (Cuenca, 1941), además de artista, fue el secretario y conservador del Museo de Arte Abstracto Español desde 1966 hasta 1995. Por su parte, Jiménez y Forrión eran dos pintores aficionados. Véase: APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.

[154] «Rocío Urquijo», en http://en.wikipedia.org/wiki/Rocio_Urquijo [fecha de consulta: 12 de junio de 2012].

[155] «Ángel Aragonés», en http://www.angelaragones.com/pdf/curriculum.pdf [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

[156] «Manuel Valdés Blasco», en http://fons.upv.es/Autores/Info_Autor_cas.asp?Id_de_Autor=ED [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

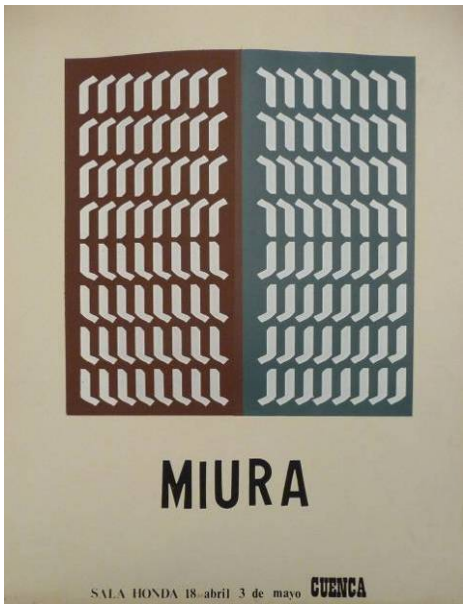
[157] «Antonio Lorenzo», en http://antonio-lorenzo.com/curriculum.html [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

[158] En concreto, la exposición del Equipo Crónica se realizó a través de Miura, quien los conoció en Valencia cuando fue a visitar a Miguel Ángel Campano. Véase: APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1 y «Equipo crónica: cronología (1964-1981)», en http://march.es/arte/cuenca/anteriores/cronica/cronologia.asp [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

[159] «Antología Crítica», en http://www.neilsongallery.com/Quico%20Rivas/catalog/documentacion/EQ%2069-72%20libro/EQ%2069-72%20texto.htm [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

[160] «Sala Honda. Exposición de pinturas», *Diario de Cuenca*, 28 de julio de 1970, p. 2 y APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.

[161] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.



Cartel de la exposición que Miura celebra en la Sala Honda en 1970 [Archivo de la Galería Seiquer].

Ya hemos tenido ocasión de señalar que en el traslado de Miura a Cuenca tuvo un papel destacado la posibilidad que Muro le brindó de exponer en la Sala Honda. Esta muestra se celebró del 18 de abril al 3 de mayo de 1970 y estaba formada por treinta y seis obras —entre las que se incluía tanto obra gráfica, dibujos y *collages*— que fueron destacadas por la crítica del momento por «su original estilo»[162]. Posteriormente, Miura solo participaría en otras dos muestras colectivas celebradas en 1970 —concretamente del 28 de junio al 23 de agosto[163]— y en 1971, ya que lo cierto es que la vida de la sala fue bastante breve[164].

También expuso en ella Nacho Criado (Mengíbar, Jaén, 1943), aunque antes de trasladarse a vivir a Cuenca[165]. Nacho llegó a la ciudad de las Casas Colgadas gracias a Miura, quien tras haber quedado gratamente sorprendido al ver la exposición *Homenaje a Rothko* que Criado realizó en la Galería Sen del 16 de mayo al 7 de julio de 1970, le dejó un mensaje, invitándole a ir a Cuenca para que pudiesen conocerse[166]. Hasta la

[162] HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura…», *op. cit*.
[163] «Sala Honda. Exposición de pinturas…», *op. cit*.
[164] Seguramente quedaría clausurada en 1971. Posteriormente, su labor intentó ser continuada por la Sala Toba, cuyo director de exposiciones fue Carlos Carrillo. Pero lo cierto es que nunca alcanzó el nivel de la Sala Honda. APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.
[165] Sabemos que en 1971 expuso en una colectiva de la Sala Honda y quizás una individual. Esta última no consta más que en el currículo del artista que aparece en el catálogo de la exposición que celebró en la Sala Amadís en 1971. En una de ellas sabemos que presentó un enlosado de madera pintado de color verde, con un estrecho pasillo alrededor. Véase: http://nachocriado.com/biografia.htm [fecha de consulta: 1 de abril de 2008]; AGUIRRE, Juan Antonio, *Nacho Criado*, Madrid: Galería Amadís, 1971, s. p. y CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Rumores (páginas en espiral para Nacho Criado)», en BONET, Juan Manuel, *et al., Nacho Criado. Tras la ruina… 1966-70. 1989-99*, Valencia: IVAM, 1999, p. 21.
[166] Aunque Miura no concreta en las entrevistas que le llevamos a cabo de qué exposición se trata, consideramos que tuvo que ser en *Homenaje a Rothko*, su primera exposición individual y su carta de presentación en Madrid. Véase: «Exposiciones individuales», en http://nachocriado.com/biografia.htm [fecha de consulta 20 de junio de 2009].

actualidad, no se ha podido documentar la fecha concreta en que Nacho se instaló en esta ciudad, pero debió ser con anterioridad al verano de 1971[167].

Por aquel entonces, Okano había anunciado a Miura que volvería en unos meses, por lo que este decidió dejar libre la casa del barrio de San Martín y mudarse al espacio que había alquilado a la familia Garrote donde hasta ahora había tenido el taller. De este modo, cuando Nacho llegó, se mudó también él a esa misma casa, motivo por el cual Miura acabaría trasladando su estudio al local de la Sala Honda, una vez que esta ya había cerrado[168].



Mitsuo Miura en su taller de Cuenca, 1971, [Archivo de Mitsuo Miura].

Desde el principio se desarrolló una relación muy estrecha entre los dos artistas. Algunos amigos comunes recuerdan con humor que puesto que uno odiaba las cucarachas y el otro detestaba los ratones, pactaron que cada uno tenía que encargarse de matar en la casa al animal que el otro no podía soportar[169]. Anécdotas aparte, en general, la convivencia entre ambos fue muy positiva tanto personal como profesionalmente hablando. En este sentido, conviene recordar que el hecho de que vivieran juntos y de que, en ocasiones, Criado trabajara también en el taller de Mitsuo, favorecería, sin duda, el constante trasvase de ideas entre la producción de ambos[170].

Así fue como se reunieron en Cuenca, Muro, Criado y Miura, tres artistas que se influirían mutuamente —aunque los tres tenían suficiente personalidad para no llegar a copiarse— y que irían construyendo una nueva senda que les alejaría de las propuestas de la generación anterior.

[167] En este sentido, conviene señalar que Juan Antonio Aguirre afirma que fue al visitar Cuenca en el verano de 1971 cuando conoció a Criado, por lo que ya estaría viviendo allí. APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 16 y APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 18.

[168] Véase: ALONSO MOLINA, Óscar, «Entrevista a Juan Antonio Aguirre. De Nueva Generación y Amadís», en NAVARRO, Mariano *et al., Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española 1969-1989*, [Madrid]: Fundación Caja Madrid, 1999, p. 267 y APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

[169] Así nos lo contaba Melli Pérez-Madero en una entrevista realizada el 16 de marzo de 2011. Véase: también APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 16.

[170] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

Los tres creadores tenían un bagaje cultural mucho más amplio y rico que la mayoría de los jóvenes artistas de nuestro país. Como ya hemos tenido ocasión de comentar, Muro había pasado varios años en Londres, donde estuvo al tanto de las últimas propuestas europeas. De allí, se traería, por ejemplo, algunas publicaciones como *Signalz* que reflejaban posturas sumamente vanguardistas y que compartiría con sus amigos[171]. Por su parte, Miura había heredado algunos conceptos espaciales y estéticos de su propia tradición cultural que resultaban sumamente atractivos para los artistas occidentales. Asimismo, había conocido de primera mano buena parte de la vanguardia de posguerra que se había desarrollado en Japón cuando todavía vivía allí[172]. Y además, incluso una vez establecido en España, pudo seguir al tanto de todo lo que allí pasaba a través de la lectura de la revista *Bijutsu Techō* que un compañero le enviaba de vez en cuando. Igualmente, Nacho había estado estudiando Arquitectura en Madrid, por lo que estaba acostumbrado a trabajar con materiales tradicionalmente no artísticos y a manejar conceptos espaciales mucho más abiertos. Además, inició la carrera de sociología en Barcelona, ciudad que por aquel entonces, se estaba convirtiendo en un importante foco del conceptualismo español[173].

Igualmente, hay que mencionar que estos artistas leyeron y estudiaron con avidez los artículos que aparecían en las revistas internacionales de arte que se albergaban en la biblioteca del Museo de Arte Abstracto Español.

Todo ello les facilitó una amplia formación que sumada a sus propias búsquedas e investigaciones personales haría que sus presupuestos artísticos fueran sumamente novedosos en el panorama artístico español de la época. Y por ello, resulta especialmente lamentable que su producción de estos momentos haya caído prácticamente en el olvido[174].

Muro y Criado conformaban la que podríamos considerar la facción más «desmaterializada» de este pequeño grupo. A menudo, realizaban acciones que Melli Pérez-Madero solía documentar fotográficamente[175]. En el caso de Criado son célebres

[171] BONET, Juan Manuel, «Para un mapa de la galería Buades», en BUADES, Mercedes, *et al., Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2008, p. 23. *Signalz* fue un boletín bimensual publicado en Londres por el Centre for Advanced Creative Study entre 1964 y 1966. Véase: «Signals», *Contemporary Culture Index*, en http://ccindex.info/iw/signals/ [fecha de consulta: 17 de febrero de 2012].

[172] Con relación al posible interés que Miura despertaría en su amigo Nacho Criado, Alfonso Albacete comentaría lo siguiente: «Yo me imagino, conociendo a Nacho, que le gustaría o le fascinaría que Mitsuo le iniciara en prácticas que él no pensaba o que no se le habían ocurrido. Y aparte, [estaba] la fascinación por lo oriental y cosas que entonces eran bastante desconocidas». Véase: APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 7.

[173] PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007.

[174] Lo cierto es que la obra de este periodo no ha sido prácticamente investigada ni bien documentada en ninguno de los tres casos. Esto resulta especialmente sorprendente en la trayectoria de Criado, puesto que este artista ha sido objeto de diversos estudios e incluso se han realizado sobre él exposiciones retrospectivas. En lo que a Muro respecta, resulta verdaderamente lamentable que un artista de un nivel intelectual tal elevado y con una obra tan novedosa y tan internacional, sobre todo, en los años sesenta y setenta, haya pasado prácticamente desapercibido. Con relación a Miura, aunque su situación es prácticamente igual a la de sus compañeros, esperemos que esta tesis pueda cubrir algunas de esas lagunas.

[175] Melli Pérez-Madero (Cuenca, 1949) empezó estudiando farmacia, pero, puesto que su hermano Rafael era el secretario personal de Zóbel en el Museo de Arte Abstracto Español, fue introduciéndose

sus *Rastreos*[176], mientras que en el de Muro podemos mencionar los lanzamientos de fragmentos de papel desde la escalera de su estudio o su trabajo titulado *Dinamitado* (1972)[177]. Igualmente, trabajaban con principios propios del conceptual, del arte *povera* y del procesual —sirvan como ejemplo los «agentes colaboradores» de Criado[178] y las obras presentadas por Muro en la Sala Amadís en 1971[179]—; incluían en sus exposiciones ensamblajes y objetos artísticos con ecos duchampianos en los que el azar era fundamental; realizaban fotografías ellos mismos, etc.

Por su parte, Miura, podría considerarse como el menos radical de los tres. Esto se explica por su mayor vinculación con la pintura y con el grabado, aunque nunca entendió estos medios en un sentido tradicional o conservador. Y de hecho, experimentó con ellos a menudo. Además, también realizó algunas de las manifestaciones que hicieron sus compañeros, trabajó en ocasiones con materiales no artísticos de forma ejemplar y las presentaciones de sus obras fueron sumamente originales[180]. Ahora bien, lo cierto es que siempre estuvo más preocupado por los resultados que por la teoría, una característica esta que conservaría a lo largo de toda su trayectoria.

1. 3. 3. El desarrollo profesional de Miura en Cuenca

A su llegada a Cuenca Miura sigue la misma línea creativa que ha iniciado en Pozuelo de Alarcón. Al principio, realiza delicados *collages* superponiendo capas de papel vegetal y monta un pequeño taller de serigrafía en su propio estudio donde desarrolla los conocimientos que había adquirido hasta entonces. En ambos casos trabaja sobre la repetición de un mismo motivo geométrico que procede de la simplificación de una hoja de papel arrugada.

Con el tiempo, Miura se inclinará principalmente por la pintura y el dibujo, así como por la fotografía y las instalaciones. Pero, de vez en cuando volverá a utilizar la serigrafía, aplicándola a sus nuevas investigaciones sobre el tema de la acumulación[181]. Además, en 1971 participa en un taller sobre esta técnica en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que dirige Álvaro Paricio[182].

Debemos entender que en ese momento en nuestro país todavía no había muchos artistas que dominaran los procedimientos serigráficos, pero sí un creciente

---

paulatinamente en el mundo del arte. Inicialmente, trabajó como ayudante y fotógrafo de otros artistas, pero posteriormente se dedicó a la fotografía profesional realizando trabajos más propios y personales.

[176] AA. VV., *Rastreo Cuenca*, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1977.

[177] AGUIRRE, Juan Antonio, *Luis Muro…, op. cit.* s. p.

[178] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Rumores…», *op. cit*., p. 17.

[179] MURO, Luis M., *Muro*, Madrid: Galería Amadís, 1971.

[180] Ahora bien, no debemos olvidar que Muro también volvería al soporte pictórico a partir de 1973 hasta llegar a su magnífica serie *Bindu* de 1978 y 1979.

[181] No obstante, una vez trasladado a Bustarviejo trabaja la serigrafía durante un breve periodo de tiempo y prácticamente no la retoma hasta finales de los años ochenta.

[182] CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística en Madrid…, op. cit.*, p. 78.

interés hacia los mismos. Por este motivo, aunque precisamente en Cuenca se encontraba Abel Martín, uno de los pioneros en España en este campo[183], fue Miura el que se encargó de compartir sus conocimientos con Nacho Criado y Luis Muro[184]. De este modo, gracias a Miura, los tres artistas se dedicarían a crear serigrafías durante un tiempo, uniéndose así a la reivindicación que desde el Museo Español de Arte Abstracto se estaba haciendo de la obra gráfica.

Convencido de la importancia de este tipo de manifestación y preocupado por el escaso valor que se le otorgaba en España, Fernando Zóbel siempre defendió su interés y animó a los artistas a que la practicaran. Desde el principio promovió distintos tipos de actividades relacionadas con la misma, aprovechando la circunstancia de que entre los integrantes del grupo de Cuenca había destacados serígrafos como Sempere y Abel Martín e importantes grabadores calcográficos como Antonio Lorenzo. Un hecho este que explica que en la ciudad de las Casas Colgadas se viviese un periodo de esplendor de la producción seriada y que en 1970 incluso se creara en el museo un departamento específico de Artes Gráficas.

Desde 1963 el museo hace ediciones propias —serigrafías aguafuertes, plantigrafías, litografías, libros de artista y portfolios— de una forma absolutamente pionera en España. El centro inició este tipo de actividad de forma paralela a su creación, es decir, mucho antes incluso de su inauguración. La primera de las obras editadas fue una serigrafía de César Manrique, mientras que al año siguiente se realizaron con esta misma técnica obras de Lorenzo, Millares, Hernández Mompó, Rueda, Sempere, Torner y Zóbel. No obstante, tras ellos irían otros muchos artistas, pues el museo haría ediciones de forma continuada hasta finales de los ochenta[185]. Como en otras ocasiones, esta institución intentaría intercalar el trabajo de autores reconocidos con otros más jóvenes. Entre ellos se encontrarían Carlos Olivares, Ángel Cruz, Luis Muro, Adrián Moya o Nicolás Sahuquillo, si bien es cierto que lamentablemente no se editó ninguna obra de Mitsuo Miura[186].

No obstante, hay que decir que, con el fin de comercializar las ediciones del museo, se montó una pequeña tienda en la planta baja del mismo. Y puesto que Zóbel siempre hizo prevalecer un espíritu de compañerismo y de apoyo a la creatividad artística, permitió que otras obras no editadas por este centro se pudiesen vender allí, decisión de la que, sin duda, se beneficiaría Miura.

Tenemos constancia de que durante el tiempo que Mitsuo vivió en Cuenca se podían comprar obras suyas en el museo. Así lo prueban, por un lado, sus propios testimonios:

---

[183] Abel Martín aprendió serigrafía en París y fue uno de los que primero la introdujo en España. Véase: «Todos los espacios y todos los tiempos… Una conversación con Gustavo Torner», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.* p. 113.

[184] En el caso de Criado así nos lo trasmitió Melli Pérez Madero en una entrevista llevada a cabo el 16 de marzo de 2011. Véase también APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 16.

[185] Posteriormente, solo harán algunas carpetas conmemorativas. Véase: JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.*

[186] PÉREZ-MADERO, Rafael, «Fernando Zóbel y las ediciones de obra gráfica del museo de Arte abstracto Español», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit,* p. 141.

> El Museo de Cuenca vendía mi obra. Mis grabados y serigrafías eran muy baratos, en comparación con una obra de Millares, claro. Entonces muchos turistas los podían comprar. Yo vendía a los visitantes. Resultaba gracioso, distinto de los expresionismos abstractos que había allí[187].

Por otro lado, también nos lo indica el hecho de que Javier López de Toledo, abogado y coleccionista de arte, compraría allí en 1970 una serigrafía de Miura realizada ese mismo año, tal y como se afirma en la ficha catalográfica que se alberga en sus archivos personales.

No obstante, después de irse de Cuenca también continuaría dejando obras en dicha tienda —tanto serigrafías como grabados— que siguieron funcionando, desde un punto de vista comercial, relativamente bien. En concreto, en el libro de cuentas del museo consta que en 1974 Miura depositó cuarenta y cinco obras por valor de 57 000 pesetas: veintiuna serigrafías, doce grabados pequeños y doce grabados grandes. La mayoría de ellos los vendería con anterioridad a 1977, mientras que el resto se lo acabarían pagando en 1984. Por lo visto, en 1977 volvió a dejar treinta y una nuevas obras por valor de 39 000 pesetas, y aunque no sabemos si las acabaría vendiendo, aparece claramente al final que las cuentas fueron debidamente liquidadas[188].

Por otro lado, dejando a un lado la serigrafía y adentrándonos en el grabado calcográfico, debemos señalar que en 1959, durante un viaje a París, Zóbel compró el que sería el primer tórculo del museo y una gran cantidad de tintas, así como otro tipo de material en la célebre casa Charbonell[189].

Esto permitió que en el museo se realizaran actividades de distinta índole. Por ejemplo, sabemos que a raíz de su apertura se montó un taller de grabado en talla dulce gracias a un donativo anónimo. Este quedó a disposición de los artistas, aunque sería dirigido por Eusebio Sempere y Abel Martín[190]. Además, este último artista, a petición de Zóbel, montaría una suerte de taller al amparo del museo, pero en su estudio particular para que los artistas experimentasen libremente en verano[191]. La experiencia fue sumamente enriquecedora para todos, pero lamentablemente solo se realizó en 1968 y en 1969.

Con el tiempo, Zóbel adquiriría varios tórculos y los distribuiría por distintos lugares de la ciudad: en el museo, en casa de Melli Pérez Madero, en el Museo

[187] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 1 de julio de 2009.
[188] Dicho libro está organizado por artistas y esta es la única página dedicada a Mitsuo que aparece en el mismo. Es posible que en el museo se hiciera algún otro libro de cuentas que abarcara un periodo anterior, pero de ser así, lamentablemente no nos ha sido posible consultarlo. Véase: APÉNDICE 4. 3. doc. n.º 24.
[189] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 25.
[190] AA. VV., *Museo de Arte Abstracto Español…, op. cit.* s. p.; y BOLAÑOS, María, «El futuro empieza hoy. Los comienzos de un pequeño museo moderno», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.*, pp. 51-52.
[191] «Fernando Zóbel: Cuenca y la escala perfecta. Antonio Lorenzo», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.,* p. 134.

Arqueológico (actual Museo de Cuenca), etc.[192]. Su objetivo era nuevamente facilitar que los artistas se dedicasen a este tipo de manifestaciones, las cuales se divulgaban con mayor facilidad. Cualquiera podía utilizarlo siempre que no estuviese ocupado y a menudo, en torno al artista que trabajaba en él, sobre todo si era experimentado como en el caso de Antonio Lorenzo o de Bonifacio Alonso, se reunían otros a aprender, conversar, etc.[193].

En este ambiente, Miura encajó a la perfección, pues siempre había estado muy interesado en el mundo del grabado. Por este motivo, cuando se marchó de Cuenca como regalo de despedida, Zóbel le hizo entrega de un pequeño tórculo con el que este creador trabajaría a menudo los primeros años de su estancia en Bustarviejo.

Este hecho nos lleva a plantearnos cuál sería la valoración que el trabajo de Miura merecería para Zóbel o hasta qué nivel le tendría aprecio a su persona, ya que aunque la generosidad del filipino es de sobras conocida, lo cierto es que no hacía obsequios como este a cualquiera[194].

Ya tuvimos ocasión de señalar que desde un primer momento, Zóbel entabló con el japonés una relación muy cordial y que posiblemente, dada la inclinación que aquel tenía por la cultura oriental, sintiera hacia él cierta simpatía. Enseguida, le invitó a ir a Cuenca, le compró algunas piezas, le dejó consultar su biblioteca y vender obra en el museo, etc.[195]. Pero en realidad, nada de esto tiene un carácter extraordinario viniendo de quien venía, puesto que Zóbel hubiera hecho —y de hecho hizo— lo mismo con otros muchos artistas.

De este modo, consideramos que para averiguar de una forma clara la valoración que Miura merecía para Zóbel, debemos analizar el papel que le otorgó en la colección del Museo de Arte Abstracto Español. A pesar de que en origen sus fondos incluían únicamente piezas producidas en nuestro país —tal y como evidencia su propio nombre—, con el tiempo, Zóbel también acabó añadiendo obras de algunos creadores extranjeros, pero residentes la mayor parte de su trayectoria en España[196]. Por ello, no sería descabellado pensar que Miura pudiese estar presente en el museo.

Pues bien, en efecto, nuestro artista sí formó parte de las colecciones del mismo[197]. En concreto, lo hizo con tres obras: un *collage* de papeles vegetales superpuestos de 1970, una pintura de su subserie «La abstracción caligráfica» de 1971 y un dibujo de plantaciones de 1975[198]. Sin duda, Miura podría enorgullecerse de ello,

[192] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.
[193] *Ibidem*.
[194] Según Nicolás Sahuquillo también regaló otro tórculo a Bonifacio Alonso. Véase: *Ibidem.*
[195] Asimismo, es posible que gracias a la ayuda de Zóbel Miura expusiera en una colectiva celebrada en la Galería Luz de Manila en 1972. Así nos lleva pensar el hecho de que el filipino trabajaba habitualmente con esta sala, pues, presentaría su trabajo de manera individual en seis ocasiones entre 1964 y 1977.
[196] Este es el caso, por ejemplo, de Kozo Okano o de Eva Lootz.
[197] Así se indica, por ejemplo, en el listado de autores representados en el museo que aparece en el catálogo de 1974. Véase: AA. VV., *Museo de Arte Abstracto…, op. cit.,* s. p.
[198] En el caso del *collage* y del dibujo, sabemos que fueron considerados como parte del Museo puesto que aparecen en un catálogo inédito del mismo en el que se recogía la obra en papel que se albergaba entre sus fondos. En el caso de la pintura aparece expresamente señalada en las escrituras de la donación que Fernando Zóbel hizo a la Fundación Juan March en 1980.

puesto que Zóbel nunca aceptó recibir obras como regalos para evitar compromisos indeseados o verse en la obligación de incluir una pieza en la colección que no le pareciese lo suficientemente buena. Y de hecho, excluyó a muchos artistas que le pidieron estar en el museo[199]. Zóbel siempre seleccionó con sumo cuidado, y en ocasiones asesorado por el propio artista, las obras que coleccionaba, por lo que consiguió piezas del más alto nivel y sumamente representativas del trabajo de cada autor. Por ello, debemos pensar que si Miura estaba en su colección es porque Zóbel así lo quiso y las obras que formaban parte de ella, por un motivo u otro, sin duda, le interesarían. De hecho, Zóbel debió de comprarle muchas más piezas a nuestro artista con el fin de apoyarle económicamente que, sin embargo, seguramente acabaría regalando.

Las obras en cuestión, aunque son solo tres, poseen una gran belleza, una elevada calidad y representan relativamente bien las series en las que se inscriben, si bien es cierto que Miura realizó obras más importantes en estos años.

Sin embargo, hay dos hechos fundamentales que no podemos pasar por alto. Por un lado, a diferencia de otros amigos suyos como Sahuquillo o Muro, Miura nunca fue invitado a editar obra gráfica para el museo. Y por otro lado, no hemos encontrado ningún indicio de que estuviera incluido en la ampliación del centro que se inauguró en 1978. Esta reforma triplicó el espacio expositivo —de cuarenta y seis piezas colgadas se pasó a ciento diez—, lo que permitió la incorporación de obras de artistas más jóvenes como, entre otros, Luis Canelo, Gerardo Delgado, Miguel Ángel Campano, Pancho Ortuño, Darío Villalba, Alfonso Albacete, Eva Lootz, Luis Muro o Simeón Sáiz Ruiz[200].

De este modo, podríamos pensar que Zóbel no consideró a Miura como un artista de primera fila. No obstante, también podemos pensar —y de hecho, nos inclinamos más por esta posibilidad— que no considerase que las obras que formaban parte de su colección estuvieran al nivel del resto de piezas que sí expuso[201]. Ahora bien, ¿por qué Zóbel no compró otras obras más adecuadas para su proyecto museográfico? Lamentablemente, esto es algo que nunca sabremos a ciencia cierta[202].

Sea como fuere la realidad es que, gracias a los grabados y serigrafías que produce en este momento, Miura empieza a lograr un temprano reconocimiento en el mundo de la obra gráfica que aumentará en los años siguientes. Por un lado, realiza

[199] VILLALBA SALVADOR, Ángeles, «Enseñar a 'ver', aprender a 'ver'. Fernando Zóbel antes y después de 1966», en JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta…, op. cit.,* p.70.
[200] VILLALBA SALVADOR, Ángeles, «Enseñar a 'ver'…», *op. cit.*; y CERRILLO, Pedro, «Más espacio para el Museo de Cuenca», *ABC*, 11 de octubre de 1978, p. 31.
[201] Aunque algunas de las obras expuestas estaban realizadas sobre papel, la mayoría eran grandes lienzos de primera magnitud.
[202] El hecho de que Miura estuviera viviendo en Cuenca un periodo de tiempo muy breve no ayuda a aclarar esta cuestión, ya que Zóbel también compró piezas de artistas que nunca residieron en esta localidad e incluso una de las que poseía de Miura fue realizada después de marcharse de allí, lo que nos indica que siguió más o menos su trayectoria. Por otro lado, tampoco nos sirve la explicación de que en ese momento su obra todavía no había alcanzado la plena madurez artística porque Zóbel también se interesó por el trabajo de creadores sumamente jóvenes.

algunas ediciones por encargo para la Galería Sen[203]. En concreto, este artista lleva a cabo una edición de un grabado propio en 1971 y además trabaja en ella como asesor artístico y técnico durante un tiempo[204]. Por otro lado, es invitado a participar en algunas destacadas exposiciones colectivas como[205], por ejemplo, en *Gráfica española actual* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1971), en la que sus grabados se muestran junto a los de artistas de la talla de Millares, Saura, Antonio Lorenzo, Bonifacio Alonso o Pablo Serrano, entre otros[206].

Una vez que Miura hubo desarrollado en su totalidad sus primeras creaciones dentro de la abstracción geométrica, su obra evolucionó, gracias al contacto que hizo con el arte contemporáneo americano a través de los libros y las revistas que se encontraban en el Museo de Arte Abstracto Español. De este modo, aunque solo durante un breve periodo de tiempo y con unos resultados sumamente personales, la obra de Miura acusa una cierta influencia de artistas como Mark Rothko, Jasper Johns o Robert Rauschenberg.

No obstante, poco después empieza a interesarse por el concepto de acumulación, no solo como tema, sino también como método de trabajo y de presentación de sus obras. Y como suele ser habitual en su trayectoria, logra adaptarlo a manifestaciones muy diversas: desde fotografía e instalaciones, hasta grabados y pintura, experimentando en ellas simultáneamente entre 1971 y 1972[207].

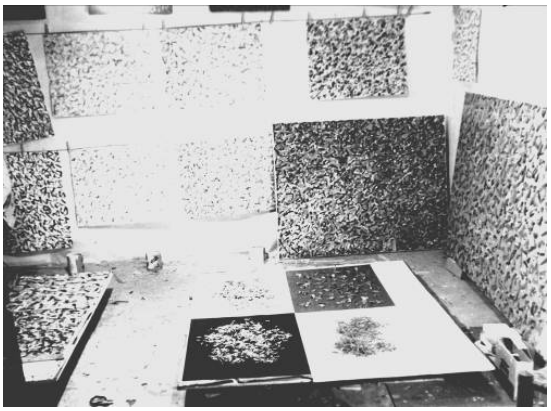
Miura había dejado atrás la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la cual, a pesar de que él estaba más ligado al Aula de Grabado donde se disfrutaba de una gran libertad, reinaba, en general, un ambiente tradicional, propio de una formación académica. Sin embargo, a su llegada a Cuenca entra en contacto con la vanguardia a través de las revistas internacionales que había en la biblioteca de Zóbel y convive con una serie de artistas jóvenes como son Luis Muro y Nacho Criado que, como ya tuvimos ocasión de señalar, poseen un concepto del arte mucho más amplio. Todo ello le permitirá divisar nuevos horizontes y tener una actitud más abierta artísticamente hablando.

En paralelo a sus investigaciones sobre la acumulación y la repetición también se interesa por la caligrafía oriental —japonesa en particular— y el expresionismo abstracto, logrando de este modo unos resultados de gran originalidad.

En lo que a su pintura se refiere, podemos afirmar que durante mucho tiempo Miura se dedicó a repetir elementos (números, letras, pinceladas abstractas, etc.) sobre

[203] Sen fue una de las primeras galerías españolas en editar obra gráfica mensualmente en grandes tiradas (trescientos ejemplares), lo que le permitía venderlas a muy bajo precio (trescientas pesetas) con el fin de difundir todo lo posible este tipo de manifestaciones. Además, continuó realizando esta labor durante más de diez años. Véase: APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + metal…, op. cit.,* p. 12.
[204] *Ibidem*.
[205] Igualmente, en 1972 participó con obra gráfica en *Spanish contemporary art* en la Cambridge Art Association, aunque puesto que no sabemos la fecha concreta en que esta tuvo lugar, no podemos asegurar si estaba todavía viviendo en Cuenca o se había marchado ya a Bustarviejo.
[206] MOLINA, Francisco, *Gráfica española actual*, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: Dirección General de Bellas Artes, 1971.
[207] Por tanto, Miura continuará con esta labor incluso después de marcharse de Cuenca.

una superficie, de forma casi frenética, situando las piezas en el suelo —como ya habría hecho Pollock— y pintando rápidamente varias obras a la vez. Luego, como no tenía suficiente espacio, las colgaba en una cuerda para que se secaran como si de prendas de ropa se trataran. El propio Mitsuo diría al respecto: «pintaba con mucha velocidad y mucha ansiedad» [208]. En realidad, su metodología no hacía sino reproducir la acumulación que quería reflejar en su trabajo. De hecho, todas las personas que visitaron su estudio en ese momento coinciden en que verle trabajar era impresionante. Según Melli Pérez Madero Miura: «era una máquina. En el estudio se ponía a la vez veinte o treinta papeles en el suelo y trabajaba en ellos al mismo tiempo. Y Nacho [Criado] decía: '¡pero hombre si esto es trabajar como en la industria!'»[209].



Taller de Mitsuo Miura en Cuenca, ca. 1971, [Archivo de Mitsuo Miura].

Es indudable que Miura trabajaba muchísimo, pero por fortuna, además, su obra fue bien acogida por el público. En este sentido, Luis Muro —quien como ya tuvimos ocasión de señalar fue el director de la Sala Honda, donde Miura expuso en varias ocasiones— señaló:

> Miura vendía bastante en sus exposiciones. Quizás por ser japonés, pero también por su calidad. Por un lado, el exotismo y, por otro lado, porque la obra se refuerza con la cantidad. Así, se ve que es una obra muy trabajada que no es cosa de un día. Miura trabajaba muchísimo y la sala estaba llena de grabados[210].

Por aquel momento, Juan Antonio Aguirre que ya era un crítico reconocido, a pesar de su juventud, fue llamado por Fernando Zóbel para realizar un diccionario de arte abstracto español. Este fue el motivo que le llevó a Cuenca en el verano de 1971 y lo que permitió conocer a Luis Muro, quien a su vez le presentaría a Nacho Criado y a

[208] Así lo manifestó en una entrevista realizada el 1 de julio de 2009. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[209] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 16 de marzo de 2011.
[210] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 16.

Mitsuo Miura. Con relación a ese primer contacto con los dos artistas, Aguirre afirmaría:

> En uno de esos viajes, conectado ya con Cuenca y con Luis Muro, este me dijo: «están aquí dos artistas que te quiero presentar». Y uno de ellos era Miura. Yo iba con otro amigo y nos invitó Mitsuo a comer en su casa. Trabajaba en un estudio compartido con Nacho Criado. Los conocí a los dos. Me acuerdo que me hicieron una comida a base de carne de ballena —que no sé dónde la encontrarían…— y patata. Un guiso que estaba exquisito, pero fue la primera y última vez que comí carne de ballena. Simpatizamos mucho y sobre todo yo vi que la obra de los dos me interesaba. Me interesaba personalmente más la de Mitsuo, pero sí me interesaba circunstancialmente Nacho. Era uno de los primeros conceptualistas[211].

Desde el primer momento, Aguirre conectó muy bien con los tres jóvenes y el interés que su obra despertó en él le hizo apostar por ellos e invitarles a exponer en la Sala Amadís, una sala oficial —pero a la que logró dar un desarrollo independiente— que dirigió desde 1970 hasta 1975[212]. Inicialmente, participaron en una muestra colectiva en 1971 y después, en la temporada siguiente (1971-1972), cada uno organizó una individual. En concreto, la de Mitsuo tuvo lugar del 9 al 27 de febrero de 1972[213]. En ella presentó su trabajo más reciente sobre el mencionado tema de las acumulaciones y de hecho, convirtió el espacio de la galería en una acumulación total, como lo era su propio estudio en Cuenca. Allí reunió más de doscientas obras de muy diversa tipología[214], que requerían de la acción del espectador para su observación y disfrute. Miura quiso llevar un muestrario de todo su trabajo, por lo que había fotografías, cartulinas y paneles pintados distribuidos en montones, lienzos agrupados aquí y allá, instalaciones de clavos y pequeñas chapas metálicas, etc. A este respecto Aguirre comentaría:

> Hicimos un montaje muy divertido porque aparte de las obras que colgaban en la pared como en cualquier exposición, luego se hizo como un gran almacén o venta al por mayor, había muchísimos cuadros en la sala que estaban como en un estudio, apoyados, amontonados… […] Era supernovedoso, nadie lo ha hecho. Fue gracias a una especie de juego que tenía Miura contra la estúpida vanidad. No quería crear un espacio

[211] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 18.
[212] Según Juan Manuel Bonet estos tres artistas junto a Luis Pérez Mínguez, Carlos Serrano, Pablo Pérez Minguez y Paz Muro integraron «la vertiente más experimental» de la sala. Véase: BONET, Juan Manuel, «Un cierto Madrid de los setenta...», *op. cit.,* p. 20.
[213] La exposición de Nacho tuvo lugar del 2 al 20 de noviembre de 1971 y la de Luis Muro del 6 al 21 de diciembre de 1971.
[214] NAVARRO, Mariano, *Mitsuo Miura. Show Window*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2005, p. 11.

> sagrado, sino hacer de eso un supermercado del arte, con ironía pero con cariño también[215].

Por su parte, la crítica del momento hablo de la exposición de Miura como si de un *happening* se tratase, y además de calificar la muestra como «un suceso que no debemos dejar en silencio»[216], aportaba apreciaciones como la siguiente:

> […] la nota original, que estimo de mayor jerarquía creadora, es la de sus «comunicaciones» móviles, en continua acción, cambiantes al solo mirar, cuya figura —si figura es— nace voluntariamente de mí en cuanto actúo sobre sus propios instrumentos corporales. Pensad, por ejemplo, ante estos juegos comunicativos de Miura, en las liquidaciones de los grandes almacenes —retales, calcetines, pañuelos, bragas, medias, *totum revolutum*— las manos de la mujeres reivindicando tal mundo, cambiándole sin descanso de figura, alterándole en sus formas y composiciones. Aquí es algo así, pero más reposado el juego, menos fatigoso, pero no menos alucinante[217].

Ciertamente, esta exposición significó el verdadero lanzamiento de Miura y el comienzo de su reconocimiento en los círculos madrileños más vanguardistas. Además, el apoyo de Aguirre no decaería con el tiempo —de hecho sigue admirándole enormemente—, lo que le serviría para realizar también una magna retrospectiva en el Museo de Arte Español Contemporáneo en 1981.

Sin duda, a pesar de su brevedad, la estancia conquense de Miura fue fundamental para toda su posterior evolución artística, no solo por los caminos que allí inició (fotografía, instalaciones, etc.), o en los que continúa y profesionaliza todavía más su labor (grabado, pintura…), sino también por la gente que conoció. En Cuenca mantuvo relación con importantes figuras como Zóbel, Gustavo Torner, Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Martín Chirino, Antonio Lorenzo[218], Jordi Teixidor, etc., algunos de los cuales también le compraron obra y con los que seguiría en contacto posteriormente[219]. También estableció vínculos con críticos del momento como José Ayllón, Juan Manuel Bonet, Juan Antonio Aguirre…. Y sobre todo, entabló una profunda amistad con artistas más jóvenes como Luis Muro o Nacho Criado, quienes a su vez le presentarían a otros creadores. Además del mencionado Aguirre, debemos señalar las visitas de algunos amigos de Nacho, de las cuales nuestro artista también se benefició puesto que, no lo olvidemos, vivían juntos. En este sentido, Miura ha mencionado, en alguna ocasión, que

[215] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 18.
[216] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 26.
[217] *Ibidem.*
[218] Aunque en Cuenca su amistad se afianzó más, lo cierto es que Miura ya había conocido a Lorenzo en el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[219] *Ibidem*.

esto le permitió conocer a Antoni Muntadas y a otros creadores conceptuales que venían de Barcelona.

Igualmente, el hecho de que Miura residiese allí, también favoreció que otros compañeros suyos conectasen con el panorama conquense. Esto fue especialmente cierto en el caso de artistas como Gerardo Aparicio o Marcos Irizarry[220].

Además, en Cuenca, Mitsuo se familiariza con estilos y movimientos muy diversos que dejaran en su obra posterior una huella más o menos profunda. Algunos de ellos serán, por ejemplo, el informalismo (sobre todo el influido por la caligrafía oriental), el expresionismo abstracto, el conceptual, el *povera*, el *posminimal*, etc.

No obstante, aunque era consciente de que su experiencia en Cuenca había sido muy enriquecedora, fue precisamente ese ajetreo, ese ir y venir de gentes, de estilos y de tendencias, lo que —sumado a otras cuestiones económicas— le llevó a buscar una mayor independencia tanto personal como creativa y a trasladarse a Bustarviejo a finales de la primavera de 1972.

1. 4. EL PERIODO BUSTAREÑO (1972-1984)

A pesar de que Miura se marchó a Bustarviejo para trabajar de forma más independiente, nunca se aisló del todo y, aunque decidió no participar activamente en muchos de los principales acontecimientos del momento, siempre estuvo al tanto de lo que en ellos sucedía. Por ello, resulta fundamental presentar, aunque solo sea brevemente, cuál fue el contexto artístico que Miura conoció en la década de los setenta, pues será el que más le influya en este periodo.

Posteriormente, estudiaremos cómo se desarrolló su vida en esta pequeña localidad de la sierra madrileña. Y atenderemos sobre todo a su colaboración en la asociación «El Bustar», la cual fue creada por algunos de sus amigos. Finalmente, analizaremos el importante desarrollo profesional que logró en esta ciudad. No en vano, como veremos, Miura se dedicó a múltiples manifestaciones artísticas y con ellas alcanzó un éxito notable que le llevaría, por ejemplo, a exponer individualmente en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1981.

1. 4. 1. Contexto artístico: la década de los setenta

Los profundos cambios sociales que habían acaecido en el extranjero en los años sesenta, en nuestro país no tendrían lugar prácticamente hasta una década después, debido, en esencia, a los acontecimientos políticos que protagonizaron este periodo y lo que estos trajeron consigo.

[220] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8 y LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos…, op. cit.*, p. 77.

Asimismo, en lo que se refiere a la economía española durante este decenio debemos señalar que a la gran crisis energética y de materias primas que afectó al mundo entero, se sumó la falta de competitividad de las estructuras productivas de la dictadura que hasta la Transición no empezaron a modernizarse.

No obstante, en este momento se produjeron importantes cambios en la educación, y la Universidad fue uno de los focos de agitación más importantes. Esto haría que la presencia policial en los campus universitarios fuera constante desde 1968 a 1976.

La dictadura de Francisco Franco con su férreo control social y su aplastamiento de las libertades individuales fue, sin duda, un pesado lastre para el desarrollo cultural del país. En este contexto tan poco propicio para la creación artística, los artistas tuvieron que enfrentarse a la censura y encontrar cauces subterráneos para saltarse las barreras impuestas por el gobierno. Además, el aislamiento al que estábamos sometidos dificultaba enormemente tanto la obtención de determinados materiales, como de información sobre lo que estaba sucediendo en otros lugares. Resultaba muy complicado conectar o establecer vínculos con esos movimientos desde el territorio español, aunque lo cierto es que la apertura de la nación al exterior desde los años sesenta y el meritorio esfuerzo particular de algunos artistas y grupos lo hizo posible en algunas ocasiones. Esto será especialmente palpable en los años setenta, momento en el que el arte español logrará estar mucho más ligado a las prácticas internacionales de lo que había estado hasta el momento, por lo que tendrá un papel decisivo en la renovación cultural del país. Dicho de otro modo, a diferencia de lo que en ocasiones se ha defendido, la muerte de Franco en 1975 no significó un antes y un después en nuestra Historia del Arte[221].

En general, los años setenta en España vieron nacer, en unos casos, y desarrollarse, en otros, tendencias sumamente diversas —tanto dentro del arte figurativo como del abstracto— que convivieron bastante amalgamadas. De hecho, la mayoría de los artistas flirtearon con estilos y medios sumamente variados y curiosamente de forma casi simultánea.

Un ejemplo emblemático de ello serían las exposiciones que tuvieron lugar en la anteriormente mencionada Sala Amadís. Pese a ser un espacio dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud, y por tanto, falangista, bajo la dirección de Juan Antonio Aguirre (1970-1975), esta sala logró ofrecer al público madrileño un conjunto de propuestas heterogéneas y sumamente originales. Esto se debió principalmente al gusto personal del propio Aguirre, a su apuesta por el arte más novedoso y a la libertad que disfrutaban los artistas que en ella exponían. No obstante, a pesar de su variedad el denominador común de toda esta generación en palabras de Carlos Franco fue «la afirmación de lo invisible como real»[222].

[221] BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo*, Amsterdam: Contemporary Art Foundation, 1989.
[222] Citado en NAVARRO, Mariano, *Imágenes de la abstracción…, op. cit.*, p. 31.

Además de la labor de Amadís, coincidiendo con un momento en que se incrementó el número de salas de exposición en nuestro país[223], también fue muy destacado el trabajo de galerías como Juana de Aizpuru en Sevilla o Daniel, Vandrés y Buades en Madrid. En concreto, debemos subrayar particularmente esta última, pues en ella se dieron cita algunas de las tendencias más importantes de la década. En Buades se reunieron artistas figurativos, representantes de la nueva abstracción, defensores del conceptual u otros practicantes de una nueva poética[224].

En este momento se crean también los primeros museos de arte contemporáneo como los de Sevilla, Ibiza (ambos en 1970) y Villafamés (1973), la Fundación Miró de Barcelona (1975) o el antiguo Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana (hoy en día Museo de Arte Público de Madrid) inaugurado oficialmente en 1979.

Asimismo, el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid que inició su andadura en 1969 aglutinaría durante la primera mitad de la década a destacados creadores de estilos muy diversos, pero interesados todos ellos en el arte normativo y geométrico.

También en este momento, en nuestro país se va a dar el verdadero empuje a las prácticas conceptualistas, sobre todo entre 1970 y 1975[225]. Un temprano reflejo de ello fue el libro *Del arte objetual al arte del concepto* del que Simón Marchán escribió una primera edición en 1972 y una segunda ampliada en 1974[226]. Esta publicación tendría una enorme influencia en toda la década y ejercería de marco teórico para buena parte de los artistas que trabajaron en este momento.

A menudo se ha hablado de dos grandes focos de artistas defensores de lo conceptual en España, si bien es cierto que en numerosas ocasiones ambos grupos trabajaron conjuntamente. Por un lado, se encontraba el núcleo madrileño, el cual contó con el apoyo incondicional del citado Marchán y la actividad de artistas como Alberto Corazón, Nacho Criado, Tino Calabuig, Paz Muro, Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jérez, etc.[227]. Por otro lado estaba Cataluña, donde este tipo de movimientos alcanzarán una enorme fuerza gracias al Grup de Treball (1973-1975) y a individualidades —que en algunos momentos también formaron parte de aquella agrupación— como Francesc Abad, Jordi Benito, Antoni Muntadas, Francesc Torres, Antoni Mercader, Pere Portabella, Àngels Ribé, Josep Ponsatí, Carles Pujol, Josefina Miralles, Pere Noguera, Robert Llimos, etc. Asimismo, en esta comunidad autónoma se realizaron importantes eventos como la *Muestra de Arte Joven de Granollers* (1971), la *Muestra de Arte Actual de Hospitalet* (1972) e *Informació d'art concepte* (Banyoles, 1973).

---

[223] RAMÓN JARNE, Ricardo, *et al.*, *Artistes espanyols als anys 70 a la collecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, [Palma de Mallorca]: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996, p. 22.
[224] BUADES, Mercedes, *et al., Buades…, op. cit.*
[225] Según Pilar Parcerisas el conceptualismo en España pasó por tres etapas: preconceptual de 1964 a 1970, el propiamente conceptual de 1971 a 1975 y el posconceptual a partir de 1975. Véase: PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos…, op. cit*.
[226] En 1986 se publicó una tercera edición que incorporaba un «Epílogo sobre la sensibilidad 'posmoderna'». Véase: MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual…, op. cit.*
[227] PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos…, op. cit.*

A nivel nacional, también se organizaron importantes actividades en las que el conceptualismo tuvo la voz cantante. Entre ellos, cabe destacar los *Encuentros de Pamplona* de 1972. El tono general de estas reuniones, que fueron subvencionadas por la familia Huarte y organizadas por el madrileño grupo musical Alea fue, sin duda, de experimentación. De este modo, abundaron los vídeos, las acciones, etc., pero también tuvieron cabida proyectos de arquitectura utópica, danza teatral, arte cibernético, cine experimental, intervenciones públicas, etc. Además, reunieron a más de trescientos artistas de todo el mundo, algunos de ellos de resonancia internacional como John Cage, Shusaku Arakawa, Vito Acconci, Jan Dibbets, On Kawara, etc.[228].

De este modo, a pesar de que algunos de sus protagonistas los consideraron «frustrados y frustrantes»[229], y de se pusieron en evidencia las contradicciones y malentendidos existentes entre la vanguardia y la administración española[230], se podría decir que los *Encuentros* sirvieron para afianzar el conceptualismo en nuestro país[231].

En esta misma línea, también tendrían enormes repercusiones los ciclos de *Nuevos Comportamientos Artísticos* celebrados en 1974 en las sedes del Instituto Alemán de Barcelona y de Madrid. En ellos se intentaron resolver múltiples cuestiones sobre la naturaleza y el desarrollo de las nuevas tendencias, así como también se intercambiaron propuestas y obras. Y al igual que en el caso anterior a ellos también acudieron artistas internacionales como Wolf Vostell, Marisa Merz, Stuart Brislet o Timm Ulrich[232].

Este tipo de ideas estarán igualmente representadas en la Bienal de Venecia de 1976, cuyo pabellón central se dedicó al arte español durante el periodo franquista y en el cual se mostraron obras de Alberto Corazón, Francesc Torres o Antoni Muntadas.

A partir de entonces, el conceptualismo iniciaría un periodo de declive y —tal y como ha señalado Mariano Navarro— el internacionalismo, la multidisciplinaridad y la realización colectiva que caracterizó el principio de la década acabó por ser sustituido en muchos casos por la afirmación de lo propio, la inclinación por una sola disciplina y la producción en solitario[233].

En definitiva, podemos afirmar a grandes rasgos que la mayoría de las propuestas más novedosas que protagonizarán la década de los setenta en España serán aquellas en las que resuenen ciertos ecos del arte conceptual, objetual, *povera* o procesual, el minimalismo, el *soft art*, el *performance*, el *body art* o el *land art*, así

[228] ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, «Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular», *Anales de Historia del Arte*, n.º 14, 2004, pp. 251-267; y MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual…, op. cit.*, p. 342.
[229] MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual…, op. cit.*, p. 280.
[230] MARCHÁN, Simón, «Los años setenta entre los 'nuevos medios' y la recuperación pictórica», en BONET, Juan Manuel, *23 artistas…, op. cit.*, p. 42.
[231] NAVARRO, Mariano, *Los setenta: Una década multicolor*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001, p. 23.
[232] *Ibidem*, p. 23.
[233] *Ibidem*, p. 29.

como otras variantes de lo que se ha definido como el arte *posminimal*[234]. Ahora bien, no podemos olvidar que estos movimientos casi nunca fueron tratados en España de una forma ortodoxa según la fórmula vigente a nivel internacional —en palabras de José Luis Brea— «por virtud de un sentido del humor y un escepticismo bien característico»[235]. En muchos casos, aunque por supuesto hay excepciones, lo que en realidad se produjeron fueron influencias de las que se hicieron interpretaciones personales. En este sentido, algunos autores como Santos Amestoy han afirmado que ha existido un abuso del término conceptual en nuestro país[236], pues en la mayoría de las ocasiones lo que se estaba produciendo era algo mucho más global que tenía que ver con los nuevos comportamientos artísticos.

Sea como fuere, en los años setenta perdieron peso los medios tradicionales y la noción del objeto permanente. Y al mismo tiempo que se revalorizaba lo efímero y el proceso creativo, fueron muchos los artistas que empezaron a presentar fotocopias, fotografías, documentos, películas, proyectos, vídeos, objetos realizados con nuevos materiales o tradicionalmente no artísticos, etc.[237]. Ya hemos mencionado a algunos de sus principales protagonistas, aunque indudablemente, en torno al núcleo madrileño también hicieron importantes contribuciones figuras como Luis Muro, Eva Lootz, Adolfo Schlosser o, por supuesto, Mitsuo Miura.

1. 4. 2. Mitsuo Miura en Bustarviejo

A finales de la primavera de 1972[238], Miura decide trasladarse a vivir a Bustarviejo, donde permanece hasta mediados de los años ochenta[239]. Esta pequeña localidad de la sierra madrileña le ofrecía la posibilidad de conseguir por poco dinero una casa grande donde poder vivir y trabajar. De hecho, Mitsuo alquiló una vivienda a los familiares de un amigo suyo que se situaba en la calle Real número 26 por el módico precio de doscientas pesetas al mes. A pesar de que estaba en unas condiciones muy precarias y no disponía ni de agua corriente, al artista le pareció perfecta porque tenía el espacio suficiente para poder montar en ella un taller[240]. Y lo cierto es que Miura trabajaría en este espacio durante bastante tiempo, hasta que con los años se le quedó pequeño y tuvo que reubicar su estudio en otro local de mayores dimensiones.

---

[234] MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual…, op. cit.*, p. 280; y BONET, Juan Manuel, *23 artistas…, op. cit.*
[235] BREA, José Luis, *Antes y después…, op. cit.,* p. 67.
[236] AMESTOY, Santos, «Los pasos perdidos», en BONET, Juan Manuel, *23 artistas…, op. cit.*, p. 31.
[237] MARCHÁN, Simón, «Los años setenta entre los 'nuevos medios'…», *op. cit.*, p. 44.
[238] A pesar de que algunos autores como Toshiharu Miki mencionan la fecha de 1973 para dicho traslado, se ha escogido esta fecha, porque coincide con los propios testimonios de Miura y además también ha sido propuesta por algunos autores como Juan Antonio Aguirre. Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48 y n.º 51.
[239] Al parecer, al principio alquiló también durante un tiempo una casa en Fuencarral, en la que se alojaba cuando tenía que ir a Madrid por cuestiones de trabajo. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.
[240] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.



Mitsuo Miura y María Lara en Bustarviejo, 1976 [Archivo de Mitsuo Miura].

Además, el hecho de vivir en Bustarviejo le proporcionaba el suficiente aislamiento como para poder desarrollar una carrera profesional de forma independiente. Su estancia en Cuenca había sido sumamente enriquecedora, pero llegó un momento en que Miura se dio cuenta de que la constante llegada de nueva información y la práctica sucesiva de estilos diferentes no era lo más adecuado para conseguir una evolución personal. Un hecho este al que debemos sumar que en la ciudad de las Casas Colgadas el peso de la generación que Zóbel reunió en el Museo de Arte Abstracto Español era tan fuerte que resultaba muy difícil para los jóvenes artistas prosperar desde un punto de vista comercial. A este respecto Miura afirmaría:

> Después de estar en Cuenca, quería centrarme en mi trabajo, porque estaba un poco saturado de información. Era una constante de movimientos nuevos […]. Para España era muy novedoso, pero yo ya había visto en Japón varias acciones, *performances*, *happenings*[241].

Pese a todo ello, lo cierto es que Miura nunca llegó a estar incomunicado ni a perder totalmente el interés por lo que estaba sucediendo en el panorama internacional. Prueba de ello es, por ejemplo, que durante su estancia en Bustarviejo se suscribió a las mismas revistas que leía en Cuenca: *Art Forum* y *Das Kunstwerk*[242]. Por otro lado, la cercanía de este pueblo con respecto a la capital española le permitía viajar de vez en cuando para conseguir materiales, ver las exposiciones de sus amigos, etc. En definitiva, podía mantener cierta vinculación con lo que acontecía en Madrid y con las personas que había conocido hasta el momento. Además, Miura era, a menudo, visitado por numerosos compañeros y amigos como, por ejemplo, Juan Antonio Aguirre, Luis Franco, Alfredo Alcaín, Enrique Gómez-Acebo, Santiago Alcolea, Guillermo Lledó, Gerardo Aparicio o Marcos Irizarry, entre otros. E incluso algunos de ellos, como veremos, acabarán trasladándose también a vivir allí.

[241] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[242] *Ibidem*.



Folleto de la exposición individual que Miura celebró en la
Galería La Mandrágora, Málaga, 1973 [Archivo de Mitsuo Miura].

Al principio, durante un año más o menos, Miura vivió en Bustarviejo prácticamente solo hasta que María Lara se reunió con él. Cuando esta acabó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se marchó de Madrid y ambos artistas permanecieron separados durante un tiempo. No obstante, volverían a encontrarse en 1973 cuando Miura viajó a Málaga para llevar a cabo una exposición individual en la Galería La Mandrágora. Desde entonces reanudaron su relación sentimental, y poco después María se instaló en Bustarviejo, se casaron y acabaron teniendo dos hijos: Dim y Jun.

Animados por el hecho de que Mitsuo y María se encontraban allí y que las viviendas en Bustarviejo tenían un precio económico, poco a poco fueron trasladándose también desde Madrid otros de sus colegas. Así llegaron Marcos Irizarry y, su pareja, Rebecca Smith, quien se dedicaba a la música; Gerardo Aparicio y Natividad Gutiérrez; y a partir de 1976 también, Adolfo Schlosser[243]. No obstante, la mayoría de estos creadores trabajaron de forma independiente y lo cierto es que no podemos hablar de que se formara un grupo de artistas con una línea de trabajo unívoca.

[243] Curiosamente, en el pueblo también tenían una casa otros artistas como Angelines García, Fernando de Jesús, Amelia Tudela o Fernando Somoza, pero tanto por cuestiones generacionales como estilísticas se mantuvieron más al margen de la actividad de estos jóvenes artistas. Véase: «Ocho artistas entre nosotros», *Bustarviejo*, n.º 1, 1 de abril de 1977, s. p.; y APARICIO, Gerardo, «Taller de Arte», *Bustarviejo*, n.º 6, 1 de Septiembre de 1977, pp. 11-12.



Mitsuo Miura y María Lara en su casa de Bustarviejo junto a algunos amigos como Fernanda Mengs, Gerardo Aparicio, Guillermo Lledó, Nati Gutierrez, Margarita Urrutia, Alfredo Alcaín, Enrique Gómez-Acebo o Marcos Irizarry, ca. 1974 [Archivo de Gerardo Aparicio].

Ahora bien, el estrecho contacto que mantenían todos ellos hizo que sí se establecieran algunas relaciones artísticas. En algunos casos, estas vinieron motivadas por el hecho de que la vida en el campo les afectó a todos ellos de una manera u otra. La mayoría empezó a inspirarse en la naturaleza que les rodeaba e incluso muchos utilizaron materiales que procedían del entorno natural (madera, ramas, piñas, etc.). En este sentido, María Lara afirmaría:

> Viviendo allí el contacto con la naturaleza era más directo. Bustarviejo está en la ladera de una montaña mirando a un extenso valle y nuestras casas daban a ese valle lleno de prados; el horizonte en los días muy claros parecía el mar. También cerca del pueblo hay pequeñas montañas de pinares, donde a veces nos reuníamos para buscar setas o de picnic. Yo creo que, incluso, nos influyó a todos en nuestro trabajo por algún tiempo[244].

Igualmente, en este momento, en el taller de Miura también trabajaría Adolfo Schlosser durante un periodo, hasta que montó un estudio propio. Esta coincidencia favorecería el intercambio de ideas entre ambos artistas y, de hecho, en este momento se observan enormes similitudes en sus trabajos, especialmente, en sus piezas escultóricas.

Sea como fuere, la realidad es que en poco tiempo, Bustarviejo se transformó de una forma inesperada en un pueblo con bastantes creadores deseosos de hacer de él un animado centro cultural y artístico. Afortunadamente, aunque representaban una parte minoritaria de la población bustareña, no eran lo únicos con este tipo de inquietudes. De este modo, se unieron a otros personajes con intereses culturales, que bien acudían al pueblo de vacaciones o bien vivían allí, como Andrés Pereira, químico de profesión y

[244] Una idea parecida a esta fue también expresada por Gerardo Aparicio. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12 y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8. Para más información sobre la obra que María trabaja en los años ochenta en la que se encuentran múltiples referencias al mundo natural, véase: GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Paisajes celulares de María Lara», *Ideal*, 28 de febrero de 1986, p. 8.

músico aficionado, y hacia 1976 crearon una asociación que con el tiempo adoptará el nombre de «El Bustar»[245].

La mayoría de sus miembros poseían ideas de izquierdas o progresistas, pero sus actividades no tuvieron en general un fin político. No obstante, sí mostraban una posición crítica hacia los gobernantes y los que actuaban como antaño hacían los caciques del pueblo. Esto quedó patente en *Bustarviejo,* una pequeña revista que editaron desde 1977 hasta mediados de los años noventa. Su publicación era realizada por ellos mismos y de forma totalmente manual con ciclostil. No obstante, se llegaron a hacer tiradas de unos trescientos ejemplares, lo que significaba que era leída prácticamente por todo el municipio[246]. Su redacción se encargó a figuras como Juan Mollá, un poeta de reconocido prestigio que tenía casa en Bustarviejo, y otros miembros de la asociación como el mencionado Andrés Pereira, José Martín López, Francisco Martín Baonza, etc. En ella se ofrecían diversas informaciones de interés general para los vecinos desde cuestiones agrarias o antropológicas hasta sociales y culturales. Asimismo, también se incluía algún texto dedicado a arte, habitualmente con motivo de la celebración de exposiciones en las que participaba alguno de los artistas que vivían en Bustarviejo. En este sentido, podemos decir que sobre Miura se publicaron diversos artículos y que, de hecho, fue uno de los que más se habló durante los años que vivió en el pueblo[247].

Para la elaboración de sus portadas y de algunas ilustraciones se contaba con la colaboración de los artistas residentes en la localidad. Aparicio elaboró multitud de ellas, pero también otros creadores como Miura hicieron interesantes aportaciones, aunque siempre ajustándose a la finalidad de la revista y al público al que se dirigía[248].

Además de esta publicación, desde su origen, la asociación siempre estableció como uno de sus objetivos principales que la gente del pueblo pudiese tener acceso al arte, el teatro, el cine o la música. Para ello organizaron numerosas actividades, muchas de las cuales alcanzaron un alto nivel. Inicialmente, estos eventos solo contaron con las pequeñas aportaciones económicas de sus socios, pero con la llegada de la democracia, la importante labor que estaban llevando a cabo mereció el apoyo de la Comunidad de Madrid a través de algunas subvenciones.

No obstante, nada de ello hubiera sido posible sin la ayuda del cura del pueblo, Don Luis, quien por sus ideas izquierdistas apoyaba de lleno todas las actividades que la asociación organizaba e incluso dio permiso para que utilizaran algunos espacios anejos

[245] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.
[246] *Ibidem*.
[247] No obstante, en algunos casos los textos publicados son reproducciones de críticas aparecidas anteriormente en otros medios. Véase: «Bustarviejo está presente en la exposición que nuestros vecinos Mitsuo Miura y Adolfo Schlosser presentan en Madrid», *Bustarviejo*, n.º 84, marzo de 1984, p. 7; «Ocho artistas entre nosotros… », *op. cit.*; «Mitsuo Miura expone su última obra en una galería madrileña», *Bustarviejo*, n.º 94, enero de 1985, s. p.; «Miura», *Bustarviejo*, n.º 37, abril de 1980, p. 46; A. C. B., «Expone Miura», *Bustarviejo*, n.º 11, 1 de febrero de 1978, pp. 4-5; y CALVO SERRALLER, Francisco, «Miura: el sentido de lo insignificante», *Bustarviejo*, n.º 41, abril de 1981, p. 28.
[248] En concreto, Miura realizó, al menos, la portada del número 4 que se publicó el 1 de julio de 1977, la del número 14 que vio la luz el mismo día que la anterior, pero un año después y junto a María Lara la correspondiente al número 81 de diciembre de 1983.

a la iglesia. En uno de ellos se fundó una pequeña escuela llamada «Arco Iris», cuya fachada fue pintada precisamente por Miura con el motivo que le daba nombre. A ella asistían los menores de seis años que todavía no iban al colegio y una maestra que vivía en el pueblo, a la que se le pagaba un pequeño sueldo con las aportaciones de todos los padres, les instruía en diversas materias. También se impartieron «Talleres de actividades creativas» tanto para niños como para adultos —de los cuales se encargaban María y Mitsuo [249] — y con cuyas obras resultantes se hicieron después varias exposiciones[250].

El otro edificio que estaba pegado a la iglesia se dedicó a cineclub y a sala de teatro. En él, se realizaron, por un lado, proyecciones de películas tanto para niños como para adultos traídas de la Filmoteca Nacional y a las cuales seguían interesantes sesiones de debate. Y por otro lado, se representaron numerosas funciones gracias al grupo de teatro que la asociación había formado. Entre otras, se llevaron a cabo obras de Ibsen o Arrabal —concretamente *El triciclo*—, cuyas escenografías las hacían entre ellos. También crearon una biblioteca y realizaron destacados conciertos de música clásica en la iglesia, para los cuales invitaban a orquestas sinfónicas como, por ejemplo, la Joven Orquesta Nacional de España, que tenían siempre un gran éxito de público.

En general, sus actividades tuvieron una gran aceptación, sobre todo entre los más jóvenes, y se podría afirmar que con su esfuerzo la asociación «El Bustar» revolucionó el pueblo culturalmente hablando. Se ganaron la simpatía y la admiración de una gran parte de los vecinos y, de hecho, su importante labor sería recordada incluso muchos años después[251].

Como hemos podido comprobar, aunque quizás Miura no fuera uno de sus fundadores ni de sus principales organizadores, lo cierto es que participó de forma activa en la asociación y en su revista, y se involucró en muchas de sus actividades. Según Gerardo Aparicio Miura era «un personaje positivo, o sea que cuando había un proyecto se ponía a trabajar en él sin decir nada» [252].

No obstante, nuestro protagonista nunca quiso descuidar su labor artística e incluso, en ocasiones, le llegó a preocupar que el trabajo de la asociación pudiera apartarle de su labor profesional, la cual requería de una gran dedicación. No en vano, Miura estaba acostumbrado a trabajar de sol a sol y, de hecho, Aparicio recuerda que muchas de las noches en las que no podía dormir, cuando miraba por la ventana, veía que a las seis de la mañana ya salía humo de la chimenea del estudio de su amigo japonés. Al igual que en Cuenca, Miura creaba de un modo casi frenético, e incluso de vez en cuando le subía la fiebre de puro agotamiento[253].

[249] Además de estos talleres, los cuales dirigían, colaboraron en otras muchas actividades.
[250] «La exposición de pintura», *Bustarviejo*, n.º 7, 1 de octubre de 1977, s. p.; y APARICIO, Gerardo, «Taller de arte…», *op. cit.*; «Exposiciones artísticas en Bustarviejo», *Bustarviejo*, n.º 78, septiembre de 1983, p. 30.
[251] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8.
[252] *Ibidem*.
[253] *Ibidem*.




Mitsuo Miura trabajando en su taller de Bustarviejo, ca. 1973 [Archivo de Mitsuo Miura].

Algunos de los momentos en que su actividad disminuía era cuando viajaba a la playa de Los Genoveses (Almería). Desde aproximadamente 1978 y hasta principios de los años noventa, Miura pasaba varios meses al año con su familia acampando en este idílico paraje natural situado en las costas del Cabo de Gata. En general, realizaba estancias en esta playa, sobre todo, en verano, aunque al principio también a veces en invierno cuando sus hijos eran pequeños y no iban a la escuela[254]. La belleza del lugar sumada a las agradables experiencias que en ella viviría le influiría sobremanera en su trabajo. De hecho, a principios de los años ochenta, será la protagonista de muchas de sus fotografías y desde mediados de esta década, se convertirá en su principal motivo de inspiración, e incluso le dedicará toda una serie homónima que se extenderá durante casi una década, concretamente desde 1986 hasta 1994.

Además de sus visitas al sur de España, en este periodo también realizará puntuales viajes a Japón para visitar a su familia y para llevar a cabo algunas exposiciones como la de la Galería Dai-Ichi en Morioka en 1976 aunque lo cierto es que de forma esporádica.

.Mitsuo residió en Bustarviejo durante doce años. Sin embargo, llegó un momento en que se dio cuenta de que sus hijos debían ir acostumbrándose a la vida en la ciudad antes de ir al instituto. Asimismo, consideró que el hecho de estar más cerca de las galerías y del ambiente artístico madrileño también podría ser beneficioso para su propia trayectoria profesional, así como para la de María Lara, por lo que ambos decidieron trasladarse a Madrid en 1984[255].

[254] Así nos lo trasmitía en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009. Para más información sobre sus vivencias de este momento véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 51.
[255] No obstante mantendrían la casa de Bustarviejo durante unos años para los fines de semana y el verano. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.

1. 4. 3. Desarrollo profesional en Bustarviejo

Una de las labores a las que Miura se dedicó con más empeño durante su estancia en Bustarviejo fue a la creación de obra gráfica. Aunque siguió trabajando de vez en cuando en serigrafía, se centró principalmente —sobre todo al principio— en la elaboración de grabado calcográfico. Gracias a la generosidad de Zóbel, quien le entregó un pequeño tórculo a modo de regalo de despedida de Cuenca, argumentando que si no se lo llevaba se oxidaría de no usarlo, Miura pudo trabajar con profusión este tipo de técnica en su propio taller. A este respecto afirmaría: «Yo hacía mucho grabado en invierno, sobre todo me gustaba trabajar sentado al lado de la estufa haciendo piezas pequeñas»[256].

La mayoría de los grabados que llevó a cabo a lo largo de este periodo fueron de tamaño reducido —debido a las limitaciones de la prensa—, pero también realizó algunos más grandes para cuya estampación utilizó las herramientas del Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

A lo largo de los numerosos años que Miura pasó en Bustarviejo pudo trabajar en series y estilos muy diversos, evolucionando en distintas direcciones. Como sucede a lo largo de toda su trayectoria, Miura aplicará sus investigaciones —que siempre se relacionan con sus experiencias y vivencias particulares— a varios medios y técnicas, aunque adaptándolas para conseguir los mejores resultados en cada caso. Y de este modo, sus temas aparecerán, con frecuencia, prácticamente a la vez en distintos soportes (obra gráfica, pintura, escultura, etc.).

Inicialmente, Miura siguió trabajando con la idea de la acumulación y con un estilo vinculado a la abstracción caligráfica. E incluso practicó la técnica del gofrado depositando clavos directamente en el tórculo. No obstante, poco a poco fue abandonando este asunto, mostrando un mayor interés por las formas orgánicas, aunque durante un tiempo las simultaneó con otras líneas de trabajo en torno a la estructuración geométrica de los elementos y el tratamiento conceptual de la pintura. Posteriormente, a finales de los setenta y principios de los ochenta, se introdujo en temas vinculados con el paisaje, experimentando con el encuadre fotográfico, así como con conceptos espaciales de interior-exterior o de vacío.

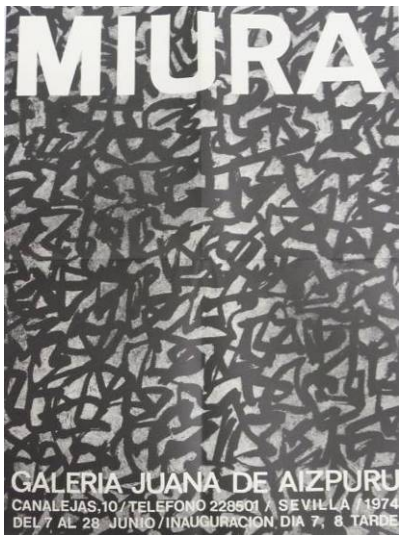
Prueba del importante papel que la obra gráfica ocupará en su producción artística durante estos años, es, sin duda, la gran cantidad de exposiciones tanto individuales[257] como colectivas en las que participó con este tipo de piezas. Con relación a estas últimas, destacan por ejemplo: *Panorama de la obra gráfica en España* (Sala Amadís, 1973)[258] y *Gráfica Española Contemporánea*, una muestra itinerante

[256] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[257] Las exposiciones individuales de este momento en las que se incluyó obra gráfica (junto a otros tipos de piezas) fueron, por ejemplo, las celebradas en salas y galerías como Besaya (Madrid, 1972), Egam (Madrid, 1972 y 1975), Juana de Aizpuru (Sevilla, 1974), Dach (Bilbao, 1975), Dai-Ichi (Morioka, Japón, 1976), Tórculo (Madrid, 1980) Sala Colectivo Palmo (Málaga, 1980) o Costa 3 (Zaragoza, 1981).

[258] Dicha muestra estuvo dedicada a la técnica de la serigrafía y en ella participaron cincuenta y dos artistas entre los que se encontraban: Alfredo Alcaín, Carlos Alcolea, Nacho Criado, Luis Muro,

organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores que viajó por diversos países como República Checa, México, etc., y en la que mostró dos aguafuertes de la subserie inspirada en elementos arbóreos[259]. Además, en este momento, también fue admitido en diversos certámenes como la I Bienal de Arte Gráfico de Segovia (1974), la Bienal de Ibiza (1974), la XII Bienal de Alejandría (1978) —en la que dicho sea de paso ganó el segundo premio— o la Bienal Internacional de México (1980).



Cartel de la exposición individual que Miura celebró en la Galería Juana de Aizpuru en 1974 [Archivo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca].

Así, paulatinamente, Miura fue alcanzando un gran prestigio como grabador. Y entre otras cuestiones, este hecho le valió para establecer interesantes relaciones con algunas editoras o grupos de grabadores como, por ejemplo, el Colectivo Palmo. Esta asociación fue creada en Málaga en diciembre de 1978 con el fin de mejorar e incrementar la oferta de arte de vanguardia existente en esta ciudad y conocer lo que se hacía en otros lugares. Fue fundada por catorce artistas entre los que se encontraban Jorge Lindell, Dámaso Ruano, Pedro Marina, Manuel Barbadillo, Enrique Brinkmann, José Díaz Oliva, José Miralles o Ramón Gil Alcaide[260].

En origen se trataba de un colectivo de pintores y escultores, pero poco a poco fueron centrándose en la edición de obra gráfica. Al comienzo, situaron su sede en la primera planta del edificio de la librería Prometeo, hasta que en 1984 se trasladaron a un local del ayuntamiento. Estos artistas empezaron editando su propia obra y vendiéndola, principalmente a través de suscripciones[261]. Ahora bien, con posterioridad, también invitarían a otros muchos artistas ajenos al colectivo, pues deseaban conocer y

Bertolozzi, Equipo Crónica, Carlos Franco, Guillermo Pérez-Villalta, Manuel Millares, Rafael Canogar, Luis Gordillo, Antonio Miró, etc. Véase: AA. VV., *Panorama de la obra gráfica en España (1)*, Madrid: Galería Amadís, 1973.

[259] MORENO, Ceferino*, Gráfica española contemporánea*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979.

[260] PALOMO DÍAZ, Francisco José, «El grabado en Málaga: el colectivo Palmo (1978-1987)», *Laboratorio de Arte*, n.º 17, 2004, p. 366.

[261] Llegaron a tener más de ciento diez suscriptores. Véase: CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga: Colectivo Palmo*, [Sevilla]: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006.

traer a Málaga distintos estilos y lenguajes. No obstante, ciertas disensiones políticas internas hicieron que el colectivo fuera finalmente disuelto en diciembre de 1987[262].

Miura había conocido a algunos de los miembros del Colectivo Palmo a través de María Lara en 1973 cuando estuvo exponiendo en la malagueña Galería La Mandrágora. Su relación se mantuvo con posterioridad y una vez que se creó el colectivo, invitaron a Miura a exponer en su sala. Inicialmente, participó en una muestra titulada *Colectiva de obra gráfica de artistas contemporáneos* que se celebró en septiembre de 1979[263]. Y al año siguiente fue llamado para realizar una exposición individual en la que se incluía obra muy diversa —dibujo, grabado, fotografía, pintura, escultura, etc.— que fue calificada por la crítica local como un «hito encomiable» en la programación del grupo[264]. El éxito que alcanzó en ella trajo consigo que poco después el propio colectivo le encargara una edición cuya estampación tuvo un coste de 38 655 pesetas[265]. La pieza, *Sin título* (1980), formó parte de la tercera entrega de Palmo en 1981, pero según Francisco José Palomo sobresalió —junto a otra de Sempere— del resto de las obras que completaban la suscripción[266].

Desde ese momento, Mitsuo se convirtió en uno de los principales hombres de confianza de la asociación y, de hecho, realizó algunas de sus estampaciones más importantes como, por ejemplo, los seis grabados de la magnífica carpeta titulada *Cantos de Al-Andalus* (1982) en la que participaron todos los miembros del colectivo[267].

Además, en 1983 Miura organizó en su sala otra muestra individual con una serie de obras de las que Joaquín Marín destacó tanto su «nítida e impecable ejecución» y la «potencia de sus concepciones», como su «rara elegancia»[268].



Anverso y reverso de la invitación a la exposición individual que Miura celebró en la sala del Colectivo Palmo en 1983 [Archivo de Mitsuo Miura].

[262] *Ibidem*.
[263] En ella también se incluyeron obras de Miró, Chillida, Sempere, Schindehutte, José Hernández, Hernández Mompó, etc. Véase: CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga…, op. cit.*
[264] «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura…», *op. cit.*, p. 13.
[265] CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga…, op. cit.*, p. 45.
[266] PALOMO DÍAZ, Francisco José, «El grabado en Málaga…», *op. cit.*, p. 376.
[267] También se incluían otras seis serigrafías que fueron impresas en los talleres Arte-Sur de Sevilla. Véase: *Ibidem*, p. 384.
[268] MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo…», *op. cit.*

No obstante, el Colectivo Palmo, no fue el único para el que Miura trabajó. Como ya tuvimos ocasión de comentar, realizó estampaciones para la Galería Sen, además de obra propia para otras editoriales. Este fue el caso de la casa de ediciones Prova, la cual fue fundada en 1972 por Alejandro Gómez Marco y se dedicó sobre todo a la serigrafía[269]. En este sentido, sabemos que, al menos, Miura trabajó con ella en 1973 junto a otros artistas como Gregorio Prieto, Nespereira, Francisco Echauz, Tobal, Ceferino Moreno o el propio Gómez Marco[270].

Asimismo, Miura también realizó una edición para el Grupo Quince. Este fue creado en 1971 por quince socios —ninguno de los cuales eran artistas— que apostaban por el grabado como medio de expresión y de difusión artística[271]. Permaneció activo hasta la segunda mitad de los años ochenta y estuvo bajo la dirección artística de María Corral y de José Ayllón, a quien Miura había conocido en la ciudad de las Casas Colgadas y quien le ofreció trabajar como estampador del grupo. Miura rechazó su oferta porque en ese momento estaba más interesado en crear su propia obra. No obstante, posteriormente, Antonio Lorenzo, quien fue nombrado técnico del taller entre 1972 y 1975 y con quien Miura mantenía una estrecha relación desde su estancia en Cuenca[272], le insistió para que realizara una edición con ellos: *Crisálida*, la cual verá la luz finalmente en 1973[273]. Esto nos permite hacernos una idea de la alta estima que, a pesar de su juventud, Miura había alcanzado como grabador y la importante difusión que este tipo de obras tendrían en ese momento gracias a la amplia red de distribución y de suscriptores que poseía el grupo.

Por otro lado, en lo que a pintura y dibujo se refiere, aunque al principio Miura también continúa trabajando en los mismos temas que había iniciado en Cuenca, el efecto caligráfico se vuelve cada vez más denso y evoluciona hacia una superficie *all-over* compuesta por pequeñas, pero innumerables pinceladas superpuestas. La realidad es que nuestro artista experimenta en este momento con infinidad de formas, de líneas y de manchas en composiciones más o menos recargadas.

Miura expuso este tipo de obras en varias salas españolas. No en vano, en este momento, y sobre todo entre 1972 y 1974, el artista disfruta de un periodo de gran actividad expositiva. Un interesante ejemplo de ello lo encontramos en la muestra individual que realizó en la Galería Besaya (Santander) del 3 al 16 de octubre de 1972 en la que incluyó tanto grabados como pinturas, las cuales sorprendieron enormemente al público cántabro. A este respecto, Manuel Ángel Castaneda afirmaría en *El Diario*

[269] APARICIO, Gerardo, *Papel + Metal*…, *op. cit.,* p. 13.
[270] «Prova. Ediciones de grabados», *ABC*, 3 de febrero de 1973, p. 58.
[271] El Grupo Quince permaneció activo hasta finales de los años ochenta. Véase: LORENZO, Antonio, GARRIDO, Coca y GENER, Mónica, *Grupo Quince (1972-1975).Colección privada Antonio Lorenzo*, Zaragoza: Ediciones Fuendetodos, 2005.
[272] Prueba de esa amistad es también el texto que Lorenzo escribió a petición de Miura a modo de presentación para el folleto que acompañó a la exposición que celebró en la Galería Tórculo de Madrid en 1980.
[273] Asimismo, con posterioridad también le invitaron a editar una carpeta más grande, pero nuevamente desestimó su oferta porque, en ese momento, lo que más deseaba era pintar.

Montañés: «Los cuadros de Miura levantarán polémicas»[274]. De hecho, a lo largo de la entrevista que realiza al artista en este medio, incluso le plantea que su pintura pueda parecer un «timo», aunque concluye su crítica diciendo: «Los óleos de Miura sorprenderán. A muchos no llegarán a llenarles, pero los que traspasen la barrera estarán encantados con la obra de un joven pintor japonés que domina el óleo»[275].



Mitsuo Miura en su taller de Bustarviejo, 1973 [Archivo de Luis Pérez Mínguez].

Poco después, hacia 1973, se decanta tanto por las líneas en zigzag, a veces dispuestas ordenadamente, pero otras simplemente amontonadas, como por la estructuración de la forma. Desde entonces, durante unos años, abandona el trabajo pictórico y se concentra en la realización de dibujos —así como de otro tipo de creaciones tridimensionales— en las que intenta plasmar la idea de la pintura de diversas maneras. Para ello, suele hacer uso de lenguajes propios del arte conceptual, aunque sus obras no se pueden considerar como tales, ya que con ellas nunca pretendió una desmaterialización total de la obra artística. Igualmente, realiza otra serie de dibujos de temática diversa en los que combina cualidades tan aparentemente alejadas entre sí como lo geométrico y lo orgánico.

Asimismo, Miura reflexiona sobre el origen de la vida —coincidiendo con el nacimiento de sus hijos— y sobre determinados aspectos de la naturaleza, especialmente del mundo vegetal y animal que le rodean.

De este modo, el trabajo de Miura se construye desde parámetros figurativos, aunque de modo puntual, ya que los había abandonado desde los años sesenta y de hecho, tampoco los retomará después. Ahora bien, en cualquiera de los dos casos, ya sea dentro de la figuración o dentro de la abstracción, lo interesante es que su base metodológica no cambia. En este sentido, el propio Miura afirmaría con posterioridad:

[274] CASTANEDA, M. A., «Vino a España para aprender a pintar», *El Diario Montañés*, 4 de octubre de 1972, p. 2.
[275] *Ibidem*.

> Yo no soy abstracto, sino solo por la forma de representación que adopto. Pero mi modelo natural es lo que me rodea, mi mundo más cercano. Yo hago lo que tengo enfrente, pero nunca me he planteado esa hechura en términos de abstracción o figuración. […] Lo que quiero decir es que no me encuentro determinado pensando en que tengo que pintar con tal estilo o con tal otro, sino que represento lo que mi experiencia me dicta y de acuerdo con una idea que me hago de lo que quiero expresar[276].

Hacia 1976, tras un periodo alejado del lienzo, retoma la pintura para llevar a cabo una de sus series más importantes. En ella trabajará hasta 1977, inspirándose en el ambiente rural que le rodea, en los surcos, en los campos de cereales, etc. En estas piezas, la pintura es aplicada de forma muy texturada y matérica y de hecho, el propio Miura ha reconocido que fue su último intento de acercarse a la pintura europea. Ahora bien, su colorido vitalista y alegre y la organización compositiva que subyace en cada uno de los lienzos los hace sumamente personales.

Esta serie fue presentada en la Galería Egam de Madrid en una exposición celebrada entre el 11 y el 28 de enero de 1979. Dicha muestra le valió el aplauso de algunos importantes críticos del momento, como por ejemplo, Santiago Amón, quien en relación con este tipo de obras afirmó en un magnífico artículo lo siguiente: «ricas, diversas y alternantes, aun en compacta pertenencia a un estilo inequívoco, las pinturas de Mitsuo Miura responden a las ideas primordiales de orden y vibración»[277]. Igualmente, se hicieron eco de la misma desde las páginas de *Diario 16* y de *Informaciones* y la exposición fue reseñada y destacada por Paloma Chamorro en el programa televisivo *Trazos*[278].

A pesar de la positiva reacción de la crítica, Miura decidió entonces abandonar su labor pictórica durante unos años al no tener muy claro qué camino quería seguir[279]. Por ello, se dedicó a trabajar en otros medios como el dibujo, la escultura, el grabado o la fotografía hasta que en 1983, retomó los pinceles. No obstante, esta vez lo hizo utilizando acrílicos e inspirándose en el paisaje y en el cielo de Bustarviejo. En concreto, formaría unas composiciones aparentemente abstractas de cuadrados rodeados de un sinfín de manchas de delicada policromía, con las cuales jugaba a poseer un trozo de la bóveda celeste, al mismo tiempo que planteaba otro tipo de temas como es el del vacío[280].

[276] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 44.
[277] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 31.
[278] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 29; APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 30; y CHAMORRO, Paloma, *et al.*, *Trazos: revista de arte* [vídeo] [Madrid]: Televisión Española, 1978.
[279] Con la excepción de una serie de anilinas sobre papel que realiza en 1981.
[280] No obstante, siguió trabajando sobre distintas versiones de este mismo tema, incluso después de trasladarse a la capital española.



Miura en la Galería Egam durante la celebración de su exposición en 1984 [Archivo de Mitsuo Miura].

Una de estas obras, en concreto la titulada *Accidente Serie I*[281]*,* fue galardonada en la sección de pintura del «Premio Ciudad de Granada» en junio de 1983[282]. No obstante, su presentación oficial al panorama madrileño llegó un año después en la exposición que se celebró en la Galería Egam entre el 2 de diciembre de 1984 y el 5 de enero de 1985[283]. Nuevamente, la muestra tuvo una buena acogida no solo por las obras en sí mismas, sino por el efecto total que con todas ellas se lograba gracias a un montaje que Fernando Huici calificó de «delicadamente equilibrado y revelador»[284]. Según este crítico, en la exposición se creaba un «ambiente único y mágico por el que la luz [circulaba] hasta anular el espacio físico de la galería, eclipsado por una atmósfera de insospechadas evocaciones metafísicas»[285].

Además, esta muestra fue la que le abrió las puertas para participar en el *V Salón de los 16,* el cual tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1985. Este hecho suponía ya de por sí un gran reconocimiento a su trabajo, pues en él siempre se reunía a los artistas más destacados que habían expuesto en Madrid en la temporada anterior[286].

Por otro lado, en lo que a su producción fotográfica se refiere, desde mediados de la década de los setenta Miura se dedica a retratar en blanco y negro elementos muy variados que va encontrando en sus paseos por el campo, en sus viajes al sur de España, etc.

---

[281] Lamentablemente, no hemos podido documentar la pieza exacta que fue galardonada, ya que, ninguna de las piezas catalogadas hasta la fecha posee este título y no se conocen imágenes de la misma.
[282] Por este premio, Miura fue incluso felicitado por el Ministro de Cultura, Javier Solana, mediante un telegrama enviado el 30 de mayo de 1983.
[283] En este tiempo, Miura expuso también individualmente en otras muchas salas y galerías como Prat (Valencia, 1973), Juana de Aizpuru (Sevilla, 1974), Toba (Cuenca, 1974), Dach (Bilbao, 1975, 1978), Costa 3 (Zaragoza, 1981), Estampa (Madrid, 1982) o el Palacio de los Condes de Gabia (1986).
[284] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 35.
[285] *Ibidem*.
[286] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 36; y RAMÍREZ, Pedro J., «Consideración de la luz», *Diario 16*, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo, primavera/verano de 1985*, 17 de junio de 1985*,* pp. XII-XIII.

Asimismo, entre 1980 y 1982, durante sus estancias en la playa de Los Genoveses realiza también unos interesantes primeros planos de la arena y de las olas del mar. Se tratan de imágenes sumamente oscurecidas, como si hubiesen sido captadas de noche, en las que se ponen de relieve ciertas texturas y suaves volúmenes. Este efecto viene también resaltado por una especie de marco que rodea las fotografías que el artista ha dibujado con múltiples trazos de grafito. De este modo, se crea un interesante diálogo entre la imagen central y los bordes dibujados, al mismo tiempo que se enfatiza la idea de encuadre.

Miura expondrá este tipo de obras en diversas muestras tanto en España como en Japón. Entre las realizadas en este momento destacan, por ejemplo, las de la Galería Estampa (Madrid, 1982), el Colectivo Palmo (Málaga, 1983), la Sala Nicanor Piñole (Gijón, 1985), el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1986) y el Marimura Art Museum (Tokio, 1988).



Mitsuo Miura y María Lara en la inauguración de la exposición que aquel celebra en el Marimura Art Museum de Tokio en 1988 [Archivo de Mitsuo Miura].

Después de 1982 Miura siguió haciendo nuevas fotografías, pero también retomó algunas de las que había realizado con anterioridad, tanto las llevadas a cabo en Bustarviejo, como en la playa de Los Genoveses y en otros viajes.

Inicialmente, algunas de ellas fueron presentadas individualizadas, pero una junto a otra para enfatizar su sentido unitario, en la exposición *En tres dimensiones* que se celebró en la Fundación Caja de Pensiones de Barcelona en 1984. En realidad, la muestra pretendía reunir el trabajo escultórico de nueve creadores, entre los que se encontraba Miura[287]. Sin embargo, en una de las visitas que la comisaria, María Corral, hizo al taller de Mitsuo descubrió este tipo de imágenes y le pidió que las expusiera de forma paralela a las piezas tridimensionales[288].

[287] El resto de participantes fueron: Tom Carr, Tony Gallardo, Francisco Leiro, Eva Lootz, Ángeles Marco, Miquel Navarro, Adolfo Schlosser y Susana Solano. Véase: MOURE, Gloria, *En tres dimensiones*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984; y G. C., «Nueve escultores experimentan con el arte 'En tres dimensiones'», *El País*, 12 de febrero de 1984, [s. d.] [Archivo Miura].
[288] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.

No obstante, en ese momento tan solo se expuso un reducido número de las mismas[289], y de hecho, Miura ni siquiera reveló todas las imágenes que tenía. No sería hasta 1999, cuando la Galería Helga de Alvear decidió financiar la producción del resto y las presentó todas juntas por primera vez en una magnífica muestra celebrada en 1999 dentro del programa del Festival PhotoEspaña bajo el título de *Qué vida tan maravillosa*[290]. Ahora bien, en este caso, el artista creó con ellas una serie de *fotocollages* en los que reunía varias imágenes que dialogan entre sí.

Hasta la fecha, la creación tridimensional realizada por Miura había sido bastante limitada y había venido de la mano de los montajes de algunas instalaciones en el periodo conquense. Sin embargo, durante su estancia en Bustarviejo, este autor se adentra de una forma más clara en este tipo de producciones e incluso comienza a experimentar con objetos escultóricos propiamente dichos, si bien es cierto que siempre seguirán vinculándose de un modo u otro al resto de su trabajo.

Así, entre 1972 y 1973 lleva a cabo una serie de piezas de madera pintada y aparentemente fragmentada de cuyos bordes emerge serrín y que expone seguramente en la Sala Toba de Cuenca en 1974[291].



Miura trabajando en la Galería Buades durante la exposición
Sesión de Trabajo: el taller, la pintura, el museo, 1974 [Archivo de Luis Pérez Mínguez].

Posteriormente, cuando su interés se centra en el concepto del color, investiga con cintas de tela que apila en el suelo o que cuelga del techo. Del mismo modo, será entonces cuando realice las piezas que Juan Antonio Aguirre definió como esculturas-

[289] Esto también sucedió en la exposición que Armando Montesinos comisarió en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994. Véase: MONTESINOS, Armando, y LLORCA, Vicente*, Mitsuo Miura*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994 y APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 49.
[290] «Mitsuo Miura», *PhotoEspaña 99. Guía del Festival Internacional de Fotografía*, 16 de julio al 18 de julio de 1999, p. 155; y BARBERO, Belén, «PhotoEspaña», *El Mundo*, 13 de junio de 1999, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1999/06/13/larevista/692806.html [fecha de consulta: 1 de abril de 2009].
[291] GARCÍA, José Ángel, «Mitsuo Miura tras el secreto de la línea», *Diario de Cuenca*, 10 de agosto de 1974, p. 5.

giacometti, las botellas con cables en su interior y algunas instalaciones como las que montó en la Galería Buades en 1974[292]. Estas últimas formaron parte de una exposición titulada *Sesión de Trabajo: el taller, la pintura, el museo*, en la que Miura fue invitado a trabajar junto a otros artistas como Nacho Criado, Melli Pérez Madero o Luis Pérez-Mínguez. A pesar de que este evento surgió —según Juan Manuel Bonet[293]— de una forma casi espontánea y no estaba previsto en la programación de la galería[294], sería con el tiempo bastante trascendental, sobre todo porque demostró una nueva manera de entender el arte y el papel de las galerías.

En realidad, lo que en la mencionada sala se organizó se podría calificar como un proyecto «no expositivo»[295], pues tenía más que ver con un taller de pintura y un laboratorio fotográfico en el que todos los visitantes podían intervenir. Además, las obras que los propios artistas hicieron fueron sumamente variopintas. En el caso de Miura se incluyeron, entre otras, algunas pinturas de su serie de zigzags y varias instalaciones realizadas con pinzas de colores que colgaban de hilos de nylon transparente del techo y de la pared.

Todo ello haría que algunos críticos del momento como José de Castro Arines consideraran que lo que en Buades estaba aconteciendo no estaba pensado «para gentes medianamente de respeto»[296], aunque lo valoró positivamente con estas palabras:

> El taller es una delicia de espontaneidad pictórica, y de verdad que estos sucesos no debieran pasar inadvertidos para el curioseador de los nuevos caminos del arte, que tantas sorpresas como novedades reportan, de las que algún bien vendrá, supongo al arte por una banda, al curioseador por otra[297].

No obstante, esta fue la única ocasión en la que Miura expuso en la Galería Buades, una de las principales salas del momento en Madrid y donde se dieron cita —como tuvimos ocasión de comentar en la introducción a este capítulo— algunas de las tendencias más importantes de los años setenta. Este hecho no deja de ser sorprendente, teniendo en cuenta que Miura era uno de los artistas más vanguardistas

[292] Esta galería fue creada en 1973 por Mercedes Buades y permaneció abierta hasta 2003. Durante sus años de actividad promovió el arte de vanguardia del momento, sobre todo en la época de la transición española, desde un punto de vista ecléctico. De hecho, en sus exposiciones tuvieron cabida movimientos tan distintos entre sí como, entre otros, la nueva figuración madrileña (Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco y Manolo Quejido), la nueva abstracción (José Manuel Broto, Xavier Grau, Gonzalo Tena), los conceptualismos (Alberto Corazón, Nacho Criado, Juan Navarro Baldeweg) y otras poéticas como la de Adolfo Schlosser y la de Eva Lootz. Véase: BUADES, Mercedes *et al., Buades. 30 años…, op. cit.*

[293] Bonet sería el primer director artístico de la galería hasta 1974.

[294] Juan Manuel Bonet ha señalado que esta exposición surgió para cubrir un hueco imprevisto en la programación de la galería. Véase: BONET, Juan Manuel, «Para un mapa de la Galería Buades», en BUADES, Mercedes *et al., Buades. 30 años…*, *op. cit.*, p. 27.

[295] BUADES, Mercedes *et al., Buades. 30 años…, op. cit.* p. 234.

[296] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 28.

[297] *Ibidem*.

del momento, y que sus propuestas de esta época se vinculan considerablemente a las de otros autores que sí trabajaron con la galería con frecuencia —y que además eran amigos suyos— como Eva Lootz o Adolfo Schlosser. Una clave que a nuestro juicio puede ser relevante para entender, en parte, su desconexión con esta sala es la relación cordial pero distante que Miura mantuvo con Patricio Bulnes. En este sentido, conviene recordar que este filósofo chileno estuvo muy ligado a Buades y que su apoyo a artistas como Lootz y Schlosser fue fundamental para la trayectoria de estos creadores[298]. Sin embargo, Mitsuo siempre se quedó al margen y no puso demasiado empeño en cultivar este tipo de contactos, lo cual es posible que le alejara un poco de la órbita de la galería. Por otro lado, Miura tampoco parece haber formado parte de la lista de favoritos de Juan Manuel Bonet, crítico que también estuvo muy vinculado a la sala. Y aunque lo incluirá con posterioridad en algunos de sus proyectos, gran parte de los textos en los que habla de él, aunque siempre tratan de validarlo, demuestran, a menudo, que no llegó a entender totalmente sus propuestas[299].

Así, aunque Miura logró triunfar igualmente y fue apoyado por otros muchos autores, su alejamiento de este tipo de figuras tendría ciertas consecuencias negativas para su trayectoria profesional. Por ejemplo, Miura no fue incluido en una de las exposiciones que —en opinión de muchos— mejor definió el panorama artístico madrileño del momento y que resultó programática de lo que sería la pintura de los años ochenta. Nos referimos a *Madrid D. F.*, muestra que se celebró en 1980 en el Museo Municipal de Madrid. La ausencia de Miura se puede explicar porque este fue un evento orquestado desde la Galería Buades y cuyo comisario fue Juan Manuel Bonet. De este modo, los artistas elegidos eran con los que ellos habían estado más estrechamente vinculados en alguna ocasión, aunque es cierto que la selección tenía que ser reducida obligatoriamente[300].

Volviendo a la trayectoria de Miura, podemos decir que las ideas tan novedosas que desarrolla en ese momento también le abrirán otras vías. Así, hacia 1973 crea una serie de interesantes piezas utilizando telas blancas. En ocasiones, estas obras están rellenas y tienen volumen, pero en otras son solo tejidos que dibujan líneas abstractas en el espacio de una gran elegancia y belleza, y que podrían vincularse incluso con la caligrafía japonesa.

[298] BONET, Juan Manuel, «Un cierto Madrid de los setenta*...», op. cit.,* p. 21.

[299] Así, por ejemplo, en distintas ocasiones ha vinculado el trabajo de Miura con la pintura-pintura, así como también ha considerado que asumió «ciertos aspectos del *minimal*» a principios de la década de los setenta. Véase: BONET, Juan Manuel, «Presentación», en MILLET, Teresa, *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM,* [Valencia]: IVAM, Centre Julio González, D.L. 1996, p. 8; y BONET, Juan Manuel, «Un cierto Madrid de los setenta…», *op. cit.* pp. 13-28.

[300] Los artistas que participaron en *Madrid D F* fueron Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.



Vista parcial de la exposición de Mitsuo Miura,
Galería Sen (Madrid), 1974, [Archivo de Mitsuo Miura].

Algunas de estas obras fueron expuestas en la Galería Sen de Madrid del 28 de enero al 16 de febrero de 1974, junto a otras pinturas, dibujos y piezas tridimensionales (las esculturas-giacometti y las cintas de colores que acabamos de mencionar). Como no podía ser de otro modo, la crítica del momento las valoró de manera muy positiva e incluso afirmó:

> Son como una estación nueva en un viejo proceso creador, curioso de las cosas, buceador de misterios, hermético, analítico, sorprendente. Tiene garra y gracia esta obra nueva de Miura, como siempre en él, tan inteligentemente bella, tan hondamente viva[301].

Por otro lado, en 1975 Miura presenta, junto a otras piezas, una serie de esculturas con forma arbórea primero en la Galería Dach de Bilbao (del 3 al 31 de marzo) y posteriormente en la madrileña Egam (del 11 de noviembre al 6 de diciembre)[302]. Estos objetos se vinculan con otras creaciones —principalmente dibujos y collages— de temática orgánica que también realiza en este momento.

[301] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 27.
[302] Con relación a esta última Miura recuerda con humor que al principio no fue casi nadie a la galería, porque coincidió con uno de los momentos críticos de la historia de este país, los últimos días de la vida de Franco y su posterior fallecimiento el 20 de noviembre, por lo que todo el mundo estaba pendiente de lo que se anunciaba las noticias.



Vista parcial de la exposición de Mitsuo Miura,
Galería Egam (Madrid), 1975, [Archivo de Mitsuo Miura].

Miura retomará el trabajo de madera tallada en 1978 y lo hará evolucionar de diversos modos hasta mediados de los años ochenta. Inicialmente, Miura creará pequeñas piezas de madera maciza con formas redondeadas u oblongas. Estas últimas irán poco a poco alargándose hasta convertirse en una especie de canoas perfectamente pulidas. En otras series posteriores emplea vigas de madera, las cuales talla creando largas cajas cuyo interior habitualmente está ennegrecido.

Este tipo de piezas recibieron una calurosa acogida tanto por parte del público en general como de la crítica especializada. No debemos olvidar que en los años ochenta y tras la oleada conceptualista de la década precedente, en España se vuelve a hacer énfasis en la escultura, aunque también en la pintura. En esta especie de renacimiento de las tres dimensiones, y sobre todo del trabajo en madera, se subraya la actividad de algunos artistas que ya habían formado parte del panorama artístico de los años setenta como Tony Gallardo, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Miquel Navarro, etc. No en vano, su trabajo se considera que anticipa de alguna manera el de otros de los escultores que empiezan a despuntar entonces como Francisco Leiro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Pello Irazu, Txomin Badiola, Sergi Aguilar o Fernando Sinaga, entre otros.

En este contexto, y gracias principalmente a las piezas que estamos comentando, Miura logró alcanzar un puesto de honor entre los escultores más importantes de nuestro país en los años ochenta. En concreto, se valoraban sus aportaciones dentro de esa primera generación que tenía como referentes el posminimalismo, el arte *povera* o el *land art*. En este sentido, han sido varios los especialistas que han destacado su papel introductorio de las prácticas escultóricas internacionales en nuestro país, junto a otros extranjeros como Lootz y Schlosser e individualidades como Criado[303].

[303] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 49; BREA, José Luis, *Antes y después…, op. cit.,* p. 67; *y* CALVO SERRALLER, Francisco, «La caída de los dioses. el cambio de rumbo de la escultura del siglo XX», en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al*., *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano y Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001, p. 60.

Esto se debió sobre todo al impacto que causaron las esculturas expuestas en el Museo Español de Arte Contemporáneo en febrero y marzo de 1981, de la cual hablaremos posteriormente. Esta muestra le sirvió para presentar su trabajo escultórico de los años setenta y de principios de los ochenta en el panorama nacional y a partir de entonces, sus obras serán requeridas y alabadas en múltiples exposiciones. Algunas de las muestras en las que participa con este tipo de obras en este momento serán, por ejemplo, *Mitsuo Miura* (Galería Costa 3, Zaragoza, 1981); *Preliminar. I Bienal Nacional de las Artes Plásticas* (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982); *Individualidades* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1982); la mencionada *En tres dimensiones* (Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1984); *Últimos trabajos 85: contrastes* (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1985); *Madrid + Islas* (Centro de Exposiciones y Congresos de Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1985); *Naturalezas españolas* (1940-1987) (Centro de Arte Reina Sofía, 1987), etc.[304]. No obstante, algunas de las obras que Miura hace entonces, especialmente las de cajas de madera, también serán incluidas en multitud de exposiciones y publicaciones posteriores, lo que demuestra hasta qué punto estos trabajos han seguido siendo reconocidos y valorados en nuestro país[305].

Además, en este momento, Miura diseñó *Camino de cielo*, su primera intervención en la naturaleza, con motivo de la *2.ª Fira de escultura al carrer* que se celebró entre mayo y agosto de 1984 en Tárrega (Lérida). Para este evento, el ayuntamiento de dicha localidad invitó a una serie de artistas a que realizasen esculturas urbanas con el fin de dotar a la ciudad de una mayor personalidad y mejorar su imagen. Entre los artistas participantes se encontraban figuras como Christo, Jaume Plensa, Tony Aguilar, Tom Carr, etc.[306]. La mayoría de trabajos —salvo algunas excepciones como las obras de Ernest Altés y Ángels Ribé— eran bastante escultóricos, por lo que la propuesta de Miura fue, sin duda, una de las más innovadoras. Además, su nombre sirvió, como en tantas otras ocasiones, para aportar un toque de internacionalización a la muestra[307].

---

[304] Véase: APÉNDICE 2.

[305] Este es el caso, por ejemplo de la muestra *Esculturas 1979-84* (Galería Helga de Alvear, Madrid, 1995) o del libro *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo* escrito por Francisco Calvo Serraller en 1992 (Véase: CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*, Madrid: Fundación Lugar, 1992) y de otras muchas exposiciones de las que detallamos a continuación algunos de sus catálogos: BONET, Juan Manuel, *et al.*, *23 artistas…, op. cit.*; CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88…, op. cit.*; FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003,* Valladolid: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003; MONTESINOS, Armando y LLORCA, Vicente*, Mitsuo Miura…, op. cit.*; NAVARRO, Mariano, *et al., Imágenes de la abstracción…, op. cit.*; NAVARRO, Mariano, *Los setenta: Una década multicolor*…, *op. cit.*; PARREÑO, José M.ª, *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000; QUERALT, Rosa y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede…, op. cit.;* RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España: creación en libertad*, València: Institut Valencià d'Art Modern, 2003; VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al., Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía Centro Nacional de Exposiciones: Banco de Crédito Agrícola, 1987; VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al*., *Rumbos de la escultura…, op. cit.*

[306] GARCÍA, Josep Miquel, *2.ª Fira de l'Escultura al Carrer*, Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega, 1984.

[307] J.C.G., «Tárrega inaugura la II Fira d'Escultura al Carrer, en la que participan 34 artistas», *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1984, p. 30.

No obstante, a pesar de la importancia de la producción escultórica de Miura en estos años, a partir de 1984 disminuye su actividad en este medio. Así, aunque seguirá interesado en la creación de obras tridimensionales, abandonará parcialmente la idea de objeto escultórico y se inclinará por un concepto de creación más vinculado al de instalación. De este modo, sus proyectos tendrán un desarrollo espacial mayor, hasta el punto de involucrar al espectador y de convertirle en una parte activa de la obra. Además, en ellos serán fundamentales elementos como la luz o el color por su sentido envolvente.

Finalmente, a modo de colofón del periodo bustareño nos gustaría presentar brevemente una de las exposiciones individuales más importantes de la trayectoria de Miura. Nos referimos, sin lugar a dudas, a la muestra que llevó a cabo en 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid). No en vano, esta fue una oportunidad inigualable para dar a conocer a un público muy amplio las principales series que había abordado hasta el momento y le ayudó a asentarse plenamente como artista en nuestro país, así como a aumentar su reconocimiento y reputación.



El Museo Español de Arte Contemporáneo durante la exposición individual que Miura celebra en 1981 [Archivo de Mitsuo Miura].

Trasladado el Museo Español de Arte Contemporáneo de los bajos de la Biblioteca Nacional a un edificio construido ex profeso en la Ciudad Universitaria, se nombraría como subdirector del mismo a Juan Antonio Aguirre. Este crítico y artista había dirigido la Sala Amadís desde 1970 a 1975 y conocía a la perfección el panorama artístico madrileño de vanguardia. Desde su incorporación, Aguirre logró que por allí pasara gran parte de los artistas más interesantes del momento, algunos de los cuales también habían expuesto en Amadís. Uno de ellos fue Mitsuo Miura, lo que demostró que la confianza que Aguirre había depositado en él a principio de los setenta se mantenía vigente y que seguía considerándole una de las figuras más destacadas del panorama artístico nacional, como incluso hace todavía en la actualidad[308].

Aguirre planteó a Miura la posibilidad de organizar bien una exposición con obra reciente bien una suerte de retrospectiva, es decir, un resumen de toda su obra

[308] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 18.

precedente. Finalmente, la solución elegida consistió en una combinación de ambas propuestas, de tal modo que Miura mostró una selección de piezas realizadas entre 1971 y 1980 que permitía entender cómo había llegado a sus últimas creaciones[309].

Aunque la publicación que se editó con motivo de la exposición no recogía un catálogo completo de las obras expuestas, en él sí aparece un listado de las mismas[310]. De su análisis se deduce que Miura llevó veintinueve pinturas correspondientes a tres periodos distintos de su producción. Por un lado, se incluyeron lienzos ejecutados entre 1971 y 1972 que pertenecerían seguramente a la serie de *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*. Por otro lado, expuso varios cuadros de 1972-1973 que quizás formaran parte de la serie *La Pintura como Concepto* y finalmente trece obras de 1976-1977 que seguramente serían algunos de los cuadros sumamente matéricos que realizó en esas fechas.

Asimismo, la muestra incluía una amplia representación de los dibujos que realizó entre 1971 y 1980, reuniendo un total de ciento siete piezas, así como tres series de grabados diferentes llevados a cabo en la segunda mitad de la década de los setenta que sumaban todos ellos diecinueve estampas.

Por último, encontramos veinticinco «objetos» —Miura no los llama esculturas— entre los que se incluyen las maderas con serrín y otras obras de distintos materiales de 1973-1974 que quizás correspondan a las telas, botellas y esculturas-giacometti. Asimismo, aparecía un par de maderas pintadas de forma muy matérica que tenían un concepto más pictórico que escultórico, así como ciertas cajas y piezas alargadas, algunas de las cuales casi alcanzan los cuatro metros de largo.

De este modo, se comprueba que la exposición ofrecía un muestrario bastante completo de las principales series y de la mayoría de las técnicas que Miura trabaja en la década de los setenta, constituyéndose como un merecido homenaje a su trabajo de ese decenio[311]. En este momento, su obra resulta sumamente compleja, pues maneja múltiples referencias y se deja influir por determinados aspectos propios de movimientos y de estilos muy diversos: expresionismo abstracto, informalismo, conceptual, arte normativo, arte desmaterializado, etc.

Sin duda, la década de los setenta representa en la trayectoria de Miura uno de sus periodos más experimentales, en el que toma sin prejuicios diferentes préstamos estéticos y los adapta a sus propios intereses. En este sentido, el propio Miura afirmaría:

> Yo tenía muchas referencias de otros artistas y aproveché esta estética, no me cortaba, yo no venía del arte español, trabajaba con los conocimientos que había aprendido en Japón y eso aplicado directamente me parecía una cosa normal. En cambio a los españoles, al trabajar de esta manera, les parecía que yo había estudiado mucho sobre arte contemporáneo.

[309] *Ibidem*.
[310] APÉNDICE 4.5., doc. n.º 47.
[311] Una importante excepción al respecto fueron las fotografías que, aunque se incluyeron en el catálogo, al parecer no estuvieron colgadas en las salas.

> Pero no, solo tenía dieciocho años y estas cosas ya estaban allí y las ajustaba un poco a lo que quería hacer. Yo aprovechaba o utilizaba la estética que había, buscando material para mi experiencia. Nunca he pretendido crear un nuevo estilo, tampoco tenía capacidad para ello, investigaba para ver qué podía aplicar de mi experiencia, dentro de mi economía y convivencia de mi circuito. Eso es lo que más me ha importado. Esa es, un poco, mi aportación[312].

Ahora bien, Miura nunca se afilió totalmente a ningún movimiento concreto: «Yo no soy creyente, no soy fiel a una cosa. Me parecían modas creadas por galerías, críticos o artistas»[313], confesaría años después. De este modo, al mismo tiempo que esta exposición sirvió para evidenciar y entender todas estas cuestiones, demostró que el relativo aislamiento al que Miura se sometió en Bustarviejo le ayudó a definir su trabajo, madurar artísticamente y realizar obras más propias y personales, así como para sentirse más seguro de su propio camino.

Además, esta muestra fue una magnífica oportunidad para darse a conocer en el panorama nacional. Sin embargo, hasta la fecha no hemos encontrado demasiadas referencias sobre la misma en la prensa del momento, lo que nos lleva a pensar que dadas las dimensiones de la exposición, el lugar donde se celebró y el interés de la misma, quizás no logró entonces la repercusión mediática que merecía. Algunas destacadas excepciones al respecto serían dos críticas que aparecieron en importantes medios como *ABC* o *El País* y que firmaron Antonio Manuel Campoy y Francisco Calvo Serraller respectivamente, autores que alabaron profusamente tanto al artista como a su exposición. En este sentido, Calvo Serraller consideraba a Miura como «uno de los nombres que sonaba entre los jóvenes animadores de la vanguardia madrileña» y concluía su interesante texto preguntándose:

> ¿Cómo olvidar esa admirable trama arbórea espectral de 1977, en la que la pasta pictórica muy densa deja profundas huellas como surcos en un ritmo fluido de curvas, en una tan rotunda identidad de signo, evocación y símbolo? Con cálculo y sin ruido, Miura hace brotar el sentido de lo aparentemente insignificante[314].

1. 5. LA SEGUNDA ESTANCIA MADRILEÑA (A PARTIR DE 1984)

La segunda estancia madrileña que se inicia en 1984 y llega hasta la actualidad coincide con el periodo de máximo apogeo en la trayectoria del artista. En este momento su obra madura plenamente, se vuelve más personal y menos permeable a las influencias externas. Por tanto, su relación con el panorama artístico del momento estará

[312] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[313] *Ibidem*.
[314] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 33.

más vinculada a lo propiamente coyuntural (sobre todo por el aumento de las infraestructuras artísticas o apoyo a determinadas manifestaciones), que a lo formal (vínculos con movimientos o estilos concretos).

Asimismo, su actividad profesional se diversificará enormemente. A su trabajo como artista se sumará su labor como docente, editor y galerista, siendo todas estas facetas sumamente trascendentales no solo para su propia trayectoria, sino para el curso del arte español más reciente.

Por ello, todas estas cuestiones serán presentadas en este capítulo junto a un breve análisis de la presencia de sus obras en las colecciones españolas y una valoración de los vínculos que el artista ha mantenido con su país natal una vez establecido en España.

1. 5. 1. Contexto artístico: desde los años ochenta hasta nuestros días

La muerte de Francisco Franco en 1975 y el fin de la dictadura no suponen como tales un cambio significativo en el panorama artístico del momento[315]. No obstante, con los años, la instauración de la democracia, el paulatino desarrollo económico del país y su entrada en la Comunidad Económica Europea en 1986 sirven para situar la nación en el panorama internacional y son el comienzo de su aparente puesta al día en numerosos ámbitos sociales y culturales.

En 1982 se celebra la primera edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO. Esta se organiza con el fin de incentivar el coleccionismo en nuestro país, pero también de llevar el panorama artístico español a un nivel más cosmopolita[316].

Igualmente, a partir de los ochenta se crean nuevas galerías y se fortalecen otras muchas que tendrán un importante papel en el desarrollo del arte nacional de las últimas décadas como, por ejemplo, Juana de Aizpuru, Helga de Alvear, Fúcares, Miguel Marcos, Joan Prats, Soledad Lorenzo, Carles Taché, Oliva Arauna, etc.[317].

Además, a partir de los años ochenta se inauguran numerosos museos de arte contemporáneo desde los que se apoya a la creación nacional más reciente tanto a través de exposiciones como de adquisiciones y de actividades de muy diversa índole. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la apertura de espacios como el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1986); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1989); el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia, 1989); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1990); el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Barcelona, 1995); el Museo Guggenheim de Bilbao (Bilbao, 1997); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2002); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2005), etc.

[315] BREA, José Luis, *Antes y después…, op. cit.*
[316] En la que dicho sea de paso, participará Miura.
[317] RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España…, op. cit.*, p. 143.

Igualmente, hemos de señalar que en la década de los ochenta tiene lugar un significativo apoyo a determinados artistas desde la esfera oficial e institucional debido a lo conveniente y rentable políticamente hablando que resulta para el país situarlos en el escaparate internacional. No olvidemos que estos son los años de la «movida madrileña» (1980-1985)[318] y, sobre todo, los «del entusiasmo» (1983-1992). Es decir, es un periodo en el que en nuestro país se abrazan los cambios, se relega el pasado y todo su contenido político, y se mira hacia el futuro con optimismo[319].

España quiere estar a la altura, quiere ser lo suficientemente (pos)moderna y que se le tenga en cuenta. Ahora bien, en ese proceso descuida otras muchas facetas del arte contemporáneo y se sume en una amnesia general que olvida todo lo que, en ese momento, se ha pasado de moda, especialmente el arte de los años setenta que tan importante había sido para el país.

El *boom* pictórico que se vive en Europa en los años ochenta de la mano del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana también tiene su equivalente en España. En concreto, la pintura en nuestro país conoce un gran desarrollo en ese momento gracias a la importante labor que llevan a cabo simultáneamente dos generaciones de pintores. Por un lado, encontramos la continuación del trabajo de artistas que ya habían triunfado en la década precedente como Alfonso Albacete, Manolo Quejido, Miguel Ángel Campano, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Chema Cobo, José Manuel Broto, Xavier Grau Javier Rubio, Gonzalo Tena o Santiago Serrano[320]. Y por otro lado, suben a la palestra creadores como Antón Patiño, Menchu Lamas, Antón Lamazares, Juan Uslé, Santiago Arranz, José María Sicilia, Víctor Mira, Miquel Barceló, Ouka Lele, Dis Berlin o Zush.

Paralelamente, al igual que en otros países, la escultura también recibe una gran atención por parte de críticos y de historiadores. De este modo, se retoman figuras de la década de los setenta que han hecho importantes aportaciones en el campo de las tres dimensiones como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Miquel Navarro o Mitsuo Miura. Y se encumbran a otros muchos escultores emergentes como Tom Carr, Ángeles Marco, Francisco Leiro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Pello Irazu, Ángel Bados, Txomin Badiola, Sergi Aguilar o Fernando Sinaga.

Asimismo, desde finales de ochenta y principios de los noventa emergen una serie de tendencias que podrían calificarse de neoconceptuales en un sentido amplio. Estas tienen como principales protagonistas a creadores de la talla de Juan Muñoz, Pepe Espaliú, Federico Guzmán, Pedro Romero, Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas, Rogelio López Cuenca, Rafael Agredano, Simeón Sáiz Ruiz, Santiago Mercado, etc.[321].

---

[318] MARZO, Jorge Luis, «*Todo nuevo bajo el sol*. La posmodernidad en el arte español de los años 1980». Texto revisado de la conferencia realizada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, University of Liverpool, School of History, 12-15 de mayo de 2010, disponible en: http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf [fecha de consulta: 25 de febrero de 2012].

[319] ALBARRÁN DIEGO, Juan, «Del 'desarrollismo' al 'entusiasmo': notas sobre el arte español en tiempos de transición», *Foro de Educación*, n.º 10, 2008, pp. 167-184.

[320] RICO, Pablo J., ± *25 años de arte en España…, op. cit.*, p. 123.

[321] BREA, José Luis, *Antes y después…, op. cit.,* p. 69.

Ahora bien, tras el festín y los excesos que vive el país en los ochenta y que tienen como broche de oro el año 1992 con los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid, la resaca no se hizo esperar, coincidiendo además con la llegada de una fuerte crisis económica. El interés que España ha suscitado por lo que de novedoso suponía en la esfera internacional da paso a un periodo de indiferencia y de silencio[322]. Todo atisbo de modernidad es eliminado y los artistas más comprometidos son obviados hasta mediados de los noventa, cuando la tormenta de la crisis económica parece haberse calmado[323]. No obstante, ello no significa que no hubiese artistas interesantes. De hecho, serán tiempos sumamente fructíferos para el arte, aunque la crítica nacional se mostrará incapaz de ofrecer algo más allá de lecturas superficiales y formales, negando de este modo el papel social del arte[324].

Sucede también en este momento que el prototipo de posmodernidad europea —que, en realidad, está sumamente ligada a la tradición— empieza a ser superada, dejando paso al modelo estadounidense que, en su alternatividad, resulta mucho más original y refrescante[325]. Gracias a ello, surgen nuevas líneas de investigación artística. Por un lado, encontramos una vía autoreflexiva que tiene a su vez dos ramificaciones: una que podría definirse como elegante, sobria, y que emparienta con el *minimal* —aunque solo formalmente— y con el conceptualismo. Este tipo de manifestaciones están representadas por artistas como Ignasi Aballí, Antoni Abad, los mencionados Txomin Badiola, Pello Irazu, etc.[326]. Asimismo, también hay otra vertiente que recupera conceptos más barrocos y teatrales y que cuenta con figuras como Jordi Colomer o Pep Agut.

Por otro lado, se produce el auge de medios como la fotografía, el vídeo o el arte en la red gracias a, entre otras cuestiones, los cambios que se producen en el concepto de autoría y de artista[327]. De este modo, la creación de obra única da paso al montaje de obras seriadas; los formatos se multiplican (arte urbano, soporte editorial, proyecciones, diseño, etc.)[328]; y se tratan temas de cuestiones de género, identidad, políticas del cuerpo, narratividad, cultura juvenil, cultura de masas, etc. El arte se adentra en un terreno interdisciplinario, donde todas las fronteras se diluyen y donde el único referente es el mundo real. Así lo demuestra, por ejemplo, el trabajo de Eulàlia Valldosera, Cabello/Carcerer, Ana Laura Aláez, Carles Congost, de nuevo Txomin Badiola, Josep Maria Martín, Javier Peñafiel, Dora García, Tere Recarens, etc.[329].

---

[322] BREA, José Luis, «El punto ciego. Arte español de los años 90», en BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 13.
[323] RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España…, op. cit.,* p. 233.
[324] *Ibídem*.
[325] PERAN, Martí, «Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)», 2004, en www.martiperan.net/print.php?id=18 [fecha de consulta: 25 de febrero de 2012].
[326] PERAN, Martí, «Diez apuntes para…», *op. cit*.; y RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España…, op. cit.,* pp. 234-235.
[327] RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España…, op. cit.,* pp. 234-235.
[328] PERAN, Martí, «Diez apuntes para…», *op. cit*.
[329] *Ibidem*.

1. 5. 2. El regreso de Mitsuo Miura a Madrid

Tras una estancia de más de diez años en Bustarviejo, Miura decidió trasladar su residencia a Madrid en 1984[330]. A ello le movía, por un lado, el hecho de que sus hijos estaban a punto de ir al instituto y tanto él como su mujer, María, consideraban que sería bueno para ellos que se acostumbraran a vivir en una ciudad. Por otro lado, aunque nunca había estado totalmente desligado de lo que pasaba en la capital, viviendo allí podría estar mucho más conectado con el ambiente artístico madrileño, sus galerías, sus compañeros, etc. Además, la permanencia durante tantos años en un pueblo había generado en él un cierto agotamiento de aquel entorno rural y un deseo de dejarse llevar de nuevo por el ritmo urbano. No en vano, Miura estaba acostumbrado a vivir en grandes ciudades y le gustaba el dinamismo que estas le podían ofrecer.



Mitsuo Miura junto a otros artitas en el taller de Guillermo Lledó en 1988.

A su regreso a la capital española, retomó muchas de sus antiguas amistades y comenzó a reactivar sus relaciones sociales. Así, puesto que su situación familiar se lo permitía —dado que sus hijos eran más mayores—, volvieron las frecuentes reuniones con los colegas, la constante participación en la rica oferta cultural madrileña: exposiciones, conciertos, etc.

Al principio, Mitsuo habilitó una de las habitaciones de su casa como estudio. No obstante, en 1987 consiguió un amplio taller en la calle Rafael de Riego, donde producirá piezas de mayor tamaño y desarrollará una nueva serie. Además, allí también montará un taller de grabado en el que realizará tanto ediciones propias como estampaciones de otros artistas, sobre todo a partir de 1989 cuando, tal y como veremos

[330] También en esta ocasión encontramos cierta controversia con relación al año en que Miura se traslada a Madrid. Según los testimonios de María Lara y en ocasiones del propio Mitsuo esto se produjo en 1985, aunque otros autores como Toshiharu Miki afirman que fue en 1986. No obstante, Miura también ha expresado que las esculturas de listones de madera pertenecientes a la serie *Cajas* de 1984 las llevó a cabo en su casa de Madrid y estas piezas se fechan en 1984. Ahora bien, es posible que inicialmente Miura se trasladara solo a la capital madrileña en 1984 y posteriormente acudiera el resto de la familia. Además, en cualquiera de los casos, como ya hemos señalado, durante unos años mantuvieron la casa de Bustarviejo como segunda residencia, por lo que alternarían sus estancias en ambos lugares. Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 51; APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12; y APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.

posteriormente, creará —junto a Arturo Rodríguez— Ediciones Ginkgo, un proyecto que pasará a ser también galería a partir de 1992.

Miura compartió dicho espacio con Alfonso Albacete, su hermano José —más conocido como Pepe— y M.ª Luz de la Piedad[331]. Seguramente, Miura conoció a Alfonso en 1975 durante la celebración de una muestra individual que el malagueño llevó a cabo en la Galería Egam, donde, como sabemos, también Miura exponía con asiduidad. No obstante, su amistad no se estrechó hasta los años ochenta cuando ambos fueron invitados a participar junto a Santiago Serrano y Jordi Teixidor en el Primer Taller Experimental que organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid[332], momento a partir del cual su relación se iría fortaleciendo paulatinamente[333].

En el taller de la zona de Atocha permanecerían unos cinco años, pero en un momento dado los dueños quisieron subirles el precio del alquiler de forma repentina y decidieron marcharse a otro lugar[334]. De este modo, entre 1990 y 1991, acompañados también por María Lara, trasladaron sus estudios a otro local situado en el barrio de Ventas, donde la mayoría de ellos sigue trabajando en la actualidad[335].



Mitsuo Miura en 2010.

[331] José Albacete, más conocido como Pepe y M.ª Luz de la Piedad habían montado un taller de serigrafía llamado Junza que a partir de 1990 pasará a ser Nave A bajo la dirección única de M.ª Luz.
[332] Dicho taller se celebró del 10 de marzo al 4 de abril de 1986.
[333] Posteriormente, también harían un taller simultáneamente en Arteleku en 1989. Véase: y APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 7.
[334] Aunque demandaron a los dueños y al final ganaron el juicio, el proceso se demoró tanto tiempo que tuvieron que buscarse otro lugar para trabajar y después ya no quisieron volver allí.
[335] Con los años José Albacete y M.ª Luz de la Piedad se marcharon y actualmente comparten el espacio Mitsuo, María y Alfonso.

1. 5. 3. Actividad profesional en Madrid

Como ya tuvimos ocasión de señalar anteriormente, la actividad profesional de Miura a partir de 1984, es decir, durante su segunda estancia madrileña, se va a desarrollar en torno a tres ejes de trabajo diferentes, aunque complementarios.

Por un lado, nos encontramos con su actividad propiamente artística, la cual, dicho sea de paso, seguirá siendo sumamente prolífica y abarcará series muy distintas, siendo las más destacadas *La Playa de Los Genoveses* y *El Paisaje Urbano*. Por otro lado, en paralelo a su producción creativa Miura iniciará una carrera como profesor e impartirá clases tanto en múltiples talleres y cursos como en la universidad. Finalmente, resulta también imprescindible hacer referencia a su plena participación en la Galería & Ediciones Ginkgo. Con relación a esta última, estudiaremos su origen y evolución y analizaremos el papel dual que Miura llevó a cabo en la misma como editor y como artista.

1. 5. 3. 1. Producción artística

Como acabamos de mencionar, cuando Miura llegó a Madrid tuvo que trabajar en su casa durante un tiempo, ya que no tenía otro taller. Este hecho le obligaría a realizar piezas pequeñas y de sencilla realización con el fin de adaptarse al espacio disponible y también, lógicamente, de no molestar a sus vecinos. Por este motivo, inició una serie en la que trabajaría hasta 1986 y que está compuesta por esculturas construidas con listones de madera, con las que reproducía las estructuras espaciales geométricas que le rodeaban en su vida cotidiana.

Una vez que se instala en el nuevo taller de la calle Rafael de Riego, Miura puede disfrutar de un mayor desahogo espacial y esto se reflejará en la creación de un conjunto de óleos sobre lienzo con los que inaugurará la serie *La Playa de Los Genoveses*, la cual ocupará diez años de su producción[336]. En ella traducirá de una forma extraordinaria y sumamente original —haciendo especial hincapié en los colores y las texturas— las experiencias vividas en este paisaje almeriense y las sensaciones que percibe tanto a un nivel estrictamente personal como familiar. Además, de forma paralela desarrollará en este conjunto de piezas una serie de símbolos a partir de la simplificación y condensación de distintos elementos de la naturaleza, que combinará y con los que jugará para dar una idea de paisaje global.

A lo largo de los años, Miura experimenta con muy diversos formatos, adaptando los materiales y las técnicas según lo que quiere expresar. De este modo, aplica sus investigaciones a pinturas, dibujos, grabados, objetos, instalaciones, múltiples, etc., sabiendo sacar siempre lo mejor de cada medio. De hecho, en distintas

[336] No obstante, para ser exactos la primera pieza que Miura realiza dentro de esta nueva serie es una serigrafía fechada en 1986, tal y como tendremos ocasión de analizar en el apartado dedicado exclusivamente a su producción artística.

ocasiones ha realizado afirmaciones como esta: «Nunca me he dedicado a una técnica como especialista. He hecho pintura, escultura, objetos, instalaciones. Sí, porque la técnica no ha sido mi prioridad»[337]. O como esta otra: «El material solo obliga a trabajar de forma diferente y a mí me interesa más el fin, la idea que intente expresar, que el camino que utilice»[338].

La larga duración de la serie que Miura dedica a la playa de Los Genoveses hace que la pueda exponer en muy diversas ocasiones. Inicialmente, Miura la presenta por primera vez en 1989 en la Galería Egam en una muestra titulada *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura* que formó parte de las conmemoraciones que la sala realizó con motivo del vigésimo quinto aniversario de su apertura.

A partir de este momento, las exposiciones individuales de Miura van a aumentar considerablemente. De hecho, el periodo comprendido entre 1989 y 1997, el cual coincide dicho sea de paso con el tiempo en que funcionó Ginkgo, es sin duda el más activo de su carrera en lo que a celebración de exposiciones se refiere. Asimismo, estas tendrán lugar en espacios muy diversos de la geografía española, destacando sobre todo los proyectos realizados —además de en la mencionada Egam— en salas como Bretón (Valencia), Miguel Marcos (Zaragoza), Mácula (Alicante), Evelio Gayubo (Valladolid), Mácula (Alicante), Estampa (Madrid), Trayecto (Vitoria), Percha (San Sebastián), Siboney (Santander), Manuel Ojeda (Las Palmas), Kribia (Pamplona), etc.

Para entender la importancia e interés de algunas de las exposiciones más tempranas de este periodo basta reproducir las palabras que Fernando Huici empleó para definir la muestra que Miura realizó en la Galería Estampa en 1990: «soberbia tanto por las excelentes piezas que reúne como por el impacto de la estrategia visual que desarrolla en el espacio de la galería»[339].

A partir de 1993 abandona Egam[340] y empieza a trabajar con la Galería Juana Mordó. Tras el fallecimiento de esta mítica galerista en 1984, la sala había pasado a ser gestionada por Helga de Alvear quien reunió un magnífico equipo encabezado por Santos de la Torre y Armando Montesinos, este último desde 1990. Previamente, Armando había estado dirigiendo la Galería Fernando Vijande y ya entonces se había mostrado muy interesado en exponer la obra de Mitsuo. No obstante, para su sorpresa el artista rechazó su oferta, ya que no consideraba que tuviese un trabajo suficientemente cerrado en ese momento. Montesinos lo explicaba de la siguiente manera:

[337] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[338] J. R. S., «Vivimos en un mundo abstracto reflejado en la obra de arte», *Levante*, 10 de mayo de 1996, [s. d.].
[339] HUICI, Fernando, «Los días y las horas», *El País*, ARTES, Madrid, 9 de junio de 1990, p. 14.
[340] A partir de entonces solo expondrá en ella en contadas ocasiones con motivo de la celebración de algunas exposiciones conmemorativas como la llevada a cabo para celebrar el vigésimo quinto aniversario de la galería en 1994 o como *Siete lustros de la Galería Egam, 1969-2004* en 2004. Véase: HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros…, op. cit.*

> [Tras la muerte de Fernando Vijande[341]] a Mitsuo fue uno de los primeros que llamé y fue el único que me dijo que no. Vi su trabajo y le dije: «yo creo que esto está fantástico para hacer una exposición incluso al año que viene», porque tenía obra de sobra. Y su respuesta fue: «bueno, es que… —ya sabes como es él— es que cuando hago las cosas, luego las dejo un par de años y dentro de dos años las vuelvo a sacar y si entonces me funcionan, las expongo». Y yo pensé: «¡fantástico!». […] Él tiene su línea de trabajo y no hay problema porque se exponga ahora o dentro de dos años. Él no tiene que estar en el mercado ni en la foto. Él está en su trabajo[342].

Sin embargo, unos años después de esa primera propuesta —cuando en principio las obras de Mitsuo ya podrían haber estado listas para ser expuestas— Montesinos se incorporó a la Galería Juana Mordó, por lo que aquella exposición nunca se acabó llevando a cabo. Sin embargo, como director artístico de esta otra galería, uno de los primeros nombres en los que pensó nuevamente fue el de Mitsuo. Desde entonces Miura pasó a formar parte de los artistas representados por esta sala, así como también, gracias al asesoramiento de Montesinos, de la importante colección particular de Helga de Alvear[343] , quien, dicho sea de paso, se convertiría con el tiempo en una de las principales coleccionistas de su obra.

En su galería, Helga apostaba por un tipo de arte internacional muy potente. Por tanto, el grado de exigencia a los artistas era muy alto, no solo desde un punto de vista cualitativo, sino también metodológico, pues la planificación, realización y presentación de su trabajo resultaban todas ellas fundamentales[344]. No obstante, Mitsuo disfrutó enormemente formando parte de ese engranaje y, de hecho, en esta sala realizó importantes exposiciones que hubieran sido poco factibles en otro tipo de galerías.



Exposición *Una mirada «tutti frutti»,* Galería Helga de Alvear, 1999 [Archivo de Mitsuo Miura].

[341] El galerista Fernando Vijande falleció el 18 de junio de 1986.
[342] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 11.
[343] Hoy en día esta colección forma parte de la Fundación Helga de Alvear de Cáceres.
[344] APÉNDICE 4.1., doc. n.º 1.

Del mismo modo, en este momento, concretamente en 1994, Miura fue invitado a realizar una exposición individual en el Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián. Su comisario fue precisamente Armando Montesinos, quien ideó un proyecto con el fin de poner a Mitsuo «en el sitio en el que tenía que estar»[345]. La muestra tuvo un carácter retrospectivo y en ella se mostraron algunas de las obras más representativas de sus principales etapas creativas desde la década de los setenta hasta el año de su celebración. A ello se sumaron también dos instalaciones sobre el tema de la playa de Los Genoveses que Miura realizó en los patios centrales, en unos muros creados ex profeso para el evento[346]. Además, la exposición vino acompañada de la edición de un magnífico catálogo que es, sin duda, una de las publicaciones más importantes y que mejor explican el desarrollo de su trayectoria.

Un año después de la realización de esta muestra, Helga de Alvear cerró la Galería Juana Mordó e inauguró un espacio propio e independiente. Desde entonces, los importantes medios económicos con los que contaba su galerista y, sobre todo, el apoyo incondicional de Montesinos, favorecerán que, en su paso por esta sala, Miura alcance un gran desarrollo no solo comercial sino también artístico. Por un lado, participará con asiduidad en ferias sumamente importantes tanto a nivel nacional (Madrid, Palma y Cáceres[347]), como internacional (Basilea, Frankfurt, Berlín, Chicago o Londres) [348]. Y por otro lado, los novedosos planteamientos de la galería y la amplitud espacial de la que disponía le permitirán realizar algunas de las exposiciones más emblemáticas y espectaculares que ha llevado a cabo en su trayectoria, las cuales concebirá frecuentemente como una gran instalación. Un ejemplo claro de ello es, por ejemplo, que los hitos más importantes del trabajo de Miura en este momento se pueden estudiar siguiendo las exposiciones individuales que lleva a cabo en esta importante galería.

A partir de 1994, Miura da un giro a su trabajo, deja a un lado su serie de *La Playa de Los Genoveses* y se interesa por el ritmo y la energía de la gran ciudad. Será precisamente en la mencionada sala donde presente por primera vez su nuevo conjunto de obras a principio del año siguiente[349]. Ahora bien, el enorme cambio conceptual que suponía la adopción de esta nueva temática no produjo una transformación formal lo suficientemente fuerte y en cierto modo estas primeras obras podrían considerarse de transición. Este hecho conllevó que, aunque la muestra recibió en general una buena acogida y resultó muy sorprendente para muchos, hubo algunos críticos como Javier Maderuelo que no dudaron en afirmar que estas piezas adolecían de fuerza plástica[350].

[345] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 11.
[346] MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo lo que forma parte del paisaje», *El Diario Vasco*, 3 de agosto 1994, p. 47.
[347] Anteriormente también había participado en Arteder en 1982 y desde ese mismo año —justo el de su creación— en ARCO, pero en este solo en cuatro ocasiones.
[348] No obstante, es necesario señalar que con la Galería Juana Mordó ya participa en algunas ferias destacadas como Art Cologne (Palma) o Art Basel (Suiza).
[349] Del 19 de enero al 25 de febrero de 1995.
[350] MADERUELO, Javier, «Planicies de libertad imaginada», *Babelia de El País*, 21 de enero 1995, p. 19.

Así, el gran salto hacia la adopción de una auténtica estética urbana llegaría en 1995 con su siguiente trabajo: *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. Esta serie abarcaría un conjunto de piezas tridimensionales de distintos colores y de perfiles curvos recortados que se disponían de forma perpendicular a la pared, de tal modo que invadían violentamente el espacio del espectador. Estas obras fueron expuestas por primera vez en la Galería Helga de Alvear del 26 de septiembre al 9 de noviembre de 1996[351], causando un enorme efecto en el espectador[352].

A partir de 1998, Miura va a adentrarse todavía más en el frenesí de la gran urbe, llevando su obra hacia una mayor complejidad formal. El movimiento de los coches, los colores de los carteles y las luces de neón, los escaparates, la publicidad en las revistas, los juegos de miradas que el consumismo más feroz desata en los potenciales clientes… Todo ello será tomado por Miura como base para su trabajo, el cual analizará la estética que subyace en todos esos fenómenos.

El año 1999 va a ser fundamental en la trayectoria expositiva de Miura pues realiza tres muestras del máximo interés y trascendencia. La primera de ellas se celebra entre el 29 de enero y el 13 de febrero en la sala superior de la Galería Helga de Alvear. Se trata de una instalación que recubre todas las paredes, así como las de la escalera de acceso a la misma con franjas de colores que convergen hacia distintos puntos como si de miradas se tratasen, y en determinados lugares estratégicos incluye espejos alargados que aumentan el efecto psicodélico de la obra[353].

Igualmente, en mayo y junio de ese mismo año, realiza otra exposición bajo el ingenioso título de *Una mirada «tutti frutti»* que consiste en una impactante instalación de piezas de formato triangular[354]. Nuevamente, al situarse en sentido perpendicular al muro estas interactúan con el visitante, quien se siente prácticamente hipnotizado por los colores afrutados de la obra y las luces de neón que la iluminan desde la parte inferior[355].

Como vemos, poco a poco, Miura va convirtiéndose en un mago del espacio y de los efectos cromáticos y lumínicos. No obstante, el mayor desarrollo de este tipo de ideas lo conseguirá, sin duda, con sus instalaciones de cintas. La primera vez que experimenta con este tipo de material es en Japón, concretamente en la exposición que celebra en el Tozai Bunka Center de Tokio entre el 6 de octubre y el 5 de noviembre de

[351] Al año siguiente serían también expuestas en la Galería Trayecto de Vitoria (del 21 de enero al 22 de febrero de 1997) y en el Espacio Caja de Burgos (del 31 de diciembre de 1997 al 10 de enero de 1998).
[352] DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, la percepción del espacio», *El Punto de las Artes*, de 11 al 16 de octubre, 1996, [s. d.].
[353] Dicha exposición sirvió para inaugurar el espacio superior de la galería que anteriormente se había dedicado a otros usos y se celebró simultáneamente a otra muestra de Jesús Palomino que tuvo lugar en la sala de la planta calle. Véase: «Javier Vallhonrat, Mitsuo Miura, Jesús Palomino», *Arte y Parte*, n.º 19, febrero-marzo, 1999, p. 124.
[354] Simultáneamente, en la sala 2 se celebró *Qué vida tan maravillosa. Obra fotográfica (1979-1984)* en la que, como ya tuvimos ocasión de analizar con anterioridad, se reunió por primera vez toda la serie completa de collages fotográficos en el marco del Festival PhotoEspaña. Sin embargo, tras estas muestras, Miura no volverá a exponer en Helga de Alvear hasta 2004.
[355] Además de esta instalación, Miura también presentó en esta muestra una serie de impresiones digitales realizadas fotografiando collages de revistas que él mismo había producido y que reciben en nombre de *Escaparate*.

1999. La idea de trabajar con cintas de nylon de colores surge ante la necesidad de realizar una intervención en un espacio no expositivo —las oficinas de este centro cultural— y de adaptar su estética a una ciudad tan rabiosamente moderna como es la capital nipona.

Ahora bien, a pesar de la importancia de esta pieza —que, sin duda, puede considerarse como un hito en su producción— las obras más impactantes y maduras que realiza con este tipo de medios se ejecutan en España dentro ya de la denominada serie *Show Window*. En este sentido, destacan sobre todo sus intervenciones en espacios como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2000)[356], el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de A Coruña (MACUF) (2001)[357] y el Museo Barjola de Gijón (2002)[358]. Esta última es especialmente interesante, ya que Miura instala su obra en la Capilla de la Trinidad, un espacio barroco que forma parte del museo. En palabras de Javier Ávila:

> La obra se adecua magistralmente al contenedor, buscando el acomodo dentro del mismo, resuelta desde el respeto que para él suponía enfrentarse a un entorno de carácter religioso y adecuarlo a su particular manera de entender la instalación conformada por elementos sencillos, solo en apariencia, puesto que detrás trasciende una enorme complejidad en el dominio de los desarrollos espaciales y de las perspectivas y que nos ofrece una visión lúdica, o cuando menos nada trágica, de ese hecho religioso[359].

Paralelamente, Miura también se dedica a la creación pictórica en acrílico en la que aplica, aunque ajustándolas a las especificidades de esta técnica, las investigaciones que está llevando a cabo en otros medios y viceversa. En ellas logra un dinamismo e incluso una cierta psicodelia gracias a las composiciones repletas de diagonales, las formas geométricas agresivas y los colores artificiales. En este sentido, algunas de sus series más emblemáticas son las que produce en el año 2000, tal y como se pudo comprobar en el mencionado MACUF en 2001.

Posteriormente, mantendrá muchas de las características que estamos analizando, pero poco a poco irá otorgando mayor importancia a la creación de redes superpuestas y las formas se volverán menos angulosas, aunque el efecto total será también de gran dinamismo. Además, a partir del 2002 empieza a trabajar con polípticos que agrupan lienzos de distintos tamaños con los que consigue unos resultados sumamente interesantes.

---

[356] Dicha muestra individual tuvo lugar del 8 de febrero al 2 de marzo e incluyó otras dos piezas de gran formato, una instalación y una pintura mural ambas tituladas *Valla publicitaria*.

[357] Además de la pieza citada, la exposición individual que Miura celebró en el MACUF en mayo y junio de 2001 incluyó otras muchas obras de su serie dedicada a la temática urbana entre fotografías, pinturas, grabados, esculturas e instalaciones. Véase: MURRÍA, Alicia, *et al., Mitsuo Miura*, Bens (A Coruña): Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2001.

[358] MONTESINOS, Armando, *Mitsuo Miura*, Asturias: Museo Barjola, Servicio de Publicaciones del Principado, 2002.

[359] ÁVILA, Javier, «Show Window», *Sublime*, mayo-junio 2002, p. 50.



Exposición de Mitsuo Miura en el MACUF, A Coruña, 2001 [Archivo de Mitsuo Miura].

Este tipo de series pictóricas no se presentaron hasta el año 2004, en la que sería la última exposición que Miura celebraría en la Galería Helga de Alvear y con la que se pondría fin a uno de los periodos más fructíferos y exitosos de su carrera. Los motivos que llevaron a la sala a prescindir de su colaboración fueron meramente comerciales, pues la línea de la galería fue virando hasta decantarse por otro tipo de trabajos y de artistas, apostando especialmente por los más jóvenes[360]. De hecho, al mismo tiempo que Miura, otros muchos artistas maduros que habían trabajado hasta ahora con ella dejaron de hacerlo.

Desde entonces lo cierto es que Miura no ha vuelto a estar en otra galería de la potencia de Helga de Alvear, lo que ha afectado, sin duda, a su presencia en las colecciones españolas, sobre todo, en las institucionales, pues eran con las que más trabajaba la alemana. Ahora bien, su producción apenas se ve resentida por este cambio, y de hecho, sigue creando numerosas piezas de diversos formatos. Además, enseguida retoma su actividad expositiva.

Así, hasta el 2010 —año hasta el cual llega nuestra investigación— Miura realiza interesantes muestras individuales en lugares como la Galería Maior (Pollença, Mallorca, 2004 y 2008), la Sala Luzán (Zaragoza, 2005), la Galería Manuel Ojeda (Las Palmas, 2005), la Galería Adora Calvo (Salamanca, 2006 y 2008), la Galería Altxerri (San Sebastián, 2008), la Galería Alfredo Viñas (Málaga, 2008) o en RMS, El Espacio (Madrid, 2010). En este sentido, destaca especialmente esta última por la intervención in situ titulada *Amarillo transparente* con la que Miura inaugura dicho local. Su interés radica en que traduce plásticamente los objetivos del propio espacio expositivo, el cual se concibe, entre otras cuestiones, como un laboratorio de ideas. En concreto, dedica algunas zonas a la meditación y el estudio y otras a la investigación, así como también

[360] En este sentido, hemos de señalar que Armando Montesinos había dejado de trabajar para esta galería a mediados de 1999, siendo las últimas exposiciones que proyectó sobre Mitsuo *Una mirada «tutti fruti»* y *Qué vida tan maravillosa. Obra fotográfica (1979-1984),* ambas realizadas de forma simultánea entre el 7 de mayo y el 30 de junio de dicho año.

crea un muro en el que se reflejan las actividades de RMS, La Asociación como si de capas de memoria se trataran[361].

Además de las señaladas, tampoco podemos olvidar que Miura ha participado en algunas colectivas con obra nueva entre las que destaca *Permanencias difusas* (CAB de Burgos, 2005), así como en numerosas ferias de arte, invitado sobre todo por la Galería Adora Calvo[362].

En la actualidad, Miura continúa plenamente activo tanto en su labor creativa como expositiva, trabajando siempre dentro de una temática urbana. Así lo prueban, por ejemplo, las magníficas muestras que ha realizado recientemente en la Galería Evelyn Botella (2011) o en el Centro de Arte de Alcobendas (2012), aunque lamentablemente su análisis se escapa a los límites cronológicos propuestos en nuestra tesis, por lo que esperamos abordarlo en futuras investigaciones[363].



Instalación de Mitsuo Miura en la exposición Permanencias Difusas, CAB de Burgos, 2005 [Archivo de Mitsuo Miura].

1. 5. 3. 2. Su labor docente

Como ya tuvimos ocasión de señalar en el apartado anterior, la labor docente de Mitsuo se remonta a los talleres que imparte junto a María en Bustarviejo y que están organizados por la asociación «El Bustar». No obstante, hasta que no regresa a Madrid, no empieza a dedicarse a ello —en paralelo a su trabajo como artista— de una forma más profesional.

[361] RMS es una agencia de producción cultural creada en 1999 y que actualmente está dirigida por Marta de la Torriente, Sergio Rubira y Rocío Gracia. Esos dos últimos se formaron como becarios en la Galería Ginkgo, razón que explica el hecho de que decidieran invitar a Mitsuo para inaugurar su nuevo espacio expositivo. Véase: «'RMS, La Asociación' abre 'RMS, El Espacio'», Nota de Prensa enviada el 24 de octubre de 2010 y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 19.

[362] Desde 2006 Miura ha participado con Adora Calvo en diversas ediciones de ferias como Art Salamanca, ARCO, Valencia Art, Circa Puerto Rico, Arte Santander o Foro Sur (Cáceres).

[363] Véase, por ejemplo: MONTESINOS, Armando, «Mitsuo Miura. Memorias Imaginadas», *Artecontexto*, n.º 32, enero 2012, pp. 124-127.

Inicialmente, Mitsuo y María montan una academia de pintura y dibujo en su piso madrileño. En ella se dedican a formar tanto a futuros alumnos de Bellas Artes, como a estudiantes de esta carrera y a otros interesados en el mundo del arte, si bien es cierto que mantienen esta actividad poco tiempo[364].

En 1992 Miura inicia su carrera como profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid[365]. En los años sesenta, había frecuentado sus salas como alumno libre y además había realizado con posterioridad algún curso de grabado, lo que le había permitido conocer a algunos de los profesores que trabajaban en dicha institución. Además, su amigo Gerardo Aparicio empieza a dar clases allí poco antes y le aconseja que se presente a una plaza de Profesor Asociado, un tipo de puesto pensado precisamente para artistas prestigiosos en activo que pudiesen ayudar a los alumnos a conectar con el mundo del arte desde un punto de vista profesional.

En esta facultad, Miura impartiría clases de grabado calcográfico y serigrafía hasta el año 2002. Por ejemplo, sabemos que durante un tiempo se encargará —junto al también profesor Jaime Gil— de la asignatura «Técnicas Permeográficas», la cual se creó en el curso 1997-1998[366]. Asimismo, con él recibieron clase de grabado artistas como Fumiko Negishi hacia 1994 o Fernando Martín Godoy quien las calificaría de «multitudinarias»[367].

No obstante, en 2001 Miura se incorpora a la plantilla de la Universidad Europea[368] de Madrid donde trabaja hasta el año 2012. Allí imparte asignaturas sumamente creativas como «Metodología, lenguajes y técnicas en la creación de la obra artística y en su conservación»[369], la cual le permite interactuar con sus alumnos y sacar lo mejor de cada uno de ellos. En este sentido, Miura afirma:

> Yo, lo primero que quiero es informarles. […] Y cuando yo trabajo con ellos, en realidad me convierto en una especie de colaborador suyo. Se trata de ayudarles a realizar sus ideas. […] Explico ideas para que ellos reflexionen, es más bien como un taller de arte[370].

[364] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[365] Información facilitada por Isabel Palomar, subdirectora del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid en una conversación mantenida con ella el día 22 de junio de 2009 ante la imposibilidad de acceder al expediente de Mitsuo Miura debido a que la normativa vigente no permite la consulta de datos tan recientes.
[366] Se trata de una asignatura optativa de segundo ciclo de ocho créditos de la que sabemos que Miura fue profesor al menos en 1998. Véase: CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística en Madrid…, op. cit.*, p. 78.
[367] Así nos lo expresaba Martín Godoy en una entrevista llevada a cabo el 3 de marzo de 2009, puesto que él mismo estudió con Miura en la Universidad Complutense de Madrid.
[368] Igualmente, Gerardo había empezado a impartir clase poco tiempo antes en este centro. APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 9.
[369] Información ésta última facilitada por el artista en una entrevista llevada a cabo el 1 de julio de 2009. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3. Para más información sobre el resto de datos véase: www.picassomio.com/MitsuoMiura/es/ [fecha de consulta 3 abril de 2007].
[370] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.

De hecho, sus clases, se alejan totalmente de los procedimientos académicos. Por ejemplo, en ocasiones, pone música a los alumnos o les enseña un texto y les anima a traducir esos sonidos o esas palabras plásticamente.

En cualquier caso, su trabajo de profesor le es verdaderamente grato, le estimula y le divierte[371] y él mismo llega a señalar respecto a la relación que mantiene con sus alumnos lo siguiente:

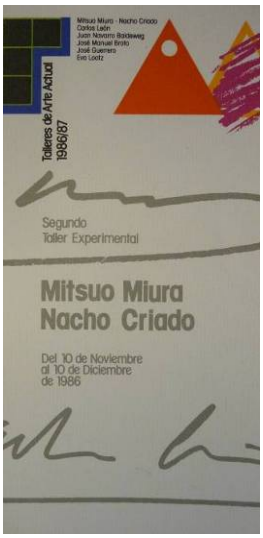
> Es un contacto que me interesa mucho. Su curiosidad, sus preguntas, sus obviedades, su ignorancia, son muy refrescantes para mí. Se atreven a equivocarse, sin vergüenza alguna. Las discusiones con ellos sobre la vida cotidiana me alimentan como persona y como artista[372].

Igualmente, analizando cuáles han sido sus mayores satisfacciones como profesor afirma:

> Los alumnos también me dan un plus. Sobre todo porque a veces me plantean cosas tan absurdas que jamás se me ocurrirían y me da que pensar mucho. […] Me obliga a pensar desde su punto de vista. Eso sería lo más atractivo. La satisfacción personal es esa.
>
> Tengo beneficio, no en un sentido de pasarlo bien con ellos, sino que ellos me plantean cosas difíciles para mí y yo tengo que estudiarlas. Eso es lo más interesante: que yo tengo que estudiar para compartir sus problemas. Es lo que más me atrae. […] Yo resuelvo [los problemas que me plantean] a mi manera sesentona y ellos tienen que resolverlo a su manera veinteañera. Ese tipo de desajustes son muy bonitos. Me dan otra estética y yo la comparto[373].

No obstante, según algunos de sus alumnos, es en el ámbito práctico y, sobre todo, fuera del aula cuando los estudiantes pueden exprimir sus conocimientos y enriquecerse con él de forma óptima. Miura mantiene con ellos una cercanía excelente, les habla, les hace reflexionar y les fuerza a adoptar o tener en cuenta otros puntos de vista… Esto resulta especialmente cierto en las actividades y los viajes que programa para visitar exposiciones, ferias de arte o museos o para asistir a eventos que Miura considera de gran interés y capacidad formativa para ellos[374].

[371] PÉREZ URALDE, Carlos, «Mitsuo Miura: Cómo recrear el lado placentero de la vida», *Deia*, 6 de octubre de 1990, [s. d.].
[372] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 46.
[373] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6. Para más información al respecto véase también: AGUIRANO, Maya, «Mi trabajo es una presentación de la vida cotidiana», *El Diario Vasco*, 7 de septiembre de 1994, p. 54.
[374] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6.



Folleto del taller de Miura y Nacho Criado,
Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1986 [Archivo de Mitsuo Miura].

Ahora bien, Miura en ningún momento pretende crear una Escuela o influir en sus alumnos, aunque seguramente lo ha hecho en muchos casos, pues es sumamente respetado por sus pupilos como profesor y como artista, y con frecuencia sus exposiciones despiertan en ellos una gran admiración[375]. Al contrario, el principal objetivo de Miura ha sido siempre que cada uno de los estudiantes diera lo mejor de sí mismo. María Lara lo expresaba de la siguiente manera: «Mitsuo siempre quiere ayudar al alumno. No quiere que le copien o que le sigan, sino potenciar sus cualidades, su propia personalidad»[376].

En cualquier caso, la labor docente de Miura no acaba ahí, sino que se extiende también a los numerosos talleres que ha impartido por toda España. Su experiencia en este sentido comenzó en el «Primer Estudio Experimental» que el Círculo de Bellas Artes de Madrid organizó del 10 de marzo al 4 de abril de 1986 y en el que también participaron como profesores Alfonso Albacete, Jordi Teixidor y Santiago Serrano[377]. Asimismo, al año siguiente Mitsuo fue de nuevo invitado al Segundo Taller Experimental, aunque esta vez acompañado de Nacho Criado, el cual tendrá lugar del 10 de noviembre al 10 de diciembre de 1986. Estos encuentros reunían durante un mes a unos veinte artistas jóvenes con otros ya consagrados, quienes aplicaban la metodología que querían en cada curso[378]. En el caso de Criado y Miura, esta estaba claramente asociada al arte de los años sesenta, pues tomaba como paradigma la exposición *When attitudes become form* que se celebró en el Kunsthalle de Berna en 1969[379]. Un hecho este que también quedó evidenciado en la exposición de clausura de los talleres en la

[375] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 11.
[376] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 12.
[377] Así consta en el folleto que anunciaba el curso. Archivo MNCARS, EPH 56 [48].
[378] COSTA, José Manuel, «Talleres del Arte Actual, palestra y banco de pruebas para los jóvenes artistas», *ABC*, 31 de julio de 1987, p. 33.
[379] Así lo expresaban en las «Notas para un Taller» publicadas en el folleto del taller. Archivo MNCARS, EPH 56 [57].

que se reunían obras realizadas en los mismos y que se celebró en julio de 1987. Sobre ella, Javier Rubio afirmará:

> Para el visitante no iniciado, la parcela más sorprendente será la que recoge el fruto del taller experimental dirigido por Mitsuo Miura y Nacho Criado. Los restos de su taller, pues cabe así denominarlos, tienen la apariencia de un rinconcito del Rastro que hubiera sido trasladado allí con minuciosidad arqueológica. A pesar de su apariencia rastrera, se ve que la intención era remedar diversas obras relevantes en la tradición del dadaísmo[380].

Del mismo modo, Miura realiza otros talleres para esta institución en 1993[381], en 2000[382] y en 2010[383]. Asimismo, en Arteleku organiza en 1994 uno de pintura en verano[384] con el tema Arte/Naturaleza en el que coincide con Alfonso Albacete[385] y poco después otro con motivo de la celebración de la exposición individual que realiza en este centro[386].

Por otro lado, también ha dirigido otros talleres tanto de pintura como de grabado en otras instituciones españolas. Entre ellas podemos señalar los del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (VI Taller Pablo Ruiz Picasso. Pintura, 2000)[387], el Ayuntamiento de Blanca (Murcia) (Taller de Paisaje. Pintura, 2001[388]), el Centro de Arte Dasto, la Biblioteca Municipal de Asturias y la playa de Xagó (Taller Experimental de Humberto, Oviedo, 2001[389]), el Palacio Los Serrano (Ávila, Taller de Grabado Estampación Abierta, Ávila, 2004)[390], etc. Igualmente, ha compartido sus conocimientos en multitud de conferencias y en eventos como los Encuentros de

[380] RUBIO NAVARRO, Javier, «El arte también se enseña», *Diario 16,* «Guía 16», 22 de agosto de 1987, p. XII. Véase también: COSTA, José Manuel, «Talleres del Arte Actual…», *op. cit.*
[381] VOZMEDIANO, Elena, «Teresa Moro», *Diario 16*, 10 de diciembre de 1996, p. 41.
[382] Así consta en la base de datos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, tal y como nos comunicó Esther Rodríguez, jefa del Departamento de Documentación de dicha institución, el 28 de julio de 2010.
[383] «Taller de arte actual. De lo cotidiano en la obra personal», en http://ko-kr.facebook.com/note.php?note_id=319198964640&comment [fecha de consulta: 18 de febrero de 2010].
[384] En principio, el taller estaba pensado para realizarse del 1 al 31 de agosto, pero es posible que al final tuviera lugar del 4 al 29 de septiembre. Véase: http://irudi.gipuzkoa.net/LVbin/LibriVision/lv_view_records.html [fecha de consulta: 7 de junio de 2009].
[385] En este mismo momento, Alfonso Albacete también fue llamado a realizar un taller y, aunque las convocatorias de ambos eventos eran independientes, los hicieron coincidir en el tiempo. Así nos lo indicaba Albacete en una entrevista llevada a cabo el 6 de julio de 2010.
[386] MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo lo que…», *op. cit*.
[387] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *Mitsuo Miura…, op. cit.*, p. 77 y «Taller Pablo Ruiz Picasso», en http://www.macuf.es/htdocs/taller.html [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].
[388] Así consta en el folleto de la convocatoria. [Archivo de Mitsuo Miura].
[389] MARTÍN, Jaime Luis, «Mitsuo Miura, en la playa de Xagó», *La Nueva España*, 4 de julio de 2001, p. 24; y MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura», *Lápiz,* n.º 184, junio, 2002, p. 78.
[390] Así consta en el folleto de la convocatoria. Archivo de la Biblioteca Nacional de Madrid, «Taller de Grabado Estampación Abierta», *Ephimera*.

Creadores de Obra Gráfica en el Centro Andaluz de Arte Seriado en Alcalá la Real (Jaén, 1998)[391] o en el XI Encuentro de artistas en Sajazarra (La Rioja, 2000)[392].

En este tipo de actividades, Miura siempre hace ver a los alumnos la gran cantidad de posibilidades que tienen, les pide que investiguen sobre su propia vida[393] y les anima a trabajar libremente, sin limitarse al uso de los materiales y de las técnicas tradicionales[394]. No en vano, tal y como señala Armando Montesinos, «Mitsuo no es nada dogmático. Mitsuo cada vez que mira [una] mesa ve una cosa distinta. Entonces, los artistas que han sido alumnos de él, han aprendido a ver. A ver con una absoluta libertad»[395].

De este modo, a lo largo de todos los años en que ha desarrollado su labor docente —a partir de la segunda mitad de los años ochenta y sobre todo de los noventa—, Miura ha contribuido a la formación de numerosos artistas, sobre los cuales dejará una importante huella. Muchos de ellos tendrán un destacado desarrollo posterior, como por ejemplo Cristina Lucas[396], Alberto Reguera[397], Teresa Moro[398], Segundino Hernández[399], Javier Alcaín, Manu Muniategui, Juan Pérez Aguiregoikoa[400], Kutxu Otamendi[401], Luis Salaberría[402], Toni Crabb[403], Sebastián Celoria[404], Manuel Pérez[405] o Fumiko Negishi[406]. En el caso concreto de esta última, la influencia que Miura ejerció en sus primeros trabajos es apreciable en múltiples sentidos. Por un lado, Miura fue quien le introdujo en el mundo de la pintura y la instalación, así como también quien le acercó a los grandes formatos. Igualmente, dicha huella se observa en algunos aspectos concretos como en la utilización de planchas de zinc en sus obras —aunque también proceden de su conocimiento del grabado— o en la introducción de juegos espaciales

[391] DEL ARCO, Carmen, «Experimentos gráficos», *El País*, 14 de julio de 2001, en http://www.elpais.com/articulo/andalucia/Experimentos/graficos/elpepiespand/20010714elpand_42/Tes y «Taller de Mitsuo Miura», en http://inicia.es/de/arteseriado/
[fecha de consulta: 22 de enero de 2009].
[392] AA. VV., *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*, La Rioja: Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Cultura, 2000.
[393] UTRERA, Federico, «La brújula de Mitsuo Miura», *Cordel de Extraviados*, n.º 3-4, año 2005-2006.
[394] Así nos lo transmitía Fumiko Negishi en una entrevista realizada el 12 de julio de 2010.
[395] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 11.
[396] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 19.
[397] «La figuración y la abstracción pictórica de Alberto Reguera», *Diario 16*, 12 de enero de 1994, p. 38.
[398] VOZMEDIANO, Elena, «Teresa Moro», *Diario 16*, 10 de diciembre de 1996, p. 41.
[399] «Curriculum de Segundino Hernández», en ww.heinrichehrhardt.com/content/artistas/hernandez/ [fecha de consulta: 12 de marzo de 2008].
[400] Estos tres artistas vascos coincidieron en el taller de Arteleku de 1986 según Alfonso Albacete. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 7.
[401] FERNÁNDEZ-CID, Miguel, «Falleció en San Sebastián el pintor Kutxu Otamendi», *Diario 16*, 20 de septiembre de 1993, p. 49.
[402] «Luis Salaberría», en http://lugarimaginario.com/curriculum.html [fecha de consulta: 31 de octubre de 2008].
[403] «Toni Crabb», en www.theprivatespace.es/tps-by/tps-by-artists/toni-crabb [fecha de consulta: 28 de febrero de 2012].
[404] «Sebastián Celoria», en http://www.phk.es/celoria/ [fecha de consulta: 31 de octubre de 2008].
[405] GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Renovar las figuras», en *La Vanguardia*, 13 de abril de 2008, p. 15.
[406] En su caso, realizó el taller que Miura impartió en Arteleku. Así lo señalaba en una entrevista realizada el 12 de julio de 2010.

en sus cuadros gracias a la utilización de elementos planos que generan sombras dentro de los mismos[407].

Además, para Miura estos talleres serían como «canteras» de gente joven en las que descubriría a algunos artistas con especial talento a los que a veces llamaría para trabajar en su taller de grabado y/o para exponer en la Galería Ginkgo. Tal es el caso de los mencionados Negishi y Pérez Aguirregoikoa.

1. 5. 3. 3. La Galería & Ediciones Ginkgo (1989-1998)[408]

Creado en 1989 —inicialmente solo como editora— Ginkgo será uno de los proyectos más destacados en los que Miura se embarque a lo largo de toda su carrera.

Sin embargo, a pesar de su interés, la actividad de esta empresa que, desde 1992 también se convierte en galería, ha sido muy poco estudiada hasta la fecha. Por ello, a continuación reconstruiremos su historia brevemente para después poder entender el importantísimo papel que Mitsuo jugó en ella.

En Ginkgo, Miura actuará tanto de mentor como de compañero de una fabulosa nómina de artistas de diversas generaciones. Sabrá sacar y exigir lo mejor de cada uno de ellos, así como de sí mismo y la libertad con la que trabajará hará que esta sea una de las etapas más creativas y originales de su trayectoria.

a) El proyecto: origen y evolución

Por los avatares del destino, Mitsuo Miura conoció a Arturo Rodríguez en 1985[409], cuando este se apuntó a las clases de dibujo y pintura que aquel daba junto a María Lara en Madrid. Arturo había estudiado Derecho, pero el mundo del arte le fascinaba. Tanto era así que durante un tiempo incluso se planteó convertirse él mismo en artista, si bien es cierto que al final acabó desechando esa idea. Ahora bien, puesto que deseaba con todas sus fuerzas seguir vinculado a este campo propuso a Miura que trabajaran juntos de algún modo, y al final ambos decidieron dedicarse a la edición de obra gráfica.

Fue así como surgió una editora que tomó el nombre de «Ginkgo», un árbol milenario, único en el mundo y de origen chino, aunque su nombre procede

[407] Este tipo de soluciones habían sido usadas con anterioridad por Miura en su trabajo dedicado a la playa de Los Genoveses.
[408] Para la elaboración de esta parte, además de otras fuentes específicas que se señalan en cada caso, hemos consultado los archivos de la propia Galería Ginkgo, los del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y los del Museo Artium de Vitoria. Igualmente, hemos contado con el testimonio de Arturo Rodríguez, de Mitsuo Miura y de otros protagonistas del proyecto Ginkgo como Rocío Gracia, Mateo Maté, Óscar Seco o Eugenio Marchesi.
[409] PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo. 10 años de edición, 1989-1998*, 1998 (trabajo inédito), p. 1.

etimológicamente del japonés, ya que, de hecho, tiene una importante presencia en el país nipón. Esta elección se explica porque Alicia Ríos había regalado a Mitsuo una obra suya que tenía unas hojas de Ginkgo. Y al verla en casa de su profesor, Arturo la copió en uno de sus lienzos. Por su parte, Mitsuo ya había conocido este tipo de árbol durante su infancia en Japón. De este modo, cuando se plantearon cómo bautizar a su empresa, este les pareció una denominación muy adecuada. Además, tomaron una de sus hojas como anagrama con un diseño que elaboró el propio Miura[410].

En origen, el proyecto era bastante modesto y sencillo. Además, cada uno tenía un papel relativamente definido, que, dicho sea de paso, se mantuvo más o menos estable durante los años que duró Ginkgo, si bien es cierto que todas las decisiones las tomaban conjuntamente. Miura editaba en su taller grabados de artistas de su generación que seguían activos y que, bajo su punto de vista, habían tenido una evolución interesante, mientras que Arturo se encargaba de toda la parte de gestión y comercialización de las piezas[411]. Su idea, según Arturo era «producir ediciones muy cuidadas […] de artistas a los que pudiera calificarse de excelentes y estuvieran en un momento interesante de su producción»[412]. De este modo, creían que, ofreciendo obra de calidad a precios razonables el éxito de Ginkgo estaría asegurado.

Así, en 1989 abrieron un espacio situado en la calle Alcalá 86, que hacía las veces de oficina y de pequeña sala de exposiciones. Allí se inauguró el 17 de noviembre de ese mismo año una muestra para presentar las primeras carpetas de grabados calcográficos —que habían editado en un tiempo récord— de Alfonso Albacete, Juan Hidalgo, Manolo Quejido, Santiago Serrano y el propio Miura[413]. Como vemos, los artistas eran todos muy diferentes, pero lo cierto es que no les interesaba crear una idea de grupo, sino conseguir que todos ellos pudiesen ofrecer una enorme calidad.

No obstante, la sede madrileña de Ginkgo no funcionaba como sala comercial independiente, pues en ella solo se presentaban las obras y a lo sumo se vendían a algunos coleccionistas locales. En realidad, aunque no desdeñaban la venta directa, pretendían funcionar como «mayoristas» de otras galerías españolas e incluso japonesas[414]. Curiosamente las salas que más se interesaron por su trabajo, fueron espacios no especializados en obra gráfica. En ellas, las carpetas se acogían muy bien, pues al valor intrínseco de las piezas —que eran interesantes y asequibles— se sumaba el hecho de que Ginkgo se encargaba de realizar los montajes, logrando siempre que resultaran enormemente atractivos. Además, incluso si no se vendían, a algunas galerías

[410] PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo…, op. cit.,* p. 2.
[411] A su labor, también hay que añadir la constante colaboración, aunque desde la sombra, como ella misma diría, de María Lara. APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.
[412] RODRÍGUEZ, Arturo, «El comercio del arte contemporáneo en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 572, febrero 1998, p. 26.
[413] Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [1].
[414] Y de hecho, como veremos, enseguida trabajarían con la Galería Bretón (Valencia), la Sala Alta (Cuenca), la Galería Miguel Marcos (Zaragoza), la Galería Mácula (Alicante), la Galería Evelio Gayubo (Valladolid), la Galería Estampa (Madrid), la Galería Trayecto (Vitoria), la Galería Percha (San Sebastián) o la Espo-Colection Corp. (Tokio, Japón).

les interesaba tener obra de este tipo para obsequiar a sus mejores clientes en lugar de hacerles descuentos[415].

El éxito de las carpetas inaugurales permitió, por un lado, que se hicieran otras ediciones de artistas como Christine Boshier, Elena Blasco, Carlos Franco, Eva Lootz y Carlos Pazos, y, por otro lado, que frente a la homogeneidad de las anteriores, se atrevieran a apostar por una mayor diversidad. Tanto estos creadores como los cinco primeros participaron en varias exposiciones colectivas entre 1990 y 1991, creando un conjunto que, según Juan Manuel, Bonet alcanzaría una media «más que notable»[416]. En concreto, sus obras se mostraron en la Espo-Colection Corp. de Tokio (Japón) (del 31 de junio y el 31 de agosto de 1990); la Galería Egam de Madrid (a partir del 3 de julio de 1990); la Galería Mácula de Alicante (a partir del 30 de noviembre de 1990); la Galería Bretón de Valencia (del 21 de diciembre de 1990 al 17 de enero de 1991) y la Sala Alta de Cuenca (del 5 de julio al 31 de julio de 1991)[417].

Asimismo, Ginkgo también editó obras y organizó exposiciones individuales de artistas —que también se sumarían después a las muestras colectivas[418]— como Dis Berlin (*Dis Berlin: ejercicios de dibujo artístico*, 1991)[419]; Nacho Criado (*5 piezas orientales*, 1992)[420]; Alfredo Alcaín (*Bodegonia*, 1992)[421] o Mitsuo Miura (*Múltiples*, 1992)[422].

Todas ellas fueron exposiciones que lograron un enorme éxito y gracias a las cuales, Ginkgo empezó a coger peso entre las casas de ediciones españolas. Sin embargo, a principio de los noventa la fuerte crisis económica y financiera que vivió nuestro país —en consonancia con el clima mundial— hizo que descendiera enormemente la venta de obras de arte e incluso muchas galerías se vieron obligadas a cerrar. En este proceso, Ginkgo perdió también a muchos clientes y su sostenibilidad empezó a tambalearse. Habían dejado de ser mayoristas y sus únicos ingresos procedían de la venta directa. Sin embargo, desde la oficina donde estaban instalados no podían conectar con el público lo suficiente. Por este motivo, a pesar de que desde el principio habían rechazado la idea de ser una galería, al final consideraron que era la única opción para seguir funcionando.

[415] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[416] BONET, Juan Manuel, «Para saludar a una editorial de grabados», *ABC*, *ABC de las Artes*, 12 de julio de 1990.
[417] Archivo MNCARS, «Galería Egam», EPH 87 [67], Archivo MNCARS, «Galería de Arte Bretón», EPH 101 [1] y Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 y 3.
[418] Así sucedió, por ejemplo, en una muestra colectiva celebrada en Ginkgo entre julio y septiembre de 1992. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [6].
[419] Su exposición tuvo lugar en Ginkgo Alcalá a partir del 21 de noviembre de 1991. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [2].
[420] Su exposición tuvo lugar en Ginkgo Alcalá a partir del 31 de enero de 1992. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [3].
[421] Fue presentada en una exposición en la sala de Ginkgo de la calle Alcalá el 18 de marzo de 1992. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [5].
[422] Muestra inaugurada el 19 de mayo de 1992. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 2 [4].

De este modo, en 1992 Ediciones Ginkgo pasó a ser Galería & Ediciones Ginkgo y su espacio expositivo se situó en la calle Dr. Fourquet número 8[423]. Se trataba de un local pequeño, pero muy bien situado, pues se encontraba detrás del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y estaba en la misma calle que otras salas como la de Helga de Alvear, Gamarra o espacios alternativos como Cruce[424]. La galería se concibió como un cubo blanco, el suelo era neutro y las paredes blancas, y se prescindió de todo accesorio decorativo y de cualquier indicio de lujo. Además, se buscó una iluminación general, no dirigida a las obras[425].

Con la ampliación de sus objetivos, ambos socios también se tuvieron que redistribuir los ámbitos de actuación que tenía cada uno. Así, Miura se encargaría de elegir a los artistas, hacer un seguimiento de su trabajo, editar algunas obras, comisariar las exposiciones, etc. Y por su parte, Arturo llevaría toda la parte administrativa y de gestión diaria de la galería, tanto en el plano económico como de atención a los clientes, críticos, periodistas…, de elaboración de los *dossiers* de los artistas, etc. No obstante, al igual que había sucedido hasta entonces todas las decisiones se tomaban en total consenso y partiendo de un enorme respeto hacia el trabajo del otro. Además, había un diálogo constante entre ellos que fue sumamente beneficioso para la galería.

La primera exposición que se inauguró en la nueva sede, en concreto el 3 de diciembre de 1992, fue *SMS: A Collection of Original Multiples*, una publicación bimestral ideada por William Copley en el SMS Studio de Nueva York que vio la luz de enero a diciembre de 1968. Este proyecto se creó con el fin de «liberar al artista de las limitaciones del formato [y] posibilitar una amplia utilización de materiales en cualquier ámbito [artístico]»[426]. De este modo, en conjunto, *SMS* logró reunir setenta y tres fantásticos múltiples agrupados en seis carpetas y que fueron firmados por artistas de gran reconocimiento internacional como, entre otros, Christo, Walter de Maria, Richard Hamilton, La Monte Young, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Dick Higgins, Joseph Kosuth, Arman, John Cage, On Kawara, Roy Lichtenstein, Bruce Nauman, Yoko Ono, Mel Ramos, Lawrence Weiner o Diter Rot[427].

Sin duda, cuando a finales de los sesenta apareció la colección de *SMS* esta marcó un antes y un después —junto con algunas creaciones del grupo Fluxus— en el

[423] No obstante, a partir de entonces también trabajaron en algunas ocasiones con otras galerías como, por ejemplo, CAZ La Galería de Zaragoza (1994), pero de un modo más excepcional.
[424] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Nace la sala cruce, un nuevo espacio para la rehabilitación del arte español», *Diario 16*, 24 de febrero de 1994.
[425] PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo…, op. cit.,* p. 6.
[426] Citado en la invitación a la inauguración de la exposición. Archivo MNCARS, «Ginkgo Edición», EPH 3 [2].
[427] El resto de artistas participantes fueron Irving Petting, Su Branden, James Lee Byars, Kasper König, Julien Levy, Nacny Reitkopf, Sol Mednick, Marian Zazeela, Nicolas Calas, Bruce Conner, Marcia Herscovitz, Alain Jacquet, Ray Johnson, Lee Lozano, Bernard Pfriem, George Reavey, Clovis Trouille, John Battan, Aftograf, Enrico Baj, William Bryant (Billy Copley), Ronnie Landfield, Roland Penrose, Man Ray, H.C. Westermann, Hannah Weiner, Terry Riley, Robert Stanley, Paul Bergtold, Hollis Frampton, Lil Picard, Doménico Rotella, Robert Watts, Princess Winifred, Congo, William Anthony, Wall Batterton, Edward Fitzgerald, Neil Jenney, Angus McLise, Robert Rohm, William Schwedler, Diane Wakoski, R. Artschwager, Ed Bereal, Betty Dodson, Ronoldo Ferri, John Giorno, Toby Mussmann, Adrian Nutbeem, Claes Oldenburg, Mischa Petrov, Jean Reavey, Bernar Venet y Paul Steiner.

concepto de obra gráfica y múltiple. Por ello, apenas sorprende que fuera elegida por Ginkgo como carta de presentación de su propio proyecto. De este modo, la galería dejaba muy claras sus pretensiones y el tipo de ediciones que defendían, una apuesta esta que dicho sea de paso apenas tenía parangón en el panorama nacional[428], y cuyo referente más cercano era la Galería Marco Noire de Turín[429].

Sin embargo, lo cierto es que a pesar de su importancia, *SMS* no fue bien acogida por los coleccionistas madrileños, y de hecho no se vendió ni un solo ejemplar[430].

A esta exposición le siguieron otras extraordinarias muestras tanto individuales como colectivas. En algunos casos estaban protagonizadas por artistas ya veteranos en la galería[431]. Pero, con el tiempo también participarían otros como Köniec, Félix Cornejo, Luis Marco, Pep Durán, etc., así como otras figuras sumamente reconocidas en el panorama internacional, cuyo trabajo solían presentar al inicio de la temporada. En este sentido, destacan dos magníficas exposiciones que se inauguraron el 16 de septiembre de 1993: *Marcel Duchamp: The large glass and related works: grabados* y *Nam June Paik V-Idea a priori: grabados*.

La mayoría de ellas fueron de una calidad excelente tanto por las obras que las conformaban como por el montaje de las mismas, del cual Mitsuo siempre estaba muy pendiente y mimaba al detalle. En este sentido, Fernando Castro Flórez afirmaría sobre una colectiva de artistas veteranos de la galería llevada a cabo entre el 15 de julio y el 30 de julio de 1993:

> La sutileza y fuerza, al mismo tiempo, de las piezas expuestas, el rigor de la selección, convierten al fondo de ediciones de esta galería en una referencia inexcusable que resume las propuestas de aquellos artistas absolutamente comprometidos con un discurso radical en sus planteamientos formales y conceptuales[432].

En todas las exposiciones se pedía a los artistas un proyecto específico que acompañara a la edición que se presentaba en cada exposición. Así, inicialmente en Ginkgo la obra única dependía de la edición y no al revés como había sido habitual hasta el momento en nuestro país[433]. Además, como lo que se vendía era la obra gráfica

[428] Este tipo de piezas solamente habían sido editadas en España con anterioridad a las de Ginkgo por algunas galerías como Buades y Estampa.
[429] PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo…, op. cit..,* p. 5.
[430] RODRÍGUEZ, Arturo, *II Encuentros de gráfica Okupgraf 2001,* Vitoria-Gasteiz [etc.]: Casa de Cultura Ignacio Aldecoa [etc.], D.L. 2002, s. p.
[431] Este es el caso de Manolo Quejido, Adolfo Schlosser, el propio Miura, Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Dis Berlin, Elena Blasco, Christine Boshier, Nacho Criado, Carlos Franco, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Carlos Pazos, Santiago Serrano.
[432] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Colectiva en la Ginkgo», *Diario 16*, 24 de julio de 1993, p. 28.
[433] No obstante, con el tiempo acabarán por desvincularse. PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo…, op. cit.,* p.6.

la galería daba total libertad a los artistas para organizar lo que quisieran en sus salas[434]. No obstante, hay que señalar que era una autonomía supervisada, ya que si Mitsuo creía que la propuesta no llegaba al nivel exigido no la admitía[435]. De este modo, muchos artistas realizaron montajes muy originales (con cuadros semidescolgados, composiciones asimétricas, etc.) y algunos sumamente elaborados como el que Pep Durán llevó a cabo para su muestra *Espacios Empobrecidos* (1995). Además, ciertos creadores optaron por proyectos específicos para la sala, lo que hizo que, en poco tiempo, Ginkgo fuera considerada como una galería de instalaciones. En este sentido, destacan especialmente, las intervenciones de Alfonso Albacete en su exposición *Jacob* (1993), Nacho Criado en *Cazadores furtivos* (1994), Carlos Franco (1993), Luis Marco (1995) o Manolo Quejido (1997).



Vista parcial de la exposición de Pep Durán, Galería Ginkgo , 1995 [Archivo de la Galería Ginkgo].

Además, puesto que la galería no tenía escaparate, también se pedía a los artistas que convirtieran la fachada en una suerte de preludio de lo que el público iba a encontrarse en el interior. De esta manera, se crearon impresionantes obras murales, en cuya realización dicho sea de paso, colaboró siempre el propio Miura. No obstante, y puesto que eran piezas efímeras, lamentablemente, se conserva muy poca documentación sobre las mismas[436]. En este sentido, sabemos que realizaron memorables intervenciones creadores como Carlos Franco (1993), Nacho Criado (*Cazadores furtivos*, 1994), Köniec (*Archivo General*, 1994), José Maldonado (1994), Alicia Martín y M.ª Jesús Rello (*J. Eugenio Marchesi, M.ª Jesús Rello, F. Mateo Maté, Alicia Martín*, 1994), Jordi Colomer (*Para Chicos y Chicas*, 1995) o Jon Mikel Euba (*Jon Mikel Euba, Txaro Fontalba, Juan Pérez Aguirregoikoa, Sergio Prego*, 1995). No

[434] Además, la mayoría de los artistas vendían su obra única en otras galerías, por lo que no podían exponerla en Ginkgo.

[435] En este sentido, también hemos de decir que a la hora de hacer las ediciones, Miura solicitaba varios proyectos a los artistas —incluso a los establecidos— y después elegía el que a su juicio era el mejor.

[436] En realidad, algunas obras se intentaron comercializar como obra múltiple que el artista podía reproducir donde el cliente quisiera, pero lamentablemente no se llegó a vender ningún ejemplar. Véase: APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.

obstante, este tipo de actuaciones resultaban muy arduas y conforme creció el ritmo de la galería dejaron de hacerse[437].



Miura ayudando a Carlos Franco a pintar la fachada de la Galería Ginkgo, 1993 [Archivo de la Galería Ginkgo].

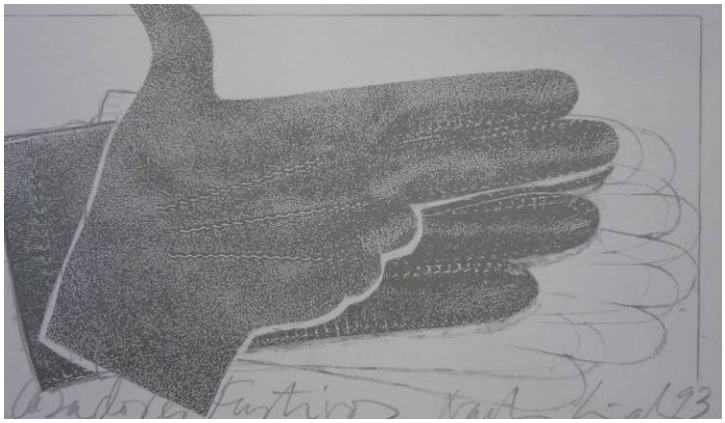
Igualmente, aunque no en todas las exposiciones, con frecuencia los artistas también diseñarían sus propias invitaciones. De hecho, en distintas ocasiones esta labor fue llevada a cabo por autores como Criado, Franco, Albacete, Quejido, Martín, Pérez Aguirregoikoa, Durán, Maté, Fontalba o Marchesi, entre otros. No obstante, incluso en los casos en que se encargó la propia galería, este tipo de tarjetas se cuidaron enormemente, utilizando distintas tipografías, colores, acabados, papeles, etc., lo que evidenciaba que tanto Mitsuo como Arturo tenían una gran sensibilidad artística.

Asimismo, debemos señalar que en 1994 Arturo pasa a formar parte del comité de selección de ARCO, lo que supuso un enorme reconocimiento a la galería[438]. Desde entonces la presencia de Ginkgo en ARCO será una constante. Ahora bien, no será esta la única feria en la que participe, también acudirá a otros eventos internacionales similares como Art Frankfurt'95 o incluso será invitada al European Art Forum de Berlín en 1996.

El siguiente paso de la sala llega cuando Miura empieza a darse cuenta de que Ginkgo no podía exponer únicamente a figuras reconocidas en el panorama nacional o internacional, sino que también debía promocionar a creadores jóvenes con los beneficios que obtuvieran de las ventas de los más asentados. En ese momento, casi nadie se interesaba por los nuevos valores y además muchas salas comerciales se encontraban al límite de la supervivencia, por lo que los galeristas no estaban dispuestos a introducir en su nómina a creadores noveles. Sin embargo, en palabras de

[437] En este sentido, podemos señalar que la última intervención que hemos podido documentar hasta la fecha es la que Jon Mikel Euba hizo para la mencionada exposición colectiva de artistas vascos que tuvo lugar desde el 15 de marzo al 12 de abril de 1995.
[438] Desde allí, Arturo consiguió que las editoras de obra gráfica y múltiples que no tuvieran galería también pudiesen participar en la feria.

Arturo Rodríguez «Ginkgo intentó hacer discurrir las dificultades a favor propio, asumiendo esos riesgos con los que casi nadie se atrevía»[439].



Invitación de la exposición de Nacho Criado *Cazadores furtivos* de 1994 [Archivo de la Galería Ginkgo].

De este modo, Mitsuo se dedicó durante más de un año a visitar estudios de artistas jóvenes que le parecían interesantes, a los que había ido siguiendo la pista a partir de sus primeras exposiciones o de su participación en los *Circuitos de Artes Plásticas* que la Comunidad de Madrid había empezado a organizar unos años antes.

Así, los resultados de sus búsquedas dieron como fruto la inauguración el 3 de marzo de 1994 de una exposición en la Galería Ginkgo con obras de Eugenio Marchesi, M.ª Jesús Rello, Mateo Maté y Alicia Martín. Los cuatro se trataban de artistas residentes en Madrid bastante jóvenes aunque, en la mayoría de los casos, habían tenido oportunidad de demostrar su valía y su capacidad de esfuerzo en otras exposiciones anteriormente.

Además de sus propios nombres, también se incluyó otra novedad: los trabajos que presentaron eran obra única. Al principio, Ginkgo consideró demasiado arriesgado editar piezas suyas, aunque los artistas, entendiendo la dinámica de la galería, pronto empezaron a hacer obras múltiples por su cuenta. Por ejemplo, Mateo Maté en su exposición individual de 1994 presentó una carpeta de cinco impresiones láser y tinta china sobre papel [440] y Alicia Martín realizó ese mismo año varias serigrafías.

La muestra fue bien acogida y críticos como Alicia Murría la definieron como una exposición «en conjunto, bien seleccionada, con personalidades tan distintas como atractivas y que trae aires nuevos a ese interesante proyecto que lleva a cabo el tándem Mitsuo Miura y Arturo Rodríguez»[441].

A partir de este momento, la galería empezó a intercalar exposiciones de creadores emergentes con otras de artistas consagrados, así como a editar obras de ambos, aunque sobre todo de los más mayores. De este modo, se combinaban las

[439] RODRÍGUEZ, Arturo, «El comercio del arte…», *op. cit.,* p. 26.
[440] AA. VV., *Mateo Maté*, Madrid: Galería Ginkgo, 1994.
[441] MURRÍA, Alicia, «Nueva Propuestas», *Lápiz*, año XII, n.º 102.

propuestas de tres generaciones, grosso modo, las cuales habían nacido sucesivamente en la segunda mitad de los treinta o en los cuarenta; en los años cincuenta; y a partir de los años sesenta.

El primero de los jóvenes que expuso individualmente fue Mateo Maté con *Espacios de no erosión* en octubre y noviembre de 1994. En esta muestra emblemática Maté presentó, entre otras piezas, un madroño que el autor había asegurado en la compañía PLUS ULTRA a favor de la Galería Ginkgo por si no daba frutos antes de tres años; un congelador en cuyo interior se superponían cristales transparentes con cadenas simulando unas curvas de nivel; otras realizadas con polvo sobre cristal, etc.[442]. Estas obras nos hablan del tipo de manifestaciones que serían habituales a partir de este momento en Ginkgo y que podrían calificarse de desprejuiciadas; inteligentes; objetuales, al mismo que altamente conceptuales; sobrias y sencillas, pero teatrales; y en cualquier caso con un sólido proyecto detrás. Ahora bien, como es de suponer Ginkgo nunca buscó un tipo de arte determinado y siempre intentó que su oferta fuese ecléctica. De hecho, por allí pasaron artistas muy diferentes y, tal y como Arturo expresó en una ocasión su principio básico era la «no linealidad»[443].

Posteriormente, también expondrían individualmente otros artistas jóvenes como Alicia Martín, José Maldonado (en colaboración con la Galería Juana Mordó) o Jordi Colomer. Asimismo, en marzo de 1995 se celebró una colectiva de jóvenes artistas vascos en la que participaron Jon Mikel Euba, Txaro Fontalba, Juan Pérez Aguirregoikoa y Sergio Prego, a la mayoría de los cuales había conocido en los diversos talleres en los que había participado en Arteleku en 1994[444]. Desde entonces su presencia también sería habitual en la galería y enseguida empezarían a hacer exposiciones individuales.

Como vemos, Miura —que era quien se encargaba de elegir a los artistas y comisariar las exposiciones, aunque siempre en constante diálogo con su socio Arturo— solía invitar a los artistas más jóvenes a muestras colectivas y si funcionaban bien les ofrecía después la posibilidad de realizar otras individuales. No obstante, también encontramos excepciones como fue el caso de Óscar Seco, un artista que se alejaba bastante de la línea que había llevado hasta ahora la galería, pero por el que Miura, con buen criterio, decidió apostar.

Por otro lado, debemos señalar que para entonces, la sala, que había crecido a un ritmo muy elevado, se encontró con que el espacio de la calle Dr. Fourquet número 8 se había quedado excesivamente pequeño. Y de este modo, en torno al mes de noviembre

[442] AA. VV., *Mateo Maté…, op. cit.*
[443] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[444] Por ejemplo, a Txaro Fontalba, Jon Mikel Euba y Pérez Aguirregoikoa los conoció en Arteleku (San Sebastián) en 1994. A los dos primeros en un taller de serigrafía que organizó Don Hebert en abril y mayo y al segundo en un taller de pintura celebrado en agosto. Véase: ALBACETE, Pepe, *et al., 12 experiencias,* Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

de 1995 Ginkgo se trasladó a un local más grande sito en la misma calle, pero en el número seis[445].

La tercera «entrega» colectiva de nuevos artistas llegó —esta vez centrándose en el entorno catalán— con Carles Congost, Ester Partegàs y Javier Peñafiel. Estos tres creadores protagonizaron la muestra titulada *Lento* que comisarió Manel Clot y que tuvo lugar del 27 de febrero al 3 de abril de 1996[446].

No obstante, en Ginkgo tampoco se olvidaban de los artistas de gran reconocimiento internacional. Así, el 10 de septiembre de 1996 se presentó *L'odeur de la sainteté* un magnífico libro ilustrado con seis aguafuertes de Antonio Saura y textos de Fernando Arrabal que puede ser considerado como una obra maestra, al que igual que lo eran los inolvidables *Teatrini* de Lucio Fontana que expondrían en octubre de 1997. En esta línea, también destacó la muestra de Ian Carr-Harris celebrada a finales de ese mismo año.

Tampoco podemos pasar por alto la exposición colectiva que llevaron a cabo del 27 de febrero al 27 de marzo de 1997 Fumiko Negishi, Gabriela Kraviez y Yoshitomo Nara. Aunque los tres artistas poseían un gran interés, debemos destacar sobre todo la presencia de este último, puesto que con los años se convertirá en una de las figuras más aclamadas del arte japonés actual[447]. Tras estudiar en Japón, Yoshitomo Nara se fue a Dusseldorf, donde residió desde 1988 a 1993. Posteriormente, estuvo viviendo en Colonia hasta el año 2000 en el que regresó a Japón. Fue precisamente durante esos años de estancia en Alemania cuando Miura tuvo la oportunidad de conocer a su compatriota y de entablar amistad con él. En ese momento, aunque su obra estaba ya bastante definida, todavía no había alcanzado el gran prestigio internacional que lograría poco tiempo después. De hecho, en nuestro país era totalmente desconocido y curiosamente su presencia en la exposición pasó prácticamente desapercibida. Sin embargo, este hecho no hace sino evidenciar la enorme intuición que Miura demostró tener como comisario en Ginkgo. Cualidad esta que volvería a demostrarse posteriormente al apostar por artistas como Begoña Montalbán o Paco Polán.

Igualmente excepcional fue el plantel que conformó la exposición de conmemoración de los casi diez años que cumplió esta casa de ediciones[448]. Dicha muestra se acompañó de una fiesta —en la que incluso se ofreció un cóctel especial «Ginkgo»— que también sirvió para despedir su labor como galería. Oficialmente,

[445] La primera exposición que, según la documentación consultada, se celebró en la nueva sala fue la de Pep Durán que tuvo lugar del 12 de noviembre al 12 de diciembre de 1995.
[446] CLOT, Manel, *Lento (a partir de una idea de Manel Clot): Carles Congost, Ester Partegás, Javier Peñafiel*, Madrid: Galería Ginkgo, [1996].
[447] FRANCÉS, Fernando, *et al.*, *Yoshitomo Nara + Graf. Torre de Málaga*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2007; MATSUI, Midori, *The age of micropop: the new generation of Japanese artists*, Tokio: Parco, [2007], pp. 138-147; y MIYAMURA, Noriko, *et al.*, *Yoshitomo Nara from the depth of my drawer*, Tokio: Masakazu Takei, 2005.
[448] Los artistas que participaron fueron Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Dis Berlin, Elena Blasco, Christine Boshier, Jordi Colomer, Nacho Criado, Pep Durán, Carlos Franco, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Alicia Martín, Mateo Maté, Mitsuo Miura, Carlos Pazos, Juan Pérez Agirregoikoa, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser, Óscar Seco y Santiago Serrano. Véase: Archivo MNCARS, EPH 3 [48].

pasaría a ser de nuevo solo editora, pero lamentablemente, lo cierto es que también cesó su actividad en ese ámbito.

Ginkgo había ido creciendo exponencialmente y llegó un momento que el mantenimiento de la galería exigía tanto una gran dedicación como una gran inversión económica. Sin embargo, ni lo uno ni lo otro era posible para sus directores, lo que les haría «morir de éxito», como algunos de sus artistas han afirmado. Además, lo cierto es que para ellos el lucro nunca había sido una prioridad. Aunque siempre consideraron la galería como una empresa, defendieron su independencia con respecto al mercado actual, la crítica, los museos, etc. En este sentido, el propio Arturo afirmó en una ocasión que «la rentabilidad de su actividad [estaba] diferida en el tiempo»[449]. No obstante, esta actitud no favorecía las ventas institucionales, que tan necesarias eran para la supervivencia de un proyecto como el de Ginkgo, y de hecho, estas fueron muy escasas. Así, la galería empezó a tener problemas de liquidez por las ventas a plazos y a deber dinero a los artistas —algo que nunca había sucedido con anterioridad—, por lo que decidieron retirarse a tiempo.

Sin embargo, dejó tras sí, un conjunto de ediciones de una gran calidad e interés y una espectacular nómina de artistas. En este sentido podemos decir que, a pesar de que Miura tenía una gran relación con todos los creadores que trabajaron allí, especialmente con los de la primera generación, Ginkgo hizo alarde de una gran profesionalidad y en ella nunca hubo lugar para amiguismos. De hecho, todos los creadores que participaron en el proyecto fueron invitados bajo un absoluto convencimiento de su valía artística, así como, por supuesto, de su posible hueco en el mercado.

No obstante, ello le valió en ocasiones la hostilidad de otros autores que hubiesen deseado formar parte de esa gran familia que fue Ginkgo. No en vano, durante un tiempo la galería se puso totalmente de moda en la ciudad. Poco a poco consiguió hacerse con un gran número de suscriptores —llegaron a tener ciento cuatro, aunque no simultáneamente—, entre los que se encontraban críticos de arte, artistas, profesionales del mundo de la cultura, empresarios, etc., así como de otro tipo de clientes menos fieles, pero también importantes. Por Ginkgo pasaron algunos de los críticos más destacados del momento, los cuales escribieron textos llenos de entusiasmo sobre sus exposiciones. Ese fue el caso de figuras como Juan Manuel Bonet, Horacio Fernández, Fernando Castro Flórez, Mariano Navarro, Alicia Murría, José Ramón Danvila, José María Parreño, Fernando Huici, Pablo Llorca, Adolfo Castaño, Pablo Jiménez, Félix Guisasola, José Marín-Medina, Javier Maderuelo, Miguel Fernández-Cid o José Luis Gallero.

Además, las muestras que organizaban solían tener un gran éxito de público. Así, lo prueba, por ejemplo, el flujo constante de personas que pasaban por la sala diariamente[450]. De hecho, la media de visitantes por exposición era de 546 personas[451],

[449] RODRÍGUEZ, Arturo, «El comercio del arte…», *op. cit.,* p. 27.
[450] Esta es la idea que se deduce del análisis del recuento de visitantes que la galería llevó a cabo diariamente desde que se abrió su sede en la calle Fourquet número 8. Archivo de la Galería Ginkgo, «Visitantes».

si bien es cierto que en algunas la afluencia de público fue mucho mayor. En este sentido, destacan las muestras *3*[3] de Manolo Quejido (1993), *Cazadores furtivos* de Nacho Criado (1994), *Para chicos y chicas* de Jordi Colomer (1995) y *Filtros de amor* de Txaro Fontalba (1997) en las cuales se superaron los 700 visitantes. No obstante, el récord lo alcanzaron otras como la exposición de Juan Pérez Agirregoikoa *Un edipo correcto* de 1997 con 1105 visitas; la exposición de despedida *Diez años de edición (1989-1998)* de 1998 con 1121 o la individual de Adolfo Schlosser de 1996 que con sus 1484 visitantes fue la exposición más visitada de la galería[452].

Por todas estas razones, aunque el tema no ha sido estudiado todavía con la profundidad que se merece, sabemos que Ginkgo se convirtió en un espacio sumamente influyente a todos los niveles. Tanto Arturo como Mitsuo tenían la mirada siempre puesta hacia lo que pasaba en el extranjero, consiguieron una cierta presencia en ferias internacionales y su concepto de galería coincidía con lo que se estaba haciendo fuera de España, más que con lo que pasaba dentro.

Por otro lado, hemos de decir, que buena parte del buen funcionamiento que tuvo la sala se debió a que desde la temporada 1996-1997 Ginkgo incorporó a su plantilla a algunos becarios, estudiantes de Historia del Arte, para que les ayudasen con las tareas administrativas, de catalogación, archivo, almacén, etc. La primera en llegar sería Marta Rincón, quien había hecho un máster de museos en la Universidad Autónoma de Madrid y permanecería allí dos años. Al principio, la galería solo tenía pensado coger a una persona para que les ayudara, pero después Arturo se entusiasmó con la idea de trabajar con gente deseosa de aprender y decidieron contratar también en jornada partida a Rocío Gracia. Esta recuerda con un profundo agradecimiento que tanto Mitsuo como Arturo fueron muy generosos con ellos y que les dedicaron muchísimo tiempo para que aprendieran y se formasen[453]. En este sentido, también señalaba:

> Recuerdo que era todo muy fácil y que enseguida te ponían a hacer cosas. Mitsuo siempre nos mandaba a hacer cosas. Recuerdo una vez que estábamos ayudando a los montajes y de repente había que encajar un marco y me dijo: «coge un martillo». Y yo cogí un martillo inmenso y él en lugar de decirme algo, me dejó. […] Sin una voz, sin un grito. Eres becario, y no es lo mismo, pero era todo muy fácil, muy abierto. El despacho de atrás siempre estaba abierto. Había una jerarquía, pero había tanto respeto que no era una cuestión de muros y de gritos. Era una cuestión de respeto hacia la persona que te va a enseñar[454].

[451] Para este cálculo se ha tenido en cuenta la cifra total de visitantes que asistieron a las cuarenta y siete exposiciones que tuvieron lugar en las dos sedes de la galería. *Ibídem*.
[452] Hemos de tener en cuenta que estas exposiciones tuvieron lugar a principio de año, coincidiendo con la feria ARCO, lo que también influyó para que fueran más exitosas.
[453] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 19.
[454] *Ibidem*.

Al curso siguiente Rocío se marchó a estudiar fuera, y su lugar lo ocuparon Mónica Portillo y Sergio Rubira, quienes permanecieron en la sala hasta su cierre.

Sin duda, Ginkgo fue una galería modélica. A ello contribuyó enormemente el hecho de que uno de sus directores fuese un artista que entendía y respetaba a sus compañeros, pero que también sabía lo que podían dar de sí. Arturo lo expresaría de la siguiente manera:

> El hecho de grabar con Miura supuso, para la mayor parte de los artistas, una experiencia de comprensión de un lenguaje específico y una reflexión sobre su propia obra. Por primera vez, Mitsuo no trabajaba por encargo de otro, él era su propio cliente, quería lo mejor del mejor artista al que pudiera acceder[455].

Además, el respeto hacia el trabajo de los artistas se materializaba en la transparencia de la gestión, en realizar los pagos puntualmente, cumplir los plazos, etc. Labores todas ellas que se lograban gracias al esfuerzo de Arturo.

En definitiva, la importancia de Ginkgo radica en múltiples cuestiones. Por un lado, obviamente, está su labor como editores de obras sumamente novedosas, personales y cuidadas con un concepto completamente contemporáneo de edición en las que siempre se tenía en cuenta tanto el lenguaje del artista como el del medio a utilizar. En este sentido, hemos de decir que, si bien es cierto que los artistas contaron con una gran libertad, la huella de Miura —su delicadeza, su pasión por los detalles, su atención a la presentación de las obras…— estaría siempre presente en muchos aspectos, desde las propias piezas editadas hasta los montajes, pasando por las invitaciones.

Por otro lado, Ginkgo ayudó a asentar y a definir mejor a toda una generación de artistas que, en general, trabajaría sobre todo a partir de los años setenta y en la que no podían faltar nombres como Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Carlos Pazos, Manolo Quejido, Santiago Serrano, Carlos Franco o por supuesto, el propio Mitsuo Miura. Y al mismo tiempo, también abrió la puerta a un gran número de jóvenes artistas que pronto llegarían a ser figuras ampliamente reconocidas como es el caso de Mateo Maté, Alicia Martín, Eugenio Marchesi, Óscar Seco, Sergio Prego, Juan Pérez Aguirregoikoa, etc. Hasta tal punto es así, que en opinión de algunos profesionales como Juan González de Riancho Bezanilla, director de la Galería Siboney de Santander, una de las mayores aportaciones de la galería al panorama artístico español contemporáneo fue la importante cantera de prometedoras figuras que logró descubrir y reunir[456].

Además, el paso por Ginkgo sirvió a estos jóvenes para lanzar sus carreras. No en vano, se les informaba de las becas que tenían que pedir, se les exponía junto a otros

[455] RODRÍGUEZ, Arturo, *II Encuentros de gráfica…, op. cit.*
[456] Así lo expresaba en la conversación que la autora mantuvo con él el 28 de mayo de 2009 en la Galería Siboney de Santander.

artistas prestigiosos con los cuales algunos de ellos establecieron interesantes diálogos (Schlosser-Marchesi, Criado-Maté, Quejido-Pérez Aguirregoikoa…), se les llevaba a ferias tanto nacionales como internacionales, se les ponía en contacto con críticos, etc. Igualmente, de la mano de Miura muchos de ellos comentan que aprendieron algunos de los pilares que se revelarían fundamentales en su posterior desarrollo como artistas tanto desde asuntos absolutamente pragmáticos como otros más trascendentales. Con relación a los primeros podemos mencionar cuestiones como: la manera de embalar bien las obras, la importancia de ser formales a la hora de cumplir los plazos o el hecho de entender su profesión como un trabajo como cualquier otro[457]. Por otro lado, gracias a Miura descubrieron que se puede ser un artista con poco dinero y crear una magnífica obra solo con un papel y un lápiz; que los montajes tienen una gran importancia —pues una exposición no es solo colgar cuadros— y que estos deben ser limpios, austeros y sin adornos para que muestren las ideas claramente. Igualmente, Mitsuo les ayudó a atreverse a ser eclécticos, a tener una visión amplia del arte y a no quedarse solo con una técnica o un formato…[458].

En este sentido, cuando en una entrevista planteamos a Mateo Maté cuál creía que había sido la influencia de Miura tanto sobre su propio trabajo como el de sus compañeros respondió sin dudarlo que esta era:

> […] de actitud, que es impresionante y nos ha impactado a todos. Su seriedad frente al concepto, a la actitud de ser artista, la exigencia personal y para los demás, la forma de analizar las cosas y como se deben de hacer, que me parece fundamental y que era algo muy oriental. A nosotros nos fascinó, porque para nosotros, españolitos de a pie en el mundo de la chapuza que había a nuestro alrededor, Mitsuo era como la excelencia. Esa actitud ha marcado muchísimo[459].

Muchos de los artistas jóvenes admiraban a Miura enormemente, incluso le llamaban cariñosamente «jefe», no porque fuera inquisitivo, sino porque «se imponía por su opinión, por su talante, su certeza, su tolerancia y su forma de pensar y de mirar»[460]. Y de hecho, el mencionado Maté lo considera un maestro: «es a quien en cierto sentido seguimos pidiendo opinión y en quien más confiamos a la hora de pedir un criterio sobre un trabajo nuestro»[461].

Para estos artistas jóvenes la experiencia en Ginkgo fue, sin duda, sumamente enriquecedora e incluso algunos como Eugenio Marchesi han llegado a afirmar:

---

[457] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 15.
[458] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 14 y 15. Igualmente, algunos de estos datos fueron facilitados por Eugenio Marchesi en una entrevista llevada a cabo el 14 de marzo de 2011.
[459] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 14.
[460] *Ibidem*.
[461] *Ibidem*.

> A lo mejor si no hubiésemos pasado por Ginkgo, estaríamos todos viviendo del arte, pero del arte no con mayúscula. Hubiéramos sido más pusilánimes, nos hubiéramos permitido hacer cosas más mediocres. Fue un paso importantísimo[462].

Además, Miura también influyó a algunos artistas formalmente. Por ejemplo, la propia Fumiko Negishi ha reconocido que la manera de trabajar de Mitsuo sí dejó una huella importante en su propia obra. Recordemos que así se observa, por ejemplo, en el uso de planchas de zinc para sus cuadros, en la creación de sombras dentro de ellos, en el concepto de instalación, etc.

Igualmente, también fue allí donde se formaron historiadores del arte de la valía de Rocío Gracia, Sergio Rubira, Marta Rincón o Mónica Portillo, los cuales se mantienen sumamente agradecidos por todo lo que allí aprendieron, pues fue esencial para su carrera profesional[463]. En una ocasión, Rubira y Portillo definieron Ginkgo como «una cantera fascinante de información para la historia de nuestro arte contemporáneo»[464], afirmación que también suscribimos nosotros sin reservas.

Por último, también debemos señalar que la experiencia «Ginkgo» constituirá un episodio de gran importancia en la trayectoria de Miura tanto por su labor como editor de obras ajenas como por la creación de piezas propias, tal y como veremos a continuación.

b) Mitsuo Miura en Ginkgo: editor y artista.

Indudablemente, la labor que Miura llevó a cabo como director artístico de Ginkgo, eligiendo a los artistas y comisariando sus exposiciones, sería fundamental para el desarrollo y el éxito de la galería. No obstante, el hecho de que fuese un artista él mismo también trajo consigo que sus aportaciones fueran mucho más allá. No podemos olvidar que fue quien estampó muchas de las obras editadas por Ginkgo y que sus propias creaciones formaron parte del fondo de la galería. Por todo ello, Miura jugó, sin duda, un papel primordial en la definición de la estética de la galería y de sus principales características. Así, se observa, por ejemplo, en la forma en que Mariano Navarro ha definido a esta sala en alguna ocasión, calificándola de:

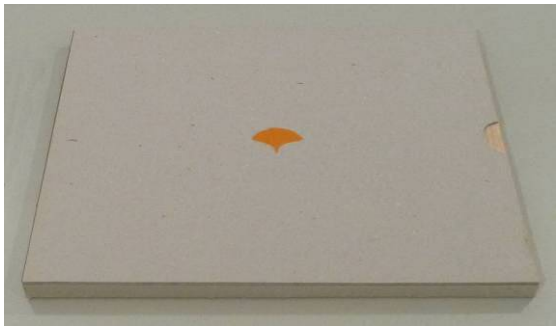
> […] fuertemente estética, crítica con la modernidad y con la política de lo correcto, sin desvaríos hacia los discursos más ácidos por simplemente inmediatos y en muchos casos vinculada directamente al

[462] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 14 de marzo de 2011.
[463] Prueba de ello es, por ejemplo, que para inaugurar en 2010 el espacio de RMS, La Asociación que dirigen tanto Gracia como Rubira, junto a Marta de la Torriente, Mitsuo fuera el invitado para realizar la primera intervención.
[464] PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo…*, *op. cit.,* s. p.

> placer que procede de la obra de arte y al placer, también, de la obra bien hecha[465].

Con relación a su labor como estampador hemos de recordar que Miura había trabajado con anterioridad para editoras como Estampa Joven, Sen, Prova, Grupo Quince o el Colectivo Palmo, realizando tanto obra propia como ajena, por lo que conocía perfectamente el funcionamiento de este tipo de empresas. Además, en 1986 contribuyó con una magnífica carpeta titulada *Hako* en una edición estampada y dirigida por Denis Long en la que coincidiría con otros artistas de gran categoría[466]. Este proyecto se caracterizaba principalmente porque concebía la obra gráfica como una creación para ser disfrutada y no para ser colgada, idea esta que también compartía Miura y que sería sumamente influyente para su desarrollo posterior como editor y estampador[467].

Como ya hemos señalado, Ginkgo nació siendo solo editora. Y en este momento, las primeras cinco carpetas que se publicaron a modo de proyecto piloto debían contener cinco grabados calcográficos cada una que Mitsuo estamparía en su propio taller[468]. Además, con el fin de darles uniformidad, también estipuló el tipo y el tamaño máximo de las planchas (planchas de zinc de 11 x 20 cm) y el tipo y el tamaño de papel (Velin Arches blanc de 250 gramos y de 28 x 38 cm[469]). De este modo, se propiciaba un contacto casi íntimo con la obra, no solo visual, sino también táctil. Asimismo, Miura diseñó las carpetas donde se albergaban los grabados, cuidando cada detalle de la presentación, pero al mismo tiempo, eliminando cualquier elemento superfluo o llamativo.

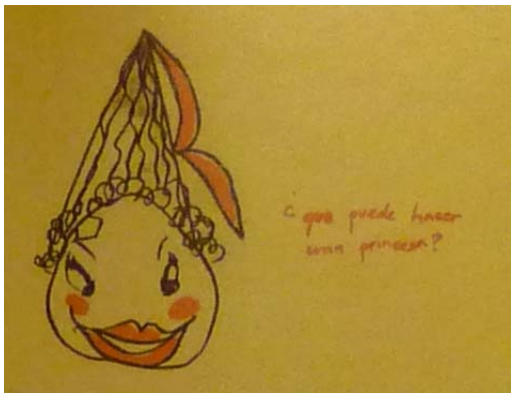


Carpeta y funda diseñadas por Miura para Ginkgo.

[465] NAVARRO, Mariano, «Tres voces», *ABC, ABC de las Artes*, 7 de marzo de 1997.
[466] El resto de artistas participantes fueron Fernando Bellver, Alfonso Fraile, Carlos González. José Hernández, Denis Long, Antonio Lorenzo, Morir, Andrés Ángel y Julio Zachrisson.
[467] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[468] Dichas carpetas como ya vimos estaban firmadas por Alfonso Albacete, Juan Hidalgo, Manolo Quejido, Santiago Serrano y Mitsuo Miura, nómina esta a la que pronto se sumaría Christine Boshier. No obstante, además de dichas ediciones, en 1989 Miura también estampó para la galería grabados sueltos de Alfonso Albacete, Carlos Franco, Manolo Quejido y Santiago Serrano.
[469] Esta medida corresponde a la mitad de una hoja estándar de papel Velin Arches.

En este sentido, hemos de decir que para Miura sería determinante lo que podríamos denominar «el ritual» de acercamiento a una obra, la forma en la que vamos descubriéndola, desvelando sus secretos[470]. Aquel que quiera disfrutar de ella deberá ir desnudándola poco a poco, como si de un amante se tratara. De este modo, la pieza tarda en revelarse, pero sin duda, la espera merece la pena. Miura evitaba la contemplación inmediata de la obra gráfica e incluía un toque de refinamiento, profundidad, ocultación y misterio que está en consonancia con algunos de los valores estéticos más propiamente japoneses desde el periodo Heian (794-1185)[471]. Para ello, separaba las estampas con papel de seda, y creaba una capa de este mismo material para envolverlas. Después las disponía en una carpeta —la cual tenía el nombre del artista serigrafiado en la tapa— que era bien de madera contrachapada o bien de metal (aluminio plegado). Y finalmente, introducía la carpeta en una funda de cartón gris.

En este sentido, hemos de decir que a partir de entonces la mayoría de carpetas editadas por Ginkgo seguirían este diseño básico de cajas sobre las cuales solo se introducirían en ocasiones algunas ligeras variantes de material (por ejemplo, el uso de D. M.)[472]. La única novedad sería la utilización ocasional de carpetas de cartón forrado, aunque siempre se mantendría el espíritu de pureza que reinaba en las anteriores. Además, también diseñó las cajas de sus propios múltiples y de uno de Eva Lootz: *Dos piezas prêt-a-porter II* (1994).



Elena Blasco: *¿Qué puede hacer una princesa?*, 1990.

El éxito de las primeras ediciones hará que, a partir de 1990, se animen a trabajar también con otro tipo de técnicas y formatos como la serigrafía y los múltiples. En estos casos, ya no será Miura quien normalmente realice las ediciones[473]. La primera estampación serigráfica fue *Solo tú* (1990) de Carlos Pazos, la cual se encargó al Taller

[470] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[471] LANZACO, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid: Ed. Verbum, 2003, pp. 41-72; y SAITO, Yuriko, «Japanese aesthetics of packaging», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n.º 2, primavera, 1999, pp. 257-265.
[472] Una mínima parte fueron realizadas por los propios artistas. Este es el caso de *Ejercicios de dibujo artístico* (1991) de Dis Berlin o *Sin título* (1994) de Mateo Maté.
[473] No obstante, Miura realizará algunas estampaciones menores en serigrafía, por ejemplo, los fondos de un grabado de Elena Blasco y la parte de serigrafía de su obra *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos II* (1997). Además, por supuesto, supervisará sus propios múltiples.

Vallirana, si bien es cierto que casi todas las que le siguieron fueron realizadas por el Taller Junza (que a partir de 1990 se convertiría en Nave A). Por otro lado, de la realización de los múltiples estaba a cargo cada autor. No obstante, el grabado calcográfico siguió siendo la técnica más empleada en las ediciones y Miura continúo siendo su estampador[474]. En total, Mitsuo estampó setenta y cinco obras, incluyendo quince carpetas, cincuenta y nueve grabados sueltos y uno de los tres libros de artista que editó Ginkgo[475]. En concreto, trabajó para Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Carlos Franco, Christine Boshier, Elena Blasco, Eva Lootz, Juan Hidalgo, Juan Pérez Aguirregoikoa, Manolo Quejido, Nacho Criado, Óscar Seco, Santiago Serrano, además de realizar, por supuesto, sus propias creaciones. Sus profundos conocimientos técnicos de grabado garantizaron que todas las ediciones calcográficas fueran impecables, pues Miura tenía un control total sobre cada una de las fases del proceso de realización. Eliminaba cualquier tipo de ambigüedad y conseguía el resultado exacto que el artista buscaba. Alfonso Albacete lo explicaba en los siguientes términos:

> Hace lo que quiere hacer y como hay que hacerlo. […] Yo en ese sentido estaba encantado cuando hacíamos los grabados porque claro lo que no ponía yo de mi parte lo ponía él. Le decía: «es que esto es muy complicado» y decía: «si hay que hacerlo se hace», y buscaba la técnica[476].

Es cierto que la mayoría de los artistas mencionados tenían conocimientos de grabado y que Mitsuo respetaba tanto su trabajo que jamás se habría planteado intentar dejar su propia huella. Pero al mismo tiempo, es lógico pensar que Miura ejercería una cierta influencia en sus ediciones tanto en la concepción de la obra como en el resultado final[477]. Además, la personalidad de Miura sería sumamente beneficiosa para el buen desarrollo de todos los proyectos. En este sentido Arturo Rodríguez afirmaría que Mitsuo ejercía «una mayéutica potenciada por su carácter afable y paciente, a la que los artistas se sometían con verdadero placer, y que generaba unos resultados de los que todos disfrutábamos»[478].

Asimismo no podemos olvidar que como artista que era, Mitsuo también estuvo incluido en el proyecto Ginkgo desde el principio y además, enseguida se convertiría en uno de los principales protagonistas del mismo. De hecho, es el creador que mayor número de obras editó junto a Alfonso Albacete y Eva Lootz y cuyas piezas servirían de ejemplo para el resto de lo que la galería buscaba y por lo que apostaba. Por ello, aunque las analizaremos más detenidamente en el capítulo dedicado a su producción

[474] La única excepción al respecto es la de *5 piezas orientales* (1991) de Nacho Criado cuyos relieves en seco fueron realizados por el Taller El Molino de Madrid.
[475] Miura estampó en su taller uno de los tres libros de artista que se editaron en Ginkgo, concretamente *Alegoría de la Iluminación* (1994) de Manolo Quejido.
[476] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 7.
[477] Puesto que ese análisis excede los objetivos propuestos para esta investigación, nos vemos obligados a posponer para futuras publicaciones un estudio detenido de estas posibles relaciones.
[478] RODRÍGUEZ, Arturo, *II Encuentros de gráfica…, op. cit.*

artística, hemos considerado adecuado mencionar a continuación algunos de los trabajos más importantes que este autor llevó a cabo en Ginkgo.

De las cinco primeras carpetas que se editaron en 1989, Miura llevó a cabo *120º en la playa de Los Genoveses*. En cada una de las cinco láminas que la componían aparecía representado un rectángulo monocromático —azul, marino, violeta, rojo y naranja en cada caso— rodeado por un fino marco azul claro. Con esta combinación, Mitsuo aludía a las gamas que el cielo adopta durante el crepúsculo en la citada playa. Para la realización de cada una de las piezas utilizó dos planchas de zinc sin grabar, consiguiendo un resultado de gran limpieza, efecto al que también contribuía la carpeta de aluminio donde se guardaban.

Como ya hemos comentado, en 1990 el éxito de las primeras carpetas les animó a apostar por un concepto de edición más amplio, hecho este que llevó a Miura a realizar los primeros múltiples de la galería, aunque pronto le siguió también Manolo Quejido. Su primera obra de estas características fue *Brisa de verano*, una impresionante pieza compuesta por cinco trozos de tela crep teñida también de azul, marino, violeta, rojo y naranja. Aunque Miura diseñó una caja de D. M. con tapa de metacrilato, la obra en realidad estaba concebida para pender del techo. De este modo, la levedad del material y su disposición colgante hacían que hasta el más suave aire la moviese y el espectador se sintiera como trasportado a una playa en época estival. «Cada vez que se montaba era espectacular» diría Arturo Rodríguez[479]. Sin embargo, su coste de producción era muy alto, lo que impedía que pudieran hacer una edición muy larga. Este hecho, sumado a que era una pieza muy grande —no demasiado apta para coleccionistas particulares— y difícil de almacenar, conllevó que tuviera una escasísima salida comercial.

Por ello, sus siguientes múltiples corregirían en parte algunas de estas cuestiones sin renunciar ni un ápice a su belleza y originalidad. También en 1990 —un año que como estamos viendo Miura se mantuvo especialmente activo— llevó a cabo *Qué vida tan maravillosa I*. Se trataba de una caja de madera que contenía treinta discos de aluminio troquelado y barnizado de 6,8 cm de diámetro. Como objeto ya se trataba de una obra interesante, aunque no cobraba todo su sentido y razón de ser hasta que los pequeños círculos no se disponían en la pared y se iluminaban de tal manera que reflejasen la luz en otras superficies, creando multitud de destellos y brillos que recordaban a los que produce el sol sobre la superficie del mar. De este modo, en realidad, la pieza se convertía en una instalación sutil y sugerente, de la que poco después Miura haría una versión de mayor tamaño que resultaba, por tanto, más impresionante[480].

En esta misma línea de experimentación, Miura llevó a cabo en 1990 mediante técnicas serigráficas la que sería una de las obras más logradas e importantes de toda su carrera. Nos referimos a *En la playa de Los Genoveses,* una carpeta en la que se

[479] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.
[480] Nos referimos a *Qué vida tan maravillosa II* la cual estaba compuesta por veinte discos de 32,7 cm de diámetro que se albergaban en una caja de metacrilato.

representaban cinco símbolos de cinco colores distintos con los que Miura designaba los distintos elementos que a su juicio componían la playa de Los Genoveses. La carpeta estaba formada por cinco láminas de papel vegetal serigrafiadas a dos caras: en el reverso se situaba una serie de círculos y en el revés el símbolo protagonista, de tal modo que, observando la pieza desde el lado principal, se generaba una sensación de profundidad y de distancia, así como de humedad gracias a la translucidez del papel empleado.

Igualmente en 1997 cuando ya ha abandonado la temática de la playa de Los Genoveses, Miura realiza *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos I*. Esta carpeta incluía nuevamente cinco grabados calcográficos de formas recortadas y de colores distintos para cuya realización había utilizado planchas muy mordidas. De esta forma, la lámina estampada adquiría una textura granulada que requería del tacto del espectador para su completa apreciación. A esta obra le siguió ese mismo año *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos II*. En ella Miura serigrafió con tinta textil negra brillante distintas formas asociadas a su nuevo repertorio urbano sobre un suave fondo calcográfico monocromo, de tal modo que lograba crear un bellísimo y agradable contraste entre el fondo y la figura.

Por todo ello, podríamos concluir que en Ginkgo, gracias a la libertad que tenía, aunque también al grado de exigencia que se imponía a sí mismo, Miura llevó a cabo algunas de sus obras más sensibles, delicadas, sinestésicas y técnicamente más perfeccionadas de su carrera. Esto resulta especialmente cierto en el campo de la obra gráfica y de los múltiples, aunque no podemos olvidar que puesto que Miura siempre ha trabajado en varias técnicas de forma paralela, sus experiencias en este campo también le sirvieron de catalizador para su obra única. En definitiva, los años en que Miura fue partícipe —y protagonista— del proyecto «Ginkgo», fueron sumamente activos y fructíferos para el artista y de hecho, serían difícilmente igualados con posterioridad.

Como hemos visto, en estos momentos, tanto su trabajo personal como su labor como editor serán impecables. Bajo su dirección artística, la galería ofrecerá algunos de los momentos más inolvidables de la reciente historia del arte español. Además, en su ferviente apoyo a los jóvenes artistas conseguirá descubrir y reunir a algunos de los creadores que más aportaciones harían al panorama nacional en los siguientes años y que se han mantenido completamente activos desde entonces. Miura será admirado e incluso considerado como un maestro por toda esa generación y de hecho ejercerá —aunque de forma totalmente involuntaria— una fuerte influencia en la mayoría de ellos. Razones estas que ya de por sí deberían garantizarle un puesto de honor en el arte actual de nuestro país.

1. 5. 4. Mitsuo Miura en las colecciones españolas[481]

Mitsuo Miura confiesa, aunque sin un ápice de vanidad, que en sus exposiciones siempre ha vendido obras. Incluso en las muestras que comercialmente funcionaron peor, siempre logró que alguien comprara, al menos, alguna pequeña pieza. No obstante, nunca se ha preocupado de saber quien las adquiría, lo cual como es lógico ha dificultado enormemente un trabajo como el que hemos llevado a cabo en la presente tesis doctoral.

Al principio de su trayectoria, sus principales coleccionistas eran algunos compañeros de la facultad y sus amigos, con los cuales solía intercambiar obra o regalársela, aunque también algunos la adquirían, pues sus precios no eran muy elevados. Después de trasladarse a la ciudad de las Casas Colgadas, empezarían a apoyarle algunos artistas del círculo conquense especialmente Zóbel, Sempere o Antonio Lorenzo, así como también figuras de la talla de Juana Mordó [482] . Posteriormente, iría ampliando su círculo de compradores, aunque, en general, todo apunta a que sus obras serían adquiridas mayoritariamente por particulares.

No obstante, hasta la fecha nos ha sido imposible localizar todas las piezas que se ubican en este tipo de colecciones y lo cierto es que el hallazgo de las pocas que sí hemos encontrado ha sido realizado con grandes dificultades. Esto se debe principalmente a que las galerías no están dispuestas a facilitar este tipo de datos, a lo que hemos de sumar la despreocupación del propio artista por su paradero y el hecho de que algunas obras han ido cambiando de dueños con el tiempo y no nos ha sido posible seguirles la pista.

Así, hemos contactado a través de cartas postales con los principales coleccionistas particulares de arte contemporáneo de nuestro país y con todas aquellas personas que por su cercanía al artista resultaban potenciales coleccionistas de su obra, la mayoría de los cuales nos ha contestado muy amablemente[483]. A estos hemos sumado otros nombres que aparecen en algunos de sus catálogos, pero con los cuales no nos ha sido posible contactar. Sin embargo, el número total de piezas pertenecientes a coleccionistas particulares que hemos encontrado es muy bajo, pues tan solo suma cuarenta, y por tanto resulta poco representativo para ser analizado en detalle o para hacer un estudio comparativo. Con todo, podemos señalar que la mayoría de piezas encontradas son, en este orden, pinturas y grabados, algunas esculturas y un número mucho menor de dibujos, múltiples o fotografías.

---

[481] Aunque atañe a toda su carrera, la presencia de las obras de Miura en museos e instituciones españolas cobra especial relevancia en la segunda estancia madrileña. No en vano, la mayoría de este tipo de piezas entraron a formar parte de las colecciones públicas y privadas de nuestro país a partir de 1984, motivo por el cual este asunto se analiza en este apartado.

[482] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3. Además, así nos lo transmitía en una entrevista Enrique Gómez Acebo el 24 de febrero de 2011.

[483] En concreto, de los cuarenta y nueve coleccionistas consultados, respondieron a nuestra solicitud un total de cuarenta personas, cuyos nombres evitamos en favor de su privacidad, y de ellos tan solo dieciséis confirmaron que no tenían ninguna obra suya.

Por el contrario, hemos podido acceder a un número mucho más significativo de obras que están presentes en colecciones públicas y privadas de España. No en vano, hemos contactado con más de doscientos centros coleccionistas, entendiendo el término «centro» en un sentido amplio que incluye museos, instituciones, fundaciones, entidades bancarias, organismos políticos, universidades, bibliotecas, etc.

En concreto, hemos logrado localizar en las colecciones españolas un total de ciento treinta y cinco piezas (ciento veinticinco si no tenemos en cuenta los diversos ejemplares de una misma obra y solo atendemos a las piezas que son diferentes)[484] que se ubican en treinta y dos centros distintos. Son los siguientes: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Biblioteca Nacional (Madrid), Museo Artium (Vitoria), Fundación Helga de Alvear (Cáceres), Caja de Canarias (Palma de Gran Canaria), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Diputación Foral de Guipúzcoa (San Sebastián), Fundación Juan March (Madrid), Museo de Málaga, Banco de España (Madrid), Centro Atlántico de Arte Moderno (Palma de Gran Canaria), Galería Estampa (Madrid), Universidad Complutense de Madrid, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Centro de Arte Caja de Burgos, Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Ayuntamiento de Pamplona, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (Madrid), Caja Madrid, Calcografía Nacional (Madrid), Centro de Arte 2 de Mayo de Móstoles, Colección Obra Social Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza), Diputación de Granada, Fundación Antonio Pérez (Cuenca), Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella), Fundación Pilar i Joan Miró (Mallorca), Fundación Tharrats (Pineda de Mar), Fundación Torre-Pujales (Museo de Arte Contemporáneo Costa da Morte) (Corme, A Coruña), IAACC Pablo Serrano (Zaragoza), Museo Arte Contemporáneo Unión Fenosa (A Coruña) y Universidad de Salamanca[485].

[484] Es decir, con esta cifra —ciento treinta y cinco— nos referimos al número total de obras que están en colecciones públicas y privadas de España, independientemente de si una misma pieza (en el caso de las obras múltiples) está en varias colecciones a la vez.

[485] Para más información sobre las colecciones mencionadas véase entre otros: AA. VV., *Arte y trabajo: colección de arte gráfico del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid*: Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988; AA. VV., *Colección Pública II. Arte contemporáneo, ingresos 1991-1993,* Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1993; AA. VV., *Diversidades formales: la colección* (7), [Burgos]: Caja de Burgos, 2006; AA. VV., *Fondos del CAAM: últimas tendencias,* [Las Palmas de Gran Canaria]: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997; AA. VV., *Museo de Arte Abstracto Español…, op. cit.,* s. p.; ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, y ZOZAYA ÁLVAREZ, María, *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2004; DANVILA, José Ramón, *Creer en el arte: colección Helga de Alvear: una selección*, [Burgos]: Caja de Burgos, Obra Social, 1997; ERASO, Miren, *Diez años de litografía en Arteleku*, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996; FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones…, op. cit.*; FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1989; GARCÍA, Aurora, *Acentos: en la colección Caja Madrid*…, op. cit.; LASALA, José Luis y RATIA, Alejandro*, Cinco décadas de arte gráfico. Colección Escolano,* Zaragoza: Gobierno de Aragón e Ibercaja, 1996; MANZANOS, Javier, *Colección Arte Contemporáneo*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1999; MILLET, Teresa, *et al., Colección Juan Antonio Aguirre…, op. cit.;*NAVARRO, Mariano y DE ALVEAR, Helga, *Luz y fotografía en la colección Helga de Alvear*: Fundación Caja Vital Kutxa, 1998; OLIVARES, Rosa, *Cuadros de una exposición: fondos de la colección de fotografía de la Comunidad de Madrid*, Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Comunidad de Madrid, 2003; ROMERO GÓMEZ, Yolanda, *et al., Granada de Fondo: colección de arte contemporáneo*, [Granada]: Diputación de Granada,

En general, la manifestación mejor representada es la obra gráfica (56), seguida por la pintura (42). Asimismo, también encontramos bastantes fotografías (14), esculturas y múltiples (11 cada una), siendo muy inferior el número de dibujos (2) y de *collages* (1).

En lo que respecta a su cronología, debemos decir que existe una especial predilección por las obras que Miura realizó en la década de los noventa (55), aunque también hay bastantes de los setenta (36) y de los ochenta (35). No obstante, encontramos muy pocos ejemplos realizados a partir del año 2000 (10) y solo uno de los años sesenta.

No obstante, casi la mitad de las colecciones tan solo poseen una obra suya, y solo cuatro poseen más de cinco piezas. En concreto, las colecciones que mayor número de obras de Mitsuo Miura poseen son: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Biblioteca Nacional (ambas con siete piezas)[486], el Museo Artium (21 piezas)[487] y la Fundación Helga de Alvear. Esta última con sus 45 piezas es la colección con más obras de este artista, así como la más variada, pues contiene gran parte de las manifestaciones que ha trabajado[488]. Además, es la única en la que están representadas las principales etapas por las que ha pasado, ya que abarca cronológicamente desde 1977 hasta 2005.

Todo ello hace que Miura sea el creador nipón con una presencia más acusada en los centros españoles, no solo en comparación con otros artistas residentes en nuestro país, sino en general entre todos los japoneses[489]. Sin embargo, hasta la fecha no nos ha sido posible analizar la relevancia de estos datos en relación con la existencia de fondos de otros artistas coetáneos suyos. No obstante, consideramos que, aunque no podemos olvidar que las colecciones de arte contemporáneo español se han empezado a formar hace tan solo unas décadas, Miura, al igual que otros muchos artistas de su generación, está pobremente representado en la mayoría de las colecciones españolas.

1. 5. 5. Los vínculos de Mitsuo Miura con Japón desde su llegada a España

> «Creo que en mi obra sí hay una influencia del país donde nací, de la educación que recibí en Japón, y aunque no me lo planteo nunca, mis trabajos son muy orientales».
>
> Mitsuo Miura[490].

2003; y SOLANA, Guillermo y BERNÁRDEZ SANCHOS, Carmen, *Colección BBVA: Obras maestras sobre papel*, Madrid: BBVA; Turner, 2005.

[486] En el primer caso se tratan de dos pinturas y cinco carpetas de grabados fechadas entre 1973 y 1997 y en el segundo de siete piezas de obra gráfica datadas entre 1977 y 1994.

[487] En la colección de Artium encontramos una fotografía, dos pinturas, cuatro múltiples y catorce piezas de obra gráfica fechadas entre 1979 y 1997.

[488] En este sentido, podemos señalar que Miura está representado en la colección de la Fundación Helga de Alvear con pinturas, obra gráfica, múltiples, fotografías y esculturas.

[489] CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Las colecciones de arte japonés contemporáneo en España», en BARLÉS BÁGUENA, Elena (coord.), *Coleccionismo y colecciones de arte japonés en España*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (en prensa).

[490] ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés…», p. 6.

Analizada la trayectoria de este singular creador y comprendidas las bases fundamentales de su trabajo, es necesario examinar los lazos que Miura ha mantenido con Japón desde su llegada a España, tanto en un sentido real (viajes, exposiciones, contactos directos, etc.), como idiosincrásico (algunos de los aspectos que forman parte de su personalidad y que ha heredado de la sociedad nipona).

Miura es considerado en su país natal como el más español de los japoneses y en la nación en la que reside como el más japonés de los españoles[491]. Este tipo de afirmaciones que se suelen aplicar a los artistas nipones que residen en nuestro país pueden sonar a tópico y, de hecho, lo son en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo, en el caso de Mitsuo —más que en ningún otro— ambas posturas pueden llegar a ser ciertas. Más allá de estereotipos y de fáciles etiquetas, lo cierto es que la formación que este artista ha recibido y las experiencias que ha vivido, sumadas a su propia personalidad hacen que su idiosincrasia sea verdaderamente particular. En ningún caso pretendemos aquí desglosarla, no solo porque no nos sintamos capaces hacerlo, sino también porque estamos convencidos de que en su identidad se han fusionado ambos mundos —el japonés y el español— de tal manera que no es posible separarlos definidamente.

Sin embargo, gracias a nuestras conversaciones con Mitsuo, así como a las entrevistas que hemos realizado a otras personas que le conocen muy de cerca (familiares, amigos, etc.) hemos podido conocer mejor una pequeña parte de lo que podríamos denominar el «Miura japonés». Así, a continuación ofreceremos algunas de nuestras reflexiones al respecto, ya que consideramos que, aun siendo siempre conscientes de su complejidad, pueden resultar interesantes para acercarnos un poco más a este artista y a su trabajo. No en vano, en una ocasión Mitsuo afirmó:

> Todo el mundo está condicionado por el lugar en el que nace. Cada uno nos acostumbramos a la metodología de nuestro entorno. Hay una sensibilidad histórica que haces tuya y es muy difícil de eliminar. De ahí viene la diferencia. Otra cosa es intentar mezclar las dos corrientes. Es posible, aunque muy difícil[492].



Sello y firma de Mitsuo Miura en la obra *Kam*, 1982.

[491] *Ibidem*.
[492] GONZÁLEZ, Carlos, «Mitsuo Miura: 'Cuando vine en los 60…», *op. cit*.

Una de las cuestiones por las que con mayor frecuencia Mitsuo se ha sentido diferente en nuestro país ha sido el peso que el cristianismo ha tenido y tiene todavía en cierta manera en buena parte de la sociedad europea y especialmente en España, sobre todo, hasta los años sesenta y setenta del siglo XX, momento en que él se instaló aquí.

Es cierto que en el catolicismo se han escrito textos que son un canto a la alegría y a la vida. Sin embargo, en el momento que Mitsuo llegó a España, esta religión era entendida en muchos casos como un conjunto de leyes morales opresoras y pacatas —avivadas por la política vigente— con las que nunca se sintió identificado.

A pesar de que el cristianismo también ha tenido un considerable predicamento en Japón, desde tiempos inmemoriales, en este país han convivido religiones muy diversas (sintoísmo, budismo, taoísmo, confucianismo, cristianismo, etc.) y los fieles se han acostumbrado a combinar creencias de distinta procedencia según sus preferencias[493]. Es más, incluso es posible encontrar dentro de un templo altares de otras religiones o que una misma persona se considere seguidor de varios credos[494].

Además, según Ruth Benedit, de la que hablaremos con mayor detenimiento posteriormente, el código ético japonés es muy comprensivo con los placeres de los sentidos y no los condena, sino que considera que deben cultivarse[495]. Por ello, aunque los estos no deben interferir en los asuntos serios de la vida, están estrechamente ligados a lo cotidiano[496].

De este modo, no podemos olvidar que Mitsuo conoció este tipo de espiritualidad abierta, lo cual se acentúa si tenemos en cuenta que él no posee ningún tipo de creencia religiosa y que además no es nada dogmático. Una de las cuestiones más transcendentales para su trabajo que se derivan de estos hechos, es que en Mitsuo no han calado conceptos como la penitencia o el pecado. En este sentido él mismo señalaba: «no sé si debo hablar de mezcla de culturas; sin embargo, una cosa sí que tengo clara: no tengo ese sentimiento occidental de fatalidad que produce el catolicismo»[497].

No obstante, aunque en esa aproximación vitalista hacia la existencia que Miura realiza puede haber una influencia de la cultura japonesa, no podemos olvidar que también es una opción o una manera de enfrentarse a la vida totalmente personal. Sería absolutamente engañoso obviar la gran cantidad de autores y de artistas que en Japón se han expresado haciendo uso de temas como la tragedia, la muerte o la destrucción. En este sentido, no podemos olvidar a creadores contemporáneos como el escritor Yukio

[493] LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.
[494] LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 24.
[495] BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada: Patrones de la cultura japonesa,* Madrid: Alianza, 2008, p. 175.
[496] *Ibidem*, pp. 175-191.
[497] LABORDETA, Ángela, «Miura presenta una instalación con la que reivindica el placer de la contemplación», *Diario 16 Aragón*, 3 de marzo de 1994, p. 63.

Mishima, bailarines de Ankoku Butō como Tatsumi Hijikata o Kazuo Ono o artistas como Tetsumi Kudo[498].

En cualquier caso, Miura siempre ha defendido la posibilidad de disfrutar con las cosas pequeñas, aparentemente insignificantes que mejoran nuestro día a día. Siempre ha intentado vivir de ese modo y lo ha mostrado en su trabajo sin pudor[499]. En este sentido, comentaba: «Siempre me ha encantado hablar de una parte placentera de la vida. Ya tengo suficientes amigos que cuentan sus penas. Yo no me apunto a eso»[500]. Igualmente afirmaba en otra ocasión: «Los problemas personales no me interesan a la hora de trabajar y, además, ya hay bastantes tragedias en la vida real. Por eso yo escojo el lado bueno de la vida. Busco lo agradable, pero no entendido como juerga, sino como sensibilidad»[501].

Así, ha apostado por un tipo de arte hedonista, optimista, alegre, sensorial, tal y como demuestran títulos como *Qué vida tan maravillosa*, *Cuatro metros cuadrados de bienestar*, *Una mirada «tutti fruti»*, etc. Ahora bien, en su obra nunca ha habido lugar para planteamientos frívolos.

Mitsuo siempre ha reivindicado que él ha sufrido en su vida como cualquier otra persona, pero nunca le ha parecido adecuado trasladar esos sentimientos a sus obras. En este sentido, hemos de señalar que ese particular sentido del recato también tiene mucho que ver con la educación nipona[502]. En Japón se considera de mal gusto mostrar las emociones en público con el fin de mantener la armonía y el bien común[503].

Por otro lado, muchos han sido los autores que han vinculado el cromatismo de sus obras con un concepto oriental del color[504]. En este sentido, convendría recordar que su madre enseñaba a confeccionar kimonos. Por ello, de pequeño, Mitsuo estaría más que acostumbrado a ver las ricas y coloridas telas de estos trajes por su casa[505]. Y de hecho, en alguna ocasión los mencionará en relación con su trabajo:

> Si vas a Japón hay una parte de Japón muy consumista, tiene una parte de extravagancia total, aunque en otra parte no. […] También en lo clásico; en los vestidos, me refiero a los kimonos, y en ese tipo de cosas, hay una parte de teatralidad. Si vas al teatro *Kabuki*, tiene un colorido

[498] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*
[499] La relación de este tipo de actitud con su origen también ha sido analizada en: LABORDETA, Ángela, «Miura presenta una instalación…», *op. cit.*
[500] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[501] VALIENTE, M. «Con mi trabajo intento fabricar una ilusión», *El Periódico de Aragón*, 1 de marzo de 1994, p. 38.
[502] Una idea parecida la expresa Alicia Murría en: MURRÍA, Alicia, *et al., Mitsuo Miura…, op. cit.,* p. 17.
[503] Véase también MURRÍA, Alicia, *et al. Espacios públicos…, op. cit.*
[504] Así lo expresó Guillermo Lledó en una entrevista llevada a cabo el 23 de febrero de 2011. Véase también ALONSO MOLINA, Óscar, «Mitsuo Miura», *Arte y Parte,* n.º 50, abril-mayo 2004, p. 126; MIRANDA, Julián H. «El color de los días», *El Independiente*, 18 de junio 1990, p. 47 y APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 10.
[505] Otro texto en el que se ha relacionado sus obras con las cualidades de las vestiduras niponas es el que Fernando Castro Flórez publicó en *Diario 16* el 5 de septiembre 1994. Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 41.

> impresionante, parece fuera de lo natural, pero al mismo tiempo la naturaleza allí es así, porque es un país donde por el clima, lluvia y sol, casi intermitentes, hay una gran variedad de plantas y hay paisajes con unos contrastes de color tremendos. […] Entonces esa extravagancia no es como se piensa aquí, la extravagancia allí no es tal, sino que es natural[506].

No obstante, bajo nuestro punto de vista, la interpretación del colorido de sus obras como algo propiamente japonés es un tema cuanto menos delicado. Sin ningún género de dudas, Mitsuo no sigue en absoluto la tradición cromática del tenebrismo español o de la España Negra que va desde Goya a Saura, pasando por José Gutiérrez Solana. Sin embargo, en nuestro país artistas coetáneos suyos estaban haciendo un uso del color mucho más desenfadado por influencia del pop (Hernández Mompó, Alcaín, Albacete, etc.). Además, sabemos que desde el comienzo de su carrera Miura toma como principal referente el arte americano.

Igualmente, podríamos vincular con su origen japonés —aunque también con otras muchas fuentes— la exquisitez y el cuidado de los acabados de sus trabajos, la sutileza de sus propuestas, la sencillez formal de las mismas, la atención a la manera en que presenta las obras o el interés por el vacío en algunas series concretas. Asimismo, Miura crea piezas que requieren un disfrute sensorial, sigiloso, dinámico y progresivo, cualidades todas ellas que muchos autores han relacionado con la estética oriental en general[507] y zen en particular[508]. No obstante, a pesar de que es cierto que la cultura japonesa, grosso modo, valora este tipo de actitudes y sin duda, Miura es partícipe de ellas en buena medida, este tipo de comentarios han sido, a menudo, producto de una fácil recurrencia más que de un análisis profundo.

---

[506] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[507] Entre otros muchos, véanse: «Mitsuo Miura: la memoria de la realidad», *El Punto de las Artes*, octubre 1994, p. 17; ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura: la idea del color», *La Provincia*, 29 de abril de 1993, p. 36; APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 47; DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, la sensación del paisaje», *El Punto de las Artes*, 12-18 de marzo de 1993, p. 5; DANVILA, José Ramón, *Ecos de la materia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997; FERNANDEZ-CID, Miguel, «Barjola, Miura y Celorrio», *Diario 16,* 5 marzo de 1993, p. 30; FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1989; GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Mitsuo Miura, paisaje urbano», *El Cultural*, 20 de febrero de 2000; LOGROÑO, Miguel, *et al*., *Madrid + Islas: Alcaín, Aparicio, Cardenes, Lledó, Miura,* Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985; MARÍN Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo…», *op. cit.*; MORENO RUIZ de EQUINO, Iñaky, «Sutilezas orientales de Mitsuo Miura», *El Diario Vasco*, 29 de junio de 1991, p. VII; MUÑOZ, Clara, «El paisajismo sintético de Mitsuo Miura», *La Provincia. Las palmas*, 22 de abril de 1993, p. 36; MURRÍA, Alicia «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16 Aragón,* 28 de octubre 1989, p, 46; NAVARRO, Mariano, *et al.*, *Expansiones Implosivas: derivas de la escultura en la Colección Caja de Burgos*, Burgos: Caja de Burgos, 2007; ORÚS, Desirée, «Un contenido para emocionar», *El Día, «Imán»*, 29 de octubre de 1989, n.º 51, p. 51 p. VIII; PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz: Trayecto Galería, 1990; SOLANA, Guillermo y BERNÁRDEZ SANCHOS, Carmen, *Colección BBVA…, op. cit.*; TUDELILLA, Chus, «Belleza y silencios», *El Periódico de Aragón*, 10 de marzo de 1994, p. VIII.

[508] Algunos de los textos en los que se vincula la obra de Mitsuo con el zen son: DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, la percepción del espacio…», *op. cit.*; JIMÉNEZ, Carlos, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 69, junio 1990, pp. 78-79; RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España…, op. cit.*; RUBIO, Javier, «En tres dimensiones», *ABC*, 25 de marzo de 1984, p. 99.

Por otro lado, otro de los aspectos de la personalidad y la obra de Mitsuo que bajo nuestro punto de vista más pueden relacionarse a su ascendencia japonesa es su vinculación con la naturaleza. No en vano, desde la antigüedad la sociedad nipona ha hecho gala de una enorme sensibilidad hacia todas las manifestaciones de la naturaleza, que le ha permitido percibirla y admirarla de una manera especial[509]. Esto se debe principalmente a causas tanto geográficas como culturales.

Por un lado, en lo que a las primeras se refiere podemos destacar, entre otras muchas, el hecho de que en Japón las cuatro estaciones del año están claramente diferenciadas, sus especies vegetales y animales son muy variadas y sus paisajes sumamente ricos. De este modo, apenas sorprende que los nipones se hayan dedicado a su contemplación y admiración.

Además, las frecuentes catástrofes naturales a las que el país se ha sometido han conllevado que sus moradores posean un fuerte respeto hacia las fuerzas de la naturaleza, aceptando de manera innata su grandeza, su poder, y su capacidad de cambio. Al mismo tiempo, los japoneses han asumido un modelo cultural definido como «naturalista» por el que se sienten parte de la misma[510].

Por otro lado, aunque vinculado con lo anterior, este pueblo ha mantenido una serie de creencias filosóficas y religiosas —algunas de ellas tomadas del continente asiático, pero otras muchas gestadas en el propio territorio nipón— que han dejado una huella insondable en su mentalidad. No en vano, las principales religiones que han existido en Japón (sintoísmo, budismo y taoísmo) tienen como denominador común una profunda tolerancia hacia la naturaleza y su religiosidad se basa tradicionalmente en el culto a su belleza sagrada. 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»[511].

Hoy en día, muchos de estos planteamientos siguen vigentes aunque han sido totalmente laicizados y se combinan con otros conceptos espirituales o con sentimientos como el *nagareru bunka* o el *aware*, los cuales animan a vivir en un cambio continuo semejante al de la naturaleza y a apreciar tanto sus expresiones más majestuosas como las más sencillas.

---

[509] Sobre esta cuestión véase: ANESAKI, Masaharu, *Art, life, and nature in Japan*, Westport: Conn, ed. Greenwood, 1977; BARLÉS, Elena, «Arte y Naturaleza en Japón: la belleza de las cuatro estaciones», en BARLÉS, Elena (coord.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés. Col. «Federico Torralba de Estudios de Arte Oriental»,* Zaragoza: Fundación Torralba, Fundación Cai-Asc, 2008; BERQUÉ, Augustin, *Le sauvage et l'artifice: les japonais devant la nature*, París: Gallimard, 1986; EISENSTADT, Shmuel Noah, *Japanese Civilization,* Chicago: Chicago UP, 1996; KEENE, Donald, *Appreciations of Japanese Culture*, Tokio: Kodhansa, 1971; NITSCHKE, Günter, *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Colonia: Taschen, 1999; SAITO Yuriko, «The Japanese appreciation of nature», *The British Journal of Aesthetics*, 25(3), 1985, pp. 239-251; SLAWSON, David A., *Secret teachings in the art of Japanese gardens: design principles, aesthetic values*, Tokyo: Kodanska International, 1991; VARLEY, H. Paul, *Japanese culture*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2000; y WATSUJI, Tetsuru, *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme, 2006.

[510] *Ibidem*, p. 21.

[511] LANZACO, Federico, *Religión y espiritualidad…, op. cit.*, p. 21.

Como no podía ser de otro modo, estas cuestiones se van a manifestar en múltiples aspectos de la sociedad japonesa como su manera de concebir el espacio, su lengua, su literatura, su mitología o, por supuesto, sus manifestaciones artísticas. De hecho, según Lanzaco, en Japón existe un particular «esteticismo naturalista»[512] por el cual se valora cualquier expresión artística que se relacione con lo que es propio de la naturaleza[513].

Igualmente, Miura, tal y como ya hemos podido esbozar a lo largo de este capítulo dedicado a su trayectoria, su obra se va caracterizar a menudo por una sincrética, pero evidente plasmación de las sugerencias destiladas por el medio circundante. Por lo que no sorprende que, dado que desde niño ha tenido un estrecho contacto con la naturaleza[514], esta se refleje en su obra.

De este modo, Miura podría presentarse como un eslabón más de esa antiquísima cadena de admiración a la naturaleza, aunque siempre teniendo en cuenta que en su caso su vinculación con el paisaje natural está completamente despojada de cualquier aspecto religioso o espiritual[515] y que en ella también juega un papel fundamental su propia personalidad y sus intereses artísticos en general, y estéticos en particular.

Analizando sus obras se pueden establecer diferentes grados de penetración y captación del paisaje que evidencian un desarrollo artístico tendente, en general, a una gran síntesis expresiva. En algunas de sus primeras obras Miura representa formas vegetales y orgánicas para hablarnos de la energía y del origen de la vida. Igualmente, a finales de los setenta toma prestados algunos detalles o matices concretos de la naturaleza con los que parece reivindicar la materia, que después en otras piezas se convertirán en un mero motivo de inspiración. Esta no se muestra apenas manipulada, sino captada en toda su naturalidad y con sus aspectos más primarios y misteriosos. No obstante, desde la segunda mitad de los años ochenta, elabora obras de apariencia mínima, pero de una gran sofisticación conceptual que están basadas en sus experiencias sensoriales en el paisaje. Por todo ello, Guillermo Lledó definió a Miura como: «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»[516].

Asimismo, tampoco podemos olvidar que para algunos de sus proyectos de arte público como el que idea en 1992 en Telde para el Cabildo Insular de Gran Canaria retomará conceptos de los jardines zen e incluso afirmará:

---

[512] LANZACO, Federico, *Los valores estéticos…op. cit.,* p. 18.
[513] BARLÉS, Elena, «Arte y naturaleza en Japón…», *op. cit*.; y CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Mitsuo Miura y la huella del paisaje», en *Actas del Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Valencia: Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico, 2008, pp. 153-170.
[514] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.
[515] De hecho, el propio Miura ha afirmado en alguna ocasión que nunca se ha vinculado con el budismo o con el zen. Véase: «Mitsuo Miura, el reflejo del mundo en los colores tutti fruti», *El Periódico de Aragón*, 6 de noviembre de 2005, en www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941 [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007].
[516] LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura…, op. cit.*

> Yo pretendía huir de la típica pieza de carácter impositivo, que obliga a ser mirada, eso es algo que no existe en mi trabajo.[…] También está ahí la relación con el jardín japonés, muy alejado del europeo, que con frecuencia es demostración de poder; el japonés es más visual y pone en contacto al hombre con la naturaleza. Aunque desde occidente se piensa que el jardín japonés es solamente para la contemplación no es así, es una lectura deformada porque se piensa exclusivamente en los jardines de los templos que tienen la función de invitar a la meditación, pero hay otro tipo que es paseable, relajante, donde se hace gimnasia[517].

Por otro lado, Miura aplica a sus obras un concepto de espacio vivido que tiene ciertas concomitancias con la filosofía del pensador chino Lao Tse, que tan influyente ha sido en toda Asia[518]. Esto se hace especialmente evidente cuando afirma:

> Yo considero que la vida no es ladrillo, en el ladrillo está incrustada la vida que nosotros hacemos. La casa es alguien que habita en este espacio, entonces se puede considerar una casa, sino es un cacho de espacio. No tiene vivencia. No tiene energía[519].

No obstante, a pesar de lo anteriormente comentado, a Miura nunca le costó demasiado esfuerzo despegarse de lo japonés. De hecho, lo que realmente quería era imbricarse en la vida y en las costumbres españolas, lo que indudablemente favorecerá su integración en el país. Con todo, a menudo sus amigos y familiares han tenido dificultades para comprender algunas de sus actitudes, por lo que han intentado encontrar respuestas en libros que tratan de la cultura nipona como *El crisantemo y la espada* de Ruth Benedict[520]. No en vano, este libro fue realizado en 1944 y, por tanto, en parte reflejaba la idiosincrasia japonesa del periodo de posguerra, justo el cual Mitsuo conoció al nacer y en el que sus padres —quienes lógicamente le educaron— vivieron. Ahora bien, la autora nunca hizo trabajo de campo en Japón y sus fuentes más directas fueron las entrevistas que realizó a algunos japoneses que se encontraban en Estados Unidos. De este modo, a menudo, nos muestra una visión rígida y estereotipada de este pueblo. No obstante, lo cierto es que incluso sus seres queridos lo han considerado muy útil para entender algunos aspectos de su personalidad como su

[517] MURRÍA, Alicia, *et al., Espacios públicos…, op. cit.*
[518] Nos referimos sobre todo a la famosa frase atribuida a Lao Tse que reza: «La realidad del edificio no consiste en las paredes y el techo, sino en el espacio interior en el que se vive». Citado en: LORENTE ALCOYA, Óscar: «Influencias orientales en la arquitectura moderna occidental. El caso español: Miguel Fisac», en *Actas de las I Jornadas de Investigación de Arte Asiático: «La creación artística como puente entre Oriente y Occidente»*, Madrid: Grupo de Investigación Asia y Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia, 2012, p. 206.
[519] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 1 de julio de 2010.
[520] Este libro de la antropóloga americana Ruth Benedict (Nueva York, 1887-1948) es un estudio realizado para el gobierno estadounidense que en ese momento estaba en guerra contra Japón con el fin de entender el comportamiento y las actitudes de los nipones y así poder combatirles mejor. Véase: BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada…, op. cit.*

timidez, su concepto de intimidad, su profundo sentido del deber y de fidelidad al maestro, su honestidad, su capacidad de trabajo y esfuerzo, su discreción…[521]. No obstante, huelga decir que Miura no posee todas las cualidades que el libro propone como típicamente japonesas.

Con todo, tal y como ha expresado en alguna ocasión su fiel compañera María Lara: «las vivencias y enseñanzas hasta los dieciocho años son esenciales, así es que creo que nunca dejará de ser japonés»[522].

Ahora bien, a pesar de que, indudablemente, Mitsuo ha conservado un importante bagaje de las experiencias que vivió en su país de origen, nunca ha sentido la necesidad de volver a Japón, ni siquiera en los primeros años de su estancia en España. De hecho, los viajes que ha realizado a su país natal han sido muy escasos y esporádicos. Así, tampoco ha mantenido una relación muy estrecha con sus amigos y familiares nipones, salvo algunas excepciones como el que fuera su profesor, Shōji Murai.

Sin embargo, desde su establecimiento en España, Miura no se ha desvinculado totalmente de sus orígenes y de hecho, ha mantenido con Japón algunos lazos tanto directos como indirectos.

Por un lado, desde el principio de su estancia en nuestro país, Mitsuo siempre se mostró interesado en mantenerse al día de lo que sucedía en el panorama artístico nipón. Por ello, a su llegada a Madrid, pidió a un compañero suyo que le enviase ejemplares de la revista *Bijutsu Techō (美術手帖)*, la cual también le serviría para no olvidar el idioma japonés. Se trataba de una publicación mensual realizada en Tokio de carácter divulgativo y de temática artística que era considerada de obligada lectura entre los estudiantes de Bellas Artes japoneses o cualquier persona interesada en esta materia.

Miura recibió en España esta publicación intermitentemente hasta que se suscribió a la misma desde 1983 a 2005[523]. La leía con atención, incluso a veces la subrayaba y recortaba algunas partes. El interés que entrañaba *Bijutsu Techō* para Miura radicaba en el hecho de que en ella aparecían noticias de actualidad artística, críticas de exposiciones, entrevistas, reportajes de temas muy diversos, etc. Además, es una revista que no trata solamente el arte nipón, sino también algunos aspectos del europeo y estadounidense, lo que le permitía estar informado de lo que ocurría en los tres continentes.

Es difícil saber exactamente qué artículos de esta revista pudo leer Mitsuo o cuáles le cautivaron o le dejaron una huella más profunda, puesto que no conocemos los números exactos que recibió antes de suscribirse a la misma. Sin embargo, una primera aproximación a los contenidos que aparecieron en los ejemplares de finales de los años sesenta y principio de los setenta —momentos en que el trabajo de Mitsuo era más sensible a las influencias de otros movimientos y artistas— y otros números que

[521] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 8 y 12.
[522] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 12.
[523] Según el propio Mitsuo la recibió entre 1966 y 1967 y entre 1983 y 2005. Sin embargo, sabemos que también recibió otros números de 1969 (n.º 12), 1976 (n.º 1), 1982 (n.º 11), 1983 (n.º 6 y 7) y 1989 (n.º 11), ya que él mismo nos los prestó.

sabemos que Miura consultó con seguridad[524] revelan algunos datos de interés. Así, por ejemplo, se observa una importante recurrencia de artículos sobre autores americanos o europeos de gran reconocimiento internacional como Jasper Johns (n.º 7, 1968/n.º 8, 1971) o De Kooning (n.º 8, 1968). También tienen un protagonismo especial el arte *minimal* (n.º 3, 1969/ n.º 5, 1982/ n.º 12, 1983), el arte geométrico (n.º 11, 1984), o aparecen artistas de la talla de Frank Stella (n.º 1, 1983), Ellsworth Kelly (n.º 3, 1982) u otros neo-geo (n.º 12, 1987). Igualmente, aparecen textos dedicados a la creación de *happenings*, a artistas vinculados al *land art* como Richard Long (n.º 6, 1983) y Michael Heizer (n.º 1, 1984) o a conceptuales como Jan Dibbets (n.º 2, 1983).

Además de la información que podía conseguir a través de esta revista, a lo largo de los años que ha residido en España, Miura también ha mantenido contactos directos con su país natal a través de viajes puntuales para, entre otras cuestiones, participar en algunas exposiciones, aunque en general, como ya hemos anticipado anteriormente, también han sido muy escasos.

La primera muestra que este artista llevó a cabo en Japón se celebró en la Galería Dai-Ichi de Morioka en 1976, es decir diez años después de su llegada a nuestro país[525]. Esta fecha tan tardía se debe a que cuando Mitsuo se fue de Japón era todavía un estudiante y no pudo introducirse en los círculos artísticos tokiotas del momento ni exponer en ninguna sala. Por ello, la mayoría de exposiciones que ha realizado en Japón han sido gracias, sobre todo a contactos que ha hecho en España y en ferias europeas o a su maestro Shōji Murai[526].



Mitsuo Miura junto a Shōji Murai y María Lara en la exposición de la Galería Dai-Ichi, (Morioka), 1976 [Archivo de Mitsuo Miura].

Su segunda exposición en el país nipón no llegó hasta 1988, momento en que fue invitado por el Marimura Art Museum de Tokio, gracias a la intervención de Kazuko Hyakutake. Esta era una marchante que Miura había conocido en Madrid, ya que se dedicaba a comerciar con pintura de artistas españoles en Japón, si bien es cierto

[524] Véase nota 523.
[525] En esta exposición sabemos que mostró, al menos, su serie de grabados de *Árboles*.
[526] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6.

que también vendió allí mucha obra de Mitsuo[527]. En esta ocasión, Miura llevó una representación de su trabajo de los años setenta y ochenta, incluyendo algunas piezas de su serie de *Acumulaciones* de 1972, grabados de 1979, dibujos de trazos y fotografías con grafito ambas de 1980, pinturas nebulosas de 1983, esculturas de madera de 1985 y la carpeta *Hako* que se fecha un año después.

Igualmente interesante fue la muestra que organizó la Cellar Gallery de Nagoya de nuevo por la intervención de Hyakutake en 1992. En ella se mostraron obras pertenecientes a la serie de *La Playa de Los Genoveses* incluida una sugerente instalación de la pieza *Qué vida tan maravillosa II* (1990)[528]. Asimismo, en 1999 por mediación de Miki Toshiharu, Mitsuo realizó en el Tozai Bunka Center de Tokio la que sería su primera instalación de cintas. En este sentido, hemos de decir, que la estancia que Miura llevó a cabo con motivo de esta exposición resultaría de gran trascendencia para el desarrollo de su serie de temática urbana. El contacto con una ciudad tan avanzada como Tokio le hizo reflexionar sobre la manera en que había abordado hasta entonces su trabajo y a partir de entonces se podría decir que radicalizó su propuesta, sumergiéndola todavía más en el mundo del consumismo, la publicidad, los escaparates, las luces de neón, etc.

Posteriormente, Miura también organizó una individual en el Fukagawa Edo Museum (2002) titulada *Mitsuo Miura. Show Window* y junto a Murai otra en la Galería Plaza Odette de Morioka en 2006, que Mitsuo interpretó como un acto de despedida de su maestro[529].

Con todo, la realidad es que las muestras que Miura ha llevado a cabo en Japón no han tenido demasiado peso en su trayectoria y de hecho, tan solo representan un 3% de toda su actividad expositiva, la cual se ha desarrollado principalmente en España[530]. Esto ha conllevado que Miura sea prácticamente desconocido en su país natal y que incluso se le considere como un extranjero[531]. Así parece probarlo el hecho de que en el pequeño catálogo que se publicó con motivo de la comentada exposición del Tozai Bunka Center de Tokio, el nombre de Miura aparezca escrito en katakana (ミウラミツオ), el silabario que se emplea en Japón para escribir los nombres y las palabras extranjeras[532].

Por su parte, aunque Miura nunca ha querido perder su nacionalidad japonesa —pese a que posee todos los requisitos para ser español—, lo cual también es bastante

[527] *Ibidem* y APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 8.
[528] Con esta misma galería participaría tanto ese año como en 1994 en la Feria de Arte Contemporáneo de Nagoya.
[529] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.
[530] Una idea similar fue expresada por Francisco Calvo Serraller en 1981 y por Maroto Tello en 1999. Véase: APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 33; APÉNDICE 3; y APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 51.
[531] Una prueba de esta falta de reconocimiento es el hecho de que, según los datos volcados hasta ahora en el catálogo digital de las Colecciones de los Museos Nacionales de Arte en Japón, ninguna de las obras de Miura forma parte de las mismas. En concreto, esta entidad está formada por el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, su homónimo en Kyoto, el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio y el Museo Naional de Arte de Osaka. Véase: «Union Catalogue of the Collections of the Nacional Art Museums, Japan», en http://search.artmuseums.go.jp/search_e/ [fecha de consulta: 5 de octubre de 2012].
[532] Recordemos que su nombre en *kanji* es 三浦光雄.

significativo, lo cierto es que se encuentra más cómodo en España. En este sentido, él mismo ha señalado de forma clarividente: «Asimilar al 100% es difícil, pero sé lo que tengo que decir y lo que no tengo que decir»[533]. En la actualidad, no se plantea volver a Japón y de hecho en alguna ocasión ha afirmado con un gran sentido del humor que desde que llegó se sintió «estupendamente en este mundo latino desorganizado, realmente encantado, y ahora me negaría a ir a vivir a Japón, donde todo está organizado y sistematizado»[534].

[533] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.
[534] ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés…», *op. cit.*

2. LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

Artista prolífico donde los haya Mitsuo Miura ha trabajado desde los comienzos de su carrera en todo tipo de medios (pintura, escultura, obra gráfica, dibujo, instalación, etc.). Él dice que produce obras despacio, pero la realidad es que su estudio parece la materialización de la filosofía de Heráclito, pues resulta francamente difícil ver en su mesa de trabajo dos veces el mismo cuadro.

Miura ha sabido ir adaptando su obra con el paso del tiempo, pero sin perder un ápice de su personalidad, e incluso ganando en intensidad. No obstante, la fuerza de su trabajo siempre es leve, sutil, diáfana, apacible.

Igualmente si por algo se caracteriza la producción de este artista, a pesar de las aparentes diferencias que se observan entre sus diversas series, es por su linealidad y coherencia. Miura nunca se estanca ni deja de progresar, pero ninguna de sus obras surgen de la nada, siempre parten de una semilla plantada con anterioridad.

Durante los primeros años de estancia en Madrid, Miura logra superar la huella de su formación académica y se introduce paulatinamente en el ejercicio de la abstracción. Después, una vez instalado en Cuenca y al principio de su estancia en Bustarviejo se deja influir parcialmente por distintos estilos y movimientos tanto españoles como internacionales para después, iniciar una obra mucho más personal.

En los últimos años de residencia en Bustarviejo y al comienzo de su segunda etapa madrileña, Miura se inspira, sobre todo, en el paisaje que le rodea, tanto el rural inicialmente como después el de las costas del cabo de Gata. No obstante, tras haber pasado una década en la capital española este artista realiza un importante viraje temático y estilístico que es producto de la variación de sus referentes, pues desde este momento y hasta la actualidad, Miura aborda una nueva temática basada en la gran ciudad.

En este capítulo estudiaremos las características y la evolución de la producción de Miura, la cual hemos sistematizado en diez grandes series que a su vez se dividen a menudo en subseries. Dichos conjuntos de obras son las siguientes: *Estudios Académicos* (1968-1969); *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971); *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense* (1970-1971); *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972); *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974); *La Pintura como Concepto* (1972-1975); *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980); *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986); *Cajas* (1984-1986); *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996); y *El Paisaje Urbano* (1994-2010).

2. 1. ESTUDIOS ACADÉMICOS (1968-1969)

Como ya hemos tenido ocasión de analizar con más detalle en el capítulo anterior, Miura inició su práctica artística desde muy joven. De niño asistió a una academia infantil y desde los doce años recibió clases particulares con Shōji Murai en

su ciudad natal. Además, posteriormente estuvo matriculado durante un curso en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Musashi y en el Form Bijutsu Kenkyushō, ambos en Tokio. De este modo, sería lógico pensar que durante su periodo de aprendizaje nuestro artista llevara a cabo algunas obras de arte. Sin embargo, hasta la fecha no hemos podido estudiar ninguna de estas piezas[1], aunque a juzgar por el testimonio del propio Mitsuo, su trabajo en Japón se enmarcaría dentro de una línea académica que, como veremos, tendrá continuidad a su llegada a nuestro país.

Así, las primeras obras de este artista que hemos podido documentar hasta ahora han sido realizadas en España. No obstante, no las ejecutaría inmediatamente después de instalarse aquí, sino pasados unos años, en concreto en 1968. Esta fecha resulta un tanto tardía, aunque no debemos olvidar que al principio de su estancia en Madrid, pese a que Miura nunca abandonó totalmente la práctica artística, se dedicó esencialmente a acomodarse a su nueva situación.

Para 1968 Miura llevaba un tiempo acudiendo con asiduidad al Círculo de Bellas Artes y ya había comenzado a asistir al Taller Libre de Grabado que dirigía Luis Alegre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la cual acababa de ser trasladada a la Ciudad Universitaria. Como ya tuvimos ocasión de comentar en el capítulo dedicado a su trayectoria, Miura había aprendido algunos principios básicos sobre la técnica calcográfica en Japón, por lo que, a pesar de no estar licenciado en Bellas Artes, pudo adaptarse a la dinámica de este grupo sin demasiados problemas. No obstante, si Miura se introdujo de lleno en el fascinante mundo del grabado calcográfico fue gracias a los contactos y las amistades que allí inició tanto con estudiantes de Bellas Artes como con artistas profesionales, todos los cuales le transmitieron sus conocimientos con gran generosidad. A ello debemos sumar el hecho de que Miura trabajaba sin descanso, por lo que avanzaba rápidamente en todo lo que iba aprendiendo. De hecho, aunque se conservan muy pocas obras de este periodo, sabemos que su actividad en el taller fue bastante intensa y que todos los grabados realizados en este momento fueron estampados allí.

Ahora bien, Miura se encontraba en pleno proceso formativo y ni su dominio técnico ni su estilo personal estaban suficientemente desarrollados. Por ello, nuestro artista se limitaba a realizar estudios académicos y copias del natural que él mismo denominaba «paisajes»[2]. Con relación a sus primeras obras Miura señalaba:

> No podía abandonar la parte de pintura académica, como aprendizaje básico; no sabía cómo salir de ahí […]. No podía quitar de mi cabeza ese tipo de figuras, esa forma de aprender a componer correctamente. Al mismo tiempo, quería hacer otro tipo de cosas, y fue una época de intento de hacer cosas nuevas, una aventura constante porque no tenía suficientes conocimientos. También hacía muchos

[1] Lamentablemente, Miura no conserva ninguna obra de este periodo y no hemos podido contactar con sus familiares japoneses —quienes quizás podrían tener alguna—, ya que Miura apenas mantiene relación con ellos.

[2] Así aparece inscrito en uno de los grabados de este momento.

> dibujos a lápiz de tamaño grande y pequeños, pero eran, realmente, ejercicios para aprender[3].

De este modo, las primeras obras de este momento que se conservan son dos naturalezas muertas que se resuelven con un estilo figurativo bastante realista, aunque sencillo, y con composiciones bastante austeras. En ellas aparecen —dispuestos en varios planos— objetos cotidianos como cardos, piedras o papeles arrugados frente a un fondo neutro oscuro. Temáticamente hablando, Miura demuestra así una inicial inclinación hacia el tratamiento de elementos vegetales y de papeles que tendrán un especial protagonismo en algunas de sus series posteriores. No obstante, estas son las únicas obras de toda su carrera que pueden calificarse de realistas en un sentido estricto y unas de las pocas en las que el artista participa de un estilo figurativo. A partir de entonces se dedicará prácticamente siempre a la abstracción y solo en algunos momentos puntuales a lo largo de su carrera resolverá de esta manera ciertos elementos de la naturaleza, aunque siempre desde un punto de vista subjetivo y sometiéndolos a un importante proceso de síntesis.



Mitsuo Miura: *Paisaje*, 1968.

Aunque la iconografía de bodegones es bastante habitual en los círculos académicos, también es posible que en la elección de este tipo de temas le influyeran sus frecuentes visitas al Museo del Prado, donde el género de naturalezas muertas está perfectamente representado. Asimismo, también es cierto que —a pesar de que en la época no era muy conocido en nuestro país[4]— Miura admiraba profundamente a Morandi, un artista que, como es bien sabido, dedicó buena parte de su trayectoria a trabajar este tema. De hecho, los grabados que Miura realiza a finales de los años sesenta evidencian también una cierta influencia del maestro italiano que será fundamental para su evolución posterior. Dejando a un lado las múltiples diferencias existentes entre el trabajo de Miura y el de Morandi, el influjo del italiano resulta

[3] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[4] PASQUALI, Marilena, *et al.*, *Morandi. Exposición antológica*, [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza [etc.], 1999, p. 81.

palpable en las obras del japonés en cuestiones como la utilización de fondos neutros, los contrastes de luz y sombra y, sobre todo, en el tratamiento de conjunto de los objetos, pues estos no destacan individualmente, sino que forman parte de un todo más amplio. Además, los elementos que aparecen en sus obras no interesan sino como volúmenes con los que poder formar composiciones equilibradas. En este sentido, el propio Miura afirmó: «Admiraba a Morandi, porque convertía la botella en un elemento espacial, no representativo. Tenía ya los ingredientes, pero había que meterlo en un espacio»[5]. Además, en sus obras hay un aura silenciosa fruto de transitar un camino que conduce a lo esencial que también remite al trabajo del artista boloñés[6].

Del mismo modo, puesto que en este momento el interés de Miura se centra en el aprendizaje de los fundamentos básicos del dibujo y el grabado, en estas obras predomina la línea y la voluntad de llevar a cabo un estudio de grises. Por otro lado, en lo que a las técnicas calcográficas se refiere, puesto que son obras bastante tempranas, se evidencian algunas limitaciones en el uso del aguafuerte, aguatinta y la manera negra, aunque por supuesto el artista las superará enseguida. En cualquier caso, no podemos olvidar que ni siquiera el propio Miura consideró estas obras como definitivas puesto que una de ellas no está siquiera firmada y la otra aunque sí lo está —es de hecho la que posee una mayor calidad tanto en la solución de las gradaciones como en los detalles de los objetos— es solo una prueba de artista.

La mayoría de los creadores que trabajaban en el Aula de Grabado por aquel entonces defendían en sus creaciones una figuración más o menos tradicional[7]. De este modo, apenas sorprende que incluso después de alejarse de los planteamientos puramente académicos de las obras que acabamos de comentar, Miura siga representando elementos identificables, aunque no persiga con ellos un estilo realista. De hecho, a pesar de que nunca ha hecho referencia a ello, bajo nuestro punto de vista, sus siguientes propuestas —fechadas también en 1968— acusan la impronta del trabajo de Gerardo Aparicio (Madrid, 1943), quien era uno de sus compañeros del Taller de Grabado, así como también uno de sus mejores amigos. En aquel momento, Aparicio era uno de los artistas más interesantes y prometedores de la Escuela y, a pesar de su juventud, había empezado a desarrollar un estilo muy personal y expresivo. Este hecho le valió la realización de una exposición individual titulada *Homenaje a Piranesi* en la Galería Seiquer —siendo todavía estudiante— en una fecha tan temprana como 1965[8]. Además, era un gran conocedor de las técnicas calcográficas, lo que sumado a su profundo sentido del compañerismo y su generosidad, le convertirá en una de las personas que más enseñó a Mitsuo y que más caló en su obra.

El trabajo que este madrileño estaba realizando a mediados de los sesenta trataba el tema de los búnkers como espacios semienterrados y ocultos. Con ellos generaba un ambiente asfixiante y opresivo que de forma alegórica remitía a la situación política y

[5] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.
[6] LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Morandi 1890-1964*, Madrid: Globus, Colección Grandes Pintores del siglo XX, 1996; y PASQUALI, Marilena, *et al.*, *Morandi…, op. cit.*
[7] AA. VV., *Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1968.
[8] APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (Tesina inédita), pp. 15-16.

cultural de la España del franquismo[9]. Asimismo, en 1968 realizó varios grabados titulados *Madre, cuanto me cuesta nacer* en los que representaba una especie de cría de rata que acababa de venir al mundo, pero que se veía prácticamente ahogada por el cordón umbilical. Aparicio llevó a cabo una tirada muy numerosa de esta edición y según su propio testimonio se vendió fácilmente entre los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Desconocemos si Miura adquirió uno de esos ejemplares y lo cierto es que tampoco pudo ver la exposición de la Galería Seiquer in situ puesto que llegó a España en 1966. Sin embargo, dada la estrecha amistad que les unía, sin duda, Miura conocería de cerca su trabajo. Así lo prueba, por ejemplo, el hecho de que hablando sobre la madurez artística que su compañero tenía ya en los años sesenta afirmó: «Gerardo hizo una exposición muy buena en la Galería Seiquer»[10].



Gerardo Aparicio: *Bunker* de la serie «Homenaje a Piranesi», 1965.

Aunque Miura en ningún momento plantea una copia literal de los modelos de aquel, se observa cómo nuestro artista toma y descontextualiza algunos de los elementos más comunes en la obra de Gerardo de este momento, haciéndolos prácticamente irreconocibles. En concreto, destaca la interpretación que Miura realiza de los haces de hilos entrecruzados que aparecen con tanta frecuencia en la obra de Gerardo alrededor de los búnkers o los cordones umbilicales que rodean a sus seres monstruosos. No obstante, Miura —en los tres grabados que se conservan de este momento— presenta dichas partes aisladas sobre un fondo blanco y protagonizando el centro de las composiciones, de tal manera que se convierten en formas fibrosas de apariencia vegetal, pero que casi rozan la abstracción. De este modo, Miura despoja a sus obras de todo contenido político y las libera de la angustia presente en los trabajos de su amigo.

Asimismo, en algunas de ellas aparece una serie de papeles representados con una gran levedad que parecen flotar en el espacio y en los que logra bellas transparencias. Esto se hace también evidente en un dibujo en el que representa con gran destreza además de una especie de puerta que recuerda a las de los búnkers de

[9] *Ibídem*, p. 15.
[10] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.

Aparicio, una especie de telas con numerosos pliegues, los cuales vuelven a anunciar un tema que alcanzará mayor protagonismo en sus obras posteriores.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1969.

Además del mencionado dibujo y las tres estampas ha llegado a nosotros un cuadro fechado también en 1968, lo que nos permite deducir que en paralelo a su actividad como grabador en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Miura también pintaba por su cuenta, sobre todo en su taller de la calle de la Bolsa. Se trata de un óleo sobre lienzo de tonalidades marrones poco habituales en la paleta del artista y de acabado texturado en el que aparecen prácticamente velados algunos hilos que podrían vincularse con los de sus grabados.

En definitiva este se trata de un periodo de formación y sus obras no pueden considerarse sino meros estudios académicos. No obstante, frente a los titubeos técnicos o la indefinición estilística, sobresale el hecho de que Miura enseguida se despega de sus modelos y los reinterpreta, aplicando su propia personalidad, la cual se desarrollará de una forma más abierta en sus siguientes series.

2. 2. DE LA FIGURACIÓN A LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA (1968-1971)

Conforme Miura avanzaba en su formación artística en el Aula de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue desvinculándose paulatinamente del estilo académico y comenzó a investigar por su cuenta con el fin de alcanzar un arte más personal. Para emprender esa nueva vía retomó el motivo de la hoja arrugada que ya había aparecido en sus estampas de 1968. No obstante, en esta ocasión lo aisló y lo trabajó de manera independiente, convirtiéndolo en el protagonista de un complejo estudio espacial. Además, lo sometió a un proceso de simplificación y seriación que será muy habitual en su trayectoria posterior y para el cual partió de la metodología usada en la creación de obra gráfica. Dicho tema aparecerá de forma casi obsesiva tanto en los trabajos que lleva a cabo en la escuela (grabado calcográfico principalmente)

como los que hace en su propio taller hasta 1971 (primero dibujo y pintura y después también serigrafía y *collages*)[11], si bien es cierto que evolucionará notablemente con el paso del tiempo.

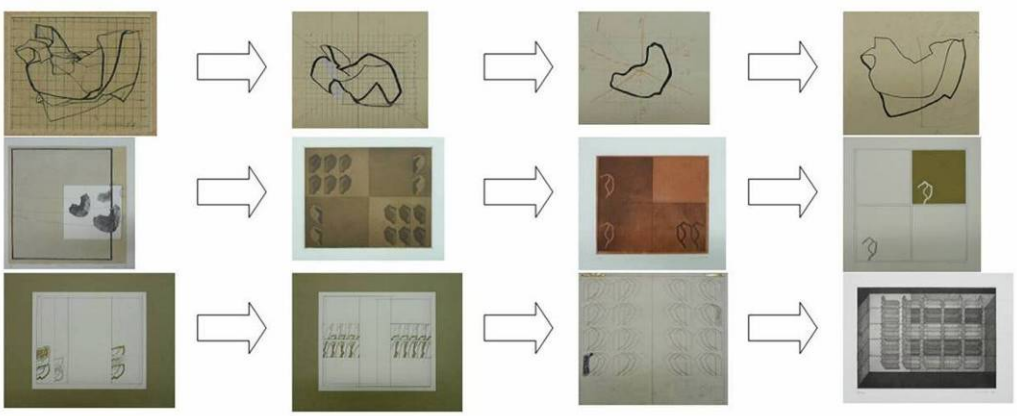
Miura se referirá a esta progresiva transformación en los siguientes términos:

> Estaba de alumno libre en San Fernando, en el taller de grabado. El grabado es una técnica muy mecánica, un medio distinto que me obligó a trabajar de manera diferente a la académica. Con ese otro material fue surgiendo una nueva actitud en mí, a la vez que comenzaba a salir de lo ya aprendido. Me dediqué a ello una temporada bastante larga. Pero más que como material, me fue interesando como tema plástico. Para mí era un absurdo la pintura académica, el bodegón, la pincelada. Quiero decir que aplicar esa temática al grabado era absurdo. Por el contrario, haciendo grabados comencé a interesarme por la repetición de objetos.
>
> Con respecto al espacio, el problema fue distinto. Yo había hecho unos paisajes y unos bodegones. Admiraba a Morandi, porque convertía la botella en un elemento espacial, no representativo. Yo ya tenía, por decirlo así, los ingredientes. Pero había que meter aquello en un espacio. Tenía este problema. Entonces dejé de hacer botellas o cosas concretas para ir metiéndome en algo más ambiguo representativamente, menos reconocible, más abstracto, más transformable[12].

Con todo, los primeros experimentos en esta nueva línea eran concebidos por Miura como parte de su estudio académico «porque al fin y al cabo era investigar la estructura de cada cosa, presentarlas correctamente»[13]. Además, todavía estaban anclados a la representación realista, a pesar de que el objeto iba perdiendo importancia y se convertía tanto en un mero instrumento para llevar a cabo un cuidado estudio espacial y compositivo, como en un alarde de simplificación formal.

Puesto que afortunadamente Miura conserva un gran número de los dibujos que elaboró en este momento, hemos podido reconstruir el proceso que el propio artista siguió en ese camino hacia lo esencial, el cual resumimos en el siguiente esquema:

[11] En este sentido, conviene recordar que entre 1968 y 1971 —periodo que abarca esta serie— Miura vivió y trabajó en la calle la Bolsa de Madrid, en Pozuelo de Alarcón y en Cuenca.
[12] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.
[13] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.



Así, se observa que conforme va realizando más y más ensayos, va simplificando la forma de la hoja de papel arrugada hasta captar solo sus aspectos más básicos y distintivos. Se desechan los detalles, los resultados se hacen cada vez menos reconocibles. Y al final solo encontramos simples contornos lineales elaborados con un solo trazo que nos presentan resultados de gran pureza y que podrían considerarse como signos. De hecho, el propio artista ha vinculado la metodología que usaba para crear estas formas a la práctica de la caligrafía japonesa que está constituida principalmente de *kanji* y que, como tendremos ocasión de analizar, cobrará poco después un papel esencial en su trabajo. En este sentido, Miura afirmaba:

> Cada vez iba simplificando más ese tipo de formas para que al final la estructura se convirtiese en un signo, porque tenía una forma muy simple. Eso fue lo que hice en mi primera exposición, estructuras simplificadas que aparentemente parecen un ideograma, un signo, o una forma simplemente abstracta. No sabía como traducirlo y lo componía muchas veces solo o como mezcla de signos. Ahí me di cuenta de la influencia de la caligrafía, por la manera de dibujar ideogramas a través de líneas verticales y horizontales construyendo una estructura. Eso lo entiendo mejor después de muchos años, pero entonces lo hacía porque me gustaba. Era una cosa que yo estaba acostumbrado a hacer y no tenía dificultades para ir construyendo ese tipo de piezas o ir escribiendo esos ideogramas[14].

Por otro lado, en ese proceso que va desde la figuración a la abstracción geométrica —y que será tan trascendental en su trayectoria artística— se pueden distinguir varias fases, entre las que también surgen simultáneamente otras subseries paralelas, que pasamos a analizar a continuación.

Los primeros dibujos que Miura realiza al amparo de esta nueva temática se fechan en 1968. Son unos dibujos preparatorios de pequeño formato en los que el autor

[14] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

examina pormenorizadamente la forma de un papel arrugado desde distintos puntos de vista. Para ello, con frecuencia, crea una cuadrícula previa con el fin de que el análisis sea más exacto o matemático. No obstante, en las siguientes obras el inicial naturalismo se pierde y Miura empieza a dar importancia a algunas zonas concretas, aumentando el grosor de las líneas que le interesan. Posteriormente, elimina todos los elementos superfluos y solo mantiene los contornos, los cuales quedan perfectamente pronunciados mediante fuertes trazos de tinta china. De esta forma, el volumen otorgado por los pliegues presentes en los primeros dibujos desaparecen y se apuesta, contrariamente, por una planitud casi total.

Este tipo de piezas en las que pese a su sencillez se adivina todavía la forma de un trozo de papel seguirán siendo investigadas en 1969. En concreto, aparecerán en una serie de dibujos en los que los contornos de la hoja de papel están realizados en naranja. Estos se colocan en el interior de un cuadrado en el que se han practicado algunas divisiones mediante finas líneas rectas, aunque algunos de ellos sobrepasan sus límites.

En lo que se refiere a los diseños de grabados, Miura realiza en este momento una serie de piezas tituladas *Espacio*. En ellas las hojas de papel no solo se contornean, sino que también se construye su interior, aunque de una forma sencilla. Además, como su propio nombre indica en ellas se enfatiza el tratamiento espacial. A diferencia de las obras anteriormente comentadas, los elementos no parecen flotar en el vacío, sino que están visualmente sostenidos por cuadrados, rectángulos y líneas que fugan hacia el centro de la pieza. En ocasiones, también se juega con el color del fondo, creando contrastes entre el blanco y el ocre y se combina la disposición horizontal y vertical para lograr distintos tipos de composiciones.

En cualquier caso, dichas estampas son solo pruebas de artista y todo apunta a que Miura no llegó a realizar una tirada definitiva de las mismas, por lo que no pueden ser valoradas como piezas que Miura aprobara como tales. No obstante, por fortuna, ha llegado hasta nosotros un pequeño lienzo realizado en óleo en el que el artista confirma que sus intereses en ese momento eran básicamente espaciales. En el cuadro se disponen varias hojas arrugadas simplificadas en tres planos diferentes sobre un espacio blanco en el que se señala la línea del horizonte.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1969.

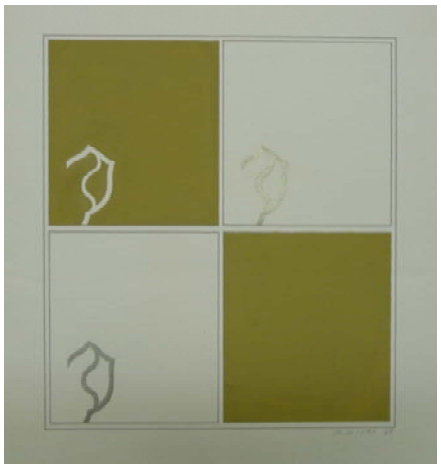
Por ello, bajo nuestro punto de vista, estos trabajos vuelven a remitirnos a Morandi incluso de forma más clara que los bodegones anteriores, si bien es cierto que, en el caso de Miura, el interés espacial está menos ligado a la perspectiva. No obstante, el japonés también coincide con el maestro italiano en la forma de presentar los objetos ligeramente geometrizados frente a un fondo neutro, así como en el aura poética, austera y luminosa que desprenden.

Tras estas obras —aunque seguimos en 1969—, Miura realiza una subserie en la que retoma el contorno de la hoja de papel, pero lo desarrolla hasta hacerlo casi irreconocible. Uno de los primeros ejemplos en este sentido es un grabado en el que dicho motivo se presenta como una suave forma de perímetro curvado en cuyo interior se incluye un pequeño pliegue. En este caso, ambas partes se diferencian entre sí porque cada una tiene una tonalidad distinta, a veces más clara y otras más oscura para contrastar con el fondo, el cual adopta la forma de damero de cuatro rectángulos. Esta combinación permite al artista plantear juegos de positivo y negativo, en los que parece aplicar las leyes de la percepción visual analizadas por la teoría de la Gestalt y, especialmente, de la ley de la figura-fondo.

Además, cada uno de los motivos se inscribe en un fino rectángulo que queda atravesado por una diagonal, la cual facilita su reproducción. De hecho, estos se multiplican formando conjuntos de dos o de seis formas, aplicando un concepto de repetición y seriación que es propio del grabado y que será sumamente común en la obra posterior de este artista.

Paralelamente, Miura trabajará con este mismo tipo de ideas tanto en otros grabados como en dibujos realizados en gouache y tinta sobre papel (éste último es habitualmente blanco, pero en ocasiones también puede ser negro). No obstante, en estas piezas tenderá hacia una mayor simplificación y la forma de papel arrugada se concretará en una sencilla línea curva abierta que resulta fácilmente acoplable cuando se dispone en hilera. De este modo, se convertirá en una suerte de módulo que puede yuxtaponerse hasta el infinito y con el cual el autor realiza múltiples combinaciones. Para ello, juega con su número y su ubicación en los cuadrados, rectángulos, octógonos, triángulos o círculos que integran las composiciones.

Igualmente, este mismo elemento curvo es el protagonista de otra subserie fechada también en 1969. En ella, ocupando gran parte del soporte, se representa un cuadrado dividido en cuatro partes iguales. Aunque algunas se dejan en blanco, otras muchas se pintan de color ocre o gris, bien manteniendo la forma cuadrada o bien inscribiendo en ellas un círculo. Cuando la forma del papel simplificado aparece sobre la parte pintada esta queda simplemente reservada, manteniendo el color del soporte, mientras que en los cuadrados blancos —sin policromar— esta se dibuja con un color plateado. Y de este modo, el artista puede generar nuevamente juegos de positivo y negativo.

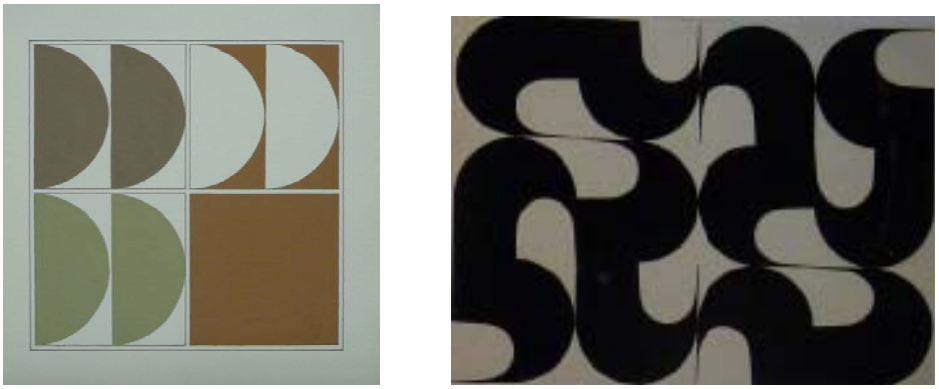


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1969.

En las siguientes dos subseries, Miura modifica ligeramente el módulo anterior, optando por una estilización de su contorno, que resulta especialmente alargada en la segunda de ellas. No obstante, el resultado es más decorativo, lo cual se enfatiza por el hecho de que se utilizan soportes de varios colores (blanco, negro o violeta). Además, en esta ocasión las formas que se presentan en grupo no se yuxtaponen, sino que se superponen parcialmente las unas sobre las otras.

Por otro lado, el espacio donde se insertan, aunque también parte de formas geométricas simples, se vuelve más complejo (sobre todo por el empleo de numerosas líneas rectas y diagonales), por lo que se multiplican exponencialmente las posibilidades compositivas.

Paralelamente a estos trabajos, Miura realiza también en 1969 una subserie en la que abandona cualquier referencia figurativa, decantándose por la representación de formas geométricas simples. Para ello, utiliza los mismos esquemas compositivos que en los gouaches mencionados anteriormente, pues divide el papel en cuatro partes. Y en cada una de ellas pinta con esta misma técnica y en tonos monocromos —ocre, verde, marrón, gris, salmón, etc.— semicírculos (solos o en parejas) o cuadrados, jugando como en anteriores ocasiones con la ley de figura-fondo. Así, Miura experimenta con todo tipo de combinaciones tanto cromáticas como formales hasta crear catorce versiones distintas de sucesiones de semicírculos. Ocho de ellas poseen dos semicírculos en el cuadrado inferior izquierdo y un semicírculo en el cuadrado superior derecho, mientras que en otras varía el número de figuras representadas pudiendo ser uno, cuatro o seis. En este último caso, que dicho sea de paso es el más común, solo queda libre el cuadrado inferior derecho.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1969 (izquierda) y Manuel Barbadillo: *Axiane*, periodo 1964-1968 (derecha).

En realidad, aunque nos hemos referido a este conjunto de piezas como una subserie, dado el carácter secuencial que poseen y teniendo en cuenta que solo una de ellas está firmada, es posible que en realidad Miura la concibiera como una única obra, aunque desconocemos el orden en que la presentó en tal caso[15].

De cualquier modo, estas piezas de elegante geometría —y que resultan bastante excepcionales en la producción de Miura de este momento— ponen en evidencia la capacidad del autor para resolver problemas estrictamente abstractos. Además, vuelven a demostrar —aunque ahora de forma más clara— su interés por la seriación y la creación de sucesiones. Ideas estas que compartía con otros artistas de la época, sobre todo con algunos de los que Juan Antonio Aguirre incluyó en la llamada Nueva Generación y que enseguida se reunirán en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid[16]. Entre ellos destaca especialmente el trabajo de Manuel Barbadillo (Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1929-Málaga, 2003) con quien Miura parece compartir —aunque de modo no premeditado— algunos de sus hallazgos.

En este momento, Barbadillo realiza estudios modulares a partir de la utilización del cuadrado y el círculo en los que aplica también juegos de positivo y negativo mediante el uso del blanco y negro. Además, su estructura está muy definida y consta habitualmente de un cuadrado dividido en cuatro partes. De este modo, consigue obras sumamente racionalizadas y sistematizadas, aunque no carentes de dinamismo, puesto que siempre tiene en cuenta el ritmo de la obra[17].

Así, aunque Miura ha negado la existencia de vínculos conscientes con el trabajo de este artista[18], el gran número de coincidencias existentes en sus trabajos nos lleva a plantearnos la posibilidad de que Miura estuviera al menos al tanto de sus

[15] Lo que sí sabemos es que estas obras, al igual que el resto de series de papeles arrugados fragmentados, formarían parte de la exposición que Miura realizaría en la Galería Egam en 1969, la cual sería su primera muestra individual.
[16] Véase el apartado titulado «Contexto artístico: la década de los sesenta».
[17] Desde 1964 a 1968 Barbadillo trabaja con un único módulo, pero a partir de entonces y hasta 1979 lo hace con cuatro. Posteriormente, experimentará con nuevos módulos hasta 1984, momento desde el que utiliza un sistema de diez patrones. Véase: AA. VV., *Manuel Barbadillo. Obra modular (1964-1994)*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1995.
[18] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.

preocupaciones artísticas. No en vano, el japonés gustaba de estar al día de lo que sucedía en la escena madrileña y era un asiduo visitante de sus galerías. En este sentido, hemos de señalar que desde 1966 —año de llegada de Miura a España— el sevillano participaría en numerosas muestras en salas de la capital como el Círculo de Bellas Artes, la Galería Edurne o la Sala de la Dirección General de Bellas Artes[19]. De hecho, aunque solo se trate de una mera coincidencia formal, lo cierto es que dicha asociación no debe resultar tan peregrina, ya que el propio Barbadillo le preguntó a nuestro artista en una ocasión por la aparente similitud existente entre sus obras[20].

Por otro lado, en 1970 Miura convierte la hoja de papel arrugada —que anteriormente solo se había simplificado— en un elemento geométrico de extrema sencillez, alejándose así finalmente de cualquier referencia figurativa. No obstante, aunque en apariencia la forma resultante no guarda ninguna relación con las anteriores, lo cierto es que el análisis de los numerosos estudios y bocetos que Miura lleva a cabo en este momento nos permiten ver perfectamente cómo llega a ella. En concreto, dicha figura se genera al superponer los contornos del papel simplificado y aislar el espacio que queda libre entre la primera y la segunda silueta, el cual se configura como un perfil rectangular que posee un pequeño resalte hacia arriba en su lado izquierdo.

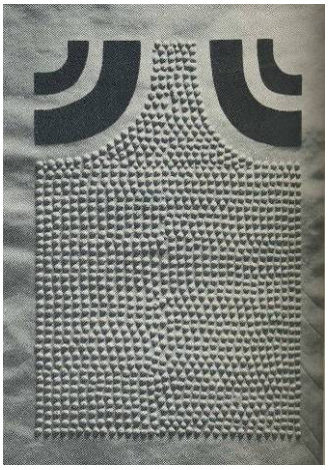
En este momento, en el trabajo de Miura se puede rastrear una huella de la obra de Marcos Irizarry, con quien, como sabemos, mantuvo un estrecho contacto a finales de los años sesenta y principios de los setenta, especialmente durante el tiempo que vivió en Pozuelo de Alarcón. Es cierto que este influjo no es en ningún caso directo, pero si se manifiesta en algunos aspectos importantes. Uno de los más relevantes es precisamente el rápido salto que Miura da hacia la abstracción precisamente durante los años en que su contacto con el puertorriqueño es más estrecho. Aunque ya desde 1968 sus obras están sumidas en una gran sencillez y los pocos elementos que aparecen en ellas van poco a poco sometiéndose a un proceso de simplificación y geometrización, todavía mantienen ciertos nexos con la figuración. Sin embargo, en este momento Miura consigue desligarse formalmente del mundo real y adentrarse en un camino, el de la abstracción, que ya no abandonará en toda su carrera, salvo en algunos momentos puntuales.

La importancia de su relación con Marcos en este proceso debe entenderse en el contexto artístico en el que Miura se había movido hasta entonces y que no era otro que el de la mencionada Aula de Grabado, donde la mayoría de artistas practicaban un arte eminentemente figurativo. Inicialmente, entre ellos también se encontraba Irizarry, pero hacia mediados de la década de los sesenta[21], este creador conduce su obra paulatinamente desde «una semi-abstracción expresionista a una abstracción orgánica»[22]. Además, justamente durante su estancia en Pozuelo de Alarcón, Marcos da

[19] AA. VV., *Manuel Barbadillo…, op. cit.,* p. 247.
[20] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[21] Algunos autores lo fechan entre 1964-1966 (Jacqueline Biaggi) y otros entre 1965-1967 (Efraín Barradas). Véase: BIAGGI MASCARO, Jacqueline, «Entrevista a Marcos Irizarry», en RAMÍREZ, Mari Carmen, *Marcos Irizarry…, op. cit.,* p. 31; y LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos…, op. cit,* p. 53.
[22] Así lo expresaba Efraín Barradas. Citado por LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos…, op. cit,* p. 53.

un giro definitivo a su trabajo hacia la abstracción pura[23]. Fue entonces cuando este artista empieza a interesarse, como él mismo señala, por:

> La realización de ritmos, silencios en blancos, el restringir el color al mínimo para llegar a contar aquellos acontecimientos con un mínimo de palabras y procurar con un lenguaje rotundo aquello que era para mí lo más importante. El lograr liberarme de la figura y de la esclavitud de la anécdota […] me permitió sumergirme en aquellos mundos profundos y anchos de las formas rotundas de los ritmos, de los blancos en relieves, movimientos contenidos o seguir descubriendo ritmos casi de forma automática me dio el gran placer de buscar y encontrar aquellas cosas que se convertían en aventura plástica[24].



Marcos Irizarry: *Sin título*, 1971.

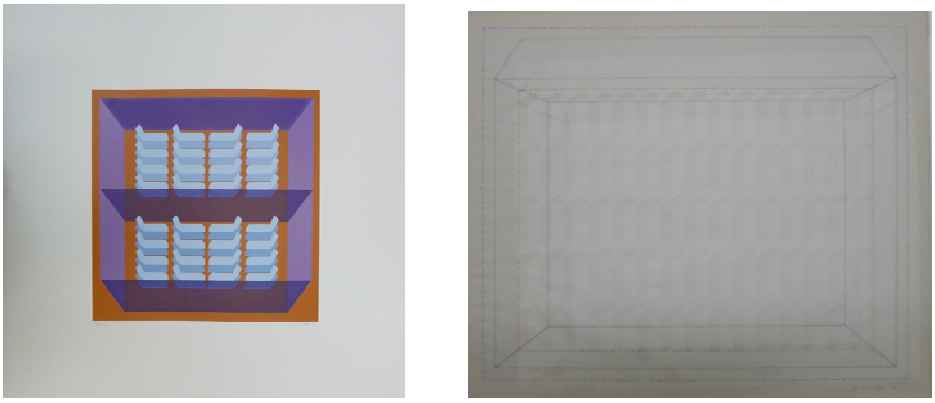
Algunas de estas ideas como la sencillez, la geometría pura, la contención cromática, el uso del blanco y el desarrollo de ritmos, así como otras características de la obra de Irizarry como el rigor estructural[25] también serían manejadas por Miura en este periodo, especialmente en sus *collages* de papeles vegetales[26]. No en vano, eran conceptos con los que nuestro artista se podía sentir muy cómodo, tanto por su propia personalidad como, en algunos casos, por su tradición cultural. Ahora bien, hemos de considerar que ni se observa en ningún caso una influencia directa de la obra de Marcos sobre la de Miura, ni el puertorriqueño tendría por qué ser el único referente para el japonés en su personal búsqueda de la abstracción geométrica. En este sentido, no

[23] *Ibidem*.
[24] BIAGGI MASCARO, Jacqueline, «Entrevista a…», *op. cit,* p. 34.
[25] RIBAL I SIMÓ, Pilar, *et al.*, *Abstraccions pintura no figurativa a les Illes Balears*, [Palma de Mallorca]: Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1996, p. 290.
[26] No obstante, a principio de los setenta la abstracción de Irizarry se introducirá en una mayor complejidad que perderá en parte esta estética de la simplicidad. A partir de entonces la producción de ambos artistas se alejará por completo.

podemos olvidar todas las experiencias vinculadas con el arte objetivo y normativo que se estaban desarrollando en Madrid en los años sesenta.

En cualquier caso, a diferencia de otros autores, consideramos bastante improbable que Miura influyera a Marcos durante el tiempo que estuvieron viviendo juntos[27]. A pesar de que como hemos señalado es en Pozuelo donde Marcos comienza a trabajar una abstracción pura, es difícil que Miura tuviera algo que ver en ese proceso. No hay que olvidar que la obra de Marcos en este momento está mucho más consolidada que la de Mitsuo, quien, siendo diez años más joven que aquel, está inmerso en una búsqueda que le llevará a realizar, especialmente en 1970, las que podríamos considerar sus primeras obras personales. No obstante, lo cierto es que no se ha publicado todavía un catálogo completo de la producción del puertorriqueño, y por tanto, resulta muy complicado conocer su obra en profundidad.

Volviendo al análisis de la producción de Miura de este momento, debemos señalar que, trabajando con la mencionada forma básica abstracta, realiza diferentes variantes que permiten su modulación y seriación en filas y columnas. Este es el caso de *Composición* (1970) en la que dichas formas aparecen perfectamente encajadas unas con otras. No obstante, la fórmula más habitual para este tipo de creaciones consistirá en repetir el pequeño «gancho» —si se nos permite la expresión—, pero colocándolo de tal forma que quede una pequeña separación entre cada uno de ellos. En estos casos, se juega con el efecto de espejo o los cambios de dirección para otorgar cierto dinamismo a las composiciones. Habitualmente, dichas formas se sitúan en espacios ortoédricos o prismáticos con los que se logra dar una sensación de profundidad, aunque sin perder nunca el sentido de ligereza.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1970 (izquierda) y *Sin título*, 1970 (derecha).

[27] Según Teresa López la influencia de Miura en Marcos es «palpable», aunque no señala en qué aspectos concretos. En cualquier caso, no sería en relación con «una nueva conciencia mística» de la que esta autora hace partícipe a la obra de Miura, puesto que, al menos a juzgar por la información que disponemos nosotros, este artista nunca se ha mostrado interesado en este tipo de cuestiones espirituales. Véase: LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos…op. cit.* p. 71 y 98; y LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry,* Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2009 (Tesis), pp. 97-98, disponible en http://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA [fecha de consulta: 16 de enero de 2012].

Estas soluciones protagonizarán todas sus obras entre 1970 y 1971 y serán aplicadas a técnicas muy diversas. Por ejemplo, algunas de las piezas más interesantes son las serigrafías que empieza a realizar en el taller de Pozuelo de Alarcón en 1971 y que seguirá haciendo también tras su traslado a Cuenca. Se trata de una serie de obras de una enorme viveza y un gran colorido —azul, naranja, amarillo, violeta, rojo, verde, etc.— que resulta completamente novedosa en su trabajo, pero que dialoga con los aires pop que llegan desde Europa y Estados Unidos. Además, la repetición seriada de formas, unida a las combinaciones cromáticas, también sugiere un cierto parecido con algunas de las propuestas del *op art*. En concreto, existen ciertas similitudes formales —aunque siempre muy matizables— con algunos trabajos de Víctor Vasarely, artista que era un referente para todos los neoconstructivistas españoles.

Asimismo, en ocasiones y mediante la superposición de pantallas, Miura crea en estas piezas una especie de veladuras que otorgan una gran sutileza a los acabados. Precisamente estos efectos serán los que también le lleven a realizar una serie de *collages*, basándose en las formas de las pantallas recortadas que utiliza para las serigrafías. Así, superpone distintas capas de papel vegetal, jugando con sus propiedades translúcidas y consiguiendo unos resultados que destacan por su sencillez, austeridad cromática y aparente fragilidad. Igualmente, coloca a veces en los fondos superficies blancas o de colores diferentes para diferenciar espacios, enfatizar las composiciones y crear interesantes gradaciones. Además, señala el marco espacial mediante líneas discontinuas de colores.

En este sentido, no podemos dejar de plantear —aunque sin por ello querer caer en un tópico— la posibilidad de que la sensibilidad que Miura demuestra para valorar y captar todas las posibilidades de un material tan sencillo como el papel tenga algo que ver con su procedencia nipona. No en vano, como es bien sabido, Japón es un país con una larga tradición en la creación y utilización del papel y como consecuencia de ello ha pasado a ser un elemento muy común en múltiples aspectos de la vida cotidiana de este pueblo[28].

De este modo, Miura establece de forma definitiva una de las características que le acompañarán durante el resto de su trayectoria profesional: conseguir piezas sumamente delicadas y sugerentes a partir de la máxima simplicidad tanto de formas como de medios.

Igualmente, como también será habitual desde entonces, Miura adapta sus hallazgos a distintas técnicas. En concreto, además de los *collages* y las serigrafías, aplica todas estas ideas a la creación de grabados calcográficos. Así, mantiene los esquemas de los papeles geometrizados previos y el estudio espacial, el cual dicho sea

[28] Por ejemplo, el papel es el principal soporte utilizado tradicionalmente para la creación pictórica. Es un elemento esencial en la arquitectura y la materia prima de múltiples objetos útiles de la vida cotidiana, así como también de un gran número de juguetes tradicionales. Además, en Japón se ha desarrollado incluso una manifestación artística basada en las posibilidades de pliego que posee este material para crear formas diversas que se conoce con el nombre de *origami*. En la actualidad, la valoración estética que se ha hecho del papel ha alcanzado incluso al arte contemporáneo japonés. Ejemplos de ello los podemos encontrar en artistas del grupo Mono-ha como Susumu Koshimizu y otros artistas residentes en España como Fumiko Nakajima, Nobuko Kihira, Tadanori Yamaguchi, etc.

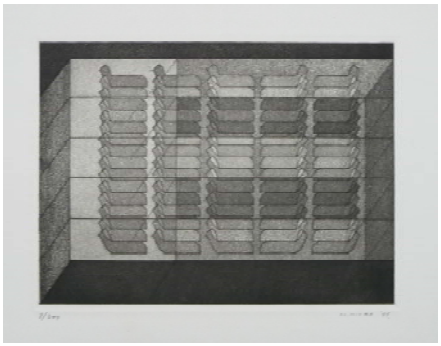
de paso se hace más evidente, puesto que dichas formas se introducen en un volumen no solo delimitado con líneas discontinuas sino perfectamente construido. No obstante, el color de las anteriores se traduce aquí a una cuidada gama de grises que precisamente permite enfatizar algunos aspectos como los perfiles geométricos y el tratamiento seriado de los elementos. De este modo, de una forma más clara incluso que las anteriores estas obras parecen establecer un diálogo con los planteamientos normativos y geométricos que impregnaban el ambiente madrileño a finales de los años sesenta y principios de los setenta[29]. Es cierto que Miura nunca mostró un interés por estudiar en profundidad las relaciones entre arte y disciplinas como las matemáticas, la psicología, la poesía visual o la informática. Y tampoco estuvo nunca involucrado en el proyecto del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, el cual actuaba como centro de operaciones de todos estos artistas. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista existe una relación formal con los planteamientos de algunos de ellos en este momento, especialmente con los de Elena Asins[30]. Esta vinculación se hace palpable no solo en el tratamiento aséptico de las formas geométricas y de los colores —a menudo blanco y gris—, sino también en aspectos como la sugerencia espacial, el carácter lineal, serial, pautado y sígnico de los motivos, así como el dinamismo de las composiciones[31].

Dentro de la subserie de los papeles arrugados simplificados que Miura lleva a cabo en este momento, solo hemos podido encontrar hasta ahora dos aguafuertes y aguatintas, uno llevado a cabo en 1970 y otro un año después. Entre ellos, destaca sobre todo el realizado en 1971, ya que en él demuestra una gran madurez tanto técnica como estilística. No obstante, debemos señalar que su fecha de realización resulta un tanto tardía puesto que para aquel entonces Miura ya había dejado de realizar este tipo de obras y, como consecuencia de los contactos y del aprendizaje que estaba teniendo en Cuenca —donde recordemos que se había trasladado en 1970— su obra se había introducido en otras latitudes.

[29] No obstante, esta ocasión no será la única en que pueda establecerse dicha vinculación, sino que también volveremos a insistir en ello en relación con algunas obras de mediados de los setenta.

[30] Al igual que comentamos para el caso de Manuel Barbadillo, Asins, por ejemplo, participó en varias exposiciones en Madrid. Entre otras, podemos señalar: *Arte Objetivo* (Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, 1967), *Nueva Generación* (Sala Amadís, 1967), una individual en la Galería Edurne (1968), en la que dicho sea de paso presentó algunas obras hechas con papel adherido a cartulina, y otra individual en la Galería Seiquer precisamente en 1971. Véase: LLORENTE, Ángel, «Elena Asins, poeta del tiempo y el espacio», en ASINS, Elena, *et al*., *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 36.

[31] AA.VV., *Madrid, el arte de los 60*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1990; ASINS, Elena, *et al*., *Elena Asins…, op. cit.*; QUERALT, Rosa, *et al.,* «Elena Asins», en QUERALT, Rosa, *et al, El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 40.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1971.

La pieza fue editada por la Galería Sen, la cual había creado una suscripción mensual de obra gráfica que contaría con Gerardo Aparicio y Natividad Gutiérrez como asesores artísticos [32]. Como era habitual en las ediciones de esta sala, Miura hizo trescientos ejemplares, lo cual garantizaba un precio muy económico y permitía que la obra se difundiera con facilidad entre el estudiantado y los artistas[33]. Un hecho este que, sin duda, contribuiría a que Miura se hiciera un hueco entre los grabadores españoles, tal y como prueba su participación en la exposición *Gráfica Española Actual* que organizó el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1971, en la que seguramente mostraría esta obra [34].

Además, a partir de esta colaboración, la propia galerista, Eugenia Niño, empezó a interesarse más por su trabajo y no solo contaría con él posteriormente para que le ayudase como técnico en las ediciones de la galería, sino que también le invitaría a realizar una magnífica exposición individual en 1974[35].

2. 3. LOS PRIMEROS VÍNCULOS CON LA PINTURA ESTADOUNIDENSE (1970-1971)

El establecimiento de Miura en Cuenca tiene importantes repercusiones en su trabajo. Esto se debe tanto a los artistas que allí conoce como a las lecturas que lleva a cabo en la biblioteca del Museo de Arte Abstracto Español. Estas serían —tanto para él como para otros jóvenes artistas— como una ventana al escenario artístico internacional contemporáneo, el cual les influiría sobremanera.

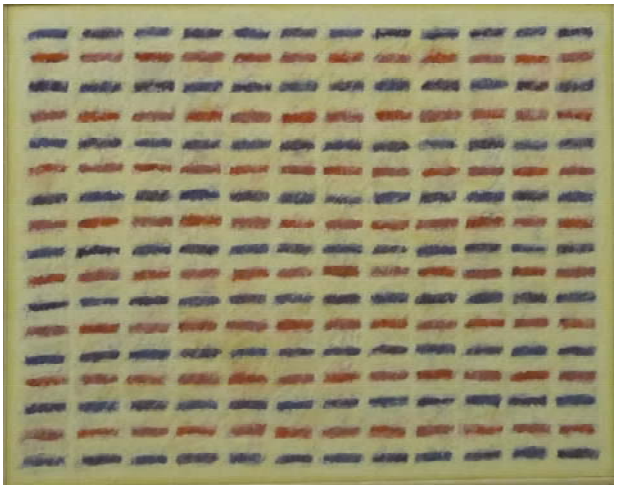
[32] APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + metal…, op. cit.,* p. 12

[33] Esto explica que se haya encontrado un ejemplar de esta pieza, por ejemplo, en la colección de la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca. Véase: RAMÓN JARNE, Ricardo, *et al.*, *Artistes espanyols als anys 70 a la collecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, [Palma de Mallorca]: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996, p. 86.

[34] En su organización participó, entre otras, la Galería Sen. Véase: PÉREZ, Francisco, *Gráfica española actual*, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: Dirección General de Bellas Artes, 1971.

[35] Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 21 de febrero de 2011.

No obstante, como ya hemos visto, lógicamente este contagio no se produciría de forma inmediata, y al principio, Miura continuaría con la temática de la hoja de papel arrugada y geometrizada que había iniciado en Pozuelo de Alarcón, aplicándola principalmente a la técnica de la serigrafía y al *collage*. Ahora bien, es posible que motivado, entre otras cuestiones[36], por el ambiente sumamente pictórico —abstracto para más señas— de la ciudad de las Casas Colgadas, Miura comenzara a dedicarse de un modo más continuado a la realización de lienzos, lo que también conllevaría que sus obras pudieran gozar de formatos más amplios[37].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1970.

Los primeros ejemplos al respecto son un par de óleos de gran dimensión[38] —sobre todo si los comparamos con las obras anteriores— en los que el autor ha dispuesto sobre un fondo amarillo numerosos rectángulos horizontales que se agrupan formando líneas de color rojo y azul alternativamente. De este modo, Miura continúa con la seriación de motivos y las estructuras geométricas, pero en este caso ambas cuestiones se llevan a su máxima plenitud. No obstante, en general, el cuadro no posee rigidez alguna, ya que Miura ha conseguido otorgarle un aspecto dinámico. Esto se debe a que las formas geométricas no están perfectamente construidas, sino que aparecen

[36] Es posible que en ese momento Miura disfrutara de una mayor capacidad adquisitiva que le permitiera comprar los materiales necesarios para llevar a cabo pinturas. Por un lado, Miura había realizado ya dos exposiciones individuales (Galería Egam, 1969 y Sala Honda, 1970) en las que logró bastante éxito y en las que vendió algunos cuadros. Por otro lado, durante los primeros meses de su estancia en Cuenca no tuvo que pagar alquiler puesto que Okano le había dejado la casa gratis, y por tanto, podía administrar mejor el dinero que le enviaba su padre.

[37] Hasta ese momento la producción de lienzos de Miura es muy escasa. No solo nos ha llegado hasta nosotros un número muy bajo de piezas fechadas con anterioridad a 1970 (tan solo dos), sino que, aunque sabemos que en realidad Miura hizo más cuadros que esos —de hecho tenemos constancia de algunas piezas que actualmente se encuentran en paradero desconocido—, no es difícil pensar que en un ambiente volcado a la producción de obra gráfica como era el del Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Miura descuidara parcialmente la práctica pictórica. Además, puesto que se encontraba en un momento inicial en su carrera y no disfrutaba de una estabilidad económica, es lógico que trabajase con materiales menos costosos que el lienzo y el óleo.

[38] Uno de ellos mide 89 x 116 cm y el otro 132 x 161 cm.

difuminadas por los bordes. Además, la pincelada resulta sumamente vibrante y difusa, combinación que hace que la obra posea una incipiente gestualidad, aunque no se persiga un acabado matérico. Al contrario, el óleo se ha diluido bastante, y por ello su apariencia es ligera, al mismo tiempo que manual y poética. Posteriormente, en concreto en 1971, Miura creará una versión distinta de estas piezas, convirtiendo los rectángulos en una línea continua, lo que hará que su cromatismo sea más potente y que el efecto no sea tan repetitivo.

Aunque posiblemente Miura ya conociera con anterioridad los principales movimientos del arte norteamericano de posguerra, es en este momento cuando ahonda en su conocimiento y se interesa por ellos de un modo más claro. Este hecho pudo tener lugar gracias a las publicaciones que Fernando Zóbel había ido reuniendo durante años y que ahora se situaban en el Museo de Arte Abstracto Español. En concreto, la fuente principal para Miura serán las revistas de arte contemporáneo que allí se cobijaban, especialmente *Artforum* y *Das Kunstwerk*: sus favoritas. No en vano, este tipo de manifestaciones habían alcanzado un enorme éxito internacional y todavía en los años sesenta —cuando Zóbel se suscribe a la mayoría de ellas— en sus páginas aparecían con frecuencia artículos y fotografías del trabajo de sus principales representantes. Ahora bien, conviene recordar que Mitsuo no podía leer alemán y su nivel de inglés no era muy elevado, por lo que su principal fuente de conocimiento serían sus ilustraciones.

Una de las primeras tendencias que dejará una huella breve pero intensa en la trayectoria de Miura será el *color field painting*, especialmente a través de las propuestas de Mark Rothko. En este sentido, cabe señalar también que este era uno de los artistas favoritos de Fernando Zóbel y es posible que su biblioteca tuviera algún volumen sobre este artista que Miura pudiera consultar. No obstante, lo que sí es seguro es que sus obras aparecieron ya desde el primer número de la revista *Artforum*[39] e incluso se le dedicó un artículo monográfico en el número 1 de 1965 en el que se reproducían varias de sus piezas más célebres de los años cincuenta en gran tamaño y una de ellas en color[40]. Igualmente, en *Das Kunstwerk* se publicaron fotografías de sus obras en marzo de 1963[41], así como en abril-junio de 1965, en este último caso en color[42].

De este modo, se entiende que Miura se inspirara en las creaciones del artista de origen ruso para realizar algunos de sus cuadros. No obstante, Miura no tomará los grandes formatos ni la actitud religiosa y trascendental de Rothko, sino aspectos como las composiciones y el tipo de pincelada[43]. Así, por ejemplo, se han podido documentar a partir de fotografías[44] ejemplos en los que Miura divide el lienzo en dos campos de color de diferente tamaño que parecen flotar sobre la superficie y que tan frecuentes son

[39] «Group Exhibition. Paul Kantor Gallery», *Artforum*, June, 1962, vol. I, n.º I, p. 8.
[40] KOZLOFF, Max, «Color-light in Mark Rothko», *Artforum*, 1965, vol. IV, n.º 1, pp. 38-44.
[41] GAUL, Winfred, «Amerika, hast du es besser», *Das Kunstwerk*, marzo 1963, pp. 2-13.
[42] «Neue Abstraktion. Klaus Jürgen-Fischer», *Das Kunstwerk*, abril-junio 1965, pp. 3-128 (p. 29).
[43] ANFAM, David, *El expresionismo abstracto*, Madrid: Destino, 2002, p. 78; y HESS, Barbara, «Mark Rothko», en HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto,* Colonia: Taschen, 2005, pp. 72-73.
[44] Se trata de una fotografía en blanco y negro de una de las habitaciones de la casa que Okano dejó a Miura en cuyo fondo aparece esta obra.

en las obras maduras de Rothko[45]. En este caso, el campo de la parte superior es más ancho y el de la parte inferior más estrecho, pero ambos se bordean con un fino marco. De este modo, Miura logra también darle un acabado etéreo y nebuloso según se aprecia en la imagen a pesar de que esta no es de excesiva calidad y está realizada en blanco y negro.





Mitsuo Miura con algunas de sus obras en su casa de Cuenca ca. 1970 [Archivo de Mitsuo Miura] (izquierda) y Mark Rothko: *Sin título*, 1952–53 (derecha).

Además de en la señalada, estas características se pueden observar también en otras piezas que sí hemos podido estudiar en persona. Por ejemplo, un pequeño óleo en el que se incluyen dos rectángulos —azul y rojo respectivamente— dispuestos en sentido horizontal. Estos quedan separados por una línea blanca y rodeados por una doble franja amarilla y violácea. A pesar de que Miura utiliza algunos de los colores que había empleado en otros de los cuadros que ya hemos analizado, en esta ocasión el cromatismo resulta mucho más potente y vivo. Esta cualidad incrementará en otras obras en las que, dicho sea de paso, opta por una interpretación más libre del estilo de Rothko. Por ejemplo, Miura representa varias franjas en sentido vertical u horizontal —según los casos— y de colores muy vivos. En realidad, Rothko también había realizado en algunas de sus obras varias franjas de color, pero no las yuxtaponía como Miura. Además, si bien es cierto que los tonos luminosos también serán propios de muchas obras del artista ruso, sobre todo, hasta la primera mitad de la década de los cincuenta, las combinaciones de Miura resultan más decorativas[46]. Igualmente, en estas piezas Miura abandona parte de la evanescencia que tienen las creaciones de Rothko y que en parte había conseguido en las anteriores, en favor de unas formas más concisas.

Por otro lado, también en este momento Miura se interesa por el trabajo de artistas precursores del pop como Jasper Johns o Robert Rauschenberg[47], los cuales

[45] MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*, Madrid: Destino, 1990, p. 112; y RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX,* Colonia: Taschen, 2005, p. 288.
[46] SANDLER, Irving, *Mark Rothko, 1903-1970*, Londres: The Tate Gallery, 1987.
[47] RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX..., op. cit.,* pp. 309-314; y LIPPARD, Lucy R., *El Pop art*, Barcelona: Ediciones Destino, 1993, p. 69.

también aparecían con asiduidad en las revistas que el japonés consultaba[48]. Así, por ejemplo, Johns fue el protagonista de varios artículos importantes en *Artforum* como «An interview with Jasper Johns»[49], «Four drawings by Jasper Johns», publicados ambos en 1965[50], «Jasper Johns: colors, maps, devices» aparecido en 1967[51] o «The graphic work of Jasper Johns», el cual vio la luz en dos números sucesivos en 1970[52]. Además, se publicaron imágenes de sus obras en muchas de sus páginas con motivo de las exposiciones, tanto individuales como colectivas, en las que participó[53]. Del mismo modo, en la revista *Das Kunstwerk* Johns fue objeto, entre otros[54], de un destacado artículo monográfico en noviembre de 1963[55].

En dichas publicaciones Miura pudo contemplar pinturas, obra gráfica y dibujos de las series más emblemáticas del artista como, por ejemplo, las protagonizadas por dianas, banderas, números, mapas, etc. Por ello, apenas sorprende que en 1970 Miura realice unos sencillos dibujos compuestos por franjas horizontales sobre las que superpone una gran cantidad de trazos con los que crea incluso en uno de los casos una sutil gradación de grises[56]. En este sentido, conviene señalar que en los años cincuenta Johns había resuelto de forma parecida algunos de sus dibujos y grabados de temática de banderas. En ellos hacía uso de composiciones casi iguales y además colocaba sobre las franjas numerosos trazos que podrían compararse a las pinceladas de sus cuadros. Ejemplos de todo ello se pueden encontrar precisamente en algunas de las piezas que se reprodujeron en *Artforum*, las cuales servirían posiblemente de motivo de inspiración para nuestro artista[57]. No obstante, a diferencia de Johns, quien representa motivos familiares y bidimensionales para crear en la planitud del lienzo juegos irónicos sobre la realidad y la ficción[58], Miura emplea las franjas como elementos abstractos. De hecho, no hace alusiones a ningún objeto real y prueba de ello es que, de hecho, titula a la obra simplemente *Composición*[59].

---

[48] Además de en las revistas del museo, estas manifestaciones aparecieron en algunas ocasiones en *Bijutsu Techō* como en el n.º 7 de 1968 y en el n.º 8 de 1971, pero no sabemos con seguridad si Miura las consultó o no.

[49] «An interview with Jasper Johns», *Artforum*, vol. III, n.º 5, 1965, pp. 32-36.

[50] «Four drawings by Jasper Johns», *Artforum*, vol. IV, n.º 2, 1965, pp. 34-35.

[51] KOZLOFF, Max, «Jasper Johns: colors, maps, devices», *Artforum*, vol. VI, n.º 3, 1967, pp. 26-31.

[52] ROSE, Barbara, «The graphic work of Jasper Johns», *Artforum,* vol. VIII, n.º 7, 1970, pp. 39-45; y ROSE, Barbara, «The graphic work of Jasper Johns. Part II», *Artforum* vol. IX, n.º 1, 1970, pp. 65-74.

[53] «Everett Ellin Gallery», *Artforum*, vol. I, n.º 8, 1963, pp. 16-17; LORD, J. Barry, «Pop art in Canada», *Artforum*, vol. II, n.º 9, 1964, pp. 28-31; LEIDEN, Philip, «Joe Goode and the common object», *Artforum*, vol. IV, n.º 7, 1966, pp. 24-25; BOCHNER, Mel, «The serial attitude», *Artforum*, vol. VI, n.º 3, 1967, pp. 28-33.

[54] DIENST, Rolf-Gunter, «Informelle Schriften», *Das Kunstwerk*, abril 1963, pp. 4-24.

[55] PICARD, Lil, «Jasper Johns», *Das Kunstwerk*, noviembre 1963, pp. 6-12.

[56] Unos trazos muy parecidos a estos volverán a aparecer en su obra muchos años más tarde aunque para hacer referencia al mundo natural.

[57] Algunos ejemplos relevantes los podemos encontrar en ROSE, Barbara, «The graphic work…», *op. cit*.; y LEIDEN, Philip, «Joe Goode…», *op. cit*.

[58] HESS, Barbara, *Johns*, Colonia: Taschen, 2007, pp. 7-13; y WILSON, Simon, *El arte pop*, Barcelona: Editorial Labor, 1975, p. 7.

[59] Miura ya había empleado este título —con el que demuestra que su interés se desliga totalmente del mundo figurativo— en otras obras anteriores de la serie de papeles arrugados y lo volverá a usar en uno de los collages de 1971.

Estos dibujos resultan esenciales, ya que pueden considerarse la base de otras obras posteriores. Por ejemplo, en 1971, Miura lleva a cabo una serie de piezas en las que retoma dichas estructuras de franjas con trazos de lápiz superpuestos. No obstante, en esta ocasión pega también trozos de papel, manteniendo normalmente el orden horizontal, por lo que contrastan con la verticalidad de los trazos hechos a lápiz. Estos fragmentos proceden de periódicos, revistas, serigrafías realizadas por el propio artista, etc., y han sido recortados manualmente en algunos de sus lados, lo que les da un aspecto desigual. En ciertas ocasiones, algunas de las franjas se han rasgado por la mitad y separado ligeramente, originando entre ellas una pequeña brecha que enfatiza el sentido espacial.





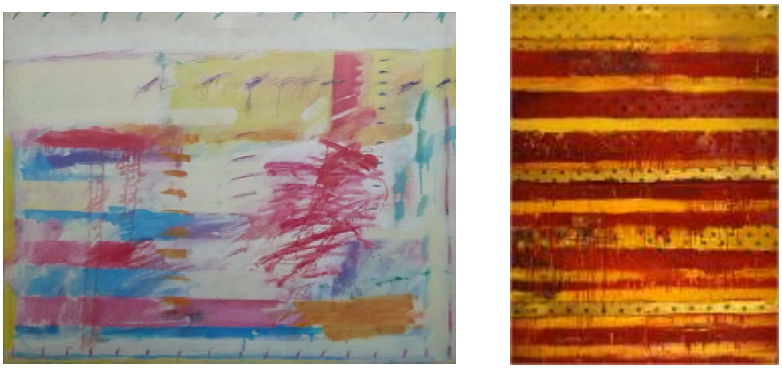
Mitsuo Miura: *Composición*, 1970 (izquierda) y Luis Muro: *Sin título*, serie «Fragmentos» (derecha).

Además de por las obras de Johns, estas piezas también están influidas posiblemente por las que su amigo Luis Muro estaba realizando en aquel momento. Poco antes de 1970, Muro empieza a utilizar trozos de cartulinas —sobre las que ha dibujado previamente esquemas geométricos— para lanzarlos al aire y crear composiciones aleatorias en el suelo. Estas ideas le llevarán a la serie de «Fragmentos», en la que sabemos que trabajará al menos entre 1971 y 1972. En estas piezas solía ensamblar coloridos trozos de papel con madera e hilos de metal ligeramente doblados que colgaba directamente en la pared, haciendo gala de un concepto de montaje sumamente original[60]. Con estos elementos, Muro conseguía sugerencias espaciales, pero al mismo tiempo hablaba de «una realidad destruida y sobrecompuesta» en la que el azar y lo efímero eran ingredientes imprescindibles[61].

Muro era un artista ampliamente formado que había vivido en Londres y que conocía perfectamente los principales movimientos vanguardistas europeos del

[60] AGUIRRE, Juan Antonio, *Luis Muro*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979, p. 10; y DYCKES, William, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York: The Art Digest, 1975, p. 54.
[61] AGUIRRE, Juan Antonio, *Luis Muro*…, *op. cit*., p. 7.

momento. Por tanto, no es de extrañar que Miura sintiera curiosidad por las avanzadas propuestas de este artista y las incorporara a sus trabajos. Ahora bien, lo cierto es que Miura solo practicará esta línea más experimental en obras sobre papel. Y no solo no las aplicó a otros medios, sino que —a diferencia de Muro o Nacho Criado— nunca se desligó totalmente de la producción pictórica, la cual además acabará cobrando un protagonismo especial en su trayectoria. Hechos estos que demuestran que el concepto de arte de vanguardia que Miura manejaba era menos radical que el de sus compañeros.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1970 (izquierda) y Robert Rauschenberg: *Yoicks*, 1953 (derecha).

Otro de los creadores en los que Miura se inspira en este momento es el mencionado Robert Rauschenberg. De él le interesarán sobre todo sus pinturas y *collages*, aunque no tanto sus célebres *combine-paintings*. A pesar de que sus obras tienen una presencia mucho menos destacada —aunque existente[62]— que las de su compañero Jasper Johns en las revistas que Miura consultaba entonces, nuestro artista también podría haber conocido su trabajo a través de alguna otra publicación o medio[63], ya que no es posible entender la producción de Miura de este momento sin hacer referencia a las obras del americano.

Así, por ejemplo, en 1970 Miura pinta una serie de óleos en los que usa una materia tan diluida que, a menudo, las gotas de pintura se escurren sobre la superficie del lienzo[64]. Igualmente, emplea un tipo de pincelada libre, expresiva y muy dinámica. En algunas ocasiones, da pequeñas pinceladas sueltas aquí y allá como si de notas musicales se tratasen, que se sitúan sobre un matizado fondo de franjas horizontales yuxtapuestas que de nuevo parecen inspirarse en las banderas de Johns y que también

[62] PLAGENS, Meter, «Present-day styles and ready-made criticism. In which the formal contributions of Pop art is found to be Minimal», *Artforum*, vol. V, n.º 4, 1966, p. 36 (se incluye una imagen de uno de sus collages); BOCHNER, Mel, «The serial attitude…», *op. cit.;* y RESTANY, Pierre, «Die Beseelung des Objektes», *Das Kuntswerk*, julio-agosto, 1961, pp. 37-56.

[63] En este sentido, sabemos que Zóbel poseía, al menos, un ejemplar de *In memory of my feelings* (1967) de Frank O'Hara en el que se incluía una ilustración de Rauschenberg.

[64] No podemos olvidar que esta era una característica que compartían tanto Johns como Rauschenberg, aunque, sobre todo este último, con un sentido más caótico y dinámico —menos contenido en definitiva— que en el caso de Miura, quien dicho sea de paso utiliza este recurso en esta serie de una forma más decidida que en otras descritas anteriormente.

retomará posteriormente[65]. Otras veces, forma superficies irregulares de mayor tamaño, las cuales se construyen habitualmente con trazos aplicados en distintas direcciones. De este modo, el tratamiento pictórico y la pincelada que Miura aplica en estas obras recuerdan enormemente a los que Rauschenberg utiliza tanto en sus lienzos como en sus *collages* por herencia del *action painting*[66]. En este sentido, el propio artista confesaría que le fascinaba el estilo suelto y fresco de los artistas precursores del pop[67] gracias al cual falsificaban una huella o dejaban chorrear la pintura y la incorporaban al proceso creativo[68]. A este respecto, Juan Antonio Aguirre escribiría en el libro *Contemporary Spanish Art*:

> Después de varios años experimentando con un estilo muy *minimal*, viró hacia la dirección contraria, empezando cada trabajo con una fuerte organización geométrica y atravesándola con el pincel hasta que la superficie se convierte en un dinámico campo de color[69].

Igualmente, hemos de subrayar que el colorido empleado por Miura en estas obras —el cual, en cierto modo, se podría definir como primaveral— difiere notablemente tanto del usado por los artistas neodadaístas como por los del pop. Sin duda, el cromatismo de Miura es mucho más vivo, luminoso y alegre, ya que utiliza profusamente naranjas, blancos y rojos, así como toques de azul y rosa. Lo cierto es que este tipo de gamas tampoco beben de la pintura española contemporánea que Miura conoció en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. A lo sumo se podría establecer algún nexo con las obras de Hernández Mompó, pero tampoco sabemos a ciencia cierta si tendría en cuenta a este creador. En este sentido, Nicolás Sahuquillo afirmaría sobre las obras de Miura de aquel momento:

> Hacía entonces una serie de cuadros que recuerdan al pop americano que hace banderas, pero era más estructurado. Él ya dibujaba

[65] Es cierto que Rauschenberg también utilizó en algunas de sus obras franjas parecidas a las de Johns, como por ejemplo en *Yoicks* (1953) (Véase: OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Colonia: Taschen, 2007, p. 147). No obstante, puesto que no son tan abundantes como en el caso de Johns, parece más factible que Miura se inspirase en las de este último.

[66] Esta característica, al igual que otras, también sería compartida por Jasper Johns aunque de un modo más comedido. Esto se debe a que ambos trabajaron a la par e incluso fueron vecinos hasta mediados de los años cincuenta. Véase: LIPPARD, Lucy R., *El Pop art…, op. cit.*, p. 69.

[67] En realidad, Miura se refiere a ellos como artistas pop, por lo que la matización es nuestra.

[68] Véase, entre otros, ALLOWAY, Lawrence, *Rauschenberg*, Madrid: Fundación Juan March, 1985; y WILSON, Simon, *El arte pop…, op. cit*.

[69] La cita original era: «After several years of experimenting with a very minimal style, he then turned in the opposite direction, beginning each work with a strong geometric organization and slashing away with the brush until the surface is converted into a dynamic field of color». Véase: AGUIRRE, Juan Antonio, «Younger Artists of Madrid», en DYCKES, William, *Contemporary Spanish Art…, op. cit.*, pp. 132-141 (p. 141).

> formas y dibujaba estructuras de líneas y luego manchaba con una pincelada expresionista. Era más colorista que todos nosotros[70].

En definitiva, Miura consigue un uso del color soberbio y muy personal, que es delicado y equilibrado, al mismo tiempo que sumamente potente. De este modo, Miura pone en evidencia su enorme sensibilidad como colorista, cualidad esta que se convertirá prácticamente desde entonces en una de sus más comunes y destacadas señas de identidad.

Por otro lado, como también había hecho ya Rauschenberg con frecuencia desde los años cincuenta[71], Miura vuelve a reflejar sus principales hallazgos en obras en las que combina técnicas como el *collage*, la pintura y el dibujo[72]. Se trata de una serie bastante numerosa fechada en 1971 en la que mantiene el colorido y el acabado gestual propio del americano, pues reúne pinceladas enérgicas de distinta longitud y grosor y enérgicos trazos de lápiz. Pero en ellas el efecto total es menos abigarrado y más sencillo.

Asimismo, Miura incorpora fragmentos de papeles descontextualizados y de distinta procedencia que son un homenaje a las técnicas modernas de reproducción en masa y un guiño a la cotidianidad. Esto también era común en el caso de Rauschenberg, quien consideraba que su trabajo operaba «en el vacío entre el arte y la vida»[73]. En concreto, Miura pega en sus *collages:* fotografías, recortes de prensa y de revistas (objetos de anuncios, figuras humanas, palabras…), o incluso trozos de cartulinas o de sobres. Recurso este último que recuerda al empleado por Derek Boshier en *Airmail letter* (1961), obra en la que, como su propio nombre sugiere, representó un sobre de correo aéreo[74]. Y habitualmente, sobre ellos aplicará pinceladas o dibujará trazos al igual que haría en sus *collages* el artista americano.

[70] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 17.
[71] ALLOWAY, Lawrence, *Rauschenberg*, Madrid: Fundación Juan March, 1985; y HUNTER, Sam, *Robert Rauschenberg. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
[72] A menudo, Miura utilizará en estas obras, entre otros, grafitos, lápices de colores, rotuladores, tinta china aplicada con pincel, etc.
[73] LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del Expresionismo Abstracto al Nuevo Realismo*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983 (1976 1.ª ed.), p. 154; y WILSON, Simon, *El arte pop…, op. cit.,* p. 7.
[74] LIVINGSTONE, Marco, y ROSENTHAL, Norman, *Arte pop*, [Madrid]: Electa, 1992, p. 170.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1971 (izquierda) y Robert Rauschenberg: *Retroactive II*, 1964 (derecha).

No obstante, a diferencia de Rauschenberg, Miura recorta más las imágenes, incluso sin respetar su forma completa, por lo que tienen en la composición menos protagonismo, son menos reconocibles y en definitiva resultan más abstractas. Con todo, estas obras transmiten una frescura realmente interesante y demuestran el gran calado que Miura logró —sobre todo en el plano formal— de las aportaciones que hicieron los artistas norteamericanos en los años cincuenta y sesenta.

Ahora bien, como hemos ido viendo, estas influencias no se tratan de manera diferenciada, sino que Miura coge elementos de unos y otros artistas y los combina libremente. Esto será especialmente visible en un pequeño lienzo de 1971 en el que retoma la composición de franjas horizontales separadas por líneas y a su vez enmarcadas que había utilizado en sus obras de inspiración «Rothkiana». Pero, en esta ocasión aplica sobre la superficie del cuadro una serie de rápidas pinceladas fluidas y gestuales, modificando totalmente el efecto que ofrecen las mismas.

Igualmente, en esta misma línea, Miura realizará dos impactantes piezas de las que, lamentablemente, desconocemos la fecha exacta de realización, puesto que solamente se han podido documentar fotográficamente[75]. Son dos magníficos óleos en los que Miura reinterpreta de forma personal la serie de banderas de Johns. Así, crea obras con un diseño sencillo y geométrico, al mismo tiempo que llamativo y con una gran potencia visual. Pero, al igual que en otros casos comentados anteriormente, el resultado es totalmente abstracto, y no se aprecia ningún tipo de referencias a insignias reconocibles[76]. En uno de ellos Miura crea su propio modelo de estandarte uniendo la idea de signo propia de los trabajos del americano con las composiciones del *color field painting* de Rothko. De este modo, convierte lo que podría haber sido como un amplio campo de color —que se sitúa ante un fondo azul— en una especie de bandera que está compuesta por dos cuadrados en cuyo interior se han inscrito sendas aspas. Y al mismo tiempo emplea una pintura muy diluida que gotea, generando un efecto muy parecido al conseguido por Rauschenberg en algunas de sus creaciones.

[75] Ambas piezas están documentadas en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.
[76] Famosas son, en este sentido, las piezas en las que Johns representa la bandera americana o formas de dianas.



Mitsuo Miura: *Sin título,* ca. 1971 (izquierda) y Jasper Johns: *Bandera*, 1955 (derecha).

Las características de esta pieza serán llevadas a su máxima expresión en otra pintura, para cuya realización Miura trabaja con un lienzo cuadrado, pero dispuesto en sentido romboidal. En este sentido, hemos de decir que Johns también había recurrido a esta forma geométrica a principios de los sesenta en obras como, por ejemplo, *Desaparición* de 1961[77], pero en su caso se limita a inscribir un rombo dentro de un lienzo cuadrado que luego divide en cuatro partes. Sin embargo, Miura lleva esa idea más allá y utiliza un rombo exento. Además, pinta su superficie de franjas paralelas horizontales y sobre ellas aplica pinceladas ágiles y sueltas como en el ejemplo previo.



Mitsuo Miura con una de sus obras ca. 1971 (izquierda) y Jasper Johns: *Desaparición,* 1961 (derecha)

Igualmente, Miura crea variaciones muy diferentes y personales de la idea de los estandartes. Así, por ejemplo en 1971 realiza una serie de óleos sobre lienzo, combinando franjas de colores que dispone en distintas direcciones y que rodea de color amarillo. Ahora bien, en estos casos la pincelada está mucho más construida y resulta más contenida que en los anteriores. De este modo, Miura se acerca más al planteamiento de Johns, quien habitualmente mezclaba óleo con cera y con papeles de periódico, por lo que sus pinceladas solían ser más regulares y, en general, las obras tenían un aspecto más compacto.

[77] En este sentido, uno de los dibujos preparatorios para esas pinturas fue publicado en «Four drawings…», *op. cit*., p. 35.

En cualquier caso, lo que estas obras demuestran, sin duda, es el interés de Miura por experimentar con los nuevos estilos que llegaban del extranjero y por renovar constantemente su praxis artística. Ahora bien, nunca llegará a copiar a sus modelos, sino que los interpretará de una forma sumamente personal hasta conseguir unas piezas de enorme valor estético y gran originalidad en el panorama español del momento.

Además, en ellas Miura empieza a demostrar una inclinación por el gesto y la huella de la mano del artista, así como un incipiente gusto por la materia pictórica, aunque sin llegar a los acabados empastados. Características todas ellas que aunque todavía no practica en este momento de forma decidida, serán sumamente importantes en su producción inmediatamente posterior.

2. 4. ACUMULACIONES, ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA Y ABSTRACCIÓN GESTUAL (1971-1972)

Entre 1971 y 1972 principalmente[78], Miura se interesa por la idea de la acumulación y la adopta como tema principal en la que será una de las series más importantes de su producción de juventud. Ahora bien, bajo esa temática que actúa de alguna manera como denominador común de todos sus trabajos durante este periodo, encontramos distintas vías de investigación. Estas se concretan en tres subseries: una que trata el tema de la acumulación de una manera más directa y decidida, otra que se adentra en la abstracción caligráfica y otra que está protagonizada por el gesto. A menudo, estas se desarrollarán de forma casi simultánea[79], es decir, sin responder a una evolución lineal. Sin embargo, puesto que poseen una serie de particularidades y presentan unas problemáticas concretas las analizaremos separadamente en aras de una mayor claridad.

2. 4. 1. «Acumulaciones»

Miura ya había trabajado sobre la idea de repetición en otras obras anteriores, sobre todo en las series de papelitos arrugados y geometrizados. Sin embargo, el riguroso orden, la regularidad y la delicadeza de aquellas dan paso en esta ocasión al azar, a una aparente anarquía de formas y a unos medios mucho más vanguardistas que son el resultado de un programa estético y unos referentes completamente diferentes.

[78] La única excepción encontrada hasta la fecha es una serigrafía de 1974 que coincide formalmente hablando con otras de las piezas elaboradas en el periodo señalado.

[79] A juzgar por las obras que el propio Miura fechó, tanto la subserie de «Acumulaciones» como la de «La abstracción caligráfica» se llevaron a cabo principalmente en 1971, aunque también tuvieron continuidad en 1972. Por su parte, la subserie de «La abstracción gestual» se inició en 1971, pero se desarrolló plenamente en 1972.

Para entender cómo se produce ese cambio y cómo estas obras llegan a ser factibles en la producción de Miura, hay que considerar un conjunto de factores que tuvieron lugar de forma casi simultánea durante su estancia en Cuenca. Por un lado, Miura establece una profunda amistad con otros jóvenes artistas como Luis Muro y Nacho Criado, quienes apostaban por un concepto del arte sumamente vanguardista y abrazaban con gusto todas las novedades que les llegaban. Prueba de ello fueron las interesantes y vanguardistas exposiciones que se celebraron en la Sala Honda —la cual era dirigida por Muro— y las frecuentes visitas de artistas conceptuales —principalmente catalanes— que llegaban a Cuenca por la amistad que mantenían con Criado. De este modo, crearon un clima de gran apertura, renovación y experimentación en el que Miura también se sintió muy cómodo. Todo ello conllevó que, al menos durante un tiempo, los tres artistas se encaminaran hacia una búsqueda simultánea de formas y medios nuevos, así como de materiales extra-artísticos que conectaban de un modo u otro con el arte de acción, el arte *posminimal*, el *body art*, las instalaciones o los *happenings*. Además, a pesar de tener estilos diferentes, entre ellos se produjo un constante trasvase de ideas, si bien es cierto que las propuestas de Miura fueron habitualmente menos radicales que las de sus otros dos amigos.

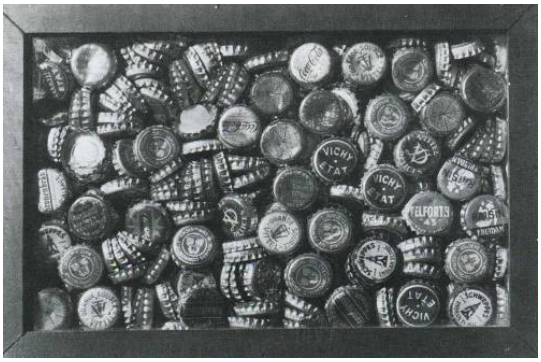
Además, en este momento Miura —al igual que algunos de sus compañeros[80]— se siente muy atraído por el trabajo de los principales representantes del Nuevo Realismo[81], especialmente de Armand Fernández (Arman) y de César Baldaccini (César). Ambos practicaban un arte vinculado con el pop y con el dadaísmo y realizaron distintas interpretaciones del tema de la acumulación. Por ejemplo, el primero reunía al azar pequeños objetos de tal modo que sus obras parecían, a menudo, basureros, mientras que el segundo comprimía piezas de carrocería de automóviles, cuya composición elegía él mismo, interesándose sobre todo por el proceso de creación. En este sentido, el propio Miura afirmaría:

> Vi en las revistas de arte lo que hacían Arman y otros artistas franceses que también trabajaban sobre la idea de la acumulación, aunque en otro sentido, ellos hacían Nuevo Realismo. Seguramente me llamarían la atención y me gustó ese tipo de arte[82].

Miura pudo conocer el trabajo de estos artistas a través de las publicaciones extranjeras que se encontraban en la biblioteca de Fernando Zóbel, sobre todo gracias a las ya mencionadas *Artforum* y *Das Kunstwerk*. En lo que a la revista norteamericana concierne, algunas de las míticas obras de César se publicaron, por ejemplo, en artículos

[80] Ese es el caso de Nacho Criado. Véase: BONET, Juan Manuel, *et al., Nacho Criado. Tras la ruina… 1966-70. 1989-99,* Valencia: IVAM, 1999, p.16.
[81] Este movimiento, que se ha visto a menudo como la contrapartida al pop anglosajón de la Europa continental, fue fundado en Francia en 1960 por el crítico Paul Restany y reunió a artistas como Yves Klein, Christo, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely o John Chamberlain, además de los ya mencionados Arman y César. Véase: LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy…, op. cit.*; y WILSON, Simon, *El arte pop…, op. cit*.
[82] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.

de 1963[83] y de 1965[84], mientras que en la alemana aparecían obras de ambos artistas en diversos números entre 1961 y 1964[85].





Arman: *Glug, Glug*, 1961 (izquierda) y César: *Compresión*, 1960 (derecha).

Por otro lado, Miura se introduce en el mundo de la fotografía. Este hecho resulta poco sorprendente si tenemos en cuenta que en Cuenca la fotografía era una manifestación sumamente valorada desde hacía mucho tiempo[86]. De hecho, por esta ciudad pasarían importantes fotógrafos que retratarían sus calles y sus gentes y que serían sumamente valorados y apoyados por los artistas del núcleo del Museo de Arte Abstracto Español. Algunos de ellos serían Eric Schaal, Francesc Catalá-Roca, Fernando Nuño, Jaime y Jorge Blassi, Santiago Torralba, Carlos Hernández, Luis Pérez Mínguez, Cristóbal Hara, etc. Algunos de ellos incluso realizarán libros de artista editados por el propio Museo de Arte Abstracto Español[87], y en ciertos casos también se dedicarán a documentar el trabajo de otros artistas[88].

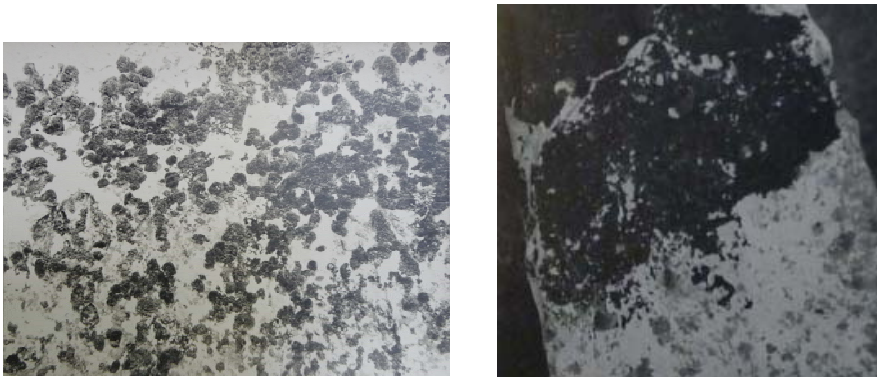
Además, incluso algunos de sus principales representantes se dejarían seducir por este medio y realizaron obras de gran interés como, por ejemplo, Fernando Zóbel o Gustavo Torner. Aunque había realizado fotografías con anterioridad, Zóbel realiza su primera exposición con este tipo de piezas en la Casa de Cultura de Cuenca en 1969. Y

[83] SEITZ, William C., «Problems of 'New Directions' Exhibitions», *Artforum*, 1963, vol. II, n.º 3, p. 23.
[84] KOZLOFF, Max, «Men and Machines», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 6, pp. 22-29.
[85] RESTANY, Pierre, «Die Beseelung des Objektes», *Das Kunstwerk,* julio-agosto 1961, pp. 37-56; RESTANY, Pierre, «César», *Das Kunstwerk,* enero 1962, pp. 13-20; RESTANY, Pierre, «Le nouveau realisme und was darunter zu verstehen ist», *Das Kunstwerk,* enero 1963, s. p.; y «Pop-art diskussion», *Das Kunstwerk*, abril 1964, pp. 2-31, (p. 28).
[86] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 17.
[87] Es el caso, por ejemplo, de los hermanos Blassi (*Semana Santa en Cuenca*, 1971) o Cristóbal Hara (*15 cuentos instantáneos,* 1971).
[88] En el caso de los más jóvenes este papel sería asumido por Melli Pérez Madero, de quien hablaremos un poco más tarde.

en 1975 publica un libro de imágenes que titula *Mis fotos de Cuenca,* al que le seguirá en 1981 *El Júcar y Cuenca*.

En la introducción al primero de ellos escribiría: «creo explicarme si digo que, para mí, la fotografía es una entre muchas maneras de tomar apuntes del natural»[89], una idea esta que bien podría haber sido expresada por Miura, pues la aplica con frecuencia a su trabajo, sobre todo posteriormente en su serie de *La Playa de Los Genoveses*.

No obstante, estéticamente hablando, la obra del japonés tendría más que ver con las fotografías que Torner realiza en los años cincuenta en las que capta detalles del medio ambiente para subrayar sus cambios vitales[90]. Estas piezas evidencian su formación como ingeniero forestal, así como su amor por la naturaleza, y también tienen una correspondencia con su producción pictórica de este momento. En ellas se representan primeros planos o detalles de tocones, rocas agrietadas, piedras con líquenes, cortezas de álamos y pinos con inscripciones, etc.[91].



Mitsuo Miura: *Sin título,* ca. 1971 (izquierda) y
Gustavo Torner: Piedra con líquenes blancos y negros (derecha).

Si bien es cierto que es difícil averiguar hasta qué punto pudo conocer Miura este tipo de obras, la pasión que Torner profesaba por la fotografía era de sobras conocida por todos los artistas que allí vivían y no es difícil pensar que a lo largo de toda su estancia el japonés pudiese acceder a ellas. La realidad es que sus fotografías de este momento —y también algunas posteriores—, aunque estén motivadas por búsquedas diferentes, coinciden con las de Torner en las composiciones, el tratamiento monocromo, la importancia otorgada a la materia y a las texturas, la utilización de primeros planos, el tono poético y sugerente que las puebla, el interés por la naturaleza[92], etc. Ahora bien, sus propuestas también están en la línea de lo que estaban haciendo

[89] DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después,* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004, p. 35.
[90] LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca…, op. cit.,* pp. 16 y 35.
[91] CALVO SERRALLER, Francisco, y GARCÍA BERRIO, Antonio, *Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991; y DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 33 y pp. 90-95.
[92] No obstante, el interés por la naturaleza también estaba presente en el trabajo de Criado y de Muro. Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.

algunos fotógrafos norteamericanos como Eliot Porter, de quien pudo ver al menos una de sus obras, *Lichens, New Mexico*, en la revista *Artforum*[93].



Elliot Prter, *Lichens, New Mexico*.

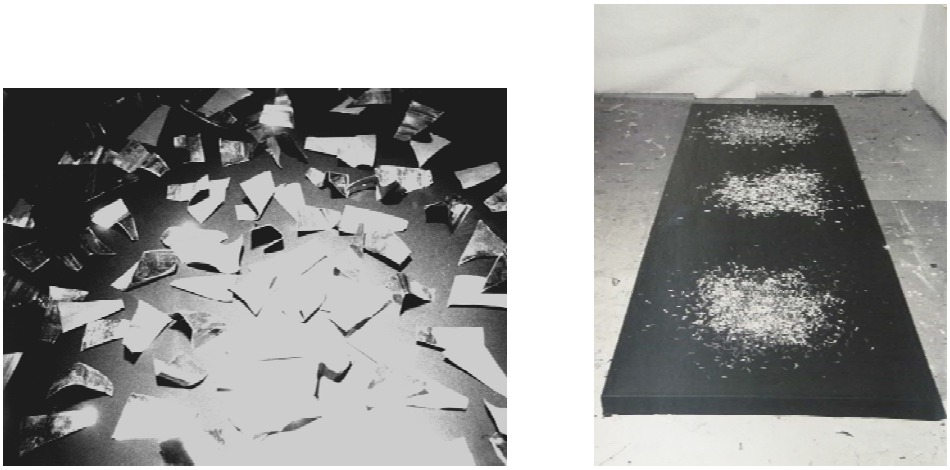
Pero no solo los artistas de la generación abstracta se vincularon con el medio fotográfico. También los más jóvenes descubrieron en él un gran aliado que se adecuaba perfectamente al carácter efímero y procesual de sus obras. Por ejemplo, los mencionados Muro y Criado acabarían aplicándola a sus investigaciones, sobre todo a las realizadas en torno al arte conceptual. En este contexto, también será fundamental la presencia en Cuenca de J. Manuel (Melli) Pérez Madero. Tras abandonar sus estudios de farmacia, se fue introduciendo como fotógrafo en los círculos artísticos de la ciudad gracias a su hermano Rafael, quien trabajaba para Fernando Zóbel en el Museo de las Casas Colgadas. Inicialmente, Melli colaboraría con los creadores más noveles, entre los que se encontraba Miura, fotografiando sus obras o ayudándoles en distintas fases del proceso fotográfico. No obstante, con el tiempo acabaría poniendo su cámara al servicio de importantes artistas, cuyas piezas documentaba, al mismo tiempo que elaboraría una obra propia y personal.

Por todo ello, el contexto conquense era un caldo de cultivo sumamente propicio para que Miura se animara a utilizar una cámara. Además, este le resultaba un instrumento sumamente útil y adecuado para trabajar sobre la idea de la acumulación. Miura veía que este tema estaba presente en la naturaleza que le rodeaba, así como en su vida cotidiana, y la fotografía era el medio que le permitía captarlo con mayor inmediatez y exactitud.

Fue así como Miura se sorprendería a sí mismo captando numerosas imágenes, a menudo con la colaboración de Melli Pérez[94], quien además solía encargarse de revelarlas como ya hemos comentado. Al principio, no las consideraría como obras de arte en sí mismas, pero enseguida se daría cuenta de su capacidad expresiva y de que se adecuaban perfectamente a sus intereses.

[93] «Photography», *Artforum*, 1965, vol. III, n.º 9, p. 46.
[94] No obstante, Melli trabajaría sobre todo con Nacho Criado, según nos informó él mismo en una entrevista realizada el 16 de marzo de 2011.

Miura fotografía con entusiasmo agrupaciones de hojas, hierbas, plantas de diversos tipos, rocas con líquenes, etc., deteniendo su atención especialmente en sus distintas y sugerentes texturas. Quizás, tal y como apuntó Fernando Castro Flórez en una ocasión, intentaba encontrar en ellas «alguna respuesta, un ritmo secreto»[95].



Mitsuo Miura: *Acumulación*, 1972 (izquierda) y *Sin título*, ca. 1971 (derecha).

No obstante, Miura no solo captó con su cámara detalles de la naturaleza, sino que también construyó sus propios escenarios de acumulaciones. Para ello, utilizaba pequeños elementos como clavos, tachuelas, cerillas, pequeñas chapas metálicas, etc.. Y los colocaba de forma aleatoria, habitualmente lanzándolos, sobre una superficie plana situada en el suelo[96]. De este modo, creaba agrupaciones de distintas densidades —dependiendo de si los objetos estaban más o menos amontonados—, que a la postre le permitían hablar de diversos tipos de acumulaciones. Además, Miura colocaba estratégicamente focos sobre las piezas para que las superficies metálicas crearan puntos de luz que en el revelado se traducían en fuertes claroscuros o en juegos de positivo y negativo. E incluso en ocasiones, realizaba fotografías movidas para crear una cierta indefinición en la escena, así como un mayor dinamismo.

En cierto modo, todas estas obras recuerdan enormemente a las creaciones del mencionado Arman, quien trabajó muy extensamente el tema de la acumulación, haciendo uso de una metodología particular que él mismo bautizó como «el lenguaje de la cantidad»[97]. Esta consistía también en agrupar al azar pequeños objetos casi idénticos de la vida cotidiana como, entre otros, chapas de botellas, clavos, engranajes u objetos de deshecho, a los cuales dio a veces el título precisamente de *Acumulación*[98]. No

[95] APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 41.
[96] A juzgar por las fotografías encontradas hasta la fecha, Miura utilizó habitualmente cartulinas tanto negras como blancas, según el efecto que quería crear, si bien es cierto que también empleó espejos.
[97] LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy…, op. cit.*, p. 167.
[98] Tal es el caso de *Sedosos tiempos modernos: acumulación de engranajes* de 1965.

obstante, a diferencia de Miura presentaba estas pequeñas piezas en cajas cubiertas por un cristal o encajadas en planchas de plástico transparente[99].

Además, Arman creaba en sus obras un efecto que Edward Lucie-Smith ha definido como «de cobertura total» y que como este mismo autor advierte recuerda enormemente a la composición *all-over* de Pollock, artista que fue un referente decisivo en la génesis de sus acumulaciones[100]. Esta observación también podría aplicarse en el caso de Miura, lo cual resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que poco después y a partir de estas creaciones Miura realizaría una serie de pinturas en las que también emplea claramente este tipo de esquema.

Por otro lado, nuestro artista también inmortaliza con su cámara agrupaciones de pequeños papeles con forma de cacahuete. Estos elementos procedían de los recortes que Miura hacía en las pantallas de papel de seda que utilizaba para realizar algunas de sus serigrafías, de las cuales hablaremos después. En estas obras investiga en la misma línea que en las piezas comentadas anteriormente, aunque dadas las particulares del material fotografiado también juega con su liviandad y traslucidez para crear efectos de gran delicadeza y luminosidad. De hecho, el nombre de una de las pocas piezas que tituló es precisamente *!!Espansión luminosa¡¡* [*sic*]. Además, en estas obras varía frecuentemente el ángulo en que toma las imágenes, lo que le da un mayor dinamismo al conjunto de piezas.

Para llevar a cabo estas fotografías Miura tiene que realizar previamente un pequeño montaje que él mismo acaba considerando como una obra de arte propiamente dicha. Prueba de ello, es que incluye este tipo de piezas en la exposición que celebra en 1972 en la Sala Amadís de Madrid. Por ello, algunas de las fotografías que hemos comentado podrían considerarse tanto obras de arte en sí mismas, como documentos de las instalaciones que Miura hace en estos momentos.

Además, empieza a realizar también otras instalaciones independientes de sus trabajos fotográficos, una de las cuales aparece documentada en su archivo de imágenes. Se trata de una pieza en la que maneja un concepto muy parecido al de instalación con la temática de acumulaciones. En concreto, utiliza pequeños fragmentos de cable de colores recortados que lanza al suelo y presenta en círculos simulando tres tipos distintos de densidades: la primera muy concentrada, la segunda con una expansión media y la tercera muy extendida. De este modo, logra recrear en las tres dimensiones lo que también ha logrado en el campo de la fotografía y también haría en el de la pintura.

Ambas tipologías —tanto las que eran fruto de las composiciones captadas por su cámara como las más autónomas— compartían numerosas características con lo que en ese momento se entendía por «ambientes» o *environments*. No en vano, en ellas tanto el desarrollo espacial como la luz artificial cumplían un importante papel, sobre

[99] WILSON, Simon, *El arte pop…, op. cit., p. 59.*
[100] En este sentido, conviene recordar que el origen de sus acumulaciones se sitúa en ciertos dibujos de sellos de goma que hizo en 1954 bajo la influencia de Pollock. Véase: LIPPARD, Lucy R., *El Pop art*…, *op. cit.,* p. 178.

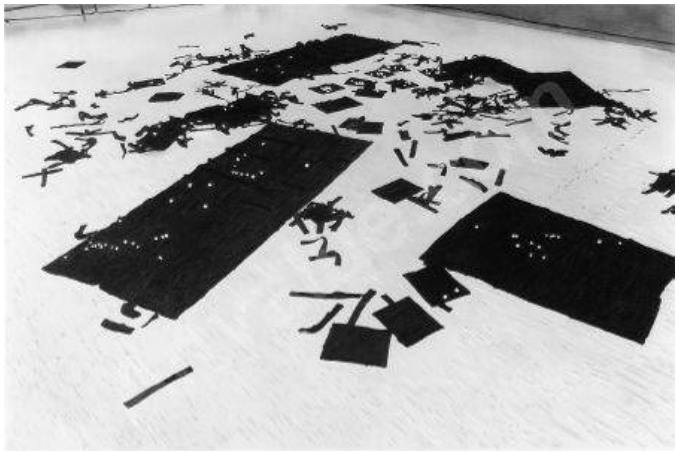
todo en las protagonizadas por chapas, con las que se creaban interesantes reflejos. A este respecto el propio Mitsuo afirmaba:

> Hacía fotografía de campos, de paisajes, de ramas finas… También hay hierbas. Yo iba coleccionando este tipo de material. Algunos más artificiales, otros más sofisticados. Cada material aportaba un tipo de sensaciones, como las chapitas de metal. De repente, creaba una especie de ambiente. Yo no lo pensaba como una instalación, pero se convirtió en eso, en una instalación ambiental. Iba aprendiendo y haciendo cosas, poco a poco, intuitivamente. Después es cuando lo vi en un libro de arte americano, hablando de instalaciones y de ambientes de los años sesenta. Son cosas que haces experimentando paralelamente sin saber la teoría y ni siquiera sabes que existen. No sabes cómo se llama en ese momento, pero lo entiendes después cuando lees que eso se llama «instalación ambiental». Y dices bueno, vale, lo llamaremos entonces «instalación ambiental»[101].

En concreto, estas obras coinciden en muchos puntos con las propuestas de algunos artistas norteamericanos como Barry le Va, si bien es cierto que Miura las personaliza e interpreta bajo la idea de la acumulación. En los años sesenta, Le Va hizo instalaciones con pequeños fragmentos de papel, cartulina, tela o fieltro, bolas de acero, etc., con los que creaba composiciones en el suelo que nunca consideraba acabadas, mezclando orden y caos. Como en tantas otras ocasiones, Miura pudo conocer su producción gracias a la importante presencia que tuvo en *Artforum*, revista que, de hecho, dedicaría varios artículos monográficos a este artista como, por ejemplo, en 1968[102]. Además, también aparecían reproducciones de sus obras en algunas de sus páginas en 1969[103].

Del mismo modo, sus amigos Nacho Criado y Luis Muro también habían empezado a realizar instalaciones. Ya hemos tenido ocasión de comentar que a principios de los setenta Muro lanzaría fragmentos de cartulina para crear composiciones aleatorias sobre el suelo de una manera muy parecida a como Miura tiraba al azar sus clavos, chapas y otra serie de elementos[104].

[101] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[102] «Barry Le Va», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 7, p. 47; y LIVINGSTON, Jane, «Barry Le Va: Distributional Sculpture», *Artforum*, 1968, vol. VII, n.º 2, pp. 50-54.
[103] MORRIS, Robert, «Notes on Sculpture, part IV. Beyond Objects», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 7, pp. 50-54.
[104] AGUIRRE, Juan Antonio, *Luis Muro…, op. cit.*, p. 7.



Barry Le Va: *Sin título*, 1967.

Con todo, este tipo de manifestaciones resultaban muy poco frecuentes en el panorama artístico español y Miura sería, sin duda, uno de sus pioneros, a pesar de que no continuó trabajando en esta línea durante mucho tiempo. Una de las razones que explican su desvinculación de este tipo de producciones es, sin duda, que nunca se desligó totalmente de la práctica pictórica. Además, resulta fundamental el hecho de que este artista no buscaba la novedad ni pretendía introducir en España ningún tipo de vanguardia. Al contrario, su conocimiento del panorama artístico internacional, incluido el japonés, le hacía considerar este tipo de obras como intentos que ya habían sido desarrollados por otros artistas y que, por tanto, no eran tan originales como en nuestro país se creía[105]. Consciente pues de ello, Miura experimentaba con estas propuestas y las adaptaba a sus necesidades durante un tiempo, pero las abandonaba en cuanto consideraba que ya había aprendido lo suficiente.

De hecho, también trabajará con la idea de la acumulación con otros medios y soportes más tradicionales con los que originará obras sumamente creativas y personales, pero entendidas en un sentido menos «desmaterializado». Por ejemplo, pinta con *spray* sobre los papeles recortados con forma de cacahuete o sobre los clavos que había empleado en las instalaciones. Así, crea capas de colores de distinta opacidad y logra traducir en algunas obras lo que *!!Expansión luminosa¡¡* [*sic*] planteaba en fotografía. Y al mismo tiempo, también realiza tanto grabados calcográficos como serigrafías. En el primero de los casos utiliza el procedimiento de grabado en seco, el cual había sido usado anteriormente por artistas como Tàpies o Lucio Fontana, entre muchos otros[106]. No obstante, Miura lo emplea de un modo bastante heterodoxo puesto que no usa una plancha con relieve, sino que coloca directamente los clavos sobre la pletina del tórculo o sobre una plancha sin grabar. De este modo, si los clavos son muy

[105] No olvidemos que además de poder consultar diversas revistas internacionales en la biblioteca de Fernando Zóbel, Miura también había tenido oportunidad de conocer en Japón de primera mano la obra de importantes y pioneros creadores de instalaciones como, por ejemplo, Allan Kaprow, quien precisamente sería el inventor del término *environments* en 1958 para describir espacios interiores transformados.

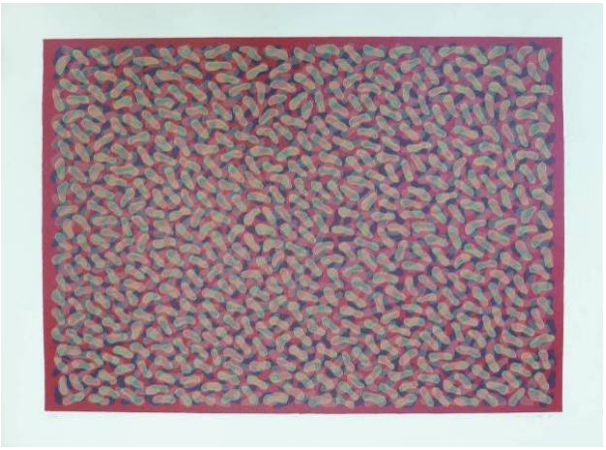
[106] RUBIO MARTÍNEZ, Mariano, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*, Tarragona: Ed. Tarraco, 1979, p. 178.

gruesos, cuando el rodillo pasa sobre ellos, dejan una huella tan profunda en el papel —el cual es lógicamente de un alto gramaje— que la estampa parece un hueco-relieve. Así, el autor consigue unos acabados sumamente interesantes, así como unas texturas muy novedosas y variadas, pues unas adquieren cierta aspereza o dureza y otras un aspecto desgastado y frágil.

Miura suele colorear estos gofrados bien entintando con rodillo la plancha sin grabar, bien pintando la estampa resultante con *spray*[107]. De este modo, el autor aprovecha las incisiones del papel para hablar de lo ausente y sugerir la idea de huella, jugando al mismo tiempo con las pequeñas sombras que los hueco-grabados generan.

Asimismo, Miura aplicará estas investigaciones al aguafuerte y aguatinta cuyo tema principal es una serie de formas ovales que recuerdan a cacahuetes, más o menos estilizados. Estos motivos se sitúan dispersos por la superficie de la pieza ante un fondo neutro, sin crear capas superpuestas salvo excepciones en las que, dicho sea de paso, intenta dotarlas de cierta transparencia. Ahora bien, en todos los casos las variadas y ricas gamas anteriores se reducen a tonalidades grises y negras, lo que nos demuestra que Miura asociaba todavía la monocromía al grabado y así lo seguirá haciendo salvo algunas excepciones hasta los años ochenta.

Por otro lado, haciendo uso del procedimiento serigráfico, Miura también utilizará las formas de cacahuete, pero introduciendo unos cambios que darán lugar a unos resultados totalmente distintos. Uno de los más llamativos es que nos encontramos ante unas obras sumamente coloristas, mientras que otro es que estampa ante un fondo monocromo diversas capas sucesivas con las que crea interesantes veladuras, e incluso en ocasiones ciertos juegos ópticos. Miura hará distintas versiones de esta fórmula, las cuales también se caracterizarán por su belleza y sutileza cromática. En unas el *leitmotiv* se estilizará y alargará hasta parecer una letra V muy abierta, mientras que en otras se transformará en una especie de hoja. Asimismo, llevará a cabo una pieza independiente a partir de la superposición de una pantalla verde y otra naranja sobre las que se recortan en negativo pequeños rectángulos alargados de lados curvos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1971.

[107] Según nos informó el propio Miura estas obras fueron realizadas en Bustarviejo con el tórculo que le había regalado Fernando Zóbel.

Todas estas piezas mantienen el formato rectangular de la hoja de papel, aunque pueden disponerse tanto en sentido horizontal como vertical. La mayoría poseen unas dimensiones relativamente grandes (las de mayor tamaño miden 65 x 50) y solo hemos encontrado un ejemplo de tamaño excepcionalmente pequeño. Se trata de una serigrafía de 19,2 x 14 cm en la que formas de cacahuete azules y amarillas se sitúan sobre un fondo anaranjado. Dicha obra fue realizada para acompañar al catálogo que se publicó con motivo de la exposición individual que Miura realizó en la Galería Amadís en 1972. Y de ella se hizo una tirada de treinta ejemplares firmados y numerados.

2. 4. 2. «La abstracción caligráfica»

Mientras Miura experimentaba sobre el tema de las acumulaciones, empezó a preguntarse cómo podía trasladar ese concepto al terreno de la pintura[108]. Una de las respuestas posibles, la encontró de la mano de la abstracción caligráfica, con la cual investigará también en otros medios como el dibujo y, por supuesto, el grabado.

Sin ningún género de dudas, el hecho de que Miura sea japonés y que su lengua materna esté compuesta de ideogramas de origen chino (*kanji*) va a ser fundamental en la concepción artística que desarrolla en este momento. No hay que olvidar que tradicionalmente en Japón el conocimiento de la caligrafía ha sido considerado esencial para alcanzar una educación refinada. De este modo, desde muy pequeños, los nipones son introducidos en la práctica de este arte milenario no solo en el colegio, sino también a través de clases extraescolares a las que sus padres suelen inscribirles para completar su formación. Miura en este sentido, no era una excepción y como es lógico, todo lo que aprendió de pequeño sobre la escritura japonesa le acompañará el resto de su vida en su subconsciente, por lo que aparecerá de forma más o menos velada en distintas fases de su trayectoria.

Un ejemplo de ello lo encontramos ya en sus obras de papeles simplificados y geometrizados. Con relación a estas piezas, el propio Miura señalaba que le resultaban muy fáciles y cómodas de hacer puesto que en cierto modo se relacionaban con la estructuración vertical y horizontal de los ideogramas japoneses. Sin embargo, vemos que, aunque existente, se trataba de una influencia poco evidente.

No será, por tanto, hasta que Miura se traslade a Cuenca cuando sus obras manifestarán unos vínculos más claros con el sistema de escritura nipón. Este hecho nos lleva a plantearnos qué fue lo que le sirvió de acicate para retomar esos conocimientos tan ligados a su propia idiosincrasia. La respuesta, aunque compleja, apunta sin duda hacia la importante influencia que el arte y la filosofía zen tuvieron sobre los artistas occidentales, tanto los norteamericanos como los europeos, sobre todo desde finales de los años cuarenta hasta principios de los sesenta, aunque en parte se mantendrá vigente

[108] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

hasta la actualidad[109]. Esto será especialmente cierto en movimientos como el expresionismo abstracto, el informalismo o el tachismo, sobre cuyo conocimiento Miura profundizaría a lo largo de su estancia en la ciudad de las Casas Colgadas.

Ahora bien, no podemos olvidar que en Japón, en el periodo de posguerra, también se dieron cita movimientos de vanguardia que pretendían renovar la caligrafía tradicional. Algunos la considerarán una forma de pintura abstracta, como por ejemplo los de la Sociedad Humana de la Tinta (*Bokujin-kai*), mientras que otros se dejarán influir por algunos de sus principios como el grupo Gutai[110]. No obstante, aunque es posible que Miura conociese estas facetas del arte contemporáneo japonés, lo cierto es que estuvo más en contacto con el trabajo de los artistas occidentales. Sin ir más lejos, el propio Zóbel era un apasionado de la caligrafía china y japonesa. Prueba de ello serían sus propias creaciones —en las que se observa una fuerte influencia de este tipo de manifestaciones—, así como su magnífica colección de arte oriental y su biblioteca personal.

Ahora bien, para entender la producción de Miura de este momento, nos centraremos sobre todo en el análisis de la última de ellas, su biblioteca, ya que lo cierto es que Miura no se dejaría influir por el trabajo de Zóbel y no hemos encontrado ninguna evidencia de que nuestro artista estudiase las piezas de origen asiático de la colección del filipino[111]. Sin embargo, sí sabemos que Miura consultó con frecuencia sus libros y aunque lógicamente no podemos saber qué volúmenes leería con seguridad, no resulta extraño pensar que en sus manos caería alguno de los múltiples ejemplares que Zóbel había adquirido sobre este tipo de escritura. Algunos de ellos eran, por ejemplo[112], *Chinese Calligraphy* (1935)[113], *Calligraphy* (1960)[114], *Chinese calligraphy and painting in the collection of John M. Crawford, Jr.* (1962)[115], *Chinese Art: Painting, Calligraphy, Stone Rubbing, Wood Engraving* (1964)[116], *Chinese Calligraphy* (1971)[117] o *Chinese Calligraphy* (1971)[118].

---

[109] VILLALBA, Javier, *Budismo zen: Repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003 (Tesis), p. 848.

[110] MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945: Scream against the sky*, Nueva York: Harry Abrams, 1994, p. 129; y MUNROE, Alexandra, «To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art…, op. cit.,* pp. 83-124.

[111] No obstante, posiblemente las vería la primera vez que fue a Cuenca, tal y como le había prometido Zóbel cuando se conocieron.

[112] Lógicamente, solo hacemos referencia a aquellos publicados con anterioridad a 1972 (año en que Miura se marchó de Cuenca) y que por tanto, pudo consultar. No obstante, no conocemos la fecha en que Zóbel los adquirió, por lo que no sabemos a ciencia cierta si ya formarían parte de su biblioteca entonces. Además, se han encontrado otros volúmenes como *Modern Japanese Calligraphy* del que lamentablemente, desconocemos el lugar y la fecha de publicación, así como también la editorial.

[113] DRISCOLL, Lucy, y Kenji TODA, *Chinese Calligraphy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1935.

[114] CHI-PO, Wang, *Calligraphy*, [s. l.]: [s. n.], 1960.

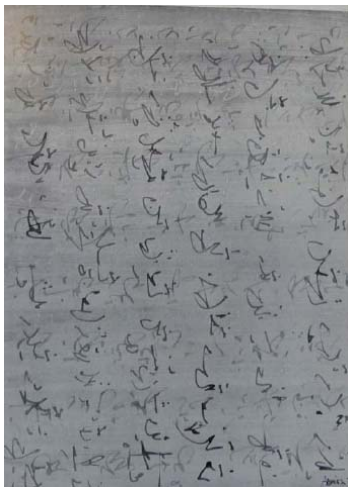
[115] K'O-MING, Kao, Su SHIH, Mi FU, Hui-TSUNG, *et al.*, *Chinese calligraphy and painting in the collection of John M. Crawford, Jr.*, Nueva York: Pierpont Morgan Library, 1962.

[116] SPEISER, Werner, *et al, Chinese Art: Painting, Calligraphy, Stone Rubbing, Wood Engraving*, Londres: Oldbourne Press, 1964.

[117] ECKE, Tseng Yu-ho, *Chinese Calligraphy,* Boston: David R. Godine Publishers, 1971.

[118] CHAO, Chang, *et al.*, *Chinese Calligraphy*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1971.

Además, como ya tuvimos ocasión de señalar en el capítulo dedicado a la biografía de Miura, Zóbel era un entusiasta de artistas como Tobey, Michaux, Mathieu, Franz Kline, Hartung, Twombly o Joan Mitchell[119], los cuales también estaban muy influidos por la caligrafía oriental. Y por tanto, es muy posible que también tuviese algún volumen dedicado a los mismos.

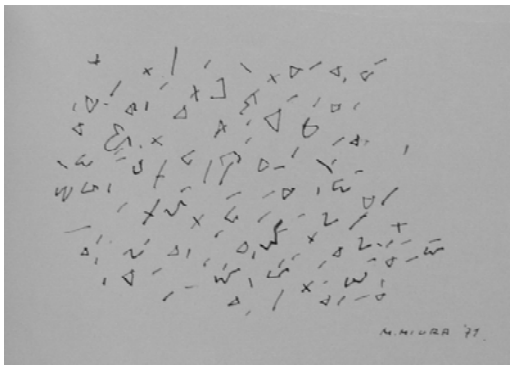


Brion Gysin: *Caligrafía*, 1959.

Igualmente, este tipo de artistas y, en general, los movimientos abstractos de posguerra que estuvieron íntimamente ligados a este arte milenario fueron objeto de frecuentes artículos en las ya tantas veces mencionadas revistas de la biblioteca de Zóbel que Miura consultó[120]. Entre ellos debemos destacar, además de algunos monográficos sobre Tobey de los que hablaremos posteriormente, dos artículos de la revista *Das Kunstwerk*. El primero de ellos fue publicado en abril de 1963 bajo el título de «Informelle Schriften» (Textos Informales) y en él se comentaba el trabajo de, entre otros, Sonderborg, Masson, Tobey, Hartung, Michaux, Tàpies, Markus Prachensky, Kline, Robert Munford, Buja Bingemer, etc.[121]. El segundo se tituló «Wie Sie Zeichnen» (Cómo Dibujar) y vio la luz tan solo un número después (mayo-junio)[122]. Este presentaba un gran número de dibujos realizados por distintos artistas del panorama alemán, la mayoría de ellos abstractos[123]. Tanto un artículo como el otro recogen numerosos e interesantes ejemplos de la abstracción caligráfica en los que se hace patente, entre otras cuestiones: la utilización de tinta negra sobre papel blanco (o

[119] DE LA TORRE, Alfonso, «La poética de cuenca…», *op. cit.*, p. 46.
[120] No obstante, en *Das Kunstwerk* también se escribieron artículos sobre caligrafía japonesa. Véase: SCHAARSCHMIDT-RICHTER, I., «Japanische Kalligrafie der Gegenwart», *Das Kuntswerk*, noviembre-diciembre 1961, pp. 3-12.
[121] DIENST, Rolf-Gunter, «Informelle Schriften», *Das Kunstwerk*, abril 1963, pp. 4-24.
[122] ROH, Juliane, «Wie Sie Zeichnen», *Das Kuntswerk*, mayo-junio 1963, pp. 2-57.
[123] Algunos de estos autores son: Günter Weseler, Klaus Bendixen, Hal Busse, Eduard Micus, Anja Decker, Konrad Richter-Rethwisch, Karl Hartung, Johannes Schreiter, George Karl Pthaler, Bert Gerresheim, Bernd Berner, Gerhard Hoehme, Rolf-Gunter Dienst, Jupp Lûckeroth, Lother Quinte, Klaus Jürgen-Fischer, Marie Louise Rogister, etc.

estos mismos colores aplicados sobre el lienzo)[124]; el respeto hacia los espacios vacíos, aunque también son habituales las composiciones *all-over*; los trazos gestuales y rápidos, pero controlados; las manchas aparentemente espontáneas; o el empleo de formas que recuerdan a las de la escritura[125]. Algunos artistas se desvinculan totalmente de todo signo reconocible, mientras que otros reproducen o interpretan letras convencionales[126], interesándose menos por el componente gestual[127].


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1971.

Todas estas características nos interesan enormemente puesto que también estarán presentes en buena parte de las obras que Miura emprende en este momento, tanto en la que estamos analizando actualmente como las que estudiaremos inmediatamente después. A este respecto, Juan Antonio Aguirre afirmaría que en ellas «el elemento caligráfico es posiblemente principal»[128]. Este hecho nos permite deducir que seguramente Miura redescubriría la caligrafía oriental por una vía indirecta —la del arte occidental— y al darse cuenta de que sus principios encajaban totalmente con su bagaje, su personalidad artística y con su interés por la acumulación, decidiera incorporar a sus creaciones algunas de sus cualidades más importantes.

Una prueba significativa de su interés por el sistema de escritura nipón y de que este es una clave importante para entender su trabajo[129] se encuentra en el catálogo que se publicó con motivo de la exposición individual que celebró en la Sala Amadís en 1972. En este, el propio Mitsuo incluyó lo que podríamos considerar una pequeña caligrafía, un pequeño texto manuscrito por el artista de manera informal —casi ininteligible— en el que mantiene los *kanji* nipones, lo que nos permite establecer una

[124] En el resto de casos, es difícil adivinar el color original de los cuadros, puesto que las ilustraciones son en blanco y negro.
[125] AZPEITIA BURGOS, Ángel, «Pintura caligráfica», en AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, [Madrid]: Compañía General de Bellas Artes, 2002, p. 38.
[126] En algunos casos como el de Brion Gysin incluso realiza formas muy similares a las de los *kanji*. Estas se distribuyen uniformemente por el cuadro, siguiendo una estructura de líneas verticales como si se tratara de un fragmento de un antiguo rollo.
[127] VILLALBA, Javier, *Budismo zen…, op. cit.,* p. 848.
[128] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 47.
[129] En algunas ocasiones, Miura incluye en sus catálogos imágenes que no nos muestran sus obras propiamente dichas, sino las fuentes en las que de alguna manera se inspira, de tal modo que ofrece al espectador algunas claves esenciales para entender sus intereses y sus referentes.

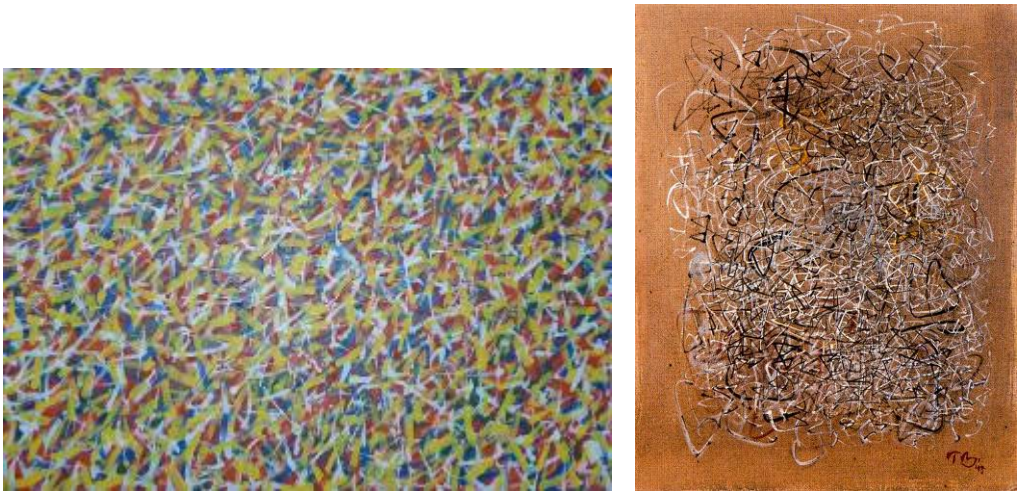
relación directa con otras de las obras que ilustran dicho volumen. En realidad, se trata de una cita extraída de la versión japonesa de *Escritos sobre arte* de Marx y Engels que Miura tomó mientras estaba leyendo dicho libro. No obstante, puesto que hemos de pensar que el artista sería consciente de que los lectores del catálogo no serían capaces de entender su significado, consideramos que su inclusión no está motivada por su contenido filosófico y político, sino meramente por sus cualidades formales, si bien es cierto que tampoco fue concebida por Miura como una obra de arte en sí misma[130].

De hecho, es importante señalar que Miura en ningún momento realiza en su trabajo caligrafías como tales. Nunca incluye ideogramas de origen chino, sino que los signos que utiliza habitualmente son números o letras latinas, así como otros que él mismo inventa o que tras ser sometidos a un proceso de estilización resultan totalmente indescifrables. En este sentido, debemos entender que, a diferencia de los artistas europeos o norteamericanos quienes a menudo desconocían el idioma chino o japonés y cuando intentaban copiar sus grafías mantenían normalmente solo su apariencia, para Miura los *kanji* estaban cargados de significado. De este modo, le sería más fácil construir obras abstractas y desprovistas de contenido a partir de signos occidentales o inventados[131]. Este hecho nos demuestra que la aproximación que Miura lleva a cabo hacia la caligrafía está más cerca de la lectura que los artistas occidentales hacen de ella —más formal y superficial[132]— que de la que llevan a cabo, por ejemplo, los maestros zen.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta Jasper Johns realizó una serie de obras en las que repetía incansablemente números (del 0 al 9) y letras (de la A a la Z) hasta llenar todo el espacio disponible del lienzo. Estos signos eran pintados habitualmente con colores alegres, enfatizando su contorno y se colocaban en el lienzo en una retícula cuadrada con la que se lograba una composición *all-over* de influencia pollockiana[133]. Es posible que Miura tomara algunos aspectos de las obras de Johns, pues no en vano es un artista que le había interesado e influido poco antes de emprender este nuevo camino de las acumulaciones[134]. Por otro lado, quizás también pudo tener en cuenta la producción de Manuel Hernández Mompó, quien aspiraba a pintar como si escribiera y quien, a menudo, incluía en sus obras letras y otro tipo de signos sumamente personales, pero de clara ascendencia caligráfica[135]. No obstante, las obras de Miura están vinculadas mayoritariamente al trabajo de algunos de los representantes de la vertiente más sígnica de la abstracción caligráfica. Nos referimos a artistas como Soulages, Hartung, Capogrossi, Gottlieb o Pollock, al principio de su carrera[136]. Sin

[130] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6.
[131] De hecho, la caligrafía tradicional era utilizada para escribir textos y poemas de diversa índole.
[132] VILLALBA, Javier, *Budismo zen…, op. cit.,* p. 856.
[133] REBULL TRUDEL, Melania, *Jasper Johns*, Madrid: Globus, Colección Grandes pintores del siglo XX, 1994, s. p.
[134] Además, pudo conocer algunas de estas obras con letras y números seriados en: BOSHNER, Mel, «The serial attitude», *Artforum*, 1967, vol. VI, n.º 4, pp. 28-33.
[135] IVARS, José Francisco, *Mompó. Constelaciones, representaciones, signos*, Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1991; y PÉREZ, Carlos y VALLEJO, Inés, *Manuel Hernández Mompó. Pinturas, esculturas y dibujos (1935-1968)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
[136] Como ya hemos comentado, frente a algunos artistas más gestuales, abstractos y expresivos, hay una corriente dentro de la pintura de influencia caligráfica que podría denominarse «sígnica» por su mayor

embargo, el artista con el que Miura va a mantener una afinidad especial en este momento tanto en sus caligrafías como en algunas de sus pinturas es Mark Tobey (Centerville, Estados Unidos, 1890-Basilea, Suiza, 1976)[137]. No en vano, este creador se había sentido muy atraído por la cultural oriental, en general, y por la caligrafía, en particular[138]. En 1934 viajó a China y a Japón e incluso pasó un tiempo en un monasterio zen a las afueras de Kioto[139], estudiando poesía y caligrafía. Desde entonces, sus obras dejaron de ser pintadas para ser «escritas» e incluso acabó desarrollando un método denominado «white writting»[140].



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1972 (izquierda) y
Mark Tobey: *Nomvember grass rythms,* 1945 (derecha).

Evidentemente, existen notables diferencias entre el trabajo de Tobey y el de Miura tanto formales como, sobre todo, conceptuales. Con relación a las primeras podemos señalar los colores más vivos y diversos en el caso de Miura que se diferencian notablemente de los tonos blancos, negros o neutros que tanto abundan en las obras del americano. Asimismo, la variedad de texturas, patrones y de formas sígnicas presentes en la obra de Tobey[141], poco tienen que ver con la unidad que las propuestas de Mitsuo poseen.

---

vinculación con distintos tipos de grafías. Véase: ANFAM, David, *El expresionismo abstracto…, op. cit.*, p. 88; MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*…, *op. cit*.; y VILLALBA, Javier, *Budismo zen…, op. cit.,* p. 848.

[137] Tobey puede considerarse junto a Morris Graves como uno de los principales representantes de la llamada Escuela del Pacífico, la cual se formó en la costa oeste americana. Véase: EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*, Barcelona: Labor, 1975, p. 16; y VILLALBA, Javier, *Budismo zen…, op. cit.,* p. 849.

[138] LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del Expresionismo Abstracto…, op. cit.*, p. 64.

[139] BONET, Juan Manuel, *Hecho de palabras*, Madrid: Galería Jorge Mara, 1992; EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*…, *op. cit*., p. 16; y MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto…, op. cit.*, p. 133.

[140] HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto…, op. cit*, p. 60; y LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy…, op. cit.,* p. 64.

[141] No obstante, la variedad que posee la obra de Tobey a veces conlleva que su trabajo pierda fuerza y que llegue a parecer que tiene una calidad desigual en algunos momentos.

Por otro lado, la obra de aquel bebía directamente de la filosofía oriental, especialmente del bahaísmo. Además, perseguía una serena meditación[142], a diferencia de Miura quien se desligaba de cualquier intención trascendental y estaba más volcado hacia la idea de la acumulación. Y, aunque es cierto que Tobey también empezó pintando multitudes en mercados y lugares públicos, tenían un sentido totalmente diferente[143]. Asimismo, el americano aplicaba a sus piezas un cierto contenido simbólico que evocaba el paisaje o situaciones y momentos concretos, tal y como evidencian muchos de sus títulos[144], mientras que las de Miura parten de fundamentos totalmente abstractos.

Sin embargo, igualmente cierto es que el análisis comparativo de la producción de ambos artistas revela numerosas concomitancias que ponen en evidencia que Miura conoció y tuvo en cuenta la obra del americano. Un hecho este que sería posible nuevamente gracias a, entre otras cuestiones, los numerosos artículos e ilustraciones que aparecieron sobre él tanto en *Artforum*[145] como en *Das Kunstwerk*[146].

Entre las similitudes más llamativas que existen en el trabajo de ambos artistas destaca la representación de signos, a veces más reconocibles, otras más estilizados. Algunos son de perfiles curvos, otros angulosos, pero en definitiva siempre presentan un cierto hermetismo.

Por otro lado, al igual que el americano, Miura superpone capas de pequeñas grafías que nacen de rápidos movimientos de muñeca y originan tramas filiformes más o menos intrincadas. Con ellas ambos generan una composición *all-over* sumamente rítmica que relaciona todas las partes del cuadro y crea una sensación de infinitud[147]. Además, incluso en algunas de sus obras, al igual que había hecho Tobey, Miura deja alrededor de la gran masa de trazos que se sitúa en el centro un espacio neutro que parece hacerlo flotar en el vacío. No obstante, en general ambos creadores eliminan todo atisbo de perspectiva y tridimensionalidad, apostando por una superficie plana.

En concreto, dentro de lo que podríamos denominar abstracción caligráfica de carácter sígnico Miura abre diversas líneas de investigación entre 1971 y 1972 que aplicará tanto a sus dibujos como a sus cuadros y a sus grabados.

En lo que a los dibujos se refiere hemos de destacar una pieza de 1971 realizada con tinta china negra sobre papel y que fue publicada en el catálogo de la exposición

[142] EVERITT, Anthony, *El expresionismo…, op. cit.*
[143] FRANKENSTEIN, Alfred, «Mark Tobey», *Artforum*, 1962, vol. I, n.º 1, p. 24.
[144] Significativas en este sentido son: *City Radiance* (1944), *November Grass Rythms* (1945); *Paisaje Imaginario* (1955), *Pacific Circle* (1956), *Pastoral* (1964) o la célebre *Edge of August* (1964).
[145] Véase (por orden cronológico): FRANKENSTEIN, Alfred, «Mark Tobey…», *op. cit.*, pp. 24-26; «Art since 1950: American», *Artforum*, 1962, vol. 1, n.º 4, p. 30; *Artforum*, 1963, vol. 1, n.º 10, p. 43; RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition. Part III», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 8, pp. 28-37.
[146] Véase (por orden cronológico): CHEVALIER, Denys, «Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey», *Das Kuntswerk*, noviembre-diciembre 1961, pp. 50-54; *Das Kunstwerk*, noviembre-diciembre 1962, p. 24; ASHTON, Dore, «New York Letter», *Das Kunstwerk*, enero 1963, pp., 31-35; DIENST, Rolf-Gunter, «Informelle Schriften», *Das Kunstwerk*, abril 1963, pp. 4-24; y *Das Kunstwerk*, enero 1971, p. 60.
[147] A pesar de que este tipo de composición se relaciona sobre todo con Pollock, lo cierto es que Tobey la empezó a utilizar en 1945, un poco antes que su compañero, quien no obstante la haría especialmente célebre. HESS, Barbara, *Expresionismo…, op. cit.*

que Miura llevó a cabo en la mencionada Sala Amadís. En esta obra, Miura revela de forma muy clara su interés por el signo, combinando en este caso letras del alfabeto latino como la X, la W, la A, la Z, etc. No obstante, no hay una vocación por que dichos motivos sean reconocibles, en ocasiones están parcialmente deformados y también aparece una serie de pequeñas rayas que simplemente sirven para completar la composición.


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972.

Posteriormente, los signos —realizados tanto en tinta como en grafito o cera— irán conquistando poco a poco la superficie del papel y aumentando su densidad hasta crear en ocasiones auténticos arabescos. Al mismo tiempo, las letras aparecerán en combinación con números, si bien es cierto que muchos de los motivos utilizados se harán irreconocibles. Y en algunas piezas, se observa la aplicación de pinceladas sueltas y abstractas que incluso han perdido el carácter sígnico.

Todas estas obras, en realidad, como ya hemos comentado, se relacionan también muy estrechamente con la idea de la acumulación. Prueba de ello es, por ejemplo, un boceto que Miura lleva a cabo a principios de 1972[148] en el que presenta un cubo cuyas caras han sido cubiertas con distintas versiones de este tema realizadas en diversas técnicas[149]. En una de ellas aparece una fotografía de hierbas que denomina «selección de paisaje», en otra una serigrafía con las ya comentadas formas de cacahuete y en la tercera cara visible una caligrafía que señala como «dibujo». Además, basándose en este tipo de investigaciones acabaría haciendo cubos tridimensionales de aproximadamente un metro de lado que cubriría en todas sus caras con pintura[150].

Precisamente será en la técnica pictórica donde Miura desarrolle de un modo más personal sus propuestas con relación al signo. En algunos de sus primeros ejemplos, como es el caso de *Sin título* de 1971, Miura representa una serie de números que son

[148] A pesar de que desconocemos la fecha exacta de realización de la obra, consideramos que se llevó a cabo a principios de 1972. A esta conclusión nos llevan dos hechos: por un lado, que el tipo de serigrafía y de caligrafía que aparecen en ella se fechan en 1972 y que el boceto fue publicado en el catálogo editado con motivo de la exposición individual que Miura realizó también ese mismo año.
[149] En cierto modo, este tipo de composición cúbica y tridimensional nos remite de nuevo a las creaciones de César, quien en algunas de sus obras de objetos de metal prensados utilizó la forma de cubo.
[150] Aunque tenemos constancia de la existencia de estas obras gracias al testimonio del propio Mitsuo, lamentablemente no las hemos podido estudiar personalmente porque desconocemos su paradero. APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.

perfectamente reconocibles en casi todos los casos. Estos se dibujan con cera de color azul sobre trazos sueltos realizados con esmalte rojo bajo los cuales encontramos a veces otras manchas de color verde. Asimismo, las distintas cifras se rodean con distintas pinceladas de óleo blanco que, en ocasiones, cubren los motivos o los difuminan.

En este sentido, hemos de señalar que a partir de este momento, siguiendo los consejos de su amigo Antonio Lorenzo, Miura comienza a experimentar con un tipo de técnica mixta combinando óleo y esmalte que aplicaría a la mayoría de sus obras de este periodo, además de a otras series posteriores. Dicha composición le permitía controlar la velocidad de ejecución como desease, pues secaba más rápido cuanto mayor era la proporción de esmalte. En cambio, si añadía más óleo tardaba más tiempo en perder la humedad y podía hacer más rectificaciones. Además, la mezcla era suficientemente cubriente, pero mucho más fluida que el óleo, lo que resultaba muy apto para realizar pinceladas rápidas y gestuales. Consecuentemente, su obra pictórica adolecerá del acabado matérico que tenían los trabajos de otros artistas abstractos, al igual que le sucedía a la producción de Tobey. No hay que olvidar que este artista siempre evitó el uso del óleo y se decantaba por la témpera o el gouache, por lo que sus acabados se situaban más cerca de los que son propios la de caligrafía oriental tradicional[151].

Una estructura parecida a la de la pieza que acabamos de comentar, aunque más compleja, será desarrollada en otras obras en las que el autor crea una red más o menos definida de pinceladas. Y en sus huecos se sitúan numerosos signos sobre un fondo que puede ser bien policromo bien blanco[152].

No obstante, paulatinamente, Miura va prescindiendo de todo elemento ordenador y concibe sus obras como una superficie *all-over*. En concreto, el autor dibuja repetidamente números del 0 al 9 sobre la superficie del cuadro hasta cubrirla por completo[153]. Estos se trazan con pinceladas cortas y controladas realizadas con movimientos cortos del pincel, a pesar de que ofrecen un aspecto suelto y a menudo estilizado. Además, los motivos se superponen unos sobre otros, de tal forma que crean una intrincada maraña que apenas permite que se distingan entre sí. Este método de repetición constante de signos no solo remite al aprendizaje de la propia caligrafía, sino también a un tipo de meditación zen que intenta conseguir el *satori* (iluminación) mediante la reiteración de una misma acción.

[151] RUBIN, William, «Jackson Pollock…», *op. cit.*
[152] Asimismo, también se ha encontrado un ejemplo en el que esta misma composición se realiza prescindiendo de la mencionada «red».
[153] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 2.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1971.

Igualmente, con relación al tamaño de estos lienzos hemos de señalar que aunque varía, en general, suele superar los 100 cm en alguno de sus lados y además, en ocasiones, se agrupan formando dípticos. De este modo, Miura se alejaba —no sabemos si consciente o inconscientemente— de las propuestas de Tobey que habitualmente eran de pequeño tamaño[154] y se aproximaba a las de otros expresionistas abstractos —desde Rothko hasta Pollock— al realizar unas obras en las que el espectador se siente envuelto por el cuadro y se puede sumergir en él.

En general, se tratan de ejemplos de gran belleza, y a ello contribuye notablemente el gran protagonismo que adquiere el aspecto cromático. En este sentido, sus cuadros difieren notablemente de la mayoría de los que hicieron los artistas abstractos que se dejaron influir por la caligrafía oriental. Estos tendían habitualmente hacia la austeridad cromática y optaban por colores neutros, cuando no simplemente por la combinación del blanco y el negro, de tal modo que traducían al lienzo la estética de la tinta china sobre papel. Por el contrario, Miura crea habitualmente capas sucesivas de signos, cada una de una tonalidad diferente y bastante llamativa, aunque siempre equilibrada y armoniosa. En concreto, destaca el uso que hace de colores como el verde, el rosa, el rojo, el amarillo, el morado, el azul, etc. No obstante, también encontramos cuadros en los que dichos motivos se pintan de un mismo color sobre un fondo monocromo (por ejemplo, rojo sobre azul), en cuyo caso la trama de signos resulta menos densa y más visible.

Con relación al trabajo que Miura lleva a cabo en este momento, Aguirre escribiría lo siguiente:

> El principio técnico de su obra, de calidad e intereses sobresalientes, reside en el desarrollo de una escritura cromática, que alejándose del grafismo aislado favorece en cambio el efecto total,

[154] BONET, Juan Manuel, *Hecho de palabras…, op. cit.*

> extendiendo por el cuadro y sin dejar ningún margen sus diferentes estructuras de ritmo-color[155].

Por otro lado, como será habitual a lo largo de toda su trayectoria, Miura también lleva sus hallazgos en el campo de la abstracción caligráfica a su producción de obra gráfica. Para ello escoge la técnica del aguatinta, pues le permite reproducir con facilidad la fluidez de los trazos presentes en sus pinturas sobre la plancha de metal. En general, Miura representa en negro letras o signos similares aunque ininteligibles sobre un fondo de color claro. En algunos ejemplos, los motivos son grandes y menos abundantes y se distribuyen por el papel dejando que la obra respire mejor, mientras que en otras ocasiones se genera una red de pequeños signos sumamente intrincada.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972.

Sin duda, en todas estas obras —tanto en sus dibujos como en sus pinturas y sus grabados— Miura logra una interesante y personal interpretación de la abstracción caligráfica, a lo cual contribuye sin duda su propio conocimiento del sistema de escritura oriental. Como hemos visto, en estas piezas se deja influir por los planteamientos de algunos movimientos de la vanguardia internacional que surgen en el periodo de posguerra, como en el trazo suelto, el uso de signos, la composición *all-over*, etc. No obstante, al mismo tiempo Miura realiza importantes aportaciones en lo que se refiere a los signos, así como también al cromatismo vivo pero sutil que aplica a los cuadros.

De este modo, nos encontramos ante unas piezas sumamente originales, especialmente en el panorama artístico español, sobre todo en el conquense y el madrileño, en los cuales más se dio a conocer. Sin embargo, es difícil valorar hasta qué punto esta serie de obras influirían a otros artistas en aquel momento. Con todo, no podemos resistirnos a apuntar la posible relación —al menos desde un punto de vista formal— que se encuentra entre las obras de Miura de este periodo y la de otros pintores de la órbita conquense como Florencio Garrido o Carmen Álvarez García. Algunas de las obras de estos artistas presentan una cierta inclinación hacia las formas sígnicas. Esta

[155] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.

resulta más clara en el caso de Garrido, pues, en ocasiones, parece realizar garabatos al estilo de Cy Twombly. Tanto Carmen como Florencio poseen un tipo de gesto suelto, pero contenido que está realizado a partir de pequeños trazos que se distribuyen uniformemente por el lienzo, aunque poseen una densidad menor que en el caso del japonés. Además, se tratan de obras de cromatismo bastante luminoso, bien distinto del de los artistas norteamericanos y europeos, pero que también se podría vincular con las propuestas de Hernández Mompó.

No obstante, lamentablemente, la obra de estos creadores no ha sido apenas estudiada hasta la fecha[156]. Esto nos ha impedido conocer su evolución artística, y por tanto, en ningún caso pretendemos sacar conclusiones definitivas, sino simplemente lanzar la hipótesis de que estos autores, especialmente Garrido, conocieran el trabajo que Miura llevó a cabo en Cuenca entre 1971 y 1972.

2. 4. 3. «La abstracción gestual»

En su intento por abordar el tema de las acumulaciones desde distintas perspectivas, Miura continuará su camino por la abstracción alejándose paulatinamente de lo sígnico y tendiendo hacia lo gestual. Ahora bien, en este caso las pinceladas ocuparán el lugar de las hierbas presentes en sus fotografías o de los papelitos de sus instalaciones. Desde esta perspectiva acometerá este conjunto de piezas principalmente al final de su estancia en Cuenca, aunque quizás también una parte de ellas se harían después de trasladarse a Bustarviejo. En concreto, la subserie se inicia en 1971, pero como ya tuvimos ocasión de señalar, se desarrollará plenamente en 1972[157]. Con ella conseguirá un temprano reconocimiento por parte de la crítica la cual valorará, entre otras cuestiones, su gracilidad, su minuciosidad, su fuerza o su misterio[158].

---

[156] Para la argumentación de nuestra propuesta tan solo hemos podido contar con algunas obras de estos autores que aparecen sin fechar en algunas publicaciones de los años ochenta y en una obra de 1979 firmada por Garrido que perteneció a Peter Stuyvesant y que fue subastada en la sede de Sotheby's situada en Ámsterdam en 2011. Véase: «Florencio Garrido», en http://www.mutualart.com/Artwork/Cuenca/95F917550F0E937E#/69643A353737382C73656C65637465643A74727565 [fecha de consulta: 5 de noviembre de 2011]; CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Otra pintura de Castilla-La Mancha*, Villarrobledo: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1984, pp. 5 y 10; y MARSÉ, Juan, *et al.*, *Fundación Antonio Pérez*, Cuenca: Diputación de Cuenca, 1998, pp. 228-229.

[157] No obstante, aunque Miura fechó la mayoría de las obras que componen esta subserie en 1972, es posible que algunas fueran en realidad realizadas a finales de 1971. A esta conclusión nos lleva el hecho de que aunque Miura trabajaba con rapidez y durante largas jornadas, la exposición en la que se presentaron la mayoría de ellas se inauguró el 9 de febrero de 1972. Por tanto, en caso de haberlas llevado a cabo realmente en 1972, Miura las tendría que haber hecho en poco más de un mes. Además, el propio artista ha reconocido que muchas veces pintaba las obras, pero no las firmaba ni fechaba en el momento de su realización, sino cuando las iba a exponer. Un hecho este que indudablemente dificulta el estudio de su trayectoria de este momento.

[158] «El caligrafismo de Miura», *ABC*, 25 de marzo de 1972, p. 56; CASTANEDA, M. A., «Vino a España para aprender a pintar», *El Diario Montañés*, 4 de octubre de 1972, p. 2; y CASTRO ARINES, José, «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 9 de noviembre de 1972, p. 10.

Es cierto que ya se intuía una cierta tendencia hacia el gesto en algunas de las obras de 1970 y 1971 que tenían una importante huella del trabajo de Robert Rauschenberg y Jasper Johns[159]. Igualmente, el tipo de pincelada presente en la subserie dedicada a la abstracción caligráfica de carácter sígnico tampoco puede desligarse de un cierto componente gestual. Sin embargo, todas esas propuestas parecen sumamente matizadas si las comparamos con esta otra subserie en la que el trazo alcanza un mayor grado de libertad y soltura. No en vano, sus referentes más directos serán los expresionistas abstractos, en especial, Jackson Pollock, si bien es cierto que a su lado, la obra de Miura resulta mucho más controlada como veremos.

Uno de los primeros ejemplos en los que Miura plantea una pintura de corte decididamente gestual es *Sin título* de 1971. Se trata de una pieza de pequeño formato (29 x 32 cm) que está realizada con la mencionada técnica mixta de óleo y esmalte. En ella el autor ha dispuesto sobre un fondo amarillo múltiples pinceladas de colores rojo, rosa, azul o blanco. Los trazos son cortos, pero se aplican de manera suelta y muy libre, habitualmente independientes unos de otros y en distintas direcciones, aunque también hay algunos, sobre todo los blancos, que se disponen rodeando a otros.

Esta idea de rodear una serie de pinceladas con otras es retomada en piezas subsiguientes, aunque con ciertas variaciones. Miura crea el fondo de estas a partir de la superposición de numerosos trazos de diversos colores y después pinta sobre ellos con color blanco, tras lo cual remarca con triángulos irregulares las pinceladas policromas que han quedado sin cubrir. En otras versiones, irá reduciendo la cantidad de blanco paulatinamente, de tal forma que los fondos se expandirán y los reservados se confundirán con el resto de pinceladas, las cuales serán sumamente expresivas y no responderán a ningún orden aparente. Pero todavía se reconocerán algunos triángulos en la maraña general.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972.

[159] No en vano, como ya tuvimos ocasión de analizar, estos artistas estaban influidos por las propuestas de los expresionistas abstractos.

El colorido de la mayoría de estas piezas es muy rico, como lo será el de casi toda la subserie. Miura combina tonalidades frías y cálidas, desde azules, a amarillos, pasando por rojos, verdes, morados, blancos, naranjas, etc. Sin embargo, en algunos ejemplos también experimenta con el blanco y el negro, consiguiendo unas obras sobrias y contenidas, pero igualmente expresivas, en las que además las pinceladas que recrean triángulos se disimulan cada vez más a favor de una trama uniforme.

Así, paulatinamente, las obras de Miura se van desligando de cualquier estructura y se da prioridad a un tipo de pincelada corta, aplicada en distintas direcciones y en capas sucesivas. De este modo, el artista crea diversas densidades que a la postre le permiten plantear numerosos tipos de acumulaciones, aunque manteniendo siempre la apariencia de una masa más o menos uniforme que solo se ve interrumpida al llegar al borde del soporte.

Aunque Miura ya había experimentado con la composición *all-over* en la subserie sígnica por influencia de Tobey, en esta ocasión la lleva a sus máximas consecuencias, pero partiendo de las propuestas de otro de sus más insignes practicantes: Pollock. No en vano, Miura pudo conocer sus obras nuevamente a través de las revistas de la biblioteca de Fernando Zóbel, especialmente la norteamericana *Artforum*, ya que sus obras llegaron a ser casi una constante durante los años sesenta[160].

Esta relación hace que desde este momento las obras de Miura sean comparadas frecuentemente con las de Pollock[161]. Sin embargo, aunque es cierto que la composición *all-over* no es la única concomitancia con la obra de este expresionista abstracto, en su conjunto las diferencias son más numerosas y significativas que las vinculaciones[162].

En lo que al resto de similitudes se refiere debemos señalar que, al igual que el americano, Miura trabaja en este momento a gran velocidad, colocando el soporte en el suelo en disposición horizontal. Este suele ser una cartulina de un tamaño mediano, aunque también hay ejemplos en los que pinta sobre lienzo[163]. Este sistema le permite

[160] Algunos de los principales artículos dedicados a este autor (por orden cronológico) son: FRIED, Michael, «Jackson Pollock», *Artforum*, 1965, vol. IV, n.º 1, pp. 14-17; RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 6, pp. 14-21; RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition. Part II», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 7, pp. 28-37; RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition. Part III», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 8, pp. 28-37; O'CONNOR, Francis V., «The genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 9, pp. 16-23; RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition. Part IV», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 9, pp. 28-33; KRAUSS, Rosalind, «Jackson Pollock's drawings», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 5, pp. 58-61; y BANNARD, Walter D., «Touch and scale: cubism, Pollock, Newman, Still», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 10, pp. 58-66.

[161] Entre otros muchos podemos mencionar a: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48; CASTANEDA, M. A., «Vino a España para…», *op. cit.*; JIMÉNEZ, Pablo, «Mitsuo Miura o el arte de mirar», *Arte de Vivir*, septiembre, 2001, pp. 88-98; y LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Diputación Provincial, 1986, s. p.

[162] Otro joven artista de la órbita de Cuenca que durante un tiempo se aproximó a los principios de la obra de Pollock de una manera incluso más clara que Miura —en lo que a gestualidad se refiere— fue Luis Muro, aunque lamentablemente, esta parte de su producción no se ha estudiado prácticamente nada hasta el momento. Véase: GONZÁLEZ ROBLES, Luis, *Línea, espacio y expresión en la pintura española actual*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982, pp. 72-73.

[163] En estas series, Miura utiliza sobre todo cartulinas, ya que además de ser un material barato, las podía apilar. De este modo, disponía de ellas con facilidad y pintaba sobre ellas rápidamente, a diferencia de lo

rodear la pieza y situarse prácticamente sobre ella, de tal forma que la realización de este tipo de obras se convierte prácticamente en un ritual. De hecho, la rapidez y el ensimismamiento con los que Miura trabajaba, dejaba maravillado a todo aquel que le veía pintar en su estudio. En este sentido, Aguirre afirmaría:

> Miura nos sorprendía enormemente por su sabiduría, por su habilidad. De un lado podría pensarse en un pintor robot, una máquina programada para pintar, lo cual rimaba bien con todas aquellas preocupaciones que entonces se tenían por el proceso, su racionalización, la artisticidad… Por otra, era innegable, en la obra acabada, una inteligencia, un talento muy particular, una chispa que encendía cualquier tela o papel que pasara por sus manos. Parpadear, acercarse y musitar con el pulgar y el índice la oración elíptica, como espectadores que dialogábamos con el pintor. Y la mano de Miura era extraordinariamente educada, con muchas horas de gimnasia cotidiana[164].

El gran número de piezas que creaba en muy poco tiempo gracias a este sistema, le obligaba a tener que «tender» sus obras sobre cuerdas para que se fueran secando. Su taller se convertía así en un espacio de acumulación en sí mismo. A este respecto, el propio Miura señalaría: «Era un doble ejercicio que consistía no solo en acumular en el cuadro, sino también como ejercicio, producir esa densidad como que yo mismo me convertía en parte de la acumulación del taller»[165]. Idea esta que intentó trasladar también a algunas de las exposiciones que realizó en ese momento como la celebrada en la Galería Amadís en 1972: «No se trataba de enseñar cuadros colgados sino esa acumulación»[166]. Esto conllevo que algunos críticos del momento la comparasen con los grandes almacenes en rebajas[167].

Sin embargo, también existen notables diferencias con respecto a las obras de Pollock. Una de las que sin duda más le alejan del americano es el tipo de trazo, el cual responde en última instancia a un concepto pictórico distinto. Así, en las piezas de Miura se observan unas pinceladas, cortas y rápidas, por lo que aun siendo gestuales resultan bastante controladas. Además, se superponen unas sobre otras creando un campo infinito, pero esencialmente plano, nunca matérico. Esto se debe a que, en realidad, como ya hemos visto, la idea que a Miura le interesa expresar no es otra que la de acumulación.

En cambio, Pollock derrama la pintura sobre el lienzo de forma violenta, deja que el pigmento gotee con energía o dibuja surcos lineales frenéticamente. Para ello,

---

que sucedía, por ejemplo, con el lienzo, el cual requería de una preparación previa. Así, iba colocando las cartulinas por la mesa y el suelo de su taller y pintaba varias de ellas simultáneamente usando incluso el mismo pincel.

[164] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.
[165] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[166] *Ibidem*.
[167] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 26.

además de pinceles, utiliza latas, palos, espátulas, sus propias manos, jeringuillas, etc.[168]. De este modo, consigue unas superficies vibrantes, matéricas, dinámicas y sumamente expresivas compuestas por rítmicos y vertiginosos flujos. Asimismo, en el desarrollo de esa «acción» intenta plasmar —por herencia del surrealismo— su propio mundo subconsciente, o, mejor dicho, ciertos estadios de consciencia[169], lo que a veces hace que su obra flirtee con la figuración[170].

Y todo ello lo hace con un método que él define como «azar controlado»[171]. Se han escrito muchas líneas sobre el azar en la obra de Pollock, y en ellas se pueden encontrar ideas tan aparentemente paradójicas como fueron las declaraciones del propio autor[172]. Al parecer Pollock trabajaba con gran espontaneidad durante la ejecución de la pintura sin tener una imagen previa concebida —igual que hicieron los surrealistas— para dejar que esta emergiera gradualmente, si bien es cierto que luego aplicaba un control consciente para dotar a la pintura de orden y coherencia[173]. Así, nos encontramos ante una combinación de improvisación y de estudio, en la que no tenían cabida los accidentes[174].

Sea como fuere, la mera comparación formal de sus obras con las de Miura evidencia que las del japonés resultan mucho más medidas. A pesar de ser también fruto de un gesto, este es sin duda más controlado y sus efectos más predecibles, lo que hace que posean un orden interno más evidente y no haya en ellas la menor señal de violencia. No en vano, a pesar de todo, a Miura en estas piezas todavía le interesa más la repetición que el gesto y se limita a ofrecer diferentes propuestas de trazos y de colores.

En este sentido, la policromía de nuestro artista vuelve a ser —salvo algunas excepciones en las que predominan los grises— absolutamente brillante, alegre, desenfadada, luminosa y totalmente alejada de los tonos neutros, blancos, negros, grises y marrones que pueblan buena parte de la obra madura del americano.

[168] RUBIN, William, «Jackson Pollock…», *op. cit.*
[169] ANFAM, David, *El expresionismo abstracto…*, *op. cit.,* p. 110.
[170] FRIED, Michael, «Jackson Pollock…», *op. cit.*
[171] RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.*, p. 274.
[172] Por ejemplo, Pollock afirmaría: «Cuando pinto conservo una noción global de lo que hago. Puedo controlar el flujo de la pintura; no implica accidentes, como no implica un inicio ni un fin». En cambio, en otras ocasiones diría: «Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que hago. Solo veo lo que he logrado tras una especie de fase de 'toma de conciencia'». Citado respectivamente en: LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy…*, *op. cit.,* p. 58; y en HESS, Barbara, *Expresionismo…, op. cit.,* p. 36. Véase también: TAYLOR, Richard B., «Orden en el caos de Pollock», *Investigación y Ciencia*, febrero, 2003, pp. 70-75.
[173] RUBIN, William, «Jackson Pollock…», *op. cit.*
[174] MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto…*, *op. cit.,* p. 152.


Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1972.

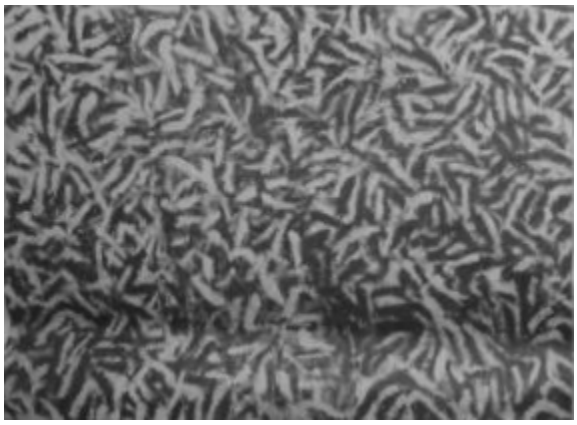
Por otro lado, Miura trabajó este tipo de piezas con la ya mencionada técnica mixta de óleo y esmalte. Y los soportes elegidos eran telas o sobre todo cartulinas de un tamaño aproximado de 50 x 65 cm. Estas resultaban más baratas, más fáciles de almacenar y más cómodas de manejar. Sin embargo, con ellas se alejaba completamente del concepto de pintura monumental que manejaba Pollock, así como de su intención tanto de formar parte del cuadro mientras pintaba como de que el espectador pudiera sumergirse visualmente dentro de la pintura[175].

Al igual que sucedía con la serie analizada anteriormente, es difícil averiguar hasta qué punto las obras de Miura de este periodo influyeron en otros artistas. No obstante, resulta inevitable hablar aquí de la posible relación existente entre las pinturas de acumulación de pinceladas de Miura y los «Cuadros Negros» que Simeón Sáiz Ruiz (Cuenca, 1956) lleva a cabo a principios de los años ochenta[176]. Partiendo de un trabajo anterior, el cual estaba inspirado en ramas y hojas del paisaje conquense, estas obras están constituidas por numerosas y relativamente definidas pinceladas blancas y negras superpuestas en capas sucesivas. Asimismo, el autor aplica una composición *all-over* con la que consigue un conjunto homogéneo y aparentemente ilimitado. Estas características remiten, sin duda, al expresionismo abstracto, movimiento que descubrió gracias a Fernando Zóbel —su maestro desde 1972 a 1976[177]— así como al trabajo de Robert Ryman a quien el conquense siempre profesó una profunda admiración[178].

No obstante, es posible que Sáiz tuviese acceso a las obras que Miura realizó en 1972, con las cuales comparte numerosas similitudes formales. Las vías de acceso a su trabajo podrían haber sido, por ejemplo, las exposiciones que Miura realizó en Madrid a

[175] LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy…*, *op. cit.,* p. 58.
[176] Posteriormente su obra viró por derroteros totalmente distintos por influencia del graffiti y de los medios de masas. Véase: «Un clamor en el origen», *Diario 16*, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo, primavera/verano de 1985*, 17 de junio de 1985, pp. XIV-XV; «Simeón Sáiz Ruiz», en http://catalogo.artium.org/book/export/html/314 [fecha de consulta: 26 de noviembre de 2011]; CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Otra pintura de…, op. cit.,* pp. 16 y 17; JIMÉNEZ, José, «Reaccionar ante la imagen», en http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/simeon/criticasaiz.html [fecha de consulta: 4 de noviembre de 2011]; y VILLAESPESA, Mar, *Simeón Sáiz Ruiz*, Madrid: Museo de Bellas Artes de Asturias y Galería Antonio Machón, 1986.
[177] «Simeón Sáiz Ruiz», en http://catalogo.artium.org/book/export/html/314 [fecha de consulta: 26 de noviembre de 2011].
[178] VILLAESPESA, Mar, *Simeón Sáiz Ruiz…, op. cit.*, s. p.

principios de los setenta[179]; las visitas a su taller cuando Mitsuo todavía vivía en Cuenca; o a través de algún otro artista[180]. No debemos olvidar que el ambiente artístico conquense era muy abierto y entre sus protagonistas existía una relación muy cordial. Además, la plaza Mayor era un lugar de encuentro y de intercambio en el que los pintores se reunían a menudo[181]. Es cierto que Sáiz era todavía muy joven cuando Miura estuvo en la ciudad de las Casas Colgadas y su relación no se desarrolló en profundidad o, de lo contrario, no hemos encontrado ningún indicio. Pero justo en este momento Sáiz empezó a introducirse en los círculos artísticos de la ciudad, tanto por su cuenta inicialmente, como de la mano de Zóbel posteriormente. Asimismo, tras llevar a cabo el servicio militar, Sáiz se trasladó a EEUU en 1978, donde permanecería hasta 1986, pero siempre realizó frecuentes estancias en nuestro país, principalmente en el periodo estival[182].



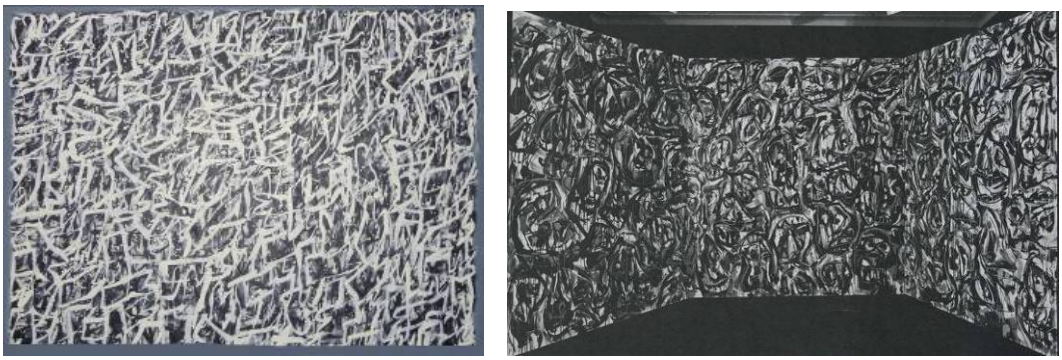
Simeón Sáiz: *Serie Negra III*, 1984.

Además de las obras ya analizadas, Miura también realiza otras piezas que no solo participan de esa abstracción gestual, sino que la desarrollan, aumentando su potencial expresivo. Una de las más sugerentes es, sin duda, la protagonizada por distintas variantes de una forma cerrada, que en cierto modo podría vincularse a los signos de las obras vistas a principio de este apartado. Inicialmente, tal y como se observa en sus grabados y en algunas de las pinturas, este motivo se asemeja a una letra eme mayúscula cuyos extremos inferiores se han unido. En los casos en que esta forma se mantiene de una manera más exacta, su aspecto resulta un tanto geométrico. Sin embargo, en otras piezas su perfil se va relajando y cobrando expresividad, gestualidad y dinamismo.

[179] APÉNDICE 3.
[180] Además de que Miura con la generosidad que le caracteriza pudiese regalar alguna pieza a algún amigo, sabemos que era bastante apoyado por los artistas del círculo conquense y que, a menudo, estos le compraban obra.
[181] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 17.
[182] VILLAESPESA, Mar, *Simeón Sáiz Ruiz…, op. cit.*, s. p.

Los motivos pueden aparecer ante un fondo plano o sobre manchas de distinta índole, y en ocasiones su interior se rellena parcialmente[183]. Pero en cualquiera de los casos, el citado diseño se superpone y yuxtapone hasta conseguir el efecto de acumulación que ya habíamos visto en otras obras anteriores, lo que se traduce nuevamente en una composición *all-over* que llega hasta los bordes en el caso de algunas pinturas, si bien es cierto que en la mayoría de los casos se acentúa el formato rectangular del soporte, pintando un marco a su alrededor.

Los grabados están realizados con la técnica del aguafuerte, y son sumamente lineales. Por su parte, las pinturas pueden estar hechas con tinta[184], óleo, esmalte o una mezcla de estos últimos sobre tela, papel o cartulina. Asimismo, los colores empleados en las mismas son muy variados. En aquellas obras realizadas sobre papel o cartulina prima el blanco y el negro, salvo algunas excepciones que incluyen toques de rojo o azul. Sin embargo, las telas se muestran mucho más ricas cromáticamente hablando, pues en ellas abundan los amarillos, azules, rojos, blancos y grises.



Mitsuo Miura: *Sin título,* ca. 1972 (izquierda) y Antonio Saura: *Grande foule*, 1963 (derecha).

Es interesante señalar que algunas de estas piezas recuerdan enormemente a ciertas obras que Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) realizó en la década de los sesenta[185] —especialmente en sus series de *Multitudes* y de *Acumulaciones*[186]— por las formas que las protagonizan, su monocromía (en algunos casos) y, sobre todo, su estructura y ritmo internos. En ellas Saura representa muchedumbres, enjambres de insectos, saurios o seres inventados, como masas expansivas vistas desde arriba que, en realidad, no son sino metáforas de la sociedad humana. Es cierto que esa personal simbología difiere totalmente de la propuesta de Miura. Sin embargo, a pesar de que

[183] Asimismo, encontramos un ejemplo en el que se Miura combina varias series al introducir en el interior de las formas cerradas pequeñas manchas alargadas.
[184] Concretamente, Miura empleaba tinta china de la marca Pelikan.
[185] Estas junto a las obras de principios de los setenta serían las piezas que más fácilmente habría conocido Miura.
[186] CIRICI PELLICER, Alexandre, *et al., Antonio Saura*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 1980; y RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid: Mondadori, 1991, pp.112-117.

Mitsuo nunca ha admitido influencia alguna del oscense[187], bajo nuestro punto de vista, sí se puede establecer una cierta relación con la idea de agrupación de formas y con los fluidos arabescos de negros, grises y blancos[188] que cubren la superficie de las obras de Saura sin solución de continuidad[189]. Esto se explicaría quizás porque, aunque al parecer, Miura no desarrolló una amistad especial con ese creador[190], coincidieron en múltiples ocasiones. Además, en Cuenca el japonés podría haber conocido sus obras con cierta facilidad o visitar las diversas exposiciones que se organizaron sobre su obra en Madrid en este periodo[191].

Por otro lado, Miura utilizará estas formas cerradas para otros de los conjuntos de obras que lleva a cabo en 1972, aunque en su interior situará manchas negras de considerable tamaño. En el caso de las pinturas los fondos suelen ser prácticamente monocromos (naranjas, rojos, morados, etc.) y al igual que las que acabamos de analizar, los bordes del soporte se marcan con líneas negras que en este caso suelen superponerse a otras de distinto tono (azules, rojas…).

En lo que a los grabados se refiere, las manchas cobran un gran protagonismo, mientras que la forma que las rodea se acaba convirtiendo en una delgada línea mucho menos tempestuosa que en los ejemplos pictóricos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972 (izquierda) y *Sin título*, 1972 (derecha).

Miura realizará numerosas versiones en distintas técnicas con estos mismos parámetros, variando el grosor de la mancha, su dirección, el protagonismo de las líneas

[187] En este sentido, Miura siempre ha defendido que se mantuvo bastante alejado de la generación informalista, pues sus intereses y su situación personal y profesional eran muy diferentes. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[188] Esta monocromía también se podría explicar por el hecho de que Saura siempre estuvo muy interesado en la caligrafía oriental y le influyó profundamente en su trabajo. Véase: CIRICI PELLICER, Alexandre, *et al., Antonio Saura…, op. cit*.
[189] *Ibidem*.
[190] No obstante, en ocasiones, se visitaban en sus estudios, mantenían frecuentes conversaciones e incluso Miura recuerda que comió algunas veces en su casa. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3 e *Ibidem*.
[191] CIRICI PELLICER, Alexandre, *et al., Antonio Saura…, op. cit*., p. 229.

que las rodean, etc. Así, llegará a ejecutar incluso marañas de líneas y pequeñas manchas de composición caótica y enrevesada.

A pesar de que ya en otras obras de este momento utiliza el *dripping* en combinación con otro tipo de trazos, en ningún caso alcanza la importancia que tiene en el conjunto de piezas que analizaremos a continuación. Esta técnica que había sido empleada anteriormente por numerosos artistas como Siqueiros, Ernst, Miró o Hoffmann, pero que quedaría institucionalizada por Pollock[192], sería también tomada por Miura con el fin de aportar un toque de gestualidad a sus piezas[193]. No obstante, Mitsuo no busca ni los empastes del americano ni es tan radical en el modo de aplicar la pintura. En ocasiones, lo combina con fondos monocromos o pequeñas rayas dispuestas en diversas direcciones, obteniendo a veces resultados un tanto farragosos. En otras, el goteo también aparece junto a otros recursos propios del expresionismo abstracto usados por Pollock como el *splash* o la aplicación de la tinta de una forma lineal y sinuosa. Sin embargo, en otras piezas —precisamente las más interesantes a nuestro juicio— otorga al *dripping* un mayor protagonismo, alcanzando una gran belleza y armonía no solo en relación con la mancha sino también al color.

Igualmente, en este momento Miura experimentará puntualmente en sus pinturas sobre papel con el *grattage*, una técnica que empezaron a utilizar algunos artistas surrealistas como Max Ernst o Joan Miró, y que sería retomada en el informalismo. Este método de trabajo consiste en raspar o quitar materia a la superficie de una pintura o un dibujo para dejar ver lo que hay debajo. En el caso de Miura, las raspaduras se generan a partir de movimientos cortos y finos con los que logra añadir luz a las piezas, a la par que una cierta violencia gestual.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972 (izquierda) y Cy Twombly: *Sin título*, 1968 (derecha).

Por otro lado, en este momento, haciendo uso de los fondos rectangulares monocromos rodeados por marcos de distintos colores, dibuja varias filas superpuestas de espirales. Esta solución recuerda enormemente a algunas obras de Cy Twombly (Lexington, Virginia, 1928) por el gesto continuo y caligráfico, aunque Miura usa otro

[192] ANFAM, David, *El expresionismo abstracto…, op. cit.*, p. 121; y HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto…, op. cit*, p. 36.
[193] No obstante, también sería practicada por otros artistas informalistas como Antonio Saura o Manuel Millares, cuyas obras quizás Miura también pudo ver.

tipo de materiales y apuesta por la policromía[194]. Asimismo, siguiendo el mismo esquema que en estas piezas también realiza otras obras que están protagonizadas por líneas en zig-zags, en cuyo caso habitualmente pinta debajo conjuntos de franjas del mismo color que le dan más cuerpo. En ambos casos, los trazos se han realizado buscando la máxima expresividad y rapidez de ejecución sin prestar atención a la precisión de la línea. Estas piezas serán ejecutadas en la mayoría de los casos con tinta sobre papel, si bien es cierto que también conocemos un lienzo y un grabado en el que desarrolla la misma idea de zig-zag pero con resultados más limpios, definidos y elegantes. Entre ellos destaca especialmente el cuadro, ya que anticipa en cierto modo algunas obras posteriores en las que juega con la pintura como idea. Al igual que estas, la presente pieza esta compuesta por formas de sierra angulosas, cuyos contornos quedan difuminados y matizados con pinceladas de color blanco. Un método este que ya había empleado en algunas de sus primeras obras vinculadas con la pintura estadounidense.

En definitiva, a lo largo de toda esta serie hemos visto cómo el trabajo de Miura sin perder nunca un ápice de personalidad y sin alejarse de su propia búsqueda personal flirteará con movimientos como la abstracción caligráfica, el expresionismo abstracto o el informalismo, si bien es cierto que a la postre las diferencias entre ellos serán más abundantes que las similitudes. Aunque Miura continuará después con este tipo de investigaciones, seguramente todo ello no hubiera sido posible fuera del contexto conquense, tanto por la gran cantidad de recursos formativos que Miura tenía a su alcance en la ciudad de las Casas Colgadas, como por el ambiente pictórico que allí se vivía.

Este hecho convierte a Miura de algún modo en uno de los principales continuadores, no tanto de la estética dominante en el grupo de Cuenca, sino de su espíritu. Y aunque solo sea quizás una mera coincidencia, sorprende comprobar cómo algunas de las cualidades que Alfonso de la Torre aplicó con carácter general al grupo —«uso de la materia, la pasión por la estructura, por el orden y la mesura»[195]— bien podrían ser también aplicadas a las creaciones de Miura de este momento. Precisamente, la materia y el gesto serán las características que este artista asociará de una forma más clara al arte contemporáneo europeo y estadounidense. Y en su intento por aproximarse a estos a finales de los setenta volverá a retomar algunos de los principios pictóricos que ya iniciara en esta serie.

[194] Para más información sobre este artista véase: RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.,* pp. 284-286.
[195] DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca…, op. cit.* p. 46.

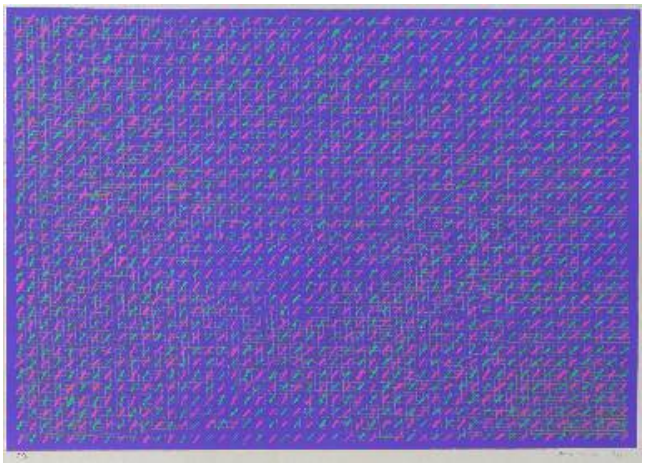
2. 5. HACIA LA ESTRUCTURACIÓN DEL GESTO Y LA FORMA (1972-1974)

En 1972, continuando con algunas de las investigaciones ya comenzadas en la subserie de «Acumulaciones», Miura inicia un conjunto de obras que, sin embargo, responden a unos intereses totalmente diferentes. Estos se dejarán sentir hasta 1974, fundiéndose con las búsquedas que lleva a cabo en otras series. Este viraje debe entenderse dentro de un proceso de relativo distanciamiento de los movimientos artísticos presentes en la escena nacional e internacional de ese momento, pues, aunque en ningún momento se desligará totalmente de ellos, el artista ansiaba desarrollar una producción sin interferencias, más propia y personal.

En concreto, estas obras se hacen eco de una nueva voluntad que las aleja del signo o el gesto y las somete a una ordenación cada vez más evidente y buscada que llega incluso a rozar la geometría más pura, por lo que en cierto modo enlazan con las obras de simplificación de hojas arrugadas de papel de 1971. En general, se trata de una serie compleja y bastante experimental, pero que dará interesantes frutos y algunas piezas de enorme interés y calidad.

Al principio, el autor se basará simplemente en la repetición sistemática de un motivo, pero acabará por adoptar esquemas compositivos y estructuras muy particulares y definidas. Ideas estas que se materializarán tanto en sus pinturas y dibujos —realizados principalmente sobre papel— como en su obra gráfica.

Como no podía ser de otro modo, uno de los primeros elementos que Miura emplea para aplicar un orden a las pinturas y dibujos que realiza en 1972 dentro de esta serie será la pincelada, pero entendida como un ente autónomo e independiente. Así, las sus obras se pueblan de multitud de pequeñas rayas que se extienden sin superponerse por toda la superficie central del papel. Al principio, todavía conservan cierto grado de gestualidad e incluso se combinan a veces con la técnica del goteo. No obstante, paulatinamente parecen ir organizándose de manera natural hasta finalmente constituir filas más o menos uniformes.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1972.

Dentro de esta tendencia existen distintas variantes, aunque en general coinciden en que la composición se rodea con una serie de franjas de colores a modo de marco. Por un lado, encontramos una serie de piezas en las que pequeños trazos de tinta blanca o negra se disponen ante un fondo monocromo (azul, negro o rosa), mientras que en otras, líneas de múltiples colores se sitúan ante fondos blancos, sobre los cuales a veces se pintan trazos con lápices de colores. Miura experimenta con este tipo de soluciones variando los colores y la disposición de las rayas, las cuales se dibujan en sentido vertical, horizontal u oblicuo, si bien es cierto que, en ocasiones, estos motivos simples se combinan para crear formas similares a uves.

En lo que se refiere a la producción de obra gráfica podemos señalar que Miura recurre tanto a la serigrafía como al grabado calcográfico, aunque como es habitual en su producción cada técnica dará lugar a unos resultados completamente distintos. En ambos casos, el autor experimentará con rayas de todo tipo (verticales, horizontales o con forma de uve) para crear ritmos y conjuntos de gran interés. Pero mientras las primeras generarán llamativos y atractivos contrastes de formas y de colores, los segundos se crearán a base de tonalidades negras y grises y los fondos serán siempre planos.

En las estampas realizadas mediante procedimientos serigráficos destaca el hecho de que Miura sitúa las pequeñas líneas sobre un entramado particular que hace que los motivos se sostengan mejor sobre el espacio monocromo del fondo y se generen curiosas veladuras y texturas distintas. En ocasiones, se trata de una especie de red de trama muy fina, en otras de una serie de líneas paralelas dispuestas en sentido horizontal y en otras de una cuadrícula, estructuras todas ellas que volverán a aparecer en otras de las piezas que comentaremos después.

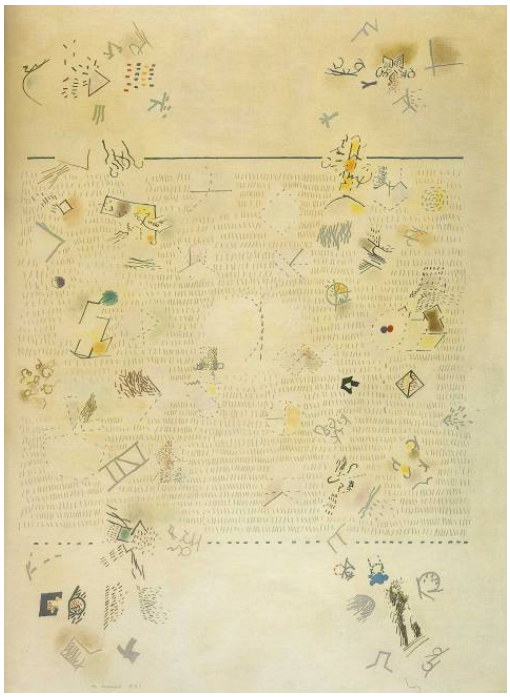
De este modo, Miura presenta una suerte de muestreo de las distintas posibilidades que una pequeña línea puede ofrecer, alcanzando un alto valor estético, a pesar de su aparente sencillez.

Curiosamente, este tipo de piezas, aunque poseedoras de una gran personalidad, podrían ser vinculadas en ciertos aspectos con el carácter lírico o lúdico de la obra de Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927-Madrid, 1992) a quien Miura conoció durante su estancia conquense[196]. En ese momento precisamente, Mompó empieza a incluir en sus obras filas de pequeñas rayas que parecen flotar en la superficie del lienzo. Se trata de un tipo de trazo de ascendencia caligráfica que se asemeja enormemente al que Miura utiliza en 1972, si bien es cierto que Mompó lo combina con otras formas más complejas. No obstante, no será esta la única concomitancia con su trabajo. También coincidirán en aspectos como un colorido alegre, pero suave, matizado y elegante o una cuidada composición[197]. Además, en las obras del valenciano reina una

[196] Aunque Mompó vivía en Madrid, acudía muy a menudo a Cuenca. Además, Miura ya había tenido ocasión de conocerle durante su estancia en Pozuelo de Alarcón. Véase el subapartado «La estancia en Pozuelo de Alarcón».

[197] IVARS, José Francisco, *Mompó. Constelaciones, representaciones, signos*, Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1991; y PÉREZ, Carlos y VALLEJO, Inés, *Manuel Hernández Mompó. Pinturas, esculturas y dibujos (1935-1968)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

especial *joie de vivre*, un espíritu optimista que se aleja de toda tragedia y que casualmente también será el marchamo de buena parte de las obras del japonés. En este sentido, podemos señalar que, aunque sin hacer referencia a la serie que ahora nos ocupa, Miura ha reconocido que Mompó fue uno de los artistas de la órbita conquense que posiblemente más le influyeron[198].



Manuel Hernández Mompó: *Gente en el campo,* 1971.

En otras pinturas el autor basa su trabajo en franjas horizontales yuxtapuestas de distintos grosores y de colores que se van alternando. Sobre ellas se disponen en ocasiones pequeñas rayas discontinuas. Y al mismo tiempo, toda la composición se rodea con un marco de otra tonalidad. En otras versiones, Miura diseñará un simple esquema geométrico consistente en un rectángulo dividido en finas líneas paralelas horizontales, cuyo interior pinta de distintos colores alternantes. Todas estas ideas también se traducirán al campo del grabado calcográfico, aunque más simplificadas y con tonos neutros. E incluso en una ocasión, realizará un grabado en el que las franjas se sustituirán por líneas en zig-zag sumamente condensadas.

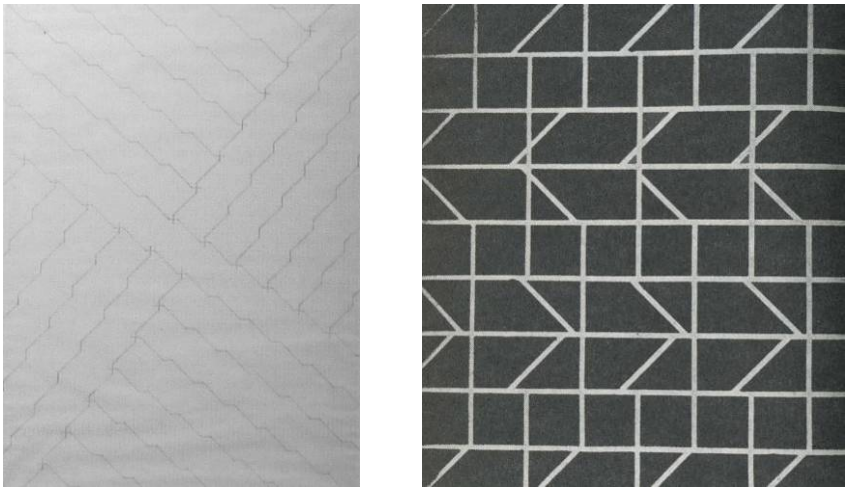
Precisamente con la técnica del grabado, la cual trabajará profusamente durante los inviernos en Bustarviejo[199], Miura emprende otro tipo de piezas en las que la estructuración resulta mucho más sutil. Esta se resuelve mediante la inclusión de finísimas líneas que sustentan visualmente una serie de manchas que se extienden por la superficie del grabado como elementos flotantes. Dichas formas pueden ser de distintos tipos; delgadas y finas como pequeñas comas; grandes e irregulares, pero solo dibujadas

[198] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[199] En este sentido, el propio Miura comentaba que en los duros inviernos de la sierra bustareña se dedicaba con ahínco y pasión a realizar pequeños grabados junto a la estufa con el tórculo que le había regalado Zóbel. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

en su perímetro; u ovales y con una serie de pequeños filamentos en su parte inferior que les otorgan un aspecto zoomorfo.

Por otro lado, en 1972 Miura empieza a trabajar con un nuevo esquema compositivo, quizás el más ordenador de todos los descritos hasta el momento[200]. Se trata de la retícula, un tema que le abrirá todo un universo de posibilidades y que irá explorando poco a poco en sus grabados.

A pesar de que tras su traslado a Bustarviejo, Miura intenta mantenerse alejado de las modas del momento y llevar a cabo una obra más personal, es inevitable vincular de un modo u otro este tipo de producción con las propuestas del grupo de artistas que se reunieron en torno al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (CCUM). A finales de los sesenta y principios de los setenta este se convirtió en un activo núcleo para los heterogéneos defensores del arte normativo y analítico entre los que encontraban algunos de los miembros del Grupo Parpalló, del Equipo 57, del Equipo Córdoba, Manuel Calvo, José María de Labra, Vicente Aguilera, Eusebio Sempere, José María Yturralde, Jordi Teixidor[201], Soledad Sevilla y Elena Asins, entre otros[202].



Soledad Sevilla: *Sin título*, 1978 (izquierda) y Elena Asins: *Estructura*, 1968 (derecha).

A grandes rasgos, estos creadores defendían las formas no figurativas y la oposición al informalismo, a lo que se unía el gusto por las matemáticas y la geometría,

[200] No obstante, lo cierto es que ya habían aparecido cuadrículas en algunas de sus obras anteriores como en ciertos ejemplos de la serie de *collages* que realizó en 1971 influidos por el trabajo de Robert Rauschenberg.

[201] Nótese que tanto Yturralde como Teixidor eran artistas cercanos a la órbita de Cuenca. Concretamente, Miura mencionaba en una entrevista que conoció a éste último en una exposición que celebró en la sala Honda en 1971 (Véase: SOLÁNS, Piedad, *Jordi Teixidor: Pinturas,* Cantabria: Ayuntamiento de Miengo, 1999). Ciertamente, su obra será muy diferente de la de estos artistas, pero estas relaciones nos interesan porque son indicativas de que Miura tendría acceso a este tipo de información.

[202] Además de estos artistas, los cuales se introdujeron de lleno en esta búsqueda, hubo otros muchos que experimentaron puntualmente con estas formas. Tal es el caso de Gerardo Rueda, Antonio Lorenzo, Salvador Victoria, etc.

aunque sin perder de vista las leyes de la simetría, la combinatoria y la estadística[203]. Su actividad tendría, por supuesto, continuidad en los años setenta, aunque sus actividades como grupo se fueron erradicando paulatinamente desde 1970 y 1971, tras la celebración en esas fechas de dos muestras colectivas llevadas a cabo en el CCUM. Con todo, otras exposiciones individuales celebradas con posterioridad demostrarían que todavía quedaban algunas importantes figuras activas[204].

Ciertamente, Miura nunca asistió a los encuentros y seminarios que organizó el CCUM ni mostró un interés profundo por las relaciones entre arte y tecnología o arte y matemáticas[205]. Y de hecho él mismo afirmaría:

> Nunca he planteado mi obra en un sentido geométrico. La geometría la usaba como base de mis trabajos, pero no como análisis. […] Yo dibujaba mucho sobre papel cuadriculado milimetrado, porque parecía que partiendo de esa cuadrícula la obra se quedaba como más sujeta, menos flotante. Al dibujar líneas sobre la hoja en blanco parecía que estaba dibujando sobre el aire, en cambio sobre papel milimetrado tenía una guía hecha. Ahí esa mezcla no me molestaba. En esas combinaciones parecía geometría y mucha gente me preguntaba. […] Simplemente era como apoyo para el dibujo de base[206].

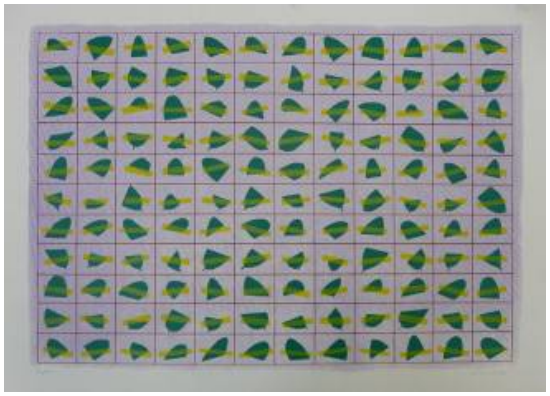
Sin embargo, es innegable que durante unos años estos geómetras cogieron bastante fuerza en el panorama artístico madrileño de finales de los sesenta y principios de los setenta. Y sus propuestas estaban tan extendidas en el ambiente de la capital que cualquier artista curioso o ávido de aires nuevos las podía respirar. Además, Mitsuo conocía personalmente a muchos de los artistas que estaban implicados en este proyecto[207], lo cual facilitaría que se familiarizase con su estética.

Así, las obras que Miura realiza en este momento se alejan progresivamente de las fórmulas gestuales y caligráficas y se introducen en el terreno de la estructuración, donde precisamente encontrarán numerosos puntos en común con algunas de las piezas de Soledad Sevilla y, sobre todo, de Elena Asins. Algunos de los más destacados serán, por ejemplo, el gusto por el orden y el interés por la repetición de estructuras y diseños geométricos sencillos. Igualmente, también coincidirán en el empleo de cuadrículas, de

[203] RAMÓN JARNE, Ricardo, «Geométricos y cinéticos», en RAMÓN JARNE, Ricardo, *Artistes espanyols als anys 70 …, op. cit.,* pp. 71-72.
[204] MANUEL BONET, Juan, *et al., 23 artistas: Madrid años 70,* Madrid: Comunidad de Madrid, 1991, p. 14.
[205] Célebres en estos sentidos fueron los seminarios de «Generación Automática de Formas Plásticas» que tuvieron lugar desde 1968 a 1974.
[206] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[207] Él mismo en una entrevista mencionó que, en ese momento, era amigo de Barbadillo, Sempere, Alexanco o Manolo Quejido.

líneas finísimas y despojadas de todo elemento decorativo; en la austeridad y neutralidad cromática; y en el aséptico tratamiento de la superficie plástica[208].

En el caso de Miura, estas fórmulas alcanzan su máximo desarrollo con el empleo de distintos tipos de retículas, las cuales le sirven para imponer orden, uniformidad y coherencia a las composiciones. Una de las primeras piezas a este respecto es una serigrafía de 1972 en la que se observa la utilización de una cuadrícula morada que se sitúa bajo una malla del mismo tono, la cual actúa, no obstante, como fondo de la estampa. En las celdas de la cuadrícula se ubican en distintas posiciones formas mixtilíneas —con base recta y un cuerpo superior curvado— de color verde que recuerdan a las hojas que aparecían en algunas de sus serigrafías de acumulaciones. Y sobre ellas se superpone —como tachándolas— un pequeño rectángulo amarillo. Así pues, se trata de un ejemplo temprano de estructuración de motivos en el que el autor logra una fusión muy atractiva tanto de formas como de colores al mezclar conceptos opuestos como lo curvo y lo recto, lo regular y lo irregular, lo ordenado y lo azaroso.


Mitsuo Miura: *Sin título,* 1972.

Tanto esta pieza como otras de esta misma serie fueron expuestas en la Galería Egam de Madrid del 24 de octubre al 11 de noviembre de 1972[209]. Y con motivo de la misma la crítica de la época elogió a su autor de la siguiente manera:

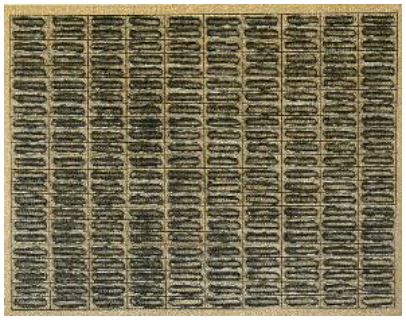
> From the technical point of view, the Japanese works with a cleanness and precision which act as a support to the mysterious poetic tremour which runs through his works.
>
> I left the Miura exhibition perplexed and moved because it is above all else a paradox: Geometry at the service of poetry[210].

[208] AA.VV., *Madrid, el arte de los 60…*, *op. cit.*; LLORENTE, Ángel, «Elena Asins, poeta del tiempo y el espacio», en ASINS, Elena, *et al*., *Elena Asins. Fragmentos…, op. cit.*; MILLET, Teresa, *et al., Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM,* [Valencia]: IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 36-37 y 94-96; QUERALT, Rosa y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede…, op. cit*, pp. 40-43; y VILLAESPESA, Mar, *et al.*, *Memoria. Soledad Sevilla, 1975-1995*, [Madrid]: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, [1995].

[209] De hecho, esta obra fue reproducida en la invitación de la exposición.

No obstante, aunque nunca las abandonará totalmente, en las siguientes obras dejará a un lado ese tipo de combinaciones, dando paso a unas piezas decididamente sintéticas y geométricas. Así, encontramos una serie de piezas fechadas en 1972 y 1973 en las que la cuadrícula se vuelve mucho más fina y en su interior se sitúan pequeñas manchas o formas geométricas básicas como aspas, cuadrados, diagonales, triángulos, etc. Igualmente, el cromatismo anterior se ve reducido al mínimo, apostando por grises y negros o suaves marrones sobre los que se aplican ligeras texturas. Asimismo, en 1973 realiza un par de grabados de delicados tonos (rojizos y ocres respectivamente) en los que utiliza la cuadrícula como fondo y sobre ella sitúa numerosas líneas serpentinas paralelas que retomará en su serie de *La Pintura como Concepto*.

Otro de los patrones geométricos que Miura emplea en este momento es el de la retícula con subdivisiones rectangulares, con las cuales creará múltiples variantes. En este sentido, una de las tipologías más destacadas es la que, en ocasiones[211], se ha denominado «Crisálida»[212].



Mitsuo Miura: *Crisálida*/*Sin título,* 1973/1974.

Poco tiempo antes, Miura había trabajado en un grabado con un diseño similar al que ahora nos ocupa y que a su vez podría considerarse heredero de la serigrafía de 1972 que estaba protagonizada por formas mixtilíneas cubiertas por otras rectangulares. Estaba compuesto por una mancha irregular que se dividía internamente en tres partes y que se repetía sin apenas variaciones formando filas de cierta regularidad. Sin embargo, en la pieza que ahora nos ocupa el autor impone un orden cartesiano e introduce dichas manchas en un enrejado.

---

[210] La traducción del mismo al español sería: «Desde un punto de vista técnico, el japonés trabaja con una limpieza y precisión que actúan como un apoyo al temblor misterioso y poético que corre por sus obras. Dejé la exposición de Miura perplejo y conmovido porque es, por encima de cualquier otra cosa, una paradoja: geometría al servicio de la poesía». Se trata de un recorte de prensa conservado en el Archivo de la Galería Egam de Madrid del que lamentablemente, no conocemos ni el día ni el medio en el que se publicó.

[211] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 48; y LORENZO, Antonio, GARRIDO, Coca y GENER, Mónica, *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo*, Zaragoza: Ediciones Fuendetodos, 2005, s. p.

[212] No sabemos si realmente Miura tituló la pieza de este modo desde el principio o se le aplicó con posterioridad por la aparente similitud existente entre la forma que se repite y la que adoptan las larvas antes de pasar a ser mariposas. No obstante, aunque tras su establecimiento en Bustarviejo el autor se va vinculando cada vez más al mundo natural, el cual será motivo de inspiración en otras series posteriores, no debemos olvidar que, en este tipo de piezas, el principal interés de Miura es la estructuración de la forma.

Hasta la actualidad se conocen únicamente dos ejemplos de este tipo de construcciones fechados en 1972 y 1974 respectivamente[213]. Entre ellos destaca sobre todo el último a pesar de tratarse de una pieza un tanto tardía, ya que fue un encargo que Miura realizó para el Grupo Quince a petición de Antonio Lorenzo, quien en este momento era el director del taller de grabado de este colectivo y con quien Miura mantenía una gran amistad[214].

Una retícula parecida a la anterior será resuelta en un par de grabados fechados en 1973 y 1974 que representan respectivamente un trapecio y un rectángulo. Sin embargo, el interior de las celdas se deja vacío, lo que junto al colorido neutro de los mismos los hace especialmente sobrios. De hecho, el único elemento que podríamos considerar como accesorio es un conjunto de pequeños trazos que se sitúan en el perímetro exterior de la estructura y en las líneas que lo cruzan verticalmente.

Asimismo, Miura realiza un par de grabados de tonos también muy suaves y aclarados: verde en un caso y anaranjado en el otro. Dichas piezas están fechadas en 1973 y están protagonizadas por una especie de punteado menudo que ocupa toda la composición. Los trazos de uno de ellos son más libres, puesto que se dibujan hacia todas las direcciones posibles. Sin embargo, el otro resulta mucho más ordenado, ya que está compuesto por multitud de pequeñas rayas dispuestas ordenadamente formando filas verticales —como si fueran líneas discontinuas— sobre las cuales se sitúan otros diminutos trazos en sentido horizontal u oblicuo.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973.

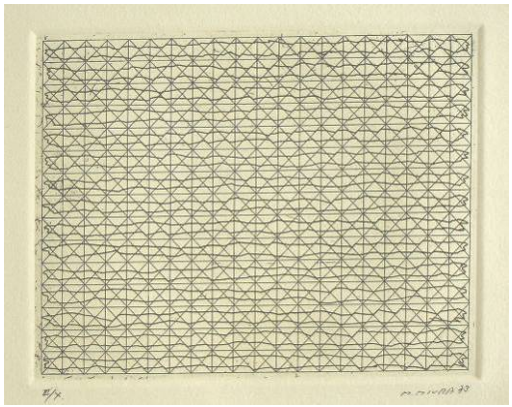
Igualmente, en 1973 Miura desarrolla en un pequeño lienzo uno de los esquemas que ya había propuesto en las serigrafías realizadas el año anterior. Este consiste en disponer de forma relativamente desordenada pequeñas rayas de distintos colores sobre una estructura de líneas delgadas, simples y paralelas. Esta solución que recuerda a un

[213] En realidad, la fecha de este último es motivo de controversia, ya que en el ejemplar 9/75, el cual perteneció a Fernando Díez Prieto, Miura fechó la pieza en 1974. Sin embargo, en el catálogo que vio la luz con motivo de la exposición titulada *Grupo Quince (1972-1975)* se señala como año de realización 1973. Véase: HERNANDO, Javier, *Territorios Múltiples: tendencias y técnicas de la obra gráfica contemporánea a través de una colección*, [Valladolid]: Caja España, Obra Social y Cultural, 1999, p. 84; y LORENZO, Antonio, GARRIDO, Coca y GENER, Mónica, *Grupo Quince (1972-1975)…, op. cit.*

[214] No debemos olvidar que habían coincidido tanto en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en el taller de Luis Alegre como en Cuenca. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc., n.º 3; y LORENZO, Antonio, GARRIDO, Coca y GENER, Mónica, *Grupo Quince (1972-1975)…, op. cit*.

pentagrama con múltiples notas —y que también será trabajada en un interesante grabado con forma triangular— será muy habitual a partir de este momento y tendrá bastante importancia aun incluso superada esta fase puramente geométrica. No obstante, con el tiempo, las pequeñas manchas se distribuirán organizadamente sobre las líneas interiores, consiguiendo un resultado limpio y elegante, a la par que sumamente potente.

En otros grabados el autor tenderá, sin embargo, a una mayor complejidad estructural. En este sentido, destacan dos ejemplos en los que Miura trabaja con retículas subdivididas que aparecen acompañadas de una serie de líneas serpentinas. Con ellas crea una especie de circuitos paralelos que ya habían sido utilizados en otro tipo de estructuras anteriormente. La primera de ellas es una pieza monocroma cuya gran fuerza expresiva emana precisamente de su sencillez. Fue encargada en 1973 por la Galería Egam, la cual editaba entonces obra gráfica por suscripción, para formar parte de una carpeta en la que participaron los artistas que expusieron en la temporada 1972-1973[215], lo cual también facilitaría enormemente su difusión[216].


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973.

La segunda pieza de esta tipología resulta muy similar a la anterior, pues reproduce el mismo tipo de retícula. Sin embargo, las líneas serpentinas subyacentes poseen un toque de color — verde y morado alternativamente— que rompe ligeramente con la sobriedad que poseen las formas.

[215] El resto de participantes según aparece en la acreditación de la edición fueron: Manuel Alcorlo, Gerardo Aparicio, José L. Azparren, Pedro Cano, Alfonso Galván, José L. Colmenar, Guillermo Lledó, Margarita S.-Carreño, Marcos Yrizarry [*sic*] y Julio Zachrisson.

[216] De hecho, en el Museo Pablo Serrano (actual Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano) se conserva un ejemplar —concretamente el 10/50— que fue donado por Román Escolano junto al resto de piezas de su colección en 1996. Véase: «DECRETO 101/1996, de 28 de mayo, del Gobierno de Aragón, por el que se acepta la donación a la Comunidad Autónoma de la Colección de Obra Gráfica Contemporánea de don Román Escolano San Agustín», *Boletín Oficial de Aragón*, 10 de junio de 1996, n.º 67, en http://benasque.aragon.es:443/cgi-bin/BoaAA/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=BOLE&PIECE=BOLE&DOCR=22&SEC=BUSQUEDA_FECHA&RNG=200&SEPARADOR=&&PUBL=19960610 [fecha de consulta: 14 de marzo de 2009]; BOFARULL, Pepe y RATIA, Alejandro, *Colección Escolano: Las últimas décadas*, [Zaragoza]: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004, p. 35; y LASALA, José Luis y RATIA, Alejandro, *Cinco décadas de arte gráfico. Colección Escolano,* Zaragoza: Gobierno de Aragón e Ibercaja, 1996, p. 40.

No obstante, Miura también utilizará la retícula con subdivisiones como fondo para otras obras ligeramente distintas que estarán protagonizadas por vástagos irregulares rectos y curvos que se distribuyen de forma aleatoria por la superficie. En cierto modo, estas piezas podrían considerarse como obras bisagra, pues heredan el sentido de acumulación de la serie anterior, poseen una estructura propia del conjunto de piezas que ahora nos ocupa y, al mismo tiempo, anticipan el planteamiento orgánico que Miura adoptará posteriormente.

En definitiva, se trata de un conjunto de piezas complejo y lleno de matices. No en vano, participa de muchas de las líneas de investigación que serán propias del resto de series que el autor inicia en este momento, las cuales además se verán influidas a menudo por sus principios de orden y estructuración, así como por algunos de sus sistemas de retículas concretos.

Además, estas obras merecen una especial atención tanto por su carácter experimental y sumamente original como por ser fruto de una búsqueda personal. Ahora bien, tampoco podemos olvidar que, al mismo tiempo, muchas de ellas están plenamente insertas en la estética de algunos de los movimientos españoles más vanguardistas de los años sesenta y setenta.

En general, nos encontramos ante una serie de gran interés que, sin embargo, no había sido apenas estudiada ni valorada hasta la fecha. Por ello, consideramos que merece ser rescatada del polvo del olvido y lograr un puesto de honor en la abstracción geométrica española.

2. 6. LA PINTURA COMO CONCEPTO (1972-1975)

Como ya hemos podido analizar, el año 1972 es sumamente importante en la carrera del artista porque es cuando inicia diversas líneas de investigación que se mantendrán abiertas de forma paralela durante varios años e incluso en algunos casos hasta el final de la década.

Una de las que resultan más interesantes y que mayor reconocimiento le aportarán a su trayectoria profesional será precisamente la que ahora nos ocupa. En ella Miura muestra decididamente su interés por la pintura, pero la reduce en su obra a sus pilares más básicos. En concreto, estudia lo que esta manifestación significa en nuestra mente y se aproxima a ella desde un punto de vista que podría calificarse de conceptual, lo que le lleva a entenderla como color y también en ocasiones como trazo. No debemos olvidar, que para Miura, en este momento, el color está estrechamente ligado a este medio, igual que, como ya hemos tenido ocasión de comprobar anteriormente, el blanco y el negro se vinculan con el grabado calcográfico.

Consecuentemente, Miura se moverá, sobre todo, en el terreno pictórico, pero en ningún momento excluirá de su praxis otro tipo de manifestaciones. Al contrario, el

hecho de entender la pintura como concepto, le permitirá traducirla a otros medios, aunque teniendo siempre en cuenta sus propias especificidades. De este modo, realizará también dibujos y grabados, así como esculturas, objetos artísticos e instalaciones en los cuales se adentrará en un interesante proceso de desmaterialización de la obra de arte.

En 1966-67 Joseph Kosuth presentaba una serie de obras bajo el título de *El arte como idea como idea* con las que pretendía subrayar que la reflexión previa a la obra de arte está por encima del objeto artístico producido. De este modo, se definía una tendencia cuyos precedentes se remontan a principios de los años sesenta al grupo Fluxus, a algunas manifestaciones del arte pop o del *minimal* y, como no, a Marcel Duchamp[217].



Joseph Kosuth: *Una y tres sillas*, 1965.

Kosuth, tal y como tuvo ocasión de explicar en su libro *El arte después de la filosofía* (1969), consideraba que una obra de arte —entendida en el sentido tradicional del término— era una simple repetición objetual de una idea preexistente, es decir, pura redundancia. Por ello, se podía prescindir de ella, ya que no añadía nada a la expresión lingüística de la idea inicial[218] y lo importante, en definitiva, era el concepto que la había originado. Igualmente, el artista podía mostrar solo el proyecto o la materia prima con el fin de subrayar las posibilidades de la forma sin que fuera necesario que esta estuviera completamente trabajada[219].

Partiendo de estos principios, desde la segunda mitad de los años sesenta hasta mediados de los años setenta, el arte conceptual reuniría a toda una amalgama de artistas, movimientos y tendencias sumamente heterogéneos cuyo denominador común —si es que se puede hablar de tal cosa— sería el de dar prioridad a la idea, al origen de una obra y al proceso, más que al resultado final. No obstante, más allá de esta

[217] OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Londres: Phaidon, 2006, pp. 53-65.
[218] MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Shermann*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 105.
[219] *Ibidem*.

«consigna», cuyo fin no era otro que el de romper con el concepto tradicional del arte y sus medios, existían tendencias muy diversas que tenían otros fines más concretos. Por ejemplo, distintos movimientos se centraron en el rechazo a la materia, al medio, al significado intrínseco de la forma visual o a la autonomía del arte con respecto a la sociedad[220]. De este modo, según los casos, los artistas se adentraron en distintos terrenos: el analítico y lingüístico; el de los sistemas seriales; los *performances*, las intervenciones o las críticas institucionales; etc.[221].

En el panorama español este fenómeno surgió con cierto retraso, pues no empezó a ser significativo hasta principios de los años setenta. Sin embargo, a pesar del relativo aislamiento que sufría el país en esos momentos[222], en Madrid y sobre todo en Cataluña, se dieron cita importantes individualidades y grupos plenamente conceptualistas[223].

En general, estos artistas se movieron en un marco más amplio en el que se cuestionó el lenguaje y la naturaleza del arte y que a menudo se conoce con el nombre de «Nuevos Comportamientos Artísticos». Los nuevos lenguajes que emergieron en España en los años sesenta plantearon una estética y unos métodos rupturistas con respecto a los medios tradicionales, y apostaron por un arte pobre, efímero, desmaterializado y, en muchos casos, politizado[224].

Sus propuestas —caracterizadas por la diversidad y la impureza[225]— irán calando poco a poco en el panorama artístico nacional. Y de hecho, singularizarán buena parte del arte producido en la década de los setenta, logrando dejar su huella en numerosos artistas, los cuales no estaban necesariamente adscritos a las prácticas conceptualistas. En este sentido, Santos Amestoy afirmaba:

> Lo conceptual estaba en el ambiente. Y apenas en estado químicamente puro, en algún comportamiento nuevo o en alguna actividad paralela a la habitual de algunos pintores y escultores. Estaba en el paisaje, al fondo de la batalla[226].

En efecto, desde finales de 1972 y hasta 1975 —aunque sobre todo en 1973 y 1974— la obra de Miura va a acusar una cierta influencia de toda esa atmósfera conceptual que se vivía tanto en el panorama internacional como nacional y que él había podido conocer a través de diversas vías, algunas de ellas incluso anteriores a su

[220] OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual…, op. cit*., pp. 18-19.
[221] MARZONA, Daniel, *Arte conceptual*, Colonia: Taschen, 2005.
[222] En realidad, llegaba algo de información del exterior a través de varias vías: algunas revistas como *Artforum, Art Internacional* o *Art in America*; los artistas que pudieron viajar al extranjero; o lo que contaban los creadores exiliados. Véase: BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo*, Ámsterdam: Contemporary Art Foundation, 1989, p. 64; y QUERALT, Rosa, *et al., El arte sucede…, op. cit.,* p. 21.
[223] PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007.
[224] *Ibidem.*
[225] *Ibidem,* p. 13.
[226] MANUEL BONET, Juan, *et al*., *23 artistas: Madrid años 70…, op. cit*., 34.

establecimiento en España. No en vano, en los años sesenta, Japón vivió el desarrollo de importantes movimientos internacionales como Fluxus en el que participaron numerosos artistas nipones. Esto conllevó la organización de importantes exposiciones o eventos de arte conceptual sobre todo en Tokio, a algunos de los cuales Miura asistió durante sus años de estudiante.

Asimismo, el arte conceptual protagonizaba a menudo las páginas de las publicaciones periódicas que, como sabemos, Miura empezó a leer en la biblioteca del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y a las que después se suscribiría por su cuenta, una vez trasladado a Bustarviejo[227]. En concreto, en ellas salían a menudo obras de artistas como Mel Boshner, Shusaku Arakawa, Yoko Ono, etc., con los cuales Miura compartirá, como veremos, algunos intereses.

Además, seguramente Miura conocería el libro de Simón Marchán titulado *Del arte objetual al arte del concepto* que fue publicado por primera vez en 1972 por la Editorial Alberto Corazón y en el cual se incluía un pequeño apartado sobre arte conceptual[228]. No en vano, dicho volumen se convirtió enseguida en un libro de cabecera para buena parte de los artistas de los años setenta[229].

Igualmente, en la ciudad de las Casas Colgadas Miura desarrolló una profunda amistad tanto con Luis Muro, quien en un momento dado se dejó influir por el arte conceptual, como con Nacho Criado, uno de los principales representantes del conceptualismo español. Además, este último mantenía una buena relación con otros muchos representantes de este movimiento, tanto del núcleo madrileño como del catalán, quienes a menudo se reunían con ellos en Cuenca[230]. Sin embargo, con el tiempo estos lazos se relajaron; Miura se fue a Bustarviejo y, poco después, Criado se trasladó a Madrid.

Además, uno de los motivos que llevaron a nuestro artista a abandonar la ciudad de las Casas Colgadas fue su deseo de alejarse de los grupos artísticos imperantes y su interés por desarrollar un trabajo más personal. Esto explica que, aunque Miura tuvo noticia de que se iban a celebrar los *Encuentros de Pamplona* del 26 de junio al 3 de julio de 1972 decidió no asistir[231]. Asimismo, tampoco participó en *Informació d'art concepte 1973* evento que se organizó en Banyoles (Gerona), ni en los *Ciclos de Nuevos Comportamientos de Madrid* en 1974[232], eventos todos ellos en los que se consolidaron

[227] BORDEN, Lizzie, «Three modes of Conceptual Art», *Artforum*, 1972, vol. X, n.º 9, pp. 68-71; KOZLOFF, Max, «The trouble with Art-as-Idea», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 1, pp. 33-37; y LEWITT, Sol, «Paragraphs on conceptual art», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 10, pp. 79-83.
[228] MARCHÁN FIZ, Simón, «Del 'minimalismo' al arte 'conceptual'», en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal, 1986, p. 106.
[229] Además, hemos de señalar que su autor, Simón Marchán, mantenía una estrecha amistad con Nacho Criado y por tanto, es muy posible que de una manera u otra dicho libro cayera en sus manos.
[230] En este sentido, es de sobras conocida la vinculación de Nacho Criado con Alberto Corazón. Además, el andaluz también mantuvo una estrecha amistad, entre otros, con Antoni Muntadas.
[231] ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, «Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular», *Anales de Historia del Arte*, n.º 14, 2004, p. 252.
[232] MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte del concepto…, op. cit.*, pp. 345 y 347.

las bases del conceptualismo en nuestro país y que marcarían su periodo de máximo apogeo.

Miura era consciente de la importancia que tenían en el panorama nacional todos estos acontecimientos y valoraba profundamente las aportaciones de algunos de los artistas que en ellos se dieron cita. Sin embargo, junto a su deseo de llevar a cabo un arte más propio, se encontraba su convencimiento de que las novedades que creían plantear estos creadores solo eran tales en el contexto nacional de los años setenta, ya que muchas de sus propuestas estaban más que ensayadas en otros países, incluido Japón. Todo ello conllevó que Miura decidiera no involucrarse de lleno en estos proyectos y, de hecho, no acudió a ninguno de los encuentros de artistas conceptualistas que se realizaron en España en ese momento. Sin embargo, sin duda, se encontraba ante un fértil campo de cultivo para el desarrollo de proyectos conceptualistas en nuestro país, y directa o indirectamente acabaría familiarizándose con ellos. Por ejemplo, respecto a los *Encuentros de Pamplona* Miura expresó: «Yo no fui. Criado y Muro sí fueron y luego me contaban todas las cosas que pasaban»[233].

Si a esto sumamos la curiosidad y permeabilidad presentes en la personalidad artística de Miura en este momento, se entiende perfectamente que no se mantuviera totalmente libre de influencias. Así, por ejemplo, en algunas de sus obras dará una gran importancia a la idea, integrará la palabra sustituyendo al elemento percibido o hará uso del *ready-made*, entre otras cuestiones.

No obstante, es importante tener en cuenta que Miura nunca llevó a cabo una apuesta firme y decidida de los planteamientos conceptuales o conceptualistas ni desde un punto de vista práctico ni ideológico. Hizo uso solo de lo que le interesaba sin adoptar una ideología concreta ni un programa artístico completo, por lo que su aproximación fue esencialmente intuitiva, estética y personal. No en vano, también incorporará en estas obras algunas de las ideas que había desarrollado en otras de las series que lleva a cabo a principios de los años setenta como, por ejemplo, la geometría, la estructuración, el orden, la síntesis, el estudio espacial, etc.

Asimismo, Miura nunca abandonó la pintura y en ella siempre resolvió problemas propiamente pictóricos. Además, en el resto de manifestaciones que practicó —grabado, escultura, etc.— siempre planteó cuestiones inherentes a ese medio, lo que hace que no pueda considerarse un artista conceptual o conceptualista en un sentido estricto. A este respecto, resultan muy reveladoras las palabras de Kosuth cuando afirma:

> Ser un artista hoy significa cuestionarse la naturaleza del arte. Si uno se cuestiona la naturaleza de la pintura, uno no puede cuestionar la naturaleza del arte […] porque la palabra «arte» es genérica y la palabra «pintura» es específica. La pintura es una forma de arte. Si tu haces

[233] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.

> pintura estás aceptando implícitamente (no cuestionando) la naturaleza del arte[234].

Por otro lado, debemos señalar que en ocasiones Miura mezcló el influjo del arte conceptual con los planteamientos de otros movimientos de vanguardia como el posminimalismo, sobre todo en cuestiones como el uso y el tipo de materiales, la diversificación de manifestaciones y la simplicidad formal de las propuestas[235]. En este sentido, se asemejaba a muchos otros artistas españoles de la órbita conceptual que «por virtud de un sentido del humor y un escepticismo bien característico, escapaban a la pura y tediosa reiteración de la fórmula internacionalmente vigente»[236], si bien es cierto que, a diferencia de Miura, la mayoría de estos últimos se interesaron por el *povera*, el *minimal* o el pop[237].

Esta combinación de influencias existente en la obra de Miura vino promovida por el hecho de que en paralelo al arte conceptual internacional y el conceptualismo español Miura también entró en contacto con aquellas manifestaciones a través de las revistas *Artforum* y *Das Kunstwerk* y de algunos de sus amigos conquenses.

En lo que a las publicaciones periódicas se refiere hemos de señalar que desde la segunda mitad de los años sesenta hasta aproximadamente 1973, momento en que la producción de Miura empieza a acusar la influencia de dichos estilos, en sus páginas aparecen numerosos artistas que defienden la desmaterialización de la obra de arte. Entre ellos destacan creadores como Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Lobe, Keith Sonnier o, sobre todo, Eva Hesse y Robert Morris, quienes dejarán una huella visible en los planteamientos de Miura[238].

---

[234] MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Shermann…, op. cit.,* p. 114.

[235] De este modo, rechazamos la teoría de autores como Javier Hernando, que es seguida también por Juan Albarrán Diego, por la cual las manifestaciones anti-forma y el postminimalismo no fueron tenidos en cuenta hasta bien entrados los años ochenta. Véase: ALBARRÁN DIEGO, Juan, «Del 'desarrollismo' al 'entusiasmo': notas sobre el arte español en tiempos de transición», *Foro de Educación*, n.º 10, 2008, pp. 167-184 (p. 172); y HERNANDO, Javier: «La renovación escultórica de los ochenta en España», *Goya,* n.º 223-224, pp. 79-89.

[236] BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo…, op. cit*., p. 67.

[237] A pesar de que a menudo se ha vinculado a Miura con el arte *povera*, en realidad sus obras tienen más que ver con ese espíritu general de desmaterialización del arte *posminimal* que con las particularidades del *povera*, a las que además tuvo menor acceso. Para más información sobre arte *povera* véase: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte Povera*, Guipúzcoa: Nerea, 1999; y HESS, Barbara, «Arte Povera», en BUTIN, Hubertus (Ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 34-37.

[238] Algunos de estos artículos (por orden cronológico) son: MORRIS, Robert, «Notes on sculpture», *Artforum*, 1966, vol. IV, n.º 6, p. 42; MORRIS, Robert, «Antiform», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 7, pp. 32-35; PICARD, Lil, «Interview mit Robert Morris», *Das Kunstwerk*, marzo 1972, pp. 3-12; «New York», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 10, p. 49; KOZLOFF, Max, «9 in a Warehouse», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 6, pp. 38-43; MORRIS, Robert, «Notes on Sculpture, part IV. Beyond Objects», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 7, pp. 50-54; ROSE, Barbara, «Problems on Criticism VI: The Politics of Art, Part III», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 9, pp. 46-51; PINCUS-WITTEN, Robert, «Slow information: Richard Serra», Artforum, march 1969, vol. VIII, n.º 1, pp. 34-39; PINCUS-WITTEN, Robert, «Keith sonnier», *Artforum*, march 1969, vol. VIII, n.º 2, pp. 39-45; MORRIS, Robert, «The art of existence. Three Extra-visual artists: Works in process», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 5, pp. 28-33; PINCUS-WITTEN, Robert, «Eva

En general, estos artistas se niegan a continuar creando formas estéticas con un fin determinado y desprecian por completo la noción de estilo. Asimismo, persiguen en sus obras la antiforma y lo procesual y utilizan en ellas habitualmente materiales no rígidos y extra-artísticos como cables, esteras de goma, cera, fieltro, látex, tela, cuerdas, fibra de vidrio, resina, etc.[239]. Estos apenas se manipulan y se presentan sobre el suelo sin pedestal o colgando del techo. No se someten a un orden, sino que dan rienda suelta al azar, a lo casual e impreciso, así como a otros principios naturales como la gravedad.

Igualmente, no debemos olvidar que cuando Miura estaba en Cuenca entabló una gran amistad con Luis Muro, un artista que durante un tiempo intentó encontrar nuevas formas de creación que le permitieran colaborar con el medio. En concreto, Muro trabajó con materiales «humildes, amables, amorfos y frágiles», gracias a los cuales sus obras adquirían un carácter inestable y transitorio[240].

Una de las primeras obras que Miura lleva a cabo dentro de la serie *La Pintura como Concepto* es una Prueba de Artista de 1972 en la que el autor dibuja un cuadrado en cuyo interior se sitúa una suerte de montaña y una leyenda[241]. La primera se divide en estratos horizontales que se separan con una especie de tabiques verticales. En realidad, toda la pieza está realizada en tonos sepia, pero el color está presente de un modo conceptual, es decir como idea. Para ello, Miura ha colocado en buena parte de las secciones del diseño una serie de números que nos remiten a la citada leyenda que se ubica en la parte inferior y en la cual se indican los nombres de los colores que corresponden a cada parte. Además, en ocasiones, de las distintas secciones salen unas diminutas flechas que conectan con unos pequeños carteles en los que también se alude a diferentes colores, aunque sus letras aparecen invertidas como si estuvieran vistas en un espejo, lo cual quizás le serviría para experimentar sobre otro tipo de posibilidades conceptuales.

Un año después Miura lleva a cabo una idea parecida en otro grabado, en el que sitúa frente a una cuadrícula —trazada manualmente— tres manchas alargadas y de contornos irregulares[242]. Sobre ellas ha colocado pequeños carteles con el nombre de tres colores diferentes: rojo, amarillo y azul, a pesar de que nuevamente la pieza ha sido estampada en tonos marrones.

Hesse: Post-minimalism into Sublime», *Artforum*, 1971, vol. X, n.º 3, pp. 32-44; y PINCUS-WITTEN, Robert, Eva Hesse: Last words», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 3, pp. 74-76.

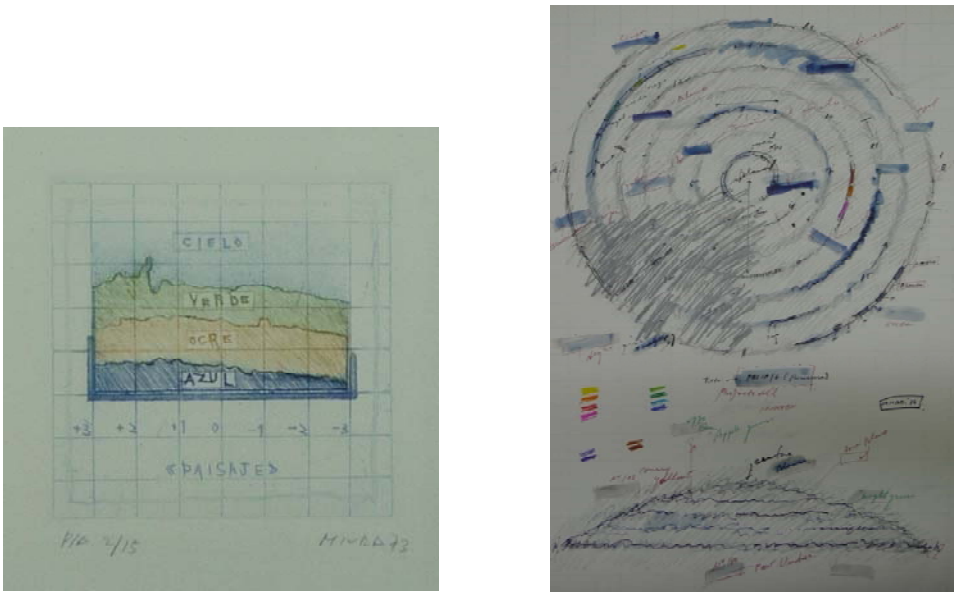
[239] Además, en la mayoría de los casos estos materiales eran de colores bien neutros y apagados bien ácidos y virulentos, cualidad esta que no compartirán las obras de Miura. Véase: MORRIS, Robert, «Antiform…», *op. cit.;* GUASCH, Anna María, «La contestación al arte minimal», en GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 27-50; WAPPLER, Friederike, «Posminimal art», en BUTIN, Hubertus (Ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo…*, *op. cit.,* pp. 192-195.

[240] MURO, Luis M., *Muro*, Madrid: Galería Amadís, 1971, s. p.

[241] Lamentablemente, esta obra —al igual que otras de las que comentaremos a continuación— tan solo se ha podido documentar en el Archivo Fotográfico del artista, y además en este caso, no sabemos si quiera si finalmente Miura llegó a realizar el *Bon à Tirer*.

[242] Una idea similar será desarrollada por el autor en otro grabado fechado en 1974 en el que sitúa tres cuadrículas formando tres rectángulos superpuestos. Sobre el que se encuentra más arriba de ellos aparece una gran mancha negra flanqueada por un número en cada uno de sus lados. Estos remiten seguramente a una serie de colores, aunque no se incluye ningún tipo de leyenda explicativa.

La única obra de estas características en la que el autor aplica colorido se fecha también en 1973[243]. En ella Miura utiliza una serie de convenciones pertenecientes a un lenguaje propiamente científico con el fin de plasmar desde un punto de vista conceptual un «paisaje», denominación que, de hecho, se ha grabado en la parte inferior de la composición. En concreto, en el centro de una cuadrícula regular representa la sección de un terreno en la cual aparecen distintos estratos —pintados de azul, ocre y verde—, y por encima de los cuales se sitúa el cielo. Como en ocasiones anteriores, en cada división encontramos un pequeño cartel con el nombre del color correspondiente y en la parte inferior una pequeña escala que va del +3 al -3. De este modo, Miura nos muestra su interés por las relaciones matemáticas, así como por los resultados sintéticos y asépticos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973 (izquierda) y *Paisaje (primaveral)*, 1973 (derecha).

En esta misma línea se encuentra un interesante dibujo que Miura titula *Paisaje (Primaveral)*, el cual podría ser una representación sintetizada de una montaña vista tanto cenitalmente —en la parte superior— como frontalmente —en la parte inferior—. Para ello, la ha reducido a los mínimos elementos, trazando únicamente una serie de círculos concéntricos que actúan posiblemente como curvas de nivel.

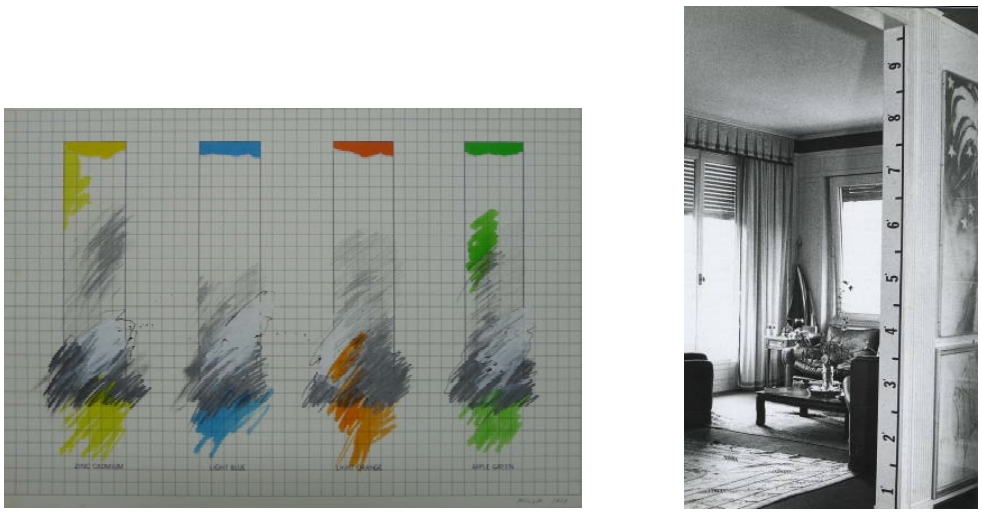
En realidad, la pieza parece simplemente un conjunto de instrucciones y de ideas. Y de hecho, en una de las inscripciones escribe precisamente «Proyecto del IMAGEN» [*sic*]. En realidad, la versión definitiva no parece que llegara a realizarse o al menos no nos ha llegado a nosotros, aunque será decisiva en la creación de otras obras posteriores. Sin embargo, es posible que Miura nunca pretendiera llevarla a cabo y concibiese esta obra simplemente como un proyecto. Esto nos permitiría enlazarla también con los

[243] No obstante, hemos de puntualizar que también realizaría algunas pruebas con la misma plancha en blanco y negro.

planteamientos de algunos artistas conceptuales, para los cuales era más importante la proyección y la idea de una obra que su ejecución material.

Además, Miura vuelve a recurrir a la aplicación del color solo como concepto al incluir, como en casos anteriores, los nombres de las distintas tonalidades. Y los únicos tonos reales que se aplican son una serie de muestras realizadas con rotulador en el margen del diseño.

Posteriormente, Miura abandona paulatinamente la idea de paisaje y se concentra de una manera más clara en la pintura como concepto. Así, a lo largo de 1973, y en algunos casos concretos también en 1974, realiza una amplia serie de dibujos frecuentemente con grafito, tinta y gouache sobre papel cuadriculado, aunque en ocasiones también incluye *collage*. En ellos desarrolla una nueva temática que podría denominarse de «Pantone» o carta de colores, pues presenta a menudo repertorios cromáticos aplicando los colores propiamente dichos; las palabras técnicas que los identifican tanto en español como en inglés (*Zinc Yellow*, *Lemon Cadmium*, *Paris Blue*, *Apple Green*, etc.); o un número o una letra que normalmente nos remiten a una leyenda, en ocasiones situada en la parte inferior donde se explica a qué corresponde cada signo[244].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1974 (izquierda) y Mel Bosher: *Measurement room*, 1969.

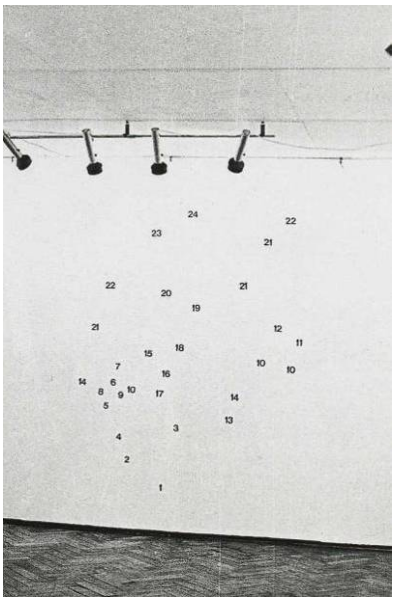
De este modo, se exige por parte del espectador que tome parte activa en la contemplación de la obra y la complete en su mente con los colores proporcionados por el artista, de tal forma que este pueda crearse una imagen mental de la pieza. De hecho, en algunas de estas obras Miura incluirá la palabra «imagen n.º» a modo de título, así como otra serie de conceptos («línea», «fondo», «triángulo isósceles»…), signos como flechas o inscripciones que aluden a medidas. En este sentido, conviene recordar que los

[244] En algunas piezas, Miura incluye números en toda la superficie de la obra al igual que había hecho en la serie de acumulaciones, pero eliminando todo componente gestual y sistematizándolos y ordenándolos en una cuadrícula.

sistemas de medición también habían interesado a numerosos artistas conceptuales, como Mel Boshner, quien dibujaba en la pared medidas de longitud, arcos de 180º, etc., si bien es cierto que, a diferencia de Miura, no tenía ningún interés por el color[245].

Asimismo, Miura crea un repertorio sumamente original de combinaciones, a menudo basándose en formas geométricas como cuadrados, rectángulos, triángulos, líneas curvas o en zig-zag, aspas, etc. En algunas ocasiones, aligera su dureza superponiéndoles trazos de corte gestual, pero en otras incrementa su sentido estructural incluyéndolas en retículas de distinta tipología o jugando con la cuadrícula de la propia hoja de papel. Además, Miura aplica con frecuencia principios de seriación y repetición, especialmente cuando presenta conjuntos de números, que recuerdan a los utilizados por artistas como Pierre Boulez o el mencionado Boshner. Ambos dibujaban a menudo cuadrículas en las que insertaban números en diversas combinaciones, aunque en el caso de Boshner luego los interpretaba en sus piezas tridimensionales[246].

Además, al igual que este artista en sus célebres series de *Measurement*[247] o Jaroslaw Kozlowski en sus *Metaphysics*[248], en este conjunto de piezas el autor no suele pintar las letras o los números a mano alzada, sino que utiliza plantillas y Letraset. Este tipo de soluciones le permitían alejarse de la creación de su propia obra y conseguir un acabado más frío e industrial.



KOZLOWSKI, Jaroslaw: *Metaphysics*, 1973.

[245] PINCUS-WITTEN, Robert, «Mel Bochner: the constant as variable», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 4, pp. 28-34.
[246] Seguramente, Miura pudo conocer este tipo de dibujos en artículos como: BOSHNER, Mel, «The serial attitude…», *op. cit.*; LEWITT, Sol, «Paragraphs on conceptual art…», *op. cit.*; y PINCUS-WITTEN, Robert, «Mel Bochner: the constant…», *op. cit*.
[247] Igualmente, otros artistas de su círculo como Luis Muro también usarían Letraset en su serie de *20 Poemas experimentales* realizada en 1972.
[248] OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual…, op. cit*., p. 128.

Como se viene observando, en general, todas estas piezas, tanto las representaciones de paisajes como las cartas de color, muestran una palpable influencia del arte conceptual de corte lingüístico. En concreto, además de con algunas obras de los mencionados Kozlowski y Boshner, sus obras podrían compararse, entre otras, con las *Map paintings* de Shusaku Arakawa, las cuales pudo conocer a través de las revistas estadounidenses y niponas que leía[249]. En estas obras Arakawa representa procesos mentales a través de diagramas, gráficos, líneas, flechas, símbolos, palabras, etc. En algunas de ellas dibuja objetos bajo los cuales escribe su nombre u otro tipo de información, utilizando unas composiciones que comparten numerosas similitudes con las que Miura emplea en esta serie[250].

En definitiva, estas piezas dialogan de una forma mucho más directa con el arte conceptual que otras de las obras que la crítica ha propuesto como conceptuales dentro de su producción. Y resulta lamentable que hasta la actualidad hayan pasado completamente desapercibidas en nuestro país. En general, son obras que se resuelven de manera sencilla, con unos recursos mínimos, pues se potencia sobre todo lo mental, pero de una gran fuerza expresiva y una gran originalidad.

En la misma línea de los «Pantone», aunque sin recurrir a las representaciones conceptuales del color, Miura realiza también en 1973 un lienzo en el que dibuja una cuadrícula perfecta y sobre ella aplica una serie de pinceladas un poco difuminadas y de gamas alegres y brillantes como verdes, amarillos, rojos, morados, etc.



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1973.

Igualmente, por esta época, aunque desconocemos la fecha exacta de realización pues solo se ha podido documentar esta obra a partir del Archivo Fotográfico del autor, Miura realiza las que podrían considerarse sus primeras telas colgantes. Se trata de un

[249] Algunos de los artículos más representativos en este sentido (en orden cronológico) son: TONO, Yoshiaki, «El Shusaku Arakawa de Nueva York», *Bijutsu Techō*, 1966, n.º 5, pp. 101-111; TONO, Yoshiaki, «Japan», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 5, pp. 53-55; WASSERMAN, Emily, «Yoko Ono at Syracuse. 'This is not here'», *Artforum*, 1972, vol. X, n.º 5, pp. 69-73; MASHECK, Joseph, «Yes! Says Arakawa», *Artforum*, vol. XI, n.º 7, Mar., 1973, pp. 40-42.

[250] MUNROE, Alexandra, «Tokyo Fluxus, Arte Conceptual y la Escuela de Metafísica», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*, pp. 215-257 (pp. 220-221); y TONO, Yoshiaki, «El Shusaku Arakawa de…», *op. cit*.

conjunto de cuatro piezas de material textil que descienden del techo de la sala apoyándose parcialmente en la pared y se extienden por el suelo, ocupando una parte del espacio del espectador. Además, a la altura de los ojos del observador se pintan en cada tela tres cuadrados yuxtapuestos de igual tamaño. Todos tienen un color distinto pero se agrupan en cada pieza por tonos (amarillo, rojo, verde y azul), evidenciando una sensibilidad cromática que será constante en la obra de Miura, especialmente a partir de la segunda mitad de los años ochenta.

Por otro lado, en 1973 Miura emprende una nueva subserie en la que además de con el color experimenta también con la otra cualidad que considera propia de la pintura: el trazo. Primero lo hará reuniendo ambas propiedades en lienzos, para después trabajarlas en otro tipo de manifestaciones tanto separada como conjuntamente.

Así, lleva a cabo una serie de cuadros en los que representa líneas en zig-zag que se extienden por toda la superficie ante un fondo parcialmente liso. Algunos están pintados con negro sobre blanco, mientras que otros están realizados con una gran variedad de colores. En ambos casos, Miura emplea la misma técnica mixta que había desarrollado en Cuenca de óleo y esmalte sobre lienzo y la aplica como en anteriores ocasiones difuminando los bordes de los dientes de sierra. En general, las pinceladas se aplican de forma rápida y decidida y el conjunto resulta vibrante y lleno de energía. Entre todos ellos destaca especialmente el que se conserva actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)[251]. Sabemos con seguridad que esta pieza formó parte de las exposiciones individuales que realizó en 1974 en la Galería Sen y en la Galería Juana de Aizpuru[252], así como también posteriormente de la muestra que celebró en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1981, de donde pasó después al mencionado MNCARS.



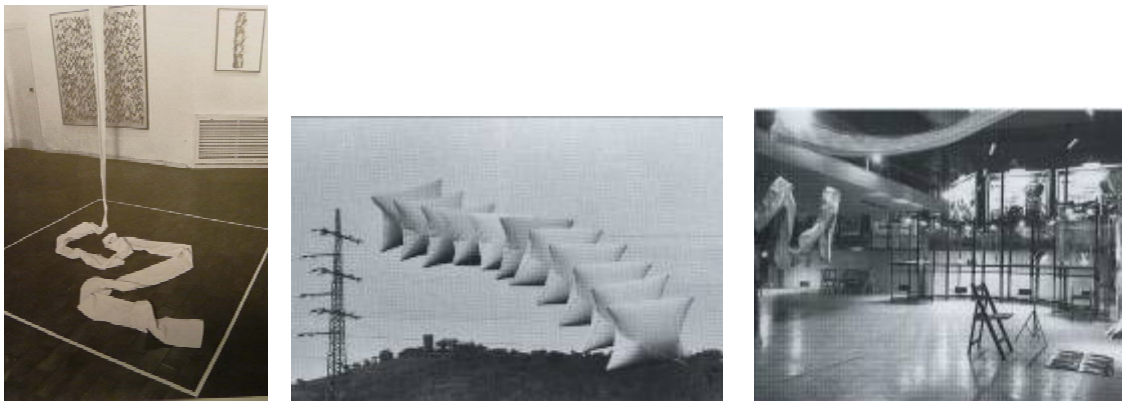
Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973 (izquierda) y *Sin título*, 1973 (derecha).

[251] El resto de las obras se encuentran actualmente en paradero desconocido y solo se han podido estudiar a través de fotografías conservadas en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.
[252] Sabemos que en esta sala expuso otras piezas de este mismo estilo. Una de ellas fue adquirida por la galerista para su propia colección, lo cual demuestra el valor que fue otorgado a estos lienzos en su momento. No obstante, hasta la actualidad no se nos ha podido informar de qué obra se trata en concreto.

Este tipo de obras pueden considerarse la base para otras de las piezas que Miura lleva a cabo también principalmente en 1973, continuando con sus investigaciones en torno al color y al trazo-línea. En este caso, trabaja con el tema de las serpentinas, mostrando un interés, como él mismo señaló, por «la estructuración, diríamos musical, de la línea»[253]. Y al mismo tiempo desarrolla un colorido vivo y contrastado, de tonos tanto fríos como cálidos. La mayoría de las piezas son lienzos en los que sobre un fondo blanco cuadriculado se disponen líneas curvas horizontales pintadas con múltiples colores que van cambiando progresivamente conforme avanza la serpentina. Este tipo de composiciones permiten combinaciones muy variadas y, de hecho, existen diversas versiones que están protagonizadas, por ejemplo, por: numerosas líneas en filas superpuestas; solo dos, pero que ocupan el lienzo entero; una curva sobre otra recta; tres líneas que crean una gradación de más curva a más recta; tres líneas rectas; una única línea continua; etc.

Con un diseño parecido Miura también creará posteriormente una versión en grabado calcográfico. Se trata de una Prueba de Artista de 1974 en la que ante un fondo rayado se sitúan cuatro líneas serpentinas. No obstante, los resultados son menos dinámicos y mucho más sobrios cromáticamente hablando, pues en ellas solo emplea gamas ocres.

La inclinación que Miura siente en este momento por la línea se une a un fuerte interés por los materiales extra-artísticos para crear una serie de piezas en las que abandona la idea del color, para centrarse exclusivamente en el concepto de trazo. Nos referimos a una excepcional serie de telas blancas que habitualmente cuelgan del techo y se retuercen en el suelo, dibujando —como si de caligrafías se trataran— una línea serpentina. Ahora bien, en vez de utilizar un papel como soporte se extienden en el suelo, adquiriendo una cierta volumetría. No obstante, el afán de Miura en estas obras no deja de vincularse con los fundamentos pictóricos y dibujísticos. Y seguramente el origen de estas piezas en la mente de Miura se establece con la pregunta: ¿cómo se podrían traducir las líneas serpentinas a las tres dimensiones?



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1973 (izquierda), Josep Ponsatí: *I pieza hinchable*, 1971 (centro) y Panorama de la exposición *TRA-73* con las lonas de Robert Llimos, 1973 (derecha).

[253] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.

Ahora bien, con estas obras Miura conectará de lleno con los intereses estéticos de la década de los setenta, poniéndose a la cabeza de los creadores más vanguardistas de nuestro país. Así, por ejemplo, una de estas obras —en cuyo interior colocó una bolsa de aire de tal modo que la tela se hinchaba— es perfectamente comparable a las propuestas de otros artistas tanto de la escena nacional como internacional a los que seguramente conocería. Como es bien sabido, este tipo de esculturas blandas ya habían sido trabajadas anteriormente por artistas pop como Oldenburg. Este creador iba a ser ensalzado a finales de los años sesenta por el posminimalismo como uno de sus precursores, motivo por el cual sus obras aparecían a menudo en la revista *Artforum* junto a otros artistas defensores de la antiforma[254].

Asimismo, Miura también pudo tener en cuenta las propuestas conceptualistas de algunos artistas catalanes como Josep Ponsatí, cuyas esculturas hinchables conocía[255], o Robert Llimós, quien realizaba piezas colgantes de formas blandas con lona blanca. Algunas de ellas tenían forma de zig-zag y, además de poseer otro tipo de connotaciones, curiosamente también eran una metáfora de una pincelada con volumen[256]. Este tipo de obras se habían expuesto en la madrileña Galería Vandrés en 1972, donde quizás Miura las pudo admirar, y posteriormente en la muestra *TRA-73* que se celebró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1973[257].

Además, en ese momento se dieron cita acontecimientos como *Los Encuentros de Pamplona* de 1973 o los *Ciclos de Nuevos Comportamientos* en 1974 en los que también se puso en tela de juicio la obra de arte en un sentido tradicional y se hicieron propuestas sumamente novedosas. Es verdad que Miura no acudió a ninguno de estos eventos, ya que prefería trabajar por su cuenta en Bustarviejo. Ahora bien, seguramente oiría hablar de ellos y estaría al tanto de los debates que en ellos se formularon a través de otros artistas amigos suyos que sí los protagonizaron como Nacho Criado, Luis Muro o Alberto Corazón[258].

En el caso de las esculturas de Miura, dos de ellas fueron expuestas en la Galería Sen de Madrid en 1974, donde fueron recibidas con gran entusiasmo tanto por la propia galerista, Eugenia Niño, como por el público en general[259]. Además, el escritor norteamericano William Dickes eligió una de ellas para ilustrar el trabajo del japonés en su libro *Spanish contemporary art,* lo que nos indica que gracias a piezas como esta Miura sería considerado como un importante renovador de la escena nacional[260].

La realidad es que estas piezas poseían una enorme originalidad, tanto por los conceptos que les daban vida, como por los materiales utilizados y la forma en que Miura los empleaba. Este hecho hará que algunos autores las enmarquen dentro de

[254] OLDENBURG, Claes, «Claes Oldenburg: Extracts from the Studio Notes (1962-64)», *Artforum*, 1966, vol. IV, n.º 5, pp. 32-33; y ROSE, Barbara, «Claes Oldenburg's Soft Machines», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 10, pp. 30-36.
[255] Al menos eso se deduce de sus comentarios sobre las mismas. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[256] PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos…, op. cit.,* pp. 416-417.
[257] *Ibidem,* p. 414.
[258] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.
[259] Así nos lo transmitía la propia Eugenia Niño en una entrevista llevada a cabo el 21 de febrero de 2011.
[260] DYCKES, William, *Contemporary Spanish Art…, op. cit*.

movimientos internacionales como el *povera* o el *posminimal*. Sin duda, Miura los conocería[261] y posiblemente le influirían, sobre todo el segundo de ellos, aunque lo cierto es que no se planteó estas obras desde esos parámetros, sino que más bien su trabajo se vinculaba a la idea de pintura.

Paralelamente a las serpentinas horizontales, Miura desarrolla otro tipo de diseños en los que este tipo de líneas se unen para formar dibujos de círculos concéntricos que, sin duda, recuerdan a la pieza titulada *Paisaje (primaveral)* que comentamos al principio de este apartado. Así se puede observar en algunos grabados en los que incorpora excepcionalmente ciertos toques de color y en una serie de lienzos sumamente coloridos que lleva a cabo con la misma técnica y tipo de pincelada suelta que había utilizado anteriormente.

Este tipo de trabajos le llevarán a experimentar con serpentinas superpuestas y acumuladas hasta componer masas cromáticas informes que aplicará tanto a los lienzos como a las piezas tridimensionales con montones de cintas de tela. No obstante, en ambos casos, tal y como el propio artista ha reconocido, crear estas piezas era como pintar, pero con un material diferente[262]. Es decir, al igual que en algunos grabados y dibujos había conseguido realizar una pintura de color sin color, aquí logra presentar una pintura sin pintura. Miura deja de pintar con pigmentos para hacerlo con cintas, y por tanto, las posibilidades que se presentaban ante él eran, lógicamente, muy diversas.

Para la realización de estas piezas, Miura utilizó estrechas y largas tiras de tela que agrupaba normalmente por colores (verde, amarillo y rojo), aunque también se han encontrado ejemplos en los que se presentan todas juntas mezcladas. Y las situaba bien directamente sobre el suelo bien sobre unos pedestales cuadrados de poca altura que yuxtaponía en distintos sentidos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973 (izquierda) y *Sin título*, ca. 1973 (derecha).

Acompañando cada pequeño montón, el autor coloca a menudo un cartel del mismo tono que las telas en el que se señala la largura del mismo (30, 40 o 50 metros). Por tanto, lo que Miura nos presenta en estas obras en definitiva son metros de color.

[261] Como ya hemos comentado, Miura seguiría suscrito a revistas extranjeras como *Artforum* o *Das Kunstwerk* en las que aparecían con frecuencia artículos sobre arte conceptual, *minimal*, *land art*, arte *povera*, etc.
[262] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

Este interés por convertir todos los elementos de nuestra existencia —aun incluso si son abstractos— en objetos perfectamente medibles y cuantificables también fue compartido por algunos artistas conceptuales como el mencionado Mel Bochner, tal y como prueban sus *Measurement series.*

Un ejemplo excepcional al respecto tanto por su interés como por su rareza dentro de la serie es una pieza en la que el autor deja caer del techo numerosas cintas de distintos tamaños y colores. De este modo, se crea una especie de cascada de color que forma en su base una gran mancha de cintas revueltas. Observando esta pieza da la sensación de que del techo se hubiesen vertido cuatro botes de pintura —a los tres colores habituales, rojo, amarillo y verde, se le suma el azul—, creando una explosión cromática.

Esta pieza en realidad nunca llegó a exponerse en su momento, pero años después fue recuperada por Mariano Navarro para formar parte de la exposición *Imágenes de la abstracción* que este comisarió en 1999. Igualmente, en 2005 fue incluida en la muestra *El Arte Sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España* a pesar de que bajo nuestro punto de vista no debe considerarse una obra de arte conceptual.

Este tipo de piezas destacan, sin duda, por el planteamiento escultórico tan novedoso que Miura aplica en ellas y la importancia que otorga a su montaje, lo cual será una constante en toda su trayectoria hasta la actualidad. Además, el empleo de cintas tendrá una gran importancia en su producción tridimensional posterior, ya que serán retomadas por el artista —aunque con un concepto y una forma muy diferentes— muchos años después para la subserie «Show window».


Luis Muro: *Sin título*, 1971.

Igualmente, el hecho de que Miura utilice un material extra-artístico, cotidiano y en cierto modo pobre, hace que podamos vincular su trabajo con el conceptualismo en España[263] y, sobre todo, con el posminimalismo norteamericano. De hecho, estas piezas parecen dialogar abiertamente tanto con algunas de las propuestas que Luis Muro

[263] Basta recordar en este sentido el trabajo de artistas como Antoni Llena, Ángel Jové, Mendieta, Abad, Miralles, Ponsatí, etc., quienes utilizaban en sus obras materiales pobres, encontrados o naturales. Véase QUERALT, Rosa, *et al*., *El arte sucede…, op. cit.*

realizó a principios de los años setenta con cintas de papel, como con las bandas de fieltro que Robert Morris llevó a cabo entre 1967 y 1968. Al igual que en estas, en las creaciones de Miura el elemento azaroso o la apariencia transitoria y transformable resultan fundamentales. Sin embargo, no podemos olvidar que el fin último de estas piezas era traducir a las tres dimensiones el concepto de color, y por ende, el de pintura.

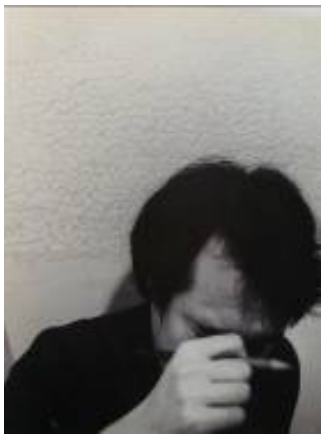
Otra de las propuestas que Miura hace en este momento tiene que ver también con la representación de una masa cromática condensada, pero en este caso desarrollada en sentido vertical. Con estos parámetros lleva a cabo una serie de lienzos en los que la acumulación de distintos colores se sitúa ante fondos neutros, así como un conjunto de esculturas sumamente original. Su peculiaridad reside en que en realidad no son «esculturas» en el sentido estricto del término, sino pinturas realizadas sobre un soporte tridimensional, ya que el autor se dedica a trasladar las mismas ideas expuestas en los lienzos, pero en otro formato. En ellas Miura crea un pedestal de poca altura en cuya cara superior dibuja una cuadrícula y en su centro coloca un vástago vertical. Este está compuesto por un palo de madera alargado recubierto con papel de periódico previamente mojado, machacado y aglutinado con cola o engrudo. Posteriormente, se rodea y fija con unas cuerdas finas y después se pinta de uno o varios colores. De este modo, el resultado posee un aspecto sumamente estilizado y texturado que podría recordar a una estalagmita, y que llevó a Juan Antonio Aguirre a bautizarlas como «esculturas-giacometti» por su similitud formal con algunas de las obras del escultor suizo[264]. No obstante, lo cierto es que tienen muchos más puntos en común con algunas de las piezas que Eva Hesse realizó con fibra de vidrio y resina en 1970 y que Miura pudo ver en un artículo de 1971 publicado en la revista *Artforum*[265]. Con ellas coincide plenamente en su aspecto orgánico, rugoso, alargado y delgado, si bien es cierto que las obras de Hesse tienen un sentido autobiográfico muy fuerte, inexistente en el caso de Miura. Como ya hemos señalado en anteriores ocasiones, este artista seguía interesado en la idea de la pintura, aunque no quería limitarla a un caballete, sino que estaba dispuesto a romper todos los moldes y a plantearse todo tipo de posibilidades.



Mitsuo Miura: *Escultura-Giacometti,* 1973 (izquierda)
y Eva Hesse: *Sin título (7 palos),* 1970 (derecha).

[264] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 48.
[265] PINCUS-WITTEN, Robert, «Eva Hesse: Post-minimalism…», *op. cit.*

Por otro lado, en 1974 este creador lleva a cabo una serie de dibujos sobre papel cuadriculado sumamente sencillos para cuya realización se sirve únicamente de un bolígrafo rojo, azul o verde. En ellos el artista se ejercita en la repetición de una línea serpentina simple o doble, la cual se extiende por toda la superficie del papel, generando la sensación de reiteración infinita. En este sentido, su elaboración parece exigir un estado de ensimismamiento o de meditación que recuerda a algunas prácticas del budismo zen que contemplan la repetición de un mismo ejercicio innumerables veces como método para alcanzar el Nirvana. Estas ideas ya habían sido aplicadas al arte conceptual por otros artistas como la también japonesa Yoko Ono en sus *Instrucciones*.



Mitsuo Miura ca. 1974 [Archivo: Luis Pérez Mínguez].

Este mismo tipo de línea será individualizada y/o policromada en otras piezas. En ellas nos encontramos una forma serpentina en posición horizontal que en ocasiones se rodea por una maraña de filamentos de colores. Esta solución de revestimiento recuerda en parte a la dada a los vástagos verticales que hemos visto anteriormente. No obstante, la apariencia de estas obras es mucho más enérgica, pues, de hecho, parece que está recubierta por un campo eléctrico de alto voltaje.

Poco después, Miura emplea estos mismos patrones pero aportando ligeras variaciones que parecen conectar con el mundo orgánico que será protagonista de otra de las series que inicia en este momento. Igualmente, en todas ellas el color es fundamental y sorprende observar cómo Miura ha logrado resultados de tanta belleza y relativa complejidad —pues incluso ofrece distintas texturas y sutiles gradaciones— con unos medios tan simples.

Así, por ejemplo, observamos una serie de piezas en las que dibuja —nuevamente con bolígrafo sobre papel cuadriculado— un vástago, un triángulo o un rectángulo que parece emerger de una superficie bajo la cual continúa extendiéndose como si tuviera raíces. No obstante, en otras ocasiones, este tipo de línea serpentina también puede crecer hacia arriba.

En otras piezas, Miura juega con composiciones más complejas organizadas a partir de una serie de formas geométricas en las que se enredan las líneas serpentinas

como si de hiedra se tratasen o simplemente conviven con ellas interactuando de distintas maneras.

En algunos ejemplos incluso introduce las líneas dentro de unas botellas, aunque acaban por desbordar sus contornos. Estas mismas ideas serán trasladadas en 1974 y 1975 a las tres dimensiones utilizando botellas transparentes que albergan en su interior cables de varios colores (los consabidos rojos, verdes, amarillos y azules), materiales todos ellos nuevamente extra-artísticos[266]. No obstante, a veces los cables parecen querer salir del recipiente, asomándose por el orificio superior. Este tipo de obras admitirán ciertas variaciones, jugando con distintos tipos de contenedores y presentándose como series de tres objetos sobre un pedestal, en cuyo caso cada envase alberga cables de un color determinado.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1974 (izquierda) y *Sin título*, 1974 (derecha).

En cierto modo, estas piezas se pueden considerar herederas del *assemblage*[267] y del *ready-made*. Al mismo tiempo, conectan con los planteamientos del Nuevo Realismo de Arman porque están formados por una acumulación de elementos que se exponen en un recipiente transparente. No obstante, al igual que hiciera el arte objetual Miura recupera en ellas el carácter alegórico, que se había perdido con el objeto del pop. En concreto, en estas piezas —como él mismo afirmó— Miura nos habla sobre cuestiones espaciales, ya presentes en algunas obras anteriores, aunque no de una forma tan clara:

> La relación que se establece entre la masa de color, en el cuadro, y los límites del espacio plástico con que se cuenta, buscando la definición de un espacio exterior e interior, me llevan a los objetos botella, donde el material transparente permite apreciar con claridad la línea

[266] En ocasiones la botella se emplazaba en el interior de una caja pintada de negro.
[267] MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte del concepto…, op. cit.*, p. 193.

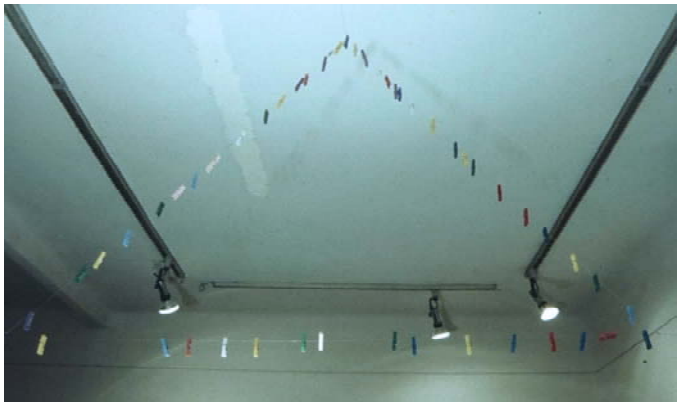
> enrollada del interior —el plástico de color—, el objeto de cristal que le encierra, y el espacio dentro y fuera del recipiente[268].

Además, Miura también reflexiona sobre el hecho de que la botella no solo restringe, sino que también da forma a los cables, los cuales sino serían esencialmente bidimensionales. Y tiene en cuenta que, de romperse el recipiente, estos volverían a su estado primitivo.

Igualmente, estas obras nos hablan de límites simbólicos. En este sentido, el propio Miura ha señalado que estas obras eran para él como una metáfora de los márgenes que se nos imponen a cada uno o a los que tenemos que someternos por nuestro lugar de nacimiento, sexo, edad, nivel social, idioma, etc. No debemos olvidar que Miura siempre ha intentado ajustar su planteamiento artístico a sus vivencias personales.

Por otro lado, en 1974 Miura es invitado a colaborar junto a otros artistas como Nacho Criado, Melli Pérez Madero y Luis Pérez Mínguez en una exposición-taller titulada *Sesión de trabajo: el taller, la pintura, el museo* que organizó la Galería Buades, siendo esta la única ocasión en la que Miura expuso en la mencionada sala[269]. En concreto, la aportación de Miura consistió, por un lado, en dirigir un taller de pintura en el que los visitantes pudiesen crear obras y exponerlas. De este modo, se lograba un estado de creación constante en el que el concepto de autor perdía cualquier tipo de importancia[270]. Por otro lado, también realizó él mismo algunas piezas ex profeso para el evento, entre ellas unas instalaciones efímeras realizadas con materiales cotidianos. Dichas intervenciones fueron montadas en el techo y en una las paredes de la sala, enganchando pinzas de colores a un hilo de nylon transparente, de tal manera que formaban un triángulo y dos rectángulos respectivamente. Así, poco sorprende que la prensa del momento calificara las obras de Miura como «una estación nueva en un viejo proceso creador, curioso de las cosas, buceador de misterios, hermético, analítico, sorprendente»[271].

[268] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 48.
[269] APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 28; y BONET, Juan Manuel, «Para un mapa de la Galería Buades», en BUADES, Mercedes, *et al., Buades. 30 años…*, *op. cit.*, p. 27.
[270] De hecho, nadie firmaba sus obras.
[271] APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 27.


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1974.

Sin duda, la frescura, sencillez y originalidad de las piezas rompían totalmente con el concepto de arte imperante en el Madrid de la época y rimaban a la perfección con las propuestas estéticas de los Nuevos Comportamientos Artísticos. Ahora bien, no podemos olvidar que se trató de un taller improvisado que, según Juan Manuel Bonet, surgió para cubrir un hueco en la programación de la galería, por lo que no puede valorarse sino como un experimento puntual. Prueba de ello es que Miura no continuaría por esa línea que podríamos calificar de radical en sus siguientes proyectos[272], sino que más bien se mantendría en las coordenadas de la pintura, la escultura y el grabado, aunque revisándolas e interpretándolas de una manera personal y vanguardista. Además, no podemos olvidar que como el mismo artista expresaría: «hacía escultura, fotografía, etc., pero hiciera lo que hiciera todo estaba planteado en un sentido pictórico»[273]. Y de hecho, su producción estrictamente pictórica fue muy numerosa.

Con todo, tanto estas obras como gran parte de los trabajos tridimensionales que lleva a cabo en este momento demuestran una nueva actitud hacia el arte y sitúan a Miura al nivel de los artistas más experimentales y vanguardistas de nuestro país en la primera mitad de los años setenta.

Por un lado, las obras de «Paisajes» y de «Pantone» se vinculan al arte conceptual de corte analítico y lingüístico, una facción esta que en España apenas tiene repercusiones, lo cual las hace todavía más excepcionales.

Por otro lado, en relación con sus objetos y piezas tridimensionales, Miura se deja influir tanto por ciertos artistas que, en el contexto internacional, trabajan en las coordenadas posminimalistas y se interesan por la desmaterialización de la obra de arte, como por algunos de los que, en España, forman parte de los «Nuevos Comportamientos Artísticos».

Ahora bien, esto nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿participó entonces Miura del conceptualismo español? Pues bien, aunque Miura conoció a numerosos artistas que estuvieron insertos en este movimiento e incluso es posible que

[272] De hecho, Miura nunca experimentó en este momento con nuevos medios como el vídeo, ni realizó acciones, *performances*, etc.
[273] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

se dejara influir por algunas de sus propuestas, nos inclinamos a pensar que no fue así. A esta conclusión nos conduce el hecho de que este autor no compartió las especificidades de ese proceso concreto, sino solo lo que de desmaterialización había en él. A diferencia de la mayoría de los conceptualistas de nuestro país, Miura nunca se interesó por hacer un arte político o poseedor de un espíritu de protesta ni persiguió cambio social alguno. Tampoco realizó vídeos, acciones, cine experimental, poesía visual, etc. Y lo que es más, en paralelo a sus propuestas escultóricas, objetuales y tridimensionales, siempre continuó haciendo cuadros en el sentido más tradicional del término. Además, aunque estableció algunos contactos con conceptualistas españoles, no se implicó en sus actividades, sino que buscó un cierto aislamiento en Bustarviejo, hecho este que conlleva que sus creaciones apenas estén ligadas al contexto propiamente nacional. No en vano, la mayoría de sus referentes eran artistas de la órbita newyorkina y sus principales fuentes seguían siendo las revistas extranjeras.

Igualmente, tampoco podemos olvidar que todos esos flirteos con el conceptual o el posminimal se dieron solo en algunos aspectos puntuales de su trabajo y durante un periodo concreto y breve de su trayectoria.

Consecuentemente, esta serie nos demuestra de nuevo que Miura es un artista enormemente culto y que está al día de lo que sucedía en el panorama artístico tanto nacional como internacional. No obstante, siempre se mantiene fiel a su propia búsqueda, lo que le lleva a una línea de trabajo sumamente independiente y personal que rehúye todo tipo de etiquetas y que no pretende afiliarse ni rendir cuentas a ningún movimiento particular. De este modo, sus piezas se configuran como complejas y heterogéneas, en ellas se mezclan estéticas e influencias muy diversas, pero nunca pierden de vista el interés por la pintura y el color.

2. 7. LA APROXIMACIÓN A LO ORGÁNICO (1972-1980)

Como ya hemos podido comprobar en otras series anteriores, el trabajo de Mitsuo Miura no se estructura en etapas perfectamente cerradas y definidas. Este artista no inicia una línea de investigación solo después de haber cerrado otra, ni la mantiene abierta únicamente hasta que se introduce en otra vía. Al contrario, es capaz de comenzar varios trabajos diferentes a la vez y mantenerlos vigentes durante muchos años. Esto hace que las series se solapen y se simultaneen, y pasa mucho tiempo hasta que deja de trabajarlas completamente.

Un ejemplo emblemático a este respecto es el conjunto de piezas que ahora nos ocupa, pues se mantiene activo desde 1972-73 hasta 1980. Ahora bien, también es cierto

que la voluntad por lo orgánico se puede rastrear en su producción desde mucho antes[274] y que el interés por el paisaje ya se percibe en sus primeros ensayos académicos.

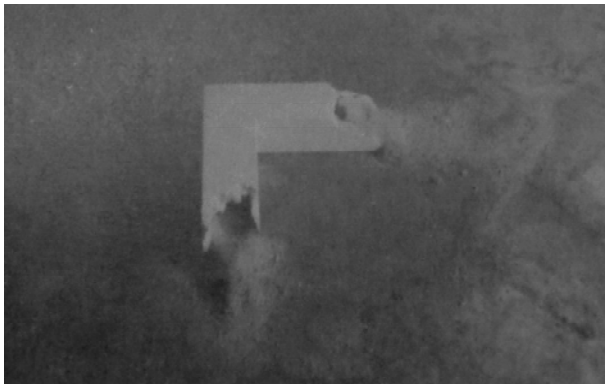
Esta serie se lleva a cabo íntegramente en Bustarviejo y responde —de una forma más clara que otras anteriormente comentadas y realizadas de igual modo en esta localidad[275]— a su deseo de independizarse y llevar a cabo una obra más personal y distintiva. Miura es un artista sumamente sensible al medio que le rodea y, sin duda, su establecimiento en esta aldea de la sierra madrileña le llevó a desarrollar en su trabajo una nueva línea temática como respuesta al ambiente rural y natural en el que se encontraba. Además, debemos tener en cuenta que su cultura de origen y su propia personalidad también favorecían que contemplara y valorara la naturaleza de una manera especial.

A estos factores hay que añadir también el hecho de que en un breve periodo de tiempo (1974-1975) Miura se convierte en padre de dos niños. Esta experiencia hará que se plantee diversos aspectos biológicos en sus obras e introduzca en ocasiones una iconografía vinculada a los órganos sexuales —tanto masculinos como femeninos—, pues estos son los que posibilitan la concepción de los seres vivos. Este tipo de temáticas junto al hecho de que Miura siempre busca la máxima reducción formal sentarán las bases de buena parte de sus trabajos de la década de los setenta. No obstante, puesto que esta serie se prolongará enormemente en el tiempo, en ella se combinará la inclinación por lo orgánico con otros intereses como las limitaciones espaciales, la relación entre el espacio interior y exterior, la geometría, los contrastes lumínicos, el color, etc.

Por otro lado, debemos señalar que, al principio, Miura resolverá todas estas cuestiones mediante planteamientos abstractos. Sin embargo, posteriormente en su obra se producirá un paulatino y puntual retorno a la figuración, si bien es cierto que nunca ofrecerá un punto de vista realista, sino siempre imaginativo y subjetivo.

En esta nueva serie que hemos bautizado globalmente con el título de *La Aproximación a lo Orgánico*, nuestro artista llevará a cabo principalmente dibujos. También hará un gran número de grabados y de *collages*, así como algunas esculturas y pinturas, sobre todo en la segunda mitad de la década, aunque el número de estas últimas será mucho menor.

[274] Algunos ejemplos al respecto serían las fotografías de acumulaciones de hierbas o algunos grabados de la serie *Hacia la Estructuración del Gesto y de la Forma.*
[275] Nos referimos a *Hacia la Estructuración del Gesto y de la Forma* y a *La Pintura como Concepto.*



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973.

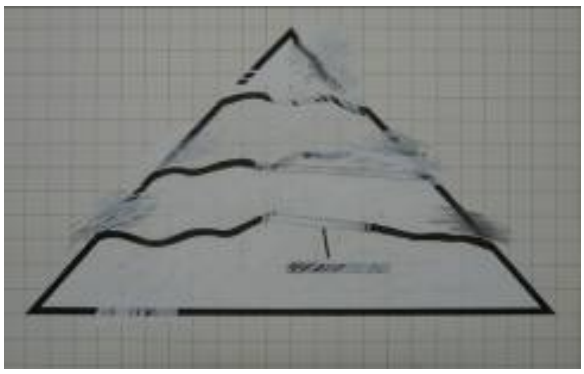
Las primeras obras en las que Miura recurre a una solución organicista son una serie de esculturas que se fechan en 1972-73. Para su elaboración, utiliza fragmentos de madera pintada con formas muy distintas: vigas alargadas, ángulos rectos, triangulares, cajones abiertos, etc. Estas piezas están huecas por dentro y de sus extremos, los cuales parecen haberse roto, salen pequeños montones de serrín. Ante ellas el espectador se plantea si dicha fractura ha sucedido por el desgaste del tiempo, o porque el serrín ha rebosado sus bordes y ha conseguido salir al exterior. En cualquier caso, esto permite que visualmente se difuminen sus laterales y se conecte el interior y el exterior de la escultura. Esta solución también será visible en sus dibujos, aunque en este caso el efecto se conseguirá aplicando trazos de grafito en los bordes de los distintos elementos. Es curioso observar que la preocupación por la ocupación y los límites espaciales ya está presente de una forma u otra desde el principio de su trayectoria y lo cierto es que será uno de los temas más recurrentes junto al del tratamiento del color en su producción de juventud.

En este sentido, Miura dialoga con algunos de los presupuestos del *minimal* en tanto en cuanto emplea un lenguaje sumamente sencillo y se preocupa por la expansión real del objeto, su entorno, utilizando piezas segmentadas que se distribuyen por el espacio, formando una unidad. Ahora bien, el uso de serrín le sirve para que la escultura continúe más allá de sus confines, al mismo tiempo que le permite añadir otro tipo de connotaciones, pues crece y se extiende como si fuera un organismo vivo, alejándose así de toda relación con el citado movimiento. De hecho, estas piezas se podrían considerar como una metáfora del triunfo de lo orgánico, de la fuerza de lo natural (la antiforma), frente a las limitaciones y construcciones artificiales (la geometría).

En definitiva, nos encontramos con unas propuestas muy originales tanto estética como conceptualmente hablando, que adelantan algunas de sus propuestas ulteriores. En ellas Miura mantiene su interés por los materiales pobres, orgánicos y extra-artísticos y aunque utiliza la madera, se limita a presentarla de la manera más azarosa y natural posible. De este modo, más que obras de arte hechas por un escultor parecen objetos medio rotos, abandonados y recuperados por el artista. Este efecto se subraya además en algunos ejemplos concretos que están compuestos por varias partes separadas y que se unen simbólicamente con las acumulaciones de serrín. Esto conlleva también que, tal y

como señaló Juan Antonio Aguirre: «el interés se [acentúe] ahora en la transformabilidad del objeto, en el espectro provisional de la materia»[276].

Por otro lado, en 1973 Miura acomete unos dibujos con tinta, grafito y gouache sobre papel cuadriculado que podríamos considerar como una bisagra entre esta serie y la anterior de *La Pintura como Concepto*. En ellos presenta un conjunto de formas geométricas (triángulos, rectángulos, trapecios irregulares, etc.) que, al igual que las esculturas que acabamos de analizar, intentan acotar ciertos elementos orgánicos, aunque no siempre lo consiguen.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973.

Asimismo, en algunas de estas piezas se hacen guiños a ciertas soluciones propuestas en otras series como es el uso de estratos y flechas, serpentinas que se estiran poco a poco hasta convertirse en formas rectas, etc. Sin embargo, este tipo de líneas también empiezan a utilizarse ahora con un sentido muy distinto. En concreto, dejan de ser la representación conceptual de un trazo para transformarse en una especie de pequeños animales invertebrados que se arrastran por la superficie sin poder escapar a los límites impuestos.

En 1974 Miura elabora otro conjunto de dibujos principalmente con grafito sobre papel cuadriculado en los que continua con algunas de esas ideas, pero llevándolas más allá, desposeyéndolas de todo elemento accesorio y reduciendo los elementos protagonistas al máximo. Consecuentemente, estas piezas tan solo están compuestas por rectángulos. Algunos son estrechos y alargados, en cuyo caso se multiplican y disponen horizontalmente y en paralelo, mientras que otros son de gran tamaño y aparecen individualizados, ocupando gran parte de la superficie. Sobre ellos se traza con grafito una serie de rayas muy gestuales que habitualmente consiguen romper los límites geométricos y en algunos casos hasta los conquistan completamente. Así se observa, por ejemplo, en una pareja de delicados dibujos en los que sobre los lados de sendos rectángulos se superpone un gran número de trazos que se podrían considerar el origen de las formas herbáceas que pueblan algunas obras posteriores.

También en 1974 Miura emprende otro pequeño conjunto de piezas en el que ya de manera absolutamente decidida se introduce en la temática de lo orgánico a partir de

[276] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 48.

la representación de formas en crecimiento. Se trata de una serie de grafitos sobre papel que, aunque en la mayoría de los casos han llegado hasta nosotros por separado, fueron expuestos en su momento en parejas[277].

En ellos se nos muestra una especie de elementos vegetales que surgen de la tierra [278]. Estos crecen tanto en sentido vertical como de modo incontrolado, retorciéndose hasta formar bucles, los cuales recuerdan en parte a algunos de los dibujos de serpentinas de la serie *La Pintura como Concepto*. No obstante, también se mezcla lo curvo y lo geométrico al igual que en piezas anteriores, e incluso se introducen formas mixtilíneas.

Además, los fondos de estos dibujos suelen estar pintados completamente con grafito, por lo que contrastan enormemente con los diseños de plantas que los protagonizan. De ese modo, se genera un ambiente de oscuridad similar al que tendríamos frente una noche muy cerrada.

Para la elaboración de todos estos diseños de formas orgánicas en crecimiento, el propio Miura ha señalado que se inspiró en la arquitectura musulmana que vio en uno de sus viajes por Andalucía. Esto explica que estas piezas se cubran habitualmente por una especie de arcos de medio punto, los cuales acabarán protagonizando algunas de las composiciones. En estos casos, se crea una especie de arcada cuádruple de arcos medio punto, la cual cobija a sucesivas e idénticas estructuras de menor altura. Igualmente, en otras ocasiones se experimenta con ciertas construcciones que recuerdan a escaleras y que serán la base para otros trabajos futuros.

Asimismo, Miura tomará varias de las configuraciones geométricas ensayadas en estas obras y las aplicará a una pequeña serie de grabados en los que enfatiza el contraste lumínico de algunos de los dibujos de esta serie. Para ello, se basará en el efecto que producen algunos seres vivos luminiscentes en la oscuridad[279]. En este caso, la escena está casi en total oscuridad y solo se iluminan —gracias a un magistral empleo de la técnica de «manera negra» combinada con aguafuerte y aguatinta— algunos puntos concretos de la misma, los cuales adquieren a veces tonos fosforescentes.

[277] Así se observa en algunas fotografías de la exposición individual que Miura celebró en la Galería Egam de Madrid en 1975, las cuales se conservan en su propio Archivo Fotográfico.

[278] Este tipo de piezas pueden considerarse en cierto modo antecedentes de otras de temática de plantaciones que Miura lleva a cabo en 1975 y de las que hablaremos después. En estas primeras ya se vislumbra una cierta influencia de los planteamientos de Hermann Waldenburg, aunque será más evidente en las realizadas posteriormente y por ello, ese influjo se estudiará con más detalle cuando abordemos su análisis.

[279] En este sentido, en una de las entrevistas que le realizamos, Miura señaló como ejemplo de esta idea la piel de algunos de los peces que él mismo pescaba en la playa de Los Genoveses y que, de noche, parecían irradiar luz. No obstante, lo cierto es que cuando llevó a cabo estas obras todavía no había empezado a hacer estancias en este paraje, por lo que es posible que, en ese momento, se inspirase en otro tipo de seres vivos como luciérnagas que seguramente serían comunes en Bustarviejo.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1974 (izquierda) y *Sin título*, 1975 (derecha).

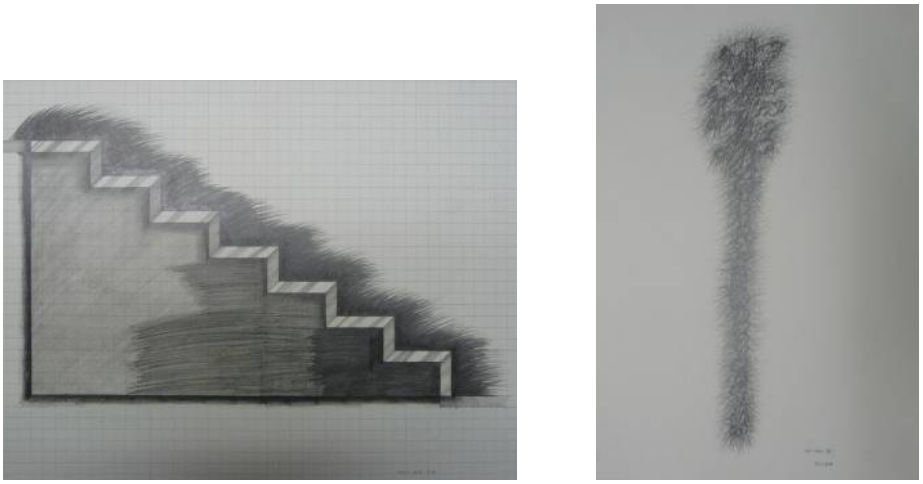
Sin ningún género de dudas, la forma en que Miura plantea tanto los dibujos como los grabados de esta subserie resulta sumamente imaginativa y personal. Sus formas orgánicas nos recuerdan enormemente a la naturaleza y, aunque su vinculación con el mundo real es todavía mínima, constituyen el primer paso en el camino de retorno a la figuración que Miura llevará a cabo a mediados de la década[280].

En otro tipo de trabajos fechados en 1974 Miura reúne y desarrolla dos elementos ya vistos anteriormente: por un lado, el tipo de trazo suelto y enérgico de algunos de los dibujos protagonizados por rectángulos y, por otro, las estructuras ensayadas en la subserie que acabamos de comentar. Esto le sirve para volver a contraponer lo orgánico y lo geométrico en unos dibujos sencillos, pero que resultan verdaderamente sorprendentes por el elevado nivel creativo y el dominio del dibujo que en ellos demuestra.

En estas piezas las formas herbáceas se definen y surgen de la superficie de una serie de construcciones como si se tratasen de hierbas silvestres que crecen de manera natural en un lugar poco transitado. Estos esqueletos geométricos pueden ser tanto de perfiles rectos como curvos (escaleras, líneas serpentinas o en zig-zag, rectángulos, estratos, círculos, etc.) y su apariencia completamente inerte contrasta con el aspecto orgánico y vital de las finas rayas.

Además, la monocromía empleada hace que las piezas adquieran un cierto halo de misterio. Miura comparaba este efecto con la sensación de sumergirnos en la naturaleza de noche cuando, ante la imposibilidad de usar la vista, se nos despierta el resto de sentidos, y los aspectos táctiles de los elementos que nos rodean cobran una importancia mayor.

[280] No obstante, anteriormente, además de en sus primeras obras académicas, también había representado en algunas piezas elementos reales, como por ejemplo, botellas, aunque siempre muy simplificados.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1974 (izquierda) y *Sin título*, 1975 (derecha).

Un tipo de recubrimientos herbáceos parecidos a los anteriormente comentados son retomados un año después, pero en lugar de situarse sobre estructuras geométricas como hasta ahora, crecen sobre otro tipo de cuerpos claramente orgánicos. Las figuras representadas recuerdan a cactus o leños alargados, que en la mayoría de los casos poseen una forma ligeramente triangular. Todos ellos aparecen revestidos de un manto de pequeñas hierbas puntiagudas —similares a pinchos— y su interior a veces se pinta de rojo[281].

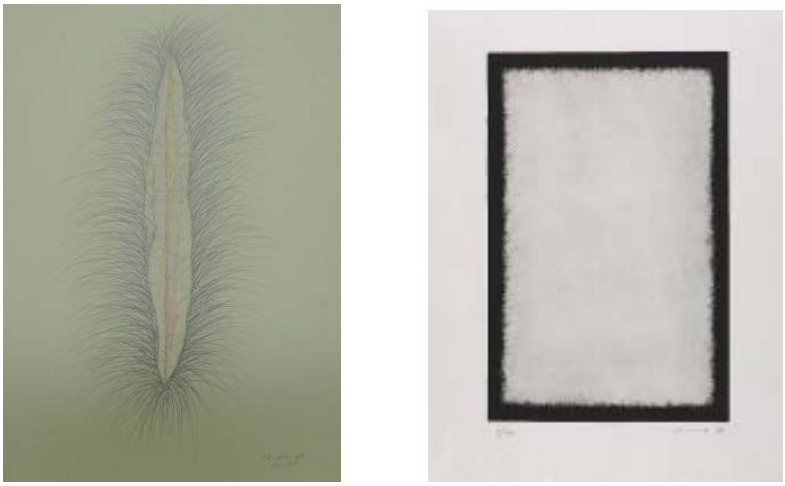
Miura vive un momento de enormes cambios en su vida personal. Uno de los más trascendentales será, sin duda, como ya hemos comentado, el nacimiento de sus dos hijos. Lógicamente, a partir de estos acontecimientos, este artista empieza a plantearse infinidad de asuntos que habían pasado desapercibidos para él con anterioridad. Uno de ellos —quizás el más significativo— está relacionado con la vida en el sentido más biológico del término. En concreto, empezó a darse cuenta de que todo a su alrededor seguía un ciclo —nacimiento, vida y muerte— y de que las plantas y los seres vivos, incluidos sus hijos, crecían, se transformaban y se desarrollaban independientemente de si él reparaba en ello o no[282].

Por este motivo, su obra en estos años permanece ligada al mundo de lo orgánico, el cual a veces se adentra en el terreno de lo sexual, puesto que de ahí surge precisamente la vida. Este artista se sentía muy sorprendido ante los pequeños cambios que le deparaba cada nuevo día y sus dibujos y pinturas reflejarían ese universo vivo, creciente y orgánico que tanto le inquietaba.

Igualmente, en 1978 y 1979 retomará este tipo de composiciones para llevar a cabo unas obras muy similares a las recién comentadas. Ahora bien, en ellas los trazos

[281] A juzgar por algunas fotografías de la exposición individual que Miura celebró en la Galería Egam de Madrid en 1975, estas piezas se presentaban enmarcadas por parejas. Estas imágenes nos muestran también que esta subserie estaba compuesta, al menos, por seis piezas, aunque lamentablemente solo hemos podido estudiar cuadro de ellas.
[282] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.

que simulan las hierbas son mucho más alargados y flexibles, y en cierto modo conforman una textura velluda, pero suave.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1978 (izquierda) y *Sin título*, 1979 (derecha).

En otras ocasiones, Miura dibuja óvalos irregulares con unos pliegues en la parte interior pintados de colores que en cierto modo recuerdan al órgano sexual femenino[283]. Asimismo, crea otras versiones en las que aparecen una especie de amebas, cuyo perímetro se delinea suavemente con colores muy llamativos y cuya parte central se recubre con una maraña de líneas de grafito.

Algunas de estas propuestas serán llevadas al grabado calcográfico en 1979 como sucede en una pieza *Sin título* en la que se subraya con una gruesa línea negra la forma curva de un elemento que recuerda a un cacahuete y que ya había sido utilizado en los dibujos anteriormente descritos. Además, su perímetro interior se construye mediante la superposición de innumerables trazos herbáceos.

Este tipo de soluciones serán desarrolladas poco después por el artista en los que serán sus grabados más interesantes de la segunda mitad de la década de los setenta. No obstante, Miura reduce en ellos enormemente la presencia de formas orgánicas, de tal modo que la única vinculación con lo natural llega con los hilos que parecen crecer en ellas como si de césped se trataran. Estas formas, que siempre se presentan en bloques, configuran numerosas composiciones que contrastan con los blanquísimos fondos y que permiten al artista analizar la relación existente entre el espacio interior y exterior.

Uno de los diseños que con más frecuencia originan las pequeñas hierbas es el rectángulo, el cual puede ser de mayor o menor anchura. A veces las plantas parecen proceder del exterior de la plancha, dejando el interior del grabado libre, mientras que en otras aparece un rectángulo blanco central en cuyo perímetro exterior crecen estas formas. En otros casos, los pequeños trazos filiformes conforman una masa más o

[283] De estas piezas hará también otras versiones en 1979 en las que la parte interior se cubre totalmente de grafito.

menos compacta que ocupa toda la superficie y únicamente dejan libre su contorno o los lados más largos del rectángulo. Posteriormente, Miura realizará otras versiones de este tema creando una figura curva que recuerda a un arco y que posee un formato apaisado[284].

Asimismo, este autor abrirá una línea de investigación similar a la de los rectángulos, pero conformando círculos y circunferencias. Las posibilidades son realmente variadas aunque siempre se mantiene una inclinación por la sencillez que es fruto de la búsqueda de la esencialidad más pura[285]. Ahora bien, esta característica es especialmente relevante en el caso de estos ejemplos circulares, puesto que, como es bien sabido, en la cultura oriental por herencia del budismo zen, el círculo es el símbolo del universo, de lo perfecto y de la totalidad[286], tal y como también se encargó de constatar el propio Mitsuo[287]. De un modo parecido la crítica de la época señaló al respecto:

> Toda la obra de Miura viene directamente de la contemplación consciente de la naturaleza y en su conjunto forma un cosmos hermético capaz de entablar relaciones plenas con el todo y con sus manifestaciones más radicales[288].

Por otro lado, hemos de señalar que todas estas piezas hacen gala de una insuperable destreza técnica. Son unas obras que se enriquecen con numerosos matices y que solo se pueden entender y valorar en su justa medida a través de la contemplación directa. De otro modo, no se aprecian las distintas calidades de los fondos y de las líneas, las cuales otorgan a la pieza un grado de elegancia que es solo comparable a su sutileza y poder de sugerencia.

El siguiente conjunto de piezas al que nos vamos a referir en este análisis es el que toma como tema principal las plantaciones. Miura ya trabaja este asunto en una Prueba de Artista de 1973 que, al parecer, no llegó a editar. En ella se observa una gran cantidad de pequeños brotes vegetales que se organizan en una serie de líneas horizontales y paralelas y se sitúan ante un fondo liso.

---

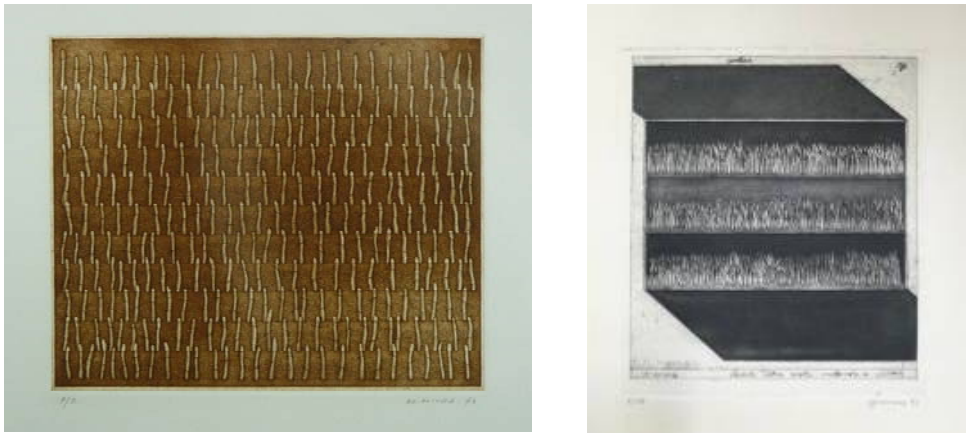
[284] Este último fue un encargo que Miura realizó para el Colectivo Palmo en 1980 y que formó parte de la tercera entrega que este llevó a cabo a sus suscriptores un año después. De él se realizó una tirada de ciento veinticinco ejemplares que tendrá un coste de 38 655 pesetas. Véase: CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga: Colectivo Palmo*, [Sevilla]: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006, p. 45.

[285] Igualmente, haciendo uso de formas circulares Miura llevará a cabo dos grabados en 1979 a partir de la superposición de trazos circulares que compartirán el sentido de totalidad con los que ahora estamos comentando, aunque en ellos se han eliminado los elementos herbáceos que estos poseen.

[286] Esas ideas han sido muy influyentes en la pintura zen y muchos han sido los monjes que han tratado el círculo en sus obras tanto de manera individual como con otros elementos. Tal es el caso de Sengai (1750-1837) quien en su célebre obra *El universo* llevó a cabo una simplificación del mismo, influyendo desde entonces a otros artistas incluso de nuestros tiempos como Yoshihara Jiro, el líder del grupo Gutai, o Kumi Sugai. Véase: GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990, p. 131; LAMBERT, J. C., *Sugaï*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1991; y MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…, op. cit.*, pp., 115 y 116.

[287] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[288] «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura», *Sur*, 19 de enero de 1980, p. 13.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1973 (izquierda)
y Gerardo Aparicio: *Ordenación de semilleros según métodos sociales*, 1973 (derecha).

En cierto modo, este tipo de creaciones dialogan con algunas de las obras que formaban parte de la serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma*, pero su sentido decididamente orgánico las hace partícipes, sin duda, de la serie que ahora nos ocupa. Con todo, estas obras poseen un carácter bastante extraordinario en la producción del artista y solo se entienden al relacionarlas con algunas de las obras que su amigo Gerardo Aparicio lleva a cabo en este momento.

A principio de los años setenta Aparicio realiza una serie de grabados en los que representa semilleros que, para él, son una metáfora de la alienación de la sociedad española durante la dictadura de Francisco Franco[289]. Para su creación este autor se deja influir por las propuestas orgánicas de quien fuera durante unos años compañero suyo en el Aula de Grabado de la Universidad Complutense de Madrid, el alemán Hermann Waldenburg (Waldenburg, Alemania, 1940), quien también inspirará a Miura de manera directa en otras piezas.

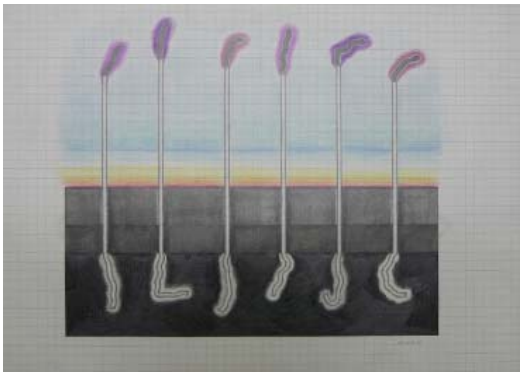
A pesar de que Miura no pretendía dar a sus obras ninguna connotación política como sí lo hacía Aparicio, la mera comparación formal de estas piezas evidencia las similitudes entre ambos artistas. Sin embargo, este tipo de ideas se quedaron en un mero ejercicio y Miura nunca las desarrolló en profundidad.

En 1975 Miura retoma la temática de las plantaciones para llevar a cabo una obra mucho más meditada y original. Se trata de un conjunto de dibujos realizados con grafito y lápices de colores que en ciertos aspectos beben de las propuestas de formas orgánicas en crecimiento que realizara un año antes, pero con resultados más elaborados, sutiles y delicados. En ellas Miura parece representar cortes transversales del paisaje, los cuales nos permiten ver tanto las distintas capas del subsuelo, como todo lo que se encuentra por encima de él.

En la mayoría de las piezas el autor dibuja sobre la superficie de la tierra una retícula de suaves líneas que se cubre con una suerte de cúpula semicircular de ligeros y

[289] Hasta el momento solo se han podido documentar ejemplos de 1972 y 1973, pero en todo caso lo que parece evidente es que Aparicio abordó este tipo de cuestiones con anterioridad a Miura.

sutiles colores que podría simbolizar la atmósfera o un arco iris. No obstante, en otras simplemente pinta un magnífico fondo de múltiples colores y suaves gradaciones.




Mitsuo Miura: *Sin título*, 1975 (izquierda)
y Hermann Waldenburg: *Sin título (plantas de pimienta)*, 1972 (derecha).

En ciertos ejemplos, de la tierra emerge una fila de finos y alargados tallos que se encuentran en diferentes fases de desarrollo, algunos han empezado a florecer o dar sus frutos, mientras que otros están ya pereciendo. En otros, sin embargo, los protagonistas son una serie de pequeños insectos que parecen gusanos de luz y que se mueven por distintos niveles subterráneos. En todos ellos, Miura crea magníficos juegos de grises y a menudo aporta pequeños, pero animados toques de color en los brotes o en la superficie de la tierra.

Al parecer, el autor llevó a cabo una serie de grabados con una temática similar a la que acabamos de exponer, aunque lamentablemente no hemos podido estudiar directamente ninguna de estas piezas. No obstante, en el Archivo Fotográfico del artista se conserva una imagen de la citada exposición individual que llevó a cabo en la madrileña Galería Egam en 1975. En ella se observa un conjunto de ocho piezas distintas en las que Miura recurre a la solución de cortar transversalmente una parcela de tierra de la que surgen alineaciones de tallos estilizados. Para su realización se basa únicamente en el empleo de gamas negras y grises, pero consigue con ellas el mismo efecto de delicadeza que había logrado mediante el color en las piezas anteriores.

Las obras basadas en una temática de plantaciones que Miura lleva a cabo a mediados de la década, especialmente los grabados, aunque también en algunos aspectos los dibujos, nos remiten de manera directa a las creaciones del mencionado Hermann Waldenburg. Miura admiraría desde su época de estudiante la calidad técnica de sus estampas y el poder evocador de sus sugerentes mundos naturales. Sin embargo, no sería hasta el momento en que se aproxima a lo orgánico en sus obras cuando empieza a tomar como modelo el personal universo estético del artista alemán[290]. Es

[290] A pesar de que Waldenburg se fue de nuestro país en 1970, volvería en diversas ocasiones posteriores y mantendría una buena amistad con Miura durante mucho tiempo. Por ejemplo, expuso en la Sala Honda en 1971 y según nos ha transmitido el propio Miura a veces le visitaba y se hospedaba en su casa, etc. Además, es posible que tuviera alguna obra suya como sucedía en el caso de Gerardo Aparicio quien

cierto que su huella se puede rastrear en otras de las series que elabora en este momento, como, por ejemplo, en las formas orgánicas en crecimiento o en los árboles que estudiaremos después. Pero en las piezas que ahora nos ocupan esta influencia es, si cabe, más evidente.

Así, las creaciones de Miura coinciden con las que Waldenburg lleva a cabo en los años sesenta y principios de los setenta en diversos aspectos como, entre otros, la presentación de filas de plantaciones muy estilizadas, los fondos neutros, el horizonte bajo o los juegos de grises. No obstante, Waldenburg elabora las plantas de una manera más precisa y ligada al mundo real, a pesar de que se mantiene en una atmósfera onírica. Por su parte, Miura opta, en general, por una mayor simplificación formal que hace que estas piezas se encuentren a medio camino de la abstracción y la figuración.

Otra de las subseries que realiza en este momento y que alcanzará un gran desarrollo es la que se centra en la representación estilizada y simplificada de las plantas arbóreas. Los primeros ensayos los encontramos en unos sencillos dibujos de 1974 en los que ya se adivinan sus partes más importantes como el tallo recto y robusto y la parte superior lobulada. No obstante, debemos esperar hasta 1975 para que estas formas alcancen la plena madurez[291]. Se trata de una serie de obras en las que los árboles crecen individualizados o como mucho en parejas en un suelo compuesto por múltiples rayas y sobre el que en ocasiones se proyecta un rectángulo que actúa como si fuera su sombra. Para su diseño, Miura se inspira en cactus y palmeras, de los cuales toma su aspecto espeso y macizo, así como la concentración de elementos en su parte superior, la cual se traducirá en estas piezas en una explosión cromática y matérica. Miura logra este efecto en la copa recurriendo al uso del *collage*, pegando trozos de papel de revistas y pintándolos después con tinta roja.

Estas ideas le permiten elaborar numerosas variaciones tanto en el tallo como en la copa. Así, a veces añade algunos trazos alrededor del árbol; cambia su anchura y su altura; pega trozos de papel en el tallo; dibuja en él cuadrículas, gotas o unas formas curvas que recuerdan a las cortezas de algunas palmeras; cambia la dirección de la sombra del árbol, etc.

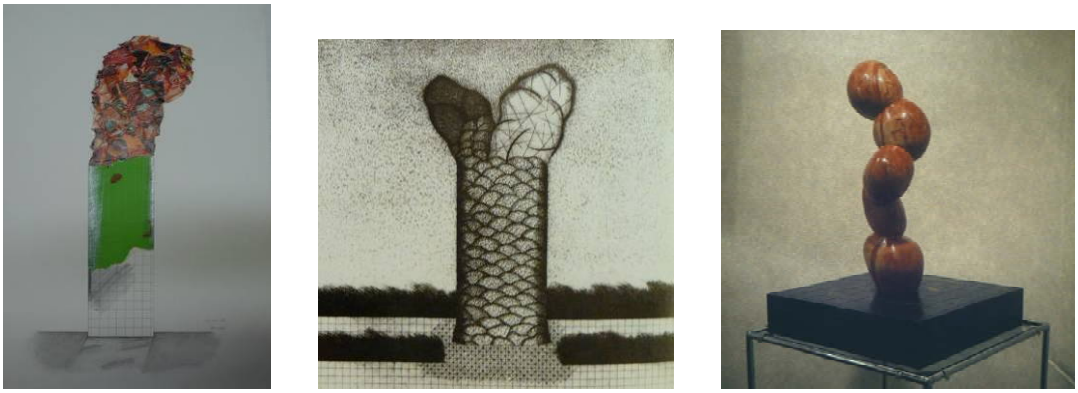
No obstante, Miura no se limita solamente a la representación de árboles con estas soluciones y técnicas, sino que también experimenta con otro tipo de figuras de formato apaisado y base ancha. Habitualmente, esta última se decora con múltiples rayas, finas líneas paralelas o al igual que las anteriores con la corteza de una palmera.

En 1975 elabora una serie de grabados monocromos bajo esta misma temática, pero, a diferencia de su trabajo previo el cual apenas se basaba en formas reconocibles, sino en abstracciones de la idea de árbol, algunas de estas obras sí se vinculan a esta planta de manera más evidente. De hecho, algunos de estos ejemplos serán las piezas más abiertamente figurativas de la carrera de Miura desde que dejara atrás el estilo académico a finales de los sesenta.

---

conserva un grabado de este autor fechado en 1970 en el que se hace patente el estilo que tanto influyó al artista japonés. Véase: JAESCHKE, Helmut, *Waldenburg*, Hamburgo: Galería V. Loeper, 1975, s. p.

[291] En concreto, estas obras están fechadas en agosto de 1975.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1975 (izquierda), *Árboles*, 1975 (centro) y *Sin título*, ca. 1975 (derecha).

Este tipo de producción debe entenderse como consecuencia de las relaciones que Miura establece en este momento con la Galería Dach de Bilbao. Esta sala, que se dedicaba al mismo tiempo a la venta de marcos, trabajaba a menudo decorando hoteles por toda España, aunque sobre todo en el País Vasco. A través de su amigo Bonifacio Alfonso, Miura empezó a colaborar con ellos como asesor artístico, iniciando un vínculo laboral que duraría muchos años. El positivo curso de estas conexiones, hizo que dicha galería le encargara la realización de una carpeta de grabados, los cuales debían ser preferiblemente figurativos para que encajaran con el gusto de su clientela.

Es por ello que Miura presentó unos ejemplos bastante realistas en los que la copa es muy frondosa y está cubierta de frutos, al igual que sucedía en las creaciones de Waldenburg[292]. Sin embargo, son muy pocos los ejemplos que Miura plantea desde una perspectiva claramente figurativa. La mayoría se asemeja bastante a los *collages* descritos anteriormente y en ellos el componente subjetivo está muy presente. En general, se asemejan a árboles estilizados que en algunos casos se abren en la parte superior como también lo hacían algunas piezas del mencionado artista alemán. No obstante, en otros casos se mantienen más cerradas de tal modo que recuerdan a formas fálicas.

Habitualmente, los árboles crecen en un terreno lleno de hierbas (similares a las que ocupan los grabados de círculos y rectángulos que hace a finales de la década) y el cielo que se sitúa por encima de la línea del horizonte se compone de un ligero punteado.

Siguiendo estos patrones, Miura también lleva a cabo una versión más elaborada en 1977 en la que el fondo se cubre además con una retícula y se cuidan mucho más los pequeños detalles, desde las hierbas de la base a las formas de lunas menguantes que cubren la copa del árbol, pasando por las pequeñas escamas del tronco.

La obra de esta subserie que mayor difusión alcanza a finales de los setenta y principio de los ochenta es una pieza en la que se observa una forma arbórea con tronco palmiforme y cuya copa se divide en dos. La parte correspondiente al suelo está

[292] Este artista alemán también trabaja en los años setenta con árboles, aunque de una manera más figurativa que Miura. Además, estas piezas se basan en la repetición de árboles de pequeño tamaño por toda la superficie de la obra, a diferencia de Miura, quien los plantea grandes e individualizados.

compuesta por una cuadrícula que se vuelve más compleja alrededor del tronco y sobre la que se sitúan dos filas de hierbas muy densas. Su importancia radica en que fue elegida junto a otra pieza de esta misma serie —pero no identificada hasta el momento— para participar en un programa de exposiciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores organizó sobre grabado contemporáneo español en 1979 y que fue itinerando por diferentes lugares del mundo en años sucesivos. Además, fue el ejemplar que se reprodujo en los catálogos publicados con tal motivo. Esto nos demuestra que gracias a este tipo de obras Miura era sumamente valorado en el contexto español de finales de los años setenta y su trabajo coincidía perfectamente con la imagen de modernidad que el país quería proyectar al resto del mundo en el comienzo del periodo democrático.

Asimismo, en estas piezas, Miura logró una gran perfección técnica al mismo tiempo que una gran originalidad tanto en la iconografía elegida como en los resultados, consiguiendo también un interesante equilibrio entre realidad y ficción, figuración y abstracción. Cualidades todas ellas que le valieron la obtención del segundo premio de grabado en la XII Bienal de Alejandría en 1978[293].

Igualmente, siguiendo esta misma línea, Miura realiza dos dibujos que servirían para ilustrar la portada de la revista *Bustarviejo* que editaba la Asociación Cultural El Bustar. Uno de ellos aparece en el n.º 4, correspondiente al ejemplar publicado el 1 de julio de 1977, y en él realiza una interpretación simplificada de los diseños arbóreos que aparecen en los grabados. En la composición se observa únicamente la figura cubierta de escamas y a su alrededor una serie de pequeñas gotas. La otra pieza, que aparece en el n.º 14, es decir el 1 de julio de 1978, está mucho más recargada y tanto el fondo como el propio árbol se recubren de una gran cantidad de pequeños dibujos sumamente imaginativos que le otorgan un aire naif y festivo.

Por otro lado, Miura también lleva la temática de los árboles a las tres dimensiones, aunque sin hacer apenas referencias al mundo real, manteniendo las formas redondeadas, macizas y superpuestas que están presentes tanto en los *collages* como en los grabados. Se trata de un reducido conjunto de esculturas de madera en las que Miura presenta unos vástagos verticales muy sencillos[294]. De hecho, solo algunos tienen en su parte superior algunas protuberancias que recuerdan a los lóbulos de sus obras hechas en papel. Estas piezas se sitúan en el centro de un pedestal de poca altura sobre cuya base superior se ha dibujado una cuadrícula, similar a la que encontramos en las llamadas «esculturas-giacometti».

Es interesante observar que estas piezas son posiblemente los primeros ejemplos en los que Miura se aproxima a un planteamiento escultórico más tradicional, tanto por el concepto espacial que desarrolla como por los materiales y las técnicas utilizados. Las

[293] Lamentablemente, hasta la fecha solo sabemos que obtuvo el premio con esta serie, pero desconocemos la pieza o piezas exactas que presentó.

[294] Las únicas piezas de este tipo documentadas hasta la actualidad —a través de unas imágenes conservadas en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura— son tres esculturas que participaron en una exposición individual celebrada en la Galería Egam de Madrid en 1975 (del 11 de noviembre al 6 de diciembre). Además, una de ellas fue reproducida en la invitación editada por la sala con motivo de la muestra. Archivo de la Galería Egam, «Exposición de Miura».

obras están pensadas para estar colocadas a la altura de los ojos del espectador, quien debe rodearlas para contemplarlas en su totalidad. Además, están realizadas en madera tallada, pulida y encerada, lo que permite al artista aprovechar las vetas del material y darles un aspecto natural. Solución esta que anuncia las que serán las bases de su trabajo escultórico de finales de la década.

No debemos olvidar que este artista realiza estas piezas en un ambiente sumamente rústico como es el de la localidad de Bustarviejo. Miura vivirá unos años en pleno contacto con el paisaje y se rodeará de materiales orgánicos como la madera, lo que sin duda contribuirá a que se anime a hacer este tipo de piezas. No obstante, sorprende que, a pesar de no haber tenido una formación específica como escultor, consiga unos resultados tan satisfactorios técnicamente hablando. Ahora bien, es importante señalar a este respecto que su padre realizaba pequeños objetos con madera y quizás durante su infancia en Japón Miura pudo aprender a manejar las herramientas observándole.

Este tipo de obras podrían considerarse como el comienzo de su actividad como escultor en el sentido pleno del término, ya que, a diferencia de la producción tridimensional anterior, estas piezas no pretenden trasladar conceptos pictóricos a otros medios. Sin embargo, suponen el abandono de algunos interesantes principios vanguardistas que habían animado sus obras anteriormente. De este modo, se podría decir que Miura pierde el interés por la desmaterialización del arte y por la antiforma y apuesta por un concepto más tradicional de escultura. No obstante, en esta línea también conseguirá resultados renovadores. No en vano, algunas de las piezas que lleva a cabo a finales de la década de los setenta pueden ser consideradas —y así serán de hecho— como algunos de los ejemplos más destacados de la escultura española contemporánea.

Por otro lado, en 1976 y 1977[295] emprende otra línea de investigación que parte, como es habitual, de las subseries anteriormente analizadas, especialmente de la de temática arbórea, pero que debe ser considerada de manera independiente. En este caso, Miura nos presenta tanto en grabado como en lienzo una serie de formas orgánicas sumamente robustas.

Hasta el momento, solo se ha encontrado una pieza de obra gráfica en la que este autor haya aplicado esta nueva iconografía. Se trata de una estampa realizada en tonos rojizos titulada 正月 (*Shōgatsu*), palabra japonesa que puede significar tanto «año nuevo» como «enero». En ella aparece delineado el contorno simplificado de una especie de árbol fornido sobre un fondo compuesto por una retícula y un punteado, creando un esquema que será recurrente en sus pinturas de este periodo las cuales, dicho sea de paso, adquirirán un mayor desarrollo que los grabados.

[295] No obstante, ya había realizado algunos pequeños dibujos previos en esta misma línea en 1975.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1976.

Dichas creaciones pictóricas poseen en general un tamaño pequeño y en ellas adquiere un gran protagonismo el diseño central, el cual no representa objetos o plantas concretas, sino simplemente variaciones imaginarias y simplificadas de distintos elementos de la naturaleza. Estos recuerdan a árboles, montañas, en ocasiones a amebas, etc., aunque no se ofrece ningún detalle de los mismos. Estas formas se sitúan ante un fondo que en ocasiones remite a las retículas vistas en otras piezas o en el grabado que acabamos de analizar, mientras que, en otras, esta idea se lleva más allá y se construye una red ininteligible con numerosas líneas que se superponen y entrecruzan.

El color en la mayoría de ellas es vigoroso y fuerte, por lo que conecta muy bien con los intereses orgánicos de la serie, sobre todo por el uso de marrones, amarillos, naranjas, rojos, etc. No obstante, también incorpora otros colores más fríos como el azul y el verde, quizás para hacer referencia al cielo u otros aspectos de la naturaleza.

Para la elaboración de estas piezas se podría decir que Miura retoma la pincelada gestual que estaba presente en la serie de acumulaciones, pero la aplica de una manera mucho más matérica, lo cual añade una gran consistencia a las ya de por sí robustas siluetas. En ellas parece traducir al lienzo la rugosidad de los *collage* de formas arbóreas, aunque en este caso la técnica pictórica le conducirá a lo que él mismo definirá como el último intento de trabajar en las coordenadas del arte europeo. En efecto, estas piezas se vinculan formalmente con las propuestas del informalismo y, aunque no están totalmente evolucionadas y, de hecho, se podrían considerar de transición, nos interesan puesto que servirán de trampolín para el artista. En concreto, le conducirán enseguida a la realización de otras obras sumamente destacadas con las que se asentará como uno de los más importantes y valorados creadores del panorama artístico nacional de los años setenta.

2. 8. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE (1975-1986)

Desde prácticamente el inicio de su carrera, tal y como hemos podido observar en las series que hemos analizado hasta el momento, Miura muestra una cierta inclinación hacia determinados aspectos de la naturaleza, aunque esta nunca abarca más que algunas características concretas y puntuales. De hecho, en la mayoría de esos trabajos su interés por el paisaje se matiza notablemente al intercalarlo o mezclarlo con otras preocupaciones. Ahora bien, como ya hemos tenido ocasión de estudiar, esta circunstancia empieza a cambiar sobre todo hacia 1974, cuando la gran fascinación que Miura comienza a sentir por la organicidad y el desarrollo biológico del ambiente que le rodea le lleva a impregnar sus obras con los principios que rigen ese mundo natural. De este modo, analizará la naturaleza desde un punto de vista formal y estructural, lo que en ocasiones le introducirá en el terreno figurativo.

No obstante, la verdadera inmersión de sus creaciones en el paisaje no llegará hasta la serie que ahora nos ocupa[296]. No en vano, es en este momento cuando el trabajo de este artista se basa en las experiencias y sensaciones que vive y percibe al caminar, observar o fotografiar el campo, el bosque o la playa. Igualmente, sus obras también se inspirarán en algunas de las cualidades más intrínsecas de estos escenarios naturales, aunque siempre dando lugar a resultados completamente abstractos.

En concreto, en este momento, el interés que Miura siente por la naturaleza se traduce en una doble investigación que gira en torno a la relación del paisaje con la materia y con el encuadre. Asimismo, estos temas también se enriquecerán con otro tipo de investigaciones como, por ejemplo, el tratamiento del vacío, la vinculación entre el espacio interior y exterior, etc.

Esta serie abarca nuevamente un amplio marco cronológico, pues se mantendrá activa hasta mediados de los años ochenta, es decir, poco más de una década. Esto conllevará que Miura se plantee esta temática de muy diversos modos y haciendo uso de distintos medios. Entre ellos destaca sobre todo la pintura, la fotografía, la escultura y el dibujo, si bien es cierto que también realizará algunos grabados y múltiples, objetos artísticos e incluso una intervención en la naturaleza.

Además de por su interés intrínseco, este conjunto de piezas sobresale porque se puede considerar el antecedente más directo de su magnífica serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1998), en la cual trabajará también sobre la experiencia del paisaje, pero centrándose en este singular paraje de la costa almeriense.

[296] La inclusión consciente del término «paisaje» en el título de esta serie viene determinada por el hecho de que la aproximación que Miura hace al medio que le rodea en este momento está matizada por un filtro esteticista fruto de una *artealización in visu* (por mediación de la mirada) de la naturaleza. Véase: ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

2. 8. 1. «Paisaje y materia»

En esta subserie, el artista realiza una puesta en valor, casi reivindicación de la materia que se muestra en su estado natural, como si no hubiera sido manipulada por el hombre. Y de hecho, de ella se captan algunos de sus aspectos más primarios y esenciales como su colorido, su textura, etc.

Miura trabajará en esta interpretación del paisaje con gran profusión y lo cierto es que la aplicará a una gran variedad de manifestaciones: fotografía, pintura, dibujo, esculturas e incluso arte público.

2. 8. 1. 1. Fotografías (1975-1977)

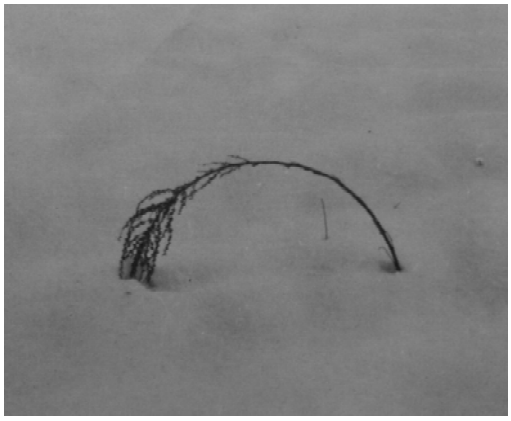
A mediados de la década de los setenta, Miura retoma la técnica fotográfica que ya había utilizado en el periodo conquense. Y aunque al principio no la conoce bien, se compra un libro sobre la misma, se informa, y aprende de forma autodidacta sus rudimentos básicos. Así, monta un pequeño taller de revelado en el baño de su casa de Bustarviejo que utiliza por las noches [297] . No obstante, Mitsuo ha admitido posteriormente que no le resultó muy difícil su aprendizaje, porque encontraba la técnica de la fotografía y del grabado —el cual dominaba— muy semejantes.

Durante dos años aproximadamente, Miura se dedica habitualmente a captar con su objetivo aspectos aparentemente anodinos o anecdóticos del paisaje que le rodea, revalorizando lo que, sin duda, pasaría inadvertido para un observador menos atento. También se interesa por sus secretos, sus ritmos y detalles más íntimos y curiosos. O inmortaliza instantes irrepetibles que le presenta el azar y elementos naturales que han sido previamente modificados por la mano del hombre. Los aprehende con toda su humildad, pero también grandeza, resaltando siempre los principios naturales subyacentes. A menudo, individualiza los elementos, pero sin dejar de interesarse por el espacio que los circunda, como parte que son de un Todo perfecto y armónico. Sin lugar a dudas, Miura es de esos artistas que consigue que la importancia y la grandeza de las cosas dependan del ojo —y en este caso también de la lente de la cámara— del que mira.

Así, Miura se interesa por los tallos podados de unas plantas, unas ramas dobladas, las rocas de la entrada a un cortijo, el granito sin desbastar que se encuentra junto a una cantera, la piedra de un molino, unos depósitos de gas, unas vísceras colgadas para que se oreen, etc. Parece como si Miura se acercase a todas esas pequeñas cosas que ve en sus paseos por Bustarviejo y en sus viajes, y tras observarlas largo y tendido, se decidiera a captar su alma. De este modo, los distintos elementos se nos presentan en toda su dignidad, pero sin ocultar nunca su rusticidad. A menudo, Miura resalta sus materiales, su textura y los aspectos y cualidades más definitorios y

[297] Durante su estancia en Cuenca, Miura relevaba sus fotografías en el estudio de Melli Pérez Madero con su ayuda. APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

expresivos de los mismos. Para ello, se sirve de sabios juegos de luces y sombras que los cincelan, y con los cuales logra trasmitir la máxima vitalidad aún cuando la materia es inorgánica. A veces enfatiza tan sólo su fragilidad y ligereza, otras veces, destaca su fuerza, su peso y su magnetismo, mientras que otras alude a su mutabilidad o perennidad. Todo ello se consigue jugando con la imagen a través del enfoque, la perspectiva o el ángulo, pues a menudo, desenfoca algunas partes de la composición, realiza primeros planos, picados y contrapicados, etc.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1975-77.

Todas las fotografías están realizadas en blanco y negro, tanto por el hecho de que en su improvisado taller Miura solo podía trabajar con este tipo de negativo, como porque consideraba que era suficiente para sus pretensiones. Así, conseguía darle a la imagen la distancia y la sobriedad que necesitaba para que no resultase demasiado festiva[298]. Además, este tipo de tratamiento le servía para crear claroscuros y destacar los volúmenes, manteniendo siempre una elegante sobriedad y una atrayente aura poética.

Con todo, cuando Miura realiza estas fotografías no lo hace pensando en ellas como obras de arte en sí mismas, sino que lo que pretende más bien es crear una especie de diario, un registro de su vida cotidiana en el que capta aquellos elementos del paisaje que le llaman poderosamente la atención. Esto haría que durante mucho tiempo no las considerara como parte de su producción artística:

> Para mí eran como meros documentos, no me preocupaban pictóricamente o plásticamente. Si era suficiente para mí, me servía. […]. Este tipo de fotografía no era para mí como una obra. Sabía que si lo ampliaba a 30 x 40 centímetros quedaría desenfocada, pero no me preocupaba tampoco[299].

[298] *Ibidem*.
[299] *Ibidem*.

No obstante, aunque sin perder totalmente el sentido de documento, paulatinamente las irá convirtiendo en creaciones en sí mismas. Prueba de ello es que una de estas imágenes aparece en el cartel-invitación de la muestra que realizó en la Galería Dach en 1978, aunque desconocemos el tipo de obras que se expusieron en sus salas[300]. En 1980 sabemos con seguridad que se mostraron algunas fotografías en el centro del Colectivo Palmo (Málaga)[301]. Ahora bien, en la exposición que Miura celebró en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1981, aunque el catálogo está ilustrado con numerosas imágenes de este tipo, no estuvieron presentes en sus salas, a juzgar por el listado de obras que se incluye en esa publicación[302]. En este caso solo se publicaron para ilustrar los intereses y las ideas que fundamentaban el resto de su trabajo. Esto ha conllevado que durante mucho tiempo permanecieran en la más oscura de las sombras. Y no sería hasta 1984 cuando algunas de ellas se incluyeran en la exposición *En tres dimensiones* gracias a María Corral quien las descubrió en el estudio del artista. En ese caso se presentarían individualizadas, pero yuxtapuestas con el fin de enfatizar la unidad existente entre ellas. Esta idea que será desarrollada posteriormente para formar montajes fotográficos, tal y como veremos posteriormente.

2. 8. 1.2. Pinturas (1976-1977)

En 1976 y 1977 Miura lleva a cabo una serie de óleos sobre lienzo en los que la relación con el paisaje se hace todavía más palpable e incluso parece materializarse de un modo directo. El acabado matérico y denso; la policromía de tonos tostados, cálidos y naturales; y las composiciones que poseen estas obras bien pueden recordarnos a los terrenos embarrados de los campos y la profundidad de los bosques de la sierra madrileña por los que Miura daba largos paseos. En ellos el artista permanecía durante horas observando el suelo fértil, dejándose inspirar por sus surcos y, en general, por sus rasgos más esenciales.

De este modo, sus obras no pretenden ser nada más que la consecuencia de ese contacto con el entorno que él encontraba tan placentero, tranquilo y bello. En este sentido, Miura se referirá a estas nuevas piezas de la siguiente manera:

> 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

[300] Su relación con esta galería —que a su vez era una tienda de marcos— no solo se circunscribió a la realización de exposiciones de sus obras, sino ya antes incluso de exponer con ellos, Miura también trabajó durante unos diez años —gracias al contacto de Bonifacio Alonso— como asesor artístico en la compra de obras para decorar hoteles.
[301] «Sugestiva exposición de Mitsuo Miura…», *op. cit.*
[302] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 48.

> —líneas verticales, etc.— sino también la expresividad de materiales como la piedra, la tierra, y el choque con elementos industriales, orgánicos[303].

El origen de estas piezas se remonta, sin duda, a algunos de los lienzos de 1976 que formaban parte de la serie *La Aproximación a lo Orgánico*. En ellos Miura trabaja habitualmente con una figura robusta y matérica que procede de la simplificación de la forma de un árbol o de un elemento natural y que se sitúa normalmente frente a un fondo reticulado. En esencia, estas características volverán a aparecer en las primeras piezas que Miura lleva a cabo en esta nueva serie, aunque las formas se estilizan de tal manera que apenas se pueden establecer relaciones con la realidad. De este modo, lo que antes podía interpretarse como el perfil de un árbol ahora pasa a ser simplemente una mancha abstracta, una huella. Además, su tamaño disminuye notablemente y la masa que la rodea adquiere mayor protagonismo. En definitiva, el autor se desliga del mundo de las formas y empieza a centrar su interés en otro tipo de aspectos más indeterminados, de tal modo que los ecos del paisaje llegarán a sus lienzos a través de, principalmente, los colores, las texturas y las composiciones.

Las primeras obras de esta temática poseen una construcción reticular muy marcada en los fondos, los cuales suelen ser de color azul verdoso y tener un aspecto bastante liso. Todo ello contrasta notablemente con la indefinición formal, el volumen, la materialidad y las gamas cálidas de las manchas que se sitúan en el centro de la composición. Estas se configuran como vástagos verticales que se disponen individualizados o en parejas.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1976.

Paulatinamente, aunque la estructura reticular de los fondos todavía no se elimina, va perdiendo rigidez en favor de un aspecto más libre y dinámico que, en ocasiones, llega a rozar lo caótico. Esta característica viene promovida por la acumulación y superposición de múltiples trazos que se disponen en distintas

[303] *Ibidem*.

direcciones. Asimismo, en estas piezas la forma central adopta diversas soluciones. En algunos casos, Miura continúa con la idea de vástago vertical de gran tamaño y de bordes texturados, tal y como se puede observar en un conjunto de piezas fechadas en 1976[304]. En ellas, tanto la figura del centro como el fondo están pintados de tonos cálidos y terrosos, la primera de un rojo teja y el segundo con una combinación de amarillos, marrones, verdes, etc.[305].

En otros casos, la forma central aumenta en pastosidad y, por tanto, en volumen, pero disminuye notablemente su tamaño. Tanto es así que parece como si el autor se hubiese limitado a vaciar varios tubos de óleo en medio del lienzo. En general, el colorido de estas piezas aunque también resulta muy orgánico, es bastante luminoso y alegre, pues se basa en el uso de verdes, azules, rosas, naranjas, amarillos, etc., siendo estos los tonos que a la larga serán predominantes.

A partir de estas dos grandes líneas de trabajo, Miura elaborará numerosas versiones tendiendo hacia soluciones sumamente matéricas y densas. Un interesante ejemplo de ello lo tenemos en una pieza de 1977 que está protagonizada por dos parejas de vástagos negros que se sitúan ante una maraña de líneas de colores. Esta se constituye gracias al empleo de una técnica muy gestual que además de dar múltiples y rápidas pinceladas utiliza el *dripping* para hablar de la fluidez de las capas del terreno y conseguir un acabado texturado y dinámico que será utilizado en buena parte de las obras de esta serie.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1977.

Miura continuará con estas ideas en numerosos lienzos, aunque los vástagos verticales se transformarán paulatinamente en largos surcos de pintura que recorren la composición en sentido vertical. E incluso en ocasiones se convertirán en una franja matérica y monocroma que atraviesa el lienzo por completo a modo de eje longitudinal.

[304] A pesar de que todas las obras están firmadas, en ocasiones, han funcionado como un políptico. Así se presentaron en la exposición individual que Miura celebró en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994.

[305] Este tipo de solución la veremos también en otros lienzos de mayor tamaño, en los que predomina el uso del marrón en la base.

Además, el concepto de composición axial también se acentúa mediante la dirección dada a las pinceladas que parecen divergir desde el centro de las obras como si toda la materia estuviese afectada por una fuerza centrífuga, que produce composiciones aparentemente simétricas[306].

Igualmente, Miura también llevó a cabo otras piezas en las que las pequeñas acumulaciones de pigmento que normalmente se situaban en el centro individualizadas, se multiplican y pasan a ocupar la parte superior del lienzo, colocadas en posición horizontal. Estas formas pueden ubicarse directamente sobre la red de múltiples trazos o sobre una franja monocroma de color negro o granate.

De este modo, se observa como Miura empieza a dar más importancia a los grandes campos de color, los cuales, en realidad, son fruto de su interés por traducir al lienzo la organización de las tierras de cultivo. De este modo, en algunas de sus obras la composición se divide en dos horizontalmente, de tal modo que una parte se cubre de numerosas pinceladas y goteos de múltiples colores, mientras que la otra está cubierta prácticamente de una única tonalidad y el pigmento se aplica de forma más empastada, creando una superficie sumamente texturada. No obstante, en ambos casos domina un colorido alegre basado en tonos cálidos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1977 (izquierda) y *Sin título*, 1977 (derecha).

En otras ocasiones, el autor sitúa —ligeramente desviados hacia la parte superior del lienzo— dos cuadrados en los laterales y un rectángulo central[307]. Sin embargo, con mayor frecuencia Miura introduce un rectángulo monocromo en posición vertical en el centro de la composición que recuerda a los campos de trigo que ve en sus paseos —de los que, por cierto, toma también el colorido— y que siempre destacan en medio del

[306] Existe una versión de estas obras en la que se mantiene la forma curvada de los trazos, pero el eje se duplica y se lleva a los extremos del lienzo.

[307] Así se ha podido documentar en un reportaje que *Trazos,* la célebre revista televisiva que presentaba Paloma Chamorro, le dedicó con motivo de la exposición individual que celebró en la madrileña Galería Egam en 1978. Véase: CHAMORRO, Paloma, *et al., Trazos: revista de arte* [vídeo] [Madrid]: Televisión Española, 1978.

paisaje. El artista los pinta sin violencia, pero con pasión, con trazos densos y amplios. En cambio, la masa que los rodea está formada por numerosas pinceladas alargadas, sinuosas y superpuestas que crean una aparente confusión. Del mismo modo, esta composición le sirve para hablar del vacío y presentar espacios huecos enmarcados, de una manera muy similar a como trabajará en los años ochenta, aunque entonces combinándola con la idea de encuadre.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1977.

Igualmente, su interés por el volumen y la materialidad le llevará a realizar una serie de piezas que se encuentran a medio camino de la pintura y de la escultura, pues en ellas el autor intenta superar las limitaciones que el soporte le impone, aunque están pensadas para colgarse en una pared igualmente. Una prueba de ello es que cuando se expusieron algunas de ellas en la muestra individual que Miura celebró en 1981 en el Museo de Arte Español Contemporáneo fueron consideradas como «Objetos»[308]. Para su realización, Miura toma una caja de madera con forma de paralelepípedo alargado y pinta en las tres caras visibles, de tal modo que el cuadro deja de ser plano y adquiere tridimensionalidad. Asimismo, en algunas ocasiones estas piezas se estrechan y alargan enormemente y se introducen en otra caja de madera que actúa de marco.

En definitiva, nos encontramos ante unas piezas sumamente bellas y sugerentes que nos transmiten la rugosidad de la tierra, la textura del barro, los filamentos de las hierbas, etc. Incluso el cromatismo —naranja, tostado, ocre, granate, rojo, amarillo, etc.— crea una sinfonía que huye de las estridencias y que parece también trasplantada directamente de la superficie de la tierra. De hecho, Miura aplicaba una pintura tan densa que, tal y como recuerda Gerardo Aparicio:

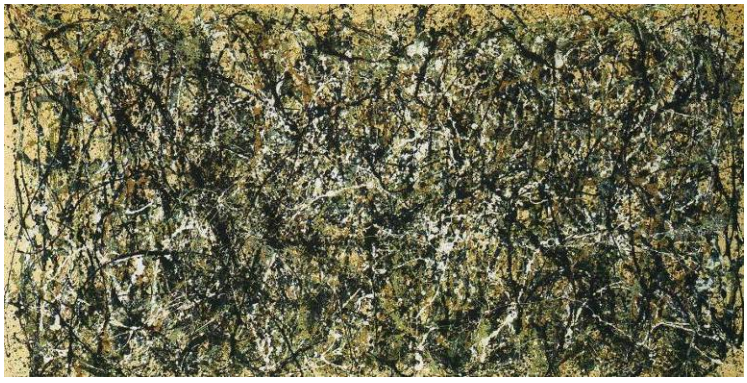
> […] se le iba descolgando y si la dejaba un día sin trabajar al día siguiente se le había caído al suelo. Hacía tanto frío que la pintura no se

[308] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.

> secaba. Trabajaba con tubos enteros poniendo grumos de color. No lo dejaba en horizontal, sino en vertical y luego me contaba que se le había caído al suelo[309].

El propio Mitsuo ha reconocido que planteó esta serie como su última oportunidad de acercamiento a las técnicas del informalismo y del expresionismo abstracto que siempre había admirado y que pudo conocer muy de cerca en su estancia conquense[310]. Sin embargo, incluirá algunas notables diferencias y particularidades que no podemos perder de vista, puesto que impiden que sus obras sean consideradas como un epílogo de las mismas y sean valoradas como piezas totalmente diferentes.

Formalmente hablando, este tipo de pinturas recuerdan especialmente a las soluciones que Jackson Pollock dio a sus lienzos, tanto por el uso de una pincelada fluida, rápida, ágil y gestual, como por las composiciones *all-over*[311]. Esta circunstancia traerá consigo que la vinculación con el artista norteamericano fuera apuntada por numerosos críticos tanto en ese momento como posteriormente. Sin embargo, muy pocos se detendrán a analizar las obras con la suficiente profundidad como para reparar en las enormes diferencias que les separan.



Jackson Pollock: *One: Number 31*, 1950.

La clave principal para entender las aportaciones de uno y otro está en el origen de sus planteamientos. Pollock llega a la abstracción a base de sintetizar los grandes grupos de personas que aparecían en los cuadros de los muralistas mexicanos, la manera de pintar de los indios sobre la arena y el automatismo de la pintura surrealista[312]. Combinando esos ingredientes, el artista americano logra, en general, unos resultados espontáneos, subjetivos, que surgen del subconsciente[313]. De este modo, sus obras son

[309] APÉNDICE 4.2., doc. n.º 8.
[310] Para más información sobre las vías por las que Miura pudo conocer estos movimientos véase el capítulo dedicado a su trayectoria artística.
[311] No obstante, como ya tuvimos ocasión de ver, Miura había utilizado este tipo de composición mucho antes en la subserie de «Acumulaciones», influido no solo por Pollock, sino sobre todo por Mark Tobey.
[312] ANFAM, David, *El expresionismo abstracto…, op. cit.*, pp. 120-130.
[313] RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.* pp. 273-274.

producto del azar, y aunque este esté controlado, el autor no pretende plasmar ningún orden interno[314]. Además, los resultados a menudo carecen de armonía y son la antítesis de la serenidad, puesto que traducen los sentimientos y la situación mental del artista en cada momento[315].

Por el contrario, las obras de Miura se generan a partir de la observación directa de la naturaleza, de sus procesos y de sus leyes, así como de sus elementos y de sus partes. De este modo, Miura siempre se interesa por la estructura que subyace en el paisaje y su composición. Así, las obras resultantes poseen con frecuencia un centro y están perfectamente ordenadas mediante el uso de retículas, campos de color, acumulaciones de materia o divisiones verticales u horizontales[316]. En definitiva, todas estas obras poseen una lógica interna que, sin embargo, pasa desapercibida, igual que sucede en la naturaleza.

Además, aunque Miura utiliza unas pinceladas muy ágiles que incluso se aplican a veces mediante la técnica del *dripping,* a menudo se disponen siguiendo una dirección determinada como si estuvieran afectadas por una serie de fuerzas indescriptibles. Asimismo, los resultados se cuidan y priorizan por encima del proceso de elaboración a diferencia de lo que sucedía en el caso de Pollock.

Por otro lado, hemos de señalar que también difieren en el colorido, pues como hemos venido apuntando, Miura se inspira directamente en las gamas de la naturaleza, interesándose por su calidez y su viveza. Esta cualidad también le separa notablemente del informalismo europeo, del que, no obstante, tomará el aspecto texturado de los campos de color monocromos y el mantenimiento de una composición más ordenada[317].

Hasta la fecha, la obra de Miura había recibido una buena acogida tanto por parte de la crítica como del público en general. Sin embargo, estas piezas le sirvieron para despegar totalmente en su carrera como artista en nuestro país y alcanzar una importante valoración como pintor[318]. De hecho, incluso muchos años después seguirían despertando la admiración de destacados críticos como evidencian las palabras de Francisco Calvo Serraller cuando afirma:

> ¿Cómo olvidar esa admirable trama arbórea espectral de 1977, en la que la pasta pictórica muy densa deja profundas huellas como surcos,

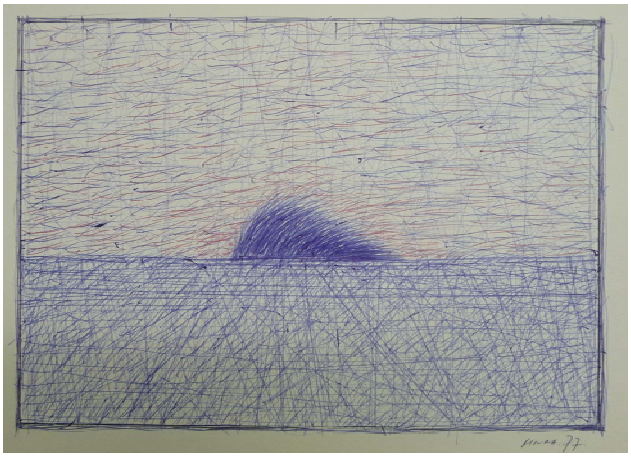
[314] A este respecto, debemos señalar que Richard B. Taylor —tras analizar los cuadros de Pollock con la ayuda de ordenadores y sistemas informáticos— ha llegado a la conclusión de que el americano aplicaba a sus obras ritmos fractales. Y ha vinculado el uso de estas formas, las cuales están presentes también en muchas formas de la naturaleza, con el atractivo visual de sus obras. Sin embargo, lo cierto es que Pollock nunca creó en sus obras este tipo de orden matemático de forma consciente. No en vano, la teoría de los fractales se descubriría a mediados de los setenta, es decir, mucho después que él hubiese desarrollado su estilo más personal y característico. Véase: TAYLOR, Richard B., «Orden en el caos de Pollock…», *op. cit.*, pp. 70-75.
[315] EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto…, op. cit.*, pp. 13 y 18.
[316] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 29 y 31; y APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49.
[317] EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto…, op. cit.,* p. 8.
[318] Anteriormente, había sido conocido en muchos círculos principalmente como grabador.

> en un intenso fluido de curvas, en una tan rotunda identidad de signo, evocación y símbolo?[319].

No obstante, pese a los buenos resultados y el éxito obtenido en esta serie Miura abandonará durante bastante tiempo el ejercicio de la pintura, y se centrará en la práctica de otros medios, dedicándose hasta el final de la década sobre todo a la realización de esculturas y de dibujos.

2. 8. 1. 3. Dibujos (1977)

Aprovechando la inconmensurable llegada de nuevas imágenes y datos visuales que los viajes suponían para la retina de Mitsuo Miura, este artista solía hacer numerosos bocetos de los elementos que más le llamaban la atención. Producto de una de esas experiencias, en concreto la llevada a cabo durante unas vacaciones por tierras andaluzas, es esta serie de dibujos realizados en 1977 con bolígrafos y lápices de colores. Estas piezas están protagonizadas por una serie de pequeñas figuras centrales que se sitúan ante un fondo repleto de numerosas líneas gestuales. Asimismo, todo el conjunto se rodea por un delgado marco exterior rectangular. De este modo, se crea una composición que recuerda notablemente a la de algunas de las pinturas que acabamos de analizar.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1977.

En general, en estas piezas se observan dos planteamientos que, aunque se llevaron a cabo de forma casi simultánea, resultan ligeramente diferentes. En primer lugar, encontramos algunos dibujos en los que se representan, entre otras, formas

[319] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 33.

abstractas, irregulares y alargadas; una especie de árboles y palmeras o la aldaba de una puerta. Y, aunque el efecto no es demasiado recargado, el fondo de las mismas está configurado por una gran cantidad de trazos de diversos colores y características (cortos, largos, curvos, rectos, cerrados, abiertos, etc.).

Sin embargo, la segunda tipología resulta mucho más abigarrada. Al igual que en el caso anterior, el centro está ocupado por una forma de apariencia vegetal. A menudo son hierbas, arbustos, árboles, ramilletes, etc., pero también hay ejemplos que están protagonizados por figuras abstractas de aspecto más geométrico. No obstante, en ambos casos a su alrededor se sitúa una auténtica maraña de trazos. Unas veces se marca la línea del horizonte, pero otras se crea un aparente *totum revolutum* de trazos rápidos y desenfadados que van y vienen cubriendo libremente toda la superficie.

2. 8. 1. 4. Esculturas (1978-1985[320])

Hasta finales de los años setenta, Miura se había dedicado a la realización de piezas tridimensionales en paralelo a su trabajo pictórico o gráfico, pero salvo algunas excepciones no se había introducido verdaderamente en las técnicas escultóricas propiamente dichas[321]. Esta situación cambiará en 1978, momento en el que este artista comienza una serie de obras en madera —de pino, cedro, chopo blanco…[322]— en las que se plantea problemas puramente escultóricos y con las cuales alude a distintas cuestiones relacionadas con el paisaje, habitualmente el de los bosques bustareños.

No obstante, como es lógico Miura no sería el único en utilizar la madera en el panorama artístico español del momento. En realidad, en nuestro país existe una larga tradición en el empleo de este material que tiene sus orígenes en las esculturas del Renacimiento y el Barroco y que llega incluso hasta el siglo XX, cuando las vanguardias se encargan de renovarla. Igualmente, esta inclinación tendrá un importante eco en la sensibilidad posmoderna, sobre todo de la mano de la revalorización que entonces se experimenta de las formas de la naturaleza[323]. Prueba de ello serán, por ejemplo, los trabajos de algunos artistas como Juan Navarro Baldeweg, Eva Lootz, Luis Canelo, Miquel Navarro o Miguel Ángel Blanco[324].

Ahora bien, también en Japón existe una tradición sumamente importante en el trabajo de la madera que llega a la actualidad. Esta se aplica tanto a la arquitectura civil

[320] Esta es la cronología general que proponemos para estas piezas. No obstante, también habrá algunos ejemplos que, aun manteniendo las mismas ideas, fueron realizados en fechas tan tardías como 1986 o 1997.
[321] Las únicas excepciones al respecto son las esculturas de madera de temática arbórea que lleva a cabo hacia 1975.
[322] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48.
[323] VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, y CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía Centro Nacional de Exposiciones: Banco de Crédito Agrícola, 1987; y PARREÑO, José M.ª, *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000.
[324] *Ibidem*.

y religiosa desde el comienzo de su historia como a su escultura, sobre todo, desde el periodo Kamakura (1192–1333). De este modo, podemos encontrar numerosos ejemplos de esta vinculación en el arte contemporáneo, entre los que destacan especialmente las obras de algunos integrantes del grupo Mono-ha como, por ejemplo, Kishiō Suga o Katsurō Yoshida, así como del llamado movimiento *posmono-ha*, como Toshikatsu Endō, entre otros[325].

Es posible que Miura estuviera familiarizado con la escultura contemporánea en madera que se producía tanto en España como en Japón. Y de hecho sus obras se relacionan muy estrechamente en ciertos aspectos con la producción de artistas como Adolfo Schlosser, como veremos después, o con la del grupo Mono-ha. La vinculación con este último viene de la mano de su interés por la naturaleza y su capacidad de hacer piezas que no reclamen nuestra atención, que huyan de toda monumentalidad[326]. No obstante, aunque quizás guardase en su retina todos esos referentes y los tuviera en cuenta —consciente o inconscientemente— a la hora de trabajar, estas piezas no hubieran sido nunca realizadas si no se hubiese producido una curiosa coincidencia que pasamos a comentar a continuación[327].

Durante su estancia en Bustarviejo Miura tuvo la oportunidad de comprar por un módico precio una gran cantidad de vigas de madera procedentes de una vaquería en ruinas que había quedado abandonada. Este hecho facilitó que el artista pudiese trabajar con este material de manera intensiva, aunque lógicamente con las limitaciones que suponía la disposición alargada de las vigas, la cual tendrá lógicamente una importante repercusión en sus diseños.

En estas obras Miura se desliga de cualquier vinculación formal con el mundo real y presenta unas esculturas totalmente abstractas, aunque variadas en su apariencia (redondeadas o alargadas y con perfiles tanto curvos como rectos). Todas ellas tendrán la misma importancia para el artista y la elección de una tipología u otra simplemente estará motivada por lo que quería expresar en cada momento. En este sentido el propio autor afirmaría:

> Yo uso la geometría según me interesa de una forma u otra. No tiene importancia que se trabaje curvada, diagonal… según lo que quiera expresar. Lo importante es la forma. […] ¿[La elegancia del lugar donde paseaba] cómo podría transformarla? Es igual que escuchar música, puede ser violenta si hay viento, o mucho más suave, de brisa. No tiene

[325] Estos creadores utilizaron este material en estado natural con gran profusión, reivindicando su importancia estética y simbólica al relacionarlo con las creencias sintoístas que tanto les atraían. Véase: MUNROE, Alexandra, «The laws of situation: *Mono-ha* and beyond the sculptural paradigm», en MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945…*, *op. cit.*, pp. 257-284.

[326] No obstante, también diferirá en múltiples puntos, puesto que el grupo Mono-ha estaba mucho más preocupado por las leyes de la naturaleza y sus procesos, así como por teorías en torno a la existencia y la percepción del objeto. Véase: MUNROE, Alexandra, «The laws of situation…» *op. cit.*

[327] Anteriormente, también la había usado en las esculturas arbóreas, pero de una forma un tanto excepcional y en un número muy reducido de piezas.

> nada que ver un paisaje con otro, a veces parecía que se iba a caer el bosque. El material me daba ese tipo de posibilidades[328].

La madera podía recibir distintos tratamientos que servían tanto para favorecer su conservación como para enfatizar ciertos aspectos estéticos y/o añadir un determinado simbolismo. De este modo, el artista establecía un diálogo con el material, teniendo en cuenta sus propias cualidades naturales y lo que a él le interesaba enfatizar. De este modo, se podía dejar toda la pieza sin tratar o cubrirla simplemente con cera; vestirla toda con betún; o —la más habitual de todas en el caso de las esculturas rectangulares— combinar ambas opciones, aplicando por el lado exterior ceras naturales y por el interior betún.

Mediante el uso de ceras naturales, Miura podía poner de relieve y jugar con las vetas, los nudos, las formas de la madera, y las huellas que el paso del tiempo había dejado en su superficie. En este sentido, el propio Miura afirmaría: «Dependiendo del material que cogía, de sus vetas, era más o menos 'silencioso'. A más vetas, más textura, más ruido, más inquietante»[329]. En cualquier caso, este acabado le permitía reivindicar la belleza natural del material, así como otras cualidades como la austeridad, la simplicidad, etc., valores todos ellos que también están estrechamente vinculados a la esencia de la naturaleza. En este sentido, el propio Mitsuo afirmaría: «con un material puedes hacerlo todo, pero con un árbol tienes que respetar lo que hay en él»[330].

Sin embargo, en otras ocasiones buscaba el silencio total, la ausencia de luz, el espacio infinito, la profundidad y el misterio de un bosque por la noche[331]. En estos casos, cubría el interior de la pieza de negro, obteniendo un resultado de una gran profundidad y elegancia que no resulta para nada artificial o violento. En este sentido, debemos señalar que Miura estaba familiarizado con el betún gracias a su propio padre, quien lo aplicaba a los objetos artesanales que hacía con madera.

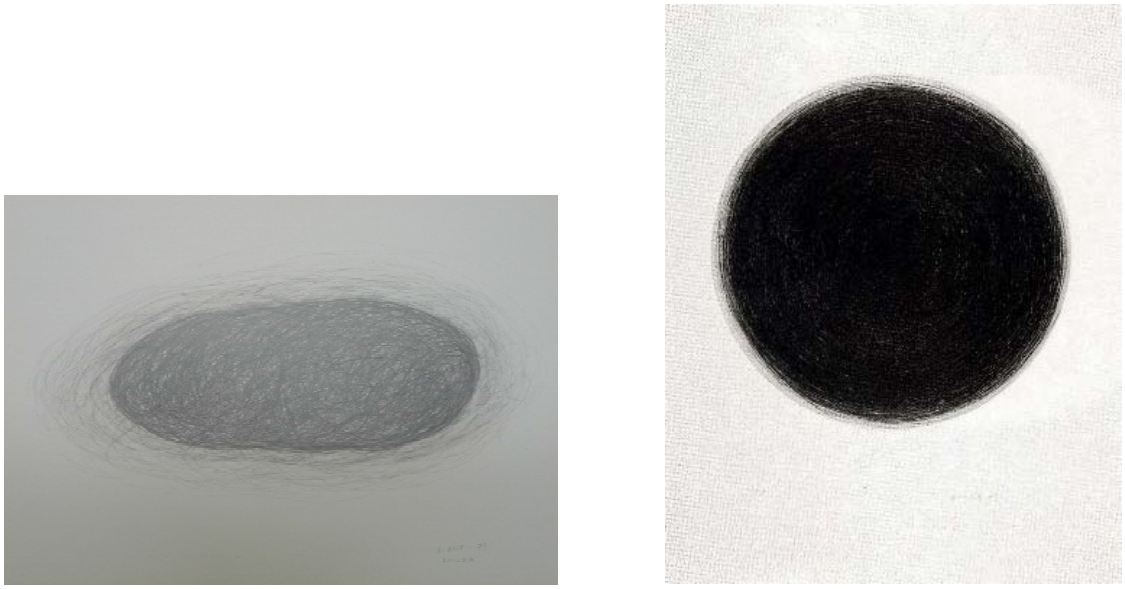


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1977 (izquierda) y *Sin título*, 1979 (derecha).

[328] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.
[329] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.
[330] ÁLVAREZ REYES, J. A., «La forma está dentro», *Diario 16*, 17 de enero de 1996, p. 38.
[331] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

En lo que se refiere a las esculturas redondeadas, Miura presenta sobre todo entre 1978 y 1979 un gran repertorio de piezas de contornos curvos, todas ellas diferentes entre sí. En general, recuerdan a bolas perfectamente pulidas, pero no completamente regulares e incluso en algunos casos se transforman en figuras ovales. Y en cierto modo, podrían considerarse como una masa procedente de la acumulación de una gran cantidad de materia [332]. Con frecuencia, estas piezas se presentan individualmente, pero, se han podido documentar ejemplos en los que aparecen agrupadas y dispuestas formando círculos, a veces sobre una base de serrín[333].

Igualmente, algunas de ellas poseen un lado más plano y otro más abultado, por lo que recuerdan al caparazón de una tortuga. En otros casos, las piezas se alargan notablemente y se vacía su interior de tal modo que parecen canoas. Estas pueden presentarse tanto en su lado cóncavo como en el convexo.

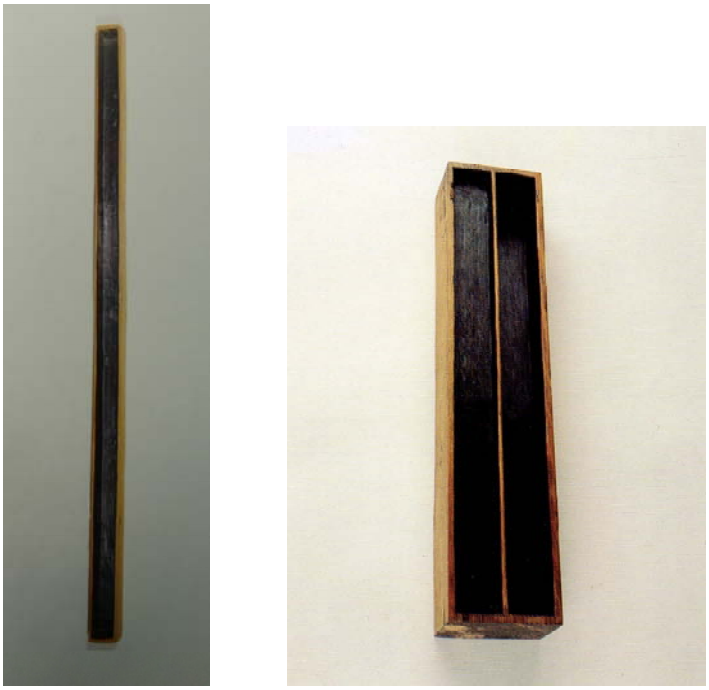


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1979 (izquierda) y *Sin título*, 1979 (derecha).

Este tipo de formas tendrán una cierta continuidad hasta finales de la década, tal y como demuestra la pieza *Expansión III* (1979-80)[334]. Esta obra también destaca porque la madera dibuja una serie de círculos concéntricos en sus laterales que parecen extenderse, como su propio nombre indica, por toda la superficie, creando un efecto de gran belleza.

[332] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 6.
[333] Tal es el caso de un conjunto de nueve piezas que se expusieron seguramente en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid con motivo de la muestra individual que Miura llevó a cabo en 1981. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.
[334] En este sentido, debemos explicar que este intervalo de tiempo no indica la duración del proceso de su ejecución de la pieza, sino la fecha en que surgió la idea inicial y el año en que finalmente se realizó.

Estas esculturas tendrán un equivalente en el campo del dibujo y de la obra gráfica[335]. Con estas técnicas realiza en 1979 y 1980 unos delicados diseños mediante el uso del grafito o del grabado calcográfico en los que reproduce muchas de las formas redondeadas u ovales que se observan en la producción tridimensional, pero en este caso sobre papel[336]. De este modo, podemos encontrar algunos diseños en los se enfatiza solo su contorno, de tal modo que simulan a las esculturas sin pintar, mientras que otros dibujos y los grabados se completan hasta conseguir una figura negra de gran espesor que recuerda a las piezas cubiertas de betún. No obstante, alrededor de muchos de ellos se crea una especie de atmósfera envolvente de trazos muy suaves, pero igualmente enérgicos, que genera en torno suyo un aura flotante muy sugerente. Esta especie de halo resulta más evidente en el caso de los dibujos, pero de una forma u otra también se representa en los grabados.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1979 (izquierda) y *Sin título,* 1979-85 (derecha).

Por otro lado, desde 1979, Miura también lleva a cabo esculturas rectangulares, alargadas y estrechas que recuerdan a cajas[337]. Se tratan de objetos realizados en una única pieza de madera cuyo interior ha sido vaciado con gran cuidado hasta dejar unas paredes muy delgadas. Algunas de ellas estaban pensadas para colgarse en la pared,

[335] En el caso de los dibujos no siempre pueden considerarse bocetos para esculturas, sino obras independientes, ya que están fechados en 1979, un año después de que Miura iniciase las esculturas redondeadas.
[336] En concreto, sabemos por las inscripciones que los acompañan que los dibujos fueron realizados entre el 5 y el 7 de enero de 1979. Por su parte, los grabados circulares se fechan en 1979 y el que posee forma de limón en 1980.
[337] Estas esculturas también tendrán su equivalente en el campo del dibujo, en unas piezas de características muy similares a las de formas redondeadas.

aunque también hay ejemplos que se situaban en el suelo. Ahora bien, en ningún caso se concebían para ubicarse sobre pedestales.

Inicialmente, Miura diseña obras muy alargadas que se van estrechando paulatinamente desde uno de sus extremos. No obstante, las piezas más tardías se caracterizarán por el uso de líneas rectas y resultados más contundentes, así como por la inclusión de divisiones internas sumamente finas tanto verticales como horizontales que requieren de una gran destreza técnica.

Para la realización de estas piezas, Miura se inspira en sus usuales paseos por el campo. En concreto, intenta reproducir en su creación escultórica la acción de encadenar una pisada con otra, pero utilizando la gubia. De este modo, consigue horadar poco a poco el centro de las vigas, reproduciendo el movimiento de sus pies y sintiendo que se introduce en el paisaje conforme vacía la madera. En concreto, tal y como el propio autor ha afirmado estas obras tienen «un sentido como de penetrar en el corazón del bosque»[338].

De este modo, Miura plantea una serie de estructuras muy sencillas que como algún crítico ha señalado, aunque parecen ser contenedores, no hay nada en ellas [339]. De hecho, ese hueco generado tiene una gran importancia, ya que le permite hablar al artista de la idea de vacío y de la relación entre interior y exterior, conceptos estos que también había manejado en las pinturas matéricas de 1977 y en los grabados de 1979.

Por otro lado, sus sugerentes superficies irregulares les dan un aspecto natural, que algunos autores como Gloria Moure han sabido definir con acierto:

> Con sus sobrias esculturas rectilíneas en madera tallada de disposición espacial calculada, enfatiza con máxima economía de medios la polivalencia de las configuraciones y su asociación. Sus esculturas son al mismo tiempo objeto de definición imprecisa. La madera, material expresivo por excelencia, es tratada, sin embargo, con distanciamiento artesanal, sin revelar agresión alguna. Las piezas contrastan con el entorno natural por su faceta exacta y angulosa, mientras que adquieren una cualidad orgánica si se las coloca entre paredes[340].

De este modo, parecen ejemplificar los ideales de Donnald Judd, quien defendía la importancia de encontrar una forma que no fuera ni orgánica ni geométrica[341]. No

[338] MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos, sueños privados,* Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1994, p. 133.
[339] RAMÍREZ, Pedro J., «Consideración de la luz» en «V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo, primavera/verano de 1985», Madrid: *Diario 16*, 17 de junio de 1985, p. XII.
[340] MOURE, Gloria*, En tres dimensiones,* Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984, p. 8.
[341] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 49.

obstante, hemos de señalar que, a diferencia de cómo se han fotografiado en algunos catálogos[342], Miura nunca pretendió presentarlas apoyadas sobre unos árboles[343].

A pesar de que como ya hemos señalado, todas las tipologías tenían para Miura la misma importancia, lo cierto es que el formato rectangular sería el más trascendental en su trayectoria profesional. Esto se debe tanto al hecho de que él mismo crearía numerosas piezas de este tipo, como a la gran valoración que ha recibido por parte de la crítica y del público desde entonces y hasta la actualidad gracias, sobre todo, a este tipo de producción. Consecuentemente, su presencia se ha vuelto obligada en los volúmenes (libros y catálogos), las exposiciones, y las colecciones más importantes de arte español de la década de los setenta. No en vano, Miura logró sintetizar a la perfección algunos de los intereses más candentes del momento junto con las particularidades de su obra y su propia personalidad, creando unas piezas sumamente poéticas y sugerentes.

Por otro lado, en la primera mitad de los años ochenta, en paralelo a la realización de las cajas de interiores ennegrecidos, Miura también experimentó con otro tipo de soluciones. Estas nuevas piezas suelen poseer una gran largura y formas más variadas. Además, no se cubren con betún, sino que mantienen su color natural para potenciar las cualidades táctiles de sus superficies y jugar con sus imperfecciones. Asimismo, en ellas se combinan partes totalmente pulidas con otras muy texturadas de tal modo que se crean interesantes contrastes entre interior y exterior, lo áspero y lo delicado, lo natural y lo manipulado, etc.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1983.

[342] AA. VV., *Preliminar. 1.ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas,* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 127 y 128.

[343] Esto ha llevado a error a otros historiadores del arte posteriores. Véase: COMBALÍA, Victoria, «El arte conceptual en España. Escultores minimalistas, *povera* y otras derivaciones en los ochenta», en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al*., *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano y Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001, p. 154.

Algunas mantienen todavía la forma de caja, otras parten de la forma cónica del tronco del árbol, pero se tallan dejando los exteriores curvos y el centro totalmente plano, mientras que otras configuran una especie de rampa inclinada. Igualmente, se observan esculturas tanto curvas como rectas que parecen estanterías puesto que su sección es un ángulo de 90º y otras que vuelven a recordarnos a la solución de forma de canoa que el artista ya había trabajado a finales de los años setenta.

Asimismo, en este momento Miura se interesa puntualmente por las texturas pétreas, pero su desconocimiento de la técnica del trabajo escultórico en piedra y su deseo de hacer unas obras muy finas y alargadas, le impide trabajar con este material. Por este motivo, decide cubrir la superficie de una de las obras de madera con papel maché para reproducir sus rugosidades, aunque las piezas resultantes no le satisficieron y la idea no dejó de ser una mera propuesta experimental.

En definitiva, todas las esculturas en madera que Miura realizó dentro de la serie *La Experiencia del Paisaje* poseen una gran importancia y sin duda constituyen uno de los capítulos más interesantes tanto de su propia trayectoria como de la escultura española de la década de los setenta. No en vano, piezas como estas —junto a las de otros artistas como Adolfo Schlosser o Eva Lootz—, gracias a su espíritu innovador, anticiparían algunos de los caminos que otros creadores de la siguiente generación de escultores desarrollarían en los años ochenta. En este sentido, no podemos dejar de mencionar aspectos como el uso de la madera y el tratamiento natural que se da a la misma; la expresividad de los materiales; el sentido metafórico; el aspecto misterioso; la pureza formal; el esquematismo geométrico; etc.[344].

Por otro lado, hemos de señalar que la originalidad, la sencillez, la temática y el material de estas piezas han dado lugar a numerosas comparaciones y han favorecido que se las haya etiquetado de muy diversas maneras sin haber profundizado realmente en sus características más intrínsecas. Por ejemplo, algunos críticos las han vinculado con sus orígenes nipones. En concreto, autores como Alicia Murría, José M.ª Parreño o José Marín-Medina las han relacionado con lacas o con objetos tradicionales de madera japoneses[345].

Igualmente, otros estudiosos han intentado explicarlas, vinculándolas a distintos movimientos de vanguardia como el *minimal*, a pesar de que ello resulta sumamente erróneo. En este sentido, debemos señalar que el minimalismo nunca se interesa por las calidades de los materiales y los objetos que propone son fríos y regulares. Además, en ellos se intenta eliminar todo contenido referencial, por lo que las piezas resultantes son lo que son en un sentido absolutamente tautológico. Estos principios se sitúan en las antípodas de lo que Miura propone: obras cálidas y orgánicas que nacen de la naturaleza, que asumen todas sus imperfecciones e irregularidades y que hablan de sus experiencias por el bosque, es decir que aluden a otra realidad.

---

[344] HERNANDO, Javier: «La renovación escultórica…», *op. cit.*; y NAVARRO, Mariano, *Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española 1969-1989*, [Madrid]: Fundación Caja Madrid, 1999.

[345] MARÍN MEDINA, José, «Mitsuo Miura a través del espacio», *ABC Cultural*, 3 de noviembre de 1995; MURRÍA, Alicia «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16 Aragón,* 28 de octubre de 1989, p. 46; y PARREÑO, José M.ª, *Un bosque en obras…, op. cit.*, p. 61.

Por otro lado, tampoco se tratan de piezas de arte *povera* ni tienen nada que ver con el *land art*. Miura solo trabajó con madera y en ningún momento se interesó por la transformación de este material. Su búsqueda tenía que ver tanto con problemas espaciales como, sobre todo, sensoriales, pues intentaba traducir sus experiencias en el paisaje. Sin embargo, no son piezas realizadas directamente en la naturaleza, sino objetos para ser observados y rodeados en un sentido tradicional.

Consecuentemente, la producción escultórica de Miura de este momento no se puede considerar ni *minimal* ni *povera* ni *land art*, así como tampoco se debe definir lógicamente, como una mezcla de todos estos movimientos como en muchas ocasiones se ha señalado.

Más desapercibida ha pasado su relación con el trabajo de Adolfo Schlosser (Leitersdorf, Austria, 1939-Bustarviejo, 2004), un artista austriaco que llegó a nuestro país en 1966. Con él Miura desarrollaría no solo una buena amistad sino también un interesante diálogo artístico. Esto ha conllevado que durante un periodo concreto existan numerosas concomitancias formales entre sus producciones escultóricas, aunque resulta bastante complicado establecer paternidades o determinar quien influyó a quien. Algunas de las circunstancias que dificultan el esclarecimiento de estas cuestiones son, por un lado, el hecho de que la obra escultórica de Schlosser no ha sido objeto de una catalogación completa y exhaustiva. Por otro lado, muchas de las obras que Miura realizó en este periodo tan solo se han podido documentar hasta ahora a través de su Archivo Fotográfico, por lo que desconocemos su año de realización exacto. Además, sabemos que realizó otras muchas piezas que se encuentran en paradero desconocido, por lo que no es fácil establecer una cronología definitiva que nos permita averiguar quien fue el primero en introducir cada una de las novedades que estas piezas aportaron.

Aunque ambos habían utilizado la madera a mediados de los años setenta[346], sus primeras tallas caminarían por senderos distintos. Sin embargo, curiosamente, poco después de que Schlosser se trasladase a Bustarviejo[347], su trabajo se fue aproximando, algo lógico si tenemos en cuenta que pasaban bastante tiempo juntos y que incluso durante un breve periodo compartieron estudio. En este sentido, Miura afirmaría:

> […] cuando [Schlosser] se vino a Bustarviejo, como no tenía taller, trabajamos los dos en el mío. Hacíamos escultura juntos. Muy poco tiempo de todas formas, porque inmediatamente después, debajo de su

[346] En el caso de Schlosser sabemos que este empieza a trabajar con maderas que recogía en los alrededores de Madrid y en la ribera del río Manzanares en torno a 1975-76. Igualmente, como ya hemos señalado, Miura realizó sus esculturas de formas arbóreas en torno a 1975. Véase: CALVO SERRALLER, Francisco, *Adolfo Schlosser, 1939-2004…, op. cit.*, p. 201.

[347] La fecha de llegada de Schlosser a Bustarviejo no está demasiado clara, pues algunos autores tan solo señalan que se produjo a mediados de los años sesenta. Otros se decantan por 1976 pero en la retrospectiva que organizó el MNCARS y que tuvo lugar en 2006 se habla de 1975-1976. Inicialmente, Adolfo alquiló una casa con la intención de ir solo los fines de semana, pero enseguida quedó prendado del lugar y decidió trasladarse a vivir allí con M.ª Rosa Arija Soutullo, con quien se casaría después. Véase: CALVO SERRALLER, Francisco, *Adolfo Schlosser, 1939-2004…, op. cit.*, p. 201; y BONET, Juan Manuel, *et al*., *Adolfo Schlosser*, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, [1998], p. 13.

> casa se quedó vacía una vaquería y ya montó allí el taller, pero por un corto periodo de tiempo trabajaba conmigo, o yo con él, cada uno sus obras, en el patio de mi estudio[348].

Este encuentro explica posiblemente que en un momento dado los dos realicen esculturas de madera alargadas y de superficies curvas y que además algunas de ellas estén enceradas por fuera y ennegrecidas por dentro. En el caso de Schlosser, este efecto se conseguía quemando la superficie de la escultura o cubriéndola con hollín[349], mientras que en el de Miura, como sabemos, se lograba aplicando betún negro.



Adolfo Schlosser: *Sin título*, 1979 (izquierda), *La larva*, 1977 (derecha).

Ahora bien, el reconocimiento que ha conseguido Adolfo Schlosser desde que, por un lado, se le otorgara en 1991 el Premio Nacional de Artes Plásticas y que, por otro lado, el MNCARS le dedicara una importante exposición retrospectiva con motivo de su fallecimiento en el año 2004[350], ha conllevado que, como en tantos otros casos, haya sido más conveniente enfatizar todo lo que había de gran renovador en su trayectoria que evidenciar la relaciones que mantuvo con otros artistas como Miura, cuyos vínculos han llegado a ser totalmente obviados en algunas ocasiones. Igualmente, el puesto preeminente que Schlosser ha logrado en el panorama español contemporáneo ha

[348] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[349] Según Calvo Serraller, Schlosser empezó a utilizar hollín por el recuerdo de la chimenea del taller de su padre que era ceramista. Véase: CALVO SERRALLER, Francisco, *Adolfo Schlosser, 1939-2004…, op. cit.*, p. 189.
[350] *Ibidem.*

favorecido que el trabajo de Miura, el cual además había sido menos estudiado hasta la fecha se interpretase como una órbita que gira alrededor suyo. De este modo, la obra escultórica que el creador nipón llevó a cabo en este momento se ha leído en ocasiones simplemente como una interpretación personal en clave minimalista de los planteamientos de Schlosser.

Dejando a un lado el hecho de que debemos desechar cualquier interpretación *minimal* para este tipo de producción, lo cierto es que entre el trabajo de ambos artistas encontramos tanto algunas posibles coincidencias como ciertas influencias mutuas. Por ejemplo, en el caso de la utilización de interiores negros debemos decir que aunque Schlosser ya quema sus esculturas desde 1976[351], es decir, dos años antes de que Miura comience a aplicar betún en las suyas, Miura había aprendido ya esta técnica por mediación de su padre, quien también había trabajado este material, aunque en un sentido artesanal[352]. De hecho, el propio Miura ha negado que se inspirara en el trabajo de Schlosser para crear estos acabados, y tampoco considera que su compañero pudiese estar influido por él.

No obstante, existen otro tipo de concomitancias formales en sus trabajos que, cuanto menos, nos hablan de un intercambio constante de ideas que, sin duda, beneficiaría a ambos. Por ejemplo, no sería descabellado pensar que Schlosser pudiera tomar como referencia las esculturas de temática arbórea que Miura hizo para realizar piezas como *Sin Título* de 1977, sobre todo si tenemos en cuenta que, como el propio Mitsuo recuerda, a Adolfo le interesaron enormemente sus trabajos: «[…] yo creo que a Adolfo Schlosser, aunque ya trabajaba con madera antes, cuando estaba trabajándola yo, le gustó mucho lo que estaba haciendo»[353].

Por otro lado, la escultura de Miura también acusa una cierta influencia de la del austriaco. Así parece demostrarlo la comparación entre la forma curvada de algunos de los instrumentos musicales que Schlosser realizó en 1975 y algunas de las piezas alargadas con perfiles curvos que Miura llevó a cabo en 1978 y 1979. Asimismo, la obra titulada *La larva* que el austriaco ejecutó en 1977 es muy similar a las esculturas redondeadas de Miura de finales de los setenta.

Ahora bien, hay algunas particularidades de sus trabajos que no podemos saber a ciencia cierta quien las empezó a trabajar primero. Tal es el caso de la solución que ambos otorgan a algunas esculturas desde 1979, coloreando el interior de negro y dejando el exterior en el tono natural de la madera[354].

No obstante, este tipo de referencias formales en ningún momento nos deben hacer olvidar que el trabajó de ambos fue sumamente personal y que sus intereses también se alejaron en múltiples aspectos. Por ejemplo, a diferencia de Adolfo, Miura nunca dotó de utilidad a sus piezas ni se planteó realizar esculturas-instrumentos, pues

[351] *Ibidem*, p. 36.
[352] Este hecho haría que Miura vinculase el empleo de la madera con las artesanías, lo que le alejaría de esta técnica durante mucho tiempo.
[353] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[354] CALVO SERRALLER, Francisco, *Adolfo Schlosser, 1939-2004…, op. cit.*, p. 41.

consideraba que sus obras se bastaban a sí mismas y no necesitaban complementarse con cualidades sonoras[355].

Igualmente, el único material natural que Miura empleó fue la madera, mientras que el repertorio de Schlosser fue mucho más amplio (piedras, ramas de árbol, paja, barro, pieles, resinas, etc.)[356]. Además, Miura partía de lo cotidiano y su trabajo consistía básicamente en interpretar de un modo intuitivo sus propias experiencias frente al paisaje, dando lugar a unas piezas refinadas, sintéticas y simplificadas. Sin embargo, las esculturas del austriaco estaban dotadas de un alto contenido mitológico y simbólico que se inspiraba sobre todo en *Moby Dick* de Melville y en el libro oracular chino *I Ching*.

A propósito de la posible relación entre Mitsuo y Schlosser resultan muy elocuentes las palabras de Alfonso Albacete en las que afirma:

> El planteamiento de Schlosser era […] funcionar como un artista de Altamira con una cabeza de un artista de hoy. Y sin embargo, lo que hacía Mitsuo en las cajas o en las bolas de madera tenía más que ver con una posición oriental, buscar lo esencial en el sentido de buscar la forma oculta, como esas cosas que hacen los hindús que empiezan a quitar materia a una piedra de dos metros hasta que encuentran una cosa que dicen que es la forma que existía en el interior de la piedra y que guarda la energía de todo aquello. […] No tiene nada que ver con hacer una escultura con elementos naturales. Es como buscar la relación entre una cosa informe natural que ha crecido en forma de árbol y la construye con forma de caja[357].

2. 8. 1. 5. Arte público: *Camino de cielo* (1984)

Aunque no muy numerosos, los proyectos de arte público que Miura realiza en la naturaleza o partiendo de esta a lo largo de su carrera poseen un gran interés[358]. Esto

[355] Sin embargo, muchas de las obras que Schlosser lleva a cabo en este momento son al mismo tiempo instrumentos de cuerda o de percusión con los que organizaría algunos conciertos a finales de los setenta. Véase: BULNES, Patricio, *et al., Adolf Schlosser*, Valencia: IVAM, 1998.
[356] *Ibidem*.
[357] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 7.
[358] Además del que ahora nos ocupa, Miura también realiza otros proyectos de arte público para Telde en 1992 —del que hablaremos posteriormente— y para el Museo de Esculturas de Leganés en 1984. Este consistía en una gran estructura escalonada de cemento recubierta de color azul de unos doscientos cincuenta metros cuadrados. Véase: MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos…, op. cit.*, p. 203. Por desgracia, este malogrado proyecto no ha recibido ninguna atención por parte de críticos ni historiadores del arte, además de la ya citada Murría, y ni si quiera es mencionado en el apartado que José Marín-Medina dedicó a las esculturas del proyecto inicial del Museo de Escultura de Leganés en su libro sobre la escultura pública de este lugar. Véase: CALVO SERRALLER, F., «Un proyecto ejemplar en Leganés», *El País*, 4 de marzo de 1985, en www.elpais.com/articulo/madrid/MADRID/LEGANES_/MADRID/proyecto/ejemplar/Leganes/elpepiespmad/19850304elpmad_2/Tes [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008]; y MARÍN-MEDINA, José, «Las

es especialmente cierto en el caso de *Camino de cielo*, pues es el único ejemplo que se llevó a cabo, aunque con modificaciones respecto al planteamiento inicial[359]. Además, es uno de los que mejor nos permite entender lo que para nuestro artista significaba realizar este tipo de actuaciones.

Aunque la idea inicial empezó a fraguarse en la mente de Miura a principios de los años ochenta, *Camino de cielo* se ejecutó en 1984 con motivo de la realización de la segunda edición de la «Fira de l'Escultura al carrer». Esta se enmarcaba dentro de unas jornadas multidisciplinares que incluían también actividades de danza y teatro y que organizó el Ayuntamiento de Tárrega (provincia de Lérida) con la colaboración de su Escuela de Artes y la Generalitat de Cataluña[360]. Inicialmente, la única manifestación artística admitida era la escultura, pero finalmente también se aceptaron intervenciones en el paisaje, si bien es cierto que serían muy pocos los que realizarían obras vinculadas de un modo u otro con la naturaleza o que entenderían el espacio público en un sentido más contemporáneo[361].



Mitsuo Miura: Boceto para *Camino de cielo*, 1983.

La actuación de Miura consistía en cavar en un terreno una profunda franja de veinte metros de largo y tres de ancho[362]. El suelo de la misma se inclinaba ligeramente a modo de rampa descendiente hasta la mitad del camino y a partir de ahí se volvía

esculturas del proyecto inicial», en MARÍN-MEDINA, José, *El arte para todos. Escultura pública en Leganés*, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, 2005 pp., 42-51.

[359] Es necesario señalar que, como es habitual en este tipo de manifestaciones, su estudio resulta en suma dificultoso debido a su carácter efímero, a la escasez de documentos sobre las mismas y al hecho de que no suelen concluirse por motivos políticos y económicos. No obstante, por fortuna, para el estudio de *Camino de cielo* se conocen algunas fotografías y diversos estudios preparatorios.

[360] GARCÍA, Josep Miquel, *2.ª Fira de l'Escultura al Carrer*, Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega, 1984, s. p.; y MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos…, op. cit.*, p. 133.

[361] De entre todos los participantes tan sólo Ernest Altés, Ángels Ribé y Miura demostraron unas inquietudes como las señaladas. Véase: GARCÍA, Josep Miquel, *2.ª Fira de l'Escultura al Carre… op. cit*.

[362] *Ibidem*.

ascendiente como si se tratase de un arco invertido envolvente y que desembocaba en un castillo en ruinas situado sobre un cerro, al cual parecía enmarcar[363].

En principio, el proyecto de Miura contemplaba que el suelo de esta senda se cubriese con pedazos de cristal y espejos. Estos simularían el agua del cauce de un río y reflejarían el cielo azul cubierto de nubes en movimiento [364] . Sin embargo, lamentablemente, algunos problemas entre el Ayuntamiento y las empresas que debían suministrar el cristal conllevaron que se tuviese que cambiar este material por chapa metálica. Finalmente, esta solución tampoco fue posible y el proyecto tuvo que ser replanteado para que consistiera únicamente en una zanja[365].

Este hecho ha traído consigo que esta intervención se haya relacionado a menudo con las creaciones del americano Michael Heizer, puesto que este artista habitualmente perfora terrenos tanto de roca como de tierra y arena, dejando los surcos creados al descubierto[366]. Sin embargo, aunque ambos creadores utilizan el suelo como material de sus trabajos y ambos lo excavan, el sentido de horadar el terreno que se observa en *Camino de cielo* está en plena consonancia con las ideas manejadas por Miura en las esculturas de madera de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta[367]. Esta no es otra que la de ahondar en la materia, vaciando su interior y simulando los sucesivos pasos que el artista da al andar en el bosque[368].



Michael Heizer: *Doble Negativo*, 1969 (izquierda) y
Robert Smithson: *Nueve desplazamientos de espejos*, 1969 (derecha).

.

[363] APÉNDICE 4.4. doc. n.º 39; y MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos…, op. cit.*, p. 133.
[364] En este sentido, debemos destacar la inclinación que Miura demuestra en diversas ocasiones de su trayectoria por el cielo y las nubes como puede observarse en algunos de los montajes fotográficos de 1983-84 y en los cuadros de 1983.
[365] Con posterioridad a la finalización del evento, la obra fue de nuevo tapada con tierra y en la actualidad no queda rastro de ella.
[366] HEIZER, Michael, *Michael Heizer*, Essen: Museum Folkwang, 1979; y RAQUEJO, Tonia, *Land art…, op. cit.,* p. 64.
[367] Este tipo de esculturas que Miura empezó a realizar en 1979 se prolongarán hasta 1985 y 1986, según las tipologías.
[368] En este sentido, discrepamos con Carlos Jiménez quien afirma que la obra del japonés no dependía de otras piezas realizadas en otros medios. Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 39.

Por otro lado, Miura no pensó en dejar la zanja de tierra al descubierto, sino que, como ya hemos comentado, quería cubrirla de cristales y espejos, algo que seria prácticamente impensable para Heizer quien, en caso de añadir otros elementos ajenos al lugar donde se encuentra la obra, elegiría seguramente materiales naturales[369]. En este sentido, su planteamiento se aproximaría más —salvando las distancias— a autores como Robert Smithson, quien colocaba espejos aleatoriamente en un territorio[370].

Consecuentemente, *Camino de cielo* posee una gran importancia en el panorama artístico español máxime si tenemos en cuenta la escasez de propuestas de este tipo en nuestro país y el carácter tardío de las mismas. No son muchos los artistas españoles que hasta entonces habían realizado proyectos sobre la naturaleza, integrado sus esculturas en la misma o trabajado con materiales que procedan de esta. Esto hace que no sea posible hablar de un movimiento *land art* en España[371]. En ciertos aspectos esta obra comparte con este la sensibilidad hacia los elementos de la naturaleza, así como otras características concretas como la realización de desplazamientos de masas de tierra o el deseo de llevar el arte fuera de los espacios cerrados, creando así unas obras no comercializables y que necesitan ser recorridas para ser comprendidas.

Sin embargo, a pesar de lo anteriormente dicho, no podemos considerar a Miura como un artista *land art* como en ocasiones se ha afirmado[372]. En realidad, existen notables diferencias entre sus proyectos de arte público —los cuales además son minoritarios— y las intervenciones en la naturaleza de otros artistas como Richard Long, Walter de Maria, Michael Heizer, Denis Oppenheim, Robert Morris, Robert Smithson, Nancy Holt, etc. Esto se debe a que, aunque Miura trabaja en estos casos con la naturaleza misma, nunca lo hace en territorios vírgenes como desiertos, lagos, costas, canteras, pantanos, etc.[373]. Sin duda, prefiere acometer piezas de escala humana y que no requieran de un gran despliegue de medios[374]. Además, nunca plantea reflexiones sobre el arte primitivo, ni lo sublime. Y la plasmación del paso del tiempo en sus obras

[369] RAQUEJO, Tonia, *Land art…, op. cit.,* p. 23. No obstante, debemos tener en cuenta que, en ocasiones, también añadía hormigón. Véase: LAILACH, Michael, *Land art*, Colonia: Taschen, 2007, p. 52.
[370] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 39.
[371] RAQUEJO, Tonia, *Land art…, op. cit.,* p. 85.
[372] Así ha sido considerado por expertos en la materia de la talla de, entre muchos otros, Javier Maderuelo. Véase: MADERUELO, Javier, «Desde el dominio de lo público», *El País,* 28 de febrero de 1994, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/dominio/publico/elpepicul/19940228elpepicul_6/Tes [fecha de consulta: 15 de mayo de 2008]. No obstante, son innumerables los autores que con más precaución sólo han señalado su postura cercana a estas propuestas, lo cual sería más válido bajo nuestro punto de vista. Véase: BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo…, op. cit.*; CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88*, Tokio: Marimura Art Museum Harajuku Tokyo, 1988; FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1989; MILLET, Teresa, *et al., Colección Juan Antonio Aguirre…, op. cit.*; APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49; QUERALT, Rosa y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede…, op. cit.*; VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Naturalezas españolas…, op. cit.*
[373] LAILACH, Michael, *Land art*…, *op. cit.*, p. 6.
[374] En este sentido, Miura ha afirmado: «Me parece más cómodo no intervenir en el paisaje. Físicamente quiero estar siempre lejos» o también: «Disfruto con la sensación de no mojarme. Quizás sea un miedoso, pero no quiero intervenir». Véase: MARTÍNEZ URTASUN, José Miguel, «El paisaje y el placer de la mirada», *El Día,* 20 de octubre de 1989, p. 37.

aunque existente, tiene que ver con la demostración que de él se hace a través del paisaje[375].

2. 8. 2. «Paisaje y encuadre»

Además de explorar la relación entre paisaje y materia, en este momento Miura también nos presenta unas obras realmente sofisticadas en las que algunas de las características de la subserie anterior se combinan con otros aspectos vinculados con la manera en que el autor se aproxima al paisaje, especialmente, con el encuadre fotográfico.

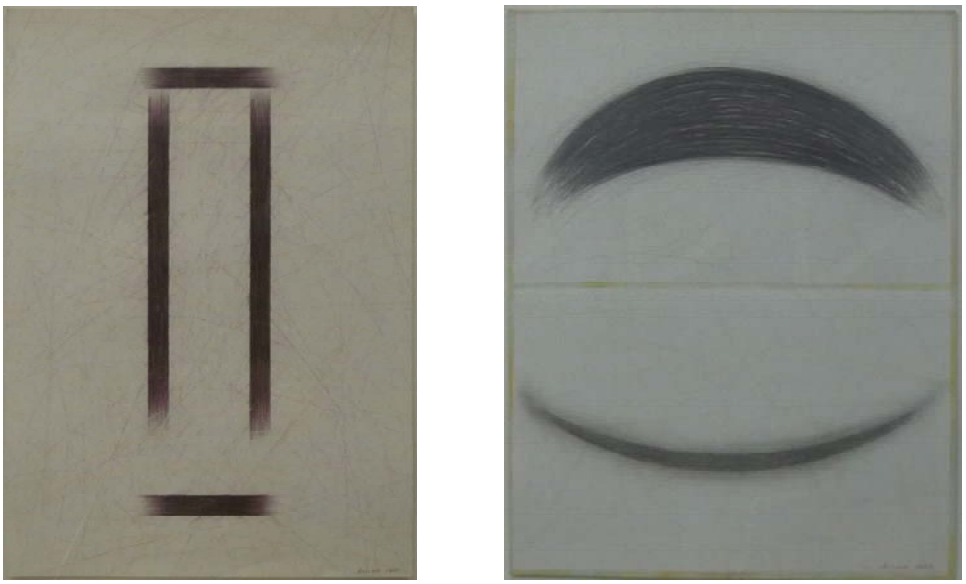
Todo ello será visible en múltiples manifestaciones como, por ejemplo, en algunos dibujos, trabajados tanto de forma independiente como combinados con fotografía; piezas de obra gráfica; montajes fotográficos o pinturas.

2. 8. 2. 1. Grafitos (1980-1982)

En su búsqueda de una identidad propia y de un trabajo cada vez más personal, Miura va consolidando paulatinamente algunas de sus principales señas de identidad: la sencillez, la síntesis y la esencialidad. Un ejemplo paradigmático a este respecto es el repertorio de dibujos que este artista presentó en la madrileña Galería Tórculo en la primavera de 1980. En esta exposición individual se incluyeron, entre otras piezas, un conjunto de grafitos en los que este artista logra trasladar al papel la problemática del vacío que ya había trabajado en otras obras anteriormente[376]. Esta cuestión será la que precisamente le lleve a interesarse por el encuadre, otro de los temas que será fundamental en su trabajo a partir de este momento. Esto se explica por qué Miura nos habla de un hueco que se concreta a través de una delimitación espacial, de unos márgenes.

Estas piezas en concreto están compuestas por una serie de líneas verticales y horizontales que se construyen a partir de la superposición de múltiples trazos y que se combinan generando una especie de rectángulos cuyos lados no se han terminado de unir. Partiendo de esta base, elabora distintas interpretaciones alargando o acortando los distintos lados del paralelepípedo, los cuales a su vez pueden ser de mayor o menor anchura. No obstante, en ocasiones sus partes se simplifican enormemente e incluso se omiten algunas de ellas.

[375] Por el contrario, el concepto de tiempo usado en el *land art* tiene que ver con la creencia de que el tiempo es cíclico y repetitivo o que su medición es absolutamente convencional y arbitraria. Véase: RAQUEJO, Tonia, *Land art…, op. cit.* pp. 37-47.
[376] «Mitsuo Miura», *Diario 16*, 19 de marzo, 1980, p. 23; y APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 32.



Mitsuo Miura: *Sin titulo*, 1980 (izquierda) y *Sin titulo*, 1980 (derecha).

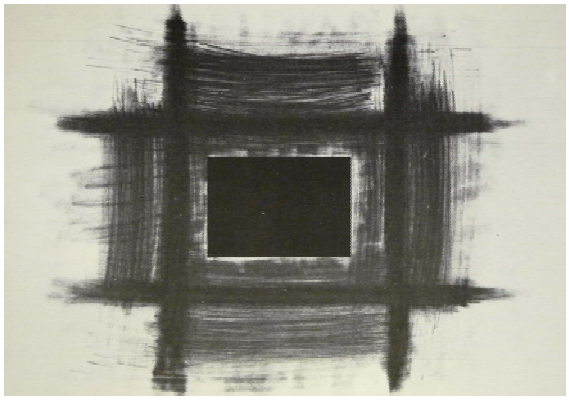
En todos ellos, el fondo se pinta con una especie de entramado formado por una serie de suaves líneas de colores sumamente sutiles que solo se perciben con todos sus matices a través de la observación directa. De este modo, se crea un conjunto armonioso que sorprende por su transparencia y levedad.

Al mismo tiempo, Miura realizará otras versiones de estas fórmulas, pero aumentando su gestualidad y dinamismo. En algunos casos, los trazos se agrupan en tres grandes franjas verticales, rectas y paralelas, mientras que en otros se curvan formando óvalos o triángulos. Igualmente, en otras ocasiones, se presentan parejas de líneas rectas y curvas que pueden tener distintos espesores y que se sitúan como en dos planos: una arriba y otra abajo. Las huellas de los trazos se perciben, pero estos han sido elaborados con tal destreza y rapidez que parecen situarse a medio camino de lo manual y lo industrial.

También haciendo uso de grafitos, realiza en este momento una serie de piezas en las que tras pintar todo el papel con suaves líneas cruzadas, borra diferentes partes, creando juegos de luces y sombras, así como de vacíos y de llenos.

Por otro lado, entre 1980 y 1982 elabora unas piezas sumamente interesantes en las que lleva más allá la idea de encuadre. En ellas vuelve a utilizar la fórmula de los innumerables trazos de grafito —combinados en ocasiones con carboncillo—, pero con el fin de enmarcar una fotografía. Al principio, el movimiento del lápiz será fácilmente reconocible y la irregularidad de los acabados que aparecía en algunas de las obras anteriormente comentadas se verá de nuevo en estas producciones[377]. Sin embargo, poco a poco dicha apariencia dará paso a unos marcos de trazos mucho menos definidos y más densos que se convierten prácticamente en rectángulos que bordean las imágenes centrales.

[377] Siguiendo estos parámetros también realizará una serigrafía bastante excepcional en la que la fotografía central se ha sustituido por un rectángulo monocromo de color fucsia.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1982.

Las fotografías que protagonizan estas composiciones son primeros planos de superficies de tierra o arena. Sin embargo, se presentan tan oscurecidas que apenas se adivinan los motivos captados, convirtiéndose prácticamente en una sombra de sí mismas. En ellas solo podemos intuir las huellas, los surcos dejados por el viento o el agua. En este sentido, estas piezas entroncan con los lienzos de 1976 y 1977 en los que el autor trasladaba mediante la textura del óleo la densidad y la materialidad de los campos. Además, la composición de rectángulos monocromos inscritos en superficies de múltiples pinceladas que poseen algunas de ellas también se vincula directamente a la empleada en estos grafitos.

No obstante, como ya hemos anunciado, lo más destacable de este tipo de piezas —tal y como ya anunciara en su momento Carlos Jiménez[378]— es la idea de encuadre, de enmarcar una imagen. Aunque ya había experimentado en cierto modo con estos principios anteriormente, aquí los desarrolla totalmente, disminuyendo el acento puesto en los contrastes y aumentando la importancia de la composición.

Este tipo de demarcaciones visuales están basadas, por un lado, en un principio de orden y selección, y por otro, de acotación y posesión de las imágenes que contienen. Estas ideas tendrán, como veremos, importantes consecuencias en algunas de sus obras posteriores, convirtiéndose a partir de ahora en una preocupación constante en su trabajo.

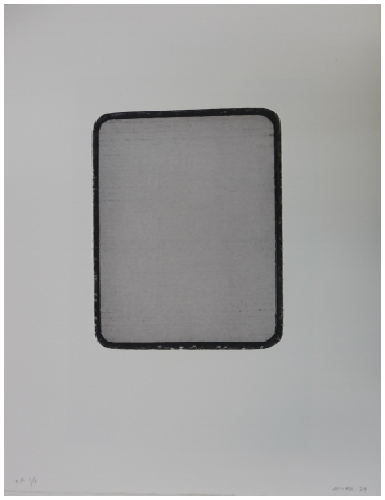
Además, nos encontramos ante una de las primeras ocasiones en las que Miura considera sus fotografías como obras de arte en sí mismas. Es cierto que desde principios de los años setenta emplea la cámara con asiduidad bien para inspirarse a la hora de crear otras piezas bien para conservarlas como documentos de una determinada acción o como un diario personal. No obstante, en esos casos, no les otorgaba un carácter de obra acabada y ni siquiera se preocupaba de revelarlas siempre, ya que para él solo reflejaban un proceso. Sin embargo, ahora nos las presenta, aunque todavía combinadas con dibujos, como obras de arte autónomas y con un discurso propio.

[378] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 39.

Su belleza nace de la simplicidad de sus ondulaciones, de la profundidad de su monocromía, de los brillos medidos que se crean en el terreno y por supuesto del contraste con el rastro, fuerte pero ligero, del grafito. Parece como si Miura quisiera reproducir sobre un soporte bidimensional lo que los elementos naturales crean en la superficie de la tierra, pero trabajando con sus propios medios —lápiz y papel—, es decir, sin llegar a intervenir en esta. De hecho, esta idea de contemplación sin participación, que tendremos ocasión de analizar con posterioridad, también será sumamente frecuente a partir de este momento.

2. 8. 2. 2. Obra gráfica y anilinas (1979-1981)

Entre 1979 y 1981, Miura lleva a cabo una serie de grabados en los que desarrolla la idea de encuadre para crear abstracciones muy simplificadas de paisajes. Para ello, utiliza rectángulos de ángulos curvos cuyos contornos se subrayan y cuya parte interior se pinta de diversos tonos que se inspiran en la naturaleza que le rodea: gris, naranja, morado, etc.


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1979.

A pesar de que este conjunto de piezas ocupan una parte muy pequeña de la producción de Miura destacan enormemente por tratarse de un antecedente de la serie *La Playa de Los Genoveses,* que iniciará poco después, tanto por el tema como por el tratamiento que este recibe. No en vano, en ellas Miura también investigará sobre cómo traducir a una serie de formas y de colores los elementos y las sensaciones que le ofrece el paisaje de la costa almeriense.

De hecho, algunas de estas piezas —en concreto las de color gris— aunque fueron concebidas en este momento, fueron estampadas por la Galería & Ediciones Ginkgo en 1991. Esto se puede explicar por el hecho de que, aunque en ese momento Miura trabajaba dentro de la mencionada serie inspirada en el paisaje de las costas del

Cabo de Gata, estas obras compartían muchas de sus preocupaciones estéticas y formales.

Por otro lado, en 1981 Miura también produce una serie de anilinas de colores, que no están realizadas con pincel, sino dejando caer la pintura directamente sobre el papel[379]. En ellas, además de introducir interesantes y delicados estudios cromáticos, sigue investigando sobre la idea de encuadre en el paisaje y las sensaciones que percibe en él[380]. En este caso, vuelve a emplear tanto formas rectangulares de muy diversos tipos como romboidales, así como dobles líneas paralelas, etc.

No obstante, no todas las piezas responden al planteamiento de encuadres, sino que muchas de ellas son simplemente la presentación de una serie de manchas que crean sugerentes aguadas y veladuras de múltiples colores. A veces conforman campos de color de gran tamaño o pequeñas zanjas que recuerdan a las composiciones de los lienzos matéricos, pero otras son pequeñas formaciones irregulares que parecen florecer en la superficie del papel. Esto hace que en algunos puntos nos recuerden a algunas de las obras de «multiformas» que Mark Rothko realizó en los años cuarenta, inspirándose también en sus experiencias en el paisaje y con las cuales comparte igualmente su aspecto desdibujado, borroso y aterciopelado, así como su colorido sutil, sensible y sumamente agradable.

En esta misma línea Miura lleva a cabo en 1982 un múltiple para la Galería Estampa titulado *Kam*. Esta pieza consiste en una tela alargada de 123 x 10 cm que el autor colorea a mano con tonos azules y amarillos principalmente. Esta se presenta dentro de una caja de plástico como las que se utilizan normalmente para guardar casetes. Esto se debe a que forma parte de una edición que ideó Manuel Cuevas —director de la mencionada galería— con el título *Grabaciones de la estampa* para cuya realización invitó a distintos artistas a trabajar con este formato[381]. Sin embargo, la obra está pensada para colgarse verticalmente como si fuera un rollo pintado tradicional japonés o *kakemono*[382]. Además, curiosamente en la parte superior acuña de manera totalmente excepcional un sello que incluye su nombre escrito en *kanji* y el título de la obra en alfabeto occidental, si bien es cierto que, al lado, también firma y fecha la pieza manualmente como de costumbre[383]. Tanto el formato como el sello son dos recursos que evidencian la permanencia de la huella del arte japonés en el trabajo de Miura, aunque este tipo de guiños tan evidentes a su cultura de origen no serán para nada frecuentes en su trayectoria.

Por otro lado, en 1982 y 1984 Miura trabaja nuevamente con telas de colores monocromos como naranja, azul y morado que se inspiran en distintos aspectos del

[379] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[380] Al parecer, siguiendo estas mismas ideas, también llevó a cabo un aguafuerte que solo se ha podido documentar hasta el momento en el Archivo Fotográfico del artista.
[381] Algunos de los artistas que crearon múltiples dentro de esta serie fueron Eduardo Gruber, Manolo Quejido, Carlos Forns Bada, Fernando Zóbel, José Guerrero, Guillermo Pérez Villalta, Marta Cárdenas, Alfredo Alcaín, Luis Gordillo, Javier Maderuelo, etc.
[382] Este formato volverá a ser utilizado posteriormente en la serie dedicada a la playa de Los Genoveses.
[383] En concreto, aparece «MIURA 82».

paisaje[384]. Dichas telas se presentan por parejas introducidas en unas fundas de plástico transparente. De este modo, el artista crea interesantes contrastes entre lo opaco y lo brillante o lo colorido y lo incoloro[385]. Y nos presenta una especie de metáfora visual con la que pretende inmortalizar el recuerdo del atardecer (tela) y la transparencia del ambiente húmedo (plástico) en la almeriense playa de Los Genoveses.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1982.

2. 8. 2. 3. Montajes fotográficos (1982-1984)

Como ya hemos tenido ocasión de analizar anteriormente, Miura ya había experimentado con la fotografía tanto en su estancia conquense como a su llegada a Bustarviejo. Sin duda, se sentía muy cómodo con este medio, ya que le recordaba al del grabado y los resultados que obtenía le atraían plásticamente. Sin embargo, no será hasta los años ochenta cuando empiece a tomar consciencia de todas las posibilidades que esta técnica le podía brindar, cuando deja de considerarla como un simple documento y pasa a tener un importante papel en su producción artística.

Fue así como, de repente, Miura se encontró con un gran número de negativos de imágenes que había realizado al paisaje, a las calles de Bustarviejo, a distintos elementos de la playa de Los Genoveses, etc., y decidió ordenarlos para darles un sentido[386]. No eran fotografías que se caracterizasen por grandes alardes técnicos y tampoco admitían ampliaciones de más de 30 x 40 cm. En este sentido, él mismo afirmaba que «si [una fotografía] es grande ya no es documento, es pancarta»[387]. Sin duda, a Miura no le interesaba perder el sentido intimista que había dado origen a muchas de ellas:

> Se trataba un poco de hacer un diario, en plan de «qué he hecho hoy», y que escribo por la noche. Me gustaba en ese sentido de diario, de

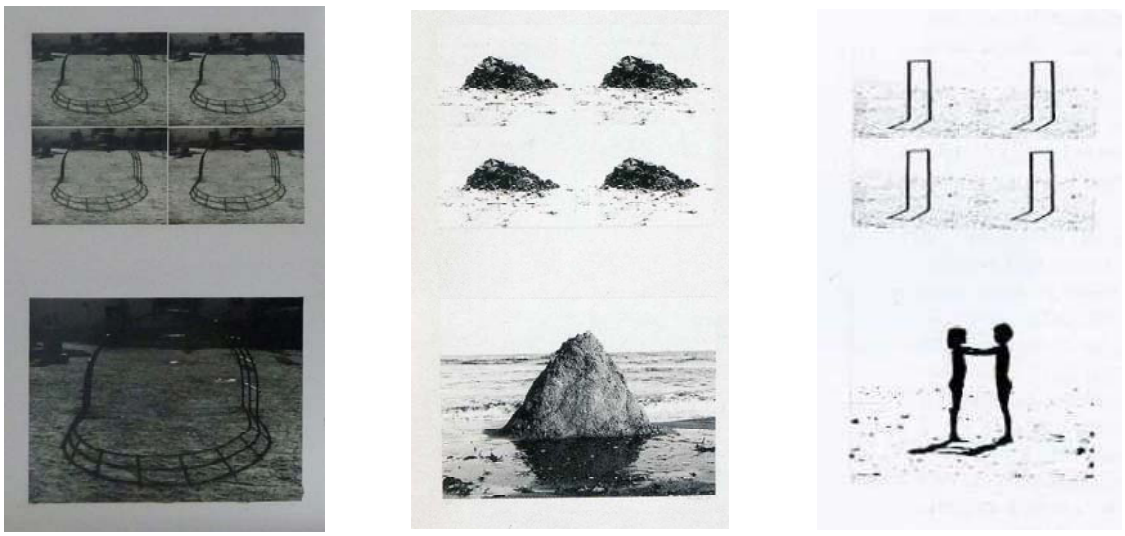
[384] Las telas naranjas, las cuales poseen tonos distintos, son friselinas (tela sintética algodonosa).
[385] LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Diputación Provincial, 1986, s. p.
[386] De hecho, en ocasiones retoma algunas de las fotografías que había realizado en los años setenta.
[387] Así nos lo expresó en una entrevista que tuvo lugar el 28 de marzo de 2009.

> hablar un poco de mi vida, aunque después no apareciesen palabras, sino solamente imágenes de un objeto[388].

No obstante, tampoco quería captar con su objetivo los aspectos más familiares o privados de su biografía, sino que el espíritu que le animaba estaba más ligado —salvando las distancias— al que movía a los hombres del siglo XVIII a crear aquellos gabinetes de ciencias naturales en los que recogían cualquier elemento curioso o raro que encontraban en su camino.

A pesar de que Miura nunca llegó a considerarse un fotógrafo, lo cierto es que logró unas piezas sumamente interesantes, llenas de poesía y de hallazgos visuales que además, le influirán notablemente en el resto de su producción. Esta huella será palpable tanto en los sistemas compositivos y la perspectiva empleada como en la manera de seleccionar la realidad. No en vano, esta nos remite, en definitiva, a problemas de encuadre, uno de los principales temas de investigación que Miura desarrolla en este momento.

Si bien es cierto que, las imágenes que los componen estaban inicialmente concebidas como imágenes separadas, pero poseedoras de una cierta unidad[389], en este momento Miura las organiza a modo de montajes fotográficos que siguen un esquema casi siempre regular. En concreto, se nos presentan en una composición doble sobre una cartulina de bastante gramaje, rectangular y dispuesta en posición vertical. En la parte superior, se ubica un mismo motivo repetido cuatro veces —en ocasiones incluso multiplicado por seis— y en la parte inferior se coloca agrandado, bien el mismo motivo que arriba o bien normalmente otro diferente, pero estrechamente relacionado con el anterior.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1982 (izquierda), *Sin título*, 1983 (centro) y *Sin título*, 1983 (derecha).

[388] *Ibidem*.
[389] MOURE, Gloria, *En tres dimensiones…, op cit.*

La elección de este sistema compositivo viene motivada por una doble intención: materializar la idea de que todo se repite día tras día y no otorgar demasiado protagonismo a ninguno de los motivos, que a menudo son detalles o primeros planos. Este fin también se logra por el hecho de que todas las imágenes son en blanco y negro, una solución esta que se explica tanto por razones prácticas como puramente estéticas. Miura no tenía un estudio para revelar en color, pero tampoco le importaba demasiado, ya que ese tratamiento le parecía suficiente. Con él lograba un resultado sumamente sencillo y delicado —que el propio Miura comparaba con las casas japonesas—, pero al mismo tiempo rico en tonos y en matices.

En general, Miura rechazaba cualquier extravagancia para hablar de su vida cotidiana y este sistema le proporcionaba la distancia que deseaba para tratar el paisaje que le rodeaba. Sin embargo, sorprende que tras estas obras Miura nunca vuelva a utilizar este tipo de bicromía y que las pinturas que cree posteriormente sean sumamente coloridas. En palabras de Alicia Murría «se diría que para lograr ser un gran colorista haya explorado previamente la infinitud del negro, como otros han realizado la del blanco»[390].

Igualmente, tanto el esquema compositivo como el uso del blanco y negro le servían al autor para plantear contrastes y comparar conceptos diferentes, pero semejantes, que subyacen en las propias imágenes y que en su conjunto funcionan como acordes visuales[391]. De esta forma, Miura nos plantea cuestiones relacionadas con las nociones de entrada-salida, positivo-negativo, cerrado-abierto, vacío-lleno, sequedad-humedad, horizonte, vano o marco, camino, sendero, hueco, agujero, contenedor, paso del tiempo, números, etc. Siempre con la intención de hablar de lo cotidiano, de las experiencias de la vida, del instante que pasa y nunca vuelve.

Con estos fines, Miura emplea múltiples y sorprendentes imágenes en las que además de crear ciertas ilusiones ópticas, juega con las paradójicas sombras que proyectan los objetos en un momento determinado del día. En este sentido, Miura ha comentado que en múltiples ocasiones, tras revelar en su estudio los negativos, si encontraba algún fallo, repetía una y otra vez una misma toma fotográfica incluso años después con el fin de crear juegos de luces y sombras perfectos y conseguir los tonos exactos que deseaba.

Asimismo, en algunas de ellas aplica esquemas de enmarcación similares a los que había empleado con anterioridad en las fotografías rodeadas de trazos de grafito. No obstante, en esta ocasión se aplican a la imagen misma, manipulando la ampliadora para generar un marco en el centro de la composición[392].

En total, Miura realizó cincuenta y cinco versiones definitivas diferentes en las que se observan dos grandes líneas temáticas. Por un lado, encontramos numerosas fotografías que nos muestran distintos aspectos del casco urbano o de los campos de

[390] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996, p. 13 (B).
[391] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 50.
[392] Además, en algunas ocasiones también yuxtapone o aplica retículas a las imágenes.

Bustarviejo que vio a lo largo de sus paseos. También, aparecen otros emplazamientos que había descubierto en sus viajes o los distintos estadios por los que pasó su intervención en la localidad de Tárrega, la cual tuvimos ocasión de analizar anteriormente. De este modo, en ellas se observan elementos como parques infantiles; una rueda de molino antigua; tallos cortados; ramas en la nieve; tripas de animales colgadas en un secadero; depósitos de agua; puertas; detalles de una pared; escaleras; construcciones inacabadas; piedras pintadas de blanco; rocas en medio de la naturaleza; cables que cuelgan del techo; bocas de fuentes; canteras; vigas, carreteras; puentes; callejones; esquinas; cielos; etc.

Por otro lado, la segunda línea temática sobre la que Miura investiga en estas obras es la relativa a la playa de Los Genoveses (Almería), la cual tendrá una formidable trascendencia en su carrera. Aprovechando las acampadas —mayoritariamente estivales— que Miura realiza junto a su familia en este paraje desde aproximadamente 1978, Miura se dedica a fotografiar todo aquello que en él acontece. No obstante, da mayor prioridad a lo que tiene un carácter transitorio y efímero, interesándose por los objetos que han dejado otros visitantes en la playa; las nubes; las olas; o los pequeños diques o montañas que realizan los niños en la arena. Incluso inmortaliza a sus hijos jugando a recrear la forma de unos palos que también habían encontrado por azar. Igualmente, retrata las montañas que cobijan la playa, el horizonte desde distintos puntos de vista, etc.

El interés de Miura hacia el paisaje es absolutamente palpable en estas piezas, pero en ocasiones ha sido sobreinterpretado por algunos autores como Mariano Navarro o Tonia Requejo al considerar estas imágenes como documentos de intervenciones que el propio Miura había hecho en la naturaleza[393]. Sin embargo, Miura siempre mantiene una cierta distancia con respecto a medio natural. En estos momentos, se comporta frente a este como un *voyeur*, a lo sumo propone, pero nunca actúa, es decir, no interviene, sólo fotografía, por lo que sus obras son fruto de una contemplación no participativa. Este hecho le diferencia totalmente de las propuestas de otros de sus contemporáneos, por lo que no podemos afirmar en ningún caso que estas sean obras de *land art*. En este sentido, el propio Miura afirmaría: «Después de hacer pintura al óleo y de querer hacer como un artista europeo, ya dejé un poco de tener ese contacto directo, ya no tenía intención de dejar esa huella de artista»[394].

Sin embargo, comparte con algunos de sus defensores su sensibilidad hacia una estética que revaloriza el paisaje como tema de investigación artística. Una idea esta que parece sugerirse —ya que no hay ningún texto explicativo, sino solo imágenes— en el número cero de la revista *Arena Internacional del Arte*. Esta publicación se dedicó monográficamente a distintos artistas de renombre como Joseph Beuys, Robert Morris, Eva Lootz, etc., que habían empleado de una forma u otra arena para sus creaciones[395].

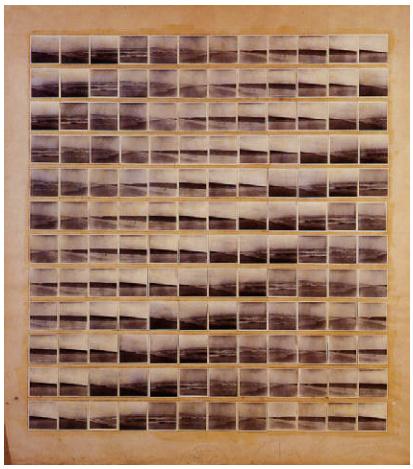
---

[393] HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros…, op. cit.,* p. 16; y RAQUEJO, Tonia, *Land art*…, *op. cit.,* p. 87.
[394] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[395] Desde este momento, en algunas ocasiones se ha generalizado y se ha denominado a todas las obras de esta serie de montajes fotográficos como *120º Playa de Los Genoveses*. No obstante, este título resulta



Mitsuo Miura: *Sin título,* 1983.

Igualmente, tal y como han señalado algunos autores como Fernando Castro Flórez, algunas de estas obras poseen ciertas relaciones con las fotografías de Jan Dibbets[396]. No en vano, el trabajo de este autor gira en torno a la percepción del paisaje y las restricciones técnicas de la fotografía, si bien es cierto que los resultados alcanzan metas distintas[397]. Además, coincide con él en algunos planteamientos cercanos al conceptual —por ejemplo, el uso de retículas en el caso de Miura— y en algunas composiciones. Esto resulta especialmente cierto en una serie de *collages* fotográficos de formato apaisado que Miura realizó en 1983 y 1984, yuxtaponiendo irregularmente distintas fotografías hasta completar una visión panorámica del paisaje.



Jan Dibbets: *Panorama Bloemendaal (en 144 partes)*, 1971.

Volviendo a los montajes fotográficos, hemos de señalar que, a pesar de que las imágenes habían sido tomadas desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta, Miura no las montó desde el principio de la manera que ahora las conocemos (con cuatro imágenes en la parte superior y una de mayor tamaño en la parte inferior). Es con el tiempo cuando —tal y como han señalado Ana Carceller y Helena Cabello— «reconstruye la memoria de esos veranos para concluir en un trabajo más abstracto

incompleto puesto que como hemos visto existen múltiples fotografías que han sido realizadas en otros lugares (Véase: GOYTISOLO, Juan, *España y sus ejidos,* Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2003). Además, dicha denominación incluiría también otras fotografías panorámicas realizadas a partir de *collages* de múltiples imágenes de la playa de Los Genoveses que, aunque relacionadas con las anteriores, forman parte de otra serie de obras distinta y llevada a cabo bajo presupuestos diferentes.

[396] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «A vueltas con las décadas», *Diario 16*, 22 de marzo de 1994, p. 48; y [396] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 41.

[397] LAILACH, Michael, *Land art…, op. cit.*, p. 42.

producto de la elaboración en el laboratorio»[398]. De hecho, muchas de estas fotografías permanecerían inéditas durante meses, sobre todo en el caso de las tomadas en la playa de Los Genoveses, puesto que no las podía revelar hasta que no volvía a Bustarviejo. Además, lo cierto es que tampoco le interesaba demasiado tenerlas en papel.

La primera en descubrir estas pequeñas joyas, aunque antes de estar organizadas a modo de montajes fotográficos, fue María Corral, quien propuso a Miura llevarlas a la extraordinaria muestra de escultura de la que ella misma era comisaria y que se celebraría en 1984 bajo el título de *En tres dimensiones*. Sin embargo, en este caso no estaban montan solo se llevó una pequeña representación y además, en general, pasaron bastante desapercibidas.

Igualmente, en 1994 se exponen algunas de ellas ya como montajes en la muestra individual de Mitsuo que Armando Montesinos comisarió en el Koldo Mitxelena en 1994. Sin embargo, no sería hasta que en 1999 la Galería Helga de Alvear financiara la producción del resto de montajes y las expusiera todas juntas dentro del programa del Festival PhotoEspaña cuando estas obras empezaron a adquirir la valoración que merecían[399]. En esta ocasión, fueron presentadas con la denominación de *Qué vida tan maravillosa. Obra fotográfica (1979-1984)*[400], haciendo referencia a los aspectos placenteros de su existencia y de su vida familiar.

Con todo y lamentablemente no son todavía muy conocidas por el público en general, a pesar de que se trata de un conjunto de piezas llenas de frescura, curiosidad, delicadeza, poesía y belleza y que hablan de lo cotidiano, de las pequeñas cosas: las que precisamente a Miura más le interesan.

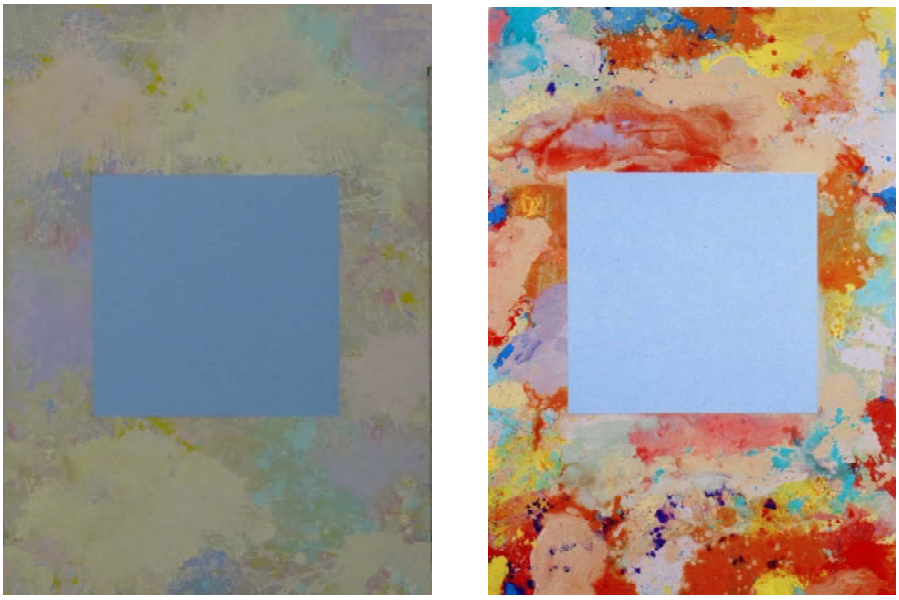
2. 8. 2. 4. Pinturas (1983-1985)

Tras realizar la serie de óleos sobre lienzo de 1976 y 1977 en la que Miura plantea unas obras sumamente cargadas de materia, este artista pierde el interés por la práctica de la pintura y durante varios años se dedica a trabajar otro tipo de manifestaciones como la escultura, el grabado, el dibujo o la fotografía. No será hasta 1983 cuando Miura supere esta crisis pictórica, abandone ese mundo de blanco y negro —solo interrumpido en algunos grabados y anilinas— y comience a investigar sobre

[398] CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, «Momento a momento. Mitsuo Miura», *El Periódico del Arte*, n.º 22, 1999, p. 20.
[399] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 45.
[400] En realidad, el título de la misma podría ser objeto de algunas controversias. Por un lado, la utilización de la denominación *Qué vida tan maravillosa* podía llevar a confusión al ser un nombre que Miura usaba en su serie de *La playa de Los Genoveses* con unas connotaciones concretas que en este caso solo se pueden aplicar a una parte de la misma. Y por otro lado, la cronología propuesta es errónea si tenemos en cuenta que algunas de las imágenes fueron tomadas entre 1975 y 1977, según aparece en el catálogo de la exposición individual que Miura celebró en 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Asimismo, Miura señaló en una entrevista que pasó aproximadamente ocho años haciendo este tipo de fotografías, lo que nos indica que empezaría a hacerlas en torno a 1976. Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 48; y APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

cómo aplicar sobre los cuadros algunas de las ideas que había planteado anteriormente en el resto de la serie[401].

Estas piezas, que en algunas ocasiones han sido tituladas *Accidente*[402], vuelven la mirada de nuevo al paisaje y a las vivencias que Miura tiene frente al mismo. En concreto, nos presentan fragmentos del cielo que el artista veía desde el balcón de su casa a diario. Mientras desayunaba cada mañana, Miura contemplaba asombrado —e incluso fotografiaba— el aspecto de las nubes, su movimiento, sus constantes cambios de formas y de colores, las cuales se presentaban ante su sensible retina como un auténtico espectáculo. A veces, el cielo se encapotaba, se mostraba grisáceo y preludiaba tormentas, otras se llenaba de claroscuros que recordaban a los rompimientos de gloria de los frescos del mejor arte barroco. Otras veces se teñían de mil colores, o de repente, se podían convertir en un cielo completamente lila[403].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1983 (izquierda) y *Sin título*, 1983 (derecha).

Atraído por todos estos fenómenos, Miura pinta unos cuadros que son el reflejo directo de esos momentos fugaces e instantáneos en los que el cielo se nos presenta con su mayor belleza, dinamismo y luminosidad y que él observa desde un punto fijo y vacío como es el marco de su ventana.

---

[401] GUERRERO, Rafael, «El jurado denuncia presiones sobre el fallo del premio de novela 'Ciudad de Granada'», *Ideal*, 2 de junio de 1983, s. p.

[402] CASTRO, Eduardo, «El escritor López Barrios, el músico José García Román y el pintor japonés Miura, premios Ciudad de Granada», *El País,* Granada, 2 de junio de 1983, en www.elpais.com/articulo/cultura/GARCIA_ROMAN/_JOSE_/_COMPOSITOR/MIURA/_MITSUO/GRANADA/GRANADA_/MUNICIPIO/ANDALUCIA/escritor/Lopez/Barrios/musico/Jose/Garcia/Roman/pintor/japones/Miura/premios/Ciudad/elpepicul/19830602elpepicul_14/Tes [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007]; y CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88…, op. cit.*, s. p.

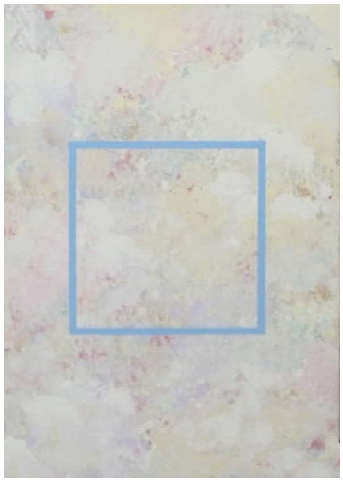
[403] Algunos autores, sin embargo, defienden —bajo nuestro punto de vista erróneamente— que estas pinturas se inspiran en los colores de las habitaciones de la casa de Miura. Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 39.

Consecuentemente, Miura cubre los fondos de los cuadros con una serie de manchas irregulares que se superponen las unas sobre las otras como si fueran campos de nubes y que poseen un aspecto orgánico, fluctuante y texturado[404]. Estos efectos se logran gracias al empleo de pintura plástica líquida que se vierte con energía sobre el soporte del cuadro, como si fuera una derivación de *dripping* y el *splash* del expresionismo abstracto[405]. Este está compuesto por una cartulina sobre tabla, ya que de haber utilizado lienzo este se hubiese combado por el peso de los pigmentos.

No obstante, no contento con la plasmación directa de la apariencia de los diferentes cielos que observa, el artista quiere dejar constancia del encuadre desde el que observa el paisaje. Para ello, crea distintos tipos de marcos que superpone al fondo de las manchas multicolores. Además, este sistema le sirve para ordenar la composición, así como para ocupar simbólicamente una parte de ese cielo, disfrutarlo y, en definitiva, hacerlo suyo. Igualmente, los fragmentos reservados se pueden interpretar en algunas ocasiones como espacios vacíos en los que la mirada del espectador puede posarse y descansar.

Para ello, el artista diseña un gran repertorio de sistemas de apropiación y encuadre que se materializan en diversas formas geométricas y que, en muchos casos, ya había ensayado de una forma u otra tanto en el resto de obras de esta serie como en otras anteriores. Estas figuras suelen estar pintadas normalmente de color azul, aunque también pueden ser lilas o amarillas. Habitualmente, en el centro de la pintura aparece inscrito un cuadrado monocromo y plano, que contrasta enormemente con las manchas informes que le rodean[406], pero también podemos encontrar solo su perímetro, el cual actúa a modo de marco. En otras ocasiones, sobre el fondo de manchas aparece una cuadrícula de finas líneas que puede ser regular o tener un cuadrado central monocromo de mayor tamaño[407]. Asimismo, a veces se superponen delgadas líneas paralelas o una serie de franjas anchas que pueden disponerse tanto horizontal como verticalmente, en cuyo caso crean diversos ritmos con sus diferentes anchuras. Finalmente, también existen ejemplos en los que se yuxtaponen los cuadros de manchas con otros completamente monocromos, creando distintas combinaciones.

[404] Estas piezas tanto por su colorido como por la idea del paso del tiempo que transmiten han sido en ocasiones vinculadas a las obras de algunos impresionistas, sobre todo de Monet. Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 35; y JIMÉNEZ, Carlos, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 69, junio, 1990, pp. 78-79.
[405] En concreto, Miura utilizaba pintura con acetato de polivinilo «Arkil». Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[406] LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura…, op. cit.*
[407] Para la elaboración de esta solución es posible que este artista hubiese retenido en su memoria la imagen de una ventana con esa misma estructura reticular desde la que se veía el paisaje de Bustarviejo y que se encontraba en casa de un amigo suyo. Sin duda, fue una ventana que le llamó la atención ya que incluso la fotografió en una ocasión. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1983.

La mayoría de las piezas se presentan individualizadas, aunque formando parte de series[408]. No obstante, también hay ejemplos que constituyen polípticos, algunos de ellos de muchas piezas, sobre todo en el caso de los que poseen retículas y franjas.

En definitiva, Miura consigue realizar unas obras sumamente interesantes por su exquisita y vibrante policromía e intensa luminosidad. Además, el autor demuestra una gran habilidad para plantear problemas de fondo-figura [409] y reunir aspectos tan aparentemente irreconciliables como son la geometría y el gesto. Un hecho este que las convierte en paradigmas de la posmodernidad, pues al igual que harían otros artistas como Robert Mangold, Brice Marden, Robert Ryman y Gerhard Richter articulan en un mismo cuadro los dos polos que en la historia del arte moderno —salvo algunas excepciones[410]— habían sido objeto de enfrentamiento y rivalidad estilística[411].

2. 8. 2. 5. El grabado *Arte y trabajo* (1986)

El trasvase de influencias entre las diferentes técnicas y soportes que tan habitual es en la obra de Miura se manifiesta de nuevo en un grabado que este autor realizó por encargo del Ministerio de Trabajo en 1986. Dicha pieza forma parte de una colección titulada «Arte y Trabajo» que se concibió con el fin de, por un lado, fomentar la creación de obra gráfica contemporánea y, por otro, de mejorar y decorar las instalaciones de dicha institución[412]. De este modo, la realización de esta obra resulta sumamente importante, ya que formó parte de todo un programa de difusión artística de

[408] «Mitsuo Miura», *ABC,* «ABC de las Artes», 21 de diciembre de 1984, p. 109; y APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 35.
[409] APÉNDICE 4. 2. doc. n.º 11.
[410] En este sentido, Manuel Gómez Segade apunta como antecedentes de su obra a algunos de los principales valedores de la Bauhaus como Mondrian o Albers. Véase: GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Mitsuo Miura, entre la teoría y las formas», *Ideal de Granada*, 27 de febrero de 1986, p. 8.
[411] Esta idea que Kevin Power propone para los artistas señalados puede ser también aplicada —a nuestro juicio— a las obras de Miura. Véase: POWER, Kevin, «De la abstracción de los sesenta a la de los setenta y ochenta», en NAVARRO, Mariano, *et al., Imágenes de la abstracción…, op. cit.*, p. 67.
[412] AA. VV, *Arte y trabajo*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989.

gran alcance emprendido a nivel estatal. La larga tirada que se hacía de cada grabado —concretamente noventa y nueve ejemplares— ha permitido que, aunque el grueso de los mismos (75/99) se haya destinado a las colecciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, algunas piezas también hayan ido a parar a otras colecciones y entidades culturales[413]. Asimismo, otra parte (4/99) se destinó a la organización de exposiciones, lo que ha favorecido su presencia en numerosas muestras tanto a nivel nacional como internacional. Igualmente, debemos señalar que cada uno de los grabados sirvió como portada para los volúmenes de tres colecciones de libros creados por esas fechas con los títulos de *Economía del Trabajo*, *Historia Social* y *Clásicos*[414].

En concreto, la pieza realizada por Miura ilustró la portada del libro titulado *Economía Laboral. Salarios, empleo, sindicalismo y política laboral* que se publicó en 1987[415], así como también apareció en la portada del número diecisiete de la revista *Economía y Sociología del Trabajo* que vio la luz en septiembre de 1993[416].

La obra se trata de un aguafuerte y aguatinta en el que se combinan con una gran elegancia varios de los temas propuestos en subseries anteriores. Así, se observa un fondo de manchas irregulares y finas líneas, ambas de color verde muy suave, que recuerdan enormemente a las soluciones vistas en los cuadros de nubes. Sobre esta base se añade en la parte superior una retícula regular roja que nos habla nuevamente de la enmarcación y delimitación del paisaje. Y en la parte inferior la composición se completa con una acumulación de formas herbáceas cuadrangular similar a las que aparecían en los grabados orgánicos de 1979.

Finalmente, debemos destacar que esta pieza sorprende por la limpieza de su ejecución y los juegos de diferentes texturas logrados por el autor gracias a su perfecto dominio de las distintas técnicas de grabado calcográfico.



Mitsuo Miura: *Sin título (Arte y trabajo)*, 1986.

[413] Diez se entregaron al artista; ocho fueron para entidades culturales; una para la colección del Rey y otra para la Biblioteca Nacional de España. *Ibidem.*
[414] *Ibidem*, p. 7.
[415] MARSHALL, F. Ray, *et al., Economía Laboral. Salarios, empleo, sindicalismo y política laboral*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1987.
[416] «La Europa social después de Maastricht», *Economía y Sociología del Trabajo*, septiembre, 1993, n.º 17, portada.

2. 9. CAJAS (1984-1986)

Cuando en 1984 Miura se traslada a vivir de nuevo a Madrid, instala un pequeño taller en su propia casa en el que trabaja durante unos meses hasta que consigue un estudio más amplio. Durante ese tiempo, el artista tiene que adaptarse a unas condiciones de trabajo totalmente diferentes a las que había disfrutado en Bustarviejo. Y, por tanto, su obra se verá sumamente influida por su nueva situación.

En concreto, las primeras obras que realiza en la capital española es un conjunto de esculturas de pequeño y mediano formato realizadas entre 1984 y 1986 con pequeños listones de madera de más o menos grosor. Miura escoge este material ya que le permitía trabajar de un modo rápido, limpio, cómodo y silencioso, cualidades todas ellas que juzgaba necesarias para poder producirlas en su propio domicilio[417]. La madera se presenta de forma natural mostrando sus vetas, las cuales se potencian mediante las composiciones creadas, por lo que, en general, se consigue una cierta calidad táctil[418] y, al mismo tiempo, un atractivo sentido de ligereza.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1984.

Por otro lado, el hecho de abandonar el ambiente rural de Bustarviejo y perder el contacto directo que tenía con la naturaleza, le llevarán también a plantearse una nueva temática adaptada a las circunstancias de ese momento, aunque mantendrá todavía ciertas referencias al paisaje en algunas de ellas. No en vano, Miura es un artista que siempre basa sus obras en sus propias vivencias y en lo que le rodea.

En este caso, parte del tema del encuadre y la apropiación que utilizara en la serie de *La Experiencia del Paisaje* y lo mezcla con un conjunto de estructuras que se inspiran en su vida diaria. De este modo, el autor somete lo cotidiano a un proceso de

[417] En este sentido, el propio Miura afirmaba que debía buscar una solución para no manchar demasiado, no ocupar demasiado espacio o no molestar a los vecinos.
[418] CASTRO FLOREZ, Fernando, «La escultura como poesía cotidiana», *Diario 16*, 11 de noviembre de 1995, p. 10.

geometrización que le sirve en última instancia para hablar de problemas espaciales. En palabras de Miguel Fernández-Cid:

> En sus esculturas parece que la preocupación principal es acotar el ámbito en el que se van a desarrollar: comprender el entorno y provocarlo. […] Solo después la pieza individualizada, a modo de reflexión sobre el entorno, acercamiento pautado, condensación y resumen de un espacio más amplio[419].

Igualmente, con estas construcciones aplica también conceptos como el de vacío y lleno o plantea escultóricamente cuestiones de encuadre y de apropiación. No en vano, parece como si Miura hubiese llevado a las tres dimensiones las preocupaciones espaciales que trataba, por ejemplo, en algunos de sus lienzos de nubes, tanto los que estaban protagonizados por un cuadrado central, como aquellos que estaban cubiertos por una retícula regular.

De hecho, en el caso de las piezas que ahora nos ocupan, las formas más recurrentes serán precisamente el cubo y el ortoedro. Estos volúmenes serán siempre de una gran pureza y sencillez, lo que ha llevado a algunos autores a vincularlos incluso con la arquitectura japonesa[420]. Y pueden presentarse tanto colgados en la pared como directamente sobre el suelo sin pedestal.

Con relación al primero de ellos, el cubo, debemos decir que esta forma está tomada de la estructura de algunas de las estancias de su casa de Madrid. Partiendo de este poliedro, Miura crea distintas combinaciones dejando sin cubrir una, dos o tres caras; presentando un cubo compacto o solo sus artistas. Asimismo, también crea variaciones dentro de esta tipología, jugando con las vetas y las distintas tonalidades de la madera. De este modo, se crean diseños de franjas paralelas, de pequeños cuadrados, de líneas en zig-zag, etc.


Fotografía de una ventana de Bustarviejo.

[419] FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *VII Bienal Internacional de Arte*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1986, p. 132.
[420] «Minimalismo y arquitectura japonesa en las últimas obras de Mitsuo Miura», *La Provincia*, 28 de junio de 1997, p. 19.

De un modo semejante, aunque con resultados más herméticos, encontramos otro tipo de piezas en las que con listones de madera se construye un ortoedro con retículas en todos sus lados. En principio, podrían recordarnos a jaulas de madera, aunque, en realidad, para su realización Miura parte de las estructuras que ya había usado anteriormente para enmarcar el paisaje. De hecho, es posible que este artista tuviera en su retina la imagen del marco de una ventana de una casa de Bustarviejo que él mismo fotografió[421].

Esta hipótesis vendría a corroborarse por el hecho de que en algunas ocasiones, Miura acompaña las estructuras tridimensionales de una retícula plana que se sitúa en el suelo. Esta podría considerarse como la versión bidimensional de las esculturas o la interpretación con listones de los sistemas de encuadre vistos en los lienzos de nubes. Igualmente, existen ejemplos en los que se presenta únicamente esta forma plana y, además, en ocasiones se sitúa sobre un fondo de color azul, enfatizándose su carácter de marco de un paisaje.

Igualmente, con relación a este tipo de obras, el propio Mitsuo afirmaría lo siguiente: «obedecen más bien a la idea de boceto, actúan como si fueran notas de trabajo, pero en lugar de trabajar sobre papel quería verlos directamente como objetos»[422].

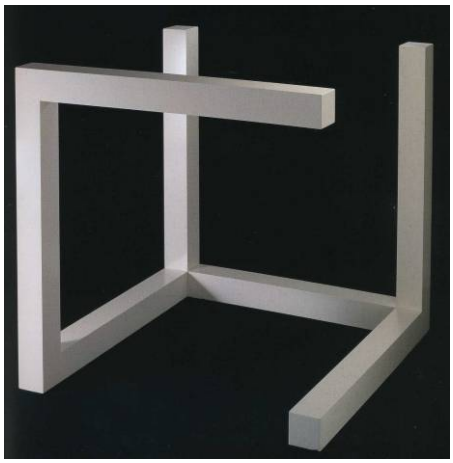
Asimismo, hemos de señalar que en los ejemplos en los que combina tanto objetos volumétricos como planos en el suelo se aleja de la presentación escultórica tradicional y logra conquistar ligeramente el espacio del espectador. En este sentido, Fernando Huici afirmó que estas piezas tienen una «vocación de comprometer el propio espacio en que se insertan, tanto a través de la cadencia que marca cada pieza como de su disposición global»[423].

Por otro lado, partiendo de estas tipologías, tanto las de cubos como las de ortoedros, Miura realiza otras piezas más alargadas y estrechas. En ellas juega nuevamente con los espacios abiertos y cerrados o con las estructuras reticulares, aunque en este caso con un solo cuadrado por lado, así como también con otras formas que poseen una sección de ángulo de 90º y que ya había investigado en la serie anterior.

Ahora bien, en cualquiera de sus tipologías el tratamiento de la materia destaca por su delicadeza, elegancia y capacidad de sugerencia. Igualmente, su sencillez y sus cualidades geométricas y estructurales han hecho que estas esculturas se hayan vinculado a menudo con el minimalismo[424], especialmente con el trabajo de Sol LeWitt (Hartford, Connecticut, 1928-Nueva York, 2007). No en vano, ambas producciones coinciden en la simplicidad exenta de detalles superfluos; los bordes limpios y las superficies pulidas; la eliminación del pedestal; y la creación de estructuras ordenadas,

[421] Véase nota n.º 408.
[422] CARCERER, Ana, «La intimidad de Mitsuo Miura», *Diario 16*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1995, p. 46.
[423] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 37.
[424] Como es bien sabido, el *minimal art* fue un movimiento pictórico y escultórico que desarrollaron una serie de artistas activos esencialmente en Estados Unidos en la década de los sesenta y setenta. Véase: MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia: Taschen, 2004, p. 6.

abiertas y, en algunos casos, modulares en las que el vacío tiene una gran importancia, pues permite establecer relaciones con el espectador.



Sol LeWitt: *Cubo abierto*, 1968.

Miura habría podido conocer las obras del americano a través de varias vías: en primer lugar, gracias a revistas como *Artforum*, en cuyas páginas fue un tema habitual en la segunda mitad de la década de los sesenta y de los setenta[425]. No en vano, muchos de sus artículos estaban ilustrados con imágenes de esculturas de estructuras muy similares a las que realizaría Miura en este momento[426]. Igualmente, el artista nipón pudo visitar las exposiciones tanto de arte *minimal* como de arte norteamericano contemporáneo —en las que también se incluirían piezas minimalistas— que tuvieron lugar en España a finales de los setenta y en la primera mitad de los ochenta. En este sentido, podemos mencionar, por ejemplo, *Arte Americano*, la cual se organizó con piezas del Museo de Arte Moderno de Nueva York en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1979[427] o las muestras que se montaron en la Fundación Juan March en este momento como *Arte USA* (1977), *Minimal Art* (1981)[428] o *Estructuras repetitivas* (1986)[429].

Sin embargo, las relaciones entre la producción escultórica de Miura de estos años y el arte *minimal* solo pueden establecerse atendiendo únicamente a un análisis

[425] Así, por ejemplo, en *Artforum* aparecieron algunas de sus esculturas minimalistas en algunos interesantes artículos como (en orden cronológico): MORRIS, Robert, «Notes on Sculpture. Part 2», *Artforum*, 1966, vol. V, n.º 2, pp. 20-23; «10 x 10: 'concrete reasonableness'», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 5, pp. 30-31; LIPPARD, Lucy R., «Sol LeWitt: Non-visual structures», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 8, pp. 42-46; LEWITT, Sol, «Paragraphs on conceptual art», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 10, pp. 79-83; ALLOWAY, Lawrence, «Sol LeWitt: Modules, walls, books», *Artforum*, 1975, vol. XIII, n.º 8, pp. 38-44; y TUCHMAN, Phyllis, «Minimalism and critical response», *Artforum*, 1977, vol. XV, n.º 9, pp. 26-31.

[426] *Ibidem*.

[427] OLDENBURG, Richard E., *Arte americano: Museo de Arte Moderno de Nueva York en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

[428] TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art,* Madrid: Fundación Juan March, 1981. En este sentido, debemos señalar que no se ha encontrado ningún otro catálogo de exposiciones monográficas de arte *minimal* editado con anterioridad a 1986.

[429] WIEHAGER, Renate, *et al.*, *Maximin…, op. cit.,* p. 24.

formal. Por ello, los autores que han tratado este tipo de vínculos de manera absoluta no hacen sino poner en evidencia que han realizado una lectura sumamente superficial de las obras del japonés[430].

Como es bien sabido, el *minimal art* nunca apostaría por demostrar la calidez de un material ni sus singularidades. De hecho, este tipo de creaciones se vinculan estéticamente con la producción industrial[431], e incluso en muchas ocasiones la pieza al completo está fabricada con un sistema mecánico[432]. Además, este movimiento rehúye cualquier detalle y, a menudo, pinta las obras con el fin de unificar sus superficies y otorgarles mayor claridad estructural, pues le interesa presentar la pieza como una totalidad[433]. De esta manera, es bastante poco habitual dejar la madera en estado natural y mucho menos plantear juegos con las diferencias de color de la misma o de la dirección de sus vetas[434]. Igualmente, las obras de arte *minimal* están realizadas, con frecuencia, a gran escala, mientras que la mayoría de las de Miura no superan los ochenta centímetros de largo, e incluso algunas piezas miden solo siete centímetros de lado[435].

Asimismo, esta tendencia artística se recrea en la estructura pero no va más allá, pues excluye todo valor asociativo, simbólico o intelectual y por tanto, nunca pretendería aludir a un espacio habitado o a un encuadre. Además, aunque Miura también trabaje con módulos, las esculturas resultantes logran una potente sensación de calidez y delicadeza por estar realizadas artesanalmente.

Tampoco podemos olvidar que Sol LeWitt estaba más interesado en lo intelectual que en lo sensitivo, al contrario que Miura. De hecho, sus esculturas «excluyen ante todo, el factor personal»[436], mientras que las del japonés se basan precisamente en sus vivencias más íntimas.

---

[430] Véase también la segunda parte de esta tesis sobre el estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura.

[431] No obstante, es cierto que, aunque para los primeros artistas *minimal* el hecho de trabajar con materiales industriales fue prácticamente una premisa, los creadores que les siguieron dejaron de considerar esta idea como fundamental. De hecho, enseguida pasaron a utilizar todo tipo de materiales y a atender más al contenido, al proceso y la percepción de las obras resultantes. Véase: WIEHAGER, Renate, «Banalidad del material y simbolismo del material», en WIEHAGER, Renate, *et al.*, *Maximin: tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*, Madrid: Fundación Juan March: Arte y Ciencia, 2008, pp. 68-71.

[432] MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista…, op. cit.,* p. 20.

[433] Algunas de estas ideas fueron anunciadas por Santiago Olmo, quien al hablar del sentido del tacto, los matices y la subjetividad de estas obras afirmó que se encontraban «exactamente [en] el lugar opuesto a todo minimalismo». Véase: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 42.

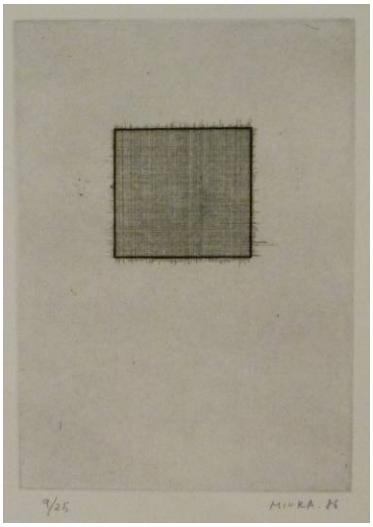
[434] A pesar de que nos referimos básicamente a la relación de Miura con Sol LeWitt, existen otros artistas como Carl Andre que, en ocasiones, también usó la madera en sus obras de carácter *minimal*, aunque con un sentido muy diferente, para crear estructuras de influencia brancusiana con unos acabados bastante toscos. De hecho, a diferencia de Miura, para quien la madera tiene una belleza intrínseca, Andre empleaba habitualmente maderas de deshecho —nunca nobles— que conservaba en su estado primitivo. Véase: TUCHMAN, Phyllis, *Minimal art…, op. cit.*

[435] Las tres únicas excepciones al respecto son: una de las esculturas que están compuestas por varias partes (240 x 123,5 x 123,5 cm) y dos de retículas estilizadas (7 x 205 x 7 cm y 160 x 8 x 8 cm respectivamente).

[436] CHEVIAKOFF, Sofía, *et al., Minimalismo-Minimalista*, Colonia: Könemann, 2001, p. 63.

En definitiva, y a pesar de las aparentes similitudes y del conocimiento que Miura tendría seguramente del minimalismo, podemos afirmar que nuestro artista nunca llevó a cabo arte *minimal*. Igualmente, su trabajo no debe enmarcarse en ningún caso en este movimiento, aunque se haya podido ver influido en algunos aspectos puntuales por él[437].

Por otro lado, en 1986, Miura realizó una carpeta de grabados que se incluía en un proyecto que dirigió y editó Denis Long y en el que también participarían otros destacados creadores como Fernando Bellver, Alfonso Fraile, Carlos González, José Hernández, Antonio Lorenzo, Monir, Andrés Ángel, Julio Zachrisson o el propio Long[438]. En concreto, la contribución de Miura sería *Hako*, un conjunto de cinco aguafuertes estampados en papel Velin d'Arches, del que se hicieron veinticinco ejemplares[439].



Mitsuo Miura: *Hako*, 1986.

Hako (函) es una palabra japonesa que significa caja, una denominación muy apropiada considerando el tema que se representa en estas piezas. En cada una de ellas se observa un cuadrado monocromo de parecido tamaño pero distinta tipología. El primero posee en su perímetro exterior una serie de múltiples y pequeñas líneas

[437] Para más información sobre el minimalismo escultórico véase: CHEVIAKOFF, Sofía, *et al., Minimalismo-Minimalista…, op. cit.*; MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte del concepto…, op. cit.,* pp. 109-120; MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista…, op. cit.*; RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.,* pp. 524-532; y TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art…, op. cit.*

[438] Todos los artistas fueron seleccionados por Denis Long por su condición de pintores-grabadores y por sus valores humanos, así como por haberle proporcionado algún tipo de ayuda en su propio trabajo. Véase: AA. VV., *Grabados: Fernando Bellver, Alfonso Fraile, Carlos González, José Hernandez, Denis Long, Antonio Lorenzo, Mitsuo Miura, Monir, Andres Nagel, Julio Zachrisson*, Salamanca: Universidad, 1987, s. p.

[439] Además de esos veinticinco ejemplares, se realizaron cinco pruebas de artista, diez se reservaron para los colaboradores y dos son pruebas de exposición. Hasta el momento, han sido localizadas carpetas de la serie *Hako* en las colecciones del Museo Centro de Arte Reina Sofía, la Biblioteca Nacional de España (ambos en Madrid), la Universidad de Salamanca y en la del propio artista.

herbáceas; el segundo está formado por cuatro finas rayas que no están unidas en los ángulos; el tercero está completamente cubierto de negro; el cuarto se compone en su parte interna de una especie de trama formada a partir de la multiplicación y cruzamiento de rayas rectas milimétricas que sobresalen por los lados del cuadrado; y el quinto es un marco que está dividido en dos por una finísima línea blanca y que tiene tanto en su perímetro interior como exterior un perfil irregular.

En esta ocasión, todas estas figuras pueden interpretarse de diversos modos, puesto que son una síntesis de las distintas problemáticas espaciales que ha abordado el artista en sus últimas series[440]. Entre otras cuestiones, simbolizan principalmente el vacío, y, de hecho, en la carpeta se denominaban *cinco cajas vacías*[441]. Igualmente, manifiestan la idea de encuadre y de delimitación de un espacio, aunque también nos hablan de la relación entre el interior y el exterior, la entrada y la salida[442]. Y al mismo tiempo, son la representación bidimensional de las esculturas de cajas que el autor había realizado unos años antes. En definitiva, estas piezas nos presentan un repertorio completo de los intereses del artista desde lo orgánico a lo geométrico. Además, *Hako* sobresale por la sencillez de su ejecución y la sobriedad de su monocromía, pero también por la concienzuda y cuidada elaboración con la que se llevó a cabo.

Por otro lado, este proyecto también destaca porque, siguiendo las indicaciones de Long, la obra gráfica se concebía como una creación para ser disfrutada y no para ser colgada. Las estampas se habían diseñado para ser manipuladas y observadas de cerca, por lo que se disponían, separadas con papel de seda, en una carpeta negra sumamente elegante y de encuadernación impecable. Estas ideas, que Miura compartía totalmente, serían absolutamente influyentes para su posterior desarrollo como editor y estampador en la Galería & Ediciones Ginkgo[443].

Todo ello convierte a *Hako* en un conjunto de calidad excepcional que no debería pasar desapercibido y que se nos presenta como una pequeña joya de la edición que se realizó en nuestro país en los años ochenta.

[440] En especial, se encuentran paralelismos con las esculturas de cajas —tanto con las de 1984-86 como las que estaban cubiertas de betún (ca. 1979-1985)—, los lienzos matéricos (1976-77), la serie de tablas de temas nebulosos (ca. 1983-84) o los grabados de formas herbáceas de la serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1979). Véase: RAMÍREZ, Pedro J., «Consideración de la luz», *Diario 16*, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo, primavera/verano de 1985*, 17 de junio de 1985, pp. XII-XIII.

[441] Esta denominación aparece en el interior de la carpeta ocupando la parte central de una hoja de papel blanca. El texto fue compuesto por Manuel Arévalo e impreso por Julio Soto en Torrejón de Ardoz (Madrid).

[442] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

[443] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 20.

2. 10. LA PLAYA DE LOS GENOVESES (1986-1996)

Desde comienzos de los años ochenta, cuando todavía está inmerso en la serie de *La Experiencia del Paisaje*, Mitsuo Miura abandona su interés por el misterio, la profundidad y la densidad de los bosques y los campos y, aunque no deja de contemplar, admirar y analizar el paisaje, empieza a centrarse en otros elementos bien distintos, como son el atardecer, el cielo, las nubes, la arena o el mar. Lógicamente, este hecho traerá consigo una profunda transformación estética y temática sumamente trascendental en su trayectoria posterior, que —como no podía ser de otra manera— se explica por un cambio de referentes. En concreto, es la consecuencia del paulatino descubrimiento de la idílica playa de Los Genoveses (Almería), donde el artista pasa varios meses al año con su familia desde aproximadamente 1978 hasta principios de los años noventa[444].

No obstante, este viraje no alcanza su máximo exponente hasta 1986, momento en que se inaugura la serie de *La Playa de Los Genoveses* propiamente dicha. A partir de entonces, Miura se inspira de lleno en un paisaje etéreo, sofisticado, sutil, luminoso, relajante y placentero. Este tipo de características son también las que impregnan sus obras y las que le ayudan a recrear los ambientes y las sensaciones captadas —gracias a su atenta sensibilidad— en ese entorno natural.



La playa de Los Genoveses (Almería). Foto: Manel Rodríguez..

Para ello, se dedica principalmente a realizar pinturas, aunque también produce paralelamente obra gráfica, múltiples y algunas instalaciones. En este sentido, conviene destacar que el trasvase de influencias entre unas manifestaciones y otras es constante. Además, Miura casi siempre las trabaja en polípticos, en grupos o en subseries, de tal modo que las ideas que las sostienen se refuerzan a menudo mediante la repetición.

[444] Miura realizaba estancias en esta playa sobre todo en verano, aunque al principio también a veces en invierno cuando sus hijos eran pequeños y no iban a la escuela. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1. Igualmente, para más información sobre sus vivencias de este momento véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 51.

Sin ningún género de dudas, *La Playa de Los Genoveses* es una de las series más destacadas de la trayectoria de este creador. Su importancia se debe, por un lado, a que este conjunto de obras ocupa casi diez años de su producción —concretamente hasta 1996—, siendo este un periodo en el que Miura fue realmente prolífico[445] y en el que consiguió una enorme variedad de soluciones formales, temáticas y técnicas. Por otro lado, es en ella cuando Miura alcanza la plena madurez artística a través de, entre otras cuestiones, el máximo desarrollo de su relación con el paisaje y la definición de sus principales características estilísticas. En este sentido, podríamos citar, entre otras, cualidades como: la síntesis, la complejidad conceptual que subyace bajo la aparente sencillez en los resultados, la importancia del color, la capacidad sinestésica, el estudio y la perfecta adecuación de los múltiples materiales utilizados, la singularidad de los montajes, etc. Igualmente, tal y como ya anunció Armando Montesinos, en esta serie se desarrollan algunos de los pilares más importantes de la obra de Miura como son: la experiencia de la luz, el contraste como fuente de belleza, el transcurso de lo cotidiano, y la idea de un paisaje no naturalista[446].

Por todo ello, Miura inicia ahora un trabajo sumamente interesante, personal y distintivo que, como Mariano Navarro afirmó en una ocasión, nos proporcionará: «algunas de las más hondas emociones estéticas sin más recurso que la potencia plástica de elementos mínimos explorados y reexplorados hasta el agotamiento feliz de su sentido»[447].

Asimismo, debemos entender que Miura siempre parte de sus experiencias personales para elaborar sus creaciones. Este motivo ha llevado a algunos autores a plantear que en ellas describe su propio paisaje interior y que su metodología de trabajo es una vía de conocimiento tanto de lo que sucede a su alrededor como dentro de sí mismo[448]. Alicia Murría resumía esta idea del siguiente modo: «ver afuera para ver dentro, para llegar a la conclusión de que en un pequeño charco dejado por las olas se encuentra la síntesis del mundo»[449].

No obstante, hemos de aclarar que Miura nunca trabaja sobre el tema de la playa de Los Genoveses in situ. Al contrario, cuando está allí, solo se dedica a hacer fotografías en las que documenta lo que ve y siente en los momentos cotidianos, aprovechando la distancia que la cámara le permite mantener con respecto al paisaje. Así, no es hasta que se instala de nuevo en su estudio madrileño cuando retoma estas imágenes para, a partir de ellas, trasladar esas vivencias a sus obras definitivas de una manera «más ordenada, incluso mecánica» [450] . De hecho, otro de los rasgos

[445] Hasta la fecha se han encontrado más de doscientas cuarenta piezas, siendo la mayoría de ellas de la máxima calidad e interés.
[446] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49.
[447] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 45.
[448] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 43; GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Egam, 1989, p. 10; y PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz: Galería Trayecto, 1990, s. p.
[449] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*…, *op. cit.,* p. 15 (B).
[450] Testimonio ofrecido por Mitsuo Miura en una entrevista realizada el 28 de marzo de 2009. APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

característicos de gran parte de esta serie es que apenas se advierte en ella la huella de la mano del artista.

Igualmente, los resultados poseen una gran sutileza y una marcada sencillez formal. Por ejemplo, el cromatismo de estas piezas nunca es excesivamente llamativo, algo lógico si tenemos en cuenta que se basa normalmente en imágenes en blanco y negro, las cuales le ayudan a enfriar el resultado[451]. Además, se trata de un colorido diverso y muy estudiado, que, en ocasiones, llega a ser simbólico. Así, por ejemplo, los tonos que utiliza pueden aludir al color del sol, del cielo, del mar, de la arena y de la vegetación.

No obstante, a pesar de esa aparente simplicidad, las soluciones formales utilizadas en este tipo de obras son la consecuencia directa de una profunda capacidad de observación e interiorización, así como de un complejo proceso de condensación temática, espacial y ambiental del paisaje percibido, que implica además una interpretación del mismo[452]. Por ello, en cierto modo, la manera de trabajar de Miura se podría vincular a la utilizada por los antiguos maestros chinos y japoneses para llevar a cabo paisajes a la tinta china o realizar jardines tradicionales[453].

Asimismo, otros autores como Carlos Jiménez han calificado la metodología de Miura como analítica, argumentando que «cuando tropieza con un objeto o un acontecimiento se da a la tarea de descomponerlo en elementos: la luz, los colores, la forma…»[454]. De hecho, muchas de las piezas pertenecientes a la serie que ahora nos ocupa se generan a partir de la traducción del paisaje a formas geométricas simples, ángulos de visión o encuadres que funcionan como símbolos abstractos del mismo. Y en general, se podría decir que nos presentan metáforas de diferentes aspectos de la naturaleza que persiguen la expresión de lo máximo con lo mínimo.

En algunas ocasiones, Miura se centra en su propia percepción sensorial individual. De este modo, realiza obras en las que evoca cuestiones como las sutiles gradaciones cromáticas que se producen en la naturaleza con el paso de las horas y con los cambios de temperatura; las tonalidades contrastadas de la vegetación, la arena, el sol, el cielo o el agua del mar; las sensaciones térmicas y atmosféricas que obtenemos

[451] *Ibidem*.
[452] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49.
[453] En general, debemos señalar que al igual que hacían los maestros zen cuando emprendían la elaboración de un paisaje o de un jardín, las obras que Miura realiza dentro de esta serie no son únicamente una simplificación del paisaje. Para su realización, el autor no solo parte de las percepciones visuales, sino también ambientales, térmicas, etc. Todo ello es reelaborado en su estudio, donde retoma lo que ha retenido previamente en su memoria, sin copiar literalmente el paisaje o haciendo un cambio de escala como a menudo sucede en el paisajismo occidental. No obstante, también es cierto que, en ocasiones, se inspira en notas, apuntes y fotografías tomadas por él mismo. Véase: CLAVERÍA, Laura, «Mitsuo Miura y la huella del paisaje», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, n.º 2, Valencia: Foro Español de Investigación Asia Pacífico, 2008, pp. 117-134.
[454] JIMÉNEZ, Carlos, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*, pp. 78-79.

en contacto con el medio natural; la manera en que percibe el observador; los filtros que se interponen entre nuestros ojos y el paisaje como la calina, las nubes o el viento[455], etc.

Otras veces, sin embargo, Miura subordina estos aspectos a la representación del lado placentero de su existencia y, en concreto, a la felicidad que le proporciona la vida tranquila y en familia que disfruta en las playas almerienses. Y es que no tenía allí nada más que lo justo para sobrevivir, ni lujos, ni comodidades, ni posesiones superficiales. Tampoco podía acceder a entretenimientos artificiales ni objetos más allá de lo que le ofrecía la propia naturaleza. A menudo, Miura se preguntaba a sí mismo cómo podía estar tan bien sin hacer nada especial[456].

A este respecto, Vicente Llorca recogía en uno de los textos del catálogo que se publicó con motivo de la exposición individual que Miura celebró en 1994 en el Koldo Mitxelena de San Sebastián una conversación que el artista había tenido en ocasiones con sus amigos y que es —bajo nuestro punto de vista— sumamente representativa de su espíritu y de sus intereses:

> – ¿Qué hacías todo el día en ese lugar?
>
> – Nada. Pintaba lo que pasaba.
>
> – ¿Y qué demonios pasa allí?
>
> – El tiempo, pasa el tiempo (sonrisa)[457].

Precisamente es ese sentimiento de plenitud el que pretende llevar a sus lienzos y a sus objetos a través de títulos como *Cuatro metros^2 de bienestar*, *El placer es mío* o *Qué vida tan maravillosa*, obras de las que tendremos ocasión de hablar más adelante.

Lógicamente, tal y como el propio Miura se encarga de puntualizar siempre, él ha sufrido a lo largo de su vida como cualquier otra persona. Sin embargo, lo que, en el fondo, evidencia con este tipo de manifestaciones es una ideología y una ética muy particular por la cual huye de lo negativo, busca el optimismo, y siente cierto pudor a la hora de expresar sus sentimientos de dolor más íntimos. En este sentido, aunque, por supuesto, este código moral se deba mayoritariamente a su propia personalidad también podría vincularse con la idiosincrasia japonesa, la cual estipula como signo de educación y de buen gusto la introspección[458]. Además, en Japón también ha tenido un gran eco desde el periodo Edo el *ukiyo* o mundo flotante, es decir, el dejarse llevar por los placeres que la vida nos ofrece sin preocupaciones. Algunas de las afirmaciones del propio artista que avalan esta idea serían, por ejemplo: «Nunca represento el lado amargo de mi existencia, siempre he perseguido el lado agradable de la vida» o, por ejemplo: «Una cosa sí que tengo clara: no tengo ese sentimiento occidental de fatalidad

[455] FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16», *Salón de Los 16*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 122.
[456] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 2.
[457] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 50.
[458] BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa,* Madrid: Alianza, 2008.

que produce el catolicismo»[459]. Asimismo, Miura llegó a afirmar en una ocasión: «En los artistas españoles, en mis compañeros, veo a veces ese orgullo respecto al sufrimiento y su exhibición. Esta concepción de las cosas me es totalmente ajena»[460].

En definitiva, nos encontramos ante un conjunto de piezas sumamente complejo y que admite muy diferentes tipos de lecturas y clasificaciones. Sin duda, podríamos haber emprendido este análisis exclusivamente desde un punto de vista temático o considerando la posición que Miura adopta frente al paisaje, el tipo de experiencia que origina sus obras, etc.[461]. Sin embargo, en esta ocasión, y en aras de la claridad, nos hemos decantado por agrupar las obras cronológica[462] y estilísticamente en tres grandes apartados y después en subseries o en grandes conjuntos. Así, en primer lugar, estudiaremos el periodo inicial (1986-89), a continuación analizaremos el periodo intermedio (1988-93), y después nos centraremos en el periodo final (1992-96)[463]. Esta organización nos permitirá, entre otras cuestiones, entender mejor la evolución por la que pasó Miura, así como arrojar luz de una forma más clara sobre sus principales aportaciones artísticas, destacar las importantes consecuencias que su experiencia en Ediciones Ginkgo tuvo en su trabajo, y analizar su verdadera relación con los movimientos internacionales con los que su obra se ha vinculado en numerosas ocasiones.

2. 10. 1. Periodo inicial (1986-1989)

2. 10. 1. 1. «120º en la playa de Los Genoveses»

Como ya hemos señalado, Miura había empezado a realizar estancias de varios meses en las playas del cabo de Gata desde aproximadamente 1978. Esto haría que desde principios de la década de los ochenta su trabajo ya evidenciara una cierta influencia de este paraje. Sin embargo, es a partir de 1986 cuando este autor empieza a dedicarse exclusivamente a esta temática, al mismo tiempo que incluye en sus obras la denominación explícita y directa de «la playa de Los Genoveses», marcando así un antes y un después en su producción artística.

Con el título de *120º en la playa de Los Genoveses* Miura alude al ángulo de visión de la cámara fotográfica —una Olympus para amateurs[464]— que usa para captar

[459] LABORDETA, Ángela, «Miura presenta una instalación con la que reivindica el placer de la contemplación», *Diario 16*, Zaragoza: 3 de marzo 1994, p. 63.
[460] MURRÍA, Alicia, *et al, Espacios públicos…, op. cit.*, p. 129.
[461] Un autor que anunció este último tipo de división fue Miki Toshiharu. Véase: APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 51.
[462] No obstante, no se trata de un exhaustivo orden cronológico, ya que muchas de estas obras se llevan a cabo simultáneamente o hay soluciones que se continúan varios años.
[463] No obstante, esta división conlleva que algunos temas concretos que son sumamente recurrentes en la obra del artista (círculos, cruces, cuadros monocromos, etc.) se traten en distintas secciones según su estilo o cronología.
[464] Miura no utilizaba una cámara fotográfica profesional, sino una cámara compacta sencilla.

el paisaje. No debemos olvidar que este artista no suele tomar apuntes a mano y, por tanto, los principales documentos que conserva de su relación con la naturaleza son fotografías. Esto conlleva que su percepción del entorno natural esté matizada por este tipo de lente, pues siempre trabaja en su estudio a partir de imágenes tomadas con anterioridad y reinterpretándolas pictóricamente. De esta forma, independientemente de lo que pinte o dibuje siempre lo hace a partir de esos 120º. Esto explica que el artista homenajee a este ángulo de percepción, en este caso a través del título o como veremos posteriormente, a través de la figura geométrica concreta que forman esos grados en una circunferencia. En este sentido, merece la pena rescatar las palabras de Horacio Fernández, quien interpretó esta parcela de la producción del artista nipón como: «Ciento veinte grados 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»[465].

En general, se trata de un conjunto de piezas realizadas mayoritariamente en óleo sobre lienzo, aunque también se conocen algunas serigrafías. En ellas siempre aparece pintado el nombre de la subserie normalmente en blanco, aunque también hay ejemplos de otros tonos, que combinan con el fondo de la obra. Y aunque existen distintas versiones, casi todas tienen una disposición apaisada y forman polípticos o están divididas en dos como si fueran dípticos.

Al parecer, la primera pieza que Miura lleva a cabo dentro de esta nueva subserie es una serigrafía de 1986. Tanto la técnica como su cronología la convierten en una obra excepcional, ya que tras su realización este artista no volverá a trabajar el procedimiento serigráfico hasta 1989[466] y, además, es la única obra de esta subserie que realiza en ese año. Esta última circunstancia sumada al hecho de que hemos encontrado algún ejemplar —concretamente el que conserva Miura en su propia colección— que está datado en 1988, hacen de ella también una pieza controvertida, pues según la fecha de realización que aceptemos, la cronología de toda la serie de *La Playa de Los Genoveses* se ve alterada[467].



Mitsuo Miura: *120º playa de Los Genoveses,* 1986.

[465] FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16…», *op. cit*.
[466] Esta se trata también de una pieza perteneciente a esta subserie en la que el fondo está dividido en seis cuadrados de suaves colores. Sobre ellos se sitúa un mar de círculos y en cuya parte central aparece en rojo la frase *120º en la Playa de Los Genoveses.*
[467] Si aceptamos que dicha serigrafía es de 1986, la serie abarcaría el periodo 1986-1996, pero si la fechamos en 1988, la serie empezaría en 1987.

En realidad, todo apunta a que la pieza fue realizada en la primera de esas dos fechas, es decir, en 1986. Debemos tener en cuenta que la edición de la misma fue encargada al autor por el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de su participación en uno de los Talleres de Arte Actual[468]. En concreto, en los años ochenta[469], Miura realizó en esta institución dos actividades de ese tipo, la primera tuvo lugar del 10 de marzo al 4 de abril de 1986 y la segunda del 10 de noviembre a 10 de diciembre del mismo año. Es decir, en ambos casos, aunque pertenecientes a cursos escolares distintos, se celebraron en 1986[470], por lo que es muy probable que la colaboración se realizara en ese momento y no dos años después[471].

Asimismo, esta serigrafía es también la primera de las piezas bipartitas que el autor llevó a cabo, por lo que servirá de modelo para otras obras posteriores. A su izquierda se nos presenta una especie de mosaico de cuadrados de colores monocromos y planos, los cuales funcionan a modo de muestrario de las diversas gamas que colorean la playa almeriense. En concreto, con ellos Miura alude a los distintos matices de la arena, de la vegetación, del cielo o del agua del mar.

Por el contrario, a la derecha aparece inscrito el título de la obra con letras blancas sobre una superficie totalmente cubierta de negro. No obstante, no se trata de un campo uniforme —visualmente hablando—, sino que está dotado de una interesante textura. En cierto modo, el efecto creado recuerda a las fotografías nocturnas que había realizado a principios de los años ochenta en las que aparecían fragmentos de la arena mojada llenos de reflejos que se rodeaban con numerosos trazos. Ahora bien, su antecedente más directo es, sin duda, un conjunto de dos dibujos titulados *Qué noche… silencioso…* de 1986 realizados en grafito sobre papel en los que Miura cubre todo el soporte de un negro sumamente profundo para plasmar la impresión de paz que recibe el espectador en una silenciosa playa por la noche.

En este sentido, hemos de señalar que para Miura este color no posee —como él mismo ha afirmado— las connotaciones negativas que tiene para muchos artistas occidentales. Para él, el negro no es el color del luto ni del drama. Al contrario, también puede expresar vida o alegría[472].

[468] Así consta en el folleto promocional que anuncia las ediciones y que se conserva en el Archivo Documental del Círculo de Bellas Artes de Madrid.
[469] Posteriormente, también realizaría otro taller en el año 2000.
[470] Aunque no sabemos con seguridad en qué taller se lo encargaron todo apunta a que fue en el segundo de ellos. A esta conclusión nos lleva el hecho de que en el Archivo Documental del Círculo de Bellas Artes de Madrid se conserva un cartel en el que, entre las de otras ediciones de otros autores, se incluye una imagen de la serigrafía de Miura junto a la que se ha manuscrito a lápiz «1986-1987», cifras que seguramente hagan referencia al curso académico al que corresponde la edición.
[471] De este modo, es posible que Miura fechara con posterioridad este ejemplar y se equivocara al poner el año.
[472] En otras ocasiones, Miura concebía una pintura llena de colores para que, sin embargo, representase la oscuridad de la noche, lo que nos demuestra que no tenía ningún tipo de prejuicio respecto al tratamiento cromático.



Mitsuo Miura: *120º en la Playa de los Genoveses,* 1987 y detalle.

El tipo de composición que hemos visto en la mencionada serigrafía será recurrente en sus óleos de 1987. En este caso, en el lado izquierdo el pigmento se aplica sobre fragmentos de papel previamente cortados y pegados en una tabla. Sin embargo, la otra mitad se cubre normalmente de negro —aunque también puede ser ocre— con una técnica muy pastosa, texturada y ondulada que contrasta con la limpieza, suavidad y lisura de las «teselas» que la acompañan. Con ellas, Miura logra evocar las diferentes sensaciones que produce la naturaleza como las huellas dejadas por algunos animales en la playa, la superficie de la suave pero irregular arena o una noche muy cerrada en la que todo está oscuro pero no hay nada exento de vida, aunque la naturaleza parezca dormida, por lo que aportan a la pieza un aire de misterio y una belleza inigualables.

En otros ejemplos, añade además una especie de pequeños puntitos dorados y brillantes para simular un mar de constelaciones. Estos acabados serán aplicados también a otro tipo de piezas combinándolos con los fondos negros texturados o con superficies de distintos colores, que sugieren el azul del mar y el marrón tostado de la arena. Esta misma línea será de nuevo investigada en un políptico de seis piezas, cada una de las cuales se pinta de un color distinto siempre suave y agradable[473].

En otras obras de esta misma cronología, Miura resuelve la composición con dípticos, esta vez compuestos realmente por dos piezas, tal y como se ha podido documentar en el número 0 de la revista *Arena Internacional del Arte*, el cual vio la luz en enero de 1989[474]. En una de sus partes, el consabido título de la subserie se sitúa sobre un fondo monocromo (verde, naranja, morado o azul), mientras que en la otra

[473] Del mismo modo, en 1988 Miura aplicará este acabado de pequeñas manchas doradas ante un fondo de color ocre en una obra realizada sobre una tabla recortada con un perfil trapezoidal. Este tipo de *shaped-canvas* también se pintará de color oscuro para conseguir efectos nocturnos, aunque lo cierto es que, en general, esta forma no tendrá demasiado desarrollo.

[474] «Mitsuo Miura. 120º en la Playa de Los Genoveses», *Arena Internacional del Arte*, n.º 0, enero, 1989, pp. 30-35. No obstante, la información relativa a la fecha de esta obra nos la transmitió el propio Miura en una conversación telefónica mantenida el 10 de enero de 2010. Por otro lado, hemos de señalar que además de este tipo de dípticos hemos encontrado ejemplos de trípticos que siguen estas mismas características, pero añaden además una serie de rectángulos de colores en el centro.

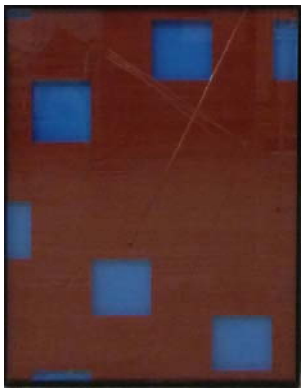
aparece un conjunto de pequeños círculos de colores que concuerdan ligeramente con el tono de la otra zona y que se ubican ante una base grisácea[475].



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1988.

Por otro lado, hemos de señalar que retomando la estructura de pequeños cuadrados yuxtapuestos que había utilizado en las primeras obras, aunque simplificándola, realiza en 1988 un conjunto de lienzos dispuestos en posición vertical que están completamente cubiertos de cuadrados de distintas gamas, unas veces frías y otras cálidas. Algunos de ellos poseen un tamaño bastante grande, lo que hace que ocupen prácticamente todo el ángulo de visión del espectador y lo rodeen, creando una sensación envolvente que nos permite sumergirnos con mayor facilidad en el espacio mismo de la playa.

Asimismo, Miura experimentará con unas formas cuadradas de reducido tamaño, aunque abandonando la idea de mosaico, en un conjunto de obras fechadas en 1988. Este es el caso de un políptico de seis piezas en el que una serie de pequeños cuadrados de colores forman composiciones aparentemente aleatorias sobre un fondo neutro. No obstante, destacan sobre todo unas singulares creaciones para cuya realización se utiliza una especie de caja de poca profundidad que se cubre con un vidrio y en cuyo interior se coloca una cartulina. En esta se han horadado cuadrados en distintas partes, de tal modo que se puede ver el fondo de la composición. Este tipo de juegos con distintos planos y transparencias empiezan a ser habituales en este momento y alcanzarán su mayor esplendor poco después, especialmente en las piezas realizadas con vidrio y metacrilato.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

[475] Estas piezas serán versionadas en 1989 tanto en óleos como en serigrafías que se dividen en dos partes: una con pequeños lunares y la otra monocroma, pero sin incluir el título sobre esta última.

2. 10. 1. 2. «Los primeros símbolos del paisaje»

Ya desde 1987, aunque sobre todo a partir de 1988, Miura incorpora a la serie de *La Playa de Los Genoveses* un tipo de obras que, en base a su sencillez formal, a primera vista podrían parecer solo figuras geométricas puras (círculos, triángulos, rectángulos, cruces, etc.). Sin embargo, lo cierto es que son mucho más, pues actúan como sutiles metáforas de un paisaje que previamente se ha condensado hasta quedar reducido a su mínima expresión.

El elevado grado de sensibilidad y abstracción mental que estas obras requieren del espectador para su completa apreciación —sobre todo si no se dispone de ninguna clave de interpretación— ha conllevado que muchos de los críticos e historiadores del arte que se han aproximado a esta parte de la producción de Miura no hayan logrado un entendimiento íntegro de la misma. Además, incluso los autores que excepcionalmente han insinuado una lectura simbólica para algunas de las formas geométricas —como es el caso de Alicia Murría para el círculo, Aurora García para los 120º y Fernando Samaniego para la cruz— no lo han hecho de forma sistemática con el resto de figuras. Así, a lo sumo, estas se han tratado aisladamente y no como el lenguaje y el frecuente sistema de representación que, en realidad, son[476].

En consecuencia, a pesar de su importancia y de que, paradójicamente, ha sido casi con total seguridad el conjunto de piezas que ha proporcionado a Miura una mayor atención bibliográfica y crítica, la serie dedicada a la playa de Los Genoveses es todavía conocida de forma bastante superficial, ya que no es posible comprenderla y valorarla totalmente sin considerar su dimensión simbólica.

De este modo, con el fin de cubrir al menos una parte de esa laguna y contribuir de alguna forma al esclarecimiento del método usado por Miura en sus obras para referirse e interpretar el paisaje, a continuación presentamos un compendio de los símbolos que han protagonizado la primera parte de esta serie, aunque como veremos posteriormente la mayoría se recuperarán en el periodo intermedio e incluso se completarán con otros nuevos. En concreto, en nuestro análisis intentaremos establecer el origen y el significado de cada una de las formas simbólicas, atendiéndolas por separado, pues así es como fueron incorporándose paulatinamente al repertorio iconográfico del autor, si bien es cierto que con posterioridad muchos de ellos se combinarán en una misma obra. Igualmente, nos interesará examinar las tipologías en que se desarrollan y las peculiaridades que poseen, atendiendo siempre, para ello, a las obras más representativas en las que aparecen.

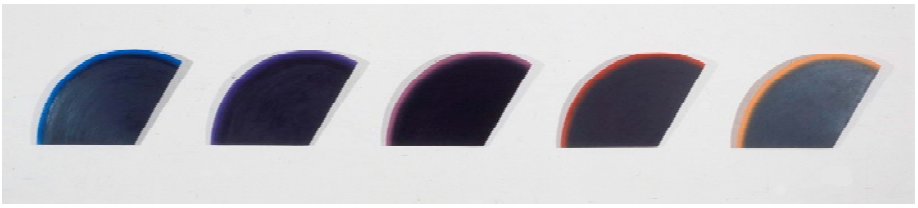
[476] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 38; MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Galería Siboney, 1994 (A); GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs…, op. cit*.

a) El ángulo de 120º

Indudablemente, una de las figuras más especiales y destacadas que utiliza Miura con un sentido simbólico es la que representa precisamente los 120º que ya mencionamos en la subserie anterior. Este ángulo, que recuerda a un abanico parcialmente abierto, alude al campo de visión ofrecido por la cámara fotográfica con la que capta —a modo de apuntes— los distintos aspectos del paisaje. Así, cuando trabaja en su estudio —independientemente de lo que pinte o dibuje— siempre parte de ese punto de vista limitado y que no deja de ser algo subjetivo, pues surge de sí mismo tanto en un sentido físico (él ocupa el vértice del ángulo) como figurado (es quien selecciona la parte de la realidad que le interesa).

De este modo, a diferencia de las piezas analizadas anteriormente, este ángulo de percepción se convierte ahora en el protagonista literal de las obras de Miura y se maneja como símbolo de todo el paisaje percibido.

El primer ejemplo encontrado hasta la fecha en el que este autor representa este ángulo de manera directa es un aguafuerte que realizó por encargo de la revista literaria *Espacio Escrito*[477] y que data de 1987. No obstante, la pieza no se publicó hasta su segundo número, el cual vio la luz en la primavera-verano de 1988, junto a dos fotografías de la playa de Los Genoveses[478]. Se trata de una pieza sumamente sencilla en la que ante un fondo blanco se presenta el perfil de un ángulo de 120º, el cual se ha construido a partir de la infinita superposición de trazos negros que recuerdan a formas herbáceas. De este modo, este aguafuerte se podría considerar como heredero de los grabados que hizo a finales de los setenta, así como también de obras más próximas a ella en el tiempo como *Hako* (1986).



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

[477] *Espacio Escrito* es una revista de literatura que pretende fomentar las relaciones hispanolusas y que, por tanto, se edita en español y en portugués. Además, esta publicación semestral que edita el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz ha querido ser desde su fundación también un lugar para la creación artística. Esto ha hecho que en sus páginas se hayan publicado obras de artistas contemporáneos como Wolf Vostell, Juan Barjola, Joao Vieira, Paula Rego, María Elena Vieira da Silva, Antoni Tàpies, Gonzalo Torné, Fernández de Molina, Nacho Criado, Mon Montoya, Miguel Galano, Luís Costillo o Rufino Mesa. Véase: CAMPOS PÁMPANO, Ángel y FRANCO, Antonio, *En la Frontera: espacio escrito,* Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1991.

[478] «120º en la Playa de Los Genoveses», *Espacio escrito*, n.º 2, primavera-verano, 1988, pp. 16 y 70.

Haciendo uso de esta misma figura, Miura crea poco después obras como *Sin título,* un políptico de 1988 en el que recorta la forma de 120º en madera, iniciando una tipología de *shaped-canvas* que utilizará con cierta frecuencia posteriormente, tal y como tendremos ocasión de analizar a su debido momento[479]. En esta ocasión, los cinco sectores circulares que lo componen aparecen yuxtapuestos en hilera y cada uno está pintado con óleo de un color distinto (azul claro y ultramar, violeta, rojo y naranja). Los distintos tonos se oscurecen conforme se aproximan al vértice del ángulo y se aclaran en la parte curvada. De este modo, en conjunto, configuran una serie de interesantes gradaciones tonales que hacen referencia a los cambios cromáticos que el cielo experimenta con el paso de las horas. En este sentido, hemos de señalar que esta combinación cromática es desarrollada en este momento en varias obras de forma paralela y además será sumamente importante en su trayectoria posterior[480].

Igualmente, en 1989 trabaja nuevamente con una tabla recortada y pintada de negro a excepción de una pequeña franja que se sitúa en su parte superior y que se divide a su vez en distintos colores. O pinta el citado ángulo de percepción como si fuera un abanico dividido en triángulos de distintos tonos pastel que se sitúan ante un fondo rectangular de manchas ligeramente irregulares.

No obstante, la inquietud del artista le llevará a experimentar también con fórmulas bien distintas. Y de hecho, ya en 1988 concibe una pieza sumamente original en la que el ángulo de 120º se recorta sobre una lámina blanca de metacrilato que se sitúa entre dos planchas de vidrio transparente. Además, en todas las capas se incluye una serie de círculos —de cuya simbología hablaremos después— grabados en el caso del vidrio y perforados en el del plástico, de tal manera que en el interior del cuadro se forman unos juegos lumínicos de gran belleza.

En cierto modo, se podría afirmar que es en este momento cuando el símbolo de los 120º alcanza su completa plenitud. Posteriormente, Miura solo recurrirá a su uso de vez en cuando y aunque no lo abandonará definitivamente, y de hecho, lo podremos seguir viendo en algunos de sus múltiples, instalaciones o acuarelas, así como combinado con otros símbolos, en general, lo trabajará mucho menos e incluso se dejará de utilizarlo de manera individual en 1991.

b) Los círculos

El círculo es, sin ningún género de dudas, el símbolo más recurrente en la serie de *La Playa de Los Genoveses*, así como también el más polivalente. En general, esta forma geométrica se asocia a la idea del agua, de sus reflejos y de la humedad presente en las costas del cabo de Gata, aunque también, en alguna ocasión, cuando aparece

[479] Este formato ha sido utilizado por artistas minimalistas desde los años sesenta. Véase: WIEHAGER, Renate, *et al*., *Maximin…, op. cit.*, p. 150; y RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.*, p. 361.
[480] En este momento la veremos, por ejemplo, en la magnífica *Yuhi to sonokage* (1988) y posteriormente en otras célebres piezas como *Brisa de verano* (1990).

repetida, autores como José Ramón Danvilla la han interpretado de forma más concreta como un conjunto de gotas detenidas en su descenso por un cristal[481].

El círculo como forma simbólica aparece en las obras de Miura desde, al menos, 1988[482]. De hecho, en ese año se datan un par de lienzos cuadrados en los que el artista dispone sobre fondos monocromos —gris y azulado respectivamente— una lluvia de pequeñas formas circulares a modo de topos. No obstante, en uno de los casos la composición se anima mediante la incorporación de una fina franja vertical que se sitúa a la izquierda del cuadro. Esta se construye mediante la superposición en altura de pequeños rectángulos de gamas diversas similares a los que utilizaría un año después para una de las obras con forma de 120º ya comentadas. Igualmente, de esta época es también un políptico de cinco piezas cada una de color distinto sobre las que parecen deslizarse pequeños lunares blancos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

Asimismo, en torno a 1988 Miura realiza una obra con una lámina de metacrilato traslúcido. Esta está totalmente perforada por pequeños círculos, creando interesantes juegos de luces y sombras sobre la pared. De este modo, se logra ofrecer al espectador una representación muy adecuada de la humedad y la bruma que presiden la playa algunos días de verano.

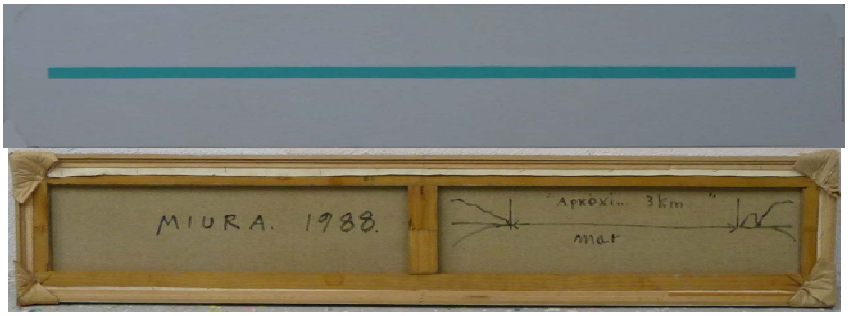
Por otro lado, hemos de decir que el círculo acompaña a menudo a otros símbolos o aparece en otras subseries. De hecho, ya hemos tenido ocasión de analizar un conjunto de dípticos en los que una pieza con pequeños círculos se yuxtaponía a un lienzo monocromo sobre el que aparecía escrito «120º en la Playa de Los Genoveses». Asimismo, en el periodo intermedio lo veremos mucho más desarrollado y en combinaciones más variadas.

[481] DANVILLA, J. R., *Ecos de la materia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, s. p.
[482] Lo cierto es que el círculo aparece en las obras de Miura desde 1969 y también protagonizará algunos de sus grabados de 1979, pero, en estos casos, carece de simbología.

c) Los rectángulos y las cruces

Como ya hemos tenido oportunidad de comentar con anterioridad, para la realización de la serie de *La Playa de Los Genoveses* Miura se basa en los apuntes fotográficos que toma previamente con su cámara durante sus estancias en ese lugar. Por ello, apenas sorprende que, además del ya analizado ángulo de visión de 120º, en su obra resulte fundamental todo lo relacionado con el encuadre fotográfico. De hecho, las diversas maneras de colocar una cámara serán el punto del que parta para crear otros dos de los crípticos símbolos que poblarán sus obras de este momento: los rectángulos —tanto verticales como horizontales— y las cruces. Todos ellos le servirán al artista para condensar el amplio paisaje que se abre frente a él, reduciéndolo a su mínima expresión geométrica.

Antes de pasar a analizar dichos símbolos debemos considerar una pieza que, aunque también se realiza en 1988, como la mayoría de las que componen esta subserie, puede considerarse un antecedente —conceptualmente hablando— de las piezas que luego comentaremos, puesto que para su realización Miura también se basa en el encuadre de su cámara, aunque con un punto de vista panorámico. Se trata de un óleo sobre tela sumamente sencillo en el que el autor diseña una delgada y alargada franja turquesa en el centro sobre un fondo azul cielo. En principio, dicha composición podría considerarse nuevamente como un mero estudio geométrico. Sin embargo, en este caso y excepcionalmente, Miura desvela sus intenciones en el anverso de la pieza con un simplificado dibujo. Este consiste en una sencilla línea recta delimitada en sus extremos por dos montañas; bajo ella se escribe la palabra «mar» y sobre ella se indica «Aprox…. 3 Km». De este modo, la línea que protagoniza el anverso del lienzo no es sino una representación esquemática de los aproximadamente tres kilómetros que separan los dos montículos de la playa de Los Genoveses y que se corresponden con el horizonte marino. No olvidemos que Miura ya se había interesado por este tipo de visiones panorámicas en uno de sus *collages* fotográficos de la serie *La Experiencia del Paisaje*, concretamente el que realizó en 1984, pues en él se observaba la playa desde este mismo punto de vista.



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1988 (anverso y reverso).

Esta obra se presentó en febrero de 1989 en una exposición en la Galería Egam de Madrid junto a, entre otras, dos parejas de cuadros rectangulares realizados un año antes[483]. Dichas piezas poseen un tamaño reducido y forman superficies monocromas amarillas o azules respectivamente. Ahora bien, la colocación de cada par de piezas es relativamente singular ya que uno de los cuadros —el de la izquierda— está colocado en posición vertical, mientras que el de la derecha es apaisado. Esta solución le sirve al artista para mostrar las dos posibilidades básicas que ofrece el encuadre fotográfico: la vertical y la horizontal.

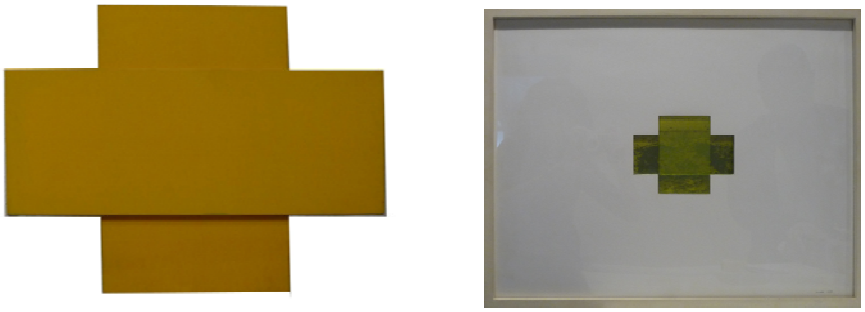
Partiendo de estas premisas, Miura lleva a cabo otro par de telas de dos metros de largo en las que dispone ante un fondo neutro grisáceo una serie de pequeños rectángulos verticales —seis y cinco respectivamente— de distintos colores. En uno de ellos los tonos son claros y luminosos, mientras que en el otro predominan las gamas brillantes y fuertes. Ambos corresponden a la policromía presente en la playa de Los Genoveses, aunque posiblemente el primero se inspire en todo el paisaje y el segundo en los distintos aspectos que adquiere el cielo al atardecer.

Esta combinación de encuadres, aunque apenas volverá a aparecer como tal en la trayectoria de Miura, será de suma importancia. No en vano, es el germen del ya anunciado símbolo de la cruz, el cual sí será más recurrente y, a pesar de su sencillez, adoptará muchas variaciones y tipologías. Esta forma, lejos de poseer connotaciones religiosas, no es sino la consecuencia lógica de la unión de los ya mencionados puntos de vista horizontal y vertical. Así, con una única forma Miura resuelve todos los problemas de encuadre y presenta una visión completa del paisaje.

Inicialmente, plantea como solución a esta propuesta compositiva la superposición literal de dos bastidores cruzados en piezas como *Sin título* de 1988. Esta obra sorprende porque Miura no utiliza una técnica de óleo sobre lienzo al uso, sino que directamente recubre el armazón de madera del cuadro con una tela amarilla, color que la relaciona con el sol y la arena. En este sentido, hemos de señalar que el interés que Miura demuestra aquí por este tipo de material, será fundamental para su periodo intermedio, donde realizará con textiles unas piezas sumamente sutiles, bellas y delicadas.

El mismo año en que realiza la pieza anterior, Miura investiga de nuevo con la idea de disponer distintos planos en una caja rectangular poco profunda. En este caso, pinta el fondo con óleo azul y en el centro de la misma coloca dos fragmentos rectangulares de papel de lija, formando una cruz, los cuales quedan separados por un vidrio, de tal modo que se acentúa el efecto espacial.

[483] GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura…*, *op. cit.*



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988 (izquierda) y *Sin título*, 1988 (derecha).

También en 1988, concibe una pieza muy especial en la que se reúnen varias de las líneas de investigación abordadas hasta ahora, al mismo tiempo que se anticipan otras futuras[484]. En ella nos encontramos una pequeña cruz que se abre en el centro de un paspartú blanco. En su interior se ha colocado una fotografía en blanco y negro de la playa de Los Genoveses que se cubre con dos piezas de metacrilato amarillo cruzadas. La utilización de estas láminas de material plástico supone una gran aportación, pues actúan como un filtro de luz y a la vez contribuyen notablemente a generar una sensación térmica cálida en la escena, que será del mayor interés para Miura en piezas sucesivas.

Igualmente, poco después desarrolla otras posibilidades con este tipo de figura cruciforme, aunque retomando el perfil recortado. Así, *Sin título* de 1989 es una obra monocroma de color naranja, aparentemente muy simple, pero que posee una serie de sugerentes matices si la observamos de cerca. Esto se debe a que al igual que habíamos visto en algunos de los cuadros de la subserie «120º en la playa de Los Genoveses», está realizada con una pintura muy espesa. Esta aporta un acabado orgánico a la pieza con el que el autor alude a las irregularidades de la playa y a la vida que encierra la naturaleza tras la aparente calma.

Paralelamente, Miura también pintará polípticos de gran tamaño de cuatro piezas en los que la cruz se inscribe en el centro de unos lienzos cuadrados. En ellos, Miura se esfuerza por dejar constancia de que dicha figura no es más que la unión de dos rectángulos diferentes. Esto lo consigue aplicando ligeras variaciones cromáticas en cada una de las franjas que la componen. Con estas ideas, crea en 1988 una obra en la que las cruces están pintadas en gamas que van del amarillo al naranja. Además, estas van reduciendo su tamaño progresivamente hasta casi perderse en el inmenso fondo blanco, por lo que parece que el paisaje de la playa de Los Genoveses se aleja de nosotros poco a poco[485].

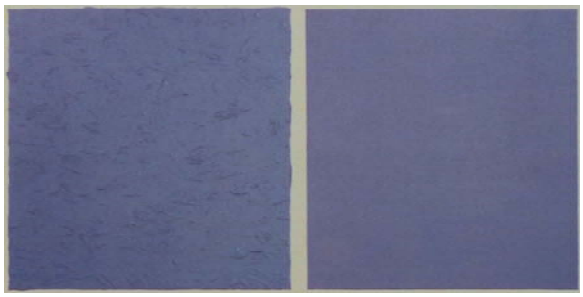
[484] Lamentablemente, solo hemos encontrado hasta la fecha un único ejemplo de este tipo de pieza.
[485] Esta misma composición será retomada nuevamente en 1989, aunque invirtiendo el colorido de la cruz y de los fondos.

2. 10. 1. 3. Los cuadros monocromos

Aunque el interés de Miura por las superficies monocromas puede rastrearse tiempo atrás en, por ejemplo, los cuadros matéricos de los años setenta o los de formas nebulosas de principios de los ochenta, dichas áreas de colores únicos habían aparecido habitualmente rodeadas de manchas muy empastadas de múltiples tonos[486]. Igualmente, en algunas de las obras que formaban parte de la subserie «120º en la playa de Los Genoveses» habíamos visto algunas partes del cuadro pintadas de un solo color, pero sobre ellas se situaba el título de la obra.

En 1988 esa misma línea de investigación le lleva a la obtención de un tipo de extensión cromática que está desposeída de cualquier otro elemento formal. Así, surgen paralelamente tanto algunos de los rectángulos que sintetizan el encuadre vertical y horizontal —si bien es cierto que en estos casos están ligados a un símbolo— como los lienzos monocromos que ahora nos ocupan.

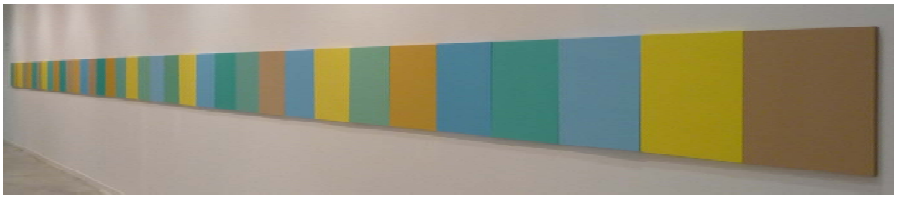
La mayoría de los cuadros que Miura pinta explorando de una manera decidida las posibilidades de las superficies monocromas en el periodo inicial es realizada en 1988. Ahora bien, algunas de las que —bajo nuestro punto de vista— pueden considerarse las primeras piezas dentro de esta categoría son dos pares de lienzos cuadrados que presentó en la ya mencionada Galería Egam en febrero de 1989[487].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

Estos dípticos están pintados de un único color —azul y lila respectivamente—, pero las texturas de cada una de las piezas que los conforman son bien distintas. En una de ellas el pigmento se aplica de forma muy plana, sin dejar apenas rastro del pincel, mientras que la otra es sumamente empastada y densa, pues alude a las huellas y los surcos dejados en la arena por insectos y otros animales. De este modo, Miura vuelve a recurrir a la yuxtaposición de efectos contrastados como medio de expresión, aunque esta vez con un sentido más austero y analítico.

[486] Además de los ejemplos comentados, Miura utiliza colores monocromos en otras piezas como las telas tintadas de 1984 que se presentaban sobre una funda de plástico transparente.
[487] GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura*…, *op. cit.,* pp. 18-19.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

No obstante, poco después tenderá a la utilización de superficies totalmente planas. Una de las obras más interesantes de este periodo es un políptico de 1988 que está formado por treinta y seis tablas de 50 x 50 cm, lo que hace que alcance los dieciocho metros de longitud. Cada una de las piezas posee un tono distinto, aunque podemos decir que predominan los marrones, amarillos y azules. De este modo, el autor logra condensar todo el paisaje de la playa de Los Genoveses en una recta que bien podría considerarse como la línea del horizonte. Miura había trabajado este tema en otras obras como en la que representa aproximadamente tres kilómetros de playa o anteriormente en algunas de las fotografías panorámicas de 1983 y 1984. Sin embargo, en esta ocasión el despliegue cromático y la capacidad envolvente de la pieza hacen que resulte fuertemente impactante, pues el espectador puede sentirse como si estuviera justo en frente de este paisaje.

2. 10. 2. Periodo intermedio (1988-1993)

Desde 1988 y sobre todo desde 1989 la obra de Miura empieza a experimentar un cambio sutil, pero sustancial que le aleja de los planteamientos iniciales y le conduce hacia un periodo de gran madurez estilística y temática. Es en este momento en el que la serie de *La Playa de Los Genoveses* alcanza su punto más álgido pues, Miura desarrolla todas las vías de investigación que había iniciado anteriormente hasta conseguir unos resultados sorprendentemente creativos, originales y sugerentes.

Aunque su producción de este momento resulta sumamente rica y variada, es posible establecer una serie de características que podrían definirse como generales. Así, por ejemplo, en esta etapa sus creaciones se vuelven mucho más luminosas y su colorido más vivo. No en vano, aunque inicialmente, el peso de los símbolos será todavía importante, conforme avance la serie veremos como el verdadero protagonista —a pesar de que algunas de las mencionadas figuras se mantendrán tanto independizadas como, sobre todo, combinadas entre ellas— es el color. Un color rico, matizado, vibrante y sumamente cuidado que es capaz de despertar las sensibilidades más dormidas.

Igualmente, los materiales son muy diversos y aunque algunos de ellos ya habían sido empleados con anterioridad (metacrilato, vidrio, tela, plástico, etc.), a partir de ahora sus enormes posibilidades plásticas se explotarán todavía más. De hecho, a menudo se aliarán con un estudiado cromatismo con el fin de conseguir interesantes

cualidades sinestésicas[488]. Gracias a ellas las obras de Miura serán capaces de evocar sensaciones de humedad, calor, frescor, suavidad, transparencia o ligereza, alcanzando un increíble nivel de sutileza y sofisticación.

Asimismo, en este momento este autor amplía enormemente sus horizontes y se dedica a producir múltiples con un concepto muy vanguardista. En palabras de Alicia Murría: «Mitsuo es un revolucionario del concepto de obra múltiple, ya sea en tres dimensiones o en grabado» [489]. Además, suele realizar con ellos interesantes instalaciones, teniendo siempre en cuenta el espacio de exposición, el cual aprovecha al máximo para conseguir un efecto total sumamente original.

Sin duda alguna, en todo ello va a tener un papel fundamental el hecho de que en 1989 Miura se asocia con Arturo Rodríguez para crear Ediciones Ginkgo [490]. Indudablemente, la presencia de Mitsuo en este proyecto, quien esencialmente se dedicaba a la dirección artística y a la realización de las ediciones, será esencial para el éxito del mismo, puesto que incidirá notablemente en el tipo de obra y de artistas con que trabajarán, la manera en que se presentarán sus productos o los montajes que se harán con ellos en las exposiciones. No obstante, con relación al tema que ahora nos ocupa debemos señalar que la aventura «Ginkgo» también será absolutamente enriquecedora para la trayectoria artística del propio Miura, quien vivió entonces una de las etapas más fructíferas y creativas de su trayectoria. Dentro de *La Playa de Los Genoveses* esto será especialmente cierto en el periodo intermedio, ya que después abandonará casi totalmente su propia producción de obra gráfica y múltiples, y cuando la retome en 1997, estará trabajando ya en otra serie bajo unos parámetros bien distintos.

Lógicamente, no es posible saber cómo hubiera sido la trayectoria de Miura de no haberse embarcado en este proyecto, y aunque estamos seguros de que también nos hubiese deleitado con obras del mayor interés, posiblemente no hubiese alcanzado el nivel de experimentación y la calidad que logró en Ginkgo. Sin duda, la libertad que disfrutó, pero también el grado de exigencia personal que se impuso durante estos años tendrán unos efectos sumamente positivos en su producción. Estos se extenderán también —como es lógico— a la obra única y lo cierto es que las influencias que hubo entre todas las manifestaciones que trabajó fueron constantes y muy enriquecedoras.

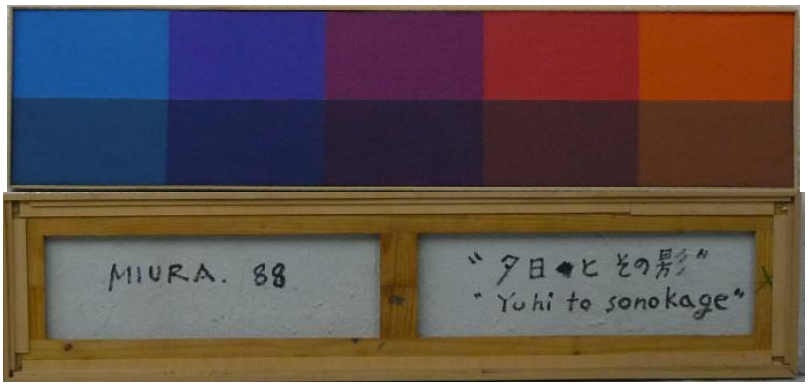
2. 10. 2. 1. Los cuadros monocromos (II)

Siguiendo con algunas de las propuestas que había realizado en el periodo inicial, Miura continúa trabajando con cuadros monocromos en 1988, pero dirigiéndolos hacia un terreno de levedad y delicadeza insospechado hasta el momento.

[488] HUICI, Fernando, «Muros de luz», *El País,* Barcelona, 15 de marzo, 1993, p. 36.
[489] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura…, op. cit.,* p. 19 (B).
[490] Como ya tuvimos ocasión de analizar en el apartado dedicado a su segunda estancia madrileña, al principio, Ginkgo funciona principalmente como una casa de ediciones que suministra obra a otras galerías del territorio español. Sin embargo, a partir de 1992 deciden abrir ellos mismos una sala comercial que se mantendrá activa hasta 1998.

En estas obras el tratamiento cromático es, como es lógico, el elemento principal. No obstante, los efectos que se consiguen vienen igualmente determinados por otros factores —que Miura también cuida al detalle— como son los materiales escogidos, la técnica empleada, su presentación individualizada, en dípticos o en polípticos, etc. No en vano, todo ello contribuye a transmitir un tipo determinado de sensación en el espectador. Así, el interés y la complejidad de estas piezas reside no solo en los magníficos estudios cromáticos, sino también en el hecho de que estos se utilizan como un medio para hablarnos de cuestiones tan abstractas como el paso del tiempo, la humedad, las sensaciones térmicas o los distintos elementos del paisaje.

Todos ellos se caracterizan por la ausencia total de pincelada o de rastro expresivo y representan un alarde de sutileza y de simplicidad. Ahora bien, gracias a los colores empleados los resultados nunca llegan a parecer fríos, aunque sí relativamente distantes, porque como ya vimos en la introducción, Miura parte, a menudo, para su realización de fotografías en blanco y negro.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988 (anverso y revserso).

Una de las primeras obras que Miura realiza en este momento es un políptico de grandes dimensiones formado por cinco piezas en las que presenta una gradación de tonos mínimos, casi transparentes que van del azul suave al rosa palo. De este modo, el autor logra evocar a la perfección el cielo de la playa de Los Genoveses al amanecer[491]. Estos mismos colores serían usados con un planteamiento similar —pero llevado al pequeño formato— en una pieza de 1989 que está compuesta por una serie de lienzos rectangulares unidos por un único marco de madera, solución que como veremos había investigado ya un año antes.

Por otro lado, también en 1988 realiza un magnífico lienzo de formato rectangular, estrecho y alargado. Este se divide en lo que podríamos considerar cinco columnas y dos filas, de tal modo que se crean diez celdas de igual tamaño. Esta distribución le sirve al artista para presentarnos una doble gradación cromática que va del azul al naranja y que tendrá una gran trascendencia en su obra a partir de este

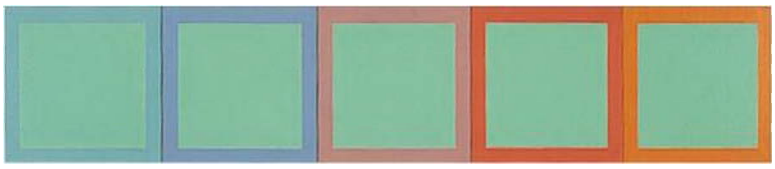
[491] FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16…», *op. cit.* y APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.

momento[492]. En esta ocasión, en la fila superior se presenta una versión más luminosa de dichos colores, mientras que en la inferior aparecen los mismos, pero más oscuros.

No en vano, tal y como Miura señala en una inscripción en japonés que ha realizado en el reverso de la pieza, en ella se está representando: 夕日とその影 (Yuhi to sonokage), es decir, el atardecer y su sombra. Consecuentemente, la pieza nos presenta el color que baña algunos elementos de la playa de Los Genoveses desde que el sol se empieza a esconder hasta que casi desaparece y el tono que poseen las partes que este astro ya no ilumina[493].

Una solución cromática muy parecida será explorada con posterioridad en un políptico en el que se presentan únicamente los cinco colores en gradación y que fue realizado en torno a 1992, momento en que estos tonos también reaparecerán aplicados a algunos de sus múltiples.

Nuevamente en 1988 nuestro artista empieza a trabajar con un nuevo tipo de composición en la que los campos de color se presentan enmarcados por una franja blanca o de un tono muy claro. La idea de poner marco a una superficie tanto pictórica como fotográfica había sido ya trabajada de alguna manera en la serie *La Experiencia del Paisaje* y, de hecho, también ahora podría interpretarse como una consecuencia del uso constante que Miura hace de la cámara. Igualmente, es posible que también se asocien a un sentido de acotación y posesión que ya habíamos visto previamente. En cualquier caso, lo cierto es que, a partir de este momento, este tratamiento adquiere un gran protagonismo al aplicarse a series de rectángulos o de cuadrados monocromos que forman escalas cromáticas.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1991.

Algunos de los primeros ejemplos mantendrán la misma gradación cromática que habíamos visto anteriormente (del azul al naranja). Así se observa en un par de polípticos de cinco piezas de formato apaisado que se yuxtaponen e incluso en uno de los casos se agrupan mediante un marco. Este tipo de soluciones serán también aplicadas a la primera edición de obra gráfica que Miura lleva a cabo en Ginkgo. Se trata de un conjunto de cinco piezas protagonizadas cada una de ellas por un rectángulo monocromo enmarcado por una delgada franja gris[494].

[492] Esta combinación cromática también fue aplicada en 1988 a un políptico de piezas con forma de ángulo de 120º.
[493] Este tipo de progresión será utilizada en otras piezas de este periodo con ligeras variaciones.
[494] Con unos parámetros muy parecidos, Miura también realizó diversas series de acuarelas de múltiples colores enmarcadas por delgadas líneas de color azul suave.



Mitsuo Miura: *120º en la Playa de los Genoveses*, 1989.

Para su realización se han utilizado dos planchas de zinc sin grabar, con las que se consigue —como será habitual en las ediciones de Ginkgo— un acabado impecable. A ello se suma la sobria y elegante presentación que logran tanto cuando se introducen en su carpeta de aluminio, la cual fue diseñada por el propio Miura, como cuando se exponen formando una hilera horizontal o vertical[495].

En otras piezas, los campos de color se yuxtapondrán y los marcos se transformarán en dos grandes bandas que los flanquean por arriba —de color blanco— y por abajo —de color negro—. No obstante, seguirán siendo más habituales los lienzos cuadrados monocromos rodeados por marcos. Siguiendo este formato, Miura experimentará con muy diversas soluciones: pintando el centro de azul y coloreando los bordes con los tonos que adopta el cielo al atardecer o, por el contrario, pintando el centro con estas mismas gamas y encuadrándolos con una franja blanca.

La primera de estas soluciones servía al artista para contrastar el azul del cielo con otros de los tonos que este adquiere a lo largo del día, rompiendo así con la idea preconcebida de que siempre es azul. Por otro lado, la segunda opción se aplicará tanto a polípticos como a lienzos individuales. Entre ellos destaca la pieza *Cuatro metros cuadrados de bienestar* (1989) en la que Miura presenta literalmente un cuadrado de 200 x 200 cm de color naranja —a excepción del marco— con el que alude al espacio que ocupaba la tienda de campaña que tanto Mitsuo como su familia usaban para dormir en la playa de Los Genoveses, la cual era además de ese mismo tono anaranjado[496].

No obstante, también encontramos obras como *Atardecer… sofisticado* (1989), un magnífico políptico compuesto por cinco lienzos dispuestos en sentido vertical que, en su conjunto, evocan los colores que va adoptando la sombra de la montaña de la playa de Los Genoveses conforme anochece. Estos se componen de un marco naranja con el que se alude al tono del sol en el ocaso y que cobija en su parte central un rectángulo cuyo color cambia de un azul fuerte a prácticamente un oscuro negro, pasando por distintos tipos de marrones. Miura lo describía del siguiente modo:

> Son cinco colores, metáfora del atardecer. Representa la sombra, como contraluz de la montaña, que cuando estaba a punto de irse el sol, montaba un espectáculo algo teatral. Se ponía desde rojo bermellón, rojo, violeta, azul y azul claro. Hice fotografías del último momento antes de

[495] Según se expresa en las indicaciones que la propia Galería Ginkgo daba a los coleccionistas, se aceptaban como válida tanto su disposición en sentido vertical como en horizontal. Véase: Archivo de la Galería Ginkgo, «Catálogo ediciones. Datos completos».
[496] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.

> irse el sol, en que la sombra de la montaña se iba haciendo cada vez más densa, más nítida. Iba disparando con mucha frecuencia.
>
> (…) Hice dos versiones, una de la mañana y otra de la tarde. La de la tarde está pintada con naranjas y con sombras oscuras: sombras muy azuladas, negros muy azulados, más claritos, negros de varios tonos, influidos por el siena, el sepia etc. Son cinco tonalidades de negro diferentes. Y alrededor está pintado en naranja[497].



Mitsuo Miura: *Atardecer... Sofisticado*, 1989.

Sin duda, esta compleja progresión cromática es producto de un estudio atento de los fenómenos ambientales que da como resultado una obra llena de profundidad y de elegancia que impacta sobremanera a todo aquel que tiene la oportunidad de contemplarla[498].

En esta misma línea, Miura llevará a cabo en 1990 *Atardecer*, en el que presenta un rectángulo central de color azul eléctrico bordeado por un marco naranja. Ahora bien, el hecho de que este cuadro posea dos metros de largo produce un gran impacto en el espectador, quien al contemplarlo parece tener ante sí una panorámica del momento en que el sol se pone en la playa almeriense.

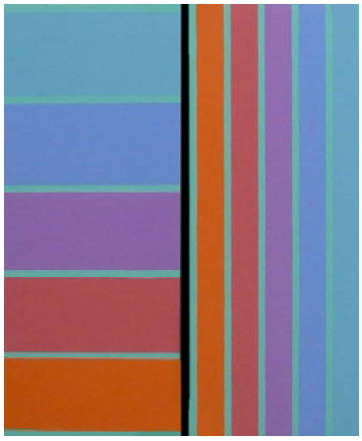
Poco tiempo después, concretamente en 1992, Miura realizará *8 de la tarde,* un políptico muy similar al anterior, pero con lienzos cuadrados en el que volverá a bordear con naranja unas superficies monocromas con matices azules, marrones y casi negros.

2. 10. 2. 2. Las franjas

Entre 1990 y 1991, Miura sigue investigando con el color para evocar distintos aspectos del paisaje, pero en lugar de aplicarlo sobre lienzos de forma monocroma lo

[497] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 3.
[498] HUICI, Fernando, «Los días y las horas», *El País*, ARTES, Madrid: 9 de junio de 1990, p. 14.

trabaja distribuyéndolo en franjas paralelas. Estas pueden ser horizontales como sucede en una obra *Sin título* en la que se observan bandas de tonos morados intercaladas con otras más finas de color turquesa. En otros casos, se crean dípticos en los que una de las piezas posee franjas horizontales y la otra verticales. Haciendo uso de estas composiciones, Miura realiza varias obras pintando las franjas bien con colores amarillos o bien con la ya habitual gradación cromática que va del azul al naranja[499]. Eso sí, en ambos casos, al igual que en la obra que hemos comentado en primer lugar, todas las franjas se separan con líneas azules. Por último señalar que también se ha podido documentar un ejemplo en el que Miura utiliza la mencionada gradación pero en una pieza individual y haciendo uso exclusivamente de rayas verticales[500].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1991.

2. 10. 2. 3. Las obras en vidrio y metacrilato[501]

En su afán por reproducir las sensaciones de humedad, frescor, transparencia y levedad que son propias del paisaje de la playa almeriense, Miura utiliza en algunas de sus obras materiales como el vidrio y el metacrilato. En este sentido, debemos destacar que nuestro artista siempre permanece atento a las posibilidades que cada material le ofrece. Y nunca muestra prejuicios a la hora de combinarlos y trabajarlos para lograr los fines que persigue.

Es más, en esta serie Miura sustituye la pregunta de qué puede ofrecerle un material —que él mismo se había planteado con anterioridad— por la cuestión de qué material le ayuda a expresar aquello que a él le interesa. No obstante, el estudio del

[499] Siguiendo esta fórmula el autor también realizará una bellísima acuarela en la que se disponen dos cuadrados separados que se dividen en franjas horizontales y verticales respectivamente coloreadas con la mencionada gradación.

[500] Esta pieza formó parte de la exposición individual que Miura celebró en la Galería Siboney en 1994. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.

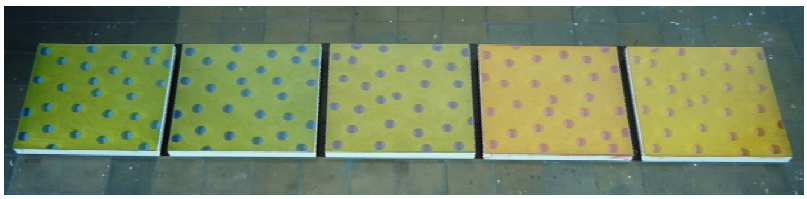
[501] A pesar de que en todos los catálogos en los que se presentan las obras que expondremos a continuación se usa el término «cristal», nosotros hemos optado por el de «vidrio», ya que consideramos que es más correcto desde un punto de vista técnico. No en vano, nos referimos al material no natural, es decir, el de elaboración artificial que se obtiene de la fusión de arena silícea con potasa, a diferencia del cristal, que se puede encontrar en la naturaleza.

mismo sigue siendo esencial, ya que solo así puede extraer de él sus cualidades más intrínsecas. Gracias a ese proceso de investigación y a su capacidad de depuración consigue resultados sumamente poéticos, evocadores y sutiles que además alcanzan la máxima sencillez. ¿Acaso hay algo más sutil y discreto que aquello que parece inexistente hasta que no lo observas desde muy cerca? Precisamente así son las obras de Miura. Con frecuencia el espectador necesita un tiempo de atención y de observación no solo directa, sino también minuciosa para captar todos sus matices, pues estos no se evidencian al primer golpe de vista. De ser así, para Miura, no tendrían ni el más mínimo valor.

Y es que tampoco la naturaleza actúa de esta manera. Solo si la observamos atentamente nos sorprende con algún detalle o rasgo inesperado. Y es precisamente ese asombro el que nos lleva a la conclusión de que la verdadera belleza siempre permanece oculta de algún modo y que requiere de un esfuerzo a cambio del placer que produce su contemplación.

En cierto modo, ese estudio que Miura realiza previamente del entorno, de sus detalles y sus comportamientos, y que después exige indirectamente al espectador que se aproxima a la serie de *La Playa de Los Genoveses* se vincula a la manera de acercarse a la naturaleza que practican los monjes zen. Se trata de una belleza vivencial que nadie te puede contar ni describir, igual que sucede respecto a la experiencia de alcanzar un estado de iluminación o *satori* (悟り), pues llega de repente, sin avisar, aunque normalmente le antecede un largo periodo de meditación.

Aunque las primeras piezas que Miura realiza utilizando este tipo de soluciones datan del periodo inicial, es a partir de 1989 cuando Miura consigue unos resultados más eficaces y que se ajustan mejor a la estética madura de la serie.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1989.

Entre las más tempranas e interesantes creaciones que lleva a cabo con estos parámetros debemos destacar un par de polípticos fechados en 1989[502]. En cada uno de ellos el autor nos presenta cinco cajas blancas de forma cuadrada y poca altura que están pintadas por dentro de diferentes gamas. Asimismo, en su interior coloca dos láminas de vidrio transparente y entre ellas sitúa un fino plástico de tonos amarillos, verdes, naranjas, azules, morados o rosas. Lo más interesante es que Miura ha pulido cuidadosamente con una delicada lija de agua algunas partes de la superficie de esta capa intermedia hasta formar círculos que se distribuyen aleatoriamente por cada uno de

[502] FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16…», *op. cit.*

los cuadrados, igual que sucedía en algunas de sus pinturas anteriores. Sin embargo, en esta ocasión los lunares apenas son perceptibles en la superficie de plástico y solo se hacen visibles cuando la luz incide sobre ellos estratégicamente. Es entonces cuando los círculos pulidos proyectan leves sombras sobre el fondo de la caja, que dotan a la pieza de una vida y ligereza que hace que respire y casi levite.

A la originalidad formal de estas creaciones ha de sumarse también el hecho de que no estaban pensadas para colgarse, sino para situarse en el suelo. Además, estas piezas siempre se adaptaban al espacio disponible en la sala de exposición. En algunas ocasiones, se presentaban como dos obras independientes, en cuyo caso se agrupaban en dos líneas rectas paralelas, siguiendo una gradación cromática que dejaba a un lado las cajas de tonos fríos y a otro, las de colores cálidos[503]. No obstante, en otras ocasiones, se yuxtaponían las diez piezas, configurando un gran arco que reproduce los 120º de visión con que siempre trabaja este artista[504]. Este fue precisamente el montaje que estas obras recibieron en la exposición de la Galería Miguel Marcos de Zaragoza celebrada en 1989 y años después en la que tuvo lugar en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994[505].

Indudablemente, se trata de un conjunto sumamente interesante y original, lo que ha hecho que haya llamado la atención de investigadores como Inmaculada Rodríguez Cunill. En concreto, en su tesis doctoral titulada *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones,* esta autora sitúa a estas piezas en la estela del concepto de instalación que surgió en el contexto minimalista asociado a la forma cúbica, al mismo tiempo que las considera ejemplos de «ocupación de un espacio a ras del suelo»[506].

En efecto, una de las aportaciones más importantes que legó el minimalismo a la Historia del Arte, gracias a artistas como Carl Andre o Donald Judd[507], fue la colocación de las obras en el terreno o, tal y como afirma Manfred Schneckenburger, la creación de «la escultura horizontal»[508]. Es muy posible que Miura tuviera en cuenta este tipo de soluciones y lo cierto es que se pueden establecer concomitancias formales entre sus obras y las de algunos autores *minimal*. Esto es especialmente evidente si

[503] Así se expusieron al parecer en la muestra titulada *Antes y después del entusiasmo* (1989) que tuvo lugar en el Pabellón Español en la Feria Internacional de Arte de Ámsterdam. Véase: BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo…, op. cit.*, s. p.
[504] AZPEITIA, Ángel, «Mitsuo Miura», *Heraldo de Aragón*, 26 de octubre de 1989, Artes y Letras, pp. 6-7.
[505] Con relación a la primera exposición, así se observa en las fotografías de Daniel Pérez que se publicaron en el *Diario 16.* Véase: MURRÍA, Alicia «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16 Aragón,* 28 de octubre de 1989, p. 46. Con relación a la segunda muestra véase el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.
[506] RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones,* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, pp. 232 y 234.
[507] Aunque habitualmente se le atribuye a Carl Andre esta aportación, Judd ya extendió obras por el suelo en una exposición de 1963 en la Galería Green. Véase: MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista…, op. cit.,* p. 17.
[508] SCHNECKENBURGER, Manfred, «Minimalistas americanos y europeos», en RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.,* p. 527.

analizamos una de las obras de Judd fechada en 1971-77 en la que se presenta una serie de cajas de hierro galvanizado colocadas en filas una junto a otra[509].

Esto hace que, en sentido estricto, las obras de Miura no puedan considerarse cuadros, aunque tampoco pueden ser definidas como esculturas propiamente dichas por su escaso volumen. Realmente, los límites son tan difusos que podrían ser tanto una cosa como la otra o quizás una tipología híbrida, pues su formato y su planitud recuerdan a los primeros, pero su colocación y el hecho de que la aplicación de pigmentos es casi secundaria las enlaza con las segundas. En definitiva, Miura es un creador dispuesto a sumarse a aquellos que desean modificar los límites impuestos al arte sin preocuparse de paternidades ni de los pedazos generados al romper cualquier tipo de moldes.

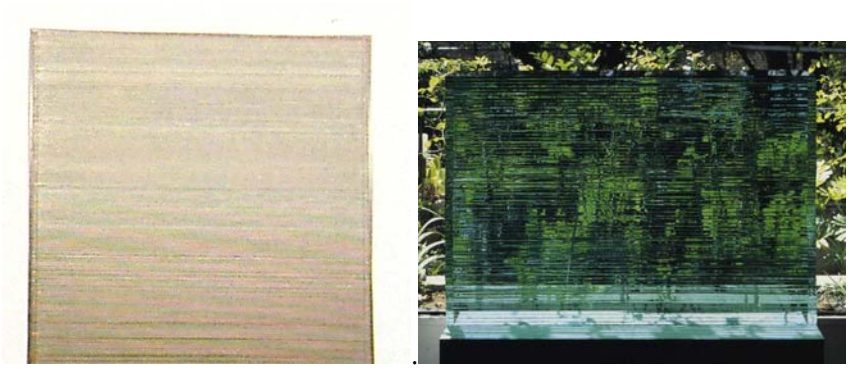
Por otro lado, siguiendo con el análisis de las obras que Miura llevó a cabo con vidrio debemos destacar *Paisaje. 7 de la mañana* (1989), un magnífico políptico compuesto por seis cajas yuxtapuestas y monocromas que están pintadas en tonalidades sumamente claras de azul, amarillo, verde y violeta[510]. Su peculiaridad reside en el hecho de que encima de ellas coloca unas láminas de vidrio transparente sobre las que, al igual que había hecho en algunas piezas de 1988, graba directamente pequeños círculos que recuerdan a gotas de agua y que, estratégicamente iluminados, pueden reflejarse en el resto de superficies e incluso proyectarse fuera de las piezas[511]. De este modo, el autor logra crear una sensación de humedad y de frescura sumamente agradable, que sería prácticamente imposible de conseguir con otros medios.

Asimismo, en 1990, Miura crea *Kira kira hikaru*, pieza que destaca, entre otras cuestiones, por el hecho de que para su realización el autor utiliza únicamente vidrio, sin combinarlo con otros materiales[512]. Para su ejecución Miura reunió un gran número de finas láminas de vidrio hasta crear un cuadrado compacto de textura desigual que emite una serie de brillos según como incida sobre él la luz. De este modo, parece evocar la superficie del mar cuando a mediodía caen sobre ella los rayos del sol o cuando al anochecer la baña la luz de la luna[513]. Estas ideas concuerdan a la perfección con el título de la pieza, el cual significa «centelleante, brillante» y está tomado de una frase japonesa muy conocida y utilizada en canciones infantiles para referirse a elementos relucientes[514]. Asimismo, gracias a piezas como esta, queda patente que en el lenguaje

[509] TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art…, op. cit.*, s. p.; y WIEHAGER, Renate, *et al.*, *Maximin…, op. cit.*, p. 24.
[510] *Obra 1988-1990. Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Estampa, 1990, s. p.; y FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16…», *op. cit.* p. 114.
[511] Este tipo de propuestas serán también continuadas en 1990 en varias piezas individuales.
[512] Esta característica también aparecerá en *120º en la Playa de Los Genoveses*, otra obra múltiple de 1990 de la que hablaremos posteriormente.
[513] Otros autores como Allen Jonathan han comparado sus cualidades brillantes con el aspecto de la arena mojada tras el paso de las olas. Asimismo, las ha relacionado con una de las «Composiciones Unísticas» de Vladyslav Strzeminski de 1931, aunque él mismo señala que poseen intenciones distintas. Véase: ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura: la idea del color», *La Provincia*, Las Palmas, 29 de abril de 1993, p. 36.
[514] Información facilitada por D. Francisco Barberán, profesor de japonés del Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Zaragoza.

artístico desarrollado por Miura en esta serie, vidrio y agua están íntimamente ligados, sin que sea necesario añadir siempre círculos sobre el mismo.

Sin duda, *Kira hira hikaru* es una creación sumamente original, por lo que llamó considerablemente la atención a la crítica de la época e incluso mereció ser considerada por algunos autores como una de las piezas más interesantes del artista[515].



Mitsuo Miura: *Kira Kira Hikaru*, 1990 (izquierda)
y Aiko Miyawaki *Megu-72*, 1972 (derecha).

Además, gracias a obras como esta, Miura participa, aunque solo sea de manera puntual y quizás inconsciente, del movimiento de reivindicación del vidrio como material artístico en el arte contemporáneo que tiene lugar en gran parte del mundo desde los años sesenta del siglo XX. De hecho, uno de los lugares en los que más desarrollo ha tenido esta tendencia ha sido Japón[516]. No obstante, lo cierto es que para cuando Miura dejó su país de origen esta técnica todavía no estaba completamente extendida, aunque quizás pudo conocer algunas de sus aportaciones con posterioridad. Así, aunque sea una mera coincidencia no podemos resistirnos a señalar la enorme similitud formal existente entre el empleo que hace Miura del vidrio en obras como *Kira kira hikaru* y el de la escultora Aiko Miyawaki (Tokio, 1929). Esta artista empleó la técnica del laminado en los años setenta, cuando todavía no estaba muy difundida, en unas obras sumamente novedosas y de gran belleza como, por ejemplo, *Work*[517] y *Megu-72* ambas fechadas en 1972[518].

Por otro lado, también en 1990 experimenta con el uso de láminas de vidrio y metacrilato transparente en obras cruciformes que se han coloreado con suaves tonalidades azules, turquesas o amarillas. Puesto que como sabemos la cruz es el símbolo de la unión del encuadre vertical y horizontal, en estas piezas se enfatiza el

[515] ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*; APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 39; HUICI, Fernando, «Los días y las horas», *El País…, op. cit.*; MIRANDA, Julián H., «El color de los días», *El Independiente*, Madrid: 18 de junio 1990, p. 47.
[516] MARTÍNEZ, M.ª Luisa, *Catálogo Museo Municipal de Arte Contemporáneo en Vidrio de Alcorcón (MAVA)*, Alcorcón: Ayuntamiento de Alcorcón, 2005, pp. XIII-XIV.
[517] LINKER, K., *et al.*, *Aiko Miyawaki: Escultura*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 1991, p. 23.
[518] No obstante, a juzgar por sus títulos, la autora pretendía con ellas aludir a la idea de brotar y emerger. Véase: MUNROE, Alexandra, *Japanese art after 1945…, op. cit*., p. 249 y «お く», en *Diccionario Rui,* www.nichiza.com/rui/rui.php, [fecha de consulta: 14 de abril de 2009].

punto donde ambos rectángulos se cruzan con un color más fuerte, aunque manteniendo siempre un aspecto de gran ligereza[519].

2. 10. 2. 4. Los círculos (II)

Además de las cruces que acabamos de comentar, Miura seguirá utilizando otros muchos de los símbolos que ya había empezado a introducir en sus obras del periodo inicial para referirse al paisaje. Sin duda, uno de los más recurrentes en este sentido serán los círculos, los cuales seguirán haciendo referencia a la idea de humedad y al agua, pero adoptarán infinidad de variedades tipológicas y compositivas tanto en toda esta etapa, como en la siguiente.

En concreto, los círculos pueden aparecen, por ejemplo, en lienzos cuadrados, distribuidos aleatoriamente por toda la superficie. Un buen ejemplo de ello es, sin duda, *¡¡Qué vida!! Tan maravillosa*, un óleo sobre lienzo de 1989 que dialoga en varios aspectos con *4 metros^2 de bienestar,* otra de las obras que realizó ese mismo año. Por un lado, en ambas utiliza un cuadrado naranja —aunque en este caso sin marco y cubierto de lunares del mismo tono— que remite a la tienda de campaña en la que Miura dormía en la playa con su familia[520]. Por otro lado, las dos piezas proponen una mirada alegre sobre nuestra existencia. Como su propio nombre indica, en la pieza que ahora nos ocupa, Miura nos habla, entre otras cuestiones, de la felicidad y el bienestar que le proporciona su vida y sus experiencias personales en la playa de Los Genoveses. Para la formulación de este título se inspiró en una célebre declaración que Marcel Duchamp hizo a Pierre Cabanne durante una entrevista en la que afirmaba que tenía una vida «absolutamente maravillosa»[521]. No obstante, no sería esta la única pieza en la que Miura usaría esta temática tan optimista, sino que, como veremos, la aplicará con interrupciones y variaciones a otros múltiples e instalaciones hasta aproximadamente 1994[522].

Igualmente, los círculos se utilizan en otra pieza de 1989 en la que estas pequeñas formas parecen emerger del centro de la composición, el cual está ocupado por un cuadrado rojo, y extenderse hacia los laterales blancos.

Por otro lado, los lunares también aparecen en este momento en otras obras alargadas y de formato vertical. En ellas la composición se divide en tres partes, de tal modo que los círculos parecen caer desde lo alto, donde se encuentra una franja horizontal de tonos rosados difuminados, y resbalar por la parte central —que puede ser azul, rosa o carmín—, hasta finalmente neutralizarse en una masa negra situada en la

[519] Siguiendo estas ideas, Miura realizó en 1991 varias series de acuarelas protagonizadas por cruces de tonalidades muy variadas y en las que además cada uno de los rectángulos que las formaban era de un color distinto.
[520] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[521] CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp,* Barcelona: Anagrama, 1984, p. 11.
[522] Tal es el caso de la instalación que montó en el Koldo Mitxelena de San Sebastián. Véase: MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo lo que forma parte del paisaje», *El Diario Vasco,* 3 de agosto 1994, p. 47.

parte inferior. No obstante, en otros casos las franjas de colores se extienden en sentido vertical y los círculos suelen resbalar solo por la parte central o también, a veces, las superficies longitudinales se combinan con superposiciones laterales de cuadrados multicolores sumamente alegres.

En 1989 Miura realiza un políptico en el que cada uno de los cuadros que lo conforman presenta un conjunto de pequeños lunares de colores que se sitúan sobre un fondo turquesa[523] y cuyo centro está ocupado por un gran círculo pintado de un color azul muy suave[524]. Esta idea de colocar un círculo individualizado y agrandado en el centro del cuadro será ampliamente explotada en 1991. De ello encontramos ejemplos tanto de obra gráfica como de pintura. En este sentido, destaca un pequeño grabado que la Fundación Juan March le encargó a Miura para enviarlo como felicitación de Navidad ese año[525]. En él se observa un gran círculo azul sobre un fondo de suaves manchas de color verde de textura acuosa que resultan totalmente acordes con la sensación de humedad y de frescor que el autor quiere sugerir. Por otro lado, siguiendo estas ideas Miura realizará polípticos de mediano y gran formato en los que formas circulares de diversos colores se inscriben en lienzos cuadrados azules.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1991.

Lo cierto es que en este momento Miura experimenta enormemente con este tipo de figura geométrica, y de hecho, es habitual encontrarla policromada de muy diversos colores y creando composiciones distintas. En ocasiones, los círculos se multiplican y se superponen hasta eliminar los fondos (1991); en otras, se disponen aleatoriamente sobre la superficie o formando símbolos como los 120º (1991); mientras que en otras se incluyen en pequeños polípticos, individualizados o formando conjuntos de distintos números de círculos (1992).

[523] Del mismo modo, en 1991 retomó la idea de utilizar pequeños lunares multicolores sobre una base turquesa, pero en este caso los distribuyó aleatoriamente por toda la superficie.

[524] Estas piezas se expusieron en la Galería Siboney de Santander en 1994 formando una composición de escalera. Véase: Archivo fotográfico de Mitsuo Miura (Madrid); BALBONA, Guillermo, «La galería Siboney acoge la primera muestra en Cantabria del artista japonés Mitsuo Miura», *El Diario Montañés*, 16 de abril de 1994, p. 82; y RODRÍGUEZ, Gabriel, «Los paisajes de Mitsuo Miura», *El Diario Montañés*, 26 de abril de 1994, p. 67.

[525] Posteriormente, Miura realizó otra bellísima versión de esta pieza también por encargo de esta fundación en la que se presenta un círculo azul y lo que podría ser su huella. Esta fecha ha sido objeto de diversas cronologías, ya que el Museo de Grabado Español Contemporáneo la data en 1992, mientras que en la colección de Mitsuo Miura se ha encontrado en ejemplar firmado y fechado en 1993.

Igualmente, volveremos a encontrarnos muy distintas versiones de esta forma geométrica en el periodo final, aunque generalmente con un colorido más brillante y en composiciones más dinámicas.

2. 10. 2. 5. Las burbujas

Partiendo de las ideas aplicadas a los lienzos protagonizados por círculos individualizados, Miura propone otra tipología de obras que se fechan mayoritariamente en 1991[526]. Aunque no todas se han titulado[527], sí es cierto que algunas de estas piezas han recibido nombres como *Burbuja violeta, naranja, amarilla, azul* u *Objeto despacio… despacio…*[528]. Tal y como el título de algunas de ellas evoca, estas obras recuerdan a las burbujas que se forman al caer agua a presión o al chocar las olas contra las rocas. Esto se debe a que Miura las concibe normalmente como series[529] de semiesferas de metacrilato transparente que se disponen sobre bases de madera pintadas al óleo en colores muy diferentes[530].



Mitsuo Miura: *Objeto, despacio... Despacio…*, 1991.

En realidad, con este tipo de originales piezas Miura lleva a las tres dimensiones la representación del círculo como símbolo del agua. Y de hecho, tres de ellas se mostraron en 1994 en una exposición titulada *-3D/0D/+3D* junto a *En la playa de Los Genoveses* (1990), una carpeta de serigrafías que incluía círculos bidimensionales de la que hablaremos con detenimiento posteriormente[531]. En este sentido, en el catálogo que se editó con motivo de la misma Emmanuel Borja afirma que:

---

[526] No obstante, también hay un ejemplo de 1995 en la colección del Museo Artium de Vitoria. Véase: www.artium.org/coleccion_catalogo/coleccion_cat_ficha.php?Id=02/1162 [fecha de consulta: 21 de marzo de 2007].
[527] BORJA, Emmanuel, *-3D/0D/+3D,* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994, p. 39.
[528] GRAS BALAGUER, Menene, *et al*., *La vida Privada. Colección Josep M.ª Civit*, Huesca: Centro de arte y Naturaleza, 2007, pp. 89 y 176-177; y LLORCA, Pablo, *Mitsuo Miura. Dos tiempos-Dos paisajes*, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2012, pp. 24-25.
[529] El único ejemplo que se presenta individualizado es la obra de 1995. Véase nota n.º 527.
[530] En concreto, hemos podido encontrar hasta diez colores diferentes dentro de una misma obra.
[531] Esta exposición fue ideada y coordinada por Gerardo Aparicio y celebrada en la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Véase: BORJA, Emmanuel, *-3D/0D/+3D…, op. cit.*

> El punto común de partida de los catorce artistas que exponen en esta sala de la Inmaculada no es, pues, el plano, sino el mucho más largo recorrido que media entre las tres dimensiones negativas (-3D) y las tres dimensiones positivas (+3D)[532].

No obstante, este autor considera que, a pesar de superar las dos dimensiones, estas piezas se comportan como pinturas. No en vano, siempre se disponen en la pared. Normalmente componen una fila recta horizontal y crean una armónica gradación cromática, aunque, en algunas ocasiones, también se instalan de forma aleatoria[533].

2. 10. 2. 6. El segmento circular y el ángulo de 120º (II)

Como hemos podido ver, muchos de los símbolos creados por Miura parten de las composiciones que le ofrecen las fotografías que ha realizado previamente. Sin embargo, no podemos olvidar que en algunas ocasiones también acude directamente a las formas de la naturaleza, las cuales simplifica y geometriza hasta volverlas prácticamente irreconocibles.

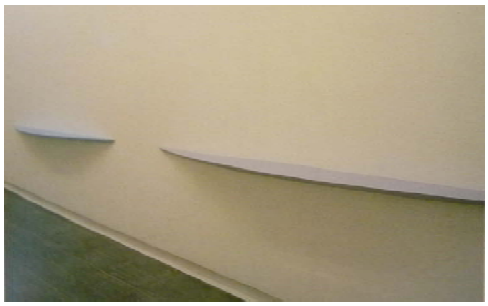
Éste es el caso, por ejemplo, de una figura alargada con forma de segmento circular que posee un lado recto y otro curvo y que Miura introduce ahora en su repertorio simbólico para aludir al perfil de la playa de Los Genoveses visto desde lejos. Inicialmente, Miura experimenta con este símbolo dándole un sentido tridimensional y disponiéndolo perpendicularmente al muro. Así se observa en la serie de piezas que presentó en una exposición individual celebrada en la Galería Trayecto de Vitoria en 1990. Se trata de un conjunto de seis esculturas fechadas en 1989 que están pintadas en suaves tonos pastel (azul, naranja, morado, rosa, etc.). Estas se situaban en las paredes de la galería como alineadas, pero separadas una de otra, de tal modo que en su conjunto también parecían reproducir la línea del horizonte del paisaje almeriense al conectarse visualmente con la magnífica instalación de sal que realizó en el centro de la sala y de la cual hablaremos con detenimiento más adelante.

Posteriormente, el segmento circular también aparecerá combinado con otros símbolos en una serie de cuadros, serigrafías y grabados que analizaremos después, o será el protagonista de algunas sencillas acuarelas y collages. Sin embargo, lo cierto es que, en general, aparecerá con poca frecuencia en *La Playa de Los Genoveses*.

Algo parecido sucederá con el ángulo de 120º después del periodo inicial. A pesar de que en esa etapa tenía un peso importante, desde 1990 aparecerá mucho menos que otras formas como el círculo y la mayoría de las obras a las que se aplicará pueden

[532] *Ibidem*, p. 6.
[533] Éste es el caso del montaje llevado a cabo con *Objeto despacio… despacio…* (1991) en el *stand* de la Galería Adora Calvo para la feria ARCO'09 (Madrid).

considerarse piezas menores[534]. Algunas excepciones al respecto son, por ejemplo, un múltiple y una instalación (ambos de 1990) que Miura realizará para la Galería Estampa y la Galería Trayecto respectivamente, tal como tendremos ocasión de estudiar con posterioridad. Ahora bien, a partir de entonces este símbolo dejará de usarse prácticamente y ni siquiera aparecerá en las obras del periodo final.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1989.

2. 10. 2. 7. Las compilaciones de símbolos

Aunque en general, como hemos afirmado anteriormente, en el periodo intermedio, los símbolos tienen un peso menor que en la etapa inicial, existen algunas excepciones al respecto. Nos referimos a una serie de piezas en las que, a modo de catálogo, se agrupan y combinan las principales figuras simbólicas que representan los distintos elementos de la playa de Los Genoveses, de tal modo que, en conjunto, funcionan como la síntesis total de ese paisaje almeriense.

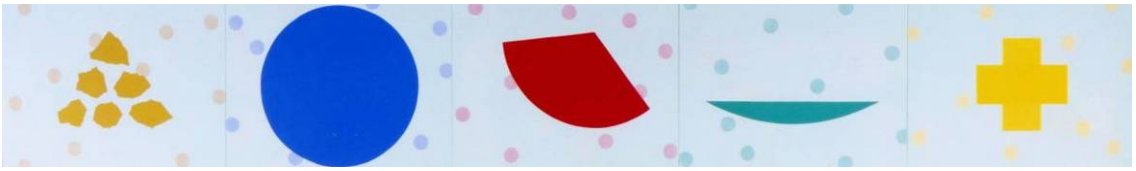
En ellas, aunque Miura nunca pierde el interés por los estudios cromáticos, suele reunir formas ya vistas anteriormente como el segmento circular (perfil de la playa visto desde arriba); los rectángulos vertical y horizontal o la cruz (presentación o suma de los principales tipos de encuadre); los 120º (el ángulo de visión que le proporciona su cámara); o el círculo (humedad, agua…). No obstante, en este tipo de piezas también introduce otro tipo de símbolos como el triángulo. Este puede estar formado simplemente por dicha figura geométrica o por la acumulación de una serie de manchas que componen un perfil triangular. Este símbolo sintetiza el concepto de montaña y, en concreto, los dos montículos que, situados a los lados de la playa de Los Genoveses, enmarcan este accidente geográfico.

Miura ya había demostrado un interés tanto por las rocas en algunas de sus fotografías de 1975-77, como por los montículos de arena que aparecían en sus montajes fotográficos de 1983-84 y en los que —dicho sea de paso— quizás pudo inspirarse para diseñar este símbolo triangular. Igualmente, ya habían aparecido abstracciones de montañas en 1988 en algunos bocetos de instalaciones que

[534] En 1991, Miura realiza, por ejemplo, tres acuarelas. En dos de ellas crea un refinado degradado con este tipo de formas, mientras que en la otra compone el contorno de los 120º a partir de la yuxtaposición de pequeños círculos.

lamentablemente no se llevaron a cabo y de los que hablaremos después[535]. Sin embargo, lo cierto es que el triángulo no hará su aparición como símbolo hasta 1990 y, además, no será nunca tratado individualmente, sino en combinación con otros.

Por otro lado, aunque en menor medida, en las obras que incluyen varios símbolos también se añade a veces una retícula. Esta puede adquirir diversas variaciones, e incluso, a diferencia del triángulo sí será tratada en otras piezas individualizadamente[536]. En general, la retícula se relaciona con la idea de encuadre y de enmarcación del paisaje, si bien es cierto que también podría interpretarse como la simplificación de los mosaicos de colores que había utilizado en las primeras piezas de la serie, en concreto en algunos ejemplos de «120º en la playa de Los Genoveses».



Mitsuo Miura: *En la playa de Los Genoveses*, 1990.

Dos de las obras más importantes y tempranas en las que Miura presenta una compilación de símbolos son las que realiza en 1990 bajo el título común de *En la playa de Los Genoveses*. Se trata de un par de polípticos muy similares, pero realizados en técnicas diferentes (óleo sobre lienzo y serigrafía respectivamente)[537]. Tanto uno como otro se componen de cinco piezas en las que Miura diseña los símbolos más habituales en este tipo de producciones: el triángulo, el círculo, el ángulo de 120º, el segmento circular y la cruz. Cada una de estas formas se pinta de un color diferente: ocre, azul, rojo, verde y amarillo, y estos representan a su vez la arena, el mar, el cielo, la vegetación o el sol. Además, en todas las piezas se incluye en el fondo una serie de círculos que parecen descender por la superficie del lienzo como si fueran gotas de lluvia o copos de nieve. Estos poseen el mismo tono que la forma principal, pero más aclarado, por lo que se sitúan, como velados, en una especie de segundo plano. En este sentido, destaca especialmente la manera en que el autor ha conseguido este efecto en el caso de las serigrafías, las cuales fueron estampadas por el Taller Junza y tienen el marchamo de Ediciones Ginkgo[538]. En ellas, Miura ha escogido como soporte un tipo de papel vegetal de alto gramaje y aprovechando sus propiedades translúcidas ha estampado en el anverso las figuras principales y en el reverso los círculos. Así, vistas

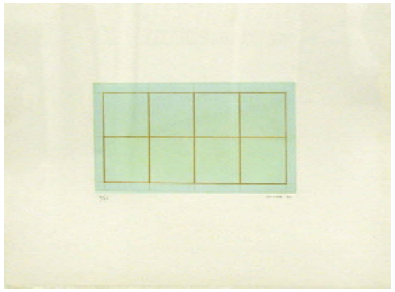
[535] «Mitsuo Miura. 120º…», *op. cit.*

[536] Este es el caso de un pequeño grabado de 1991 que la Fundación Juan March encargó a Miura y que esta institución enviaría como felicitación de Navidad. En él se observa una retícula roja de 4 x 4 cuadrados sobre un fondo amarillo. Así nos lo comunicaba Miura en una conversación telefónica mantenida el 9 de enero de 2010.

[537] Tanto la serie de lienzos como uno de los ejemplares de las mencionadas serigrafías se encuentran en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[538] Las serigrafías se realizaron utilizando dos pantallas, salvo la pieza protagonizada por una cruz, la cual se hizo con cuatro pantallas. Las obras se presentan envueltas en papel *tissue* y se guardan en una carpeta de madera contrachapada y una funda de cartón que diseñó el propio Mitsuo.

desde la cara principal, la intensidad de los pequeños lunares diminuye, por lo que parecen estar alejados en el espacio o situados tras una espesa capa de bruma. De este modo, se favorece la ilusión de profundidad, al mismo tiempo que se consigue una agradable sensación de humedad, ligereza y frescor que parece apelar a todos los sentidos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1990.

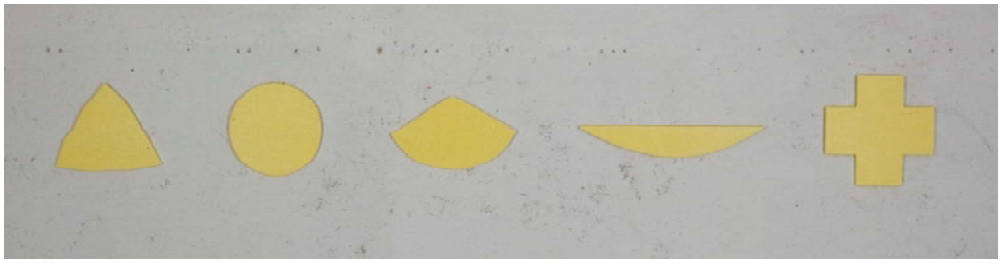
Igualmente, en 1990 Miura también edita en Ginkgo, aunque como piezas individuales, ocho grabados realizados en aguafuerte y aguatinta. Estas obras destacan, entre otras cuestiones, porque se configuran como un muestrario incluso más completo que los anteriores de los principales símbolos que Miura usa en relación con los elementos que componen la playa de Los Genoveses y la manera que el autor tiene de contemplarla. Así, además de las cinco formas que acabamos de comentar, se añade la retícula y la composición formada por dos rectángulos uno vertical y otro horizontal. No obstante, se mantiene la inclusión de pequeños círculos en el fondo de la mayoría de las piezas, aunque no está presente en todos los ejemplos. Otra de las peculiaridades de estas obras es que solo se dibujan los perfiles de los símbolos. Además, en cierto modo se podría decir que la mayoría son obras monocromas, pues las distintas partes que integran cada una de ellas están realizadas con distintos tonos de un mismo color (verdosos, azules, amarillos, etc.). No obstante, también hay una pieza en la que se nos muestran dos cuadrados yuxtapuestos, uno amarillo sobre el que se sitúa el perfil de una cruz y otro naranja.

Entre 1991 y 1992 Miura vuelve a reunir solo los cinco símbolos principales, pero creando polípticos de piezas de madera de perfiles recortados que casi rozan la trididimensionalidad. En cierto modo, estas piezas continúan las ideas iniciadas por el artista en algunas de las obras de 1988 en las que aparecían ángulos de 120º o cruces. Y al mismo tiempo recuerdan a las célebres *shaped-canvas* (lienzos con formas) que surgieron en el contexto minimalista durante los años sesenta[539]. Hasta el momento, hemos podido encontrar tres versiones distintas que siguen esta misma fórmula; una que está policromada con los colores que —para Miura— simbolizan el paisaje de la playa de Los Genoveses (ocre, azul, rojo, verde y amarillo); otra que está pintada completamente de amarillo; y por último, otra morada.

[539] De hecho, Richard Tuttle (New Jersey, 1941) realizó en 1965 una pieza con forma triangular, que también hacía referencia a una montaña, y que era muy similar a uno de los símbolos que Miura crea en este momento. Véase: RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…, op. cit.*, p. 361; y WIEHAGER, Renate, *et al*., *Maximin…, op. cit.*, p. 150.

Igualmente, hemos de señalar que este tipo de formas volverán a aparecer en el periodo final en algunas de sus instalaciones más célebres como la llevada a cabo en el *stand* de la Galería Juana Mordó en ARCO'93, tal y como veremos posteriormente.

Por último, en 1993 Miura realizó algunos dibujos y acuarelas en los que se muestran de nuevo los cinco símbolos de forma muy simplificada y distribuidos en dos filas.



Mitsuo Miura: *Sin título*, ca. 1992.

2. 10. 2. 8. Múltiples e instalaciones

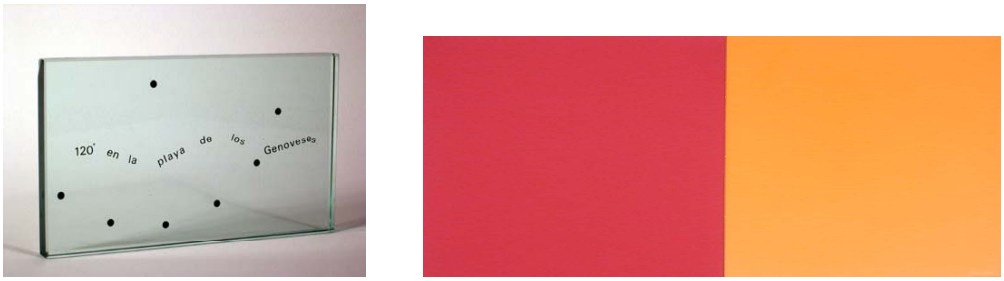
Uno de los episodios más interesantes de la trayectoria de Miura es, sin duda, el que tiene lugar entre 1990 y 1992 y que se relaciona con la creación de múltiples y de instalaciones. En el caso de los primeros hemos de decir que —salvo algunas excepciones[540]— es ahora cuando Miura más los trabaja. Asimismo, en lo que se refiere a las segundas, aunque ya había investigado este terreno en los años setenta, en este momento empiezan a madurar en sus propuestas conceptos como la ocupación espacial, la creación de ambientes sensoriales concretos o los juegos lumínicos y cromáticos[541]. Ahora bien, es interesante observar que, a menudo, las instalaciones surgirán vinculadas a la exhibición de los múltiples.

La incorporación o desarrollo de este tipo de manifestaciones a su corpus práctico se explica en esencia por el hecho de que, en Ginkgo, Miura trabaja prácticamente para sí mismo y porque las otras galerías con las que colabora —como, por ejemplo, Estampa o Trayecto— son también sumamente vanguardistas. De este modo, el artista contará durante estos años con un gran apoyo y una enorme libertad, cuestiones ambas que unidas a su fuerte exigencia personal le llevarán a producir obras de una elevada calidad y originalidad.

Así, por ejemplo, en 1990 Miura crea una pieza titulada *120º en la playa de Los Genoveses.* Se trata de un objeto múltiple que realizó por encargo de la mencionada

[540] Así, por ejemplo en 1982 Miura realiza *Kam*, una obra múltiple que fue editada por la Galería Estampa.
[541] Además de las piezas que trataremos aquí, Miura también lleva a cabo una instalación junto a Nacho Criado en 1987. Dicha obra se mostró en una exposición realizada en el marco de unos talleres que organizó el Círculo de Bellas Artes. Véase: RUBIO NAVARRO, Javier, «El arte también se enseña», *Diario 16, Guía 16*, 22 de agosto de 1987, p. XII.

Galería Estampa para formar parte de la serie *Transparente*. Este conjunto de piezas fue realizado por diversos artistas entre 1990 y 1991 y todas ellas constaban de una pequeña placa de vidrio de 12 x 20 x 1,5 cm que se guardaba en una caja de cartón[542].



Mitsuo Miura: *120º en la playa de Los Genoveses*, 1990 (izquierda) y *Final de un verano*, 1990 (derecha).

En concreto, la aportación de Miura consistió en estampar sobre dicha lámina, con tinta negra y mediante la técnica serigráfica, tanto el título de la obra, el cual adopta una disposición ondulada que reproduce las olas del mar, como una serie de puntos negros que conforman un ángulo de 120º[543]. Esta última fórmula ya había aparecido anteriormente en la portada del catálogo de la exposición individual que Miura celebró en esta misma galería en mayo de 1990 y lo cierto es que volverá a verse posteriormente en otros ejemplos como en una acuarela de 1991[544].

Otro de los múltiples que Estampa editó a Miura en este momento fue la magnífica obra *Final de un verano* (1990). En ella el artista propone un díptico formado por dos superficies monocromas de texturas y acabados diferentes. La pieza de la derecha está pintada al óleo con un precioso y luminoso color naranja, así como con una absoluta pulcritud. De hecho, no se evidencia huella alguna de su artífice y parece haber sido pintada industrialmente. Sin embargo, la pieza de la izquierda está compuesta por dos capas textiles de un encendido color carmín; la primera es una fuerte lona y la segunda una seda que cubre totalmente a la anterior, por lo que contrasta enormemente con la parte pintada por su calidez y su suavidad. No obstante, ambas piezas le sirven al artista para recrear con acierto lo que su título anuncia: la agradable sensación que se experimenta en la playa de Los Genoveses al final del periodo estival.

Partiendo de fundamentos parecidos, Miura retoma en este momento la idea de trabajar con telas colgantes o monocromas que ya iniciara en los años setenta y ochenta y crea *Brisa de verano* (1990)[545]. No obstante, en esta ocasión, el material textil se

[542] Los artistas participantes fueron, además de Miura, Chema Cobo, Manolo Quejido, Antonio Muntadas, La Societé Anonyme, Pedro G. Romero, Mireia Sentis, Mitchell Syrop y Juan Hidalgo. Véase: www.galeriaestampa.com [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2010].
[543] EGUIZÁBAL, Raúl, *Ediciones de la Galería Estampa I*, «Cuadernos del Hocinoco 14», [Cuenca]: Fundación Antonio Pérez: Diputación de Cuenca, 2005.
[544] AA.VV, *Obra 1988-1990. Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Estampa, 1990.
[545] En este sentido, conviene recordar que Miura había colgado telas del techo en algunas de sus obras de 1973 de la serie *La Pintura como Concepto*. Asimismo, en los años ochenta, coloreó telas a mano que se colgaban de la pared como *Kam* (1982) o tiñó con colores monocromos tejidos con anilinas en 1982 y 1984.

despoja de las fundas de plástico y aumenta notablemente su tamaño. En concreto, esta pieza, que fue editada por Ginkgo, está compuesta por cinco rollos de tela crep teñida de los cinco colores que habitualmente utiliza Miura para aludir al atardecer de la playa almeriense, formando una gradación sumamente delicada que va del azul claro al naranja, pasando por el morado y el rosa[546]. Esta variación tonal unida a la transparencia de la tela y sus cualidades sutiles y ligeras hacen que esta pieza evoque a la perfección las sensaciones amables y placenteras que un caminante tendría al pasear por la playa ante un mar en calma, con una temperatura no excesivamente alta y acompañado de una suave brisa estival. A este respecto, resultan sumamente elocuentes las palabras de Miura cuando señala:

> Todos los días hay un espacio de tiempo de entre diez y quince minutos en el que en la playa se produce un viento agradable que provoca constantes cambios de temperatura y esto es lo que quiero mostrar[547].



Mitsuo Miura: *Brisa de verano*, 1990.

Este tema que resulta tan poco habitual en el arte occidental, no es, sin embargo, nada extraño en la cultura nipona. De hecho, en Japón, el interés que despierta este tipo de fenómenos naturales ha conllevado que incluso exista un término —*Fūzei*— para designar expresamente el gusto refinado por la brisa[548]. Además, los temas de huracanes

[546] Para su realización, a diferencia de lo que había hecho en otras ocasiones cuando había coloreado a mano las telas, Miura mandó teñir el material textil industrialmente. Con todo, la pieza resultaba excesivamente cara para ser un múltiple y al final se hizo una edición de solo veintiuna piezas. Este hecho conllevó también que, a pesar de su belleza y su originalidad, *Brisa de verano* no tuviera una buena acogida en el mercado. Véase el subapartado titulado «Galería y Ediciones Ginkgo (1989-1998)» de esta tesis doctoral.

[547] VALIENTE, M., «Con mi trabajo intento fabricar una ilusión», *El Periódico*, Zaragoza: 1 de marzo de 1994.

[548] LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 331.

otoñales o vientos primaverales son bastante frecuentes en la pintura japonesa tradicional[549].

Sin embargo, Miura no se limita a representar la brisa de verano sin más, algo que además el propio autor juzga sumamente difícil[550], sino que pretende recrear con su obra la sensación de bienestar y de frescor que siente cuando el suave aire estival recorre su piel. Con este fin el artista escoge un formato completamente diferente al de un cuadro normal y fija al techo una serie de telas que penden como si fueran objetos colgantes. Una solución esta que permite incluir una parte de energía real en la obra, ya que se mueve ante la más ligera corriente.

De este modo, aunque la pieza mantiene parte de su atractivo cuando se guarda en la caja de tablas de D. M. con cubierta de metacrilato que Miura diseñó para ella, bajo esa presentación su elocuencia es mínima. No es hasta que todas las telas se cuelgan y extienden cuando alcanza las cotas más elevadas de elegancia, finura y poder evocador.

En este sentido, debemos señalar que Miura pone un enorme cuidado en el montaje de la obra, adaptándola en la medida de lo posible a cada nuevo espacio expositivo y cuidando hasta el más mínimo detalle del mismo, ya que le interesa sobre todo crear ambientes. De hecho, el propio artista llegó a afirmar lo siguiente:

> El espacio en el que expongo mis trabajos es lo que hace cambiar continuamente mi filosofía del paisaje. Mi labor no termina en captar los colores y plasmarlos, sino que la disposición en la sala es muy importante porque ahí formalizo la materia[551].

Igualmente, en otra ocasión señaló:

> Mi espacio es abstracto, no como el de la arquitectura. Pero mi obra está condicionada por la arquitectura. Para mí, es fundamental: hay arquitecturas idóneas para las instalaciones y otras muy complicadas. En todo caso ahí está el placer del artista, que es un creador de espacios de ilusión[552].

Consecuentemente, sus instalaciones se intentan adaptar al máximo al lugar donde se ubican. No obstante, en el caso de esta pieza concreta los montajes más habituales a los que se ha sometido han sido: yuxtaponiendo las telas lateralmente hasta

[549] ANESAKI, Masaharu, *Art, life, and nature in Japan…, op. cit.*, p. 21.
[550] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[551] ROMÁN, Marta, «El color y la atmósfera de la playa de Los Genoveses llega hoy a Zaragoza», *Diario 16*, Madrid, 20 de octubre de 1989, p. 42.
[552] PANIAGUA, Santiago. B., «Yo soy un creador de espacios de ilusión», *Heraldo de Aragón*: 1 de marzo de 1994, p. 8.

formar una especie de pantalla textil de gran ligereza[553], o poniendo una tela detrás de otra y guardando una cierta distancia entre ellas[554]. Ahora bien, en ambos casos el efecto siempre es igual de espectacular.

A este respecto, autores como Inmaculada Rodríguez han valorado la pieza por introducir un relativamente novedoso sistema de presentación[555]. Aunque, esta autora no especifica por qué bajo su punto de vista la obra realiza solo una aportación *relativa*, hemos de señalar que, en realidad, este tipo de solución es muy común en el arte japonés premoderno[556], de donde quizás Miura la pudo tomar. No en vano, estas telas recuerdan extraordinariamente a la disposición de los *kakemono* nipones[557]. Este tipo de pinturas colgantes fueron introducidas en Japón en el periodo Heian (794-1185) y, por tanto, es un formato muy tradicional al que cualquier japonés está más que familiarizado[558].

En cualquier caso, la interpretación que Miura hace de este tipo de piezas es sumamente personal. Así, además de dotarlas de un gran cromatismo y de una especial simbología que se mueve en el terreno de la abstracción, entre otras cuestiones, no las coloca sobre la pared, sino que las cuelga directamente del techo con el fin de que cualquier pequeña corriente las mueva, aumentando así su capacidad de insinuación.

En 1992, Miura crea para Ginkgo otros dos fantásticos múltiples en los que trabaja nuevamente con tela crep teñida de los mismos tonos que habíamos visto en *Brisa de verano*. No obstante, en esta ocasión se utiliza un tipo de formato más cercano a *Final de un verano*. Así, por ejemplo, una de ellas es un políptico de cinco piezas que normalmente se disponen yuxtapuestas en posición horizontal. Está formado por otros tantos bastidores sobre los que se coloca primero una capa de loneta y luego otra de suave y ligera tela crep. Por el contrario, la otra obra consta también de cinco pequeñas piezas, pero estas se agrupan verticalmente y se rodean con un marco de madera, aunque en este caso se prescinde de la loneta, por lo que la obra mantiene cierta transparencia.

Por otro lado, en 1990 también ven la luz *Qué vida tan maravillosa (I)* y *Qué vida tan maravillosa (II)*, un par de múltiples editados por la Galería Ginkgo. La primera de estas piezas está formada por treinta discos de aluminio troquelado y barnizado de 6,8 cm de diámetro, en el primero de los cuales se graba el título de la obra

[553] Así se pudo admirar, por ejemplo, en la Galería Trayecto de Vitoria (1990).
[554] Este fue el montaje que se llevó a cabo, por ejemplo, en la Galería Miguel Marcos de Zaragoza (1994).
[555] RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, *Multiplicidad y fragmentariedad…, op. cit.,* p. 234.
[556] Por «premoderno» entendemos el periodo anterior a la era Meiji (1868-1912) en el que Japón se sometió a un profundo proceso de modernización, tomando como modelo a los países occidentales.
[557] Los *kakemono* (掛物) son rollos de tela, habitualmente de seda, sobre los que se dispone una pintura o una caligrafía que cuelgan verticalmente de la pared. Véase: *Jaanus* (Japanese Architecture and Art History Net Users System). Véase: «kakemono», en www.aisf.or.jp/~jaanus/ [fecha de consulta: 8 de marzo de 2009].
[558] De hecho, todavía hoy en día numerosos artistas japoneses hacen uso o reinterpretan este tipo de formato en sus creaciones. Entre ellos podemos señalar tanto algunos calígrafos como, por ejemplo, Kagyu Yamaguchi, como artistas que se decantan por un lenguaje plenamente contemporáneo como Mai Miyake o Yasuyuki Nishio. Véase: YAMAGUCHI, Yumi, *Warriors of Art. A guide to Contemporary Japanese Artists*, Tokyo: Kodansha International, 2007, pp. 77 y 113.

con pequeños puntos que horadan la superficie. Todos ellos se disponen en el interior de una sencilla caja de madera, en una serie de incisiones que se han creado al efecto, formando filas irregulares[559].


Vista de la Galería Cellar, Tokio, Japón, 1992.

Poco después, Miura crea una versión similar pero de mayor tamaño[560]. Esta consta de veinte piezas de aluminio troquelado (aunque no barnizado) de 32,7 cm de diámetro —con el título igualmente grabado en la primera de ellas— que se presentan en un estuche de plástico transparente[561].

Dispuestas en sus correspondientes fundas, estas obras poseen un carácter fuertemente objetual. Sin embargo, si nos desprendemos de sus recipientes se convierten en un perfecto material para crear instalaciones murales, especialmente la de discos más grandes. De hecho, adosados a la pared estos captan la luz —tanto si es natural como artificial— y la reflejan en otros puntos de la sala donde se ubican, creando un juego de destellos de gran belleza que recuerda al centelleo de las olas del mediterráneo cuando las ilumina el sol del mediodía.

Los discos podían colocarse creando combinaciones libres; en línea recta —así sucedió en la exposición *Mitsuo Miura. Obra gráfica y múltiples* (2002)[562]—; o más frecuentemente, en composiciones aparentemente aleatorias. Con relación a estas últimas, algunas de las instalaciones más afortunadas han sido la de la Galería Cellar de Nagoya (Japón, 1992) en la que Miura pintó algunas de las paredes donde se ubicaba de amarillo y otras de blanco, y en la que los brillos reverberaban en el suelo de la sala; o la de la Galería Gingko (Madrid, 1993)[563] en la que creó una magnífica disposición sobre

[559] El troquelado de las chapas ha sido realizado por J. Rivera S.A. (Madrid) y las cajas por Federico Gómez (Bustarviejo). Véase: Archivo de la Galería Ginkgo, «Catálogo ediciones. Datos completos».
[560] Asimismo, también existe una tercera interpretación de este tipo de creaciones realizada con discos de plástico de treinta y tres centímetros de diámetro que se sitúan en una caja de madera pintada. Esta pieza fue expuesta en la muestra *Ecos de la materia* en 1997. Véase: DANVILA, José Ramón, *Ecos de la materia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, s. p.
[561] Al igual que la pieza comentada anteriormente el troquelado fue llevado a cabo por J. Rivera S.A. (Madrid), mientras que la caja de plástico la ejecutó CEPLASA. Véase: Archivo de la Galería Ginkgo, «Catálogo ediciones. Datos completos».
[562] www.artium.org/coleccion_catalogo/coleccion_cat_ficha.php?Id=02/1163 [fecha de consulta: 21 de marzo de 2007].
[563] Una instalación muy parecida se llevó a cabo en la Galería Bretón en 1994. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.

unos muros pintados de azul y de amarillo, de tal modo que las chapas reflejaban el color de las paredes contiguas, de una manera absolutamente delicada y sensible[564].

Como es evidente, el título que preside estas obras es perfectamente ilustrativo de lo que ellas mismas representan o encarnan: una auténtica *joie de vivre*. En este sentido, conviene aclarar que el tono irónico que, en ocasiones, se ha querido ver en las mismas, es absolutamente inexistente. En nuestra cultura parece que cuesta creer que un artista dedique todos sus esfuerzos a transmitir el lado no amargo de la existencia. Sin embargo, Miura se ha dedicado durante muchos años a trabajar sobre lo agradable de la vida o lo placentero y, de hecho, esta actitud permanecerá subyacente en gran parte de su obra posterior.



Mitsuo Miura durante el montaje de su exposición individual en la Galería Trayecto, Vitoria, 1990.

Por otro lado, entre las instalaciones más destacadas que Miura diseña en este momento debemos señalar el sorprendente montaje que llevó a cabo en 1990 para la exposición celebrada en la Galería Trayecto de Vitoria, de nuevo, bajo el título de *120º en la playa de Los Genoveses*[565]. Aunque Miura había trabajado durante mucho tiempo sobre la naturaleza, esta obra destaca sobremanera porque en ella consigue plasmar de una manera especialmente inteligente, sutil y evocadora las características del paisaje.

Motivado por la potente luminosidad de la sala de exposiciones que procedía de un enorme lucernario y que se volvía especialmente brillante en determinados momentos del día[566], Miura propuso al director de la galería, Fernando Illana, la realización de una instalación con sal. Aunque inicialmente no estaba dentro del proyecto, este accedió, ya que justo a unos pocos kilómetros de Vitoria, en Salinas de Añana, se encontraba una mina de sal y allí podía conseguir rápidamente la cantidad

[564] MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo…», *op. cit.*; y MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura…, op. cit.,* pp. 32-33 y 44-45 (B).
[565] PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura…, op. cit.*
[566] Este espacio corresponde al primer local que la Galería Trayecto ocupó aprovechando un gran pabellón en la calle Ramiro de Maeztu n.º 10. No obstante, actualmente se encuentran en la calle San Vicente de Paúl, n.º 21. Véase: PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz: Trayecto Galería, 1990; y www.trayectogaleria.com [fecha de consulta: 20 de mayo de 2011].

que desease[567]. De este modo, Miura pudo disponer tres toneladas de sal en el suelo de la galería que se agrupaban irregularmente en altura, pero que en planta formaban un ángulo de 120º.


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1988.

En realidad, esta es la única ocasión en la que Miura llega a trabajar con sal, aunque lo cierto es que ya había pensado sobre ello desde, al menos, 1988. Así lo prueban una serie de interesantes bocetos realizados en grafito que nos muestran diferentes posibilidades de instalaciones, jugando con el ángulo de 120º, la cruz, la idea de montaña, distintos tipos de iluminación y materiales como la sal, la arena o el cristal. En este sentido, una de las propuestas más completas es la de una instalación formada por una montaña de sal que se sitúa sobre una base de arena y que se ilumina cenitalmente por un conjunto de focos de los típicos colores que para Miura representan la playa de Los Genoveses: azul, ocre, rojo, verde y amarillo[568].

En el caso en la Galería Trayecto, Miura aprovecha la luz cenital, lo que combinado con los diminutos cristales de sal le ayuda a generar innumerables reverberaciones en el ambiente. Todo ello le sirve para aludir nuevamente al brillo del oleaje a mediodía, así como también para crear un espacio diáfano, resplandeciente y prácticamente desmaterializado[569].

Además, esta instalación se completaba en la sala principal con otras piezas del artista de las que ya hemos hablando anteriormente como *Brisa de verano* o las esculturas con forma de segmento circular[570].

Indudablemente, nos encontramos ante una de las realizaciones más interesantes de este artista, en las que demuestra una gran preocupación por adaptarse a los espacios

[567] Aunque al principio Miura prefería haber trabajado con sal marina, enseguida aceptó esta otra posibilidad. Véase: PÉREZ URALDE, Carlos, «Mitsuo Miura: Cómo recrear el lado placentero de la vida», *Deia*, 6 de octubre de 1990, [s. d.].
[568] Estos dibujos fueron publicados, aunque sin ninguna descripción en el n.º 0 de la revista *Arena Internacional del Arte* de 1989. Véase: «Mitsuo Miura. 120º en la Playa…», *op. cit.*, p. 31.
[569] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 1.
[570] Asimismo, en el pasillo de entrada, se ubicaba *Qué vida tan maravillosa*, la cual actuaba como un preludio de las anteriores.

expositivos, así como una increíble capacidad para llevar a cabo proyectos *site-specific*. Igualmente, evidencia una sensibilidad —fruto de un estudio previo— hacia los materiales naturales y sus cualidades, puesto que logra explotarlos al máximo para conseguir efectos que serían impensables de otro modo.

Por otro lado, en 1992 Miura fue invitado a realizar una instalación en la fachada principal y en el hall de entrada de «Cine Expo», una sala de cine al aire libre que se encontraba en la Exposición Universal de Sevilla[571]. Lamentablemente, dicha obra no se llegó a ejecutar, pero gracias a la documentación conservada hemos podido reconstruir, grosso modo, cómo fue el proyecto que Miura concibió[572].

Según expresó el propio artista en la memoria del proyecto los tres principios que sostenían esta creación eran:

> Respetar la arquitectura, potenciando las formas y espacios que crea; evitar la figuración, tanto por el entorno arquitectónico de la Exposición Universal, como por la referencia que supone a la cartelera tradicional, hoy con un sentido provinciano que no responde al planteamiento con el que se selecciona el cine a exhibir en este edificio; finalmente, la modernidad, que es el espíritu que anima todo el conjunto de la Isla de la Cartuja[573].

En concreto, para la fachada Miura ideó una instalación compuesta por treinta discos de hierro galvanizado de aproximadamente un metro de diámetro y un milímetro de espesor[574]. Estos se ubicaban distribuidos por toda la superficie de la chapa de la cartelera, la cual poseía 6 x 30 metros, y quedaban iluminados por quince proyectores situados en la parte inferior de esta[575]. De este modo, se establecía un juego conceptual entre el cielo y las «estrellas» (actores) de la pantalla, al mismo tiempo que se aludía a la noche estrellada que preside el cine de verano.

Por otro lado, la pieza del hall semiabierto —que comunicaba el interior y el exterior— constaba de doce grandes cortinas de aproximadamente 11 x 6 m. Estas telas colgaban de las vigas de la cubierta del edificio, siguiendo la línea que estas formaban y

[571] Este edificio estaba situado en la Calle del Cine en el recinto de la exposición. En este sentido, hemos de señalar que el hecho de que Miura fuera invitado a participar en un pabellón nacional como un artista español nos indica también hasta qué punto estaba totalmente inserto en el panorama de nuestro país.
[572] En el Archivo de la Galería Ginkgo se ha conservado un dossier con un borrador del contrato en el que predomina información relativa a asuntos legales y presupuestarios, una serie de cartas que incluyen ciertos datos técnicos y una memoria del proyecto.
[573] Archivo de la Galería Ginkgo, «Proyecto y presupuesto de dos instalaciones en el edificio 'Cine Expo' para la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92. Memoria».
[574] Además de las piezas que se iban a colgar, se previeron otras cinco de repuesto para posibles desperfectos.
[575] Así consta en la correspondencia mantenida entre Teresa Escude y José Arturo Rodríguez el 4 de abril de 1992, la cual se conserva en el Archivo de la Galería Ginkgo.

variando en altura con el arco que daba acceso al edificio[576]. De este modo, con ellas se intentaba:

> Crear un clima acogedor que [destacara] las condiciones del espacio: corrientes de aire, calor/ frío, interior/exterior y la apertura hacia el cielo. Sirven para «mostrar» el espacio que existe, no cierran nada y contribuyen a crear un ambiente sofisticado[577].

En definitiva, se trataba de un proyecto del máximo interés, pero que, como ya hemos avanzado, no llegó a buen término. Al parecer las principales causas que frenaron su desarrollo vinieron de la mano de las discrepancias que Miura mostró a la hora de vender de todos los derechos de su obra, ya que se pedían tanto los de reproducción como los de transformación. El artista no debió de aceptar que la organización pudiese hacer merchandising de sus obras (chapitas, platos, juguetes, etc.) y, al final, el contrato no llegó a firmarse. Hecho este que —bajo nuestro punto de vista— nos habla, entre otras cuestiones, del respeto que Miura tiene hacia su trabajo y hacia la idea de lo que debe ser el Arte[578].

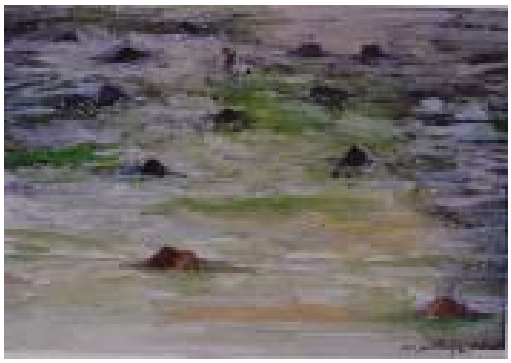
2. 10. 2. 9. El proyecto de arte público en Telde

Además de sus instalaciones, uno de los ejemplos más significativos y elocuentes de la relación que Miura mantiene con el paisaje durante estos años —a pesar de que no pertenezca estrictamente a la serie de *La Playa de Los Genoveses* y de que lamentablemente no se llegó a construir— es el proyecto de arte público que Miura diseñó en 1992 para la localidad canaria de Telde. En concreto, el encargo vino de la Consejería de Medio Ambiente del Cabildo Insular de Gran Canaria, quien a través del Ayuntamiento de Telde invitó a cuatro artistas a que actuasen en la parte central de un cruce de autovías que va hacia Telde y Las Palmas. Inicialmente, los artistas participantes eran, además de Miura, Adolfo Schlosser, Nacho Criado y Eva Lootz. No obstante, esta última acabó renunciando y su puesto lo tomó Toni Gallardo, quien había sido, en cierto modo, el impulsor de la idea.

Al principio, se pensaba crear una suerte de pequeño museo al aire libre. Por ello, se pidió a cada uno de los artistas que realizaran una escultura en el sentido tradicional del término para situarla respectivamente en los cuatro espacios triangulares de aproximadamente 185 x 275 x 160 m que se encontraban disponibles en la citada intersección. Sin embargo, al final lograron intervenir en el espacio de una manera más libre, aunque siempre teniendo en cuenta que el entorno era una zona de nueva

[576] Véase nota n.º 574.
[577] *Ibidem.*
[578] Esta cuestión se plantea, junto a otros problemas del contrato, en una carta que Arturo Rodríguez envía a Miura el 1 de abril de 1992 y que se conserva en el Archivo de la Galería Ginkgo.

urbanización que acabaría destinándose al turismo debido a su privilegiada situación cercana a la playa y a la ciudad de Telde.


Mitsuo Miura: *Proyecto para Telde*, 1992.

En principio, el ayuntamiento ofreció a los artistas todo tipo de ayuda e incluso les brindó la posibilidad de trabajar con arquitectos, técnicos o jardineros municipales. Miura valoró de forma muy positiva esta colaboración, ya que consideraba que podría enriquecer enormemente el proyecto, unos podían aportar una visión del espacio y de la escala diferente, y otros ayudarle a conocer los ciclos de las plantas y cómo se modifican con las estaciones[579].

La intención de Miura era activar esta zona de paso, pero no quería en ningún caso acotar, señalar o marcar el espacio para hacerlo visible y significante. El artista rechazaba completamente la idea de tótem y pensó en hacer algo que se ajustase al paisaje plano que había en el entorno. En concreto, intentó:

> Introducir otro pequeño paisaje dentro de las autovías, un espacio de curiosidad que anulase la idea de importancia, un lugar tranquilo que se ve bien circulando a relativa velocidad pero que no choca con nuestra mirada[580].

Para ello Miura pensaba colocar un total de ciento una piedras volcánicas de distintos tamaños, de entre veinte y noventa centímetros, distribuidas de un modo aparentemente aleatorio, tal y como se aprecia en las maquetas y dibujos preparatorios que realizó al efecto. De este modo, crearía una retícula invisible de diez por diez metros que, con el tiempo, se cubriría parcialmente con las hojas de una planta trepadora típica de la zona y dejaría al descubierto únicamente las piedras como si fueran suaves colinas. Dicha planta crecería irregularmente creando una alfombra o un manto vegetal, que florecería en primavera tiñéndose de rojo, en verano pasaría a ser

[579] Nótese la similitud existente entre este planteamiento y las ideas manejadas en la jardinería tradicional japonesa. Véase: ANESAKI Masaharu, *Art, life, and nature…op. cit.*; NITSCHKE, Günter, *El jardín japonés…, op. cit.*; SLAWSON, David A., *Secret teachings in the art of Japanese gardens…, op. cit.*.
[580] *Ibidem.*

verde y en invierno mantendría solo las ramas[581], lo cual concordaba con su intención de crear una «obra cambiante, no definitivamente acabada»[582]. A este respecto, Miura añadiría:

> Quería crear un espacio sedante, una ilusión de paisaje y de placer para la vista, que son cuestiones que están muy presentes en mi trabajo. Como referentes estaban dos ideas relacionables [*sic*], de un lado el jardín japonés, de otro la visión que se ofrece cuando se viaja en avión y se ven los picos de las montañas nevadas emergiendo por entre las nubes algodonosas de color gris claro o blanco, que produce la sensación de un jardín flotante. Me pareció que este planteamiento en un lugar tan cercano al mar era acertado, quería 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[583].

En este sentido, Miura se aleja enormemente de las teorías que subyacen en los jardines occidentales, en especial los europeos, pues tradicionalmente estos han sido una demostración del poder y del control del hombre sobre lo que le rodea. En cambio, se aproxima notablemente a la jardinería japonesa, la cual pretende unir al hombre con la naturaleza y no solo sirve para ser contemplada, sino que está imbricada en la vida cotidiana de la gente. Además, algunos jardines incluso se usan para dar paseos por ellos, relajarse y hacer ejercicio, etc. Ciertamente, estos también son fruto de la ordenación de la naturaleza, pero ese esfuerzo no debe ser evidente, igual que tampoco lo es, a menudo, en las obras de Miura.

De esta manera, algunos de los conceptos que nuestro artista maneja en este proyecto, como la planitud, la falta de protagonismo de los elementos y de sí mismo como artífice, la arbitrariedad construida, la sencillez, etc., remiten directamente a los jardines japoneses, sobre todo a los de los monasterios zen[584]. Igualmente, la importancia que Miura da a la piedra también se podría vincular con el carácter sagrado y el alto valor estético, táctil, escenográfico y simbólico que los nipones otorgan a este material[585].

---

[581] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[582] MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos…op. cit.,* p. 128.
[583] *Ibidem.*
[584] En este sentido, hemos de señalar que esta no es la única ocasión en la que Miura realiza una intervención relacionada con la estética de los jardines secos japoneses. En concreto, con motivo de un taller que realizó en Oviedo en 2001 sobre la regeneración artística de espacios naturales titulado «Actuaciones para un territorio herido», Miura realizó una obra efímera en la playa de Xagó (Concejo de Gozón) que se inspira directamente en este tipo de manifestaciones niponas. Véase: MARTÍN, Jaime Luis, «Mitsuo Miura, en la playa de Xagó», *La Nueva España*, 4 de julio de 2001, p. 24; y MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura», *Lápiz,* n.º 184, 2002, p. 78.
[585] En la religión más antigua de Japón, el sintoísmo, las rocas son susceptibles de ser habitadas por *Kami* o dioses. Asimismo, en la jardinería tradicional, este tipo de elementos naturales son empleados para

En general, de este tipo de proyectos de arte público se deduce que a Miura le interesa crear piezas integradas en el medio, que pasen prácticamente desapercibidas, que no obliguen a ser miradas, ni que estén pensadas para un museo. En este sentido, el artista aplica a sus obras un sentido de «insignificancia» que él mismo relaciona curiosamente con la comida japonesa porque en ella hasta lo más mínimo importa y además se presenta habitualmente dividida en pequeñas porciones que nunca resultan excesivamente llamativas.

Por otro lado, en sus obras Miura intenta transmitir una parte del deleite que le produce la contemplación del entorno natural. En este sentido afirmaba que le interesa mostrar en su trabajo «el placer de la vida y el placer que comunica el paisaje»[586]. Igualmente, este artista siempre defiende que el arte público debe servir para el disfrute colectivo y que no puede obviar el contexto geográfico e histórico-social donde se sitúa, así como las necesidades específicas de cada lugar. En definitiva, el artista no debe limitarse a ambientar una ciudad, sino que debe trabajar de una forma global y con un equipo multidisciplinar y bien coordinado[587].

2. 10. 3. Periodo final (1992-1996)

Desde 1992 aproximadamente, Miura se adentra en una nueva etapa creativa que se desarrollará principalmente entre 1993 y 1994, pero que incluso se simultaneará después en algunos ejemplos puntuales con su posterior serie de inspiración urbana. De hecho, a pesar de no haber perdido en ningún momento el interés por el paisaje de la playa de Los Genoveses, algunos aspectos de las obras que componen el periodo final adelantan ciertas peculiaridades que serán desarrolladas en la siguiente fase de su trayectoria.

Una de las características que serán propias de la producción de Miura durante estos años es —salvo excepciones— el uso de soportes tradicionales, especialmente el óleo sobre lienzo. Ciertamente, también llevará a cabo algunas instalaciones, pero en la mayoría de los casos se acentuará su efecto bidimensional y pictórico[588]. Además, abandonará el mundo de la edición de múltiples y de obra gráfica que tan interesantes frutos había dado en el periodo anterior.

Por otro lado, aunque todavía trabaja algunos símbolos, parece que su significado se diluye y que gana importancia su potencial abstracto y geométrico. Al mismo tiempo, la investigación cromática de Miura se vuelve primordial, aunque frente a la unidad de la fase anterior, ahora esta se diversifica en varias vías. De este modo, encontraremos obras que mantienen la armonía tonal y la sutileza que había caracterizado a la serie hasta ahora, mientras que, en otras, se opta por un colorido más

simbolizar el agua en el caso de la gravilla, las montañas o islas sagradas en caso de que fueran rocas grandes, etc. Véase: NITSCHKE, Günter, *El jardín japonés…, op. cit.*, pp. 14-26.

[586] MURRÍA, Alicia, *et al*, *Espacios públicos…, op. cit.,* p. 129.

[587] *Ibidem,* p. 133.

[588] MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*…, *op. cit.*, p. 19 (B).

animado, ácido y brillante. A estas últimas se une además un tipo de composición más dinámica y unos acabados más festivos. Todo ello hace que, aunque como ya hemos comentado el referente siga siendo el paisaje de la playa almeriense, las referencias a la naturaleza parezcan en ocasiones menos evidentes y que el resultado final alcance una apariencia más artificial.

2. 10. 3. 1. Los últimos símbolos

a) Los símbolos combinados

En algunas de sus obras anteriores Miura había mezclado varios símbolos dentro en una misma pieza. Así, se observa, por ejemplo, en la carpeta de serigrafías titulada *En la playa de Los Genoveses* (1990), donde se incluyen las cinco principales figuras simbólicas sobre un fondo de pequeños círculos. Sin embargo, esta solución será relativamente minoritaria en ese momento, siendo mucho más frecuente en el periodo que ahora nos ocupa.

Así, entre 1992 y 1993 Miura realiza una serie de óleos sobre lienzo, habitualmente de formato cuadrado o en algunos casos ligeramente rectangular, en los que ante un fondo plano se sitúa una serie de pequeños círculos y rectángulos —tanto en posición horizontal como vertical— que se distribuyen por la superficie de forma aparentemente aleatoria. En algunos casos, las composiciones son más abiertas, mientras que otras se recargan ligeramente.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1992 (izquierda)
e instalación mural en la Galería Egam, 1994 (centro y derecha).

Uno de los aspectos más destacables de este conjunto de piezas es, sin duda, el delicado estudio cromático que Miura lleva a cabo en las mismas. Algunas de estas obras poseen fondos de un suave color azul, mientras que las formas geométricas suelen ser de un ligero verde o de una gama salmón[589]. Otras, sin embargo, invierten estas combinaciones, de tal modo que las formas geométricas se tiñen de azul y los fondos de

[589] Dentro de esta tipología se conoce también una versión en la que ante el fondo azul se sitúan pequeños cuadrados de color ocre o salmón.

tonos ocre. No obstante, en cualquiera de los dos casos, se trata de una solución sumamente delicada y que remite a la perfección al paisaje de arena y mar de la playa almeriense.

En esta misma línea, Miura realiza una magnífica instalación en la Galería Egam de Madrid en 1994 para conmemorar su 25º aniversario. Para ello pinta dos de las paredes de una de sus salas de color azul turquesa y las otras dos de amarillo. Y sobre ellas cuelga una serie de lienzos de formato cuadrado y rectangular que se pintan del mismo tono que los muros en los que se ubican, por lo que se acentúa su calidad objetual[590]. Asimismo, sobre ellos algunos autores como Fernando Castro Flórez han señalado que «tienen algo de piezas musicales: ritmo y silencio, luz y pequeños juegos de sombra»[591].

En definitiva, Miura genera y combina de una manera magistral dos tipos de ambientes; uno frío que se vincula con el mar y otro cálido que alude a la arena. De este modo, vuelve a impresionarnos por su capacidad para crear una atmósfera envolvente y espectacular, al mismo tiempo que sumamente sugerente, bella y relajante, a partir de unos medios absolutamente mínimos[592].

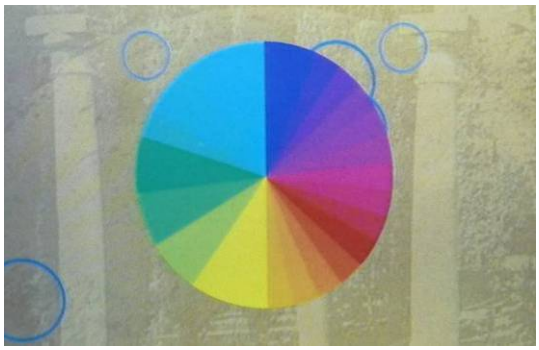
Por otro lado, en 1993 el autor crea una serie de pequeños lienzos planteándolos quizás como polípticos, aunque no están numerados en el reverso como suele ser lo habitual en estos casos. No obstante, todos coinciden en que están protagonizados por algunos de los símbolos de la playa de Los Genoveses (círculo, rectángulo, cruz, etc.) y que estos se sitúan ante un fondo liso. En esta ocasión, las posibilidades cromáticas también varían, pero predominan sobre todo las tonalidades pastel y la combinación de un fondo azul y una figura ocre, salmón o rosácea.

Asimismo, ese mismo año Miura es invitado por la madrileña Galería Juana Mordó a realizar una instalación en su stand de la Feria ARCO. Esta intervención se componía de una pared pintada de azul sobre la cual se recortaba un gran número de *shaped-canvas* de múltiples colores. Estos pequeños lienzos adquirían la forma de las cinco principales figuras simbólicas utilizadas por Miura en esta serie (el círculo, el triángulo, el segmento de circunferencia, el arco de 120º y la cruz). Indudablemente, esta pieza llamará la atención de numerosos críticos como Fernando Huici, quien la definió como «una de las sorpresas más emotivas de toda la feria»[593].

Igualmente, en el espacio de la galería madrileña también se montó poco después otra instalación mural con rectángulos, cuadrados y círculos de distintos colores que formaban filas y columnas perfectamente alineadas en la pared[594]. Con relación a este tipo de piezas, el propio Miura ha expresado en alguna ocasión que su intención

[590] RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, *Multiplicidad y fragmentariedad…, op. cit.,* p. 234
[591] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Sombras breves atrapadas», *Diario 16*, 17 de octubre de 1994, p. 52.
[592] Véase también: «Mitsuo Miura: la memoria de la realidad», *El Punto de las Artes*, octubre 1994, p. 17.
[593] HUICI, Fernando, «Muros de luz…», *op. cit*.
[594] Esta obra viajaría en 1994 a otras exposiciones como la celebrada en la Galería Siboney de Santander (del 15 de abril al 19 de mayo) o la que tuvo lugar en el Koldo Mitxelena de San Sebastián (del 3 de agosto al 2 de octubre), donde también se mostró la instalación que anteriormente había participado en ARCO'93. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura; y RODRÍGUEZ, Gabriel, «Los paisajes de Mitsuo Miura…», *op. cit.*

era: «crear una ilusión, una atmósfera específica para [un] espacio concreto y no para otro. No se [trataba] de enseñar cuadros, sino de fabricar un espacio de ilusión para mí y para los demás»[595].

Mitsuo Miura: *Sin título*, 1993 (stand de la Galería Juana Mordó en ARCO 1993)
e invitación de la exposición *Cuadro a cuadro*, 1994..

Por otro lado, dentro de los ejemplos de símbolos combinados que Miura lleva a cabo en este periodo debemos destacar una creación sumamente especial, ya que es la única ocasión en la que el autor investiga con medios audiovisuales. En concreto, esta obra nace de su participación en un proyecto denominado *Cuadro a cuadro* que tuvo lugar del 17 al 28 de enero de 1994 y que fue organizado por el Instituto Oficial de Radio Televisión Española (IORTV). Esta entidad invitó a un conjunto de artistas a que creasen —en muchos casos por primera vez— obras por ordenador, trabajando con las herramientas y los sistemas informáticos más modernos del momento[596].

En concreto, Miura realizó para la ocasión una versión animada de sus obras vinculadas al paisaje de la playa de Los Genoveses, para lo cual se basó tanto en fotografías de los años ochenta como en otro tipo de piezas. El vídeo se divide esencialmente en dos partes. En primer lugar, en él se observa un conjunto de imágenes fijas que muestran algunos de los símbolos más característicos de esta serie. Estos se encadenan como si fuera una película y su policromía va cambiando gradualmente, creando interesantes combinaciones. En la segunda parte, este recurso se mantiene, pero en el centro de la composición aparece siempre una paleta circular de colores que va cambiando de tono a la vez que se modifica la imagen del fondo[597]. De este modo, funciona como un reloj que nos muestra el paso del tiempo y el contraste entre la lentitud de las imágenes y la velocidad de los sistemas informáticos[598]. Con respecto a esta obra Fernando Castro Flórez señaló:

[595] VALIENTE, M., «Con mi trabajo intento…», *op. cit.*
[596] Además de Miura, participaron Luis Fega, Miguel Ángel Peña, José Freixanes, Javier Pamplona, Guillermo Lledó, Eva Lootz, Antón Patiño, Menchu Lamas, Nacho Criado y Manolo Quejido.
[597] JIMÉNEZ, Manuel, *Cuadro a cuadro* [Vídeo], [Madrid]: IORTV, 1994.
[598] MAZORRA, Javier, «El Centro de Arte Reina Sofía presentó ayer el proyecto 'Cuadro a Cuadro'», *El Mundo*, 13 de abril de 1994, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/13/cultura/554779.html [fecha de consulta: 23 de noviembre de 2007].

> Mitsuo Miura presenta una condensación de su poética plástica, incluso aclara la forma en la que llega a sus equilibrios geométricos y cromáticos a partir de fotografías: el tiempo de la serenidad, una emoción contenida, casi en el límite de la ensoñación o el recuerdo se manifiesta[599].

En general, Miura valoró el proyecto como «una experiencia muy emocionante»[600] y además, según algunas fuentes, fue uno de los artistas que mejores resultados consiguió[601]. No obstante, hoy en día, teniendo en cuenta todas las posibilidades que este tipo de instrumentos informáticos ofrece, aunque, sin duda, es una propuesta valiosa, no deja de resultar un tanto naif.

b) Los círculos

En paralelo a las combinaciones de símbolos, Miura sigue trabajando entre 1993 y 1996 en otro tipo de obras protagonizadas exclusivamente por pequeños círculos. Uno de los ejemplos más interesantes al respecto es un conjunto de pinturas realizadas con esmalte sintético sobre cartulina en las que normalmente se muestran numerosas franjas multicolores, verticales y de diferente anchura sobre las que se sitúan pequeños lunares de tonos más o menos contrastados[602]. De este modo, se crean conjuntos dinámicos, vibrantes y festivos[603].

La mayoría de estas piezas fueron presentadas en la Galería Juana Mordó en 1993 (del 4 de marzo al 30 de abril[604]) a modo de instalación mural, pues los paneles se colocaban en filas horizontales que se sostenían con unos listones de madera. De esta forma, parecían frisos corridos de luz y de color y creaban una sensación alegre y llamativa en el espacio.

[599] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Artistas huidos a un territorio cibernético», *Diario 16*, 18 de abril de 1994, p. 49.
[600] JIMÉNEZ, Manuel, *Cuadro a cuadro…, op. cit*.
[601] CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Artistas huidos a un territorio…», *op. cit.*
[602] No obstante, también hay ejemplos en los que solo se dividen en dos partes.
[603] Estos patrones fueron usados también por Miura, añadiendo algunas variantes, para algunos de los folletos de sus exposiciones. Tal es el caso del que concibió para la exposición de la Galería Juana Mordó de Madrid (1993) o para la que tuvo lugar en la Galería Siboney de Santander (1994). Además, para esta última también creó una edición de doscientos desplegables firmados y numerados.
[604] Simultáneamente, también se expuso otra instalación de símbolos combinados (círculos, cuadrados y rectángulos) ya mencionada anteriormente.



Vista de la exposición individual que Miura realiza en la Galería Juana Mordó en 1993.

Por otro lado, Miura también lleva a cabo una serie de piezas sumamente interesantes en un taller organizado por Arteleku y dirigido por Pepe Albacete que tuvo lugar entre abril y mayo de 1994[605]. Los artistas participantes, entre los que se encontraban figuras de la talla de Alfonso Albacete, Nacho Criado, Cristina Iglesias o Manolo Quejido, debían plantear un proyecto completamente novedoso y que solo fuese realizable mediante serigrafía. No en vano, deseaban sacar esta técnica del encasillamiento en el que se encontraba e introducirla en el terreno de la obra única.

Desde el principio, Miura entendió perfectamente el proyecto y según afirmó el director del taller: «propuso un trabajo de experimentación pura». Inicialmente, había pensado trabajar con cristal, aunque al final decidió utilizar como soporte cinco planchas cuadradas de metacrilato de distintos colores. Sobre ellas estampó mediante técnica fotomecánica una de sus imágenes más conocidas de la playa de Los Genoveses y que no es otra que la que está protagonizada por un montón de arena triangular. Además, con el fin de crear una sensación de «agua, humedad, paisaje líquido» en los fondos, utilizó pantallas emulsionadas con productos especiales y agua[606]. Después, añadió círculos plateados de diferentes tamaños que se agrupaban en conjuntos de uno, dos, tres, cuatro o seis formas y que recuerdan a los discos de aluminio que había utilizado en los múltiples *Qué vida tan maravillosa (I* y *II),* los cuales habían sido editados por Ginkgo en 1990.

Sin duda, Miura contó con una gran libertad para trabajar, lo que le permitió volcarse en el proceso de creación y jugar con el azar y lo accidental[607]. De este modo, consiguió unas piezas sumamente experimentales y que nunca pretendieron convertirse en una obra acabada. Posiblemente, este hecho, sumado a que para entonces su interés ya se estaba introduciendo en otro tipo de temáticas haría que, a pesar de que Miura no se mostró completamente satisfecho con los resultados, no siguiese trabajando en esta línea después.

[605] Cada uno de los proyectos debía materializarse en el curso de una semana. En realidad, no sabemos con exactitud los días exactos en los que trabajó Miura. Ahora bien, teniendo en cuenta su duración y el orden que en que se presentan en el catálogo posiblemente el suyo tuviera lugar a finales de abril. Véase: ALBACETE, Pepe, *12 experiencias*, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995, pp. 16 y 17.
[606] *Ibidem.*
[607] *Ibidem.*

Finalmente, entre las piezas en las que Miura diseñó formas circulares debemos destacar un grabado de 1994 en el que se muestra un rectángulo de color salmón inscrito en otro rectángulo blanco perfilado con una línea negra, sobre los que se sitúan numerosas circunferencias más o menos definidas. La plancha de este grabado fue adquirida en 1994 por la Calcografía Nacional, institución que ha realizado estampaciones hasta, al menos, 1998[608]. En general, se trata de una pieza bastante anómala, a pesar de que en 1996 realizó otra versión muy similar, pero con el fondo verde. Y en realidad, salvo por el hecho de que está compuesta por diversas circunferencias, su estética concuerda más con la planteada en otras series anteriores a *La Playa de los Genoveses*.

2. 10. 3. 2. Los cuadros monocromos (III)

A diferencia de la etapa anterior en la que las pinturas monocromas tenían un gran peso, en el periodo final, Miura solo desarrollará este tipo de soluciones en una única serie de piezas realizadas en 1993. En ellas recurre a la composición de campos de color de tonalidades pastel (salmón, verde, ocre, etc.) que aparecen enmarcados por una fina franja azul o verde. Se trata de un conjunto de óleos sobre lienzo de tamaños muy variados, pues hay ejemplos desde los 22,5 x 27,5 cm, hasta los de 165 x 92 cm. Vistos individualmente, son obras muy sencillas y que apenas llaman nuestra atención más allá de la sutileza con la que captan las tonalidades de la playa de Los Genoveses. Sin embargo, hemos de considerar que estas obras están pensadas para exponerse conjuntamente a modo de instalación mural. Es entonces cuando, combinadas y distribuidas estratégicamente por la pared, se convierten en un espectáculo visual sumamente sofisticado.



Mitsuo Miura: *Una playa*, 1993.

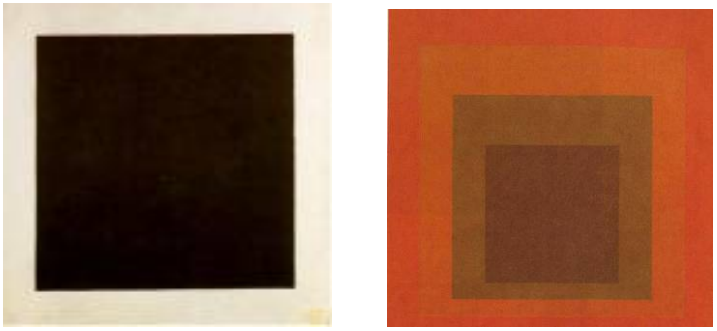
[608] Este es el caso del ejemplar que se donó a la Biblioteca Nacional el 16 de noviembre de 1998.

2. 10. 4. Epílogo: suprematismo, neoplasticismo, *color field painting*, minimalismo y la serie de *La Playa de Los Genoveses*: ¿influencias, relaciones o afiliaciones?

Como ya tuvimos ocasión de analizar en el apartado dedicado al estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura, desde el momento de su creación, los cuadros monocromos que este artista realizó dentro de la serie de *La Playa de Los Genoveses* han sido habitualmente enmarcados en distintos grupos o movimientos defensores de la abstracción geométrica.

Es cierto que existen ciertos nexos de unión con algunos autores concretos como veremos, lo cual se explica por el amplio conocimiento que Miura tiene del arte contemporáneo occidental. Sin embargo, estas relaciones no se deben considerar en términos absolutos, pues de este modo solo atenderíamos el problema desde un punto de vista formal y, en algunos casos, superficial.

Así, en lo que se refiere a la utilización de un cuadrado central con un borde alrededor podrían establecerse ciertas similitudes entre las obras de Miura y algunas de las del ruso Kasimir Malevich (Kiev, 1878-San Petersburgo, 1935) como, por ejemplo, su famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913[609]). Además, ambas piezas coinciden en aspectos como su apuesta por lo ascético y por los resultados líricos. Sin embargo, el contexto artístico que llevó a Malevich a la realización de esta pieza, así como a la de otras creaciones supremátistas, era el de una Rusia revolucionaria y tanto él como sus compañeros pretendían crear a través de su arte una sociedad mejor y más bella en la que se desarrollase un ser humano nuevo y más noble[610].



Kasimir Malevich: *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1923-29 (izquierda)
y Josef Albers: *Homenaje al cuadrado*, 1964 (derecha).

Sus manifestaciones estaban alejadas de todo individualismo y subjetividad. Por tanto, la elección de una forma como el cuadrado y de una gama cromática que solo abarcaba el blanco y el negro deben entenderse como consecuencia de su afán por lograr la máxima objetividad, aunque estuviese combinada también con el deseo de alcanzar

[609] Este cuadro está firmado en 1913, pero al parecer fue realizado después de 1920. Véase: RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX…*, *op. cit.*, p. 164.
[610] *Ibidem*, p. 161.

una emoción pura. Además, el término «suprematismo» respondía a la voluntad de otorgar preeminencia al color y la forma sobre la mera representación del mundo visible, liberando la pieza resultante de cualquier referencia a la realidad.

Por el contrario, como hemos visto, por un lado, las obras de Miura no tienen ninguna pretensión social y, por otro, sus colores son ricos, delicados y evocan aspectos concretos de la naturaleza. Además, esas alusiones están llevadas a cabo de un modo extremadamente subjetivo, pues están basadas en la propia percepción del autor[611].

Por otro lado, aparentemente también se podrían establecer relaciones con algunas obras del neoplasticismo o *De Stijl*, pero una visión más detenida demuestra que este grupo usaba una gama cromática que estaba restringida a los tres colores primarios, así como al blanco, el negro y el gris y que rehusaba, igual que la anterior, «cualquier vestigio de recuerdo del mundo visible o referencia a éste»[612].

Algunas de las ideas de este grupo influirían a creadores posteriores como Joseph Albers, un artista enmarcado en el contexto de la Bauhaus, cuyos *Homenajes al cuadrado*[613] se han comparado en múltiples ocasiones con las obras de Miura[614]. En este sentido, es cierto que las creaciones del alemán requieren de una sensibilidad estética para captar sus matices que es afín a la demandada por Miura. Asimismo, sus piezas están formadas por cuadrados superpuestos que crean gradaciones tonales y que hacen alarde de una impresionante reducción formal. Sin embargo, sus composiciones ofrecen una sensación de dinamismo, de cambio constante y de inseguridad que poco tienen que ver con las pacíficas y placenteras obras del japonés. Además, Albers aplica los colores para investigar cómo estos cambian en relación con sus adyacentes y no para aludir a determinados momentos del día ni al paso del tiempo a través de los distintos registros de color.

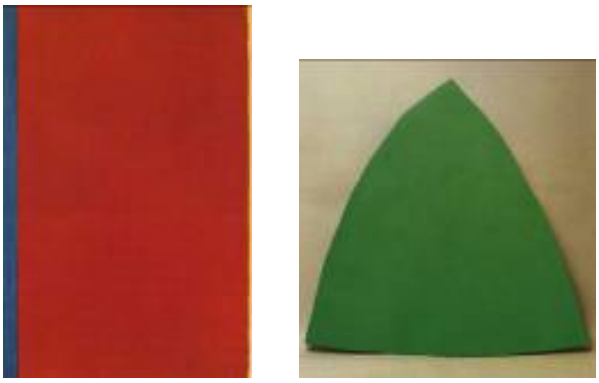
Otro de los artistas que ha trabajado con superficies monocromas desde finales de la década de los cuarenta ha sido Barnett Newman, uno de los principales representantes del *color field painting*. En este sentido, han sido numerosos los autores que establecieron vínculos entre este artista y Miura[615]. Sin embargo, no parecen tener en cuenta que el americano pretendía que sus obras comunicasen «algo infinito», es decir, que evocasen lo sublime, pero sin hacer nunca referencia a lo natural ni a nada

[611] En este sentido, Allen Jonathan afirmaría ya en 1993 que Miura no comparte la ideología purista de la forma de la primera vanguardia pues sus obras siempre evocan algo. No obstante, por desgracia su planteamiento no tuvo apenas seguidores. Véase: ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*
[612] *Ibidem*, p. 168.
[613] *Ibidem*, p. 179.
[614] APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49; y GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Mitsuo Miura, entre la teoría y las formas», *Ideal de Granada*, 27 de febrero de 1986, p. 8.
[615] Algunos de ellos son: APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 31; APÉNDICE 4. 5., doc. n.º 49; CASTRO FLOREZ, Fernando, «La pintura sutil de Mitsuo Miura, en la Galería Juana Mordó», *Diario 16*, Madrid, 8 de marzo de 1993, p. 24*;* GUTIÉRREZ, Ángel, «Mitsuo Miura», en FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003*, Valladolid: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003, p. 152; MURRÍA, Alicia, *et al.*, *Mitsuo Miura.… op cit.*, p. 18.

producido anteriormente. Además, sus colores eran siempre fuertes y vivos, totalmente alejados de las tonalidades usadas por el japonés[616].

Por otro lado, muchos de los argumentos ya esgrimidos anteriormente para diferenciar las obras de Miura de las de otros artistas que trabajaron con formas cuadradas o monocromas podrían emplearse también para distinguirlas de las propuestas pictóricas del minimalismo, uno de los movimientos en los que, con mayor frecuencia, se ha incluido a Miura[617]. En concreto, a la hora de comentar algunas de las piezas más sencillas que este artista realizó inspirándose en la playa de Los Genoveses, una gran cantidad de autores ha aludido a su similitud con figuras de la talla de Robert Ryman, Frank Stella, etc.

Es posible que Miura tuviera en cuenta algunas de las novedades que el *minimalismo* aportó al arte contemporáneo. No en vano, como ya tuvimos ocasión de comentar en el caso de las esculturas de madera de 1984-86, seguramente conocería sus planteamientos a través de la lectura de revistas como *Artforum* o de la visita a diversas exposiciones[618].



Barnett Newman: *Quién tiene al rojo, amarillo y azul I*, 1966 (izquierda)
y Richard Tuttle: *Montaña*, 1964 (derecha).

Esto explicaría las coincidencias existentes entre las características de algunas de sus obras de la serie de *La Playa de Los Genoveses* y las que, grosso modo, podemos aplicar al minimalismo. En este sentido, basta mencionar, por ejemplo: la sencillez; la complejidad de conceptos frente a la relativa facilidad de ejecución; la predominancia

[616] *Ibidem*, p. 289. Asimismo, para más información sobre la relación entre la obra de Newman y lo sublime véase: ELGER, Dietmar, *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Madrid: Fundación Juan March, 2007.

[617] Algunos autores diferencian entre *minimal art* y *minimalism*, entendiendo el primero como el arte realizado en los años sesenta por una serie de creadores, sobre todo escultores, y el segundo como un movimiento más amplio que abarca otros desarrollos tanto paralelos como posteriores al *minimal art* que se caracterizan por una reducción formal y que se manifestaron tanto en pintura, como en música, diseño, etc. Véase: MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista…*, *op. cit.*, p. 6; y WIEHAGER, Renate, *et al.*, *Maximin…*, *op. cit.*, p. 149. Sin embargo, en esta ocasión nosotros no entraremos en este tipo de diferenciaciones, ya que no aportan nada al estudio de la obra de Miura y pueden llegar a confundir al lector, sobre todo por el hecho de que ambos términos se han aplicado a sus creaciones indistintamente.

[618] Véase el apartado «Cajas (1984-1986)».

de superficies lisas, a menudo, dispuestas en campos de color únicos o construidas a partir de formas geométricas puras; la relación con el espacio circundante; el interés por conseguir secuencias con el color; la utilización de formas determinadas por el soporte y de *shaped-canvas*; la frialdad de su pincelada y la ausencia de gesto[619]; los modos en que se presentan las obras, haciendo partícipe de las mismas al espectador, colocándolas en el suelo, etc.

Sin embargo, si profundizamos en el pensamiento de Miura nos daremos cuenta de lo alejado que se encuentra su trabajo de los postulados de este movimiento. Miura pretende conmover nuestros sentidos, proporcionar placer y serenidad, hablar del paso del tiempo, de los aspectos cambiantes de la naturaleza y aludir siempre a un paisaje que nada tiene que ver con el espacio de exposición. Además, aunque no pretende hacer obras que reclamen nuestra atención, las sutilezas que comprenden nos obligan a una contemplación detenida.

En cambio, los artistas minimalistas, en general, renuncian a todo contenido referencial; utilizan unos colores brillantes; apuestan por la objetividad y el abandono de cualquier toque personal, etc. En este sentido, Pilar Bonet definía las producciones del *minimal art* como «objetos con capacidad de no decir nada, de no poseer una organización interna de signos y formas»[620]. Asimismo, Sol LeWitt escribía en 1967 que su trabajo «está concebido para captar la mente del espectador y no tanto su vista o sus emociones» [621], o por ejemplo, Phyllis Tuchman consideraba que un artista minimalista «sacrificaba cualidades como color, textura y afinidad intuitiva ante el problema que para él era básico: el tratamiento del intervalo y la secuencia» [622]. Igualmente, artistas como Dan Flavin intentaban conseguir que sus obras ofrecieran «una comprensión rápida y fácilmente alcanzable» y que nadie tuviera que «detenerse excesivamente ante una misma obra».

Es cierto que, en ocasiones, el propio Miura ha realizado comentarios que han llamado a engaño a algunos críticos o que han favorecido las interpretaciones erróneas. Así, por ejemplo, en 1989 señaló:

> Me interesa lo *minimal* y el sentido conceptual, tratar un objeto como mínimo y al mismo tiempo como máximo, el refinamiento, el presentar una idea sin decorar, dar valor al objeto y a la forma. Es una actitud minimalista y conceptualista e incluso muy religiosa, como la contemplación de un paisaje desde lejos[623].

[619] En este sentido, Miura declaró que ese aspecto del minimalismo sí le había llamado mucho la atención.
[620] BONET, Pilar, «Minimal-minimalism. Una reflexión histórica», en CHEVIAKOFF, Sofía, *et al.*, *Minimalismo-Minimalista…*, *op. cit.*, p. 36.
[621] TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art…*, *op. cit.*, s. p.
[622] *Ibidem.*
[623] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 38.

Ahora bien, Miura también afirmó con rotundidad en una ocasión: «Una cosa es el mínimo, otra cosa es el *minimal*»[624]. De hecho, la clave para entender su mensaje no es la palabra *minimal*, sino su interés por simplificar un objeto todo lo posible, por captar su esencia. Así es como entiende Miura este concepto: «El sentido reduccionista está presente en mis composiciones. Extraigo un paisaje de ocho kilómetros y lo amoldo a un lugar de diez metros. El resultado es abstracto»[625].

Por ello, aunque no negamos la existencia de algunas influencias o de una posible relación entre ciertas obras de Miura y las de algunos artistas minimalistas, existe una distancia insalvable entre ambas que no nos permite de ningún modo afiliar este artista a este movimiento, igual que tampoco tendría sentido incluirlo en el suprematismo, el neoplasticismo o en otras corrientes como el *color field painting*. No en vano, los conceptos que subyacen bajo las formas de las creaciones de Miura son completamente distintos a los que proponen estos grupos y los objetivos que persiguen prácticamente antagónicos.

Por otro lado, merece la pena señalar que el hecho de que se produjeran préstamos como los que hemos comentado era muy propio del contexto en que Miura trabajaba. En este sentido, podríamos aplicar a su producción de este momento las palabras de Pilar Bonet cuando, al hablar de la relación entre el *minimal* y el trabajo de otros artistas como Hans Haacke, James Turrell, Félix González-Torres, etc., afirmaba que: «podemos apreciar diferencias esenciales en cuanto a contenido y a la forma de tratar el vocabulario minimalista, pero su herencia en el arte internacional de los ochenta y noventa es innegable»[626].

En definitiva, podríamos decir que Miura aprovecha y aplica una estética de la simplicidad que hereda tanto de la tradición artística japonesa[627], de la que toma su carácter evocador y su sutilidad[628], como del arte contemporáneo europeo y estadounidense. No obstante, siempre la reinterpreta para crear un producto totalmente novedoso, pues su razón de ser no es únicamente la forma, la cual alcanza siempre la máxima síntesis, o lo que ella contiene —una armonía de colores y de texturas delicada y sutil—, sino especialmente lo que todo ello sugiere: un conjunto de sensaciones y de elementos naturales que aluden a un paisaje concreto como es el de la playa de Los Genoveses.

[624] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[625] ROMÁN, Marta, «El color y la atmósfera de la playa…», *op .cit.*, p. 42.
[626] BONET, Pilar, «La condición minimalista», en CHEVIAKOFF, Sofía, *et al.*, *Minimalismo-Minimalista…*, *op. cit.*, pp. 89-95.
[627] Véase el subapartado titulado «Los vínculos de Mitsuo Miura con Japón desde su llegada a España».
[628] Véase, por ejemplo, la nota n.º 454 y, entre otros, los comentarios realizados a las obras *Sin título (Yuhi to sonokage)* (1988), *Kira kira hikaru* (1990), *Brisa de verano* (1990) o al proyecto de arte público de Telde (1992).

2. 11. EL PAISAJE URBANO (1994-2010)

Gran parte de la obra que Mitsuo Miura produce hasta prácticamente mediados de los años noventa, aunque pasa por muy diferentes estadios, está fuertemente vinculada al medio natural. Sin embargo, en marzo de 1994 este artista afirmó: «me gusta vivir en la ciudad porque te provoca otra velocidad, otra energía[629]», anunciando así un profundo cambio en sus fundamentos estéticos y temáticos.

Meses después, concretamente en enero de 1995, Miura presentaba, inaugurando un nuevo espacio 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. No obstante, la metodología de análisis utilizada en sus nuevas creaciones no diferiría demasiado de la que había empleado en las series anteriores[630]. Alicia Murría sintetizaba este hecho al constatar que en estas piezas «la ciudad [había] cobrado un sentido simétrico al del paisaje»[631]. Igualmente, unos años después, Mariano Navarro confirmaría que «el paisaje natural había sido sustituido por el paisaje urbano y la quietud, la suspensión y el silencio se habían trocado en tráfico, agitación y ruido»[632].

La génesis de este viraje debe situarse en el cambio de residencia que Miura lleva a cabo en 1984 desde Bustarviejo a Madrid. Su retorno a la capital española[633], a pesar de que nunca había vivido totalmente ajeno a lo que en ella sucedía, significó tanto la renovación de muchas de sus relaciones personales como su profunda reinmersión en los círculos artísticos y culturales de la capital. Además, desde entonces empezó a ser más consciente de la cantidad de cambios que en la sociedad española se estaban produciendo, sobre todo en comparación con la vida urbana que él conoció a finales de los años sesenta, y a considerar la necesidad de adaptarse de una manera u otra a esas transformaciones.

En lo que respecta a su producción madrileña, hemos de decir que durante una década este artista continuaría trabajando sobre el paisaje natural en la misma línea que había iniciado en Bustarviejo, aunque variando los temas, sobre todo a partir de 1986, cuando pasa a centrarse en sus experiencias en la almeriense playa de Los Genoveses. Sin embargo, su nueva vida en la gran ciudad y su paulatina imbricación en el tejido de la misma —tanto desde un punto personal como profesional— conllevaron que acabara por adaptar su obra a su nuevo estilo de vida y a mostrar en ella su interés por el trasiego de la gran metrópoli, 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. Todo ello acabaría seduciéndole de una forma solo comparable —aunque, por supuesto,

[629] VALIENTE, M. «Con mi trabajo intento…», *op. cit.*
[630] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *El ruido del tiempo…*, *op. cit.*, p. 57.
[631] *Ibidem.*
[632] NAVARRO, Mariano, «Mitsuo Miura. Un vacío de placer», en HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano, y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, 2004, p. 22.
[633] Recordemos que había estado viviendo allí en los primeros años de estancia en nuestro país.

salvando las distancias— a la manera en que los futuristas italianos se habían sentido frente a las ciudades de principios del siglo XX. De este modo, poco sorprende, sobre todo si tenemos en cuenta que el trabajo de este artista está estrechamente relacionado con su existencia cotidiana, que Miura acabara reaccionando ante todos esos estímulos y abandonara la temática —quizás también un poco desgastada tras muchos años de dedicación— del paisaje natural. Ahora bien, en ningún caso se trata de una reacción negativa en el sentido de rechazo, de posicionarse en contra —como tendremos ocasión de analizar posteriormente nunca lo hará— sino de responder ante ellos, de dejarse influir. En este sentido, el propio artista afirmaría:

> (…) anteriormente vivíamos en un pueblo pequeño y la relación familiar era más directa. Cuando nos trasladamos a Madrid, hace unos quince años, esa situación desapareció. Los escaparates, las tiendas, las noticias, etc., empiezan a afectar a mi vida y comienzo a reflexionar sobre el consumismo. Quería pintar la atracción de la gran ciudad[634].

Consecuentemente, a partir de entonces la ciudad pasará a ser la gran protagonista de sus creaciones, una ciudad anónima que nunca se concreta en un espacio específico, puesto que podría representar a cualquier gran metrópoli: Nueva York, Londres, Tokio, Madrid, etc. Esto se debe a que a Miura no le interesa recrear las particularidades de cada urbe o sus principales señas de identidad, sino los aspectos que son comunes a todas ellas[635].



Times Square de Nueva York.

Así, el orden —o desorden— del escenario urbano trae en la piel de sus obras numerosas consecuencias desconocidas hasta el momento en su producción, pues cambia el sosiego, la suavidad o la ligereza que transmitían sus creaciones anteriores por la vibración, la agresividad y el movimiento. Por un lado, esto se consigue gracias a

[634] DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está próxima al *manga*, es para disfrutar, no para pensar», *La Provincia*, 16 de abril de 2005, p. 26.
[635] QUIÑONES, Santiago, «Mitsuo Miura inaugura la Galería Helga de Alvear», *Información de Madrid*, 19 de enero de 1995, p. 25.

la utilización de gamas cromáticas más vivas, artificiales, densas y desapacibles que nada tienen que ver con los colores transparentes y delicados que se inspiraban en la naturaleza[636]. En este sentido, hemos de señalar que este tratamiento del color le llevaría a evitar todo tipo de huella personal en sus obras e incluso afirmaría: «hay una excesiva emoción ya en el color como para introducir la acción del artista dentro del cuadro»[637].

Por otro lado, en este momento también tiene lugar una progresiva, pero total modificación, dinamización y complejización de los formatos y de las composiciones. Aunque Miura siempre parte de formas geométricas básicas, no solo trabaja con soportes cuadrados y rectangulares (lienzo, papel, etc.), sino también con maderas de perfiles recortados —irregulares o triangulares—, con cintas de nylon, etc.

En lo que a técnicas se refiere, sigue empleando algunas ya habituales en su producción como la pintura, el *collage* —el cual dicho de paso adquirirá un gran predicamento— la obra gráfica, el diseño gráfico, la escultura o las instalaciones. Pero al mismo tiempo, empleará también otras nuevas como, por ejemplo, la fotografía tratada digitalmente desde 1996.

Igualmente, desde 1995 utiliza nuevos materiales como, por ejemplo, el acrílico. Este le permite trabajar más rápido, de forma más inmediata, y con colores más fluorescentes y extravagantes, de tal modo que los resultados obtenidos son más acordes con la nueva temática[638].

Al igual que comentamos en el caso de *La Playa de Los Genoveses*, pero de una manera más acusada si cabe en sus nuevos trabajos de temática urbana, esta serie destaca tanto por desarrollarse durante un largo periodo de tiempo — más de diez años[639]—, como por estar compuesta por un gran número de piezas, ya que supera las cuatrocientas ochenta obras. Estos hechos conllevarán que, aunque en todas ellas el asunto principal es siempre la ciudad y todo lo que el autor descubre y experimenta en ella, en su trabajo encontraremos numerosas variaciones.

Consecuentemente, esta serie podría ser objeto de muy diversas sistematizaciones, ya que como veremos, Miura combina y reformula sus investigaciones hasta el infinito e incluso aplica algunas de ellas a subseries distintas. Ahora bien, en esta ocasión, la propuesta que presentamos para su estudio atiende principalmente al tema y a las características formales de las piezas, especialmente a las figuras geométricas que las pueblan, si bien es cierto que somos conscientes de que incluso siguiendo estos parámetros se podrían hacer otras divisiones. No obstante, hemos elegido esta estructuración por motivos meramente prácticos, ya que de tomar como punto de partida sus cualidades cromáticas —las cuales tienen también una gran importancia— resultaría mucho más complejo organizar y analizar la serie de una manera coherente.

[636] D. N., «Mitsuo Miura», *Diario de Noticias*, Pamplona, 6 de abril de 1995, última página.
[637] DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está próxima al *manga*…», *op. cit.*
[638] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 1.
[639] De hecho, aunque nosotros solo atendemos a las obras realizadas hasta el año 2010, Miura sigue trabajando en esta línea todavía en la actualidad (2012).

En concreto, en *El Paisaje Urbano* (1994-2010) se pueden distinguir, grosso modo, nueve subseries que tendremos ocasión de analizar pormenorizadamente, aunque agrupadas en algunos casos, en los siguientes apartados: 1. «Las primeras obras de temática urbana» (1994-1995); 2. «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» (1995-1998) y «Las primeras representaciones de miradas» (1996-1997); 3. «Sparks» (1997-1998); 4. «Una mirada *tutti frutti*» (1998-1999); 5. «Cruces» (1998) y «Círculos» (1998-1999); 6. «Escaparate» (1998-2000); y 7. «Show window» (2000-2010).

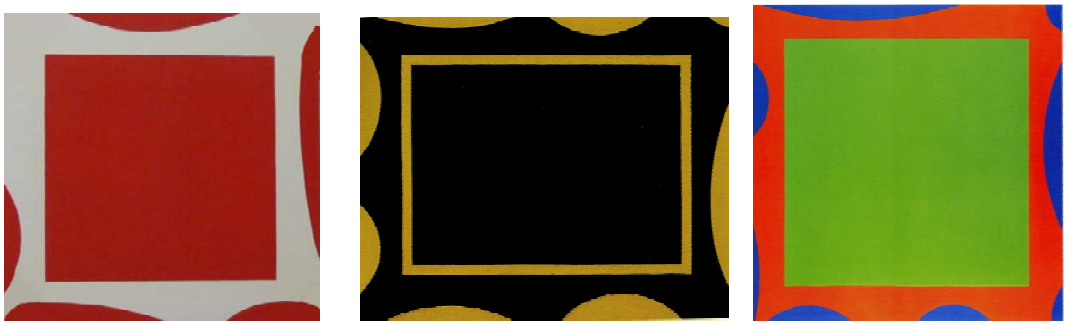
2. 11. 1. «Las primeras obras de temática urbana» (1994-1995)

La primera subserie que Miura realiza bajo la inspiración del paisaje urbano surge en 1994 y se mantendrá hasta 1995. Es decir, se desarrolla en un momento en que, aunque en menor medida, todavía sigue activa la serie de *La Playa de Los Genoveses*. De hecho, en ciertos aspectos como la composición y el formato, las nuevas obras se podrían considerar como fieles continuadoras de algunas de las piezas que Miura concibe al amparo de la temática anterior. No en vano, en ellas nos encontramos con una serie de lienzos de formato cuadrado o rectangular en los que se inscriben formas geométricas de esta misma tipología, generando superficies monocromas enmarcadas. Ahora bien, puesto que ahora se alude a una realidad opuesta a la del mundo natural, se introducen importantes cambios tanto en los conceptos que las sustentan como en las formas que adoptan.

Asimismo, aunque a partir de 1996, Miura utilizará salvo algunas excepciones el acrílico de forma generalizada[640], en la serie que ahora nos ocupa el autor sigue haciendo uso de la técnica del óleo sobre lienzo. Esta característica le valdría el calificativo de «clásico» en opinión de escritores como José Ramón Danvila, quien con relación a estas piezas afirmaría:

> Entre un cierto y positivo manierismo en la forma y el empleo de una materia como el óleo para una explicación tan alejada de los formalismos, su proceso oscila de lo historicista a lo vanguardista, quizá como reflejo de una personalidad que no renuncia a la grandeza del pasado y quiere ser protagonista del presente[641].

[640] En 1998 Miura pinta con óleo sobre tabla un conjunto de piezas de perfiles irregulares.
[641] DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, el espacio y el silencio», *El Punto de las Artes*, 27 de enero-2 febrero 1995, p. 5.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1995 (izquierda), *Sin título*, 1994 (centro) y *Sin título*, 1994 (derecha).

Se trata de un conjunto de obras muy numeroso que puede adoptar muy diversos tamaños[642] y que se caracteriza nuevamente por una gran sencillez formal. No en vano, el propio artista confesó que le interesaba: «presentar una idea sin decorar sin dar valor al objeto y a la forma»[643]. De hecho, los principales elementos que componen estas obras son solo un cuadrado o rectángulo vertical central y una serie de segmentos de circunferencia. Estos poseen un tamaño y una apertura variables y adosan su lado recto a los bordes del lienzo, de tal manera que los bastidores parecen estar mordidos por las manchas circulares que tanto protagonismo habían tenido en sus trabajos anteriores. De este modo, se combinan las partes curvas con las rectas, creando composiciones de cierto dinamismo y que algunos autores como Alicia Murría han comparado con «manchas de líquido lanzadas con fuerza contra el suelo»[644].

Ahora bien, a la simplicidad que caracteriza a las formas de estas obras se contrapone el interesante y mucho más complejo estudio cromático que en ellas se realiza. En realidad, este se convierte en el verdadero protagonista de las mismas, pues es el que aporta las auténticas variaciones. De hecho, solo el espectador que permanezca atento a este tipo de sutilezas podrá valorar completamente este tipo de creaciones. En este sentido, Armando Montesinos señaló:

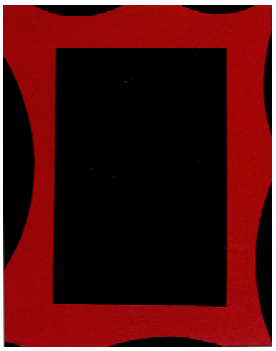
> Me acuerdo que cuando inauguramos Helga de Alvear lo hicimos con una exposición de Mitsuo y una de mis sobrinas estaba entonces en Madrid y vino a verla. Tenía entonces catorce años o una cosa así y le dije: «¿qué te parece?», y me dijo: «son todos iguales». Y le dije: «no, son todos distintos». Son iguales porque eran los rectángulos con los marcos, pero se estaba quedando solo en la forma, en la figura, cuando curiosamente todo ese trabajo iba de color. Es como si vas a una exposición de retratos y dices ¡pero si son todos iguales! porque son todo caras[645].

[642] Encontramos piezas que van desde los 200 x 200 cm hasta los 22 x 16 cm.
[643] TEIXIDOR, Eva, «Mitsuo Miura», *Levante*, 18 de mayo de 1996, [s. d.]
[644] MURRÍA, Alicia, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 126, noviembre 1996, pp. 76-77.
[645] APÉNDICE 4. 2., doc. n.º 11.

Sin duda, lo verdaderamente importante en estas piezas son los juegos cromáticos que se crean a partir de las combinaciones entre los fondos y las distintas figuras que las componen. En algunas ocasiones, se utiliza un fondo que comparten para ambas partes, en cuyo caso la forma geométrica central solo aparece bordeada. En otras ocasiones, el cuadrado o el rectángulo central se rellena por completo, lo que obliga a colorear el fondo de la zona donde se sitúan los segmentos de otro tono. Habitualmente, el color de la figura central —tanto si se dibuja solo su perfil como si aparece completa— es el mismo que el que se emplea en los segmentos circundantes. No obstante, también existen algunos ejemplos en los que cada una de las partes (centro-marco-segmentos) se pinta de un color diferente.

Ahora bien, en cualquiera de los casos, se trata de un colorido muy variado, intenso, plano y contrastado. A menudo, puesto que Miura parte para su realización del ambiente urbano, usa tonos monocromos llamativos y vivos como el rojo, el amarillo, el azul eléctrico o el turquesa, etc., si bien es cierto que también aparece el blanco y el negro. A pesar de que no podemos hablar de la creación de conjuntos definidos dentro de estas primeras piezas dedicadas a la temática de la gran ciudad y de que, en general, existe una gran variedad de soluciones, lo cierto es que se observan algunas composiciones cromáticas reiteradas. Así, por ejemplo, son bastante comunes las combinaciones de figuras-fondo en rojo-blanco, rojo-negro, amarillo-negro, amarillo-blanco, amarillo-gris, negro-blanco, rojo-azul y azul-amarillo, así como también sus opuestos.

Miura usará esta misma fórmula en múltiples piezas hasta 1995 sin apenas introducir variaciones formales, pues se centra en el estudio cromático y en las posibles combinaciones que este ofrece[646]. En este sentido, podríamos decir que su metodología podría compararse a la de un escenógrafo que a pesar de trabajar siempre sobre un mismo escenario, logra recrear realidades distintas, en su caso a través del color. En este mismo sentido, el propio Miura afirmaría: «Cuando uno va al cine ve distintas películas, pero la pantalla no cambia. Lo que varía es el ambiente»[647].


Mitsuo Miura: *Sin título*, 1994.

[646] Asimismo, debemos señalar que en 1996 realizó un pequeño óleo sobre madera de perfiles irregulares —similar a algunas piezas de círculos que luego comentaremos— que también se podría considerar que está influido por este tipo de piezas, ya que en sus ángulos parece representar fragmentos de segmentos de circunferencia. No obstante, tan solo conocemos un ejemplo que siga esta línea y, por tanto, hemos decidido no incluirlo dentro de esta subserie.
[647] QUIÑONES, Santiago, «Mitsuo Miura inaugura…», *op. cit.;* y D. N., «Mitsuo Miura…», *op. cit.*

Como ya hemos señalado, la práctica totalidad de estas piezas fueron realizadas mediante óleo sobre lienzo. Sin embargo, aplicando estas mismas características formales, Miura también experimentó de forma excepcional con litografía en un conjunto de piezas fechadas en 1994[648]. La razón que explica esta insólita práctica es que Miura participó en una de las ediciones del Taller de Litografía que el artista americano Don Hebert dirigió durante diez años (1986-1996) en Arteleku, el Centro de Arte de la Diputación de Guipúzcoa (San Sebastián)[649]. En concreto, se tratan de cuatro piezas —de las que se hicieron cincuenta ejemplares— que están formadas por un rectángulo central negro dispuesto en posición vertical. Y a su alrededor se sitúa un marco monocromo de un color distinto en cada una de las obras —verde, rojo, amarillo o marrón—, sobre el que se colocan los correspondientes segmentos circulares[650].

En todas estas obras Miura demuestra haberse introducido en un camino de no retorno que se manifiesta en una evolución tanto compositiva que tiende hacia un mayor dinamismo, como cromática, pues las gamas empleadas son más artificiales e industriales. Con todo, como ya hemos avanzado al principio, nos encontramos ante unas piezas que funcionan como bisagra entre la serie de *La Playa de Los Genoveses* y la que ahora nos ocupa. De este modo, a pesar del interés que entrañan sus estudios cromáticos, lo cierto es que, en conjunto, todavía no alcanzarán la fuerza y el dinamismo que exige la temática urbana, y además sus referentes no resultarán suficientemente claros. Usar la misma metodología de análisis y síntesis que había empleado en las otras series resultaba muy válida para esta nueva investigación, pero desarrollarse a partir de formas muy similares, podía llevar a la confusión[651]. Por ello, aunque, en general, las críticas que recibieron fueron positivas, e incluso algunos autores como Fernando Castro Flórez las calificaron como «un punto y aparte magnífico en la trayectoria de este artista de gran coherencia y calidad»[652], para otros como Javier Maderuelo no resultaron totalmente convincentes. Así lo prueban sus palabras cuando afirmó 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 obras[653].

[648] Esta es la única vez que el artista utiliza esta técnica en toda su trayectoria.
[649] ERASO, Miren, *10 años de litografía en Arteleku*, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, s. p.
[650] A pesar de que la pieza amarilla no aparece documentada en el catálogo de la exposición *10 años de litografía en Arteleku* que se celebró en este centro en 1996, donde supuestamente se reunieron ejemplares de todas las piezas editadas en el Taller de Litografía, nosotros hemos decidido incluirla entre las piezas elaboradas en este taller, puesto que coincide en tamaño y en tirada con las anteriores, y además el propio Miura ha reconocido que esta fue la única ocasión en la que trabajó con la técnica litográfica. *Ibidem* y APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[651] De hecho, algunos autores, no aludirán a su nueva temática urbana al hablar de estas obras cuando fueron presentadas al público por primera vez. Véase: CASTRO FLOREZ, Fernando, «Paisaje y margen del mundo», *Diario 16*, 23 de enero de 1995, p. 57.
[652] *Ibidem*.
[653] MADERUELO, Javier, «Planicies de libertad imaginada», *Babelia de El País*, 21 de enero de 1995, p. 19.

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.

2. 11. 2. «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» (1995-1998) y «Las primeras representaciones de miradas» (1996-1997)

Con el ingenioso título de *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, el cual parece actualizar en clave cómica la mítica frase de los *western* americanos, Miura inauguraba a finales de 1996 una exposición individual con sus nuevas producciones en la citada Galería Helga de Alvear.

El origen de «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» se remonta a un conjunto de cuatro acrílicos sobre papel *Sin título* de 1995 en los que Miura lleva un paso más allá la idea de los marcos con segmentos circulares analizada anteriormente. En ellos diseña una serie de formas granates, curvas, angulosas e irregulares, que parecen recortarse en sus extremos por segmentos de círculos y que se sitúan ante un fondo amarillo. De este modo, los resultados se relacionan mejor con el movimiento, el cambio constante, la luminosidad y la energía presentes en la gran ciudad. Paralelamente, ese mismo año realiza cinco óleos sobre lienzo en los que este tipo de figuras de perfiles irregulares se pintan de diversos colores —azul, amarillo, negro, verde y gris— y su fondo se tiñe de lila.

Preparadas así las bases, Miura elaborará poco después la que podría considerarse una versión tridimensional de las obras que acabamos de mencionar. *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1996) es un conjunto de piezas que posee la misma forma de perfiles angulosos y lados curvos, pero que en esta ocasión se recorta realmente en paneles de madera. Estas se pintan con acrílico en colores monocromos y electrizantes, de modo que, en conjunto, tal y como algunos autores han afirmado resultan incluso agresivas[654], lo que justificaría el lema que llevan por título.

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



Vista parcial de la exposición *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, Galería Helga de Alvear, 1996.

Una de las principales peculiaridades que poseen estas obras es que, como ya tuvimos ocasión de comentar en anteriores ocasiones, se sitúan a medio camino de la escultura y la pintura[655]. No en vano, poseen una gran planitud y se sitúan en la pared, pero sin seguir la disposición que sería habitual para un cuadro, sino en sentido perpendicular al muro[656]. Por ello, con relación a la exposición que Miura preparó con estas piezas en la Galería Helga de Alvear en octubre de 1996, José Ramón Danvila apuntó:

> A veces es difícil delimitar dónde termina la pintura y comienza la escultura, donde se establece el criterio de escultura y se inicia el camino de la instalación. Ante el trabajo que ahora presenta Mitsuo Miura cabe cuestionar todos esos límites para llegar a la conclusión de que su obra es la suma de todos los presupuestos sin tener las cualidades de ninguno de ellos[657].

Consecuentemente, como es habitual en su trabajo, Miura cuidará al extremo su montaje y su organización en el espacio, ya que estos factores le servirán para enfatizar el dinamismo y la inestabilidad que con esta subserie quiere expresar. De este modo, invaden enérgicamente el espacio del espectador y le impresionan con su despliegue de formas y de colores, lo que ha propiciado que estas piezas hayan merecido calificativos como «cuchillas-cuadros»[658]. Por su parte, autores como Javier Maderuelo las han

[655] Recordemos que este era el caso, por ejemplo, de algunos de los cuadros de *La Playa de Los Genoveses* que se situaban en el suelo.
[656] Para su colocación Miura suele fijar a la pared —mediante un sistema de macho-hembra— dos de las puntas que se forman en la intersección de los lados curvos.
[657] DANVILA, José Ramón, «Mitsuo Miura, la percepción del espacio», *El Punto de las Artes*, de 11 al 16 de octubre, 1996, [s. d.].
[658] *Ibidem*.

considerado «muy radicales» y han valorado que se ajusten «a unos códigos que escapan a cualquier interpretación convencional»[659].

Igualmente, hemos de señalar que estas piezas podían adoptar montajes diferentes según el espacio disponible. Así, en algunas ocasiones, se situaban alineadas formando una fila horizontal como aparece en una imagen que ilustraba el catálogo de la exposición que Miura inauguró en el Espacio Caja de Burgos en 1997[660]. No obstante, también podían instalarse aleatoriamente por la pared o a la misma altura, pero guardando una amplia distancia entre una y otra. Este será el caso más habitual y, de hecho, el que se utilice en la Galería Helga de Alvear (1996) o en la Galería Trayecto (1997).

Miura realizó versiones de estas obras en distintos tamaños y colores. Así, por ejemplo, encontramos un conjunto de siete piezas de pequeño formato (57 x 57 x 2 cm aprox.) que están pintadas de rojo, gris, negro, morado, verde, amarillo y azul. Igualmente, con dimensiones reducidas se llevaron a cabo otras piezas —que no formaban un conjunto unitario— en diversos tonos de amarillo, verde, rojo, azul, naranja y turquesa. No obstante, existen obras de esta tipología mucho más grandes (250 x 190 x 3,5 cm aprox.) coloreadas en rojo, gris-plata, naranja, verde, negro, azul y amarillo que forman un conjunto sumamente monumental y que resulta verdaderamente impresionante[661].

En 1997, Miura seguiría experimentando con una fórmula parecida pero aplicada a las dos dimensiones. Nos referimos a un par de fantásticas carpetas tituladas nuevamente *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (I) y (II). Con ellas Miura retoma su producción de obra gráfica en la Galería & Ediciones Ginkgo, la cual había abandonado desde 1990[662], aunque solo lo haría momentáneamente, puesto que la sala cerraría tan solo unos meses después[663].

La primera de ellas está constituida por cinco grabados calcográficos protagonizados por las ya habituales formas irregulares y monocromas que, en este caso, se entintan de azul, negro, verde, morado y rojo. Ahora bien, frente a la aparente sencillez formal, nos encontramos ante un mundo de sugerencias y de matices que enriquecen la obra enormemente, pero que solo se manifiestan tras una observación atenta y directa. Por un lado, los fondos han sido cubiertos por una ligerísima capa de color del mismo tono que la figura principal[664]. La transparencia y levedad de estos

[659] MADERUELO, Javier, «Mitsuo Miura, un artista radical», *Babelia*, 12 de octubre de 1996, p. 20.
[660] Esta pieza fue adquirida en 1996 por el Centro de Arte Caja de Burgos y posteriormente participaría también en otras muchas muestras organizadas por esta institución.
[661] Igualmente, según nos ha informado el propio Mitsuo, también empezó a realizar una versión de mayor tamaño de estas piezas, pero no la llegó a finalizar. Véase: APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 6.
[662] Las últimas piezas de obra gráfica fueron una serie de grabados protagonizados por distintos símbolos. Posteriormente, entre 1990 y 1997 solo realizó dos múltiples, el primero estaba realizado con tela crep teñida y el segundo era una versión de *Burbuja*.
[663] Posteriormente, trabajaría el grabado calcográfico y la serigrafía por su cuenta en algunas series, pero de forma mucho menos intensiva. Esto es especialmente cierto a partir, sobre todo, de 1998, ya que tan solo hemos podido documentar la realización de cuatro piezas de obra gráfica desde entonces.
[664] Para su realización el artista ha utilizado una plancha calcográfica más grande que el soporte con el fin de no dejar huella en el mismo.

contrastan enormemente con la fuerza de la que hacen alarde las mencionadas figuras centrales, las cuales poseen una marcada textura granulada producida por el uso de una resina muy mordiente. De este modo, Miura intenta apelar tanto al sentido de la vista como del tacto, un objetivo este que se consigue y se enfatiza gracias a su presentación en una carpeta de cartón forrado[665], que diseñó el propio Mitsuo, y que facilita que las obras que contiene puedan ser manipuladas por el espectador y contempladas con detenimiento[666].



Mitsuo Miura: *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos I*, 1997 (izquierda) y *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos II*, 1997 (derecha).

Por otro lado, la segunda de estas carpetas está compuesta igualmente por cinco piezas, pero, en este caso, en el centro de la composición se ha estampado mediante serigrafía una serie de figuras geométricas entre las que se encuentran tanto un cuadrado y un rectángulo como varias de las formas de perfiles irregulares y curvos que protagonizan toda la subserie de «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos». Para su realización Miura ha utilizado tinta negra especial que se emplea habitualmente para textiles y que posee un marcado aspecto plástico, así como una gran profundidad y un cierto brillo.

En cambio, la textura de estos diseños vuelve a diferenciarse enormemente de los fondos neutros a los que se superponen. Estos poseen unos colores pastel —gris, rojo, azul, rosa y amarillo— y su claridad hace que resulten absolutamente livianos, transparentes y mates. Al igual que en el caso anterior, ocupan toda la hoja de papel y han sido realizados mediante procedimientos calcográficos sobre una plancha de zinc[667].

De este modo, gracias a la combinación creada mediante los juegos de fondo-figura, Miura consigue unos bellos e interesantes resultados, que se complementan de

[665] La encuadernación de la carpeta fue realizada por José Antonio Vergara (Madrid). Véase: Archivo de la Galería Ginkgo «Catálogo ediciones. Datos completos».
[666] La carpeta venía protegida por una funda de cartón.
[667] Al igual que en el caso anterior, Miura ha utilizado planchas que poseen un tamaño mayor que el de la hoja de papel.

manera equilibrada, creando una simbiosis perfecta y logrando dar a la forma central el protagonismo justo y necesario.

En definitiva, estas piezas hacen alarde de una calidad incomparable y de un gran interés. Sin duda, demuestran un estudio cuidadoso de las posibilidades que ofrecen las distintas técnicas calcográficas y serigráficas y los materiales que en ellas se pueden utilizar. Además, son fruto de un trabajo concienzudamente bien hecho y que busca todo tipo de sutilezas, lo que hace que se requiera por parte del público una contemplación atenta y minuciosa[668].

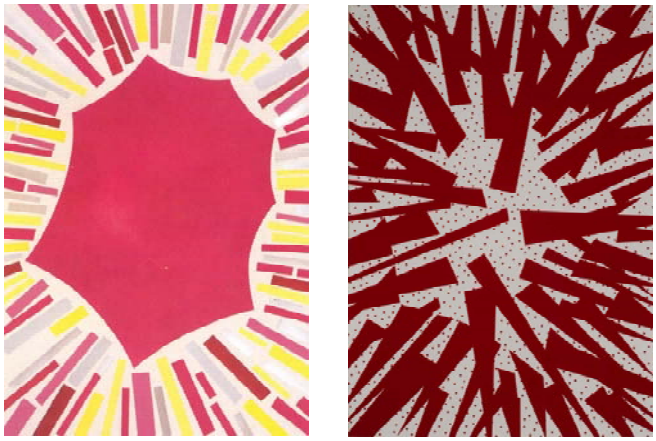
Asimismo, en 1998 Miura realiza una serie de diez grabados calcográficos que aunque no constituyen una carpeta, por sus similitudes formales, pueden considerarse de manera conjunta. A diferencia de las obras anteriores en las que se ocupaba todo el papel disponible y se usaban planchas más grandes que el soporte, en esta ocasión se utilizan papeles de tamaño mediano (30,5 x 22,5 cm), sobre los que se estampa en el centro una pequeña plancha de 6,3 x 4,5 cm. Su diseño está basado en las ya habituales formas de perfiles irregulares, las cuales se entintan de colores muy variados en distintas tonalidades (amarillos, rosas, rojos, azules y verdes), resaltando enormemente ante los oscuros fondos negros.

Por otro lado, partiendo de la figura de perfiles curvos y angulosos, Miura lleva a cabo en 1996 una serie de interesantes piezas utilizando *collage*. Como ya tuvimos ocasión de analizar en su momento, Miura había hecho uso de esta técnica en los años setenta, tanto en sus primeras obras de abstracciones de papel como en algunas piezas de *La Pintura como Concepto* y en las representaciones de árboles de mediados de la década. Sin embargo, desde entonces, en los años ochenta y en la primera mitad de los noventa apenas la utiliza. De este modo, es ahora cuando la vuelve a retomar para aplicarla en varias subseries como la que ahora nos ocupa.

En concreto, Miura lleva a cabo dos tipos de piezas distintas, que, no obstante, poseen ciertos denominadores comunes. Ambas se inspiran en las señales de tráfico que se sitúan en el exterior de los colegios en Japón para recordar a los niños que deben cruzar la calle con precaución. Y ambas le sirven a Miura para intentar reproducir gráficamente las miradas consumistas que los moradores de las ciudades actuales dirigen hacia los objetos que observan en los grandes almacenes o en los escaparates. Un tema este que será explorado profusamente también en trabajos posteriores.

Una de ellas está realizada únicamente con papeles cortados y pegados de múltiples colores y de formas triangulares que parecen divergir y converger desde y hacia la mencionada forma irregular central. De este modo, se crea una composición dinámica y casi se podría decir que caótica, que no debió de convencer demasiado al artista, ya que solo se conocen dos ejemplares que sigan este mismo planteamiento.

[668] Como en la obra que hemos analizado previamente, estas cinco piezas se presentaban en una carpeta de cartón forrado y en una funda de cartón que había diseñado el propio Mitsuo.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1996 (izquierda) y *Sin título*, 1997 (derecha).

La otra interpretación está también centrada en una serie de figuras irregulares que se rodean por innumerables rectángulos alargados de diversos colores. Estos parecen dirigirse a ella como atraídos por una inexplicable fuerza magnética y que incluso, en algunas ocasiones, les permite traspasar sus límites y penetrarla.

En algunas piezas predominan los colores cálidos como el rojo, el rosa y el amarillo, mientras que otras mezclan los tonos grises y negros, si bien es cierto que también se incluyen normalmente toques más luminosos. Asimismo, a menudo se crean juegos entre fondos y figuras, dejando una de las dos partes en blanco y pintando la otra en gris o negro. En otros casos, se generan sutiles gradaciones o se enfatizan las formas centrales bordeándolas.

Igualmente, en 1997 Miura volvería a emplear este tipo de recursos en la creación de un par de serigrafías de llamativos colores[669]. Una de ellas posee un fondo amarillo y la otra azul celeste. En ambos casos la forma irregular central es granate y a su alrededor se sitúan innumerables rectángulos convergentes de diversos colores.

Una fórmula muy similar para representar miradas será también utilizada en 1996 y 1997 para la realización de un conjunto de imágenes tratadas digitalmente. Para su realización el autor parte de un *collage* realizado en papel que primero fotografía y después manipula en el ordenador para luego imprimirlo a gran escala y habitualmente como una obra única[670]. Con relación a estas obras, Alicia Murría afirmaría:

> (…) fotografiar una composición, construida a base de superficies de papel-color, que recrea un punto en el recuerdo, y luego manipularla en el ordenador y más tarde presentarla como una imagen fotográfica, ¿de

[669] En este sentido, hemos de señalar que estas piezas no fueron editadas por la Galería & Ediciones Ginkgo.

[670] La única excepción al respecto es una pieza que le encargó el Museo de Bellas Artes de Álava en 1997 para la exposición *El ruido del tiempo* que tuvo lugar del 7 de febrero al 16 de marzo de 1997. La edición constaba únicamente de dos ejemplares, uno de ellos se lo quedó el autor y el otro la institución productora, por lo que se encuentra actualmente en el Artium de Vitoria.

> qué? De una sensación, de una percepción que ha necesitado del tiempo para asentarse en la conciencia y hacerse otra cosa, imagen tal vez[671].

En algunos ejemplos, se siguen usando formas geométricas irregulares en el centro, pero se abandonan las figuras de perfiles curvos que protagonizaban la subserie de *Esta ciudad no es suficientemente grande para los dos*. En su lugar se crean unas formas angulosas que parecen proceder de la superposición de cuadrados, rectángulos y triángulos. No obstante, en otras ocasiones, el centro se libera y se unifica con el fondo de las piezas. Ahora bien, en ambos casos, las composiciones se completan con una serie de líneas de distintos grosores o triángulos puntiagudos que nuevamente parecen acercarse o huir —según los casos— del centro de la pieza. Además, en conjunto se crean juegos de positivo-negativo entre los fondos y las distintas formas geométricas tanto con los colores utilizados —rojo y blanco— como con las superficies lisas y el motivo punteado que 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, hostilidad y discordia. Así, generan, en suma, una cierta inquietud y un cierto desasosiego comparables al estrés propio de la vida contemporánea.

Con relación a estas obras autores como Rosa Olivares ha señalado con acierto que:

> Mitsuo Miura traza su particular mapa temporal a través de la pintura y de su reproducción fotográfica. El papel, el color, la dispersión, un tratado de la duración y de la transformación de los impulsos visuales en otra cosa, de cómo el paisaje exterior nos hace reconocer la permeabilidad del tiempo, de cómo una mirada alarga, prolonga una sensación, de esa idea vaga de la duración como un sentimiento efímero, aunque a pesar de su vertiginosa rapidez, de su existencia frágil demuestra la existencia del tiempo y su influencia en nuestras vidas[672].

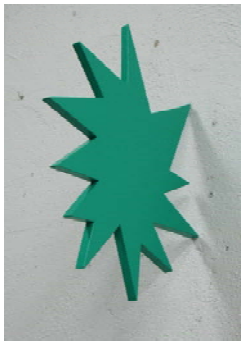
Por otro lado, en 1997, Miura volverá a utilizar esquemas compositivos parecidos, aunque evidenciando y confirmando su intención de simbolizar miradas. En concreto, realiza en serigrafía una pieza compuesta por una serie de líneas de distintos colores que parten de una forma central que recuerda a un ojo.

[671] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *El ruido del tiempo…*, *op. cit.*, p. 57.
[672] OLIVARES, Rosa, «Contando los segundos: el ruido del tiempo», *Lápiz*, n.º 128/129, febrero, 1997, pp. 124-127.

2. 11. 3. «Sparks» (1997-1998)

Entre 1997 y 1998 Miura desarrolla las formas angulosas y dinámicas que habían caracterizado a la subserie de «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» y, especialmente, a las fotografías retocadas por ordenador en las que representaba miradas. Esto le permitirá crear una serie de figuras que podrían compararse con estrellas, ya que poseen múltiples puntas de distintas longitudes, aunque también recuerdan enormemente a las representaciones de explosiones en los cómics. De hecho, Miura las titulará a menudo *Chispa* o *Spark*.

Algunas de las primeras creaciones realizadas por Miura en las que aparece esta forma se encuentran en la portada y la contraportada del catálogo que él mismo ideó y que publicó Caja de Burgos con motivo de la exposición individual que el artista llevó a cabo en 1997 en su Espacio de Arte. Estos diseños nos muestran la mitad de una de estas estrellas —roja y verde respectivamente— ante un fondo blanco. Asimismo, este está cubierto con puntos dispuestos aleatoriamente por la superficie y que poseen el mismo color que la figura principal.



Mitsuo Miura: *Chispa*, 1997.

Por otro lado, en 1997 también utiliza este tipo de silueta en un conjunto de seis grabados calcográficos. En ellos se estampa en el centro de la hoja de papel un pequeño rectángulo negro que actúa de fondo para diversos tipos de formas estrelladas. Estas se colorean de tonos sumamente alegres que van del azul al rojo, pasando por el amarillo, el violeta, el rosa, el rojo o el verde. Una solución esta que, como ya hemos visto, será reinterpretada un año después en otros grabados de la subserie «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos».

En otros casos, sin embargo, Miura utilizará este planteamiento, aplicándolo a las tres dimensiones. Nos referimos a un conjunto de obras fechadas en 1997 y realizadas en madera pintada con acrílico, de tal modo que, al igual que sucedía con algunas de las obras analizadas en el apartado anterior, se combinan características que son propias tanto de la escultura como de la pintura. Así, a pesar de su planitud, desafían el concepto de volumen situándose de forma perpendicular al muro y ocupando parte del espacio del espectador, si bien es cierto que, a diferencia de algunas de las piezas de «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos», su tamaño es mucho más modesto.

Igualmente, sus colores tampoco son estridentes, sino relativamente suaves y matizados. De hecho, encontramos tonos como el rojo carmín, el azul turquesa, el amarillo o el rosa. En efecto, tanto su tamaño como su cromatismo se alían para evitar que las piezas sean excesivamente provocadoras o agresivas, aunque ello también conlleva en cierto modo que resulten menos impactantes.

Finalmente, debemos señalar que Miura recurrirá a esta misma figura en 1998, situándola en el centro de un *collage* realizado con recortes de revistas. Además, también volverá a aparecer a partir del año 2000 en algunos de los cuadros que conforman la subserie de «Show window».

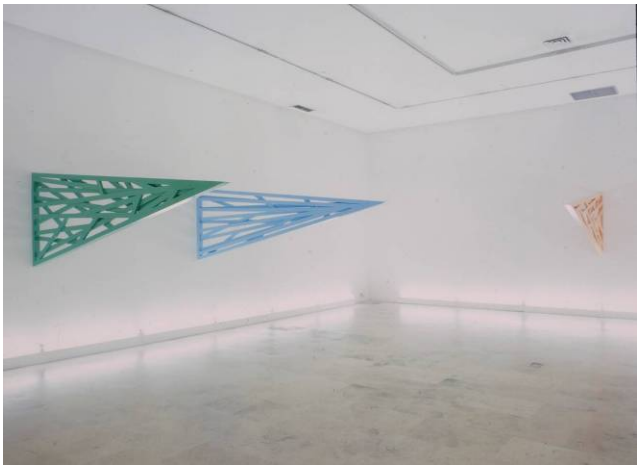
2. 11. 4. «Una mirada *tutti frutti*» (1998-1999)

Otra de las subseries que Miura lleva a cabo en este momento es «Una mirada *tutti frutti*» con cuyo título pretende contagiarnos un poco de su personal sentido del humor y de su visión placentera de la vida[673]. En ella fusiona la temática de miradas con los experimentos tridimensionales de «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» y de «Spark» para llevar a cabo unas piezas sumamente sencillas, pero de extraordinaria eficacia y belleza. En concreto, en palabras del propio artista:

> Esta obra está relacionada con la oferta y demanda en la vida cotidiana de las grandes ciudades, donde las llamadas constantes al consumismo crean una estética muy especial de nuestros días, que, sin entrar en valoraciones —bueno/malo—, intento expresar representando esa mirada refrescante del deseo y las ilusiones en función del *Big Show* que tanto nos atrapa[674].

En concreto, «Una mirada *tutti frutti*» está formada por un conjunto de piezas triangulares de madera cuyo interior está constituido por diversos tipos de estructuras. En ellas Miura representa los distintos modos de mirar que le han llamado la atención en el entorno urbano. En algunas ocasiones se forman a partir de la reunión de listones paralelos que parten del extremo más ancho de la figura y confluyen en la punta del triángulo, mientras que en otras parecen tejerse como una especie de red de finas bandas trenzadas.

[673] APÉNDICE 4. 1., doc. n.º 2.
[674] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 45.



Vista parcial de la exposición *Una mirada «tutti frutti»*, Galería Helga de Alvear, 1999.

Todas ellas se pintan en acrílico con colores alegres y suaves que —tal y como su propio nombre indica— podrían calificarse de *tutti frutti*. En concreto, encontramos ejemplos azules, naranjas, salmón, verdes, morados, amarillos, rosas, etc.

Miura creó piezas de este tipo en varios tamaños, aunque en todos los casos se concibieron para colocarse de forma perpendicular al muro, de tal modo que el vértice de las mismas quedara en el punto más alejado de la pared. Además, en el caso de las más grandes su instalación se completaba con la inclusión de una serie de tubos de neón blanco en su parte inferior a modo de zócalo sobre el suelo. De este modo, parecían iluminadas como en un escaparate por lo que se enfatizaba de un modo espléndido su relación con la ciudad. En este sentido, Mariano Navarro diría de este tipo de iluminación que era «no sólo adecuada, sino muy significativa», puesto que «desdramatiza [las piezas] y [las] aparta de lo teatral, pero apuntala nítidamente su densidad y su tamaño»[675]. Además, el ambiente frío y artificial producido por ese tipo de luz contrastaba enormemente con los colores sensuales, cálidos y agradables de las propias esculturas y a la vez se aliaba con sus formas puntiagudas, logrando un efecto muy interesante.

Entre los montajes más impactantes y acertados que han recibido las obras de mayores dimensiones debemos destacar el realizado en la Galería Helga de Alvear en 1999. En él se incluyeron siete piezas distribuidas a lo largo de las paredes de la sala principal de la galería, por lo que situado en el centro de la misma, el espectador se podía sentir acorralado e incluso intimidado al situarse en el punto donde todas las «miradas» confluían. Asimismo, en 2001 se presentaron en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF, A Coruña) ocho de estas piezas en una misma pared, formando una línea recta[676].

[675] *Ibidem.*

[676] A juzgar por las fotografías conservadas de ambas exposiciones, se trataban de las mismas obras, pero en el caso del MACUF se incluyó además una octava pieza de color morado. Véase: Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura.

2. 11. 5. «Cruces» (1998) y «Círculos» (1998-1999)

Entre 1998 y 1999 Miura realiza un conjunto de piezas en las que parece retomar algunos de los símbolos que habían aparecido en sus obras dedicadas a la playa de Los Genoveses, aunque dotándolos de fines totalmente diferentes.

Uno de ellos será una cruz griega que, al igual que en la serie anterior, es posible que funcione como una combinación del encuadre vertical y horizontal. No obstante, la realidad a la que nos remite en esta ocasión está muy alejada de los tranquilos parajes de la costa almeriense. En concreto, nos habla de la gran ciudad, de sus luces de neón, sus escaparates, sus carteles y sus vallas publicitarias. Consecuentemente, la estética que recrea intentará llamar nuestra atención a través del uso de unos colores ácidos, artificiales y que, en ocasiones, rozan incluso lo fosforescente.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1998 (izquierda) y *Sin título*, 1998 (derecha).

Las únicas piezas de *El Paisaje Urbano* conocidas hasta ahora en las que utiliza esta figura cruciforme son un conjunto de gouaches sobre papel fechados en 1998 en los que dicha forma se pinta de colores monocromos, vibrantes y variados (morado, verde pistacho, gris, rosa, azul marino y naranja) y se rodea con una fina línea rosa muy potente, de tal modo que ambas partes contrastan y se resaltan mutuamente[677]. Con relación a estas piezas el autor afirmaría: «Es como un código de luminosidades, como una cosa extravagante, como un tipo de paisaje comercial (…) que yo interpretaba con colores»[678].

Igualmente, en 1998 Miura vuelve a introducir en sus obras múltiples círculos que se extienden por la superficie de los cuadros. Se trata de un conjunto de pequeñas pinturas realizadas con óleo sobre madera que poseen una forma de polígonos irregulares, pero que están pensadas para colgarse sobre el muro como un cuadro al uso y no perpendicularmente como habíamos visto en otras ocasiones. En primer plano nos encontramos con una serie de lunares monocromos que varían de color en cada una de las piezas, pudiendo ser turquesas, morados, negros o amarillos y que se multiplican por

[677] A pesar de que hasta el momento solo hemos podido estudiar seis de ellos, al parecer, el artista realizó un gran número de piezas de este tipo, quizás varios cientos.
[678] Así nos lo comunicaba en una entrevista realizada el 15 de marzo de 2011.

la superficie dejando solo algunas zonas libres que nos permiten ver el fondo. Este suele estar cubierto bien por manchas irregulares en tonos pastel que conjugan con los círculos (morados, verdes y azules principalmente) bien por una serie de pinceladas visiblemente marcadas y delimitadas.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1999.

Esta última propuesta será, de hecho, sumamente trascendental, ya que anticipa algunas de las soluciones que propondrá posteriormente tanto en sus cuadros como en sus instalaciones de cintas. De hecho, también será desarrollada en una serie de acrílicos sobre lienzo de 1999. En ellos se observan superficies circulares de color azul cielo o rosa que poseen tamaños diversos y que contrastan enormemente —por su claridad y su lisura— con los fondos ante los que se sitúan. Estos están compuestos por multitud de líneas rectas que simulan miradas y que se cruzan y superponen unas sobre otras ante una base caótica de formas y colores diferentes como si fuera un *collage* de calles, carteles, luminosos, escaparates, etc.

En definitiva, se crea una red de estructuras imposible de descifrar que nos remite sin duda a la agitación callejera, al colorido, a las luces y a la incesante actividad que se concentran en espacios como Times Square en Nueva York, Picadilly Circus en Londres o el barrio de Ginza en Tokio.

2. 11. 6. «Escaparate» (1998-2000)

En paralelo a su investigación de los escenarios urbanos, Miura se interesa también por la estética que subyace en diversos tipos de revistas y la intenta transmitir a algunas de sus obras a partir de 1998. Nos referimos a una serie de *collages* en los que el artista intenta sintetizar en una única hoja las cualidades formales que caracterizan a determinados tipos de publicaciones y a su publicidad. Para ello, se inspira, con frecuencia, bien en cómics bien en revistas de distintas temáticas: ciencia, pasatiempos, moda, mobiliario, informática, bricolaje, belleza, electrodomésticos, etc. A este respecto, el propio artista señaló:

> Al principio no sabía cómo construir la idea de consumismo hasta que empecé a fijarme en las diferencias entre revistas de moda y revistas

> de libros, periódicos, etc. Cada uno tiene un estilo diferente. Esa forma de expresar diferentes estilos de consumo me gustó y me ayudó a ampliar mi trabajo[679].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 1998 (izquierda) y *Sin título*, 1998 (derecha).

En concreto, su metodología se basa en recortar en las páginas de estas publicaciones rectángulos progresivamente más pequeños de tal modo que cuando se juntan todas las hojas se crea un diseño concéntrico que permite ver una parte de todas las hojas. Es decir, posibilita su contemplación en un solo vistazo. Además, este interesante esquema compositivo le sirve al mismo tiempo para representar gráficamente distintos tipos de miradas y los mecanismos que estas desarrollan en una sociedad de consumo. Algunas de ellas resultan concentradas, obsesivas, consumistas o inquisitivas, otras son dispersas, casuales, perdidas o vagas, mientras que otras simplemente parecen soñadoras o curiosas.

Este tipo de temática se convierte 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. Y luego en su estudio intenta registrarlo todo jugando con aspectos como, por ejemplo, el colorido, la tipografía o las imágenes presentes en los mismos.

Igualmente, si analizamos las características formales, los colores o las composiciones quebradas y recompuestas que poseen estas piezas nos encontramos ante un repertorio muy sugerente de los distintos tipos de consumismo a los que podemos sucumbir como habitantes del espacio urbano. En concreto, en estas obras, Miura parece proponernos distintos tipos de escaparates según el producto que anuncian, intención esta que se verifica por el hecho de que en algunas ocasiones el propio artista las ha titulado precisamente *Escaparate*.

En 1999, Miura llevará un paso más allá todas estas ideas, fotografiando algunos de estos pequeños *collages* y realizando impresiones digitales con *plotter* sobre papel, lo

[679] DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está…», *op. cit.*

que llevó a algunos críticos como Óscar Alonso Molina a denominarlas *contra-collages*[680]. En ellas lo manual y lo artesanal de las piezas anteriores da paso a lo artificial y tecnológico. Además, los colores y los brillos resaltan de una manera mucho más acorde con la estética urbana que desean emular. Estos hechos sumados al considerable tamaño que tienen —100 x 70 cm—, hacen que resulten sumamente impactantes, atrayentes y originales. No obstante, también es cierto que poseen un aire de familiaridad, ya que, tal y como algunos autores han señalado en ellas encontramos:

> La misma sensación de información fragmentada y fragmentaria, inconexa e incoherente que nos queda tras ojear distraídamente cualquier publicación de moda o suplemento dominical, tan igual siempre a sí mismo, tan intercambiable, trate de lo que trate[681].

En definitiva, estas piezas nos hablan de una forma de consumismo que se vincula, sobre todo, a la publicidad. No en vano, 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 junto a la representación de miradas. Esto se explica por el hecho de que este artista considera que el urbanita actual está consumiendo imágenes de este tipo constantemente: en la calle, en los autobuses, en el metro e incluso en sus propias casas.

Igualmente, este estudiadísimo universo también tendrá eco en alguna de las instalaciones que lleva a cabo en este momento. Este es el caso de *Escaparate* una creación que Miura diseñó en 1999 para cubrir todos los muros de uno de los espacios —incluida la escalera de acceso al mismo— de la Galería Helga de Alvear de Madrid. En ella, encontramos multitud de bandas rojas, amarillas, blancas, azules y negras que se yuxtaponen y parecen converger en determinados puntos de la sala a modo de atentas miradas. Además, el montaje se completa con espejos rectangulares que multiplican los puntos de vista, los efectos ópticos y los juegos de reciprocidades[682].

Por otro lado, a finales de los años noventa, gracias a la intervención de un amigo de Miura llamado Toshiharu Miki, el Tozai Bunka Center —un centro de cultura española situado en Tokio— invitó a este artista a exponer en sus salas[683]. Miura no conocía ni el lugar ni las características físicas del espacio donde debía trabajar, por lo que ideó un sistema que fuera lo suficientemente flexible como para adaptarse a cualquier emplazamiento. Es por ello que decidió utilizar cintas multicolores de nylon

[680] APÉNDICE 4. 4., doc. n.º 45.
[681] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *Mitsuo Miura*, Bens (A Coruña): Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2001, p. 20.
[682] Esta misma pieza fue también instalada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de una exposición individual titulada *Show window* que el artista llevó a cabo en 2000, aunque, por supuesto, adaptándose a las características del nuevo espacio. Además, la composición de franjas de colores yuxtapuestas y que tienden hacia un mismo punto se aplicó también a la tarjeta que Miura diseñó para publicitar la muestra, aunque en el centro de la misma se incluía su título.
[683] Toshiharu era escultor y profesor en la Universidad de Artes Plásticas de Zokei en Tokio y también fue el autor del principal texto que se publicó en la revista *Viento Otoñal* con motivo de la exposición.

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 su espacio interior[684].



Vista parcial de la exposición de la Galería Helga de Alvear, 1999 (izquierda) y montaje fotográfico con imágenes de la exposición del Tozai Buka Center de Tokio, 1999 (derecha).

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 toda su trayectoria desde entonces.

El artista había planificado desde Madrid cómo quería que se desarrollara, grosso modo, su obra en el Tozai Bunka Center. Sabía que al no intervenir en un museo o una sala de exposiciones —sino más bien en unas oficinas— no podía llevar piezas artísticas como tales, porque de ese modo se confundirían con el resto de objetos del lugar[685]. Además, también tenía claro que deseaba realizar una obra que afectase al público. Por ello, le pareció que lo más adecuado era trabajar con cintas tensadas que ocuparan parte del espacio expositivo. Ahora bien, una vez que se puso a trabajar in situ sintió que debía transformar su planteamiento inicial y hacerlo evolucionar, otorgándole un aspecto más moderno y acorde con el edificio y la ciudad donde se disponía. Paseando por Tokio, debió de quedar impresionado ante la dimensión que en esta metrópoli tomaban todas las cualidades que había percibido en Madrid y se cercioró todavía más de la adecuación de sus argumentos estéticos y temáticos sobre la gran ciudad. De este modo, pensó que lo mejor que podía hacer para actualizar sus ideas era solicitar la colaboración de algunos jóvenes artistas, por lo que pidió a su amigo Miki que le ayudaran algunos de sus alumnos de Bellas Artes. Según el propio Miura estos contribuyeron a reforzar los puntos más débiles de su trabajo, lo que le llevó a modificar el modo de disponer las cintas y de entender el espacio:

[684] Miura había empleado cintas ya desde principios de la década de los setenta, aunque con un sentido muy diferente.
[685] APÉNDICE 4. 1. doc. n.º 3.

> En realidad no cambió casi nada, pero sí la forma de componer, la forma de llevar las cintas de un lado a otro, me pareció que su propuesta era más dinámica. Mi intención inicial era hacer una obra de arte y la intención de ellos decorar un espacio con algo visible como si fuera una fiesta o un guateque, y se acercaba más, porque eso no era un espacio artístico. No tenía sentido crear una gran obra de arte, me pareció algo falso[686].

De esta manera, la sala se llenó de cintas tensadas que recorrían el espacio de un extremo a otro e incluso, en ocasiones, se fijaban en lugares singulares como la pantalla de un ordenador, la barandilla de 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 transformando todo el espacio de exposición tanto en un escaparate de sí mismo[687], como en una festiva tela de araña[688]. Además, todo el montaje se completaba en el suelo con un material blando de colores que ofrecía al visitante una sensación extraña e inesperada cuando se caminaba sobre él.

Miura tituló esta pieza como *Show window*, un hecho que no puede pasar desapercibido, ya que es la primera vez que emplea este nombre para denominar sus trabajos de inspiración urbana. No obstante, seguramente, la intención de Miura al presentar en Japón esta pieza debió de ser la de titularlo simplemente como «escaparate». Así lo prueba el hecho de que en la introducción en español que aparece en el número 5 de *Viento Otoñal* —la revista que el centro publica con información sobre sus actividades— se utiliza este término. Sin embargo, en el texto que aparece en japonés, puesto que este idioma no dispone de una denominación específica ni de un *kanji* propio para designar ese concepto, se utiliza la palabra ショー・ウィンドー[689]. Esta se lee fonéticamente precisamente como /shoo windoo/, pues se trata de un préstamo del vocablo inglés *show window* escrito en *katakana*[690]. Es interesante recalcar este asunto, puesto que tendrá importantes repercusiones en la trayectoria posterior del artista, ya que, de hecho, a partir del año 2000 adoptará «Show window» como título para una de las subseries más importantes de su trabajo de temática urbana, así como también para muchas de las obras concretas que la componen.

En este sentido, en una ocasión en relación con esta serie el propio Miura expresó:

---

[686] *Ibidem*.
[687] MONTESINOS, Armando, *Mitsuo Miura*, Asturias: Museo Barjola, Servicio de Publicaciones del Principado, 2002, p. 2.
[688] MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*, p. 78.
[689] APÉNDICE 4. 5. doc. n.º 51.
[690] Como es bien sabido, este tipo de préstamos son muy habituales en el país nipón desde, sobre todo, la II Guerra Mundial.

> En principio quería ponerle como nombre español *Escaparate*, pero me pareció un poco limitado porque parecía referirme a la decoración de los comercios, así que opté por este juego de ventanas, ya que cada obra es un mirador mío sobre algo que ocurre a mi alrededor[691].

Asimismo, la intervención que Miura hizo en Tokio y todas las experiencias que vivió en esta ciudad serán absolutamente trascendentales en su producción posterior[692]. Esto se debe no solo a que a partir de este momento, sus instalaciones se adaptarán mejor al espacio en donde se sitúen y se conseguirán efectos impactantes con las cintas, sino también a que su obra pictórica madurará y se volverá mucho más elocuente con relación a la estética y la temática que el artista deseaba captar en sus piezas.

2. 11. 7. «Show window» (2000-2010)

En el año 2000 Miura inicia bajo el título de «Show window» una subserie en la que desarrolla al máximo su análisis sobre el elaborado sistema de consumo del mundo actual, así como de los diversos medios de exhibición y de publicidad que de él se derivan (vallas publicitarias, anuncios de televisión, etc.). Y es que para este artista la ciudad entera y prácticamente toda nuestra existencia se han convertido en una especie de escaparate, entendiendo este en un sentido global, como un complejo y organizado entramado en el que lo que más importa e influye es la apariencia de las cosas, es decir, todo lo que observamos. Por ello, Miura crea unas piezas en las que la experiencia sensorial resulta fundamental y que nos seducen al primer vistazo. Esto hace también que, a menudo, estas posean un aire de familia puesto que bajo ellas subyace una estética que bebe directamente de las omnipresentes estrategias de marketing que se aplican a cualquier producto de nuestra sociedad.

A pesar de que podría resultar fácil considerar la subserie de «Show window» como una crítica a todo lo que nos rodea, lo cierto es que Miura nunca se plantea este tema desde una perspectiva moralista ni tampoco pretende en ningún caso juzgar o cambiar el orden establecido[693]. Simplemente examina lo que le rodea y plantea cuestiones que están ahí a la vista de todos, pero en las que nadie o casi nadie repara. Es decir, en su trabajo subyace únicamente «una voluntad de atenerse a la pura lógica de la contemplación»[694]. Miura solo plantea problemas y los soluciona mediante un punto de vista estético. De esta forma, trabaja desde la distancia como un documentalista que se limita a captar lo que sucede a su alrededor y luego lo refleja en sus creaciones artísticas.

---

[691] MALLO, Albino, «Pintura de Miura y homenaje a Trincado en la apertura de las salas del Macuf», *El Correo Gallego*, 17 de julio de 2001, p. 68.
[692] MURRÍA, Alicia, *et al.*, *Mitsuo Miura*…, *op. cit.*, 2001, p. 21.
[693] Algunos de los textos en los que por el propio autor o a partir de las declaraciones de Miura se apunta a la ausencia de un mensaje trascendental en sus obras son: APÉNDICE 4. 4. doc. n.º 46; CERECERA, Miguel, «Luces de Miura», *ABC*, 26 de febrero de 2000, p. 36; y LUCAS, Antonio, «La arboladura ácida del color», *El Mundo*, 3 de diciembre de 2002, p. 10.
[694] CERECERA, Miguel, «Luces de Miura…», *op. cit.*, p. 36.

En ocasiones, la ausencia de un planteamiento crítico a la hora de abordar una cuestión que puede llegar a ser tan controvertida en nuestros días como es el consumismo ha conllevado que no todos los que se han aproximado a su obra la hayan comprendido totalmente[695]. Y es posible que de haber proyectado una visión negativa de la ciudad contemporánea sobre sus obras, estas se hubiesen considerado de más fácil digestión por parte del público general, al tratarse de un tema más concreto. No obstante, lo cierto es que no fue así.

Por otro lado, hemos de señalar que, en general, estas obras poseen unas estructuras internas sumamente complejas, lo que sumado a la gran cantidad de piezas que constituyen esta subserie hace que su análisis resulte especialmente difícil. De este modo, lo que en esta ocasión ofreceremos no será sino un estudio global de las mismas. Con este fin, tal y como se puede observar en la catalogación propuesta hemos agrupado las obras en base a una serie de características comunes, atendiendo principalmente a las soluciones compositivas que se aplican a cada una de ellas o a las formas que las protagonizan. Ahora bien, lo cierto es que podemos encontrar otras piezas que también compartan dichas peculiaridades y que, sin embargo, hayan sido valoradas en otro conjunto. Esto se debe a que Miura no sigue una evolución lineal y en su producción existen múltiples y constantes idas y venidas. Con frecuencia, el artista retoma y funde ideas experimentadas con anterioridad con otras nuevas, lo que dificulta enormemente la realización de una sistematización única y bien definida, especialmente a partir del año 2001.

Consecuentemente, hemos dividido las creaciones que Miura lleva a cabo en esta etapa en dos grandes apartados, que no obstante, están íntimamente ligados: por un lado, las instalaciones de cintas y, por otro, su producción bidimensional. Además, en cada uno de ellos estudiaremos sus principales tipologías.

2. 11. 7. 1. Instalaciones de cintas

A pesar de que desde finales de los años noventa la producción de Miura se vuelve eminentemente bidimensional —pues se basa sobre todo en la creación de pinturas y abandona el trabajo escultórico propiamente dicho—, el autor no pierde de vista el tratamiento del espacio. Prueba de ello son las magníficas instalaciones de cintas que este artista lleva a cabo desde el año 2000. Para su realización parte de las investigaciones que había iniciado un año antes con motivo de su intervención en el Tozai Bunka Center de Tokio, pero las lleva más allá, desarrollando aspectos como su composición, su carácter efectista y festivo, su vinculación con la temática urbana o su sentido de la ocupación y adecuación espacial.

[695] Así, por ejemplo, algunos autores han señalado que su obra hacía referencia, entre otras cosas, a la «falta de valores» de nuestra sociedad. Véase: «Javier Vallhonrat, Mitsuo Miura, Jesús Palomino», *Arte y Parte*, n.º 19, febrero-marzo 1999, p. 124.

De hecho, con este tipo de creaciones Miura demuestra ser un absoluto maestro a la hora de crear una perfecta simbiosis entre obra y lugar. Sus piezas establecen, a menudo, un sorprendente diálogo con la arquitectura en la que se insertan, y a pesar de que, en esencia, las instalaciones tienen siempre elementos parecidos, cada montaje les otorga un valor especial, ya que las convierte en creaciones únicas, diferentes y efímeras. 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 obra[696].

Una de las primeras instalaciones de cintas a destacar dentro de la subserie de «Show window» es, sin duda, la realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de una exposición individual que el artista celebró en el año 2000[697]. En concreto, Miura dispuso en el suelo de una de las salas una serie de volúmenes geométricos (cilindros, círculos, paralelepípedos, etc.) de poca altura y colores pastel como rosa, azul, naranja, amarillo, etc., que remiten al mobiliario de unas oficinas o de unos grandes almacenes[698].

De estas bases partían o convergían —según se mire— cintas de nylon de diversos colores que estaban fijadas a distintos puntos de la pared y del techo de la sala. De este modo, las líneas que estas tiras dibujaban podían interpretarse como miradas congeladas que se dirigían hacia lugares u objetos concretos del escenario urbano: un escaparate, una valla publicitaria, un producto de un supermercado, etc. En definitiva, tal y como señaló Armando Montesinos, Miura creó «un espacio para contemplar, habitar y disfrutar estéticamente por el propio espectador»[699] y cuyo efecto resultaba absolutamente espectacular[700].

Igualmente, en verano de 2000 Miura trasladó estas ideas a una de las salas del Ayuntamiento de Sajazarra (La Rioja) —la antigua escuela del pueblo— cuando fue invitado a participar en la XI Muestra de Arte que organizó esta localidad. En esta ocasión, el artista diseñó una instalación de cintas colocadas de forma más libre por la parte superior de la habitación, sin utilizar basamentos como punto de apoyo, sino las columnillas que sostenían las vigas de la estancia, sobre las que también se enroscaban en ocasiones aumentando su carácter festivo. Asimismo, el montaje se completaba en las paredes circundantes con una recreación del plano del municipio sobre el que se

[696] LUCAS, Antonio, «La arboladura ácida…», *op. cit.*
[697] Dicha exposición tuvo lugar del 8 de febrero al 2 de marzo de 2000.
[698] MONTESINOS, Armando, «Mitsuo Miura», *Minerva*, n.º 41, febrero, 2000, p. 3.
[699] *Ibidem.*
[700] Siguiendo estos mismos parámetros, también realizaría en 2001 una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de A Coruña (MACUF) que ocupaba el gran espacio central de la sala de exposiciones.

pegaron cartulinas de colores con los nombres de los lugareños que ellos mismos habían realizado[701]. Además, con la ayuda de María Lara Miura pintó una serie de tablas con los nombres de las calles de Sajazarra y de los vecinos que aparecían en el censo del ayuntamiento y los colgó en la fachada del edificio. De este modo, Miura convirtió a los habitantes del lugar en los protagonistas de su obra, ya que —a su juicio— son ellos precisamente los que dan vida al pueblo[702].

Una de las instalaciones de cintas más impresionantes que Miura lleva a cabo a lo largo de su trayectoria, en sin duda, la realizada en el Museo Barjola en 2002. En concreto, el artista fue invitado a trabajar en la Capilla de la Trinidad, un espacio del siglo XVII conservado tras la rehabilitación del conjunto barroco en el que se sitúa el museo[703].



Mitsuo Miura: *Show window* (Museo Barjola), 2002.

La solución propuesta por el artista consistía en disponer una serie de bases planas y circulares en el suelo de la capilla de las que surgían o iban a parar —nuevamente según se mire— multitud de cintas de nylon de colores muy variados[704]. Estas se tensaban completamente y sus extremos se sujetaban a las paredes blancas del edificio a diferentes alturas. La gran cantidad de cintas utilizadas, junto a su expansión por todo el espacio conllevaron que la composición fuera mucho más compleja y abigarrada que en los ejemplos anteriores y que se consiguiese un efecto absolutamente integral. Así, el espacio se convertía en un ir y venir de miradas policromas, en un arco iris desordenado o en una tela de araña mágica que seducía al espectador para luego

[701] Lo cierto es que Miura estableció una especial relación con los habitantes del pueblo. Además, a la hora de plantear este trabajo, se observa que huyó en todo momento de una concepción del arte elitista y de autor y decidió proponer algo más cercano a un taller para que la gente del pueblo pudiera participar e involucrarse en el proyecto. Véase: AA. VV., *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*, La Rioja: Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Cultura, 2000, pp. 8-25.

[702] *Ibidem*.

[703] «Edificio», en http://www.museobarjola.es/es/descripciongeneral.asp [fecha de consulta: 1 de junio de 2012].

[704] Su intervención en esta sala se completaba en el hall que daba acceso a la misma con un vinilo con los símbolos *sf* y ||o||, los cuales tendremos ocasión de analizar posteriormente.

atraparle y sumergirle en un mundo de movimiento y de color. Además, sobre el zócalo situado en la parte inferior de las paredes que delimitaban el espacio se situó una serie de tubos fluorescentes blancos —similares a los que ya había utilizado en *Una mirada «tutti frutti»* (1999)— que aumentaban la sensación de una estética comercial, propia de los grandes almacenes o como ha señalado Armando Montesinos de las tiendas de «todo a 100»[705].

A pesar del reto que suponía realizar una instalación con una temática vinculada a la ciudad contemporánea en un espacio expositivo con tanta personalidad y elevado peso histórico, Miura logró adecuar perfectamente sus intereses y sus objetivos de una manera ejemplar, sin subordinarse a él, pero sin imponerse tampoco, sino creando un diálogo sumamente eficaz que impactaba a cualquiera que lo contemplase. Además, la sobriedad y majestuosidad de la arquitectura que lo cobijaba frente al derroche cromático, la artificialidad y la liviandad de la instalación diseñada por Miura creaba un contraste de gran belleza y poder de sugestión. En este sentido, Gabriel Rodríguez leería la pieza como la «confluencia entre la mirada ansiosa consumista y el mantenimiento de la estética de la ceremonia intimista, en un ámbito de relajación, alejado de la frivolidad»[706].



Mitsuo Miura: *Amarillo transparente* (instalación en RMS, El Espacio), 2010.

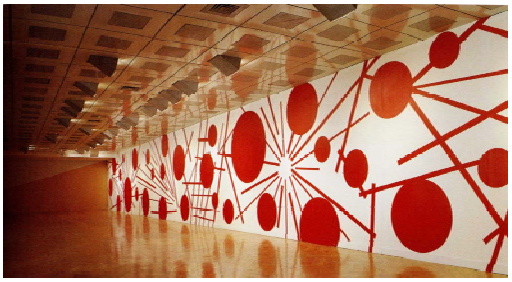
Con posterioridad, Miura seguirá creando instalaciones de cintas de gran interés[707], aunque con dimensiones más modestas, en diversos espacios expositivos como la malagueña Galería Alfredo Viñas (2008) o en el madrileño RMS, El Espacio (2010)[708]. En este último, concibió una zona dedicada a la meditación y creación que se

[705] MONTESINOS, Armando, *Mitsuo Miura…*, *op. cit.*, p. 15.
[706] RODRÍGUEZ, Gabriel, «Andreu Alfaro / Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 38, abril-mayo, 2002, p. 90.
[707] Asimismo, en alguna ocasión ha utilizado únicamente las bases circulares o con forma de paralelepípedo sin cintas. Tal es el caso de la instalación realizada en la exposición *Permanencias difusas* que se celebró en el CAB de Burgos del 20 de octubre de 2005 al 22 de enero de 2006. No obstante, en ella se incluían también otros elementos como algunas piezas de la subserie «Una mirada *tutti frutti*», varias pinturas murales geométricas, luces de neón y una zona de *collage* con diversos tipos de documentación.
[708] Creado por RMS, La Asociación en 2010, este espacio estaba pensado como un lugar de encuentro y un laboratorio de ideas vinculadas a la cultura y a la creación artística. Desde entonces y hasta 2012, se

ajustaba totalmente a la función y los objetivos del local[709]. Además, en la parte destinada a cocina, trasladó una parte de su taller al realizar un *collage* mural con recuerdos, bocetos y objetos que normalmente pueblan su espacio de trabajo[710]. Y todo ello lo acompañó de una pequeña instalación formada por un gran número de cintas de colores. Estas estaban tensadas, formando una especie de columna, y fijadas a un par de bases circulares que se situaban en sus extremos superior e inferior. Este tipo de solución sería usada más adelante en otras importantes instalaciones como la de la madrileña Galería Evelyn Botella (2011) y la del Centro de Arte de Alcobendas (2012), aunque, puesto que superan los límites cronológicos propuestos en esta investigación, no las analizaremos en esta ocasión.

2. 11. 7. 2. Producción bidimensional

De forma paralela a las instalaciones de cintas, Miura trabaja en otro tipo de piezas bidimensionales que, en la mayoría de los casos e independientemente del soporte en el que están realizadas, se conciben desde un punto de vista sumamente pictórico. Así, encontraremos sobre todo cuadros, los cuales se realizarán siempre con acrílico, pero también algunos diseños gráficos que el artista idea para las portadas de sus propios catálogos, algunas piezas de obra gráfica y ciertas instalaciones y pinturas murales.



Mitsuo Miura: *Valla publicitaria* (Círculo de Bellas Artes), 2000.

Este último es el caso, por ejemplo, de *Valla publicitaria*, un mural realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de la ya citada exposición individual que el autor celebró en esta institución en 2000. Se trata de una gran pieza que ocupaba toda la pared de una de las salas y que medía 33 x 3,5 m, lo cual concuerda perfectamente con la idea que expresa el título con que bautizó a la pieza. En ella se dispone de modo aparentemente aleatorio y ante un fondo blanco una serie de círculos de distintos tamaños que están pintados de color rojo, al igual que el conjunto de líneas

mantuvo como un lugar físico, momento a partir del cual ha pasado a ser virtual. Véase: www.rms.com.es [fecha de consulta: 1 de junio de 2012].

[709] Véase nota n.º 361 del capítulo dedicado a la trayectoria artística de Mitsuo Miura.

[710] Asimismo, Miura pintó las paredes de cada uno de los espacios de un color diferente.

rectas que los acompañan. Estas pueden aparecen de forma aislada, convergiendo hacia un mismo punto o cruzándose hasta formar una especie de cuadrícula[711]. De este modo, se crea un espacio descentralizado que requiere del espectador una observación multidireccional[712]. Ahora bien, en cualquier caso, todas ellas son representaciones de miradas, similares a las que veíamos en sus instalaciones pero llevadas a las dos dimensiones. De este modo, las líneas corresponderían a las cintas de nylon de colores y los círculos a los basamentos donde aquellas se fijaban. No obstante, el hecho de que estos elementos recuerden ligeramente a rayos solares unido a la bicromía rojiblanca que posee la pieza llevó a algún crítico a relacionarla erróneamente con la bandera nipona[713].



Mitsuo Miura: *S. W.*, 2000 (izquierda) y *S. W.*, (derecha).

Una estructura muy similar a esta aparece también en sus acrílicos sobre lienzo de este momento. Se trata de un conjunto de piezas de gran tamaño, que, en ocasiones, se reúnen en polípticos y alcanzan los tres metros de largo[714]. Estas obras se caracterizan por la utilización en primer plano de una serie de círculos monocromos de tonos pastel de los que salen líneas rectas del mismo color como si fueran miradas que se dirigen a distintos lugares. Estas se sitúan ante fondos bastante recargados en los que se combinan formas y estructuras muy diversas y de colores muy variados. En este

[711] Este tipo de recursos serían usados también por el artista para crear en 2000 el cartel del Baile de Máscaras que celebra el Círculo de Bellas Artes cada año. En el se creó una especie de *collage* visual gracias a la combinación de los círculos, las rayas y una serie de formas pseudotriangulares en las que se escribe con una tipografía muy angulosa el nombre del evento. En este sentido, esta obra recuerda enormemente a las composiciones de algunos diseños de la vanguardia rusa. En concreto, existe una gran similitud entre algunas partes de esta pieza y el diseño que Alexander Rodchenko realizó en 1924 para un póster propagandista titulado *Lengiz. Libros en todas las ramas del conocimiento*, que ha sido sumamente influyente a lo largo de todo el siglo XX. De hecho, el propio Miura conserva una postal publicitaria que la versiona y que incluiría en varios de los *collages* murales que hace con recuerdos y con elementos que han inspirado su trabajo. Tal es el caso, por ejemplo, de la instalación que realiza en la Galería Helga de Alvear en 2004 y en RMS, El Espacio en 2010.

[712] MONTESINOS, Armando, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*

[713] GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Mitsuo Miura, paisaje urbano», *El Cultural*, 20 de febrero de 2000, en www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007].

[714] 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.

sentido, nos encontramos ante una especie de *patchwork* o de *collage* pintado con distintos diseños abstractos. En algunos casos se trata de una mezcla caótica de líneas yuxtapuestas y convergentes de distintos grosores y larguras, retículas, estampados de lunares, manchas difuminadas, gradaciones cromáticas, espirales, etc. Pero, en otros casos, se observan diseños parecidos, pero que se someten a un orden mayor puesto que forman parte de un entramado de franjas de cierto grosor delimitadas por líneas de colores monocromos. De este modo, nos encontramos ante una variedad estupenda y que sorprende por su capacidad de sugerir —al igual que sucedía en los lienzos protagonizados por círculos de 1999— la frenética actividad y la colorida y brillante luminosidad de las ciudades del siglo XXI.

En otras obras de este mismo periodo, Miura parece prescindir de las rayas delgadas que salían de los círculos a modo de rayos y representa únicamente estos y los fondos de franjas entrecruzadas con diseños muy variados. E incluso, en algunos ejemplos elimina también las formas circulares, manteniendo únicamente las grandes franjas. Siguiendo estas propuestas Miura realiza tanto polípticos de gran tamaño, como lienzos individuales. Asimismo, crea algunos ejemplos en los que las bandas no se entrecruzan, sino que simplemente se superponen unas sobre otras, así como una serie de dípticos en los que las franjas se colocan en una de las piezas, mientras que en la otra se disponen los círculos separadamente ante un fondo de rectángulos y cuadrados.



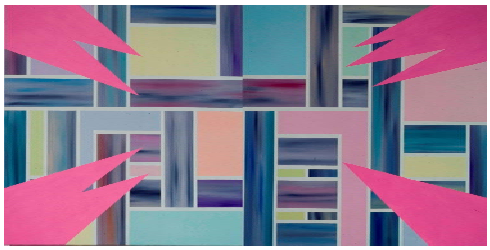
Mitsuo Miura: *Show window*, 2000.

Por otro lado, Miura lleva a cabo también variaciones de este tipo de composiciones en unas piezas caracterizadas por la presencia de un gran círculo que está formado a su vez por innumerables lunares de menor tamaño y múltiples colores que se superponen los unos sobre los otros hasta formar una especie de masa compacta. Este tipo de soluciones ya habían sido exploradas por el artista en la serie de *La Playa de Los Genoveses*, aunque con un sentido totalmente diferente. No obstante, como en aquellos casos, los resultados son sumamente animados, alegres y dinámicos.

Igualmente, otra de las formas que protagonizan sus pinturas de esta etapa son las *sparks* o chispas que ya había utilizado entre 1997 y 1998 en esculturas, diseños y grabados. No obstante, en esta ocasión se pintan de blanco y se sitúan en el centro de los lienzos —tanto individuales como dípticos— como si fueran una cegadora explosión lumínica. En el fondo, encontramos de nuevo las composiciones de franjas, en algunos casos superpuestas como en los ejemplos anteriores y acompañadas de una serie de

rectángulos blancos. Pero en otros casos, las bandas se someten a una gran ordenación, formando una estructura en la que cada parte parece estar en el lugar que le corresponde.

Del mismo modo, en otras piezas juega con estas estructuras ordenadas, aunque las bandas tienden a pintarse con colores monocromos. No obstante, en sus esquinas se colocan triángulos de una o varias puntas de color rosa que resultan ciertamente agresivas y que recuerdan en parte a las esculturas vistas en otras subseries.



Mitsuo Miura: *SW*, 2000.

Por otro lado, en 2001 lleva un paso más allá los fondos de estructuras geométricas regulares, dotándolos de un gran colorido y superponiendo sobre ellos varios círculos de diversos tamaños. Estos son de color blanco, aunque sobre ellos se sitúan otros menores policromos, y de ellos parte una serie de haces luminosos. Asimismo, se conoce otra versión en la que en el centro de la composición se sitúa en sentido vertical una serie de cuadrados azules superpuestos irregularmente, aunque en este caso los rayos se han sustituido por una serie de bandas triangulares rojas, naranjas o rosáceas.

En definitiva, todas ellas forman un conjunto de piezas complejas, dinámicas e incluso, en ocasiones, violentas. Además, este hecho se alía con frecuencia a la utilización de una policromía extraordinariamente viva, alegre y electrizante, por lo que resulta absolutamente palpable la energía de la gran urbe, el trasiego de gentes y las luces que hacen que parezca que la ciudad nunca duerme.

A partir del 2001, Miura se va introducir en un complejo sistema pictórico basado en la creación de una especie de redes monocromas. Estas se componen principalmente de figuras geométricas de distinta índole como óvalos, líneas, rectángulos, etc., así como de otros elementos que unifican visualmente la pieza, aunque no siempre se llegan a fusionar del todo. Ahora bien, en ocasiones también se incluyen letras aisladas sin significado —tanto del alfabeto romano como del silabario *katakana* japonés— que parecen proceder de vallas publicitarias o de carteles luminosos. De este modo, se genera una estructura que a veces resulta legible, pero que en otras es prácticamente indescifrable, lo cual dificulta enormemente su lectura y sistematización.

Algunas de las obras que —a nuestro juicio— Miura realizó de forma más temprana siguiendo estos parámetros son un conjunto de piezas cuyo denominador común es que sus fondos son totalmente negros. Sobre ellos puede situarse una red gris,

azul o beige[715] y en primer plano una serie de figuras geométricas sencillas como rectángulos alargados, trapecios o una combinación de ambos. Estos suelen estar pintados de colores monocromos luminosos, artificiales e incluso extravagantes que contrastan enormemente con los tonos apagados del resto de la composición. Además, pueden presentarse aleatoriamente, convergiendo hacia un punto, ordenados horizontalmente o superpuestos creando una especie de entramado, por lo que consiguen dinamizar la escena y hacerla más vibrante.

Asimismo, partiendo de estas premisas Miura realizó en 2001 un grabado en cuya parte inferior se observa una superficie rectangular con una red blanca frente a un fondo negro. Y en su parte superior se sitúa una serie de rectángulos de distintos tamaños y entintados de amarillo o rojo.



Mitsuo Miura: *SW*, 2001 (izquierda) y *SW*, 2002 (derecha).

Por otro lado, en 2002 Miura versionará las pinturas anteriormente comentadas, pero aplicando un fondo azul y pintando las redes de color verde. Sobre ellas diseñará conjuntos de rectángulos de diversos colores, aunque predominarán especialmente los tonos rojos. De este modo, nos encontramos ante unas piezas que poseen una personalidad sumamente dinámica y una gran fuerza tanto desde un punto de vista compositivo como cromático. Además, hacen alarde de una armonía extraña, pero que las hace verdaderamente interesantes y enigmáticas.

Esto se hace especialmente cierto en una serie de grandes dípticos fechados en 2003 que, en algunos casos, pueden llegar a alcanzar casi los seis metros de longitud. Sus redes se vuelven más complejas y se tiñen de color rojo, y sobre ellas se superponen y cruzan rectángulos dispuestos tanto en sentido horizontal como vertical de colores rosas, amarillos o naranjas. Estas obras resultan sumamente impactantes tanto por su capacidad envolvente, su brillante colorido y su complejidad estructural. De este modo, el espectador se siente como envuelto o sumergido en un gran escaparate que no deja de seducirle y sorprenderle.

Asimismo, haciendo uso de estos fondos realizará otros dípticos que están protagonizados en primer término por parejas de cruces de distintos tipos. Estas suelen bordearse con una línea amarilla o rosa y por dentro se pintan de gris.

[715] No obstante, también se han encontrado algunos casos aislados de redes amarillas.

Por otro lado, desde el año 2002 Miura inicia una nueva vía de investigación al yuxtaponer lienzos de diversos tamaños en distintas posiciones para crear conjuntos de perfiles rectos, pero irregulares. Una solución esta que tendrá una enorme trascendencia en su trayectoria durante varios años, pues se aplicará a un gran número de piezas de una enorme originalidad e interés. Y de hecho, constituirá uno de los momentos más creativos dentro de la subserie de «Show window».



Vista parcial de la exposición individual que Miura lleva a cabo en la Galería Helga de Alvear, 2004.

En ellas se incluyen de nuevo redes y formas geométricas de colores monocromos, predominando el verde para las primeras y el rojo para las segundas. No obstante, a menudo, Miura mezcla o superpone ambas partes mucho menos que en ocasiones anteriores y en un mismo políptico, suele optar por la creación de superficies diferenciadas. Así, encontramos algunos lienzos solo ocupados por redes y otros pintados exclusivamente con rectángulos ante fondos lisos.

Igualmente, debemos destacar las combinaciones cromáticas, pues a pesar de que Miura utiliza colores muy llamativos e industriales, los conjuntos en ningún momento resultan desequilibrados o excesivamente ruidosos desde un punto de vista visual. En ellos encontramos un espectro de gamas muy amplio que incluye además de los ya mencionados rojo, verde y azul, tonos rosas, ocres, granates, e incluso plateados.

Estos trabajos le conducirán también a la realización de otra serie de polípticos fechados entre 2003 y 2005 en los que los ya habituales lienzos pintados con redes verdes sobre fondos azules se yuxtaponen a otros mucho más pequeños y monocromos.

De este modo, se crean interesantes perfiles geométricos irregulares en los que suele potenciarse la combinación de ejes horizontales y verticales. Los primeros se aplican sobre todo a las superficies de redes, mientras que los segundos son más frecuentes en los lienzos monocromos. Asimismo, con relación a estos últimos hemos de decir que hay ejemplos en los que se mezclan colores sumamente variados, mientras que en otros se agrupan lienzos de un mismo tono o se juega con ligeras variaciones dentro de una misma gama. En este sentido, podemos añadir que también se crearán diversos polípticos utilizando numerosas telas rojas que parecen arropar a otras de redes.

Por otro lado, estas investigaciones llevan a Miura a configurar agrupaciones más compactas en las que los lienzos monocromos —los cuales a menudo se rodean total o parcialmente de marcos de otra tonalidad— adquieren un mayor protagonismo. Ahora bien, las superficies de redes se vuelven más variadas, ya que se introducen también algunas de colores grisáceos sobre fondos negros o rojos sobre blancos. No obstante, en ocasiones, también se optará por eliminar totalmente este tipo de estructuras.



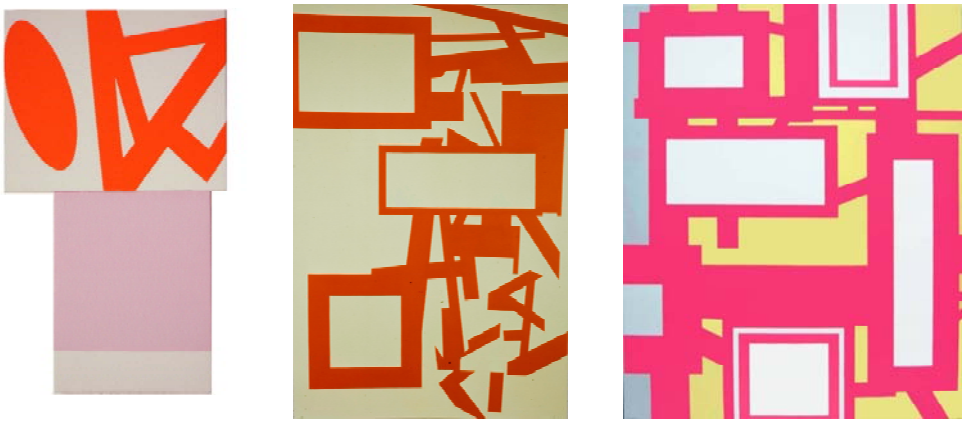
Mitsuo Miura: *SW*, 2003 (izquierda), *SW*, 2003 (centro) y *Sin título*, 2004 (derecha).

De hecho, se observa que, salvo excepciones, a partir del año 2004 la presencia de tramas densas como las vistas hasta ahora decrece considerablemente. En cambio, desde el 2003 prolifera otro tipo de composiciones protagonizadas por formas más sencillas. Una de ellas es el óvalo. Esta forma adquiere diferentes tamaños, se pinta con diversos colores siempre monocromos y se multiplica sobre fondos blancos. Asimismo, los pequeños lienzos que los acompañan también siguen siendo de un único color, aunque los tonos se aclaran en general notablemente. De este modo, serán habituales los polípticos en tonos pastel, aunque en ocasiones también se introducen rosas fosforescentes sumamente llamativos.

Por otro lado, en 2004 Miura realiza una serie de dípticos muy interesantes en los que un lienzo cuadrado con óvalos se yuxtapone a otro más pequeño. En este último se pintan varios elementos como, por ejemplo, rectángulos enmarcados, estructuras de diversos tipos, líneas rectas o superficies rectangulares de lunares. Los tonos de ambas partes suelen ser igualmente muy suaves, predominando los rosas, azules cielo, amarillos, etc.

Lo cierto es que los óvalos tendrán un gran predicamento en este momento y aparecerán combinados en polípticos de mediano y pequeño tamaño con formas muy diversas. Así, por ejemplo, se adosan a superficies monocromas que como en otras ocasiones pueden aparecer enmarcadas total o parcialmente. O, a veces, se acompañan de otros temas que también aparecerán individualizados en otras piezas como comentaremos posteriormente. Tal es el caso de los rectángulos concéntricos bicromos que simbolizan miradas o de los signos *sf* y ||o||, los cuales pueden aparecer todos reunidos en una misma pieza o por separado.

Ahora bien, también se unen simplemente a líneas rectas que se cruzan entre sí y que se sitúan ante fondos monocromos, habitualmente blancos o azules. Además, existen versiones que combinan varias de estas soluciones a la vez. En este sentido, podemos señalar una propuesta que repitió en varios dípticos y que consistía en situar en la parte superior de la composición un lienzo cuadrado con un óvalo y una serie de líneas entrecruzadas y en la parte de abajo un cuadro monocromo con una franja en el lado inferior.

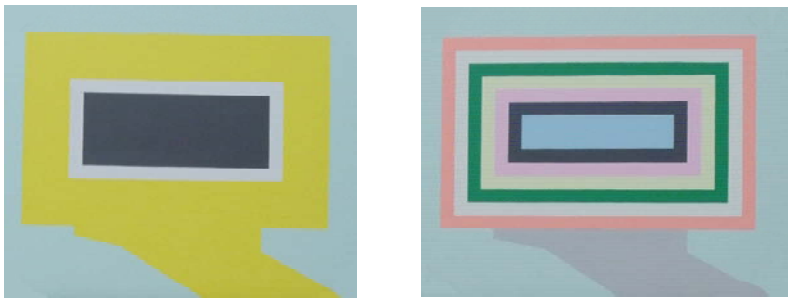


Mitsuo Miura: *SW*, 2004 (izquierda), *Sin título*, ca. 2004 (centro) y *Sin título*, 2005 (derecha).

No obstante, en ningún caso debemos pensar que Miura se dedicó únicamente a la creación de polípticos, pues también realizará cuadros individuales. Algunos de los ejemplos más interesantes en este sentido se fechan en 2004 y están protagonizados principalmente por una serie de marcos cuadrados cuyo interior está vacío. Estos se sitúan habitualmente ante un fondo monocromo y se acompañan también de una serie de formas geométricas del mismo color como líneas o rectángulos que parecen fragmentados y que otorgan un gran dinamismo a la composición. Así, llevará a cabo varias piezas iguales, cambiando solo el color de los elementos geométricos que los componen.

Siguiendo este tipo de estructuras realizará distintas versiones, en algunas de las cuales introducirá formas que recuerdan a retrovisores. Precisamente este tipo de figuras, compuestas por un rectángulo enmarcado que se sostiene en su parte inferior por una gruesa franja, proliferarán enormemente en la producción de pequeño formato que lleva a cabo entre 2004 y 2007. Para Miura esta figura tenía una cierta simbología ya que se relacionaba con las distintas posibilidades de observar y captar la realidad. En ellas el autor reflexionaba acerca del modo rápido y constante en que consumimos imágenes. En concreto, el artista considera que, no somos capaces de digerir la cantidad de información visual que entra a nuestro cerebro a través de, por ejemplo, los medios de comunicación, especialmente la televisión, 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

vinculable —según Miura— a la recepción constante de nuevos paisajes que aparecen reflejados en el retrovisor de nuestro coche mientras conducimos. Es decir, para el autor, la ciudad contemporánea con sus sistemas de información, publicidad y comunicación parece introducir en nuestra mente imágenes e ideas a un ritmo comparable a los paisajes que reflejan este tipo de espejos.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 2004 (izquierda) y *Sin título*, 2006 (derecha).

Estas obras, que se disponen tanto en parejas como individualmente, pueden mostrarnos simplemente un espacio vacío pintado de un color monocromo, el cual a su vez también puede estar enmarcado. Sus colores son siempre vibrantes, luminosos, ácidos incluso, algo habitual en esta subserie, y se combinan creando juegos entre los fondos, los retrovisores propiamente dichos y los diseños que aparecen en su interior. De este modo, a pesar de la importancia de la forma rectangular central, al fin y al cabo, esta pasa a tomar un papel secundario, puesto que el verdadero protagonista sigue siendo el color.

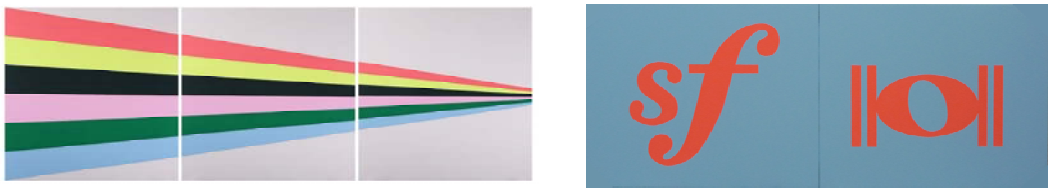
Como ya habíamos anunciado anteriormente, en ocasiones, se introducen en estas obras rectángulos superpuestos, concéntricos y bicromos para cuya realización Miura retoma las composiciones que ya había utilizado en los *collages* llevados a cabo con papel de revistas en 1998 y las consecuentes impresiones digitales que realiza un año después. En este sentido, merece la pena señalar que también serán utilizadas posteriormente para otro tipo de pinturas.

En otros casos, los retrovisores aparecen cubiertos de óvalos. No obstante, estos se combinan a veces con distintas rayas cruzadas, las cuales también pueden presentarse por separado. Otros de los elementos que poblarán este tipo de cuadros son: los signos de *sf* y ||o||, triángulos con múltiples puntas en el lado más ancho, redes, etc.

Por otro lado, otra de las fórmulas que Miura investiga en este momento vinculada a los diferentes tipos de miradas es la de agrupar líneas multicolores que se dirigen hacia uno de los extremos cortos del lienzo, tanto el derecho como el izquierdo. No obstante, estas disposiciones se han encontrado únicamente en un díptico fechado en 2004 y en un tríptico de 2006. En ellos, dichas delgadas franjas destacan al situarse ante fondos neutros de colores muy suaves.

Por otro lado, en 2002 Miura empieza a vincular a su trabajo dos signos musicales: los mencionados *sf* y ||o||. El primero de ellos es la abreviatura de *sforzando*,

mientras que el segundo equivale a una figura cuadrada, la de mayor duración temporal. Ahora bien, Miura los utiliza conjuntamente para referirse a la fuerza, el dinamismo, la permanencia e intensidad que persigue en sus obras. Además, el hecho de que la figura cuadrada equivalga a la repetición de la redonda —en concreto es el doble—, también podría interpretarse como una alusión a la habitual reiteración de círculos en su obra[716].



Mitsuo Miura: *Sin título*, 2006 (izquierda) y *Sin título (SW)*, 2006 (derecha).

Asimismo, ambos caracteres demuestran el interés que Miura profesa por la tipografía, la señalética y el diseño. Y funcionan como logotipos de su propia obra, pues son fácilmente identificables y sencillos de recordar, además de resultar bastante llamativos y atractivos. De este modo, el artista aplica a sus obras no solo la estética de la gran ciudad o de la publicidad, sino que también analiza a través de sus creaciones los mecanismos y las distintas estrategias que las empresas utilizan para hacernos llegar sus productos.

La primera ocasión en la que Miura utiliza estos signos es en la muestra individual que celebró en el Museo Barjola (Gijón) en 2002. Así, por ejemplo, se introduce en el hall de la sala de exposiciones donde intervino Miura o en la portada del catálogo publicado con tal motivo. En este caso, el artista divide en dos el formato cuadrado del papel por su diagonal, de tal modo que se generan dos triángulos. El de la parte inferior se pinta de color rosa fucsia y el de la superior se deja en blanco y sobre él se colocan siguiendo esa misma disposición oblicua los signos de *sf* y ||o||[717]. Igualmente, ambos caracteres aparecen en la invitación editada para esta misma muestra, aunque en este caso, se fracciona en cuatro partes iguales el papel y los rectángulos resultantes se pintan de rosa y blanco como si fueran un damero. Así, el *sf* se sitúa en el lado inferior izquierdo, mientras que el ||o|| se ubica justo en el otro extremo, es decir, en el ángulo superior derecho[718].

[716]MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura…», *op. cit.*

[717] Este mismo diseño se aplicó al catálogo editado para la exposición individual que llevó a cabo en la Sala Luzán de Zaragoza en 2005, con la salvedad de que en este caso el color de la parte inferior era el amarillo.

[718] Una composición muy similar fue utilizada para la tarjeta de la exposición que Miura llevó a cabo en la Galería Alfredo Viñas de Málaga en 2006, pero utilizando los espacios superior izquierdo e inferior derecho y pintando los restantes huecos de azul turquesa y rosa respectivamente. Estas mismas tonalidades volverán a aparecer igualmente en la invitación que diseñó para la muestra que llevó a cabo en la Galería Altxerri de San Sebastián en 2008, aunque en este caso los citados signos se sitúan en el centro de la composición y se flanquean en su parte superior e inferior por sendas franjas con forma trapezoidal.

Posteriormente, Miura desarrolla estas ideas en varias de sus exposiciones, realizando in situ pinturas o instalaciones murales con estos signos que ocupan toda la pared. Para su realización emplea plantillas que realiza previamente adaptando su tamaño al espacio donde tiene que intervenir. Estas le sirven para dibujar rápidamente su perfil, aunque luego completa el resto manualmente. En los ejemplos que hemos podido estudiar, estas formas se pintan de un mismo tono —rojo o rosa— y se iluminan desde abajo con una serie de tubos fluorescentes blancos. Así sucedió en la muestra colectiva que tuvo lugar en el CAB de Burgos bajo el título de *Permancencias difusas* (2005) o tres años después en la Galería Altxerri de San Sebastián, donde dichos signos se colocaron en el pasillo de acceso a la sala principal a modo precisamente de escaparate.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 2002, portada del catálogo de la exposición del Museo Barjola (izquierda) y *Sin título*, 2008 (derecha).

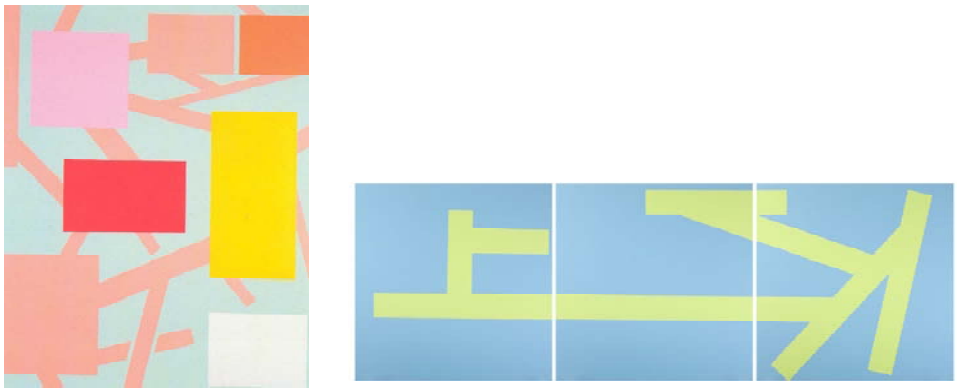
De igual forma, *sf* y ||o|| protagonizarán algunos de los lienzos que el artista lleva a cabo en el año 2006. En este sentido, podemos mencionar un tríptico en el que estas formas son rosas y se sitúan sobre un fondo verde, así como un díptico muy similar, cuya base se ha pintado de azul.

Por otro lado, entre el año 2004 y el 2007, el artista plantea en sus obras un tipo de composición basada en distintos modelos de organigramas. Esto se debe a que Miura también había quedado fascinado por las complejas y perfectamente reguladas estructuras de los sistemas que rigen la sociedad de hoy en día. Así, por ejemplo, cae en la cuenta de que desde la organización de cualquier empresa hasta la red de estaciones de metro poseen una estructura 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. Para ello, diseña una serie de redes más o menos intrincadas que se sitúan normalmente ante fondos neutros, aunque también hay ejemplos compuestos por otras redes superpuestas que resultan ininteligibles. Dichas tramas están formadas por rectángulos y cuadrados de distinto tamaño que aparecen unidos por líneas continuas que a su vez se cruzan y se conectan entre sí como si se tratasen de organigramas de muy diversos tipos. En algunos prima la composición

vertical, en otros la horizontal, mientras que en otros las composiciones son más complejas y no evidencian un orden concreto.

Todos estos elementos se pintan siempre monocromamente. Algunas partes se diferencian mediante el uso de distintos colores, pero, en general, se utilizan tonos muy parecidos o iguales, lo que favorece la sensación de unidad de todo el conjunto. Asimismo, se observa que Miura aplica en varios lienzos una misma estructura, pero cambiando los colores en que está pintada, una solución esta que utilizará también en otras piezas.



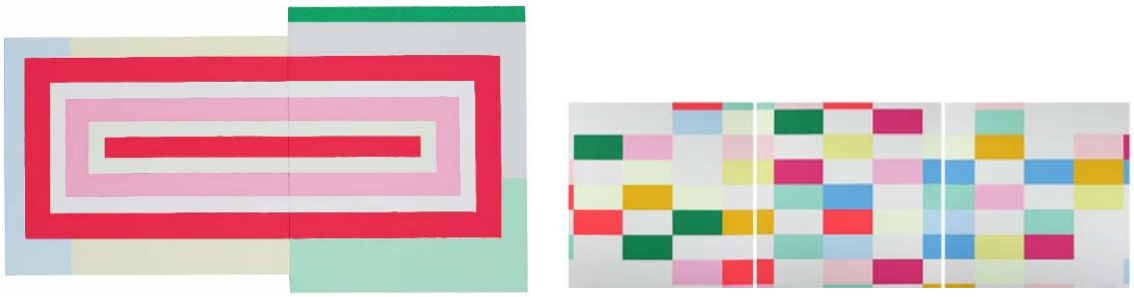
Mitsuo Miura: *SW 12. 08*, 2006 (izquierda) y *Sin título*, 2006 (derecha).

En esta misma línea de composiciones estructurales también realiza un par de grandes trípticos en los que utiliza rectángulos y cuadrados blancos o de muy diversos colores que se recuadran y se conectan mediante múltiples rayas. Estos se sitúan ante fondos que aparecen divididos también en distintos campos monocromos.

No obstante, en otros ejemplos el artista investiga con lo que podríamos definir como organigramas simplificados. En concreto, elimina todas las formas geométricas y solo mantiene algunas de las líneas que las conectan. Con estos parámetros crea numerosas posibilidades, ya que podemos encontrar ejemplos sumamente sencillos en los que se dispone un reducido número de rectas solo unidas entre sí ante un fondo monocromo azul. No obstante, en otras ocasiones, su número aumenta y se superponen y entrecruzan, creando redes más complejas. En este sentido, debemos señalar, por ejemplo, la existencia de algunos polípticos irregulares en los que este tipo de superficies se combinan con otras monocromas o con rectángulos concéntricos.

Asimismo, encontramos ejemplos en los que en un mismo lienzo aparecen las líneas a un lado y los rectángulos a otro. No obstante, una de las soluciones que trabajó con mayor profusión desde el 2005 fue la de incorporar en el fondo de la obra rectángulos de diversos colores enmarcados y otros tipos de formas geométricas sobre los que superponía multitud de líneas monocromas que se cruzan y conectan entre sí o que simplemente se yuxtaponen. Partiendo de estas premisas, también realizará otras obras en las que los fondos son simplemente áreas monocromas de distintos colores.

Por otro lado, en este momento al igual que había hecho en algunas de las piezas con forma de retrovisor, retoma las composiciones de los *collages* de 1999. De este modo, concibe cuadros en los que incluye rectángulos de tamaños decrecientes y concéntricos, que crean puntos de gran intensidad comparables a la sensación que tenemos cuando alguien nos mira fijamente. Además, este tipo de formas aparecen junto a rectángulos monocromos enmarcados, líneas conectoras, superficies monocromas, etc. No obstante, algunas de las piezas más impactantes son aquellas en las que estos rectángulos superpuestos y ordenados en sentido decreciente hacia el centro ocupan la práctica totalidad del lienzo. Además, para su realización utiliza a menudo colores como el rosa o el fucsia que se intercalan con el blanco, de tal modo que crea composiciones muy potentes visualmente hablando. Igualmente eficaces serán aquellos lienzos en los que use tonalidades pastel, los cuales también adoptarán en ocasiones formas cuadradas en vez de rectangulares. Asimismo, en otros ejemplos se decantará por la realización de polípticos irregulares en los que todas las piezas están protagonizadas por este tipo de formas que representan miradas, pero utilizando en cada una de ellas solo dos colores.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 2006 (izquierda) y *Sin título*, 2006 (derecha).

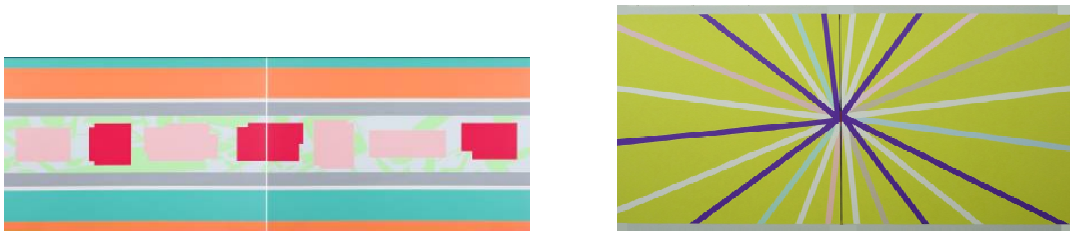
Entre 2005 y 2008 trabajará con este tipo de estructuras de miradas, pero simplificándolas, ya que, aunque hay excepciones, a menudo reduce el número de rectángulos concéntricos utilizados y aumenta su anchura. Además, la composición se plantea desde un punto de vista vertical y no horizontal como era lo habitual. Aunque en los primeros ejemplos, estas formas tan solo se sitúan ante un fondo neutro, a partir de 2007, se ubicarán en el centro de una serie de franjas de colores de distintas anchuras, que también veremos de una manera parecida en otras obras de este momento, pero en formato horizontal.

Por otro lado, Miura también trabajará en algunos lienzos con composiciones de múltiples rectángulos de pequeño tamaño que se yuxtaponen de tal forma que parecen ser la traducción sobre un plano de los polípticos de perfiles irregulares que él mismo había creado. De este modo, crea una especie de mosaicos de teselas monocromas que se sitúan ante fondos de un único color[719]. En otros casos, estas formas geométricas se distribuyen de forma aleatoria por la superficie del cuadro, de tal modo que este respira

[719] Este tipo de composiciones también serían aplicadas a algunas pinturas murales, tal y como se pudo observar en la instalación que realizó en la muestra titulada *Permanencias difusas* que se inauguró en 2005 en el CAB de Burgos.

mejor. Las composiciones que se pueden llegar a crear son muy diversas, así como su complejidad, puesto que pueden variar sus tamaños, sus colores, el espacio que ocupan o que media entre ellos, etc.

Igualmente, en el año 2007 Miura realizó un conjunto de piezas en las que aparecía una serie de franjas horizontales superpuestas y monocromas, pero de distintos colores y anchuras, si bien es cierto que en algunas ocasiones también se incluía un fondo de redes. La zona central de las piezas era normalmente ocupada por una fila de cuadrados, rectángulos o formas mixtas resultantes de la combinación de ambas. Nuevamente, los colores podían ser tanto brillantes y artificiales como pastel, alcanzando una gran variedad gracias a todas las combinaciones posibles.



Mitsuo Miura: *Sin título*, 2007 (izquierda) y *Sin título*, 2010 (derecha).

Otra de las soluciones que Miura propone dentro de su investigación de la sociedad de consumo actual aparece en sus obras más recientes, en concreto en las realizadas en 2010. En ellas se observa un conjunto de líneas rectas de colores que se unen en el centro de la composición[720]. Sus fondos suelen ser de colores monocromos y a los lados se pintan sendas franjas verticales y estrechas. No obstante, también podemos encontrar ejemplos en los que cada uno de los triángulos resultantes de las divisiones radiales que crean las líneas mencionadas se policroman de distintos colores.

En algunos casos los cuadros se sitúan en posición vertical, mientras que otros lo hacen en sentido horizontal. En este caso se tratan de grandes dípticos ante los que el espectador no puede sino dejarse llevar por su magnetismo.

Lógicamente, este diseño radial vuelve a remitirnos a la temática de miradas que tanto ha interesado al artista a lo largo de toda la serie. Cada una de estas rayas puede interpretarse como la representación gráfica de la trayectoria que recorren nuestros ojos cuando observamos un escaparate o un cartel o cuando deseamos un producto. Y, como es habitual, los colores empleados en ellas pretenden indicarnos si se trata de una observación fugaz, detenida, voraz, persistente, etc.

[720] Este tipo de composición radial también será utilizada, pero mucho más simplificada, en *Amarillo transparente*, una serigrafía que RMS, La Asociación editó en 2010 con motivo de la celebración de la exposición que el artista llevó a cabo en su espacio y de la cual ya hemos tenido ocasión de hablar anteriormente.

V. CONCLUSIONES

V. CONCLUSIONES

Una vez llevado a cabo el análisis de toda la bibliografía relativa a nuestro tema de investigación y de los fondos documentales; la catalogación y el estudio de las obras de Mitsuo Miura; la sistematización, el análisis y la interpretación crítica y valorativa de todo este material, así como el procesamiento, la informatización y la redacción de toda la información obtenida, hemos alcanzado una serie de resultados que nos han permitido extraer un gran número de conclusiones. En aras de la claridad, estas se presentan agrupadas por capítulos, los cuales se corresponden con las principales partes en que se divide nuestra tesis doctoral: «Estado de la cuestión», «Artistas japoneses contemporáneos en España» y «La producción artística de Mitsuo Miura».

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En lo referido al estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura debemos señalar que existe una bibliografía muy extensa y que además ha sido firmada por algunos de los más importantes críticos e historiadores del arte de nuestro país de las últimas décadas. No obstante, muy pocos autores han llevado a cabo estudios profundos o científicos de su vida y de su obra y no se han realizado proyectos retrospectivos que comprendan el grueso de su trayectoria. Al contrario, las publicaciones que han tratado su trabajo han sido sobre todo catálogos o críticas de exposiciones, lo que hace que en ellas solo se analicen las obras que se muestran en un momento y lugar determinados. De este modo, aunque en su totalidad alcanzan una ingente cantidad y en algunos casos una calidad excelente, tienden a ser subjetivas y parciales. Además, existen enormes lagunas en las épocas en las que su obra ha permanecido más oculta al público general. Todo ello ha dificultado, sin duda, el estudio y la comprensión integral de la carrera profesional del artista.

En concreto, el origen de la historiografía sobre Mitsuo Miura se remonta a 1969, justo el año en que comienza a exponer en Madrid. En este sentido, a pesar de que al comienzo de su trayectoria los textos que hablan de su obra son escasos y breves, la atención que recibe, grosso modo, en los primeros tres lustros de su trayectoria en España constituye una excepción en su contexto. A este respecto no podemos olvidar el atraso cultural que sufría el país, la falta de interés general en el arte más reciente y el hecho de que Miura no era entonces un artista consagrado.

Además, desde el principio, su trabajo obtiene una gran y temprana valoración, sobre todo en lo relativo a la obra gráfica, que se incrementa con el paso de los años. Las únicas excepciones a este respecto son las miradas escépticas de algunos autores que, considerando su simplicidad, se plantean si el público podrá valorarlas.

En concreto, en lo que respecta a los textos publicados en la década de los setenta, hemos de señalar que la mayoría son críticas de exposiciones (Castro Arines,

1972). También existen algunas interesantes entrevistas, pero apenas ven la luz catálogos, salvo algunos muy escuetos que son fruto de muestras colectivas.

Miura es percibido por la crítica sobre todo como un continuador de las tendencias caligráficas (Aguirre, 1972). Esto hará que con los años, olvidado el contexto inicial y generalizando sobre toda su obra, su trabajo se vincule erróneamente al de figuras como la de Jackson Pollock. No obstante, algunos autores ya anuncian que establecer relaciones entre las creaciones de Miura y las de los expresionistas abstractos puede resultar algo frívolo. E incluso se plantean si la huella oriental en su obra se explica por su origen nipón o por influencia del arte occidental (Amón, 1978). Además, al analizar su producción se incide en cuestiones como su misterio, su calidad técnica o su capacidad de sugestión poética.

Frente a la escasez inicial de bibliografía, en los años ochenta se produce un incremento decisivo y prácticamente constante en el número de publicaciones tanto en prensa y revistas como en catálogos, que continuará también en los noventa. Este apogeo coincide con un momento en que, por un lado, se producen importantes cambios en la política cultural del país y, por otro, la producción del artista alcanza una gran madurez. Ahora bien, los textos que aparecen en dichos medios son breves y no siempre suficientemente rigurosos. A menudo los errores y las lecturas simplistas de algunos autores son heredados por otros y en general no se hacen demasiadas aportaciones al conocimiento de Miura.

Eso sí, dentro de este marco global hay excepciones, sobre todo algunas críticas de exposiciones, principalmente de muestras individuales. En ellas se analiza con mayor detalle un espectro más amplio de su producción, siendo la pintura, la escultura y la fotografía las manifestaciones más tratadas, si bien es cierto que también aparecen otras como el grabado, las instalaciones y los objetos. En este sentido, destaca especialmente la consolidación que se hace de Miura como una figura esencial en el desarrollo de la escultura española contemporánea.

Algunas de las valoraciones más interesantes que se llevan a cabo en este momento en relación con su trabajo, son, por ejemplo, que procede de la contemplación consciente de la naturaleza; que en él resulta imprescindible el estudio espacial; que el peso conceptual en el mismo es sumamente destacado; o que en él se juega con múltiples contrastes (Moure, 1984). Asimismo, se señala la capacidad de Miura para adaptarse a los problemas que cada medio le plantea, sin llevar a cabo una mera traducción de sus características a distintos lenguajes. Igualmente, algunos autores observan su humildad y su metodología silenciosa, ya que no pretende llamar la atención; la rapidez con la que trabaja y con la que evoluciona; y la importancia que otorga al color, a la luz y al montaje de sus creaciones.

A grandes rasgos, también se establecen de manera retrospectiva las diferentes etapas por las que su obra ha pasado desde el comienzo de su trayectoria hasta principios de los años ochenta (Aguirre, 1981), un esfuerzo este que no se repetirá hasta mediados de la década de los noventa.

En relación con los trabajos que realiza en ese momento, hay autores que apuntan al simbolismo de algunas de las figuras geométricas que los protagonizan, si bien es cierto que esta idea no se desarrolla completamente y no se considera como una metodología de trabajo. Ahora bien, sí se señala la trascendencia que el uso de la cámara tiene en sus creaciones, la importancia de contemplarlas directamente para captar todas sus sutilezas o el estudio reflexivo y analítico que hace de la naturaleza.

En general, se le considera como una figura más en el panorama nacional del momento, sin olvidar su relación con la vanguardia internacional, con la cual, de hecho, se le conecta con frecuencia. En especial, su trabajo se vincula con movimientos como el *minimal*, el arte conceptual y el *land art*, aunque algunos autores tan solo hablan de una cierta sensibilidad, más que de una auténtica influencia (Brea, 1989). En paralelo, también se observa que está alejado de todo tipo de modas. Y en algunas ocasiones se utiliza su origen japonés para otorgar un aire cosmopolita —o a veces incluso exótico— a las muestras colectivas en las que participa.

En los años noventa, las publicaciones sobre Miura siguen siendo abundantes, pero además, muchas de ellas tienen un interés notable. La mayoría se centran en su trabajo de ese momento, aunque también algunas poseen un carácter retrospectivo e histórico-crítico. Con frecuencia, su obra se considera difícil de clasificar y aislada en el contexto español, si bien es cierto que, como artista, algunos autores piensan que está bien adaptado al panorama madrileño.

Hay escritores que afirman que todas sus investigaciones parecen girar en torno a la práctica de la pintura. Y con el tiempo se empieza a analizar de una manera más clara la relación existente entre su obra bidimensional y tridimensional. Su trabajo de juventud se sitúa en el contexto de los años setenta y se reivindica abiertamente su papel introductor —junto al de otras figuras como Adolfo Schlosser o Eva Lootz— de los movimientos internacionales que tanto influirán a las generaciones posteriores de escultores (Calvo Serraller y Vázquez de Parga, 1987).

Asimismo, es entonces cuando de forma más decidida algunos de sus exegetas afirman que no es posible reducir su obra al tópico de lo oriental (Castro Flórez, 1993). Incluso algunos consideran que lo auténticamente nipón de Mitsuo es su actitud, tanto desde un punto de vista práctico como filosófico. No obstante, en general, estas propuestas no son tenidas en cuenta por la mayoría de los críticos que escriben sobre su trabajo, quienes hasta incluso la actualidad continúan relacionándole con lo japonés de forma automática y no siempre bien justificada.

Por otro lado, surge un debate sobre si sus obras se pueden relacionar o no con el formalismo de las primeras vanguardias, existiendo defensores en ambas posturas (Jiménez, 1991 y Allen, 1993). Además, a raíz de la publicación de algunos comentarios del propio Miura, se plantean —en ocasiones por primera vez— de forma clara y profunda sus inquietudes, sus intereses y algunos de sus planteamientos estéticos y filosóficos más destacados. En este sentido, se menciona, por ejemplo, su capacidad para crear obras que pasen desapercibidas, su sentido de la intimidad, o su interés por mostrar en sus creaciones un cierto tipo de disfrute vital.

Igualmente, destaca la aparición de un catálogo retrospectivo, aunque solo abarca su producción desde mediados de los setenta hasta 1994, año en que se publica (Montesinos y Llorca, 1994). En él se hace un recorrido a su trayectoria profesional, y se ofrecen comentarios sugerentes y personales, a menudo bastante acertados. Además, se presentan de forma brillante algunas de las principales características de su serie *La Playa de Los Genoveses*.

En lo que a su metodología de trabajo se refiere, algunos autores la concretan con gran acierto en un proceso de complejización y simplificación donde la percepción juega un papel fundamental. Asimismo, es ahora cuando se plantea por primera vez la trascendencia de los conocimientos de arte contemporáneo que Miura adquiere en Japón, aunque sin especificar las fuentes ni los aspectos concretos que le influyen de una manera más clara.

A mediados de los años noventa, cuando el referente de Miura comienza a ser la gran ciudad, se debate el decorativismo y la potencia de los resultados obtenidos. Sin embargo, en general, la acogida que recibe por parte de la crítica es buena, entendiéndose enseguida que Miura emplea en este conjunto de obras la misma metodología que en la serie anterior, en la que se inspiraba en el paisaje natural (Murría, 1996).

En este momento, también se hacen interesantes aportaciones en relación con su supuesta vinculación con el arte *minimal*, habiendo autores que rechazan esta idea por las cualidades táctiles de sus obras, los innumerables matices que hay en ellas o su carácter subjetivo y manual (Olmo, 1995). No obstante, lamentablemente, esta visión no será tenida en cuenta por otros críticos y su trabajo volverá a ser relacionado con el minimalismo con frecuencia.

Con todo, se tiende a estudiar su obra de forma más profunda, y se evitan las etiquetas rotundas y las simplificaciones, analizándose sus referencias con un mayor número de matices. Además, algunas partes de su producción llaman la atención de algunos investigadores y son tenidas en cuenta en ciertas tesis doctorales. Mientras tanto en Japón, se observa que, aunque Miura es valorado positivamente, es tratado como un artista extranjero, y no tanto como un creador nipón (Miki, 1999).

A partir del año 2000, se mantienen muchos de los parámetros ya comentados anteriormente. Y, aunque se consiguen ciertos logros en algunos catálogos de exposiciones individuales, abundan más los de muestras colectivas o los artículos de publicaciones periódicas, que resultan mucho más superficiales.

En general, la pintura y las instalaciones son las grandes protagonistas de los textos que salen a la luz sobre su trabajo en este momento (Navarro, 2005). No obstante, surgen algunos estudios que intentan analizar su nueva producción de forma integral, aunque también los trabajos que realiza en décadas precedentes, sobre todo los escultóricos, siguen despertando un enorme interés. Igualmente, algunos autores comienzan a revalorizar el papel de Miura en la Galería & Ediciones Ginkgo, aunque no de forma exhaustiva.

Su serie *El Paisaje Urbano* se malinterpreta en ocasiones al vincularse con movimientos como el pop o al aplicarle connotaciones críticas, irónicas o frívolas que, en realidad, no posee. En general, sus obras se valoran de forma muy positiva, si bien es cierto que las miradas negativas o escépticas aumentan ligeramente en comparación a lo sucedido en periodos anteriores, lo que nos indica que su obra más reciente no siempre es bien entendida. Además, tal y como señalan en este momento algunos de sus defensores, en general su trabajo no alcanza la divulgación que merece.

Desde el año 2006 se observa un descenso considerable en lo que se refiere al número de publicaciones relevantes sobre este artista. Y salvo honrosas excepciones, Miura parece haber pasado a ocupar un lugar secundario para la crítica en buena parte de las exposiciones en las que participa. Los textos publicados reiteran las ya manidas y superficiales revisiones de su carrera o se publican las notas de prensa facilitadas por las galerías sin excesivas variaciones, por lo que las aportaciones al conocimiento de su obra resultan verdaderamente escasas.

Algunas excepciones al respecto son los artículos de carácter científico que publicamos en paralelo a la realización de la presente tesis doctoral. Estos han aparecido en actas de congresos, coloquios o foros de investigación, los cuales se dedican tanto a toda su trayectoria como a parcelas concretas de su obra. En algunos de ellos se explora la relación del trabajo de Miura con la naturaleza en el contexto de la idiosincrasia japonesa. En otros, se repasa y sistematiza, por primera vez, toda su producción dividiéndola por etapas y atendiendo siempre a todas sus manifestaciones. Además, se aportan nuevos datos biográficos y algunas lecturas inéditas de sus creaciones, así como otro tipo de claves que permiten valorar mejor sus aportaciones, rechazando cualquier tipo de interpretación orientalista (Clavería, 2010).

Por otro lado, dejando a un lado el repaso cronológico elaborado hasta ahora, también debemos señalar que en los textos analizados se observan una serie de constantes que revelan cuáles han sido las cuestiones que más han inquietado a los autores que se han aproximado al trabajo de Miura. Por ejemplo, numerosos críticos —desde el comienzo de su carrera— han apelado a su nacionalidad, a su origen y a sus raíces para explicar su trabajo. Esta actitud está a veces justificada, pero otras, es totalmente indiscriminada, pues le atribuye una serie de rasgos que, a menudo, se consideran como innatos al pueblo japonés, como son la sutileza, la sensibilidad estética, la sencillez, la profundidad de espíritu, la capacidad de sugerencia, etc. En ocasiones, esto ha sido beneficioso para el artista porque le ha permitido diferenciarse de otros creadores. No obstante, también ha sido un lastre que ha impedido que muchos estudiosos hayan profundizado más en su obra, lo cual ha dificultado, lógicamente, su verdadero entendimiento. Esta tendencia se debe, en gran medida, a que estos autores no poseen un conocimiento profundo y real del arte y la cultura de Japón, tanto tradicional como contemporáneo, ya que no han accedido a fuentes primarias sobre la materia y no han tenido un contacto directo con la cultura y el arte del archipiélago. De hecho, es significativo que los libros de referencia que más han utilizado han sido los escritos por occidentales, como el clásico *L'Empire des signes* de Roland Barthes.

Ahora bien, esto no impide que, aunque inicialmente Miura es considerado como un artista japonés, con el tiempo un gran número de autores le vean como un creador español o incluso madrileño. Son muchos los críticos que reivindican un mayor reconocimiento para su trayectoria al subrayar su importancia en el contexto artístico nacional más reciente, siendo especialmente aclamada su producción de los años setenta y ochenta.

En general, Miura es conocido y valorado mayoritariamente como pintor gracias, sobre todo, a su serie *La Playa de Los Genoveses*. Sin embargo, sus aportaciones en el campo del grabado y la escultura también han logrado una gran atención y, a menudo, sus piezas tridimensionales son reclamadas como obras clave para entender el panorama del arte español contemporáneo.

A lo largo de los años, la obra de Miura se ha leído bajo códigos muy dispares y se le han asignado influencias sumamente diversas. Sin embargo, lo cierto es que estas no han sido siempre suficientemente razonadas, sino que han sido fruto de un mero estudio formal sin cuestionarse qué fue lo que realmente inspiró al artista. Todo ello ha dificultado sumamente su entendimiento, pero, por otro lado, también es cierto que le ha beneficiado en múltiples ocasiones por haber podido ser reclamado desde diferentes frentes y haber sido incorporado a los estudios reivindicativos de movimientos muy diversos, y en ocasiones, incluso antagónicos.

Gran parte de los textos publicados hasta hoy en día no poseen el rigor, la profundidad o la exhaustividad esperable. Por ejemplo, existen numerosos errores en la bibliografía de Mitsuo Miura acerca de su biografía, su estilo y sus fuentes. Y las escasas ocasiones en las que se menciona su persona en tesis doctorales se tratan de meras citas dentro de largas enumeraciones de artistas o logran tan sólo aportaciones muy puntuales.

De este modo, no se conoce profundamente su biografía ni la influencia que esta ha tenido en su producción. Igualmente, su trayectoria no ha sido analizada con relación a su condición de artista japonés residente en España. Tampoco se le ha examinado dentro del panorama artístico español contemporáneo en el que se inserta ni se ha realizado un estudio científico de todas sus etapas creativas. Igualmente, apenas se conocen otras de sus facetas profesionales, como su labor docente o su papel en la Galería & Ediciones Ginkgo.

En definitiva, en los estudios llevados a cabo hasta la actualidad sobre Mitsuo Miura se han encontrado innumerables lagunas, que esperamos que nuestra tesis doctoral haya cubierto.

2. ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA

El estudio de la presencia de creadores japoneses contemporáneos en España, contextualizada dentro de la diáspora de nipones —artistas incluidos— desde el periodo Meiji hasta nuestros días, nos ha llevado a un nutrido conjunto de conclusiones que resumimos a continuación.

La llegada de creadores nipones en España se inserta en el fenómeno global de la migración japonesa de tipo cultural que se ha producido en Occidente, sobre todo en Europa y en Estados Unidos, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. De hecho, coinciden en múltiples aspectos, como las causas que han permitido que estos artistas hayan salido de su país natal; su procedencia; el nivel de estudios realizados en Japón; las actividades a las que se dedican en los países de acogida; el tipo de financiación recibida; el hecho de que a menudo explotan su propio patrimonio cultural en el lugar donde viven; la recurrencia a instituciones, a veces gubernamentales, o a agencias para organizar su viaje, etc.

Ahora bien, en el fenómeno de la presencia de artistas japoneses en España, existen también múltiples diferencias en relación con lo que sucede en otras partes del mundo. Esto se debe principalmente al hecho de que, en general, las migraciones niponas en nuestro país están condicionadas tanto por el desarrollo histórico de ambas naciones, como por las relaciones diplomáticas, políticas y económicas que España ha mantenido con el archipiélago nipón. En este sentido, hemos de señalar que, a grandes rasgos, en todos los ámbitos mencionados y durante buena parte del siglo XX las relaciones han sido escasas, frágiles y cambiantes. Esta situación mejora notablemente a partir de los años ochenta gracias a la introducción de España en la Comunidad Económica Europea (1986), aunque no se aprovechan al máximo las oportunidades que nos brinda la nueva coyuntura.

Grosso modo, podemos afirmar que el caso español se inserta en la corriente general de japoneses que se instalan en Europa. Con todo, este fenómeno en nuestro país posee la singularidad de que se produce con un mayor retraso y, además, el flujo de japoneses es mucho menor. En concreto, la migración de japoneses en España no empieza a ser significativa hasta los años sesenta del siglo XX, siendo relativamente importante desde mediados de la década de los ochenta. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que se ha producido esencialmente de la mano del desarrollo de las relaciones económicas entre ambos países, lo que conlleva que experimente un descenso en los noventa debido a la recesión económica mundial y el estallido de la burbuja japonesa.

Por otro lado, debemos señalar que, en consonancia con la localización de la actividad económica nipona en nuestro país, las comunidades autónomas con un mayor número de japoneses son Cataluña y Madrid. No obstante, aunque la mayoría de los nipones que se han trasladado a España protagonizan un tipo de migración económica, también hay un interesante grupo de migrantes culturales. Dentro de estos últimos encontramos tanto a estudiantes como a profesionales de muy diversos tipos, entre los que se encuentran los artistas.

Indudablemente, la inestabilidad, insuficiencia y puntualidad de las relaciones diplomáticas, políticas y económicas mantenidas entre España y Japón también impedirán que se desarrollen auténticos lazos culturales entre ambos países con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX. Hecho este que, sin embargo, no detendrá a los nipones para lograr un profundo conocimiento de la cultura de nuestro país.

Del mismo modo, hemos de señalar que dichas relaciones culturales han dependido enormemente de las imágenes que cada uno ha tenido del otro. Estas han sido, en general, simplistas, superficiales y han estado marcadas en muchos casos por estereotipos y por un fuerte exotismo, que ha afectado indudablemente a lo que los nipones buscan al llegar a nuestro país. En general, la imagen que los nipones tienen de España sitúa a nuestra nación en las antípodas de Japón en relación con su clima, su sociedad o su cultura.

En este contexto, la migración de artistas japoneses en España se produce más tarde que en otros países occidentales y su magnitud es también bastante menor. Además, se inicia incluso después que los flujos generales de nipones en nuestro país. De hecho, la mayoría de los escasos artistas japoneses documentados en España con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial tan solo realizan visitas o estancias breves, una tendencia esta que aumenta con posterioridad. Estos hechos, sumados a la ausencia de un sentido de comunidad y la falta de comunicación entre los creadores nipones que viven o han vivido en España, hacen que el fenómeno de los artistas japoneses en nuestro país no pueda definirse como una diáspora, como sí sucede en otras naciones.

En los años cincuenta y sesenta se conocen muy pocos casos de artistas establecidos en nuestro país y su presencia es prácticamente anecdótica. Sin embargo, en la década de los setenta, se produce un importante incremento. Esto se debe, principalmente, a la mejora de la coyuntura económica en ambos países y, en contra de lo que se podría esperar, no depende apenas de los cambios políticos que se producen en España en ese decenio. En los ochenta la cifra de artistas nipones desciende para recuperarse de nuevo una década después y volver a bajar en el nuevo milenio. Esto nos permite concluir que, en base a nuestras investigaciones, los periodos en los que ha habido un mayor flujo y una mayor permanencia de artistas japoneses en nuestro país han sido las décadas de los setenta y de los noventa. Con todo, consideramos que gran parte de los artistas que han residido en España no se han quedado a vivir indefinida o permanentemente aquí. En este sentido, es habitual que acaben regresando a Japón o que se marchen a otros lugares con más movimiento y mercado artístico.

Por otro lado, hemos de señalar que el territorio que ha recibido un mayor número de artistas nipones hasta la actualidad ha sido Cataluña, seguida por la Comunidad de Madrid. No obstante, si analizamos la evolución de cada una de ellas veremos que en la década de los setenta la Comunidad de Madrid cobijaba a un número mucho mayor de artistas, pero perdió puestos indefectiblemente en los ochenta. En ese momento, Cataluña tomaría su relevo para alcanzar su máxima una década después. La mayoría de estos creadores viven en Barcelona o Madrid, aunque también hay algunos que eligen otros lugares. En estos casos se dirigen a localidades cercanas a las grandes

capitales o a poblaciones con un gran encanto o un elevado interés histórico-artístico como Toledo, Cuenca, El Escorial, Sitges, Cadaqués, etc.

En general, el número de hombres artistas establecidos en nuestro país es bastante similar al de mujeres, si bien es cierto que las fechas en que migran varían. En este sentido, es importante señalar que la llegada de féminas empezó a ser destacada en la década de los noventa y de hecho desde el año 2000 su cifra supera a la de los varones. Un hecho este que está en sintonía con los flujos de migración cultural japonesa experimentados en países como Inglaterra o Estados Unidos. Ahora bien, hemos observado que el sexo de los artistas no influye de un modo determinante en el asentamiento definitivo de los mismos.

Indudablemente, el fenómeno analizado es complejo y muy difícil de sintetizar. Sin embargo, partiendo de un estudio detallado realizado a los principales artistas japoneses que se han establecido en nuestro país (cuarenta y cuatro en total), hemos podido elaborar una serie de características generales sobre su perfil, trayectoria, motivos que les llevan a España, grado de adaptación en nuestro país, etc., que grosso modo también se pueden extrapolar a gran parte de los creadores nipones en España.

La mayoría de los principales artistas que han residido en nuestro país se ha dedicado a la pintura. Esto se debe, entre otras cuestiones, al valor que se otorga a los pintores españoles en el exterior y a la importancia de nuestras pinacotecas. No obstante, también es cierto que hay numerosos nipones que practican grabado o escultura, así como algunos otros que trabajan varios medios.

La mayor parte de los artistas se establecen en España con una edad comprendida entre los veinte y los veintinueve años, lo que hace que se incorporen relativamente tarde a los circuitos artísticos. En general, entre los principales artistas estudiados hay una mayoría masculina, que contrasta con el hecho de que en las últimas décadas han llegado más creadoras. Ahora bien, el número de mujeres que han sabido integrarse satisfactoriamente en la sociedad del país de acogida es mayor que el de los hombres. Uno de los motivos que pueden explicar este hecho es que muchos varones están casados con japonesas, mientras que la mayoría de mujeres tienen parejas españolas o de otra nacionalidad europea.

Entre los artistas analizados es muy frecuente que nazcan o estudien en grandes ciudades en Japón, aunque luego desarrollen toda o casi toda su trayectoria profesional en nuestro país. Además, suelen completar su formación aquí de maneras muy diversas. La mayoría llega en los años setenta y no disfruta de ningún tipo de beca. Las causas que les llevan a marcharse de Japón son muy variadas, aunque entre ellas destacan, por ejemplo, el deseo de libertad, de seguir un camino más propio e individual o de alejarse de la tradición; el interés por conocer lo que estaba sucediendo en el extranjero y completar su formación en otros países occidentales que habían sido cuna de múltiples artistas importantes a cuales ellos mismos admiraban; el convencimiento de que podía beneficiarles a su regreso a Japón, etc.

Los motivos por los que eligen España, aunque son muy heterogéneos, se concretan en cuestiones como la existencia de contactos previos —tanto directos como

indirectos— con la sociedad o la cultura española. No obstante, lo cierto es que la presencia de otros nipones en nuestro país no ha sido determinante en su decisión. Sin duda, también les ha influido el hecho de que el coste de vida en España es más bajo que en otros lugares de Europa. Además, nuestro país les ha atraído tanto por la gran cantidad de importantes artistas que han nacido o vivido en él como porque, en general, es completamente diferente de Japón.

Gran parte de los artistas estudiados han sufrido un enorme choque cultural a su llegada y han experimentado considerables dificultades para adaptarse, sobre todo por la falta de conocimiento de nuestro idioma. Además, el hecho de que muchos artistas se han formado total o parcialmente aquí no ha favorecido su establecimiento profesional en los circuitos nacionales. Con todo, no han decidido volver a Japón e incluso muchos se muestran felices por vivir aquí, aunque desde un punto de vista laboral casi ninguno se siente completamente satisfecho.

A menudo, se observa un fuerte sentimiento de identidad nipona entre los artistas japoneses que viven o han vivido en España, que demuestra la importancia que han tenido en su desarrollo los años que pasaron en Japón durante su infancia y juventud. Y de hecho, las estancias prolongadas en nuestro país favorecen que se despierte en ellos un gran interés y una añoranza por todo lo que consideran «sus raíces» o que acaben por idealizar o incluso exotizar su propio país. Una prueba de ello es que ciertos aspectos propios del arte nipón tradicional están presentes en las obras de muchos de estos artistas, aunque paradójicamente a menudo niegan que apliquen este tipo de características de forma consciente.

No obstante, cuando viajan a Japón son considerados como foráneos, lo que hace que a menudo se sientan como extranjeros tanto allí como aquí. Ahora bien, este tipo de reacciones son cada vez menos frecuentes entre los artistas más jóvenes, quienes no están interesados en este tipo de etiquetas e intentan liberarse del peso de su nacionalidad, aunque sin por ello rechazar la influencia de la cultura popular nipona. Por su parte, la huella de nuestro país en el trabajo de estos artistas es habitualmente indirecta y resulta poco evidente pues, a menudo, es técnica o conceptual y no se traduce en una influencia estrictamente estilística o temática.

Por otro lado, resulta interesante observar que casi todos los artistas japoneses estudiados mantienen contactos más o menos acusados con su país de origen, pues viajan a él de vez en cuando, si bien es cierto que no exponen con regularidad. De hecho, aunque algunos han logrado un mayor reconocimiento en Japón que en España, la mayoría muestra más su trabajo en salas españolas, las cuales tienen un nivel desigual.

Frecuentemente, consideran que el hecho de ser japoneses en nuestro país les ha beneficiado, pero también es cierto que, por ello, se les impone a menudo una serie de etiquetas y su obra se reduce a un conjunto de estereotipos. Además, no han disfrutado de demasiado apoyo en España, su trabajo no es suficientemente conocido ni está representado como debiera en las colecciones públicas españolas, y por tanto, ni siquiera los más mayores han logrado un prestigio comparable a su calidad. Eso sí, es

posible que está tónica general cambie en un futuro cercano de la mano de algunos de los más jóvenes.

Igualmente, hasta la fecha, hemos podido distinguir tres generaciones de artistas nipones establecidos en España: la formada por aquellos que llegaron en los años sesenta y setenta; la de los que lo hicieron en los años ochenta y noventa; y la de los que se establecieron aquí a partir del año 2000. Con frecuencia, existe una cierta unidad en cada generación y los creadores que las conforman coinciden en algunos aspectos concretos relacionados con los motivos que se les llevaron a salir de su país, su reacción al llegar a España, la «japonesidad» presente (o ausente) en su trabajo, su asentamiento en el panorama artístico nacional, los contactos que han mantenido con Japón, etc.

Ahora bien, aun incluso en esta división por generaciones, encontramos algunas importantes excepciones. En este sentido, el artista que más se aleja de esta tónica general es precisamente Mitsuo Miura. Es cierto que coincide con la mayoría de sus compatriotas en algunas cuestiones relativas a su vida en Japón, sus estudios, las manifestaciones que trabaja, los motivos por los salió de su país natal y por los que eligió España, el hecho de que no llegó con ninguna beca o que ha decidido mantener su nacionalidad japonesa, etc. Sin embargo, su caso es verdaderamente atípico entre los principales artistas nipones que residen o han residido en nuestro país. No en vano, Miura llegó a España bastante pronto si lo comparamos con el resto de artistas. En este sentido, de entre todos los creadores analizados, Miura es el que más tiempo y desde hace más años ha permanecido en nuestro país. Además, se incorporó con facilidad a los circuitos artísticos nacionales y enseguida consiguió en ellos una valoración positiva. Y aunque su trabajo merece un reconocimiento mayor que el que se le ha dado hasta ahora, si lo comparamos con el resto de sus compatriotas es el artista que mejor se ha establecido profesionalmente y uno de los que mejor se ha imbricado en la sociedad española.

Igualmente, Miura no mantiene apenas relaciones ni contactos con su país natal, y no posee un fuerte sentimiento de identidad nipona. Tampoco añora Japón, aunque es cierto que los años que pasó allí dejaron una huella insondable en su personalidad. Eso sí, a pesar de que su lenguaje es universal y, dicho sea de paso, mucho más vanguardista que el de muchos de otros artistas nipones de su generación que residen en España, su obra no podría entenderse fuera del contexto español donde ha sido creada. Además, está íntimamente ligada a las diferentes geografías que ha ido habitando en nuestro país.

Por otro lado, es necesario destacar que Miura ha trabajado en España con galerías de primer nivel y ha protagonizado o participado en importantes exposiciones. Además, es el creador japonés mejor representado en las colecciones de museos e instituciones españoles. Por todo ello, podemos concluir que Mitsuo Miura es el artista nipón más importante de los que residen o han residido en nuestro país.

3. TRAYECTORIA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA

Tras estudiar la trayectoria y la producción artística de Mitsuo Miura hemos alcanzado una serie de conclusiones que, en aras de la claridad, presentaremos a continuación divididas en tres grandes apartados. En primer lugar, señalaremos cuáles han sido las principales aportaciones de nuestra tesis doctoral al conocimiento de la carrera de este artista. A continuación, expondremos un resumen de las conclusiones obtenidas en relación con su producción y por último, esbozaremos los rasgos generales que caracterizan la personalidad artística de este creador.

3. 1. TRAYECTORIA

En primer lugar, la presente tesis doctoral ha aportado numerosos datos concretos con relación a la biografía de Miura, la cual se conocía hasta ahora de un modo muy superficial. Algunos de los más destacados son, por ejemplo, referencias sobre su ciudad natal y su familia; las personas con las que se forma tanto en Japón como en nuestro país; los lugares concretos en los que vive o trabaja; la cronología de los principales hitos de su trayectoria hasta el momento, etc. Entre ellos podemos mencionar el año de su llegada a España (1966), el curso en que empezó a acudir al Aula Libre de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1967-1968), la fecha de su primer viaje a Cuenca (verano de 1968), etc.

En segundo lugar, nuestro trabajo ha servido para sistematizar y definir las diversas etapas en que se divide la carrera de este artista de acuerdo con los principales hitos de su biografía. Ahora bien, esta tarea ha resultado especialmente difícil dado que, aunque tanto su trayectoria como su producción están íntimamente relacionadas, las distintas fases de la primera no se corresponden de manera exacta con las de la segunda. Dicho de otro modo, las etapas por las que pasa su trabajo desbordan los límites geográficos y cronológicos que se pueden establecer en su trayectoria, si bien es cierto que su obra en ningún momento puede desligarse del contexto personal en el que fue creada.

En concreto, en la trayectoria de Miura se pueden distinguir cinco grandes periodos, que coinciden con los principales lugares en los que ha residido:

3. 1. 1. Los años de formación en Japón (1946-1966)

Este periodo se corresponde con la infancia y la adolescencia de Miura. En este momento, el artista se va introduciendo paulatinamente en el mundo del arte a través de, principalmente, algunas clases particulares en Kamaishi, su ciudad natal. El profesor

que más le influye es Shōji Murai quien, además de enseñarle los rudimentos técnicos de manifestaciones como la pintura, le transmite algunos de los que después serán los pilares fundamentales de su filosofía artística, entre otros su idea del arte como una vivencia. Además, le anima a dar algunos de los principales pasos de su carrera y a visitar numerosas exposiciones artísticas.

Posteriormente, Miura continúa, aunque solo durante un curso lectivo, sus estudios en Tokio acudiendo tanto a la Universidad de Musashi, como especialmente al Form Bijutsu Kenkyushō. Allí conoce a otros estudiantes y artistas profesionales y sigue de cerca algunos de los movimientos más vanguardistas del arte de posguerra tanto internacional como japonés, un hecho este que, a pesar de haber pasado desapercibido hasta la fecha, resulta de suma importancia para entender su desarrollo posterior. Además, en este momento empieza a sentir la necesidad de continuar su formación en el extranjero y España enseguida se alza como su destino favorito. Esto se debe, entre otras cuestiones, a los contactos previos que tiene con nuestro país a través de su familia y de una exposición que visita en Tokio en la que se incluyen piezas pertenecientes a las colecciones del madrileño Museo Nacional del Prado.

3. 1. 2. La primera estancia madrileña (1966-1970)

A su llegada a España, Miura pasa un breve periodo de tiempo en Barcelona, pero enseguida decide trasladarse a la capital del país. Inicialmente, se dedica a realizar copias en el mencionado Museo Nacional del Prado y a relacionarse con otros japoneses. No obstante, poco después amplía su red de contactos y se introduce en los círculos de estudiantes, donde conoce a algunos jóvenes artistas como Eduardo Naranjo. Gracias a este acude al Círculo de Bellas Artes y desde 1967 al Aula Libre de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (ambos en Madrid). Allí hace importantes amistades, como la de Gerardo Aparicio, que le influyen en este momento y le acompañan toda su vida, y además logra un profundo conocimiento de las técnicas calcográficas. Estos hechos sumados a la gran libertad con la que cuenta y a la oportunidad de reunirse tanto con estudiantes como con artistas profesionales de múltiples nacionalidades, algunos de los cuales poseen una gran calidad, le enriquecen enormemente y le ayudan a iniciar un trabajo relativamente más maduro y menos académico. Además, comienza su actividad como grabador, con la que alcanza un temprano reconocimiento que se prolonga, incluso aumentándose, a lo largo de toda su trayectoria.

Durante unos años vive en diversos emplazamientos de la capital española, pero en 1970 se establece con Marcos Irizarry en Pozuelo de Alarcón. Este artista deja una importante huella en múltiples aspectos del trabajo de Miura, tanto técnicos (iniciación a la serigrafía) como estilísticos (introducción en un camino de abstracción, sencillez, geometría pura, etc.). No obstante, no podemos hablar de una influencia directa ni única, puesto que Miura maneja muchos otros referentes.

Es en este momento también cuando nuestro artista realiza su primera exposición (Galería Egam, Madrid, 1969). En ella cosecha un éxito temprano, lo que le permite introducirse paulatinamente en los círculos artísticos de la capital.

3. 1. 3. La etapa conquense (1970-1972)

En 1970 Miura se traslada a Cuenca. En su decisión son fundamentales cuatro hechos: en primer lugar, que conoce y admira la actividad del Museo de Arte Abstracto Español y los artistas que están en él representados; en segundo lugar, que dos años antes visita la ciudad por sugerencia del propio Fernando Zóbel y le impacta enormemente; en tercer lugar, que su amigo y antiguo maestro Kozo Okano le deja su casa para vivir a cambio de que dirija las obras de rehabilitación de la misma; y por último, que Luis Muro, director entonces de la conquense Sala Honda, le invita a realizar una exposición en la misma.

Durante los años que vive en la ciudad de las Casas Colgadas Miura es uno de los jóvenes artistas —y de hecho uno de más importantes— que consideran necesario superar el lenguaje creado por la generación del Museo de Arte Abstracto Español, dominante en el panorama artístico de nuestro país en los años cincuenta y sesenta. Todos ellos tienen a la citada Sala Honda como centro de operaciones, en ella realizan actividades culturales muy variadas y reúnen a algunos de los creadores más vanguardistas de la España del momento (varios de ellos gracias a Miura), que también entrarán en contacto con el panorama conquense.

En este periodo, Miura se forma principalmente a través de dos vías. La primera de ellas es la biblioteca del museo, especialmente por su importante colección de revistas internacionales (*Artforum*, *Das Kunstwerk*, etc.) y de libros de arte contemporáneo. En ambos medios encuentra múltiples referencias al arte estadounidense posterior a la II Guerra Mundial y de artistas como Mark Rothko, Mark Tobey, Jackson Pollock, Henri Michaux, Georges Mathieu, Franz Kline, Hans Hartung, Cy Twombly, Joan Mitchel, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, etc. No obstante, también es posible que le interesen algunos de sus volúmenes de arte asiático, sobre todo los vinculados con la caligrafía.

La segunda de las vías a través de las que Miura se educa es su contacto con otros artistas jóvenes bien informados, sobre todo Luis Muro y Nacho Criado. Con estos desarrolla una gran amistad e incluso comparte vivienda y taller en el caso del segundo, lo que favorece, sin duda, el trasvase de ideas y técnicas entre ellos. Estos creadores estaban interesados en el *minimal*, el conceptual, el *povera*, el situacionismo, el *pop*, el arte procesual o desmaterializado, el arte de acción y experimental, la fotografía, el arte objetual, etc. Es decir, admiran muchos de los movimientos que Simón Marchán define como Nuevos Comportamientos Artísticos.

Miura coincide con ellos en su inclinación por el arte de vanguardia y aporta al grupo sus conocimientos sobre el arte japonés de posguerra y otros aspectos propios de

su idiosincrasia nipona que tanto interesan a los dos españoles. Sin embargo, Miura puede considerarse como el menos radical de los tres.

Ahora bien, además de su relación con estos artistas también resulta fundamental su contacto con otros protagonistas de la escena artística madrileña como José Ayllón, Juan Manuel Bonet o muy especialmente Juan Antonio Aguirre, gracias al cual realiza importantes exposiciones (Sala Amadís, 1972 y Museo Español de Arte Contemporáneo, 1981, ambas en Madrid). Igualmente destacables son sus lazos con otros creadores más maduros como Manuel Hernández Mompó, Antonio Saura, Fernando Zóbel, Manuel Millares, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Martín Chirino, Antonio Lorenzo, Jordi Teixidor, etc. Con el tiempo, algunos de ellos le influyen notablemente en determinados aspectos de su trabajo y además en ese momento, muchos le apoyan adquiriéndole obra.

Especialmente interesante de analizar, por lo que de ambigua y enigmática resulta, es su relación con Zóbel. El filipino se muestra muy generoso con Miura y le favorece siempre que puede: le permite acceder a su colección de discos y a su biblioteca, le regala un tórculo, le permite vender su obra gráfica en la tienda de la institución que dirige, etc. Incluso le compra algunas piezas que pasan a formar parte de su colección, lo cual no deja de ser un gran elogio por su parte.

Sin embargo, nada de eso es excepcional en la figura de Zóbel, quien acostumbra a tratar así a sus compañeros de oficio. Además, no le invita a editar para el museo y tampoco lo incluye en la ampliación del mismo que se realiza en 1978 y en la cual sí se incorporan piezas de otros muchos jóvenes creadores. Esto nos lleva a plantearnos que posiblemente Zóbel, aunque valora el trabajo de Miura por encima del de otros artistas, no lo considera como una figura de primera fila en este momento. Es cierto que por aquel entonces Miura es todavía un artista muy joven y tan solo permanece en la ciudad de las Casas Colgadas durante dos años. Posteriormente, se aleja de la órbita conquense y, aunque no perderá del todo el contacto con el museo, quizás es más difícil para Zóbel seguir su evolución. Sin embargo, lo cierto es que ni siquiera estos hechos ayudan a aclarar la cuestión totalmente.

Como no podía ser de otro modo, el periodo conquense es realmente fructífero para Miura y será fundamental para su desarrollo como artista. Por ejemplo, en él trabaja con profusión manifestaciones sumamente variadas, con las que alcanza un gran y creciente reconocimiento. Además, durante estos años su producción evoluciona con rapidez, experimentando y dejándose influir por distintos estilos, pero siempre consiguiendo unos resultados sumamente personales. Es decir, Miura abre numerosas vías de investigación para su obra con nuevas técnicas y temáticas, pero también madura y profesionaliza más su labor en otros campos iniciados anteriormente.

Una prueba del interés de su trabajo de este momento se encuentra en el hecho de que es invitado a realizar una exposición individual en la mencionada madrileña Sala Amadís en 1972, la cual significará su verdadero lanzamiento en los círculos artísticos más vanguardistas de la capital española.

3. 1. 4. El periodo bustareño (1972-1984)

El deseo de buscar un camino más personal, unido a la necesidad de encontrar un lugar económico para vivir y trabajar, entre otras cuestiones, hacen que en la primavera de 1972 Miura decida trasladarse a Bustarviejo, una pequeña localidad de la sierra madrileña. No obstante, nunca se aísla completamente e incluso con el tiempo acaban instalándose allí su pareja, María Lara, quien le apoyará constantemente a lo largo de toda su carrera, y otros artistas amigos suyos como Gerardo Aparicio y Natividad Gutiérrez o Marcos Irizarry y Adolfo Schlosser con sus respectivas compañeras sentimentales. Todos ellos se sienten absolutamente comprometidos con la cultura y junto a otros intelectuales del pueblo forman la Asociación «El Bustar». Desde ella se organizan eventos de todo tipo, en muchos de los cuales Miura colabora activamente. Además, crean la revista *Bustarviejo*, para la que nuestro artista realiza algunas de sus portadas y donde se publican varios artículos sobre sus exposiciones y actividades.

Todos los artistas de Bustarviejo mantienen un estrecho contacto tanto entre sí como con el ambiente rural en el que se encuentran. Esto hace que, aunque cada uno desarrolla una trayectoria independiente y personal, de una manera u otra, muchos de ellos se interesen por la naturaleza y la tomen como tema o como material para sus creaciones en un momento u otro. Además, en algunos casos incluso se dejan influir los unos por los otros o mantienen fascinantes diálogos a través de sus trabajos. En este sentido, destaca por ejemplo la relación entre los grabados de Miura y los de Gerardo Aparicio o las esculturas del japonés y las de Schlosser.

Por otro lado, en torno a 1978, Miura descubre un bello paraje de la costa almeriense conocido como la playa de Los Genoveses. Allí pasa con su familia los veranos y, en ocasiones, algunos inviernos desde entonces y hasta principios de los años noventa. Este lugar será sumamente influyente en su trabajo, sobre todo por las experiencias que vive en él y el paisaje que allí observa.

Buena parte de la producción que nuestro artista lleva a cabo en el periodo bustareño, sobre todo, hasta mediados de la década de los setenta, aunque es sumamente personal, conecta muy bien con el panorama artístico madrileño y con los intereses de los artistas más vanguardistas. No en vano, en España se vive un momento de profusión de las prácticas conceptualistas y, de hecho, se celebran múltiples eventos que las incentivan y aclaman (Encuentros de Pamplona, 1973; Ciclos de Nuevos Comportamientos, 1974; etc.). Y aunque es cierto que Miura no participa en ninguno de ellos, sí tiene noticias indirectas de los mismos y está informado sobre lo que en ellos se debate.

Entre 1972 y 1974, Miura vive uno de los periodos más exitosos de su carrera desde un punto de vista expositivo. Al mismo tiempo, su prestigio como grabador sigue aumentando y además de participar en importantes exposiciones y certámenes, trabaja para el Colectivo Palmo, la Galería Sen, Prova, el Grupo Quince, etc.

Tras unos años en los que deja descansar sus pinceles, en 1976 retoma la práctica de la pintura para emprender poco después una de las series más importantes de su trayectoria, la cual le ayudará a conseguir un gran reconocimiento y seguimiento por parte de la crítica.

Igualmente importante resultan las obras tridimensionales que realiza a partir de 1978, pues crea unas piezas sumamente originales con las que consigue ser valorado como uno de los precursores de la escultura española de los años ochenta, así como uno de los principales representantes del arte de esa década. Además, este tipo de producción también le vale ser considerado uno de los artistas introductores de las prácticas escultóricas internacionales en nuestro país. Con todo, lo cierto es que a partir de 1984 su producción de escultura propiamente dicha disminuye notablemente, acercándose a un concepto de creación más vinculado al de la instalación.

A pesar de lo anteriormente señalado, el trabajo de Miura del periodo bustareño no ha gozado de toda la fortuna crítica que merece. Una de las causas que pueden explicar este hecho es, por ejemplo, la relación cordial pero distante que Miura parece mantener con el círculo de artistas, críticos y pensadores que se reúnen en torno a la Galería Buades. Consecuentemente, a diferencia de otros artistas como Eva Lootz o Adolfo Schlosser, Miura no es apoyado incondicionalmente por figuras como Patricio Bulnes o Juan Manuel Bonet, lo cual contribuye a que no participe en algunos proyectos que acabarán siendo considerados como profundamente trascendentales en el arte español contemporáneo.

Ahora bien, Miura sí toma partido en otros eventos sumamente destacados. Uno de los más importantes en su trayectoria profesional es la exposición individual que lleva a cabo en 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid). En ella expone un muestrario bastante completo de la producción de ese periodo, que le permite darse a conocer de una manera más extensa en el panorama nacional. Se podría incluso considerar como una suerte de homenaje retrospectivo a su trayectoria, si bien es cierto que, lamentablemente, no obtiene el seguimiento crítico que, sin duda, merece.

Con todo, la muestra pone en evidencia el tono experimental que sus trabajos de la década de los setenta poseen y el hecho de que toma prestado elementos de muy diferentes estilos y grupos, pero siempre adaptándolos a sus propios intereses, sin afiliarse por completo a ningún movimiento concreto. Igualmente, prueba que el relativo aislamiento al que Miura decide someterse en Bustarviejo le sirve para definir su camino, madurar artísticamente y empezar a realizar un trabajo más personal y distintivo.

3. 1. 5. La segunda estancia madrileña (a partir de 1984)

Llegando a un punto de cansancio de la vida rural y sintiendo la conveniencia de vivir en Madrid tanto para su carrera profesional y la de su mujer como para el futuro de sus hijos, Miura se traslada a la capital española en 1984.

Ciertamente, aunque no ha vivido completamente aislado de lo que sucede en Madrid, este cambio significa un estrechamiento de los lazos con algunos críticos y galeristas. Inicialmente, sigue exponiendo en la Galería Egam, pero en 1993 empieza a trabajar con Helga de Alvear, primero en la Galería Juana Mordó y después de forma exclusiva en su propia sala hasta el año 2004. Los nutridos medios con que cuenta la galerista y el apoyo incondicional de Armando Montesinos, su director artístico, le permiten realizar destacadas, impactantes y originales exposiciones, que tendrán importantes repercusiones en su trayectoria. De hecho, mientras trabaja con esta sala los principales hitos de su trabajo se pueden seguir a través de las muestras que organiza en la misma. Además, a través de los contactos de la galería se introduce en destacadas colecciones, entre otras la de la propia Helga, quien con el tiempo se convierte en una de sus principales coleccionistas. Obviamente, todo ello se traduce en un incremento considerable de su prestigio y de su reconocimiento.

Sin duda, este es un periodo sumamente importante para Miura, y de hecho, el fin de su relación con la marchante, aunque en ningún caso significa un periodo de decadencia productiva o creativa, sí que trae consigo una menor presencia en las colecciones españolas, sobre todo en las institucionales.

El periodo correspondiente a su segunda estancia madrileña coincide con la plena maduración de su obra y su completo desarrollo como artista. Sin duda, se trata de un momento de gran introspección en el que Miura deja de sentirse atraído por otros movimientos y estilos, se vuelve menos permeable a las influencias externas —desde un punto de vista formal— y sigue un camino propio y muy fructífero.

Asimismo, en este momento realiza otra de las exposiciones más destacadas de su trayectoria. Tiene lugar en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994 y posee un carácter retrospectivo, pues reúne obras desde 1976 hasta el año de su celebración.

Uno de los episodios más importantes en la trayectoria de Miura durante esta segunda estancia madrileña es el relacionado con su labor docente. Aunque ya anteriormente ha impartido clases, esta faceta se desarrolla sobre todo a partir de 1992 cuando se convierte en profesor asociado, primero de la Universidad Complutense de Madrid y, desde 2001 a 2012 de la también madrileña Universidad Europea. Además, paralelamente Miura realiza múltiples talleres por toda la geografía española.

En general, este trabajo le satisface enormemente y le ayuda a despertar lo mejor de sí mismo. Además, es un tipo de profesor que se involucra mucho con sus alumnos, quienes a su vez le admiran y respetan. Y de hecho, aunque Miura nunca pretende influir a sus estudiantes, deja una significativa huella en algunos de ellos, al menos desde un punto de vista conceptual. Algunas de los aspectos más influyentes son su interés por investigar sobre su propia vida y trabajar libremente, sin limitaciones materiales o técnicas. Además, en algunos casos, las aulas se convierten para el artista en una especie de cantera en la que conoce a creadores jóvenes interesantes, algunos de los cuales invita a trabajar con él en su taller de grabado o en la Galería Ginkgo, uno de los proyectos más significativos de su trayectoria como veremos a continuación.

En 1989 Miura funda, junto a Arturo Rodríguez, Ginkgo, empresa que al principio se dedica básicamente a la producción y comercialización de ediciones y que desde 1992 también pasa a ser galería. El papel de Miura en el éxito de esta entidad es en todo momento fundamental ya que a él se deben principalmente sus innovadoras propuestas, su auténtico sentido experimental y renovador de la gráfica española, su constante apuesta por artistas de calidad y sus cuidadas presentaciones y montajes. Miura es el principal responsable en la elección de los artistas y la estampación de sus grabados. Y, puesto que él mismo es un creador de primera magnitud, selecciona lo mejor de los mejores y les exige una elevada calidad, aunque siempre en un ambiente de máximo respeto y compañerismo. Además, en muchas ocasiones sus propuestas se convierten en modelo para otras ediciones, al representar exactamente lo que la galería busca.

De este modo, Miura juega un papel fundamental en la definición estética de la galería. En concreto, cuestiones tan habituales en su trabajo como la delicadeza, la pasión por los detalles, la atención a la presentación de las obras y el deseo de que la contemplación de las mismas no sea inmediata, sino que conlleve un cierto ritual son también habituales en las producciones de Ginkgo. Además, en algunas ocasiones, Miura da instrucciones concretas de cómo deben ser las ediciones con el fin de unificar los resultados y habitualmente es él mismo quien diseña las carpetas que las contienen.

Igualmente, es posible que el estrecho contacto que, como editor, Miura mantiene con muchos artistas haga que ejerza —aunque sea de forma involuntaria— una cierta influencia, bien en la concepción de la obra, bien en el resultado final. No obstante, Miura siempre tiene en cuenta tanto el lenguaje del autor como el del medio a utilizar.

En Ginkgo se favorece ante todo la creatividad mediante el ejercicio de la libertad, aunque siempre bajo la atenta supervisión de Miura, lo que sumado al espíritu abierto de la sala da lugar a creaciones muy interesantes. Algunas de las más destacables son, por ejemplo, las pinturas murales efímeras que algunos artistas realizan en la fachada de la galería; ciertos proyectos realizados ex profeso para la sala, que acompañan a las ediciones; o las invitaciones que realizan los propios artistas, si bien es cierto que incluso las que se diseñan desde la galería también están muy cuidadas.

Inicialmente, Ginkgo solo trabaja con artistas consolidados nacidos en la segunda mitad de los treinta o en la década de los cuarenta, con los cuales logra definir de forma bastante precisa una parte fundamental del mejor arte español de los setenta. Poco después, también empieza a contar con otros creadores de una generación posterior (nacidos hacia los años cincuenta) y en ocasiones con algunas figuras de gran prestigio internacional. Ahora bien, no es hasta 1994 cuando la galería comienza a incorporar artistas poco conocidos (nacidos a partir de los años sesenta). Con esta apuesta, Miura demuestra de nuevo su gran intuición, puesto que la mayoría tendrá una afortunada evolución y con el tiempo algunos de ellos se convertirán en figuras de primer orden dentro del panorama artístico nacional de las últimas décadas.

Además, hemos de señalar que la actitud que Miura posee hacia el arte y hacia su propia profesión deja una imborrable huella en muchos de los artistas que trabajan con él, especialmente en los más jóvenes. Asimismo, en Ginkgo se forman tanto con Miura como con Arturo historiadores del arte de gran valía.

Igualmente, el periodo que nuestro artista pasa en Ginkgo se constituye como una etapa fundamental en su propia trayectoria artística. Como no podía ser de otro modo, la libertad con la que cuenta y el grado de exigencia que él mismo se impone dan lugar a obras de una gran calidad y originalidad. En todas las creaciones que realiza para Ginkgo predomina una atención a las texturas, a los efectos sinestésicos y a los juegos de contrastes que son inigualables.

En general, todas las obras de este periodo se van caracterizar por un elevado grado de sensibilidad, delicadeza, sutileza, calidad técnica y carácter evocador, pues las aportaciones que consigue en el campo de la obra gráfica y múltiple también le sirven para innovar en sus creaciones únicas.

3. 2. PRODUCCIÓN

En lo que se refiere a la producción de Mitsuo Miura desde 1968 hasta 2010, nuestra investigación nos ha permitido diferenciar un total de once series. Estos conjuntos agrupan obras que se relacionan entre sí desde un punto de vista temático, estilístico, cronológico, etc., y que en algunos casos, pueden a su vez dividirse en múltiples subseries.

Los títulos de dichas series son los siguientes: *Estudios Académicos* (1968-1969); *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971); *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense* (1970-1971); *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972); *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974); *La Pintura como Concepto* (1972-1975); *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980); *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986); *Cajas* (1984-1986); *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996); y *El Paisaje Urbano* (1994-2010).

A continuación presentamos las principales conclusiones a las que hemos llegado sobre cada una de ellas, tras analizarlas y estudiarlas individualizada y pormenorizadamente.

3. 2. 1. *Estudios Académicos* (1968-1969)

Los *Estudios Académicos* son un conjunto de trabajos experimentales que deben entenderse no como parte de su obra personal propiamente dicha, sino, en general, como ejercicios de aprendizaje. En ellos, Miura fusiona su interés por artistas como Giorgio Morandi y todo lo que ha aprendido hasta el momento, tanto en Japón como en los primeros años de su estancia en Madrid, sobre todo en el Museo del Prado y en el Taller

Libre de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Esto explica su clara filiación a un estilo figurativo, bastante académico, especialmente en los paisajes o naturalezas muertas, y su desigual calidad técnica.

Ahora bien, estas obras también muestran cómo paulatinamente, Miura va desarrollando un estilo más libre. En ellas se interesa por los papeles plegados, los cuales serán trabajados con gran profusión posteriormente, y se deja influir por ciertos elementos presentes en las obras de su amigo Gerardo Aparicio. No obstante, Miura nunca copia sus modelos, sino que los interpreta de una forma particular, tomando y descontextualizando algunos elementos, y modificándolos hasta hacerlos prácticamente irreconocibles, una metodología esta que seguirá utilizando en sus próximos trabajos.

3. 2. 2. *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)

En esta serie Miura se desvincula poco a poco del estilo académico y se introduce en un camino más personal. El tema de sus trabajos procede de la progresiva simplificación y estilización de una hoja de papel arrugada. Así, partiendo de un diseño semifigurativo acaba obteniendo, tras pasar por varias fases, una forma completamente abstracta y geométrica que parece un signo.

El autor muestra en estas obras una preocupación por la seriación, los juegos de positivo y negativo, la estructura de los elementos y los estudios espaciales y compositivos. En este sentido, algunas de estas piezas vuelven a remitirnos al trabajo de Giorgio Morandi, aunque en el caso de Miura se subraya menos la perspectiva.

Todas sus investigaciones son aplicadas a muy diversas manifestaciones (pintura, dibujo, *collage* y obra gráfica), una metodología esta que será una constante en toda su trayectoria. Entre ellas destacan especialmente las serigrafías por su combinación de una viva policromía de herencia *pop* y unas formas similares a las del *op art*, especialmente a las de Víctor Vasarely. Igualmente, los *collages* sobresalen por las sutiles gradaciones conseguidas a partir de la superposición de láminas de papel vegetal.

Algunas de estas obras están en consonancia con los planteamientos normativos y geométricos que impregnan el ambiente madrileño a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Es cierto que Miura no participa en las actividades de sus defensores ni comparte su ideología, pero las similitudes entre sus obras y algunas de las realizadas por artistas que sí se mueven en estos círculos nos llevan a la conclusión de que, al menos, le interesan desde un punto de vista formal.

Por otro lado, en 1969, crea otro tipo de piezas en las que utiliza algunas de las investigaciones llevadas a cabo en torno a la hoja de papel arrugada. No obstante, ahora las aplica a formas geométricas simples, demostrando su habilidad para resolver problemas estrictamente abstractos. Estas obras dialogan perfectamente con lo que algunos representantes de la llamada Nueva Generación están haciendo, sobre todo con el trabajo de Manuel Barbadillo. Con él coinciden —aunque quizás de un modo no premeditado— en múltiples aspectos, como los estudios modulares, el empleo del

círculo y el cuadrado, el uso de juegos de positivo y negativo, etc. Es difícil establecer hasta qué punto Miura se deja influir por el trabajo del andaluz, pero no podemos olvidar que es un artista bien informado de lo que pasa en la escena madrileña y visita con frecuencia sus galerías, por lo que seguramente conocería las propuestas de este autor.

3. 2. 3. *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense* (1970-1971)

La intensa actividad pictórica de los artistas residentes en Cuenca unida a, entre otras cuestiones, al relativo aumento de medios materiales que Miura disfruta en este momento, va a favorecer que nuestro artista realice un gran número de óleos sobre lienzo, algunos de ellos incluso de gran tamaño, si bien es cierto que no abandona el dibujo y el collage. En ellos, continúa inicialmente con la seriación de motivos y con las estructuras geométricas de la serie anterior, pero otorgándoles un aspecto más dinámico.

Las obras que componen esta serie son una prueba de la inclinación que Miura siente por el arte estadounidense de posguerra, el cual conoce sobre todo gracias a las ilustraciones publicadas en las revistas internacionales de arte que se albergan en la biblioteca de Zóbel. En concreto, algunas de sus obras evidencian su admiración por el trabajo de Rothko, especialmente por sus composiciones y su pincelada, la cual le permite conseguir acabados etéreos y nebulosos. Ahora bien, el cromatismo de Miura es mucho más potente y vivo y los rasgos típicos de la obra del americano son interpretados en sus piezas de una forma libre, lo que en ocasiones las hace más decorativas y concisas.

Por otro lado, también se interesa durante un breve periodo de tiempo por el trabajo de Jasper Johns y el de Robert Rauschenberg, cuya influencia funde a menudo. Así, en sus obras introduce formas que recuerdan a las dianas y a las banderas del primero, pero no mantienen ningún nexo con la realidad y son completamente abstractas. Al mismo tiempo, trabaja con un trazo suelto, expresivo y dinámico que nos remite a las superficies diluidas del segundo. No obstante, de nuevo, el colorido empleado por Miura es totalmente personal, mucho más potente y luminoso, aunque siempre delicado y equilibrado.

Igualmente, en algunos de sus *collages* también introduce elementos que se parecen a los fragmentos que protagonizan la obra de su amigo Luis Muro en ese momento. No obstante, Miura solo practica esta línea más experimental en las obras sobre papel y, a diferencia de aquel, nunca se desliga totalmente de medios más tradicionales como la pintura.

En definitiva, en esta serie Miura demuestra una comprensión profunda de las principales aportaciones formales de los artistas estadounidenses, al mismo tiempo que un deseo de experimentación y renovación. No en vano, se atreve a manejar sus fuentes con libertad, combinándolas y llevándolas más allá para crear unas piezas novedosas de gran fuerza y belleza.

3. 2. 4. *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)

En 1971 Miura comienza esta serie en la que, aunque existe un denominador común —su interés por la idea de la acumulación—, desarrolla tres líneas de investigación prácticamente simultáneas que dan lugar a tres subseries diferentes.

Retomando ciertas estrategias de repetición utilizadas en algunas de sus obras anteriores, Miura plantea en «Acumulaciones» cuestiones de agrupación y amontonamiento de elementos de una manera más directa que en el resto de la serie. E incluso a veces las adopta como una metodología de trabajo y de presentación de sus obras. En este proceso el azar cobra un gran protagonismo, lo que unido a unos innovadores medios, hace que su trabajo dialogue de manera directa con las preocupaciones de otros muchos artistas contemporáneos tanto nacionales (Nacho Criado y Luis Muro) como internacionales (Nuevo Realismo, sobre todo Arman). Miura conoce sus propuestas en la ciudad de las Casas Colgadas, directamente en el caso de los primeros y a través de revistas en el caso de los segundos.

Al igual que muchos otros artistas de Cuenca, con los que comparte algunas de sus características (especialmente con Gustavo Torner), Miura enseguida descubre un gran aliado en el objetivo de su cámara para trabajar sobre el tema de la acumulación con inmediatez y exactitud, y se dedica a hacer fotografías con profusión.

Para realizar algunas de sus imágenes, Miura crea sus propios escenarios. Estos le llevan a realizar ambientes que coinciden en muchos puntos con las propuestas de, entre otros, el artista americano Barry le Va. Este tipo de creaciones le sitúan entre los artistas más vanguardistas del panorama artístico español, si bien es cierto que no mantiene esta línea de trabajo durante mucho tiempo. Además, él mismo considera este tipo de piezas como meros ejercicios, a sabiendas de que otros artistas ya habían iniciado este camino anteriormente.

Del mismo modo, Miura sintoniza con la reivindicación que se está llevando a cabo desde el Museo de Arte Abstracto Español de la pintura y de la obra gráfica, continuando siempre activo en ambas prácticas y consiguiendo resultados muy interesantes. En definitiva, Miura experimenta con numerosas propuestas y las adapta a sus necesidades, pero las abandona en cuanto considera que ya ha aprendido lo suficiente.

Por otro lado, en «Abstracción caligráfica» Miura traslada el tema de las acumulaciones a otro tipo de obras, especialmente a sus pinturas, aplicando algunas de las cualidades estéticas y técnicas de la escritura oriental. En este sentido, su formación japonesa tiene un papel fundamental, aunque su manera de trabajar con los trazos y los signos se aleja tanto de las creaciones de los calígrafos tradicionales como de las de los movimientos japoneses de vanguardia. Sus planteamientos tienen más que ver con la interpretación eminentemente formal que de este sistema de escritura hacen los artistas occidentales en el contexto del informalismo, el tachismo, el expresionismo abstracto o la abstracción caligráfica, los cuales conoció en las revistas de la biblioteca de Zóbel.

De hecho, Miura nunca realiza caligrafías propiamente dichas, ni incluye *kanji*, sino que utiliza signos occidentales e inventados que deforma a veces hasta hacerlos indescifrables y que despoja de todo significado.

En concreto, las obras de Miura de este momento se pueden vincular fácilmente con el trabajo de Mark Tobey en cuestiones como la representación de signos, el tipo de trazos, las composiciones intrincadas y *all-over,* y las superficies planas. No obstante, también se pueden encontrar notables diferencias entre ellos, tanto formales —sobre todo en relación con el color, el tamaño, etc.— como conceptuales, puesto que Miura rechaza cualquier intención trascendental y además parte siempre de fundamentos totalmente abstractos. De este modo, gracias a su propio conocimiento del sistema de escritura oriental, Miura logra ofrecer una lectura de la abstracción caligráfica absolutamente fascinante y personal.

Otra de las líneas de investigación que Miura inicia en este momento se evidencia en «Abstracción gestual». En esta subserie deja de interesarse por el signo para acentuar el gesto, utilizando un tipo de trazo más libre y suelto. En este caso, sus obras muestran una cierta influencia de las creaciones de Jackson Pollock, las cuales conoce también a través de revistas, aunque lo cierto es que las diferencias son más numerosas y significativas que las vinculaciones. Entre estas últimas podemos señalar la composición *all-over* y algunas cuestiones de su metodología de trabajo. Sin embargo, sus conceptos pictóricos son distintos, estando el de Miura más centrado en la idea de acumulación y repetición, lo cual se traduce indefectiblemente en la superficie de sus lienzos. Así, en comparación con Pollock, Miura escoge, entre otras cuestiones, un trazo más controlado, una composición más ordenada y pacífica y una policromía mucho más alegre, desenfadada y luminosa.

Por otro lado, algunas de sus piezas más expresivas también recuerdan al trabajo que Antonio Saura llevó a cabo en los años sesenta, sobre todo en sus series de *Multitudes* y de *Acumulaciones*, aunque, al parecer, Miura no tomó a Saura como un modelo de forma consciente. Dicha relación se puede establecer por las formas agrupadas y los fluidos arabescos que las protagonizan, su estructura y ritmo internos y, en algunos casos, su monocromía. Asimismo, en este momento, nuestro artista desarrolla en sus obras otras técnicas como el *dripping* o el *grattage* que también habían sido empleadas por otros expresionistas abstractos o informalistas. Todo ello se explica por la cantidad de recursos formativos que Miura disponía en Cuenca, así como por el ambiente pictórico que allí se vivía, lo cual le convertiría durante un tiempo en uno de los principales continuadores del espíritu del grupo de Cuenca.

3. 2. 5. *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)

Esta serie es fruto del relativo distanciamiento al que Miura se somete en este momento con respecto a los movimientos artísticos de vanguardia (tanto nacionales como internacionales). Se trata de un conjunto de trabajos muy experimental,

prácticamente desconocido hasta ahora, en el que funde líneas de investigación muy variadas. En este sentido, hemos de decir que algunas de ellas estarán igualmente presentes en otras de las series que también inicia en 1972 (año especialmente fructífero para el artista), y que se mantendrán abiertas en algunos casos hasta finales de la década. Un hecho este que hace especialmente complejo su estudio y sistematización.

Ahora bien, si algo comparten todas las piezas que componen la serie que ahora nos ocupa es, por un lado, la simplicidad y, por otro, el principio de estructuración y de ordenación que en ellas subyace. Esto se logra a través de diversos métodos, sobre todo a partir de la repetición sistemática de un motivo y de esquemas compositivos geométricos. Uno de los más significativos es, sin duda, la retícula, la cual utiliza para dar soporte visual a las figuras, inspirándose esencialmente en las cuadrículas de sus cuadernos de bocetos.

A pesar de su originalidad, en ciertos aspectos algunas de estas piezas podrían relacionarse con el trabajo de Manuel Hernández Mompó. Asimismo, otras parecen dialogar con las propuestas defendidas por algunos de los artistas que se reunieron en torno al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (CCUM), sobre todo con Soledad Sevilla y Elena Asins. Y de hecho, algunas de estas creaciones bien merecen un puesto de honor dentro de la abstracción geométrica española.

3. 2. 6. *La Pintura como Concepto* (1972-1975)

Una de las series más destacadas de los años setenta y que más reconocimiento proporcionan a Miura a lo largo de su carrera es *La Pintura como Concepto* (1972-1975). En ella, además de continuar con otras líneas de trabajo iniciadas en otras series, investiga en torno a la idea de pintura. En concreto, Miura entiende esta manifestación como color, el cual puede aparecer representado de diversas maneras, y como trazo. Y por tanto, estos serán precisamente los elementos que protagonicen su trabajo en este momento, tanto de manera conjunta como separada.

Ahora bien, en las obras que ahora nos ocupan su aproximación a este tipo de expresión artística es prácticamente conceptual. Aunque, muchas de estas piezas son lienzos, el artista no limita la idea de pintura a este soporte. Al contrario, recurre con frecuencia a manifestaciones muy diversas, sabiendo siempre dar respuesta a las especificidades de cada medio, e introduciéndose en un fascinante proceso de desmaterialización de la obra de arte.

Sus trabajos flirtean —aunque sin adscribirse totalmente— con los principios conceptuales que imperan en la escena artística internacional desde los años sesenta y en la española desde los setenta de la mano de los Nuevos Comportamientos Artísticos. Miura los conoce a través de varias vías: sus experiencias en Japón, las revistas que lee, algunos de los libros que aparecen en este momento en nuestro país o su amistad con artistas como Luis Muro y Nacho Criado. Pero también es cierto que, en general, se

mantiene bastante al margen de los eventos conceptualistas más importantes que tienen lugar en nuestro país.

En algunas de sus piezas más vanguardistas comparte con dichos movimientos su deseo de priorizar el origen y el proceso de creación de una obra por encima del resultado final; la inclinación por lo efímero, la utilización de medios y materiales tradicionalmente extra-artísticos, y la manera de presentar sus trabajos. Además, en ocasiones, incluso se deja influir por su lenguaje y sus resultados sintéticos y asépticos. En este sentido destaca sobre todo su relación con las propuestas de algunos representantes del conceptual de corte analítico y lingüístico, como Mel Boshner o Shusaku Arakawa, lo cual hace a su trabajo todavía más excepcional puesto que esta facción apenas tiene repercusiones en España.

No obstante, Miura siempre aplica a dichas influencias el filtro de sus propios intereses y nunca apuesta por estas ideas de manera firme y decidida ni desde un punto de vista práctico ni ideológico. De hecho, a menudo las mezcla con los planteamientos de otros movimientos, sobre todo del posminimalismo, pero también del arte objetual. Además, no llega a realizar vídeos, acciones, arte experimental o poesía visual y siempre se mantiene activo en manifestaciones que entonces se consideran más tradicionales como la pintura o la obra gráfica.

Todo ello nos impide considerarle como un representante de este tipo de movimientos o como un pionero de estas prácticas, ni siquiera en el panorama español. Sin embargo, es indudable que algunas de las piezas que integran esta serie nos permiten valorarle como una de las figuras más vanguardistas de nuestro país en los años setenta. Ahora bien, Miura continúa durante poco tiempo con esta línea relativamente más radical y, en general, su trabajo se centra en manifestaciones como la pintura, la escultura y la obra gráfica.

3. 2. 7. *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)

El camino de independencia artística que Miura emprende en 1972 también le lleva a realizar esta serie en la que se aleja de forma decidida de los discursos emergentes o presentes en la escena nacional e internacional. En ella Miura dialoga consigo mismo y con el ambiente rural que le rodea en Bustarviejo. Este hecho sumado a su enorme sensibilidad hacia la naturaleza —explicable no solo por su propia personalidad, sino también por su cultura de origen—, y la situación familiar en la que se encuentra entonces, favorecen que se interese de una manera especial por el medio natural y por algunos aspectos biológicos, a veces incluso sexuales. Para ello se inspira constantemente en el mundo animal y vegetal, sobre todo en pequeños bichos y en plantas, cactus, palmeras y hierbas, que surgen de la tierra y que parecen estar en constante crecimiento.

Algunas de las obras de este periodo están relacionadas con las propuestas de Gerardo Aparicio, aunque desprovistas de cualquier connotación política, y con las de Hermann Waldenbug, a quien también Aparicio toma como modelo.

En general, el lenguaje de Miura es puramente abstracto, pero durante un breve periodo de tiempo recurre a una suerte de figuración no realista, subjetiva e imaginativa. A ello es animado por la Galería Dach de Bilbao para que su trabajo encaje más fácilmente con el gusto de su clientela.

El principal tema de estos trabajos es el triunfo de lo natural y lo orgánico —la antiforma— frente a lo artificial y las construcciones humanas. Ahora bien, Miura también investiga sobre cuestiones —en ocasiones propias de otras series— como las limitaciones espaciales, la relación entre el espacio interior y exterior, la geometría, los contrastes lumínicos, el color, etc.

Sus ideas se materializan sobre todo en dibujos, aunque también realiza algunos grabados, *collages*, pinturas y esculturas, demostrando en todos los casos un gran dominio técnico. En relación con sus creaciones tridimensionales, debemos señalar que aunque inicialmente mantiene su interés por los materiales pobres, orgánicos y extra-artísticos acaba por realizar esculturas en un sentido tradicional. Estas son las primeras tallas que lleva a cabo en su trayectoria y destacan por anticipar tanto técnica como estilísticamente en algunos puntos la que será su producción tridimensional más importante de los años setenta. Asimismo, inspirándose en diversos elementos de la naturaleza, retoma en algunas de sus pinturas la pincelada gestual, pero, a diferencia de otras ocasiones anteriores, para obtener una superficie mucho más matérica y texturada. De este modo, inicia un camino que llevará hasta sus últimas consecuencias en su siguiente serie.

3. 2. 8. *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)

Una de las etapas más aclamadas dentro de la producción temprana de Miura es la denominada *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986). Para su realización el autor se basa en las experiencias que vive y en las sensaciones que percibe al caminar, observar o fotografiar el campo, el bosque o la playa. Al mismo tiempo, tiene en cuenta algunas de las características —tanto esenciales como anecdóticas— de estos parajes, especialmente las relacionadas con la materia en su estado puro, y las traduce a un lenguaje abstracto. Además, a menudo las fusiona con investigaciones espaciales y estudios de encuadres fotográficos. De este modo, la naturaleza se hace palpable en sus obras a través de, sobre todo, los colores, las texturas y las composiciones.

Es evidente que el asentamiento de Miura en Bustarviejo es fundamental para el desarrollo de este tipo de temática. Ahora bien, como hemos dicho, también es cierto que su propia idiosincrasia japonesa juega un papel esencial en su vinculación con la naturaleza.

A lo largo de esta serie, Miura trabaja en medios tan diversos como la fotografía, la pintura, la escultura o el grabado. En relación con la primera de ellas, hemos de señalar que inicialmente Miura no la considera como parte de su producción artística, sino que la concibe como un medio para ilustrar su existencia cotidiana o las ideas que fundamentan el resto de su trabajo.

En lo que a sus pinturas se refiere, se observa una acusada influencia de movimientos de vanguardia como el *color field painting*, el informalismo o, sobre todo, el expresionismo abstracto, los cuales estudia a fondo en su estancia conquense. Especialmente influyentes para Miura son los trabajos de Jackson Pollock, tanto por el tipo de pincelada como por las composiciones *all-over*, aunque en realidad también en esta ocasión se distancia enormemente de su modelo. En este sentido, destaca el hecho de que las obras de Miura parten de la observación directa del paisaje y se interesan por la estructura que en él subyace. De este modo, siempre aparecen ordenadas y poseen una lógica interna, alejándose totalmente del azar. Además, su colorido es vivo y cálido, como lo es el del paisaje natural en que se inspira.

Por otra parte, su obra tridimensional trata temas esencialmente relacionados con las experiencias que el autor vive en los bosques bustareños y plantea problemas formales puramente escultóricos. Por ejemplo, al igual que en sus pinturas, investiga sobre la idea de vacío y la relación entre interior y exterior. Puesto que están realizadas en madera, parecen dialogar con ciertas tendencias escultóricas que se desarrollan tanto en España como en Japón en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, Miura nunca hubiese trabajado ese material con tanta profusión de no haber tenido un acceso tan fácil al mismo como el que tuvo en Bustarviejo. Por otro lado, es interesante observar que el tratamiento que el artista da a las piezas sirve, a menudo, tanto para facilitar su conservación como para añadir valores estéticos o simbólicos.

Sin duda, estas obras destacan porque Miura logra sintetizar en ellas algunos de los intereses más candentes en el panorama artístico del momento, fundiéndolos con su propia búsqueda artística y su personalidad para crear unas piezas sumamente poéticas y sugerentes. De hecho, constituyen uno de los capítulos más interesantes tanto de su propia trayectoria como de la escultura española de los años setenta. No en vano, inician algunos de los caminos que otros escultures más jóvenes desarrollarán con mayor profusión en la década de los ochenta.

No obstante, su importancia también ha traído consigo que sobre estas piezas se hayan impuesto múltiples etiquetas no siempre suficientemente ajustadas. Así por ejemplo, no deben insertarse ni explicarse dentro de movimientos como el *minimal*, el *povera* o el *land art*. Esto se debe a que, aunque se tratan de obras cálidas y orgánicas, responden a procesos y problemas eminentemente escultóricos.

Ahora bien, sí es importante considerar el fructífero diálogo artístico que Miura mantuvo en este momento con su amigo Adolfo Schlosser. Aunque a veces la similitud formal existente entre sus trabajos es mera coincidencia y en general sus producciones son sumamente personales, ambos artistas tienen en cuenta el trabajo del otro y se influyen mutuamente. Sin embargo, la mayor fama que ha alcanzado el austriaco ha

hecho que, a menudo, se haya subrayado su carácter renovador y se hayan difuminado los vínculos que mantuvo con artistas como Miura. En cualquier caso, resulta muy difícil determinar la verdadera paternidad de las aportaciones que cada uno realizó, puesto que no se ha elaborado todavía un catálogo razonado de la obra de Schlosser.

Por otro lado, a partir de 1980 el interés que Miura tiene por el vacío se combina con sus investigaciones en torno al encuadre fotográfico, entendiendo este como un modo de aproximarse y de simbolizar el paisaje. Así lo demuestran, por ejemplo, sus grafitos, en los cuales —dicho sea de paso— va consolidando también algunas de sus principales señas de identidad como la sencillez, la síntesis y la esencialidad. En estas obras a menudo trabaja con principios de orden y selección, así como de acotación y posesión. Estas problemáticas también serán tratadas en su obra gráfica y en sus anilinas, aunque en este caso atendiendo también a cuestiones cromáticas.

En esencia, estas piezas destacan por anticipar algunas de las investigaciones temáticas y plásticas que serán nucleares en la serie de *La Playa de Los Genoveses*, especialmente en lo que se refiere a los estudios cromáticos y el uso de formas geométricas.

También en este momento, Miura se dedica a realizar múltiples montajes fotográficos que, a modo de acordes visuales, reúnen diversas imágenes tomadas con anterioridad. Estas creaciones, que para el autor ya tienen la consideración de obras artísticas propiamente dichas, recogen el sentido intimista, poético, mínimo y delicado que poseían en origen, pues son como un diario de su vida cotidiana. Al mismo tiempo, por la manera en que están organizadas, plantean problemas de encuadre, composición, perspectiva, repetición, apropiación, contraste, vacío, etc. Cuestiones todas ellas que serán fundamentales para su trabajo pictórico inmediatamente posterior. Nos referimos a un conjunto de cuadros realizados entre 1983 y 1984, en los que se inspira en fragmentos de cielo y en los que logra reunir polos tan aparentemente opuestos como la geometría y el gesto.

3. 2. 9. *Cajas* (1984-1986)

En la serie *Cajas* (1984-1986) Miura somete lo cotidiano a un proceso de geometrización. Sus preocupaciones vuelven a ser el vacío, el espacio, el encuadre y la apropiación. Estas ideas serán aplicadas tanto a sus esculturas como a una carpeta de grabados llamada *Hako* (1986).

En el caso de las primeras, Miura utiliza unos medios absolutamente mínimos, lo que en ocasiones ha llevado a algunos autores a considerarlas erróneamente como *minimal*. Si bien es cierto que en ciertos aspectos formales coinciden con los planteamientos de Sol LeWitt, los cuales sin duda Miura conoce, la filosofía sobre la que se apoyan es completamente diferente. No en vano, además de estar asociadas a su espacio doméstico y de poseer una escala muy contenida, las obras del japonés subrayan

la calidad del material y sus singularidades. De hecho, plantean juegos con las vetas y las distintas tonalidades de la madera.

Por su parte, *Hako* (caja, en japonés) presenta una síntesis de las distintas problemáticas espaciales que Miura plantea en sus últimas series, así como de su interés por lo orgánico y lo geométrico.

3. 2. 10. *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)

Una de las series más importantes y complejas de la trayectoria de Mitsuo Miura es la que lleva por título *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996). Se trata de un conjunto de piezas sumamente amplio y variado, tanto desde un punto de vista formal como temático y técnico. No obstante, todas ellas poseen un denominador común: se vinculan con las experiencias sensoriales y personales que el artista vive en dicho paraje de la costa almeriense. De hecho, sus obras se impregnan, a menudo, de las mismas cualidades que posee el paisaje, pudiendo calificarse de etéreas, sofisticadas, sutiles, luminosas, relajantes y placenteras.

Además, con esta serie el autor alcanza su plena madurez artística, llevando hasta sus últimas consecuencias su relación con el paisaje y desarrollando al máximo las características más definitorias de su trabajo. Algunas de las más significativas en este sentido son, por ejemplo, la síntesis, la complejidad conceptual frente a la aparente sencillez en los resultados, la singularidad de los montajes o la importancia dada a la luz, el contraste y el transcurso de lo cotidiano. Del mismo modo, Miura explota al máximo las cualidades de los materiales y los combina con estratégicos colores para provocar sinestesias sumamente interesantes que sugieren sensaciones de humedad, calor, frescor, suavidad, transparencia o ligereza.

El cromatismo de sus obras es diverso y muy estudiado e incluso en ocasiones plantea asociaciones simbólicas respecto al paisaje. Algo parecido sucede con las formas que pueblan sus trabajos, las cuales suelen ser figuras geométricas simples, ángulos de visión o encuadres. Estas son el resultado de un proceso de observación, interiorización y condensación de diversos elementos del paisaje y actúan como un lenguaje compuesto por símbolos abstractos.

Las soluciones formales que Miura escoge para sus obras prueban su profunda capacidad de observación e interiorización. Igualmente, son la consecuencia de una compleja síntesis temática, espacial y ambiental del paisaje percibido, que podría calificarse de analítico y que lleva consigo una interpretación subjetiva y personal de aquello que le rodea.

A grandes rasgos, en estas piezas se distinguen dos tipos de trabajos: por un lado, aquellos en los que el autor se centra en su propia percepción sensorial individual, y por otro lado, aquellos en los que representa el lado placentero de su existencia y la felicidad que le proporciona la vida tranquila y en familia. Ahora bien, en esta ocasión y en aras de la claridad hemos dividido esta parcela de su producción en tres grandes

subseries: el periodo inicial (1986-89), el periodo intermedio (1988-93) y el periodo final (1992-96).

En el periodo inicial (1986-89) destacan especialmente sus trabajos pictóricos. En sus primeras piezas otorga una gran importancia al ángulo de la cámara desde el que capta el paisaje y a la textura de las superficies. Del mismo modo, la sensibilidad cromática de Miura se hace presente en estas obras, al igual que en el resto de la serie, a través de sobre todo las gradaciones cromáticas, las cuales hacen referencia a los cambios de color que el cielo experimenta con el paso de las horas. Poco después, aparecen los primeros símbolos del paisaje: los 120º para representar el ángulo de visión de su cámara fotográfica, el cual es usado principalmente en este periodo; el círculo, que alude a la idea de agua y humedad; el rectángulo, el cual se vincula al enmarque fotográfico; y la cruz, que simboliza la unión del encuadre horizontal y vertical, y por ende presenta una visión global del paisaje.

En estas obras, Miura consigue juegos de transparencias y reflejos e introduce filtros lumínicos que le permiten crear distintos planos en una misma pieza. Además, es en este momento cuando realiza los primeros *shape-canvas*.

Asimismo, Miura empieza a trabajar también con cuadros monocromos sin vincularles ningún simbolismo. En ellos presenta a veces distintas texturas y consigue condensar el paisaje de la playa de Los Genoveses de forma impactante.

Muchas de estas cuestiones son mantenidas y en ocasiones llevadas a su máxima expresión en el periodo intermedio (1988-93). En él Miura logra una gran madurez temática y estilística y en cierto modo se podría decir que alcanza el punto más álgido dentro de la serie.

En este momento, elabora pinturas de gran interés, pero si por algo se va a caracterizar esta fase de su trayectoria es por las aportaciones que realiza al campo de la obra gráfica y de los múltiples desde, sobre todo, la Galería & Ediciones Ginkgo. Asimismo, debemos señalar que la exposición de muchos de sus múltiples llevará al artista a realizar con ellos evocadoras y elegantes instalaciones. Este tipo de montajes poseen un gran valor en la trayectoria del artista por su investigación entorno a la ocupación espacial y a la creación de ambientes sensoriales concretos.

En este periodo los símbolos siguen estando presentes, incluso se crean algunos nuevos como por ejemplo: el segmento circular para hacer referencia al perfil de la playa de Los Genoveses visto desde lejos; el triángulo para simbolizar el concepto de montaña; o la retícula, la cual se relaciona con la idea de encuadre y delimitación del paisaje. Una de las particularidades de este momento de su producción es que, en ocasiones, Miura reúne todos los signos en una misma obra, creando una síntesis total del paisaje almeriense. Sin embargo, su uso irá disminuyendo paulatinamente conforme avance la serie, haciendo que el principal protagonista sea el color, el cual resulta especialmente luminoso, vibrante, matizado y cuidado. En este sentido, destacan sobre todo los cuadros monocromos de esta etapa en los que consigue elevados niveles de levedad y de delicadeza, así como de simplicidad. En algunos de ellos además, Miura incluye un delgado marco que también podría interpretarse como una consecuencia del

uso constante que el artista hace de la cámara fotográfica y de su estudio de los fenómenos ambientales. Igualmente, es interesante destacar la variedad de métodos de presentación que Miura aplica a sus obras (colgadas del techo, en el suelo, etc.)

Por último, en 1992 Miura se adentra en el periodo final, en el cual trabaja hasta 1996. En este momento, aunque el artista no pierde el interés por el paisaje, ciertos aspectos de sus obras adelantan algunas de las características que serán habituales en la serie *El Paisaje Urbano*.

En esta etapa, Miura recurre con frecuencia al uso de soportes tradicionales, sobre todo del lienzo. Y aunque realiza algunas instalaciones, en la mayoría de ellas predomina un efecto bidimensional y pictórico. Igualmente, los símbolos son escasos y su significado se diluye, cobrando más fuerza sus aspectos puramente abstractos y geométricos. Además, cuando aparecen, a diferencia de lo sucedido hasta el momento, suelen hacerlo sobre todo combinados en una misma pieza. En cambio, los cuadros monocromos forman un conjunto comparativamente menor que en el periodo anterior y, de hecho, todos son parte de una de una única instalación mural.

Con todo, su preocupación por el color sigue siendo esencial, aunque no es tan unitario como en los periodos previos. De hecho, es posible discernir dos líneas de trabajo diferentes. Por un lado, encontramos obras en las que se mantiene la armonía de tonalidades y la sutileza anteriores, mientras que en otras, el autor aplica un colorido más brillante, ácido y fuerte, lo que unido a las composiciones más dinámicas les otorga un aspecto festivo, vibrante y en cierto modo artificial.

A menudo las pinturas que Miura realiza dentro de la serie *La Playa de Los Genoveses*, especialmente las de cuadros monocromos, han sido objeto de múltiples comparaciones. Muchos han sido los autores que las han relacionado con distintos movimientos defensores de una abstracción geométrica. En concreto, se han visto concomitancias con algunas obras suprematistas de Kasimir Malevich; el arte neoplasticista; el trabajo de Joseph Albers; las pinturas de Barnett Newman o el minimalismo. Sin embargo, todas estas vinculaciones han sido fruto de análisis meramente formales, que no han tenido en cuenta los intereses y los parámetros con los que nuestro artista trabaja o los objetivos que persigue en esta serie.

Sin duda, Miura conoce las propuestas de los mencionados movimientos y de sus principales representantes y es posible que le pudieran influir. De hecho, coincide con muchos de ellas en múltiples aspectos como, por ejemplo, su sencillez, los resultados líricos, la sensibilidad estética, la utilización de formas geométricas puras, los grandes campos de color, las gradaciones tonales, la ausencia de gesto, la predominancia de superficies lisas y la incorporación de *shaped-canvas*. Asimismo, en muchas de sus propuestas también se observan cuestiones como la complejidad de conceptos frente a la relativa facilidad de ejecución y la relación con el espacio circundante, presentando a menudo las obras directamente en el suelo. En este sentido, el trabajo de Miura concuerda con el de un gran número de artistas que en los años ochenta y noventa se dejaron influir por las propuestas minimalistas.

Sin embargo, existe una distancia insalvable entre las obras de Miura y las de sus supuestos modelos y sería totalmente erróneo afiliarle a alguna de las tendencias en las que estos trabajaron. En este sentido, debemos señalar que Miura en ningún momento ha querido mejorar la sociedad a través de su arte y sus obras son altamente subjetivas porque parten de su propia percepción. Además, las creaciones del japonés no se representan a sí mismas, sino que evocan aspectos particulares de la realidad, en concreto del paisaje de la playa de Los Genoveses. Los colores que las protagonizan son ricos, variados, delicados y sutiles y, a menudo, aluden a determinados momentos del día, a ciertas sensaciones térmicas o al paso del tiempo. Es decir, las obras de Miura apelan a las emociones y a los sentidos, proporcionando placer y serenidad.

En definitiva, Miura sigue en sus creaciones una estética de la simplicidad que hereda tanto de la tradición artística japonesa —especialmente por su carácter evocador y su sutilidad—, como del arte contemporáneo europeo y estadounidense. Ahora bien, siempre reinterpreta sus modelos de manera subjetiva, personal y novedosa hasta crear un producto totalmente diferente en el que la forma y el contenido están supeditados a la evocación de sensaciones y de elementos propios del paisaje de la playa de Los Genoveses.

3. 2. 11. *El Paisaje Urbano* (1994-2010)

En 1994 Miura emprende la que será su serie más prolongada, pues aunque nuestro estudio finaliza en el año 2010, el artista todavía se mantiene activo en ella actualmente. En este conjunto de piezas se produce un profundo cambio de referentes que trae a la superficie de sus obras una importante transformación estética y temática. No obstante, la metodología que emplea para analizar aquello que le rodea —el paisaje urbano— está en la misma línea que la utilizada en sus series anteriores.

En esta ocasión, Miura se interesa por el trasiego de gentes y de medios de transporte de cualquier gran metrópoli, las luces y los colores de los escaparates, la omnipresente publicidad, el ruido constante. Se deja seducir por el movimiento, la agresividad y la efervescencia de sus calles al mismo tiempo que reflexiona sobre algunos de sus fenómenos más característicos, como por ejemplo el consumismo, su organización, sus jerarquías, etc. Ahora bien, lo hace sin añadir un ápice de crítica. Miura se aproxima a todos estos temas como un observador neutral, analizando la realidad que encuentra ante nuestros ojos mediante un planteamiento meramente estético, un hecho que ha dificultado a veces su total comprensión por parte de la crítica.

En consecuencia, el cromatismo de sus obras cambia radicalmente. A partir de este momento es mucho más vivo, artificial, denso… Incluso podría calificarse de desapacible o psicodélico. Igualmente, las formas, las composiciones y los formatos de sus creaciones van progresivamente dinamizándose y volviéndose más complejas. Así, aunque siempre parte de formas geométricas básicas, no solo trabaja con soportes

cuadrados y rectangulares (papel, lienzo, etc.), sino también con maderas de perfiles recortados —irregulares o triangulares—, cintas de nylon, etc.

Como es habitual en su producción madura, Miura realiza un gran número de pinturas, sobre todo en acrílico. Este medio le permite trabajar más rápido, de forma más inmediata y con colores más fluorescentes que se adecuan mejor a la nueva temática. Ahora bien, no descuida otras manifestaciones como el *collage*, la obra gráfica, la escultura o las instalaciones. Además, incluso experimenta con algunas nuevas como la fotografía tratada digitalmente.

La producción de Miura que se enmarca dentro de *El Paisaje Urbano* incluye un total de siete subseries que, a menudo, están formadas por uno o dos conjuntos de obras, tal y como veremos a continuación.

«Las primeras obras de temática urbana» (1994-1995) surge a la vez que algunas de las piezas del periodo final de la serie *La Playa de Los Genoveses.* Por este motivo, coinciden en ciertos elementos como la composición y el formato, si bien es cierto que en las creaciones que ahora nos ocupan se introducen importantes cambios conceptuales y formales.

Al igual que en casos anteriores, Miura opta por una gran sencillez formal, usando un patrón que se repite con escasas variaciones en cada una de las piezas. Así, la diversidad de estas obras viene dada por el complejo estudio cromático al que Miura las somete. Para ello, utiliza colores intensos, planos y contrastados, con los que crea múltiples combinaciones de fondo y figura. Con todo, no consiguen reflejar de manera suficientemente convincente la fuerza y el dinamismo que es propio de la gran ciudad y, por tanto, sus referentes no resultan suficientemente claros.

Mayor potencia plástica llega en su siguiente subserie, la cual está formada por «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos» (1995-1998) y «Las primeras representaciones de miradas» (1996-1997). En este momento, Miura lleva un paso más allá las propuestas de la subserie anterior hasta conseguir unas piezas más acordes con el dinamismo, la luminosidad, la energía e, incluso, la agresividad urbanas.

En este proceso, resulta fundamental la cuidada instalación de las obras, especialmente en el caso de las propuestas tridimensionales. Algunas de ellas se sitúan perpendicularmente a la pared, invadiendo enérgicamente el espacio del espectador, por lo que pueden considerarse como elementos híbridos, pues no son ni esculturas ni pinturas, y al mismo tiempo comparten cualidades con cada una de estas tipologías.

En este momento, Miura retoma su producción de obra gráfica en Ginkgo, realizando piezas sumamente interesantes y de un elevado nivel técnico. Varias de ellas destacan por los equilibrados contrastes de textura, color y acabado que apelan directamente tanto al sentido de la vista como del tacto.

Por otro lado, inspirándose en ciertas señales de tráfico japonesas, Miura comienza a desarrollar sus primeras representaciones de miradas. En ellas, intenta trasladar a sus creaciones la trayectoria de los ojos de los consumidores cuando se sitúan

frente a los escaparates de las tiendas o en los grandes almacenes. De este modo, genera en la superficie de sus piezas una sensación de desorden, agresividad y tensión.

En «Sparks» (1997-1998), su siguiente subserie, utiliza también formas muy dinámicas y atrevidas, aplicando algunos de los conceptos ya vistos anteriormente en «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos». Ahora bien, en este caso, su tamaño y su colorido son mucho más contenidos.

«Una mirada *tutti frutti*» (1998-1999) es una subserie de gran interés en la que el autor reúne la temática de miradas con las formas híbridas vistas anteriormente. Se trata de un conjunto de piezas sumamente sencillo, pero muy eficaz y enormemente atractivo.

Por su parte, en la subserie formada por «Cruces» (1998) y «Círculos» (1998-1999) parece reutilizar algunas de las formas que habían sido habituales en la serie *La Playa de Los Genoveses*. Ahora bien, su simbolismo está ahora mucho más diluido y su colorido ácido, artificial y casi fosforescente nos remite a un paisaje totalmente diferente. Asimismo, destaca el hecho de que Miura introduce algunas soluciones de redes que serán sumamente trascendentales para otras creaciones posteriores.

En «Escaparate» (1998-2000) Miura investiga en torno a varias líneas de trabajo. Por un lado, se interesa por la estética que se esconde en distintos tipos de publicaciones (cómics, revistas, etc.), en la publicidad (pancartas, neones…) o en los escaparates de las tiendas, e intenta traducirla y condensarla en sus obras. Por otro lado, desarrolla ciertos esquemas compositivos que a la vez le sirven para trabajar sobre la mirada y los mecanismos que esta desarrolla en nuestra sociedad. Para ello, juega con aspectos como el colorido, la tipografía, las composiciones o las imágenes que recubren las ciudades contemporáneas y crea un repertorio muy sugerente y variado de las diversas formas de consumismo a las que nos enfrentamos cada día.

Los resultados son siempre atrayentes, impactantes y sumamente originales. Esto es especialmente cierto en el caso de las impresiones digitales o de las instalaciones. Entre estas últimas destaca la propuesta que hizo en 1999 en el Tozai Bunka Center de Tokio con cintas de nylon de colores tensadas, que representan miradas congeladas. Esta fórmula, que será desarrollada con mayor profusión en la siguiente subserie, le permite adaptar su obra a la sala de exposición, ocupar el espacio del espectador y crear composiciones sumamente dinámicas y festivas, las cuales se ajustan a la perfección a la estética y la temática urbana que persigue en este momento. Sin duda, en todo este proceso tienen una gran trascendencia las experiencias que Miura vive en la capital nipona, las cuales además le ayudan a verificar el alcance de sus ideas sobre la gran ciudad. Igualmente, es necesario señalar que el título dado a dicha pieza, *Show window,* será aplicado a toda la siguiente subserie, una de las más importantes de su trayectoria.

En «Show window» (2000-2010) Miura lleva a su máxima expresión el análisis de la ciudad y de los distintos sistemas que en ella se desarrollan, ya sean de consumo, de organización, de exhibición, de publicidad (vallas publicitarias, anuncios de televisión…), etc. En otras palabras, en este conjunto de piezas, Miura logra ejemplificar a la perfección sus ideas sobre el paisaje urbano, entendido este como un gran escaparate. De este modo, apenas sorprende que su estética conecte con las

actuales estrategias de marketing o en ellas resulte básica la experiencia sensorial, sobre todo la visual.

«Show window» está formada por un elevado número de piezas que poseen estructuras internas sumamente complejas. Además, no evolucionan de manera lineal, sino que a lo largo de toda la subserie se observan constantes y múltiples idas y venidas. A menudo, el artista retoma ideas que ya habían aparecido con anterioridad y las funde con otras nuevas, por lo que tanto su análisis como su sistematización resultan enormemente difíciles. Por ello, hemos dividido la producción de este periodo en dos tipos: instalaciones de cintas y obras bidimensionales.

Con relación a las primeras, debemos señalar que Miura parte de las investigaciones llevadas a cabo en Tokio en 1999. Pero, en este momento, desarrolla algunos aspectos como su composición, su efectismo, su aire festivo, su ocupación y adecuación espacial, etc. De hecho, Miura logra crear en cada sala de exposición una simbiosis perfecta entre obra y lugar, lo que hace que, en cierto modo, cada uno de los montajes pueda considerarse una obra única y efímera. En todos los casos, el espectador se sumerge en un universo lleno de movimiento y de energía, que procede de una sugerente combinación de luz y de color.

Por otro lado, su producción bidimensional es predominante en su trayectoria desde finales de los años noventa. Esta se aplica a formatos muy diversos como cuadros, diseño gráfico, obra gráfica, algunas instalaciones o murales, aunque siempre se concibe desde un punto de vista eminentemente pictórico.

Los elementos que protagonizan estas obras son habitualmente figuras geométricas muy diversas. Estas pueden aparecer aisladas o combinadas de forma más o menos intrincada hasta incluso llegar a crear redes prácticamente indescifrables. Además de este tipo de formas, también se observan letras y signos que en ocasiones funcionan como logotipos de su propia obra y que demuestran el interés que el artista tiene por la tipografía, la señalética y el diseño. Todas ellas impactan y seducen al espectador enormemente por su variedad, su capacidad envolvente, su brillante colorido y su complejidad estructural.

Nuevamente, en lo que a su temática se refiere, son frecuentes las representaciones de miradas, el consumo de imágenes, los organigramas, las estructuras que se encuentran en nuestra sociedad, etc. Así, Miura no solo traduce a sus obras la estética de la gran ciudad o la publicidad, sino que también analiza los mecanismos y las estrategias que usan las grandes empresas para que compremos sus productos.

3. 3. CONCLUSIONES GENERALES

Además de las conclusiones específicas presentadas hasta ahora en relación con la trayectoria y la producción de Mitsuo Miura, la realización de la presente tesis doctoral también nos ha permitido alcanzar una serie de conclusiones generales. Estas atañen a diversos aspectos de la personalidad artística de Miura, como su propia

idiosincrasia japonesa, la relación que mantiene con la sociedad española y su panorama artístico, las fuentes en las que se inspira, las constantes que aparecen en su obra o su metodología de trabajo. Asimismo, finalizamos este apartado con una valoración global de la figura de este creador.

En lo que a la idiosincrasia de Miura se refiere, podemos concluir que el trabajo de este artista no apela a una «japonesidad» particular, y que, en general, no se observan en él características formales típicamente niponas. Algunas de las pocas excepciones que se pueden encontrar al respecto serían: la importancia de la caligrafía en su obra de juventud; los formatos colgantes como *kakemono*; la utilización de un sello a modo de firma (solo en una ocasión); la influencia de los jardines zen, etc.

Sin embargo, la formación que este artista recibe y las experiencias que vive durante su infancia y su adolescencia en Japón dejan una importante e imborrable huella en su persona, que nos permite relacionar algunos aspectos de su obra y de su mentalidad con la idiosincrasia nipona. No obstante, es necesario señalar que no siempre se muestran en estado puro, sino a menudo mezclados con otros de procedencia occidental y además suelen pasar bastante desapercibidos, ya que, en realidad, él nunca los fomenta. Entre ellos destaca por ejemplo, su espiritualidad abierta y alejada de dogmatismos; su mirada vitalista sobre la existencia; el uso libre y desprejuiciado que hace del color; o los resultados sencillos, sutiles, exquisitos y bien presentados. En esta misma línea se encuentra también su vinculación con la naturaleza o el hecho de que sus obras están pensadas para ser disfrutadas por los sentidos de forma sigilosa, dinámica y progresiva. Igualmente, en algunas de sus obras se observa una cierta influencia de algunos aspectos propios de la estética y la filosofía oriental —sobre todo japonesa—, como la idea de vacío, el concepto de espacio vivido, el círculo como símbolo de totalidad, etc. Además, no podemos olvidar la influencia que tuvo Tokio en el desarrollo de su concepto estético sobre la gran ciudad contemporánea.

Del mismo modo, hay muchos aspectos de su personalidad que nos remiten a lo que en el Japón de posguerra —cuando Miura nace— se considera una educación exquisita. En este sentido, no podemos dejar de mencionar, por ejemplo, su concepto de intimidad muy cerrado, su profundo sentido del deber y de fidelidad al maestro, su honestidad, su capacidad de trabajo y esfuerzo, su discreción, etc.

Sin embargo, aunque no ha querido perder su nacionalidad japonesa, los contactos que Miura mantiene con su país de origen tras establecerse en España son muy escasos. En lo que a vínculos indirectos se refiere, la única excepción digna de mención es que durante muchos años Miura lee la revista *Bijutsu Techō* con el fin de mantenerse informado de lo que sucede en el panorama artístico japonés e internacional. Por otro lado, sus relaciones directas con Japón son puntuales y se circunscriben a viajes para visitar a su familia y amigos o para realizar algunas exposiciones. Este hecho sumado a que Miura se marcha de su país de origen muy joven, sin haberse formado totalmente y tras haber pasado solo un año lectivo en Tokio, le ha impedido establecer lazos profesionales allí. Consecuentemente, Miura apenas es conocido en Japón y no se ha llegado a insertar en el panorama artístico nipón, ni en su mercado ni en sus instituciones.

La realidad es que el grueso de la trayectoria de Miura se desarrolla en España. No en vano, desde el momento de su llegada, lo que verdaderamente desea este artista es imbricarse en nuestra sociedad. Y de hecho, su integración en el país es sumamente rápida y profunda, tanto desde un punto de vista personal como profesional.

A ello contribuyen cuestiones como, por ejemplo, que es aquí donde termina de formarse y donde aprende la mayoría de las técnicas que trabaja. Además, desde el principio Miura se relaciona —y en algunos casos incluso desarrolla profundas amistades— con artistas de primera línea, tanto con algunos que ya están consolidados como con otros que todavía están emergiendo como él. Este hecho, sumado a su increíble curiosidad, le permite descubrir y conocer —a través de diversas vías— movimientos muy diferentes tanto dentro del panorama nacional como internacional (informalismo, expresionismo abstracto, neodadaísmo, arte pop, nuevo realismo, conceptualismo, arte normativo, arte *povera*, arte desmaterializado, minimalismo, etc.). Todos ellos le influyen en mayor o menor medida y le permiten avanzar en su propia búsqueda personal, si bien es cierto que, en general, —al igual que otros de sus contemporáneos— Miura está más atento a lo que sucede en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos, que a lo que acontece dentro de nuestras fronteras.

Salvo algunas excepciones, la trayectoria expositiva de este artista también se lleva a cabo en nuestro país y, además, la mayoría de los creadores con los que comparte sala han sido españoles o extranjeros que residen aquí. De hecho, él mismo es considerado a menudo como un artista de nuestro país. En general, los problemas que Miura se plantea en su trabajo, sobre todo hasta mediados de los años ochenta, aunque sumamente personales, coinciden en muchos puntos con los de toda una generación de artistas que ve la luz a finales de los sesenta y en la década de los setenta. Todos ellos luchan para romper con el arte español precedente —especialmente el que encarna el grupo El Paso— y desean sumergirse en las corrientes internacionales que están en boga en ese momento, proceso este último en el que Miura tiene un papel fundamental.

Consecuentemente, el trabajo del japonés logra desde el principio una positiva valoración que se mantiene hasta la actualidad. Además, durante mucho tiempo la presencia de este artista en exposiciones colectivas españolas sirve para ofrecer una imagen de modernidad tanto en nuestro país como en el extranjero.

Prueba del interés que la producción de Miura despierta en España son, por ejemplo: las prestigiosas galerías con las que ha trabajado (Egam, Amadís, Juana de Aizpuru, Vandrés, Estampa, Helga de Alvear, Adora Calvo, etc.); las instituciones en las que ha realizado exposiciones individuales (Museo de Arte Español Contemporáneo, Museo Artium, Círculo de Bellas Artes, CAB de Burgos, Fundación Marcelino Botín, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Palacio de los Condes de Gabia, etc.); los importantes críticos que han apoyado su trabajo (José de Castro Arines, Juan Antonio Aguirre, Santiago Amón, Francisco Calvo Serraller, Armando Montesinos, Alicia Murría, Mariano Navarro, etc.); o las numerosas obras de su autoría que se albergan en museos e instituciones españoles. En relación con esto último, destacan especialmente las colecciones de la Fundación Helga de Alvear, el mencionado Museo Artium, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Llegados a este punto, es inevitable preguntarse: ¿es Miura un artista español o un artista japonés? Pues bien, el análisis minucioso de su trayectoria y su producción nos ha permitido concluir que, en realidad, es las dos cosas. Es cierto que en su obra funde a menudo ambos mundos con naturalidad. Pero, en conjunto, si queremos definir su figura de manera precisa, es imposible simplificarla a blanco o negro y tampoco es correcto reducirla a gris. Miura es al mismo tiempo un creador español de origen nipón y un creador japonés que ha desarrollado su trayectoria profesional en España, y esta doble condición le acompañará hasta el final de sus días.

Por otro lado, en lo que se refiere a las fuentes que Miura maneja en su trabajo, podemos señalar que son sumamente variadas. Miura es un artista extremadamente culto y siempre se mantiene al día de lo que sucede en el mundo del arte tanto en España como en el extranjero. Visita con frecuencia las exposiciones de sus coetáneos y lee a menudo revistas internacionales, mayoritariamente japonesas, alemanas y norteamericanas. Todo ello le permite conocer las propuestas más vanguardistas en cada momento y sintonizar con lo que sucede más allá de nuestras fronteras. Este hecho es especialmente palpable en los primeros años de su trayectoria, cuando absorbe con avidez muchas de las novedades que le llegan, sobre todo de artistas estadounidenses, aunque añadiendo siempre un toque sumamente propio. De hecho, ni siquiera en estos momentos en los que su producción es más permeable a lo que sucede a su alrededor, nuestro artista se afilia de manera decidida a un movimiento concreto, sino que mezcla y experimenta con influencias de muy diversos orígenes, por lo que las diferencias entre sus creaciones y las de sus modelos son mayores que las similitudes. Y lo que es más, en cierto modo se podría afirmar que su aproximación a las tendencias de vanguardia es esencialmente intuitiva, estética y personal.

Conforme alcanza su madurez estilística, especialmente desde los años ochenta, Miura desarrolla un camino absolutamente independiente, menos identificado con su generación y construido de forma más individual. De hecho, si por algo destaca la producción de este artista es por rechazar todo tipo de etiquetas y por mantenerse fiel a su propia búsqueda. Miura siempre trabaja alejado de todas las modas y tendencias dictadas por el mercado o los certámenes oficiales, lo que a veces convierte a su trabajo en indefinible. No obstante, en ocasiones esto también le ha valido para ser reclamado desde distintos frentes (como grabador, como pintor, como escultor, como heredero del grupo de Cuenca, como artista abstracto, *minimal* o conceptual, de arte público, etc.).

Otra de las peculiaridades de su trabajo es que, para comprenderlo y valorarlo en su justa medida, requiere del espectador una contemplación directa y detenida debido a la cantidad de sugerencias y de matices que se esconden en él. Un hecho este que ha dificultado en ocasiones la divulgación y compresión de sus creaciones.

Sus obras son sumamente agradables. No en vano, están pensadas para el disfrute sensorial del espectador y siempre exhalan un aire optimista, alegre, a veces incluso humorístico, especialmente en su colorido y en sus títulos. Se podría decir que son un canto a nuestra existencia, una auténtica afirmación de la *joie de vivre*, pero sin extravagancias, sin falsedad.

A grandes rasgos y desde un punto de vista estético sus obras se caracterizan por la sutileza, la delicadeza o la simplicidad de formas y de medios (no de contenidos). Igualmente, destacan los sensibles estudios cromáticos, especialmente en sus pinturas, puesto que durante mucho tiempo en sus grabados su paleta se limita al blanco y el negro.

A lo largo de buena parte de su trayectoria, Miura utiliza en sus obras contrastes de todo tipo —color, material, textura…— para generar resultados de gran belleza. Asimismo, en todos sus trabajos, especialmente en aquellos que son tridimensionales, siempre tiene en cuenta el lugar donde van a estar situados, adaptándolos para que dialoguen con el espacio circundante y cuidando los montajes hasta el más mínimo detalle.

Del mismo modo, el autor siempre permanece atento a las posibilidades que los materiales le ofrecen sin proyectar ningún tipo de prejuicio sobre ellos y su elección viene determinada en cada caso por su adecuación a la idea que quiere expresar o al resultado que desea obtener.

Consecuentemente, sus creaciones no siempre se adaptan a los géneros tradicionales y, en ocasiones, es incluso difícil determinar si se tratan de cuadros o esculturas. Además, a pesar de que trabaja la pintura con mayor profusión, para Miura no existen jerarquías entre las distintas manifestaciones que trabaja. En casi todas las etapas de su trayectoria se observa cómo adapta sus hallazgos —formales, conceptuales, técnicos o temáticos— a distintos soportes, a veces incluso de manera casi simultánea, desarrollándolos para obtener lo mejor de cada medio. En este sentido, es importante subrayar que a Miura no le interesa lo novedoso como tal, sino que intenta investigar en profundidad cada idea y cada solución que encuentra.

Igualmente, gran parte de la producción de este artista se desarrolla dentro de los parámetros de la abstracción, si bien es cierto que para él este no es un problema nuclear en su trayectoria. Y de hecho, trabaja libremente la figuración cuando considera que se ajusta más a lo que desea expresar.

Por otro lado, Miura es un artista tremendamente sensible y analítico. De hecho, buena parte de su producción está motivada por su relación con el medio que le rodea, independientemente de si es natural o urbano. Se interesa por lo cotidiano, por las pequeñas cosas. Y aunque es cierto que no habla nunca de sí mismo en su obra, esta permanece constantemente ligada a su vida y a sus experiencias más personales.

Otra de las características más sobresalientes de su metodología de trabajo es que sus numerosas obras se agrupan en series y con gran frecuencia en subseries. De este modo, la repetición de sus ideas le sirve para conseguir una gran potencia expresiva, un hecho este que también se observa en sus abundantes polípticos.

El trabajo de Miura, por norma general, no se estructura en etapas perfectamente definidas, sino que sus series permanecen abiertas durante mucho tiempo y permeables a las novedades que otros conjuntos de piezas le ofrecen. De hecho, mantiene activas diversas líneas de investigación al mismo tiempo, lo que hace que las series se solapen,

se simultaneen y que no queden completamente cerradas ni siquiera tras pasar muchos años.

Asimismo, es necesario subrayar que Miura apenas ha dejado una huella formal en el trabajo de otros artistas más jóvenes, aunque eso no significa que no haya sido influyente. Lo que sucede es que su repercusión en las generaciones más recientes podría calificarse de intangible, pues tiene que ver con su actitud, su método de trabajo, su idea del arte, etc.

Por último, nos gustaría señalar que, tras haber pasado muchos años investigando todas las facetas de la trayectoria y la producción de Mitsuo Miura, una de las conclusiones que consideramos más significativa de nuestro trabajo es que el estudio de su compleja personalidad artística no se agota con esta tesis doctoral.

En este sentido, no podemos sino recordar y hacer nuestras, aunque aplicándolas a la figura de Miura, las palabras de la experta en Giorgio Morandi, Marilena Pasquali, cuando en uno de sus textos se preguntaba: «¿estoy realmente segura de haber comprendido a fondo a *Morandi*, ese artista prismático, de las mil trampas, aparentemente repetitivo e igual a sí mismo, cuando en realidad es imprevisible y siempre distinto?»[1].

Del mismo modo, Miura es un artista versátil, valiente, que se atreve a reinventarse a sí mismo, a cambiar y a experimentar, aunque manteniendo siempre una gran coherencia interna. De hecho, su obra se va actualizando conforme el propio Miura evoluciona como persona y como artista, no quedándose nunca obsoleta.

En definitiva, consideramos que la trayectoria de Mitsuo Miura supone un episodio fundamental en la Historia del Arte Español de los últimos cuarenta años, puesto que, tal y como este trabajo se ha encargado de demostrar, con su silenciosa pero intensa labor ha ayudado a escribir algunas de sus páginas más importantes.

[1] PASQUALI, Marilena, «Ocho reflexiones sobre el arte de Giorgio Morandi», en PASQUALI, Marilena, *et al.*, *Morandi. Exposición antológica*, [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 21.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

«10 x 10: 'concrete reasonableness'», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 5, pp. 30-31.

«An interview with Jasper Johns», *Artforum*, vol. III, n.º 5, 1965, pp. 32-36.

«Ángel Aragonés», en http://www.angelaragones.com/pdf/curriculum.pdf [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

«Antología Crítica», en http://www.neilsongallery.com/Quico%20Rivas/catalog/documentacion/EQ%2069-72%20libro/EQ%2069-72%20texto.htm [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

«Antonio Lorenzo», en http://antonio-lorenzo.com/curriculum.html [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

«Art since 1950: American», *Artforum*, 1962, vol. 1, n.º 4, p. 30.

«Barry Le Va», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 7, p. 47.

«Biografía», en http://nachocriado.com/biografia.htm [fecha de consulta: 1 de abril de 2008].

«Biografía», en www.pintoreduardonaranjo.com/biografia.html [fecha de consulta 2 de mayo de 2009].

«Brillante comienzo de la Semana Santa en toda España», *ABC*, 5 de abril de 1966, p. 75.

«Curriculum de Segundino Hernández», en ww.heinrichehrhardt.com/content/artistas/hernandez/ [fecha de consulta: 12 de marzo de 2008].

«Equipo crónica: cronología (1964-1981)», en http://march.es/arte/cuenca/anteriores/cronica/cronologia.asp [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

«Everett Ellin Gallery», *Artforum*, vol. I, n.º 8, 1963, pp. 16-17.

«Fernando Zóbel», en http://www.fernandozobel.com [fecha de consulta: 13 de febrero de 2012].

«Florencio Garrido», en http://www.mutualart.com/Artwork/Cuenca/95F917550F0E937E#/69643A353737382C73656C65637465643A74727565 [fecha de consulta: 5 de noviembre de 2011].

«Four drawings by Jasper Johns», *Artforum*, vol. IV, n.º 2, 1965, pp. 34-35.

«Group Exhibition. Paul Kantor Gallery», *Artforum*, June, 1962, vol. I, n.º I, p. 8.

«Luis Alegre Núñez», *Gran Enciclopedia de España*, en http://www.mienciclo.es/gee/index.php/Luis_Alegre_N%C3%BA%C3%B1ez [fecha de consulta: 10 de febrero de 2012].

«Luis Salaberría», en http://lugarimaginario.com/curriculum.html [fecha de consulta: 31 de octubre de 2008].

«Manuel Valdés Blasco», en http://fons.upv.es/Autores/Info_Autor_cas.asp?Id_de_Autor=ED [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2008].

«Neue Abstraktion. Klaus Jürgen-Fischer», *Das Kunstwerk*, abril-junio 1965, pp. 3-128.

«New York», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 10, p. 49.

«Photography», *Artforum*, 1965, vol. III, n.º 9, p. 46.

«Pop-art diskussion», *Das Kunstwerk*, abril 1964, pp. 2-31.

«Reseña histórica», en http://portallengua.fsanmillan.org/portallengua/fcc/pdf/proyectolenguabasf/1.1.5.resena.pdf [fecha de consulta: 21 de junio de 2009].

«Rocío Urquijo», en http://en.wikipedia.org/wiki/Rocio_Urquijo [fecha de consulta: 12 de junio de 2012].

«Sebastián Celoria», en http://www.phk.es/celoria/ [fecha de consulta: 31 de octubre de 2008].

«Signals», *Contemporary Culture Index*, en http://ccindex.info/iw/signals/ [fecha de consulta: 17 de febrero de 2012].

«Simeón Sáiz Ruiz», en http://catalogo.artium.org/book/export/html/314 [fecha de consulta: 26 de noviembre de 2011].

«Toni Crabb», en www.theprivatespace.es/tps-by/tps-by-artists/toni-crabb [fecha de consulta: 28 de febrero de 2012].

«Un clamor en el origen», *Diario 16*, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo, primavera/verano de 1985*, 17 de junio de 1985, pp. XIV-XV.

AA. VV, *Jóvenes maestros de la estampa de hoy*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1968.

AA. VV., *Alfredo Alcaín versus Gerardo Aparicio*, Madrid: Galería Egam, 1989.

AA. VV., *Arte del Barroco occidental. Tokio: National Museum of Western Art,* 1963.

AA. VV., *Colección Pública II. Arte contemporáneo, ingresos 1991-1993*. *Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1993.

AA. VV., *Kishio Suga*, Tokio: Tomio Koyama Gallery, 2008.

AA. VV., *Manuel Barbadillo. Obra modular (1964-1994)*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1995.

AA. VV., *Mateo Maté*, Madrid: Galería Ginkgo, 1994.

AA. VV., *Modern Japanese art and Paris*, Tokio: The National Museum of Modern Art, 1975.

AA. VV., *Rastreo Cuenca*, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1977.

AA. VV., *The Kodansha bilingual encyclopaedia of Japan***,** Tokio-Nueva York: Kodansha America, 1998.

AA.VV., *Madrid, el arte de los 60*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1990.

AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte Último. La «Nueva Generación» en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo Estévez, 1969.

— *Luis Muro*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979.

— *Nacho Criado*, Madrid: Galería Amadís, 1971.

ALBARRÁN DIEGO, Juan, «Del 'desarrollismo' al 'entusiasmo': notas sobre el arte español en tiempos de transición», *Foro de Educación*, n.º 10, 2008, pp. 167-184.

ALLOWAY, Lawrence, «Sol LeWitt: Modules, walls, books», *Artforum*, 1975, vol. XIII, n.º 8, pp. 38-44.

— *Rauschenberg*, Madrid: Fundación Juan March, 1985.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla La Mancha*, Cuenca: Caja Castilla La Mancha, [2000].

ANESAKI, Masaharu, *Art, life, and nature in Japan*, Westport: Conn, ed. Greenwood, 1977.

ANFAM, David, *El expresionismo abstracto*, Madrid: Destino, 2002.

APARICIO YAGÜE, Gerardo, *Papel + Metal*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (Tesina inédita).

Artforum, 1963, vol. 1, n.º 10, p. 43.

ASHTON, Dore, «New York Letter», *Das Kunstwerk*, enero 1963, pp., 31-35.

— *À rebours = the informal rebellion (1939-1968),* Madrid y Las Palmas de Gran Canaria: MNCARS y CAAM, 1999.

— *Unknown shore: a view of contemporary art*, Boston: Little, Brown and Co., 1962.

ASINS, Elena, *et al*., *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Diccionario de arte contemporáneo y terminología de la crítica actual*, Madrid: Compañía General de Bellas Artes, 2002.

BANNARD, Walter D., «Touch and scale: cubism, Pollock, Newman, Still», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 10, pp. 58-66.

BARLÉS BÁGUENA, Elena, «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 23-82.

— , y ALMAZÁN, David (coord.), *Japón y el mundo actual, Actas del IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

— (coord.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos: la belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza: Fundación Torralba-Fortún, 2008.

BARRIO-GARAY, José Luis, «Desde la hoz del Huecar: contextos, impactos y repercusiones en España y el extranjero», *Goya*, n.º 226, 1992, pp. 213-221.

BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*, Madrid: Alianza, 2008 (1.ª ed. 1946).

BOCHNER, Mel, «The serial attitude», *Artforum*, vol. VI, n.º 3, 1967, pp. 28-33.

BONET, Juan Manuel, «Para saludar a una editorial de grabados», *ABC*, *ABC de las Artes*, 12 de julio de 1990.

— , *et al*., *Adolfo Schlosser*, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, [1998].

— , *et al.*, *España años 50. Una década de creación*, Málaga: Museo Municipal de Málaga, 2004.

— , *et al., Nacho Criado. Tras la ruina… 1966-70. 1989-99*, Valencia: IVAM, 1999.

— , *Hecho de palabras*, Madrid: Galería Jorge Mara, 1992.

BORDEN, Lizzie, «Three modes of Conceptual Art», *Artforum*, 1972, vol. X, n.º 9, pp. 68-71.

BOSHNER, Mel, «The serial attitude», *Artforum*, 1967, vol. VI, n.º 4, pp. 28-33.

BRAVO RUIZ, Natalia, y IVARS, Joaquín, «Japón In-móvil: una aproximación al arte contemporáneo hecho en Japón 1993-2001 (I) y (II)», en *Boletín de Arte*, n.º 26-27, 2005-2006, pp. 497-550.

BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

BRION, Marcel, *Art abstract*, París: Albin Michel, 1956.

BUADES, Mercedes, *et al., Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2008.

BULNES, Patricio, *et al., Adolf Schlosser*, Valencia: IVAM, 1998.

BUTIN, Hubertus (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Adaba Editores, 2002.

CABEZAS, Antonio, *El siglo ibérico de Japón*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Otra pintura de Castilla-La Mancha*, Villarrobledo: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1984.

— , y GARCÍA BERRIO, Antonio, *Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga: Colectivo Palmo*, [Sevilla]: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Colectiva en la Ginkgo», *Diario 16*, 24 de julio de 1993, p. 28.

CERRILLO, Pedro, «Más espacio para el Museo de Cuenca», *ABC*, 11 de octubre de 1978, p. 31.

CHAO, Chang, *et al*., *Chinese Calligraphy*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1971.

CHEVALIER, Denys, «Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey», *Das Kuntswerk*, noviembre-diciembre 1961, pp. 50-54.

CHEVIAKOFF, Sofía, *et al., Minimalismo- Minimalista*, Colonia: Könemann, 2001.

CHI-PO, Wang, *Calligraphy*, [s. l.]: [s. n.], 1960.

CIRICI PELLICER, Alexandre, *et al., Antonio Saura*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 1980.

CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Kimonos y minifaldas: una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo *Made in Japan*», *Actas del Simposio «Reflexiones sobre el gusto»*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (en prensa).

— «Las colecciones de arte japonés contemporáneo en España», en BARLÉS BÁGUENA, Elena (coord.), *Coleccionismo y colecciones de arte japonés en España*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (en prensa).

CLOT, Manel, *Lento (a partir de una idea de Manel Clot): Carles Congost, Ester Partegás, Javier Peñafiel*, Madrid: Galería Ginkgo, [1996].

CRESPO, Ángel, *Arte objetivo*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Das Kunstwerk, enero 1971, p. 60.

Das Kunstwerk, noviembre-diciembre 1962, p. 24.

DAWSON, John, *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid: Ediciones Blume, 1982.

DE LA TORRE, Alfonso y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después,* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.

DIENST, Rolf-Gunter, «Informelle Schriften», *Das Kunstwerk*, abril 1963, pp. 4-24.

DRISCOLL, Lucy, y Kenji TODA, *Chinese Calligraphy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1935.

DYCKES, William, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York: The Art Digest, 1975.

ECKE, Tseng Yu-ho, *Chinese Calligraphy,* Boston: David R. Godine Publishers, 1971.

ERAN, Martí, «Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)», 2004, en www.martiperan.net/print.php?id=18 [fecha de consulta: 25 de febrero de 2012].

EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*, Barcelona: Labor, 1975.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte povera*, Guipúzcoa: Nerea, 1999.

FRANCÉS, Fernando, *et al.*, *Yoshitomo Nara + Graf. Torre de Málaga*: Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2007.

FRANKENSTEIN, Alfred, «Mark Tobey», *Artforum*, 1962, vol. I, n.º 1, p. 24.

FRIED, Michael, «Jackson Pollock», *Artforum*, 1965, vol. IV, n.º 1, pp. 14-17.

GÁLLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990.

GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Renovar las figuras», en *La Vanguardia*, 13 de abril de 2008, p. 15.

GAUL, Winfred, «Amerika, hast du es besser», *Das Kunstwerk*, marzo 1963, pp. 2-13.

GIL, Julián, *et al.*, *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Centro Cultural de la Villa, 1989.

— *Arte sistemático y constructivo*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Centro Cultural de la Villa, 1989.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Paisajes celulares de María Lara», *Ideal*, 28 de febrero de 1986, p. 8.

GONZÁLEZ ROBLES, Luis, *Línea, espacio y expresión en la pintura española actual*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982.

GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

HEATH, Adrian, *Abstract painting: its origin and meaning,* Londres: Alec Tiranti, 1953.

HEIZER, Michael, *Michael Heizer*, Essen: Museum Folkwang, 1979.

HERNANDO, Javier: «La renovación escultórica de los ochenta en España», *Goya,* n.º 223-224, pp. 79-89.

HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto,* Colonia: Taschen, 2005.

— *Johns*, Colonia: Taschen, 2007.

HUNTER, Sam, *Robert Rauschenberg. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

ITO, Norihiro, *et al.*, *Art in Japan today. Vol. 2, 1970-1983*, Tokio: The Japan Foundation, 1984.

ITO, Toshiharu, *et al*., *Chikaku. Tiempo y memoria en Japón,* Vigo: MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo), 2005.

IVARS, José Francisco, *Mompó. Constelaciones, representaciones, signos*, Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1991.

JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), en http://www.aisf.or.jp/~jaanus/ [fecha de consulta: 2 de octubre de 2010].

JAESCHKE, Helmut, *Waldenburg*, Hamburgo: Galería V. Loeper, 1975.

JIMÉNEZ, José, «Reaccionar ante la imagen», en http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/simeon/criticasaiz.html [fecha de consulta: 4 de noviembre de 2011].

JULIÁ, Santos, *et al*., *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Fundación Juan March, 2006.

K'O-MING, Kao, *et al.*, *Chinese calligraphy and painting in the collection of John M. Crawford, Jr*., Nueva York: Pierpont Morgan Library, 1962.

KOZLOFF, Max, «9 in a Warehouse», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 6, pp. 38-43.

— «Color-light in Mark Rothko», *Artforum*, 1965, vol. IV, n.º 1, pp. 38-44.

— «Jasper Johns: colors, maps, devices», *Artforum*, vol. VI, n.º 3, 1967, pp. 26-31.

— «Men and Machines», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 6, pp. 22-29.

— «The trouble with Art-as-Idea», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 1, pp. 33-37.

KRAUSS, Rosalind, «Jackson Pollock's drawings», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 5, pp. 58-61.

KREJCA, Ales, *Las técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original,* Madrid: Editorial Libsa, 1990.

LAGENS, Meter, «Present-day styles and ready-made criticism. In which the formal contributions of Pop art is found to be Minimal», *Artforum*, vol. V, n.º 4, 1966, p. 36.

LAILACH, Michael, *Land art*, Colonia: Taschen, 2007.

LAMBERT, J. C., *Sugaï*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1991.

LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.

— *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid: Ed. Verbum, 2003.

— *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

LEIDEN, Philip, «Joe Goode and the common object», *Artforum*, vol. IV, n.º 7, 1966, pp. 24-25.

LEWITT, Sol, «Paragraphs on conceptual art», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 10, pp. 79-83.

LIPPARD, Lucy R, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos (Madrid): Akal, [2004].

— «Sol LeWitt: Non-visual structures», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 8, pp. 42-46.

— *El pop art*, Barcelona: Ediciones destino, 1993.

LIVINGSTON, Jane, «Barry Le Va: Distributional Sculpture», *Artforum*, 1968, vol. VII, n.º 2, pp. 50-54.

LIVINGSTONE, Marco y ROSENTHAL, Norman, *Arte pop*, [Madrid]: Electa, 1992.

LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Morandi 1890-1964*, Madrid: Globus, Colección Grandes Pintores del siglo XX, 1996.

LÓPEZ, Teresa, *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*, Puerto Rico: [s. d.], 2010.

— *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry,* Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2009 (Tesis), disponible en

http://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA [fecha de consulta: 16 de enero de 2012].

LORD, J. Barry, «Pop art in Canada», *Artforum*, vol. II, n.º 9, 1964, pp. 28-31.

LORENTE ALCOYA, Óscar: «Influencias orientales en la arquitectura moderna occidental. El caso español: Miguel Fisac», en *I Jornadas Internacionales de Investigación sobre Asia-Pacífico: «La creación artística como puente entre Oriente y Occidente»*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012

LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983 (1976 1ª ed.).

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1986.

MARSÉ, Juan, *et al.*, *Fundación Antonio Pérez*, Cuenca: Diputación de Cuenca, 1998.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Shermann*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MARZO, Jorge Luis, «*Todo nuevo bajo el sol*. La posmodernidad en el arte español de los años 1980». Texto revisado de la conferencia realizada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, University of Liverpool, School of History, 12-15 de mayo de 2010, disponible en: http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf [fecha de consulta: 25 de febrero de 2012].

MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia: Taschen, 2004.

MASHECK, Joseph, «Yes! Says Arakawa», *Artforum*, vol. XI, n.º 7, 1973, pp. 40-42.

MATSUI, Midori, *The age of micropop: the new generation of Japanese artists*, Tokio: Parco, 2007.

MAZARÍO TORRIJOS, Carlos, «Zóbel y su biblioteca: corriente de nuevas ideas», en ALMAZÁN, David (coord.), *Japón. Arte, cultura y agua. Actas del VI y VII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 124-131.

MEREWETHER, Charles, *et al*., *Art, anti-art, non-art: experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970,* Los Angeles: Getty Research Institute, [2007].

MIYAMURA, Noriko, *et al.*, *Yoshitomo Nara from the depth of my drawer*, Tokio: Masakazu Takei, 2005.

MORRIS, Robert, «Antiform», *Artforum*, 1968, vol. VI, n.º 7, pp. 32-35.

— «Notes on Sculpture. Part IV. Beyond Objects», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 7, pp. 50-54.

— «Notes on Sculpture. Part II», *Artforum*, 1966, vol. V, n.º 2, pp. 20-23.

— «Notes on sculpture», *Artforum*, 1966, vol. IV, n.º 6, p. 42.

— «The art of existence. Three extra-visual artists: Works in process», *Artforum*, 1971, vol. IX, n.º 5, pp. 28-33.

MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*, Madrid: Destino, 1990.

MUNROE, Alexandra, *et al.*, *Japanese art after 1945: Scream against the sky*, Nueva York: Harry Abrams, 1994.

MURAKAMI, Takashi, *Little boy: The arts of Japan's exploding subculture*, Nueva York: Japan Society, 2005.

MURO, Luis M., *Muro*, Madrid: Galería Amadís, 1971.

MUROI, Shunji *et al., Kishio Suga from a Zen perspective*, Itamuro: Kishio Suga Souko Museum, 2008.

MURRÍA, Alicia, «Nuevas Propuestas», *Lápiz*, año XII, n.º 102.

NAVARRO, Mariano, «Tres voces», *ABC, ABC de las Artes*, 7 de marzo de 1997.

NITSCHKE, Günter, *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Colonia: Taschen, 1999.

O'CONNOR, Francis V., «The genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 9, pp. 16-23.

OLDENBURG, Claes, «Claes Oldenburg: Extracts from the Studio Notes (1962-64)», *Artforum*, 1966, vol. IV, n.º 5, pp. 32-33.

OLDENBURG, Richard E., *Arte americano: Museo de Arte Moderno de Nueva York en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Londres: Phaidon, 2006.

OSORIO, Alfonso, *Jackson Pollock 1951*, Nueva York: Betty Parson' Gallery, 1951.

OSTERWOLD, Tilman, *Pop art*, Colonia: Taschen, 2007.

PALOMO DÍAZ, Francisco José, «El grabado en Málaga: el colectivo Palmo (1978-1987)», *Laboratorio de Arte*, n.º 17, 2004, p. 366.

PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007.

PASQUALI, Marilena, *et al.*, *Morandi. Exposición antológica*, [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza [etc.], 1999.

PÉREZ, Carlos y VALLEJO, Inés, *Manuel Hernández Mompó. Pinturas, esculturas y dibujos (1935-1968)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

PÉREZ, Francisco, *Gráfica española actual*, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: Dirección General de Bellas Artes, 1971.

PICARD, Lil, «Interview mit Robert Morris», *Das Kunstwerk*, marzo 1972, pp. 3-12.

— «Jasper Johns», *Das Kunstwerk*, noviembre 1963, pp. 6-12.

PINCUS-WITTEN, Robert, «Eva Hesse: Post-minimalism into sublime», *Artforum*, 1971, vol. X, n.º 3, pp. 32-44.

— «Keith sonnier», *Artforum*, 1969, vol. VIII, n.º 2, pp. 39-45.

— «Mel Bochner: the constant as variable», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 4, pp. 28-34.

— «Slow information: Richard Serra», *Artforum*, 1969, vol. VIII, n.º 1, pp. 34-39.

— «Eva Hesse: Last words», *Artforum*, 1972, vol. XI, n.º 3, pp. 74-76.

PIQUERAS, José, *Arte geométrico, cinético y constructivista. Le Parc, Soto, Vasarely, Yturralde*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1991.

PORTILLO, Mónica y RUBIRA, Sergio, *Galería & Ediciones Ginkgo. 10 años de edición, 1989-1998*, 1998 (trabajo inédito).

QUERALT, Rosa, *et al, El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.), *Historia del arte: el mundo contemporáneo*, Madrid: Alianza, 1997.

RAMÍREZ, Mari Carmen, *Marcos Irizarry. 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*, Puerto Rico: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1987.

RAMÓN JARNE, Ricardo, *et al.*, *Artistes espanyols als anys 70 a la collecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, [Palma de Mallorca]: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Madrid: Nerea, 1998.

REBULL TRUDEL, Melania, *Jasper Johns*, Madrid: Globus, Colección Grandes pintores del siglo XX, 1994.

RESTANY, Pierre, «César», *Das Kunstwerk,* enero 1962, pp. 13-20.

— «Die Beseelung des Objektes», *Das Kunstwerk,* julio-agosto 1961, pp. 37-56.

— «Le nouveau realisme und was darunter zu verstehen ist», *Das Kunstwerk,* enero 1963, s. p.

RIBAL I SIMÓ, Pilar, *et al.*, *Abstraccions pintura no figurativa a les Illes Balears*, [Palma de Mallorca]: Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1996.

RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid: Mondadori, 1991.

RODRÍGUEZ, Arturo, «El comercio del arte contemporáneo en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 572, febrero 1998, p. 26.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROH, Juliane, «Wie Sie Zeichnen», *Das Kuntswerk*, mayo-junio, 1963, pp. 2-57.

ROSE, Barbara, «Claes Oldenburg's Soft Machines», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 10, pp. 30-36.

— «Gerardo Rueda. Madrid-París-Madrid», en AA. VV., Gerardo Rueda, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2003.

— «Problems on Criticism VI: The Politics of Art, Part III», *Artforum*, 1969, vol. VII, n.º 9, pp. 46-51.

— «The graphic work of Jasper Johns. Part II», *Artforum* vol. IX, n.º 1, 1970, pp. 65-74.

— «The graphic work of Jasper Johns», *Artforum,* vol. VIII, n.º 7, 1970, pp. 39-45.

RUBIN, William, «Jackson Pollock and the modern tradition. Part III», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 8, pp. 28-37.

— «Jackson Pollock and the modern tradition. Part II», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 7, pp. 28-37.

— «Jackson Pollock and the modern tradition. Part IV», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 9, pp. 28-33.

— «Jackson Pollock and the modern tradition», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 6, pp. 14-21.

RUBIO MARTÍNEZ, Mariano, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*, Tarragona: Ed. Tarraco, 1979.

RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX,* Colonia: Taschen, 2005.

SANDLER, Irving, *Mark Rothko, 1903-1970*, Londres: The Tate Gallery, 1987.

SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud, «Japanische Kalligrafie der Gegenwart», *Das Kunstwerk*, noviembre-diciembre 1961, pp. 3-12.

— , *et al.*, *Japanese Modern Art. Painting from 1910 to 1970,* Nueva York: Japanese Foundation, 2000.

SEITZ, William C., «Problems of "New Directions" Exhibitions», *Artforum*, 1963, vol. II, n.º 3, p. 23.

— *Mark Tobey*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1962.

SICHEL, Berta, *et al*., *Fluxus y fluxfilms: 1962-2002*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

SLAWSON, David A., *Secret teachings in the art of Japanese gardens: design principles, aesthetic values*, Tokio: Kodanska International, 1991.

SOLÁNS, Piedad, *Jordi Teixidor: Pinturas,* Cantabria: Ayuntamiento de Miengo, 1999.

SPEISER, Werner, *et al, Chinese Art: Painting, Calligraphy, Stone Rubbing, Wood Engraving*, Londres: Oldbourne Press, 1964.

TAKASHINA, Shuji, *et al.*, *Art in Japan today. Vol. 1,* Tokio: The Japan Foundation, 1974.

TAKEUCHI, Keiichi, *Japan: a self-portrait. Photographs 1945-1964*, París: Flammarion, 2004.

TAYLOR, Richard B., «Orden en el caos de Pollock», *Investigación y Ciencia*, febrero, 2003, pp. 70-75.

TONO, Yoshiaki, «El Shusaku Arakawa de Nueva York», *Bijutsu Techō*, 1966, n.º 5, pp. 101-111.

— «Japan», *Artforum*, 1967, vol. V, n.º 5, pp. 53-55.

TUCHMAN, Phyllis, «Minimalism and critical response», *Artforum*, 1977, vol. XV, n.º 9, pp. 26-31.

— *Minimal Art,* Madrid: Fundación Juan March, 1981.

VARLEY, H. Paul, *Japanese culture*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.

VILLAESPESA, Mar, *et al.*, *Memoria. Soledad Sevilla, 1975-1995*, [Madrid]: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, [1995].

— *Simeón Sáiz Ruiz*, Madrid: Museo de Bellas Artes de Asturias y Galería Antonio Machón, 1986.

VILLALBA, Javier, *Budismo Zen: Repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003 (Tesis).

WASSERMAN, Emily, «Yoko Ono at Syracuse. 'This is not here'», *Artforum*, 1972, vol. X, n.º 5, pp. 69-73.

WATKINS, Jonathan, *Facts of life: contemporary Japanese art*, Londres: Hayward Gallery; [Tokio]: Japan Foundation, 2001.

WELLER, Allen, S., *Art USA now*, Lucerna (Suiza): C. J. Bucher, 1962.

WIEHAGER, Renate, *et al.*, *Maximin: tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*, Madrid: Fundación Juan March: Arte y Ciencia, 2008.

WILKES TUCKER, Anne, *et al.*, *The history of Japanese photography*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2003.

WILSON, Simon, *El arte pop*, Barcelona: Editorial Labor, 1975.

YAMAGUCHI, Yumi, *Warriors of art: A guide to contemporary Japanese artists*, Tokio: Kodansha, 2007.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, «Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular», *Anales de Historia del Arte*, n.º 14, 2004, pp. 251-267.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MOVIMIENTOS MIGRATORIOS JAPONESES Y ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS JAPONESES EN ESPAÑA

«5 historias de arte», en *Stromboli* (Programa de TV), Televisión de Cataluña, 1996 (duración 30 min.).

«Antecedentes. AECID», en www.aecid.es/web/es/aecid/antencedentes/index.html?imprimir=true [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

«Archivo de artistas», en http://hangar.org/es/residents/arxiu-artistes-alfabetic/ [fecha de consulta: 11 de junio de 2011].

«Blog de Hiroshi Shimamura», en http://hiroshishimamura.blogspot.com/ [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

«Blog de Hisae Yanase», en http://hisaeyanase.blogspot.com [fecha de consulta: 6 de julio de 2011].

«Blog de Keiko Mataki», en http://keiko226.blog69.fc2.com/ [fecha de consulta: 6 de abril de 2011].

«Blog de Motoso Araki», en http://talleryuu.exblog.jp/7342525/ [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009].

«Blog de Sosaku Miyazaki», en http://blog.jbonline.es/sosaku-miyasaki.html [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

«Blog de Sosaku Miyazaki», en http://sosakumiyazaki.blogspot.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

«Blog de Toshiro Yamaguchi», en http://taotoshiro.exblog.jp/ [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].

«Blog de Yayoi Doho», en http://shodonihongobarcelona.blogspot.com/ [fecha de consulta: 19 de noviembre de 2009].

«Brochure#06», en www.juancardosa.com/blog/?page_id=125 [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

«Cálculo de variaciones del Índice de Precios de Consumo (sistema IPC base 2006), en http://www.ine.es/varipc/index.do [fecha de consulta: 29 de agosto de 2011].

«Campo Cuántico», en http://meseon.es/exhibition/view/883/campo-cuantico [fecha de consulta: 7 de julio de 2010].

«Chiaki Horikoshi», en http://suzuki.888j.net/artist/horikoshi/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Chiaki Horikoshi», en www.esflamenco.com/bio/biografia.php?language=ES&id=10675 [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Ciudades hermanadas», *Embajada del Japón en España*, en www.es.emb-japan.go.jp/relaciones/ciudades.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].

«Cosmodopamina: la nueva exposición de Michiko Totoki. En galería Catarsis», *Arte y Libertad*, año IX, n.º 50, [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Depuración de la esencia minimalista», en http://www.arte10.com/noticias/propuesta-291.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Diario de Barcelona», Barcelona Televisión, emitido el 25 de julio de 2009.

«El Campanar, escenario de la pintura de Naoko Nakamoto», *Mediterráneo*, 15 de mayo de 1986, p 10.

«El escultor de la Sagrada Família Etsuro Sotoo, premiado por el Gobierno japonés por contribuir a la relación con España», http://www.europapress.es/catalunya/noticia-escultor-sagrada-familia-etsuro-sotoo-premiado-gobierno-japones-contribuir-relacion-espana-20080715144641.html [fecha de consulta: 26 de abril de 2009].

«El japonés Ohnuma expone en Toledo», http://www.toledo-turismo.com/turismo/agenda/169/el-japones-ohnuma-expone-en-toledo.aspx [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Encuesta de Movimientos Turísticos en Fronteras (Frontur). Año 2008», en www.iet.tourspain.es/informes/documentacion/frontur/MovimientosTuristicosEnFronteras2008.pdf [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].

«Entrevista a Hiroshi Shimamura», *1.ª Maratón de Diseño y Creación Gráfica de Barcelona*, en http://idep24x24.blogspot.com/2006/12/entrevista-hiroshi-shimamura.html [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

«Exposición "Los Tesoros encontrados en la ruta de la seda"», en http://www.inzona.es/exposicion-los-tesoros-encontrados-en-la-ruta-de-la-seda.html [fecha de consulta: 5 de marzo de 2003].

«Exposición de Pintura de Ryoichi Noguchi», en www.espacioniram.com/eventos/57.html [fecha de consulta: 3 de julio de 2009].

«FlamencoLocura: Arte Japonés», en www.patiodebutacas.es/2010/10/01/flamencolocura_artejapones/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Fumiko Negishi», *ABC*, 29 de junio de 2002, p. 21.

«Fumiko Negishi», www.tokinowasuremono.com/e/artist-002-back/200903FumikoNEGISHI.html [fecha de consulta: 5 de marzo de 2010]

«Fusión oriental y occidental», *El Mundo,* Metrópoli, 4 de abril de 2006, en http://www.elmundo.es/metropoli/2006/04/04/arte/1144163637.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Globos, nubes y lagos», *La Vanguardia*, 11 de julio de 2010, p. 13.

«Grupo 360», [s.d.], 19 de mayo de 1983, [dossier del artista].

«Gustavo Isoe», en http://www.coleccionesmapfrearte.com/ficha_autor.aspx?id=78 [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].

«Hanamaro/ Oriental Mediterráneo», *Metal REVISTA*, Septiembre 2006.

«Haruhito Ota, pintor hiperrealista y gran admirador de Moratalaz», *El informativo de Moratalaz*, año 10, n.º 103, abril 2005, p. 4.

«Hidetoshi Nagasawa», en http://www.culturacampania.rai.it/site/it-IT/Almanacco_della_Cultura/Eventi/eventi/hidetoshi_nagasawa.html [fecha de consulta: 24 de febrero de 2008].

«Hiraki Sawa», en http://www.jamescohan.com/artists/hiraki-sawa/bio/ [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Hiroshi Shimamura. Entrevista», en www.popchild.com/viewArtFile.php?id_articulo=1912&id_tipo=4 [fecha de consulta: 5 de noviembre de 2009].

«Hiroyuki Masuyama», en www.studiolacitta.it/English/Artists/HiroyukiMasuyama.php [fecha de consulta: 24 de febrero de 2008].

«How Q Found Her Groove», *New York Times*, 30 de enero de 2005, en ttp://www.nytimes.com/2005/01/30/nyregion/thecity/30feat.html?ex=1108098000&en=e13d7fe0d2adc2d4&ei=5070 [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].

«Imagine finding me - Photographs by Chino Otsuka», en http://www.dajf.org.uk/exhibition/imagine-finding-me-photographs-by-chino-otsuka [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Isao Sugiyama», en www.isao-sugiyama.com/italian/biografia.html [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].

«Japan four: London Based Contemporary Japanese Artists and London-Tokyo Digital Projects Present New Works», en http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/01/30/29607.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Japanese American Association of New York», en http://www.jaany.org/ [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].

«Japanese London», en www.museumoflondon.org.uk/Collections-Research/Research/Your-Research/RWWC/Themes/1084/1270/ [fecha de consulta : 8 de agosto de 2011].

«Japanese Overseas Travellers by Destination», en http://www.tourism.jp/english/statistics/outbound.php [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].

«Kaoru Katayama», en http://kaorukatayama.com [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

«Kazuko Miyamoto», en www.fashionoffice.org/culture/2008/miyamoto5-2008.htm [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].

«Keiko Mukaide», en http://en.wikipedia.org/wiki/Keiko_Mukaide [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Kiyoshi Yamaoka», *Ya*, 19 de diciembre de 1987.

«Koichi Sugihara», en http://www.red03.com/castellano/artistas/koichi.htm [fecha de consulta: 20 de noviembre de 2009].

«Kuniaki Oya», en http://www.gal-art.es/www/?p=50 [fecha de consulta: 9 de marzo de 2010].

«Looking into the Mirror Pond: Woodcut prints by Nana Shiomi», en www.dajf.org.uk/exhibition/looking-into-the-mirror-pond-woodcut-prints-by-nana-shiomi [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Love, Faith & Hope», en http://www.behance.net/gallery/Love-Faith-Hope/1218947 [fecha de consulta: 9 de julio de 2011].

«Michiko Totoki», en /www.art-room.com.es/artistas/MichikoTotoki.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Michiko Totoki», *Revista Huellas*, n.º 1, 2009, en /www.revistahuellas.es/html/galeria.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Mika Murakami», en http://www.galeriadelagua.es/page.html?id=26 [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Mika Murakami», en www.spanishprintmakers.com/spanish/mica/biog/biogmika.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Mint Museum Acquires Rare Rookwood, Kataro Shirayamadani's Dragon Vase», en http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa523.htm [Fecha de consulta: 6 de abril de 2008].

«Mirai Kobayashi», en http://www.acomunica.com/cora24/arte/galerias/021cd39a1e0d83a0e.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Mirai Mobayashi», en http://miraik.netai.net [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Mitsuo Miyahara», en http://artnews.org/artist.php?i=6003 [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].

«Mitsuo Miyahara», en http://www.mitsuo.moonfruit.com/#/biography/4530414436 [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].

«Molecular Informatics. Morphogenic substance via eye tracking», en http://fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=279&titulo=Molecular%20Informatics.%20%20Morphogenic%20substance%20via%20eye%20tracking.%20Seiko%20Mikami [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].

«Museo Marugame Higai», en http://www.rnc.co.jp/moto/ [fecha de consulta: 2 de agosto de 2011].

«Ohara Museum of Art», en http://www.ohara.or.jp/201001/jp/C/C4c1.html [fecha de consulta: 27 de agosto de 2011].

«Orilla. Exposición de Mika Murakami», en www.ladrondeagua.com/culturales/octubre2008/mika_murakami.htm [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

«Regional Affairs», en http://www.mofa.go.jp/region/index.html [fecha de consulta: 22 de julio de 2011].

«Relaciones económicas», en http://www.es.emb-japan.go.jp/relaciones_economicas.htm [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].

«Rojo Projects», en http://rojo-projects.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

«Sadao Koshiba Exhibition», en http://www.g-beaux.jp/pages/exhibiton_j/071015.htm [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

«Sanyo aplicará el ERE a los 149 trabajadores de la sección industrial de su planta de Tudela (Navarra)», en http://terranoticias.terra.es/articulo/html/av2729891.htm [fecha de consulta: 5 de agosto de 2011].

«Satoshi Hirose», en http://www.tomiokoyamagallery.com/artists_en/hirose_en/#fragment-11 [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011].

«Serenidad del arte oriental en la pintura española», *El Alcázar*, 21 de junio de 1983.

«Shiro Masuyama. Resume», en http://shiromasuyama.net/resumeE.html [fecha de consulta: 11 de junio de 2011].

«Shizuka Yokomizo», en http://es.photography-now.com/artists/K09264.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

«Shu Takahashi», en http://www.krashjapan.com/v1/art_scene/index01_e.html [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011].

«Tomoya Sawaguchi», en http://suzuki.888j.net/artist/sawaguchi.html [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Tomoya Sawaguchi», en www.sawaguchitomoya.net/ [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

«Toshie Itabashie», en http://www.taller-lareina.es/toshi/toshie_Itabashi.htm [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009].

«Tres muestras de grabado y dibujo», *Diario Informaciones*, 13 de noviembre de 1969, p. 4.

«*Viceversa* del japonés Teruhiro Ando ganadora del 26º Certamen Nacional De Pintura Ciudad De Daimiel», en

www.deconcursos.com/web/hemeroteca.php?id=14125&page=5&CADENA=, 30 de agosto de 2008 [fecha de consulta: 12 de octubre de 2008].

«Yohei Oki», en http://gallery.inkandmovement.com/[fecha de consulta: 9 de julio de 2011].

«Yugyo. On the Road», en http://www.uk.emb-japan.go.jp/en/event/yugyo.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

AA. VV., «Atsuko Arai», en AA. VV., *Artist-in-Residence Program (AIR)*, Aomori Contemporary Art Center, 2003, pp. 13-16 y 81-82.

AA. VV., *Colaboración entre artesanos del papel japonés Inshu y artistas grabadores españoles*. Tottori: Tottori Museum, 2008.

AA. VV., *El realismo de Gaudí y la esperanza de Europa*, Barcelona: Galli & C s.r.l., 2008.

AA. VV., *Exposición de trabajos de artistas contemporáneos sobre papel Inshu Japonés, fruto de la colaboración entre las escuelas de Barcelona y la ciudad de Aoya*. Aoya: Aoya Museum, 2004.

AA. VV., *Keiko Mataki ―Mi España―*, Cuenca: Galería Granero, 1987.

AA. VV., *Masafumi Yamamoto. Gravures*, Barcelona, Duna, Obra Gráfica, 1990.

AA. VV., *Montaña de fuego. Rufina Santana y Toshiro Yamaguchi*, Lanzarote: Galería de Arte Puerto Calero, 2005.

AA. VV., *Nana. Aguardando el sueño. Mika Murakami,* Granada: El Ladrón de Agua, 2011.

AA. VV., *Nobuko Kihira y Gustavo Carbó Berthold*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2003.

AA. VV., *Paralelas, Rita Rutkowsku pinturas. Hisae Yanase cerámicas*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1989.

AA. VV., *Pintar España*, Madrid: Museo Nacional de Antropología, 1999.

AA. VV., *Ryoichi Noguchi*, Madrid: Caja Madrid, 2005; «Ryoichi Noguchi», en http://www.visionarte.com/Pintura/RNoguchi/PaginasHTML/paginas/RNoguchi.html [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].

AA. VV., *Sadao Koshiba. Obra reciente,* Madrid: Galería BAT Alberto Cornejo, 1997.

AA. VV., *The Spanish print alternating current exhibition by the Inshu Japanese paper. Pursuing the possibility of the new expression from Barcelona and Aoya*. Aoya: Aoya Museum, 2002.

AA. VV., *Toshiro Yamaguchi y Diego Canogar*, Noja (Cantabria): Sala de exposiciones «José Hierro», 2005.

AA. VV., *XXIX Premi Julio Antonio d'escultura*, Tarragona: Museo d'Arte Modern de Tarragona, Diputació de Tarragona, 1998.

AA., VV., *Pasaje al futuro: el arte según una nueva generación de japoneses*, Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 2007.

AA.VV., *Chiaki Horikoshi, Print exhibition*, Tokio: Gallery OM, 2000.

AA.VV., *Chiaki Horikoshi. Silkscreen, litograph, etching-woodcut*. Osaka: Acanthus Gallery, 2009.

AA.VV., *Made in Spain*, Tokio: Galería Marunouchi, 1990.

AA.VV., *N.A.C. 2008*, París: Maison de la Culture du Japon à Paris, 2008.

ABELLÓ JUANPERE, Joan, *Gaudí visto desde la retina japonesa. El porqué de una fascinación*, Barcelona: Casa Asia, 2002.

ADACHI, Nobuko (ed.), *Japanese Diasporas. Unsung pasts, conflicting presents, and uncertain futures*, London: Routledge, 2006.

ADROVER Angela, «Art i Vi y Mirai Kobayashi en Ca'n Pinós», en www.amblart.com/baleares-93.php [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

AGENCIA EFE, «Etsuro Sotoo: la Sagrada Familia es un ser vivo, igual que nosotros», www.hoymujer.com/famosos/el-cotilleo/Etsuro,Sotoo,Sagrada,Familia,56905,06,2008.html [fecha de consulta: 26 de abril de 2009].

AGUILAR, Artur, *Artur Aguilar y Shichiro Enjoji*, Reus: Centre de Lectura, 1982, s. p.

AGUSTÍN, Ana, «Me atrae el pensamiento de Santa Teresa», *Diario de Ávila,* 27 de noviembre de 2007, contraportada

AINAUD, Joan Francesc, *Koichi Sugihara. Obra gráfica 1980-2004*, Terrassa: Centro Cultural Fundación Caixa Terrassa, 2004.

ALBA, Susana, *Miradas de emigrantes: imágenes de la vida y cultura de la emigración española en Europa en el siglo XX*, Madrid: Fundación 1.º de Mayo, 2004.

ALCAIDE, Jesús, *Jardín Silente. Hisae Yanase*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza y Cerco, 2004.

ALMAZÁN TOMAS, David, *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Universidad de Zaragoza, 2002 (tesis).

— «La seducción de Oriente: De la *Chinoiserie* al *Japonismo*», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 83-106.

— «Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 85-104.

— , y BARLÉS BÁGUENA, Elena, «Japón y el *Japonismo* en la revista La Ilustración Española y Americana», *Artigrama*, n.º 11, 1996-1997, pp. 627-660.

— , y ARAGUÁS BIESCAS, M.ª Pilar, «El Japón meiji (1868-1912) y el *Japonismo* en la revista L'Illustrazione Italiana», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 747-767.

ALONSO CALERO, José M., «Espacios que tienen puertas. 7ª Edición de la beca de escultura en barro Alfonso Ariza», *Conbarro 7*, pp. 45-58.

ALONSO DE JUANA, Ana María, «Tadashi Ohnuma: El "pintor vagabundo" que llegó desde Tokio a Toledo para estudiar a El Greco», en http://www.castillalamancha.es/portal/contenidos/reportajes/default.asp?registro=37&Opcion=Detalle [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

ALONSO MOLINA, Óscar, «Cicatriz de agua», *La Razón*, 28 de junio de 2002, p. 42.

ALONSO, Sol, «La ruta amarilla», *El País*, 5 de marzo de 1995, en www.elpais.com/articulo/madrid/JAPON/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/ruta/amarilla/elpepiespmad/19950305elpmad_11/Tes [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

ÁLVAREZ, Chelo, «El mediterráneo de Eiju Okada», 28 de agosto de 1994.

ÁLVAREZ, Hugo, «La temperatura de la sombra», *Revista MU*, año VII, n.º 82, pp. 34-37.

AOKI, Kouji, «Óleos, acuarelas, grabados. Puente colgante entre España y Japón con 44 obras», *Diario Asahi*, 9 de mayo de 2002.

ARIAS, Jaime, «Cinco Minutos con Foujita», *Destino*, Barcelona, 14 de noviembre de 1953, n.º 849, p. 14.

ARRIBAS, Victoria, «Michiko Totoki en la Galería El Cuarto Simpático», en http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/michiko-totoki-en-la-galeria-el-cuarto-simpatico/ [fecha de consulta: 2 de mayo de 2011].

AVILA TÀPIES, Rosalía, «Japón y las migraciones internacionales: una revisión bibliográfica de los artículos del *International Migration Review* (IMR)», *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 11, (663), 2006, en www.ub.es/geocrit/b3w-663.htm [fecha de consulta: 12 de mayo de 2010].

— «Building Friendship Networks and Intercultural Spaces: the case of Japanese women in Spain», *Migracijske i etničke teme*, n.º 24, 2008, pp. 341-352.

AWAMURA, Ryoichi, «Spain's Japon clan has reunion to trace its 17th century roots», *The Japan Times*, 11 de diciembre de 2003, en http://www.japantimes.co.jp/text/nn20031211b4.html [fecha de consulta: 15 de julio de 2011].

AZUMA, Eiichirō, «Brief Historical Overview of Japanese Emigration. 1868-1998», *International Nikkei Research Project: First-Year Report,* Informe para la Nippon Foundation, Japanese American National Museum, del 1 de abril de 1998 al 31 de marzo de 1999, pp. 6-8.

AZUMA, Kenjiro, «Archivo Activo de Arte Contemporáneo», en http://www.caldarelli.it/animali/azuma.htm [fecha de consulta: 10 de agosto de 2011].

BABIANO, José, *La patria en la maleta: historia social de la emigración española a Europa*, Madrid: GPS: Fundación 1.º de mayo, D.L. 2009.

BALUARD, Júlia, *et al*., *Hanamaro Chaki*, Bayreuth: BAT Campus Galerie, 2006.

BANGO AMORÍN, Marián, «Tadanori Yamaguchi», *Nihon Yūkōkai. Revista de cultura japonesa*, n.º 1, Gijón: Satori, otoño de 2007, pp. 31-33.

BARLÉS, Elena, «Vida y movimiento desde una mirada y sensibilidad japonesa. La obra de Kumiko Fujimura», en www.kumikofujimura.com [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].

BARTANÁN, Carlos-Ricardo, *Negishi Fumiko y Carlos Spottorno de las Morenas*, Madrid: Centro de Arte joven, 1996.

BASCH, Linda, GLICK SCHILLER, Nina y SZANTON BLANC, Cristina, *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Ámsterdam: Gordon and Breach, 1994.

BASSEGODA NONELL, Juan, *et al*., *Etsuro Sotoo. The spirit of stone*, Barcelona: Lladró, 2003.

BEFU, Harumi, y GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *Globalizing Japan. Etnography of the Japanese presence in Asia, Europe and America,* Nueva York: Nissan Institute/Routledge-Curzon Japanese Studies Series, 2001.

BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Comunidades asiáticas en España», *Documentos CIDOB*, n.º 3, Barcelona: Fundación CIDOB, 2002.

— y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diàspora japonesa a Catalunya», *Japó, el sol renaixent*, *Documentos CIDOB*, n.º 101, Barcelona: Fundación CIDOB, 2007.

— y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Diáspora y comunidades asiáticas en España», *Scripta Nova*, 2003, n.º 7 (134), en www.ub.es/geocrit/sn/sn-134.htm [fecha de consulta: 5 de febrero de 2010].

— y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «Estudiantes asiáticos en Cataluña. La internacionalización de la educación superior», *Documentos CIDOB,* Barcelona: Fundación CIDOB, 2003.

— y SÁIZ LÓPEZ, Amelia, «La inserción social y económica de las comunidades asiáticas en España», *Anuario Asia-Pacífico,* n.º 1, 2004 , pp. 361-370.

— «Las comunidades asiáticas en España: una visión panorámica», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 68, 2004-05, pp. 33-51.

— *et al.*, «El estado de la cuestión de la investigación sobre las comunidades asiáticas en España», *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*. *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia-Pacífico*, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 895-907.

— *et al.*, *Población y actividades económicas de las comunidades asiáticas en España, Documentos CIDOB*, n.º 10, Barcelona: Fundación CIDOB, 2006, pp. 67-102.

BERMÚDEZ, M.ª del Mar, «La inmigración asiática en España desde la perspectiva de las relaciones internacionales: una relación simbiótica» *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 68, 2004-05, pp. 22-26.

BETRISEY, Débora, «Experiencia migratoria y procesos identitarios de japoneses en Madrid», *Papeles de Población*, n.º 15 (60), 2009, pp. 123-149.

Blank Magazine 08, en http://www.blankmgz.com/blnk08/index.html [fecha de consulta: 23 de abril de 2011].

BOJ, Imma, *et al., Viatjant vides, creant mons: l'experiència i l'Obra de la Migració Femenina a Catalunya*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut del Paisatge Urbà, [2006].

BROSSA, Joan y YASUDA, Fusako, *Jo, qui?*, Barcelona: [los autores], 1992.

— y YASUDA, Fusako, *Parentesi*, Barcelona: [los autores], 1991.

— , YASUDA, Fusako y PESSA, Lluís, *Deu gravats i una ombra de mà*, Barcelona: [los autores], 1993.

— , YASUDA, Fusako y PESSA, Lluís, *Oi*, Barcelona: [los autores], 1987.

— , YASUDA, Fusako y PESSA, Lluís, *Tri*, Barcelona: [los autores], 1990.

BRU TURULL, Ricard, «Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro», *Goya: revista de arte*, n.º 328, septiembre 2009, pp. 236-250.

BUFILL, Juan, *et al*, *Tracing 35 years in Barcelona. The world of Masafumi Yamamoto*, Yamanashi Prefefectural Museum of Art, 2007.

BUIL GAZOL, Pilar, «Naoko Nakamoto», *Heraldo de Aragón*, agosto de 1993 [Dossier de la artista].

BUISSON, Sylvie, PARISOT, Christian, y MIRALLES, Francesc, *Foujita: entre Oriente y Occidente*, Barcelona: D'Onofrio & Sanjuán y el Museo diocesano de Barcelona, 2005.

CADARSO VECINA, María Victoria, *et al.*, *Historia del Arte de Castilla-La-Mancha*, [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

CADENA, Josep M., «Koichi Sugihara», *El Periódico de Catalunya (Cosas de la vida)*, 30 de diciembre de 1997, p. 24.

— «Plena sensualidad de Koichi Sugihara», *El Periódico de Catalunya (Cosas de la vida)*, 16 de junio del 2004, p. 53.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El dibujo, una realidad*, Madrid: Galería Heller, 1983.

CAMPOY, A. M., *El desnudo, una realidad*, Madrid: Galería Heller, 1984.

CANAL, Carlos, *et al*., *Fotomanías 2010. El viaje perdido*, Málaga: Diputación de Málaga, 2010.

CARRIEDO, Miguel A., «Mensaje», Tokio: Embajada de España en Japón, s. f. (inédito).

CASAL, María-Isabel, *Paper, Pedra: espai de Contrast*, Consell Comarca del Gironés, 2000.

CASTAÑO, Adolfo, «Yamaoka, desde las cenizas», *ABC de las artes*, 28 de marzo de 1997.

— *et al., Realismos. Arte español contemporáneo*, Madrid: Ansorena (Galería de Arte), 1993.

— *Gustavo Isoe*, Madrid: Galería Levy, 1994.

CASTLES, Stephen, y MILLER, Mark J., *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, London: Macmillan Press, 2003.

CELINA, Obra gráfica internacional 2, Cuenca: Museo Antonio Pérez, [1999].

CHAVARRI PORPETTA, Raúl, *9 pintores japoneses en España*, Madrid: Galería Ynguanzo, 1983.

CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Contemporary Japanese Artists in Spain», en BARLÉS, Elena (coord.), *Research on Japanese Art in Spain*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 43-52.

— «El Mini Print Internacional de Cadaqués: treinta años de difusión y coleccionismo de grabado contemporáneo japonés», *Artigrama,* n.º 24, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 789-805.

— «Fumiko Negishi: realidades misteriosas, paisajes soñados», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 12, 2010, en www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=373 [fecha de consulta: 19 de agosto de 2011].

— «Kumiko Fujimura. Movimiento y silencio», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 10, 2010 www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=295 [fecha de consulta: 1 de junio de 2011].

— «Tadanori Yamaguchi: sensibilidad, existencia y silencio reflexivo», *Artigrama,* n.º 23, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 803-821.

— «Rompiendo fronteras: arte japonés actual en España», en CABAÑAS, Pilar (coord.), *I Jornadas Internacionales de Investigación sobre Asia-Pacífico: «La creación artística como puente entre Oriente y Occidente»*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

CLÉMENTSON, Miguel, *Bajo el signo de Mateo Inurria. Colectiva de Escultura*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1995.

— *Estructuras de fuego*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1998.

— *Séneca y la Córdoba romana*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, 1996.

CONANT, Ellen P. (ed.), *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century*, Hawai'i: University of Hawai'i Press, 2006.

CONDE, Javier, «Mensaje», Tokio: Embajada de España en Japón, s. f. (c. 2005) (inédito).

CORREDOR MATHEO, José, *Shichiro Enjoji. Pintures recents*, Barcelona: Galería Maeght, 1986.

CORTÉS, Juan, «Fujita (1886-1968)», *Destino*, Barcelona: 10 de febrero de 1968, n.º 1584, p. 51.

CRESPO, Ángel, «Kan Masuda», www.kanmasuda.com [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

— *Kan Masuda, string voice forest. Between the visual and the auditory,* Ashiya: Ashiya City Museum of Art and History, 1996.

CRESPO VALERA, Segismundo, *et al*., *Panorama de la emigración española en Europa*, Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, D. L. 1986.

CUESTA MARINA, Cristina de la, «Santiago Rusiñol y el arte japonés», en ALMAZÁN, David (coord.), *Japón. Arte, cultura y agua. Actas del VI y VII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 103-112.

DELTELL, Salvador, «Haruhito Ota. La belleza estética y sensibilidad japonesa retratan España», *Diseño de la Ciudad*, [1999], pp. 124-130.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, «Mi choque cultural durará toda la vida», *ABCD las Artes y las Letras*, 14 de noviembre de 2009, n.º 923, pp. 32-33.

DÍEZ FAIXAT, Vicente, «Tadanori Yamaguchi, en Asturias», en *La nueva España*, Oviedo, 3 de septiembre de 1997, p. VII.

— *et al.*, *Ken-ichiro Suzuki. Nowhere in Tokyo*, Gijón: Museo Barjola, 2006, p. 67.

DOMÍNGUEZ, Lourdes, *et al.*, «El Japó a Catalunya», *Avui Diumenge*, 21 de octubre de 2001, pp. 4-47.

ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores, «La investigación sobre Asia y el Pacífico en España, en el área de las ciencias humanas y sociales», *Anuario Asia-Pacífico*, 2006.

ENJOJI, Shichiro, *La pintura como reflexión: una síntesis cultural desde un proceso pictórico,* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001 [tesis inédita].

ESAÍN, Jaime, *Expresionismo Oriental de Kumiko Fujimura*, Zaragoza, Galería Calvo y Mayayo, 2008.

ESTEVEZ, José Luis, «Paseo por la historia de la cerámica ibérica», *El País*, 11 de abril de 2007, en http://elpais.com/diario/2007/04/11/galicia/1176286705_850215.html [fecha de consulta: 18 de octubre de 2009].

FARRÉS I MARTÍNEZ, Oriol (coord.), «Principales instituciones culturales y académicas en las relaciones entre España y Asia-Pacífico», *Anuario Asia-Pacífico*, 2006, pp. 477-493.

FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, «La temperatura de la sombra», *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 7, 2009, en http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=213 [fecha de consulta: 21 de octubre de 2009].

FERNÁNDEZ CID, Miguel, *Itinerarios 1999/2000*, *VII Becas de Artes Plásticas*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2000.

FERNÁNDEZ, Olga, *Kaoru Katayama (In_ter_va_lo, ciclo de arte contemporáneo y flamenco)*, Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Cajasol, 2008.

FRANCÉS, Fernando y HYUSUN Tae, *Yoshitomo Nara + Graf*, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2007.

FRÉDERIC, Louis, *Japan Encyclopedia*, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

FUJITA, Yuiko, *Cultural Migrants from Japan. Youth, Media, and Migration in New York and London*, Plymouth: Lexington Books, 2009.

FUKUDA, Makiko, «Colonias japonesas en el extranjero», *Inter Asia Papers*, n.º 3, 2008.

GALLEGO-COÍN, Brígida, «Mika Murakami: "Tenemos que disfrutar de nuestros seis sentidos"», *Ideal de Granada*, 5 de octubre de 2007, en

http://www.ideal.es/granada/20071005/cultura/mika-murakami-tenemos-disfrutar-20071005.html, [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente: Influencias recíprocas en el Arte*, Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1990.

GARCÍA, Mariano: «Yoko Ono inaugura hoy su exposición en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, 21 de febrero de 2000, p. 30.

GENDA, Yuji, y KUROSAWA, Masako, «Transition from School to Work in Japan», *Journal of the Japanese and International Economics,* 15, n.º 4, Diciembre, 2001, pp. 465-488.

GINER BORRULL, José Luis, *La cançó d'un somni*, Alcoi: Centre Ovidi Montllor, 2011.

GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri, TAKENAKA, Ayumi, y WHITE, Paul, *Global Japan. The experience of Japan's new immigrant and overseas communities,* London: Routledge-Curzon, 2003.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Nueva York: Taschen, 2005.

GUZMÁN, Kristine, «Kaoru Katayama», en AA. VV., *Colección MUSAC 2*, León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007.

HAMANO, Toshihiro, *et al.*, *Zen, Hamano & Ryu: arte contemporáneo de Japón*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1991.

HERNÁNDEZ DEL POZO, Luis, «Kuniaki Oya, un pintor japonés frente al paisaje español», *Correo del Arte*, 118, noviembre, 1995, s.p.

HERRERO, Beatriz, «En los ojos de Oriente», *El Adelantado de Segovia,* en http://v2.eladelantado.com/ampliaNoticia.asp?idn=33265&sec=1&offset=8 [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011]

HIRATA, Minoru, *Fusako Yasuda*, Okayama: Minoru Hirata Office, 2003.

HONTORIA, Javier, *et al*., *Tadanori Yamaguchi. V Beca Museo Barjola*, Gijón: Museo Barjola, 2008.

HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, D.L. 2004, p. 16.

IBRAHIM, Hashim, *et al.*, *Aliceres. Fragmentos sin tiempo. Hisae Yanase*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos de Córdoba, 1994.

ICHIHARA, Kenichiro, *et al*., *Kaoru Katayama*, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2004.

IMAHASHI, Eiko, «Cercle d'étudiants japonais à Paris en 1900 », *La Letre de la Bibliothèque*, Maison de la culture du Japon à Paris, n.º 16, printemps, 2004, p. 1

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, «Cifras de población. Padrón», en http://www.ine.es/jaxi/menu.do?type=pcaxis&path=/t20/e245/&file=inebase [fecha de consulta: 15 de agosto de 2011].

INTERNATIONAL NIKKEI RESEARCH PROJECT, «International Nikkei Research Project», *Japanese American National Museum,* 2007, en www.janm.org/projects/inrp/ [fecha de consulta: 2 de febrero de 2010].

ISHIKAWA, Yutaka, *et al.*, *Sol y sombra de España. Kuniaki Oya. Pinturas y Grabado*, Minami-Alps, Acción Cultural Exterior [2003].

ITO, Toshiharu, *et al.*, *Chikaku. Tiempo y memoria en Japón*, Vigo: Marco (Museo de Arte Contemporáneo) de Vigo, 2005.

ITOH, Keiko, *The Japanese community in pre-war Britain: from integration to disintegration*, London: Curzon Press, 2001.

KATO, Rikinosuke y KATO, Asako, *スペイン 旅の中の旅*, Madrid: Rikinosuke Kato, 2006.

KAWAMURA, Yayoi, «Coleccionismo y colecciones de la laca Extremo Oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 211-230.

— *Tadanori Yamaguchi*. *Esculturas*, Avilés, Museo Antón, 1999.

KOYAMA, Shigeyoshi, *et al., Shigeyoshi Koyama: 1970-2005*, Barcelona: A. Cuito, Nova Era, 2005.

KUSAKA, Ryuhei, «W. B. Yeats and Fenollosa's Posthumous Noh Manuscripts», *English Review*, n.º 20, pp. 101-127, en http://ci.nii.ac.jp/naid/40007276816 [fecha de consulta: 9 de agosto de 2011].

L. M., «Hisae Yanase muestra la vida más elemental vista a través del arte», *El Mundo*, 19 de diciembre de 2006, en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-12-2006/sevilla/Cordoba/hisae-yanase-muestra-la-vida-mas-elemental-vista-a-traves-del-arte_153517458007.html [fecha de consulta: 1 de junio de 2008]

LAMBERT, Jean-Clarence, *Sugaï*, Barcelona: Ediciones polígrafa, 1991.

LEGGIO, Gail, «Spanish Realism Today», *American Arts Quarterly*, Volumen 25, n.º 2, en www.nccsc.net/2008/5/22/spanishrealism-today [fecha de consulta: 9 de enero de 2010].

LEÑA, Juan, *KATO. Drawings*, Madrid: 2008.

— *Rikinosuke Kato*, Madrid: 2000.

— *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1985-86*, Madrid: 1986.

— *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1989-90*, Madrid: 1990.

— *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1992-94*, Madrid: 1994.

— *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1995-96*, Madrid: 1996.

— *Rikinosuke Kato. Exposición individual 1997-98*, Madrid: 1998.

LIEBERMAN, William, *The new Japanese painting and sculpture,* Nueva York: Mueum of Modern Art, 1966.

LLOP, S. J., *Kuniaki Oya,* Col. Arte y Artistas, Barcelona: Gal Art, 2000.

LUCAS, Margarita de, *et al*., *Proyección metafísica*, 2006.

— *et al*., *Yamaoka,* Madrid: Galería Edurne, 2009.

— *Yamaoka. Meditación*, Madrid: Galería Edurne, 2005.

— *Yamaoka. Paisajes en la memoria,* Madrid: Galería Edurne, 2008.

LUIGGI, MARTÍNEZ, Alfredo, y ESEBEZETA, *En la frontera. Primer asalto*, Zaragoza: Spray Planet, 2006.

MADERUELO, Javier, «Honrar las cenizas de los muertos», *Babelia* n.º 279, 1 de marzo de 1997.

MAEDA, Maiko, y MERAYO, Ángela, *Artistes Japonesos Contemporanis*, Salt (Girona): Casa de Cultura «Les Bernardes», 2009.

MALET, Rosa María, *et al*., *Kan Masuda. Paisatge del so (escultura sonora)*, Barcelona: Fundación Joan Miró. Centre d'estudis d'Art contemporani, 1982.

MANSILLA DÍAZ, Manoli y PASCUAL I GALBIL, Pau, *Hanamaro Chaki. La profunditat dels ulls*, Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2010.

MANZANO, Rafael, «Del brazo y por las Ramblas con Foujita», *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, del 19 al 25 de noviembre de 1953, contraportada.

MARÍN-MEDINA, José, *Colección Lorenzana*, Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1994.

— *Teruhiro Ando. Viceversa. Dialogando con los grandes maestros*, Madrid: Centro de Arte Tomas y Valiente, 2010.

MASTERSON, Daniel M. y FUNADA-CLASSEN, Sayaka, *The Japanese in Latin America*, Chicago: Urbana, Universidad of Illinois Press, 2004.

MARRONE, Gustavo, *b-guided,* octubre de 2007, n.º 25, pp. 22-26.

MENÉNDEZ REYES, Mar, «Del Anime a la Charrada», en AA. VV., *Posthumous Choreographies*, León: Junta de Castilla y León, 2005, pp. 142-159.

MESTRES QUADRENY, Josep M., *Música visual sin peluca*, Casavells: Fundación Josep Niebla, 2009.

MINISTERIO DE TRABAJO E INMIGRACIÓN, *Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor. Informe trimestral*, Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio Permanente de la Inmigración, 30 de junio de 2010.

MIRANDA, Julián H., «Kiyoshi Yamaoka», *El País*, 22 de agosto de 1987.

MIYAZAKI, Sosaku, *Dirty color stereo cooking video tape dance party*, Barcelona: Sintonison, Rojo Special Edition, s. f.

MIZUSAWA, Tsutomu, *Waimâru no gakatachi (Pintores de Weimar)*, Kamakura: The Museum of Modern Art, 1988.

MOLINA GONZÁLEZ, Amparo, *Usu- Usus*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999.

— *Enfangados. Esculturas en barro. Hisae Yanase y Antonio González*, Granada: Caja de Granada, 1999.

MONTANE, Joan Lluis, «Kuniaki Oya», en http://www.imperios.com/monse/criticas_de_arte/joan_lluis_montane/oya.htm [fecha de consulta: 9 de enero de 2006].

MONTIEL, Teodoro, *Exposición de Pinturas y Grabados. Grupo 360*, Madrid: Embajada de Japón en España, 1983.

MOYA, Dani R. «El retrato de la tranquilidad», *La Opinión de Granada*, 6 de junio de 2009, en http://www.laopiniondegranada.es/cultura/2009/06/06/retrato-tranquilidad/131242.html [fecha de consulta: 10 de marzo de 2010].

MULET, Joseph, *et al.*, «Más allá de Gaudí», en *Karakia,* Barcelona: Televisió de Catalunya, día de emisión: 17 de septiembre de 2002.

MUÑOZ, Rafael, *Existencia, 14 maestros del realismo*, Sevilla: Caja San Fernando, 1989.

NIIZEKI, Kimiko, *et al.*, *De Kuroda à Foujita. Peintres japonais à Paris*, París: Fragments International, 2007.

NISHIMURA MORSE, Anne, *et al.*, *Art of the Japanese postcard. Masterpieces from the Leonard A. Lauder Collection at the museum of Fine arts*, Boston: Lund Humphries, 2004.

NOYA, Javier, *La imagen de España en Japón*. Real Instituto Elcano, 2004.

OBA, Mitsutoshi, «Japanese artists in Nueva York bewteen the world wars: a new chapter in American Art», en http://brickhaus.com/amoore/magazine/oba.html [fecha de consulta: 30 de abril de 2008].

OGAWA, Hideharu, *et al.*, *Kozo Okano*, Kurashiki: Sozo Ishii, 2000.

OGURA, Tadao, *Japanese artists in the Americas*, Kioto: The National Museum of Modern Art, Kyoto and the Tokyo Museum, 1973.

ŌKA, Makoto, *et al*., *Kan Masuda. Escultura acústica*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

ONTORIA, Pedro P., *Origen del paisaje*, Madrid: Galería Edurne, 2007.

— *Yamaoka. Paisajes en la memoria*, Madrid: Galería Edurne, 2008.

ORTIZ JUAREZ, Dionisio, *Hisae Yanase. Placas cerámicas*, Madrid: Galería Ramón Durán, 1978.

OWEN, Nancy E., *Rookwood and the Industry Of Art: Women, Culture, and Commerce, 1880-1913*, Atenas, Ohio: Ohio University Press.

PALLARÉS, Carmen, *et al*., *Keiko Mataki. Agualuna*, Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2002.

PAREJA ALCARAZ, Pablo, «Las relaciones político-institucionales entre Cataluña y Asia-pacífico», *Documentos CIDOB*, n.º 1, Barcelona: Fundación CIDOB, 2001.

PARELLADA, Eduard, «Japoneses en España: de la dirección al pincel» *Asiared*, 21 de febrero de 2005, en www.asiared.com/afondo_detalle.php?ident=49 [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

PARRAMÓN, Ramón, *Ciutat Nova*, Barcelona: Alter Ego, 2000.

PÉLICHET, Edgar, *La céramique Art Nouveau,* Lausanne: Les édictions du grand Pont, 1976.

PERA, Rosa, *Altrafulla en Altafulla*, Tarragona: Museu d'Art Modern, 2004.

PÉREZ LÓPEZ, M.ª del Carmen, «Los flujos de inversión entre España y Japón», *Boletín Económico del ICE*, n.º 2770, del 2 al 15 de junio de 2003, pp. 77-87.

PÉREZ MARTÍNEZ, Arturo, *Chiaki Horikoshi. 1986*, Tokio: Galería Marunouchi, 1986.

PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Hisae Yanase. Perpetuum mutabile*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2002.

PLANAS CAMPS, Ricard, «Pedra, paper, tisores», Sant Cugat (Barcelona): Galeria d'Art Canals, 2008.

PRADO YEPES, César de, «Balance de los programas de estudios asiáticos en Europa», *Anuario Asia-Pacífico*, 2005, pp. 483- 491.

PORTILLA-KAWAMURA, Maki, *et al.*, *Locutorio Colón. Soñar es gratis. Llamar también*, Madrid: Fundación Telefónica, 2007.

PRADES, Javier, «Esto es lo perenne, lo esencial», *ABC*, 23 de octubre de 2008, pp. 16-17.

RAMIREZ DE LUCAS, J., «Presencia de la arquitectura en ARCO-86», *ABC*, 12 de abril de 1986, p. 106.

RATIA, Alejandro, «Jardín nevado y silencioso», *Heraldo de Aragón (ARTES)*, 20 de mayo de 2004, p. 10.

RIVAS, Manuel, «Tomoya Sawaguchi», *El País*, 16 de enero de 1985, en http://www.elpais.com/articulo/ultima/JAPON/ESPANA/JAPON/Tomoya/Sawaguchi/elpepiult/19850116elpepiult_1/Tes [fecha de consulta: 31 de marzo de 2011].

RODAO, Florentino, «Impulso insuficiente. Las relaciones hispano-japonesas dentro del marco europeo», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, Col. CEIAP (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico), n.º 1, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 359-384.

— «La imagen de España en Asia-Pacífico», *Documento de Trabajo*, n.º 32, Real Instituto Elcano, 2005.

— «La imagen en la Historia. España y Japón», en NOYA, Javier, *La imagen de España en Japón*, Madrid: Real Instituto Elcano, 2004, pp. 11- 40.

— «Las relaciones históricas entre España y Japón», *Diálogos Hispano-Japoneses*, n.º 5, 1995, p. 14.

— *Franco y el Imperio japonés,* Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

— *Relaciones hispano-japonesas 1937-1945*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993 (tesis).

RODRÍGUEZ, Estela, «Biografía artistas», en www.casaasia.es/pdf/9106115806AM1157104686304.pdf [fecha de consulta: 10 de junio de 2008].

RODRÍGUEZ, Estela, «Hijas de la diáspora. Mujeres artistas inmigrantes en Cataluña», *Revista de Arte y Cultura en América Latina*, CESA-Sociedade Cientifica de Estudos da Arte, Universidade de Sao Paulo, Brasil, 2006.

RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores, «Entre palmas y pitos: Mujeres japonesas en España», en BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David (coord.), *La mujer japonesa. Realidad y Mito*, Col. Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 613-628.

ROMERA DÍAZ, José Antonio, *Guardianes. Mika Murakami*, Granada: Universidad de Granada, 2002.

RUBIO NOMBLOT, Javier, *Keiko Mataki. Rocaluna,* Segovia: Claustro Galería de Arte, 2005.

RUIZ, Ines, «Yohei Oki», *Revista Mu*, en http://www.revistamu.com/index.php?s=224&a=430 [fecha de consulta: 8 de julio de 2010].

SANTACANA, Ramón, «Las multinacionales asiáticas en España», en TASCÓN FERNÁNDEZ, Julio (coord.), *La inversión extranjera en España,* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Composterla, 2008, pp. 247-270.

SALAZAR, María José, *Realismos. Arte contemporáneo español*, Tokio: Asahi Shimbun, 1991.

SALUDES, Isabel, «Kan Masuda», en *Serra d'or*, n.º 353, abril 1989, pp. 102-103

SANO, Ken (coord.), *Catalunya, Catalunya, Catalunya, Bellesa i fortaleza. Un retrat japonès de Catalunya*, Barcelona; Grata Lectura, 2004.

SANTOS GUERRERO, Julián, *Ohnuma*, Toledo: Centro Cultural San Ildefonso, 2000.

— *Ohnuma*, Toledo: Centro Cultural San Ildefonso, 2003.

— トレドのたたずまい, Tokio: Embajada de España en Japón, 1999.

SANTOS, C., «El japonés Yamaoka decora con una instalación un rincón del palacete», *Diario de León*, 13 de diciembre de 2003, en www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=112744, [fecha de consulta: 23 de octubre de 2009].

SEGI, Shinichi, *et al.*, *Masafumi Yamamoto, tracing 25 years in Barcelona*, Yamanashi: Kushigata Shunsen Museum of Art, 1997.

SHINER C. Eric y TOMII, Reiko, *Making a home. Japanese contemporary artists in New York*. New York: Japan Society, 2007.

SILVA, Alberto, «Sobre las relaciones contemporáneas Japón-España: balance crítico y perspectivas», *Revista Española del Pacífico*, n.º 5, año V, enero-diciembre 1995, en www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/025/471/ae8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/025471ae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_53.htm [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009]

SOLÈ, Felip, «Viatge al coneixement», *Tarasca*, Barcelona: Televisió de Catalunya, 2002.

SOTOO, Etsuro, y ALMUZARA, José Manuel, *Dalla pietra al Maestro*, Cantagalli, 2007.

TAKASHINA, Shūji, *et al*, *Art in Japan today*, Tokio: The Japan Foundation, 1974.

— *Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*, Tokio: Fundación Japón y Universidad de St. Louis (Washington), 1987.

TARRAGONA, Josep Maria, «La estatua de San Josemaría Escrivá por Etsuro Sotoo» 16 de mayo de 2008, en http://www.antonigaudi.org/antonigaudi.php?idioma=Esp&opcion=4&seleccion=667 [fecha de consulta: 26 de abril de 2009].

TATSU, Shima, *Piel de color*, Pontevedra: Galería Sargadelos, 2008.

THARRATS, Joan Joseph, «*Cent anys de pintura a Cadaqués»,* Barcelona: Edicions del COTAL, 1981.

TOMIMATSU, Yuki, *Dreames [sic] in stone: Etsuro Sotoo, sculptor in Barcelona*, [Fukuoka: Kataribe Bunko], 1994.

TORRES, Jordi, *et al*, *Salmones en Barcelona*, Barcelona: Zona, 2004, pp. 118-129.

TOTOKI, Michiko, *Autobiografía Sobre Procedimiento Creativo De Michiko Totoki* [inédito].

TRSAR, Marijan, *Teruhiro Ando. Behind the circle,* Ljubljana: Moderna Galerija Ljubljana, 1989.

UMEHARA, Ryuzaburō, *L'art d'Umehara: oeuvres choisies par lui-même*, Tokio: Yomiuri Shinbun, 1960.

UÑA, Octavio, *et al.*, *Kiyoshi Yamaoka. Silver Big Apple*, Barcelona: Duna Obra Gráfica, Museo Florencio de la Fuente, Huete (Cuenca), 1993.

— *Yamaoka. New Yorks*, Madrid: Galería Término, 198.

VARGAS LLOSA, Mario, «El mundo en un pañuelo», *El País*, 27 de octubre de 2002.

VIDAL DEL ALBA, Beatriz, *et al.*, *Masafumi Yamamoto gravador*, México: Museo Nacional de la Estampa, Barcelona: Impal, 1988.

VILA PARAROLS, Pilar, «Íntim espai, quadre de Fusaco», [s.d.], 21 de febrero de 2002 [Dossier de la artista].

VILLA, Manuela, «Kaoru Katayama», en VILLA, Manuela, *Arte emergente en España*, Madrid: Vaivén, 2006, pp. 118-121.

WHITE, Paul, HWA-SEO, Park y PIEKE, Frank N., «Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental», *Documentos CIDOB,* n.º 13, Barcelona: Fundación CIDOB, 2006.

www.atsukoarai.com [fecha de consulta: 20 de noviembre de 2009]

www.chiakihorikoshi.com/index.htm [fecha de consulta: 17 de agosto de 2011].

www.daisakukawada.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.distritoquinto.com/ [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

www.ekosystem.org/tag/sosaku [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

www.fad.cat/files/notedocs/np_cast.pdf [fecha de consulta: 7 de julio de 2009].

www.galeriahartmann.com/?q=artistas&sq=detalle&eid=9 [fecha de consulta: 15 de agosto de 2011].

www.gamisassociacio.org/art-ciencia/ [fecha de consulta: 23 de julio de 2011].

www.hanamaro.com [fecha de consulta: 6 de marzo de 2010]

www.kan-yasuda.co.jp [fecha de consulta: 8 de agosto de 2011].

www.kengokito.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.kumikofujimura.com [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].

www.lasanta.org [fecha de consulta: 7 de marzo de 2010].

www.maddoxarts.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.minimaarte.org/yokosasaki.html [fecha de consulta: 21 de julio de 2010].

www.motokoaraki.com [fecha de consulta: 10 de junio de 2008].

www.motomichi.com/home.html [fecha de consulta: 11 de marzo de 2010].

www.noguerasblanchard.com/shima_ima.html [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.salvadordiaz.net/masamain.html [fecha de consulta: 24 de julio de 2009].

www.sosakumiyazaki.com [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

www.taisukemakihara.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.tomokoyoneda.com [fecha de consulta: 26 de enero de 2010].

www.woostercollective.com/2004/12/hello_from_kamikaze_crew [fecha de consulta: 1 de abril de 2010].

www.yoshisislay.com [fecha de consulta: 7 de julio de 2009].

YAMAWAKI, Kazuo, *et al*., *Homage to Catalonia. Barcelona Art City*, Kobe: Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 1987.

YASUDA, Fusako, PESSA Lluís y GIMFERRER, Pere, *Sonet*, Barcelona: [los autores], 1993.

ZUBALBEASCOA, Anatxu, «El Gaudí japonés», *El País Semanal*, 9 de agosto de 2007, pp. 21-23.

3. BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA SOBRE MITSUO MIURA

3. 1. LIBROS Y ACTAS DE CONGRESOS

AA. VV., *Colección Pública II. Arte contemporáneo, ingresos 1991-1993*. *Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1993.

AA. VV., *Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español, 1974.

ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, y ZOZAYA ÁLVAREZ, María, *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2004.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Cuenca: Caja Castilla La Mancha, [2000].

BARRENA, Clemente, *et al., Calcografía Nacional. Catálogo General*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004.

CADARSO VECINA, Victoria, *et al., Historia del arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Servicio de Publicaciones, 2002.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*, Madrid: Fundación Lugar, 1992.

CARRETE PARRONDO, Juan, *et al.*, *Técnicas tradicionales de estampación: 1900-1980,* Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1981.

CASTRO ARINES, José de, *Anuario del arte español*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «La ciudad y su trasiego: la producción de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, n.º 3, Granada: Prensas Universitarias de Granada, 2010, pp. 157-174 (A).

— «Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde 1966 hasta 1982», en BARLÉS, Elena, y ALMAZÁN, David (ed.), *Actas del IX Coloquio de la Asociación de Estudios Japoneses en España: «Japón y el mundo actual»,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 601-617 (B).

— «Mitsuo Miura y la huella del paisaje», en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *Actas del Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Valencia: Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico, 2008, pp.153-170 (A).

— «Zaragoza: una ventana al arte contemporáneo japonés», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, y YESTE NAVARRO, Isabel, *Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 427-442 (B).

— «Las colecciones de arte japonés contemporáneo en España», en BARLÉS BÁGUENA, Elena (coord.), *Coleccionismo y colecciones de arte japonés en España*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (en prensa).

DYCKES, William, *et al.*, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York: The Art Digest, 1975.

EGUIZÁBAL, Raúl, *Ediciones de la Galería Estampa I*, «Cuadernos del Hocinoco 14», [Cuenca]: Fundación Antonio Pérez: Diputación de Cuenca, 2005.

GOYTISOLO, Juan, *España y sus ejidos,* Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2003.

JIMÉNEZ, Manuel, *Cuadro a cuadro* [Vídeo], [Madrid]: IORTV, 1994.

MARÍN-MEDINA, José, *El arte para todos. Escultura pública en Leganés*, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, 2005.

MARSHALL, F. Ray, *et al.*, *Economía Laboral. Salarios, empleo, sindicalismo y política laboral*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1987.

RAMÍREZ ROSADO, Ignacio, *Computer aided design of electric power distribution networks: solutions via multiobjective optimization*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Madrid: Nerea, 1998.

SOLANA, Guillermo, y BERNÁRDEZ SANCHOS, Carmen, *Colección BBVA: Obras maestras sobre papel*, Madrid: BBVA y Turner, 2005.

WERT ORTEGA, Juan Pablo, «Sobre el arte de acción en España», en SÁNCHEZ, José A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 23-38.

3. 2. CATÁLOGOS

AA. VV., *10 años de adquisiciones en ARCO*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2005.

AA. VV., *ARCO 2008*, Madrid: ARCO, 2008.

AA. VV., *Arte y Trabajo*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986.

AA. VV., *Arte y trabajo: colección de arte gráfico del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social,* Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988.

AA. VV., *Arte y trabajo: colección de arte gráfico del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989.

AA. VV., *Estampa 2006: XIV Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo*, Madrid: Gráficas Muriel, 2006.

AA. VV., *Fondos del CAAM: últimas tendencias*, [Las Palmas de Gran Canaria]: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

AA. VV., *Frieze Art Fair: yearbook 2007*-8, London: Frieze Art Fair, 2007.

AA. VV., *Ginkgo Edición*, Madrid: Ginkgo, 1991.

AA. VV., *Grabados: Fernando Bellver, Alfonso Fraile, Carlos González, José Hernandez, Denis Long, Antonio Lorenzo, Mitsuo Miura, MOnir, Andres Nagel, Julio Zachrisson*, Salamanca: Universidad, 1987.

AA. VV., *Gráfica española contemporánea: litografías, grabados, serigrafías, aguafuertes, etc;* México, Dirección General de Asuntos Culturales, Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México: Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

AA. VV., *Guillermo G. Lledó. Mitsuo Miura,* Madrid: Galería Egam, n.º 7, 1986.

AA. VV., *I Bienal de escultura «Ciudad de Pamplona»*, [Pamplona]: Ayuntamiento de Pamplona, DL, 1996.

AA. VV., *Miguel Marcos, 25 años*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

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

AA. VV., *Obra 1988-1990*. *Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Estampa, 1990.

AA. VV., *Spain Ginkgo Edition*, Tokio: Espo-collection Corp., 1990.

AGUIRRE, Juan Antonio, *Panorama de la obra gráfica en España* (1), Madrid: Galería Amadís, 1973.

— *Miura*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1981.

— , y CRIADO, Nacho, *Miura*, Madrid: Galería Amadís, 1972.

ALBACETE, Pepe, *et al., 12 experiencias,* Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995.

BARBOZA, Carlos, *et al.*, *Grafika 85*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Difusión de la Cultura, 1985.

BLANCH, Teresa, *et al., V Bienal Nacional de Arte «Ciudad de Oviedo»: (Escultura de los 80)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

BOFARULL, Pepe, y RATIA, Alejandro, *Colección Escolano: Las ultimas décadas*, [Zaragoza]: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

BONET, Juan Manuel, *et al.*, *23 artistas: Madrid años 70*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.

BONET CORREA, Antonio, *et al.*, *Museo Patio Herreriano. Arte Contemporáneo Español*, Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2002.

BORJA, Emmanuel, *-3D/0D/+3D: Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín, Fernando Alcántara, Fernando Almela, Gerardo Aparicio, Elena Blasco, Joaquín Collantes, Alfonso Galván,*

Juan José Gómez Molina, Pilar Insertis, Guillermo Lledó, Mitsuo Miura, Guillermo Pérez Villalta, Santiago Serrano, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994.

BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo/ Before and After the Enthusiasm*, Ámsterdam: Contemporary Art Foundation, 1989.

BUADES, Mercedes, *et al., Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2008.

BUXÁN BRAN, Xosé M., *et al*., *Sala X vol. 1,* [Pontevedra]: Universidad de Vigo, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco, *et al.*, *Gerardo Rueda. Colección de dibujos*, Cuenca: Fundación Gerardo Rueda, s.f.

CAMPOS PÁMPANO, Ángel, y FRANCO, Antonio, *En la Frontera: Espacio escrito,* Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1991.

CARRETE PARRONDO, Juan, *et al.*, *I Trienal de Arte Gráfico*, Oviedo: Caja de Asturias, 1995.

— *II Trienal de Arte Gráfico*, Oviedo: Caja de Asturias, 1998.

CARRETERO, Salvador, *et al., La colección Caja de Burgos en el Museo de Bellas Artes de Santander*, Burgos: Caja de Burgos y Museo de Bellas Artes de Santander, 2004.

CASANOVA, Emilio, *et al., Luis Buñuel: los enigmas de un sueño*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique, *Museo de Málaga: Colectivo Palmo*, [Sevilla]: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *et al.*, *En curso: artistas y espacio urbano: propuestas para la ciudad: Gijón 1994-1996*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, 1997.

CELINA, *Obra gráfica internacional 2*, Cuenca: Museo Antonio Pérez, [1999].

CHIRINO, Martín, *Mitsuo Miura'88*, Tokyo: Marimura Art Museum Harajuku Tokyo, 1988.

CRIADO, Rufo, *Diversidades formales: la colección (7)*, [Burgos]: Caja de Burgos, 2006.

— , y JIMÉNEZ, José, *Punto de Encuentro. La colección (I),* Burgos, Caja de Burgos, 2003.

DANVILA, José Ramón, *Creer en el arte: colección Helga de Alvear: una selección*, [Burgos]: Caja de Burgos, Obra Social, 1997 (A).

— *Ecos de la materia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997 (B).

DE LA TORRE, Alfonso, y RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, *La poética de Cuenca 1964-2004. Cuarenta años después*, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.

ERASO, Miren, *Diez años de litografía en Arteleku*, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996.

FERNÁNDEZ, Horacio, *et al.*, «IX Salón de los 16», *Salón de Los 16*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989.

FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003,* Valladolid: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Arte español contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1989.

— *Artistas en Madrid: Pabellón de la Comunidad de Madrid, EXPO´92*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.

— *VII Bienal Internacional de Arte*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1986.

GARCÍA, Aurora, *Acentos: en la colección Caja Madrid: pintura española contemporánea,* [Madrid]: Caja Madrid, 2005.

GARCÍA, Josep Miquel, *2ª Fira de l'Escultura al Carrer,* Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega, 1984.

GARCÍA PERROTE, Juan Carlos, *et al*., *Blog 07: Todas direcciones,* [Madrid]: Universidad Europea de Madrid, 2007.

— *Blog en Caja*, [Madrid]: Universidad Europea de Madrid, [2008].

GARRIDO ARMENDÁRIZ, Lola, *Paisajes contemporáneos: Colección Helga de Alvear*, Barcelona: Fundació Foto Colectania, 2002.

GÓMEZ ACEBO, Enrique, LOGROÑO, Miguel, y GARCÍA, Aurora, *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura*, Madrid: Galería Egam, 1989.

GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara, y CASTILLEJO, Daniel, *Remirada. La década de los ochenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000.

GRAS BALAGUER, Menene, GUASCH, Ana M.ª, y MONEO, Rafael, *La vida Privada. Colección Josep M.ª Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporánea*, Huesca: Centro de arte y Naturaleza y Fundación Beulas, 2007.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes, *et al*., *La Entidad y su Patrimonio*, Gran Canaria: Caja de Canarias, 2008.

HERNANDO, Javier, *Territorios Múltiples: tendencias y técnicas de la obra gráfica contemporánea a través de una colección*, [Valladolid]: Caja España, Obra Social y Cultural, 1999.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *et al.*, *2ª exposición seleccionada de los artistas japoneses en España*, Madrid: Centro cultural de la Villa de Madrid, 1978.

HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano, y RUBIO, Javier, *Siete lustros de la Galería Egam*, [Madrid]: Galería Egam, 2004.

INDIA GOTOR, J. Antonio, *et al., Granada de fondo: Colección Diputación de Granada*, [Granada]: Diputación de Granada, 1999.

KRAVIEZ, Gabriela, *et al.*, *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*, La Rioja: Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Cultura, 2000.

LASALA, José Luís, y RATIA, Alejandro*, Cinco décadas de arte gráfico. Colección Escolano,* Zaragoza: Gobierno de Aragón e Ibercaja, 1996.

LLEDÓ, Guillermo, *Mitsuo Miura*, Granada: Diputación Provincial, 1986.

LLORCA, Pablo, *Mitsuo Miura. Dos tiempos-Dos paisajes*, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2012.

LOGROÑO, Miguel, *et al., Madrid + Islas: Alcaín, Aparicio, Cardenes, Lledo, Miura*. Zaragoza: Caja de ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985.

— , *et al.*, *Últimos trabajos 85: contrastes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.

LORENZO, Antonio, GARRIDO, Coca, y GENER, Mónica, *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo*, Zaragoza: Ediciones Fuendetodos, 2005.

MANZANOS, Javier, *Colección arte contemporáneo*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1999.

MAROTO TELLO, J., *et al.,* ビィエントオトニャル [*Viento Otoñal*], n.º 5, 1999.

MARSÉ, Juan, *et al.*, *Fundación Antonio Pérez*, Cuenca: Diputación de Cuenca, 1998.

MILLET, Teresa, *et al., Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM,* [Valencia]: IVAM, Centre Julio González, 1996.

MONTESINOS, Armando, *Mitsuo Miura*, Asturias: Museo Barjola, Servicio de Publicaciones del Principado, 2002.

— , y LLORCA, Vicente*, Mitsuo Miura*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.

— *Memoria de un recorrido*. *Colección Caja de Burgos*; [Burgos]: Caja de Burgos, 2003.

— *Permanencias difusas*, Burgos: CAB, 2005.

MORENO, Ceferino*, Gráfica española contemporánea*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979.

MOURE, Gloria, *En tres dimensiones*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984.

MURRÍA, Alicia, *Mitsuo Miura*, Santander: Galería Siboney, 1994 (A).

— , *et al., Espacios públicos, sueños privados*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1994 (B).

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

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

— *Art Athina 3'95*, Atenas: Hellenic Art Gallery Association, 1995.

— *Mitsuo Miura*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996 (B).

NAVARRO, Mariano, *et al., Expansiones implosivas. Derivas de la escultura en la Colección Caja de Burgos*, Burgos: Caja de Burgos, 2007.

— , *et al., Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española 1969-1989*, [Madrid]: Fundación Caja Madrid, 1999.

— , y DE ALVEAR, Helga, *Luz y fotografía en la colección Helga de Alvear,* Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa, 1998.

— *Los setenta: Una década multicolor*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

— *Mitsuo Miura. Show Window*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2005.

OLIVARES, Rosa, *Cuadros de una exposición: fondos de la colección de fotografía de la Comunidad de Madrid*, Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Comunidad de Madrid, 2003.

PARREÑO, José M.ª, *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000.

— *Extranjeros: los otros artistas españoles*, [Segovia]: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002.

PEÑALVER, Rafael, y BARTOLOMÉ Martín, *Individualidades*, Madrid: Ayuntamiento, Centro Cultural de la Villa, 1982.

PÉREZ URALDE, Carlos, *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz: Galería Trayecto, 1990.

PÉREZ, Francisco, *Gráfica española actual*, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: Dirección General de Bellas Artes, 1971.

QUERALT, Rosa, y COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2005.

RAMÓN JARNE, Ricardo, *et al.*, *Artistes espanyols als anys 70 a la collecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, [Palma de Mallorca]: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996.

RICO, Pablo J., *± 25 años de arte en España: creación en libertad*, València: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José Arturo, *Hojeando: cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008.

— *II Encuentros de gráfica okupgraf 2001,* Vitoria-Gasteiz: Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, 2002.

— *Nuevas visiones, seis artistas de la colección Helga de Alvear en Villa Iris*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1999.

ROMERO GÓMEZ, Yolanda, *et al., Granada de Fondo: colección de arte contemporáneo*, [Granada]: Diputación de Granada, 2003.

— *Granada de fondo: Colección Diputación de Granada*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.

SALAZAR, Maria José (coord.), *Preliminar. 1ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas,* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

TRUJILLO, Manuel, *Mágica imaginación*, Cuenca: Fundación Gerardo Rueda, 2007.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *et al., Naturalezas españolas (1940-1987)*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía Centro Nacional de Exposiciones: Banco de Crédito Agrícola, 1987.

— , *et al., Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano y Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

VOZMEDIANO, Elena, *Lenguajes y sentidos. Colección Caja de Burgos*, Burgos: Caja de Burgos y Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 2005.

3. 3. ARTÍCULOS Y CRÍTICAS PUBLICADOS EN REVISTAS, PRENSA Y OTROS TIPOS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

«‘Show window’ de Mitsuo Miura», *Deia*, 1 de noviembre de 2008, en www.deia.com/es/impresa/2008/11/01/bizkaia/kultura/511751.php [fecha de consulta: 10 de junio de 2009].

«120º en la Playa de los Genoveses», *Espacio Ecrito*, n.º 2, primavera-verano, 1988, pp. 16 y 70.

«Abstractos frente a su arte: José Manuel Broto, Miquel Navarro, Santiago Serrano, Nacho Criado, Mitsuo Miura», *Guadalimar*, n.º 147, abril-mayo 1999, pp. 10-11.

«Aguirre, en el Círculo», *Expansión*, Fin de semana, 8 de noviembre de 1997, p. XII.

«Apuesta al ganador», *ABC*, 12 de febrero de 1993, p. 33.

«ARCO’92, una feria para salir de la crisis», *Diario 16*, 12 de febrero de 1992, portada.

«Arco’94», *Diario de Navarra*, 4 de febrero de 1994, p. 40.

«Arte en Galerías», *ABC*, 12 de octubre de 1986, p. 16.

«Arte en Navidad», *ABC*, 10 de diciembre de 1986, p. 6.

«Artistas españoles y portugueses comparten el museo de Badajoz», *El País*, 14 de diciembre de 1996, p. 36.

«ARTIUM Museo Vasco de Arte Contemporáneo», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 de septiembre de 2002, p. 96.

«Bustarviejo está presente en la exposición que nuestros vecinos Mitsuo Miura y Adolfo Schlosser presentan en Madrid», *Bustarviejo*, n.º 84, marzo de 1984, p. 7.

«Carnaval del 2000», *Minerva,* n.º 42, Tercera época, marzo de 2000.

«Colección Gerardo Rueda», *El País,* 11 de agosto de 2007, p. 13.

«Concurso propuestas», *El País*, 7 de noviembre de 2003, p. 65.

«Convocatoria para hoy», *ABC*, 9 de febrero de 1972, p. 44.

«Cuando la calidad no necesita coartadas», *Diario 16*, 24 de abril de 1978, p. 38.

«DECRETO 101/1996, de 28 de mayo, del Gobierno de Aragón, por el que se acepta la donación a la Comunidad Autónoma de la Colección de Obra Gráfica Contemporánea de don Román Escolano San Agustín», *Boletín Oficial de Aragón*, 10 de junio de 1996, n.º 67, en http://benasque.aragon.es:443/cgi-bin/BoaAA/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=BOLE&PIECE=BOLE&DOCR=22&SEC=BUSQUEDA_FECHA&RNG=200&SEPARADOR=&&PUBL=19960610 [fecha de consulta:14 de marzo de 2009].

«Diáspora y encuentro», *El Cultural. El Mundo*, 6 de junio de 2003, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

«Dibujos de Mitsuo Miura en Sala Prat», *Levante*, 5 de mayo de 1973, p. 21.

«Exposiciones artísticas en Bustarviejo», *Bustarviejo*, n.º 78, septiembre de 1983, p. 30.

«La Europa social después de Maastricht», *Economía y sociología del trabajo,* septiembre, 1993, n.º 17, portada.

«Ediciones experimentales Ginkgo», *El País*, 27 de diciembre de 1997, s. p.

«El artista Mitsou Miura expone sus últimas obras en Miguel Marcos», *Diario 16 Aragón,* 1 de marzo de 1994, p. 55.

«El Artium monta una exposición para que los niños reflexionen sobre el color», *El País,* 1 de mayo de 2008, en http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Artium/monta/exposicion/ninos/reflexionen/color/elpepiesppvs/20080501elpvas_10/Tes/ [fecha de consulta: 22 de enero de 2008].

«El caligrafismo de Miura», *ABC*, 25 de marzo de 1972, p. 56.

«El centro José Guerrero convoca un concurso de crítica de arte e inaugura otra exposición del pintor», *El País*, 10 de febrero de 2003, en www.elpais.com/articulo/andalucia/centro/Jose/Guerrero/convoca/concurso/critica/arte/inaugura/exposicion/pintor/elpepiespand/20030210elpand_26/Tes [fecha de consulta: 22 de marzo de 2008].

«El Círculo expone cuadros con cuya subasta se publicará una obra póstuma», *El País*, 21 de abril de 1996, en http://www.elpais.com/articulo/madrid/CIRCULO_DE_BELLAS_ARTES_/MADRID/Circulo/expone/cuadros/cuya/subasta/publicara/obra/postuma/elpepiespmad/19960421elpmad_24/Tes [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

«El MACB exhibirá obras de 'La Caixa'», *La Vanguardia*, 5 de octubre de 1989, p. 59.

«El museo Artium agrupa parte de sus fondos en la exposición 'Intrasentidos'», *Gara: Euskal Herriko egunkaria*, 4 de septiembre de 2004, p. 31.

«El pintor Santiago Serrano gana el premio de grabado de Hungría», *La Razón*, 14 de septiembre de 1999, p. 28.

«El ruido del tiempo», *Arte y Parte*, n.º 6, diciembre 1996-enero 1997, p. 135.

«El Salón de los 16 elige Barcelona como sede en su primera salida fuera de Madrid», *La Vanguardia*, 2 de junio de 1989, p. 54.

«En la madera», *El País*, 11 de julio de 1987, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

«Escultura en la calle», *El País*, 12 de mayo de 1984, ARTES, p. III.

«Espacios públicos, sueños privados», *Belart*, n.º 5, p. 9.

«Exposiciones Artísticas en Bustarviejo», *Revista Bustarviejo*, septiembre 1983, n.º 78, p. 30.

«Exposiciones sobre Japón», *El Mundo del siglo veintiuno del País Vasco*, n.º 29, agosto 2002, p. 46.

«Fallados los premios 'Ciudad de Granada'», *Diario de Granada*, 2 de junio de 1983, p. 32.

«Galería Helga de Alvear», *Nikkei Art*, december 1996, p. 59.

«Galería internacional del arte», *ABC*, 15 de diciembre de 1972, p. 72.

«Guillermo Lledó y Mitsuo Miura», *Ya*, 9 de julio de 1986, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

«Helga de Alvear», *El País*, 16 de febrero de 2002, p. 8.

«Hoy se inaugura el salón de los 16», *Diario 16*, 17 de junio de 1985, p. 38.

«Hoy, Inauguración en 'La Mandrágora'», *Sur*, 2 de marzo de 1973, p. 6.

«I Bienal de escultura», *ABC*, 9 de febrero de 1996, p. 53.

«I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado (I)», *ABC*, 4 de abril de 1986, p. 61.

«I Festival de la pintura en Sevilla», *ABC Sevilla*, 15 de junio de 1982, p. 44.

«Informaciones y una década prodigiosa», en http://unatemporadaenelinfierno.net/2008/10/30/informaciones-y-una-decada-prodigiosa/ [fecha de consulta: 20 de mayo de 2009].

«Interesante exposición en la Caixa», *Ya*, 17 de febrero de 1984, p. 42.

«Intrasentidos. Otras miradas a la colección», *Diario de Noticias de Álava*, 29 de noviembre de 2004, p. 76.

«Intrasentidos: otras miradas a la colección», *Art Notes*, n.º 0, noviembre-diciembre 2004, p. 33.

«IX Salón de los 16», *La Vanguardia*, 10 de junio de 1989, p. 51.

«Javier Vallhonrat, Mitsuo Miura, Jesús Palomino», *Arte y Parte*, n.º 19, febrero-marzo, 1999, p. 124.

«La Exposición de pintura», *Revista Bustarviejo*, 1 de octubre de 1977, n.º 7, s. p.

«La figuración y la abstracción pictórica de Alberto Reguera», *Diario 16*, 12 de enero de 1994, p. 38.

«La madera en el arte español del XX», *Expansión*, 8 de abril de 2000, p. 46.

«La percepción intensificada de Mitsuo Miura», *El Periódico de Aragón*, 3 de diciembre de 2005, en www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=218383 [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007].

«La exposición de pintura», *Bustarviejo*, n.º 7, 1 de octubre de 1977, s. p.

«Las exposiciones del año», *ABC*, 31 diciembre de 1972, pp. 58-59.

«Las exposiciones que se anuncian», *ABC*, 7 de marzo de 1980, p. 23.

«Las pasiones inútiles», *La Provincia*, 28 de diciembre de 2004, p. 79.

«Los artistas de las once ediciones», *Diario 16*, 30 de agosto de 1991, p. 17.

«Madrid, Ferré y Papeles», *ABC*, 29 de enero de 1987, p. 106.

«Maestros en el salón», *Diario 16*, 15 de mayo de 1989, Contraportada, p. 56.

«Metrópolis», *La Vanguardia*, 12 de abril de 1994, p. 6.

«Minimalismo y arquitectura japonesa en las últimas obras de mitsuo Miura», *La Provincia*, 28 de junio de 1997, p. 19.

«Mirar y ver la Bienal (Exposición 'el placer de un espacio')», *Heraldo de Aragón,* 1 de marzo de 1994, suplemento BAUZ, p. 4.

«Mitsou Miura. La contemplación de lo evidente», *Las Provincias*, 25 de mayo de 1996, [s. d], [Archivo Mitsuo Miura].

«Mitsou Miura», *ABC* (Ed. Andalucía), 26 de junio de 1974, p. 80.

«Mitsuo Miura en Málaga», *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1973, p. 33.

«Mitsuo Miura en Santander», *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1972, p. 29.

«Mitsuo Miura expone su última obra en una galería madrileña», *Bustarviejo*, n.º 94, enero de 1985, s. p.

«Mitsuo Miura pinta sensaciones», *El Periódico de Aragón*, 12 de noviembre de 2005, p. 55.

«Mitsuo Miura y Sergi Aguilar», *El País de las Tentaciones*, 28 de junio de 1996, p. 42.

«Mitsuo Miura y Sergi Aguilar», *El Punto de las Artes*, del 5 al 18 de julio, 1996, p. 17.

«Mitsuo Miura, el reflejo del mundo en los colores tutti fruti», *El Periódico de Aragón*, 6 de noviembre de 2005, en www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=212941 [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007].

«Mitsuo Miura, Espacio y luz», *Lápiz,* n.º 125, octubre, 1996, pp. 62-63.

«Mitsuo Miura, Zaragoza Miguel Marcos», *Belart*, Madrid: n.º 5.

«Mitsuo Miura. 120º en la Playa de los Genoveses», *Arena Internacional del Arte*, n.º 0, enero 1989, pp. 30-35.

«Mitsuo Miura. Adora calvo_ salamanca_ hasta el 16 de enero», *Art Notes*, n.º 13, 2007, p. 58.

«Mitsuo Miura. Esculturas 1979-1984», *Diario 16*, 19 de diciembre de 1995, p. 48.

«Mitsuo Miura. Obra reciente», *Diario 16*, 22 de mayo de 1990, p. 54.

«Mitsuo Miura. Obra reciente», *Diario 16*, 29 de diciembre de 1984, p. 22.

«Mitsuo Miura. Show Window», *El País*, 12 de febrero de 2000, p. 17.

«Mitsuo Miura: la memoria de la realidad», *El Punto de las Artes*, octubre 1994, p. 17.

«Mitsuo Miura», [s. d.], [1972]. [Archivo Galería Egam].

«Mitsuo Miura», *ABC de las Artes*, 26 de febrero de 1993, p. 26.

«Mitsuo Miura», *ABC,* «ABC de las Artes», 21 de diciembre de 1984, p. 109.

«Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, septiembre 2001, pp. 88-96.

«Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 5, octubre-noviembre 1996, p. 128.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, «Sala de exposiciones», 12 de octubre de 1985, p. XI.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 19 de diciembre de 1995, p. 48.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 19 de marzo de 1980, p. 23.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 2 de diciembre de 1984, p. 46.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 22 de mayo de 1990, p. 54.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 29 de diciembre de 1984, Guía fin de semana, p. XIII.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 3 de diciembre de 1984, p. 37.

«Mitsuo Miura», *Diario 16*, 3 de julio de 1986, p. 54.

«Mitsuo Miura», *El País de las Tentaciones*, 19 de marzo de 2004, p. 30,

«Mitsuo Miura», *El Periódico de Aragón*, 12 de noviembre de 2005, p. 58.

«Mitsuo Miura», en www.adoracalvo.com/biografias/miura.htm [fecha de consulta: 3 de febrero de 2007].

«Mitsuo Miura», en www.masdearte.com/item_artistas.cfm?noticiaid=5335 [fecha de consulta: 3 de febrero de 2007].

«Mitsuo Miura», en www.museoph.org/MuseoPatioHerreriano/coleccion/listado_de_autores/searchAuthor/102/714//////// [fecha de consulta: 3 de abril de 2007].

«Mitsuo Miura», en www.picassomio.com/MitsuoMiura/es/ [fecha de consulta 3 abril de 2007].

«Mitsuo Miura», *Heraldo de Aragón,* «Fin de semana», 27 de octubre 1989, p. 5.

«Mitsuo Miura», *La Vanguardia,* 13 de noviembre de 1998, p. 61.

«Mitsuo Miura», *La Vanguardia,* 4 de diciembre de 1998, p. 59

«Mitsuo Miura», *La Vanguardia*, 8 de abril de 1980, p. 26.

«Mitsuo Miura», *Looc*, n.º 16, abril 2004, p. 31.

«Mitsuo Miura», *Minerva*, n.º 41 (Tercera época), febrero 2000, p. 3.

«Mitsuo Miura», *PhotoEspaña 99. Guía del Festival Internacional de Fotografía*, 16 de julio al 18 de julio de 1999, p. 155.

«Mitsuo Miura», *Sala Nicanor Piñole*, n.º 10, Fundación Municipal de Cultura, 1985.

«Miura», *Bustarviejo*, n.º 37, abril de 1980, p. 46.

«Miura», *Bustaviejo*, abril de 1980, n.º 37, p. 46.

«Miura», *Diario 16*, 11 de enero de 1978, p. 23.

«Miura», *Diario 16*, 18 de marzo de 1993, p. 30.

«Miura», *Diario 16*, 2 de junio de 1992, p. 32.

«Miura», *Informaciones*, 14 de febrero de 1974, p. 10.

«Miura», *Informaciones*, 19 de enero de 1978, p. 8.

«Nagoya Contemporary Art Fair», *Yomiuri Shinbun*, 23 de abril de 1992, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

«No se la pierdan», *La Provincia*, 13 de diciembre de 2004, p. 5.

«Nueva edición del Salón de los 16 en el MEAC», *El País*, 18 de junio de 1985, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Nueva/edicion/Salon/MEAC/elpepicul/19850618elpepicul_8/Tes [fecha de consulta: 27 de enero de 2009].

«Ocho artistas entre nosotros», *Bustarviejo*, n.º 1, 1 de abril de 1977, s. p.

«Premio para el pintor Santiago Serrano», *El País*, 14 de noviembre de 1998, p. 41.

«Prova. Ediciones de grabados», *ABC*, 3 de febrero de 1973, p. 58.

«Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra-Pamplona», *Diario de Navarra*, 3 de mayo de 1974, p. 16.

«Sala Honda», *Diario de Cuenca*, 18 de abril de 1970, p. 2.

«Sala Honda», *Diario de Cuenca*, 28 de Julio de 1970, p. 2.

«Salón de los 16 en el MEAC», *Diario de Navarra*, 19 de junio de 1985, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

«Segundo Happening», *Informaciones*, 24 de febrero de 1972, p. 9.

«Sergi Aguilar y Mitsuo Miura, pulso al arte», *ABC Cultural*, 19 de julio de 1996, p. 28.

«Sergi Aguilar, Mitsuo Miura», *Arte y Parte,* n.º 3, junio-julio 1996, p. 110.

«Sesión de trabajo», *Informaciones*, 7 de febrero de 1974, p. 10

«Severidad e ironía en Mitsuo Miura», *ABC*, 31 de mayo de 1990, p. 145.

«Show Window», en www.galeriamaior.com/expos.html [fecha de consulta: 29 de mayo de 2008].

«Soledad Sevilla revisa la colección de La Caixa en CaixaForum», *El Mundo*, 18 de mayo de 2006. Año XVIII, en www.elmundo.es/papel/2006/05/18/catalunya/1971029.html [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2008].

«Sugestiva exposición de Mitsuo Miura», *Sur*, 19 de enero de 1980, p. 13.

«Taller de arte actual. De lo cotidiano en la obra personal», en
«Taller Pablo Ruiz Picasso», en http://www.macuf.es/htdocs/taller.html [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

«Taller de arte actual. De lo cotidiano en la obra personal», en http://ko-kr.facebook.com/note.php?note_id=319198964640&comment [fecha de consulta: 18 de febrero de 2010].

«Talleres de arte actual», *Diario 16*, 2 de enero de 1987, p. 32.

«Trayecto acoge una muestra del artista japonés Mitsuo Miura», *El Periódico de Álava*, 22 de enero de 1997, p. 48.

«Tres muestras de grabado y dibujo», *Informaciones*, 13 de noviembre de 1969, p. 4.

«Últimos trabajos», *ABC de las Artes*, 31 de octubre de 1985, p. 113.

«Un espacio para otras alternativas», *El Punto de las Artes*, febrero de 1994, p. 4.

«Una intervención de Mitsuo Mihura inaugura el espacio RMS La Asociación», 6 de octubre de 2010, en http://infoenpunto.com/not/2410/una_intervencion_de_mitsuo_mihura_i [fecha de consulta: 13 de octubre de 2010].

«Una mañana de desayuno con artistas», *Diario de Mallorca*, 4 de abril de 2008 en http://www.diariodemallorca.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008040400_16_345263__Cultura-desayuno-artistas [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

«Una muestra en la Ciudadela reflexiona sobre el tiempo desde las artes plásticas», *Diario de Navarra*, 20 de abril de 1997, p. 34.

«Union Catalogue of the Collections of the Nacional Art Museums, Japan», en http://search.artmuseums.go.jp/search_e/ [fecha de consulta: 5 de octubre de 2012].

«V Jornadas de Grabado y Edición de Arte», en http://www.escueladearte.com/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=53 [fecha de consulta: 3 de marzo de 2011].

«Visitas a la nueva muestra de Artium», *El Correo español-El pueblo vasco*, n.º 10, octubre 2004, p. 92.

«ミニ作家論», *The Yomiuri Shimbun Evening Edition*, 20 de enero de 1982, p. 3.

«むらい昭治さんと三浦光雄さん　「おおエスパニア展」», en www.morioka-times.com/news/2006/0611/22/06112205.htm [fecha de consulta: 3 de mayo de 2009].

«Mitsuo Miura, esculturas 1979-1984», *Diario 16*, 20 de noviembre de 1995, p. 36.

Espacio escrito = espaço escrito, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 1987.

A. A., «Colección March», *ABC*, 24 de enero de 1991, p. 126.

AA. VV., «Cinco poemas para grabados cinco», *Estación central*, julio de 1992, Madrid: M Más M Ediciones.

A. C. B., «Expone Miura», *Bustarviejo*, n.º 11, 1 de febrero de 1978, pp. 4-5.

A. C. S., «Expone Miura», *Revista Bustarviejo*, 1 de febrero de 1978, n.º 11, pp. 4-5.

A. C., «La seguridad de Mitsuo Miura», *ABC*, 14 de octubre de 1994, p. 30.

A. G. P., «Exposición de Mitsuo Miura en la Galería Siboney», *Alerta*, Santander, 14 de abril de 1994, p. 43.

— «Exposición de Mitsuo Miura en la galería Siboney», 14 de abril de 1994, p. 43.

A. F. M, «Mitsuo Miura», *13 Newsletter,* n.º 4, Abril 2004, en www.13nl.es [fecha de consulta: 3 de junio de 2008].

A. T., «Nueve escultores, por la ruptura», *ABC*, 11 de febrero de 1984, p. 43.

ACHIAGA, Paula, «España como taller», *El Cultural. El Mundo*, 22 de mayo de 2002, pp. 32-33.

AGUIRANO, Maya, «Mi trabajo es una presentación de la vida cotidiana», *El Diario Vasco*, 7 de septiembre de 1994, p. 54.

AGUIRIANO, Maya, «Mitsuo Miura», *El Diario Vasco*, 3 de septiembre de 1994, p. 17.

ALBORCH, Carmen, «Iniciativa pública y privada», *Diario 16*, 4 de septiembre de 1993, p. 27.

ALLEN, Jonathan, «Mitsuo Miura: la idea del color», *La Provincia*, Las Palmas, 29 de abril de 1993, p. 36.

ALFONSO, Carlota de, «La obra y su entorno. Intervenciones de Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, del 14 al 20 de mayo de 1999, p. 6.

— «M. Miura. 'Show Window', una ventana a la pureza y a la estructuración», *El Punto de las Artes*, del 19 al 25 de marzo de 2004, p. 4.

ALONSO MOLINA, Óscar, «Lo de aquí como si fuese lo de allí», *La Razón*, 15 de febrero de 2002, p. 40.

— «De la piel más pura y vieja de la naturaleza», *La Razón*, 24 de marzo de 2000, pp. 48-49.

— «Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 50, abril-mayo 2004, p. 126.

— «Vuelve la pintura (y un poco de maquillaje)», *La Razón*, 11 de febrero de 2000, pp. 40-43.

— «Un bosque en obras», *Arte y Parte*, n.º 26, abril-mayo 2000, p. 96.

ALONSO, Pedro Pablo, «Mitsuo Miura, el artista japonés que no quiere cambiar la locura latina por el orden oriental», *La Nueva España*, 15 de noviembre de 1985, p. 6.

ALONSO, SOL, «La ruta amarilla», *El País,* 5 de marzo de 1995, en www.elpais.com/articulo/madrid/JAPON/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/ruta/amarilla/elpepiespmad/19950305elpmad_11/Tes [fecha de consulta: 8 de marzo de 2008].

ALVAREZ REYES, J. A., «El tiempo como materia artística», *Diario 16*, 29 de noviembre de 1996, p. 48.

— «La forma está dentro», *Diario 16*, 17 de enero de 1996, p. 38.

— «Un paseo por ARCO», *Diario 16,* 10 de febrero de 1996, p. 27.

AMÓN, Santiago, «Mitsuo Miura», *El País*, Madrid 19 de enero 1978, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/MIURA/_MITSUO/Mitsuo/Miura/elpepicul/19780119elpepicul_2/Tes/ [fecha de consulta: 15 de febrero de 2008].

ANSÓN, Luis María, «ARCO, en puertas», *La Razón*, 16 de enero de 2005, p. 5.

— «ARCO 2002», *La Razón*, 19 de febrero de 2002, p. 3.

ANTOLÍN, Enriqueta, «La galería Juana Mordó cierra a los 10 años de la muerte de su creadora», *El País,* 19 de enero de 1995, p. 30.

APARICIO, Gerardo, «Taller de Arte», *Bustarviejo*, n.º 6, 1 de Septiembre de 1977, pp. 11-12.

APELLANIZ, Begoña, «Artium alerta los sentidos con miradas al interior», *El Mundo del Siglo Veintiuno del País Vasco*, n.º 30 septiembre 2004, p. 70.

ARANDA, Carmen Delia, «El poderoso reclamo consumista de Miura», *Canarias 7*, 16 de abril de 2005, p. 46.

ARROYO, Sonia, «El viento, el sonido, la humedad o cualquier elemento de la naturaleza está en mis obras», *Deia*, 3 de agosto de 1994, p. 35.

ÁVILA, Javier, «Show Window», *Sublime*, mayo-junio 2002, p. 50.

AYALA, Ángel, «Continúan las 'Permanencias Difusas' en el CAB», *Diario de Burgos*, 7 de enero de 2006, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

AZPEITIA, Ángel, «-3D/0D/+3D», *Heraldo de Aragón,* «Artes y Letras», 28 de abril de 1994, p. 6.

— «Costa-3», *Heraldo de Aragón*, 29 de noviembre, 1981, s. p.

— «Mitsuo Miura», *Heraldo de Aragón*, «Artes y Letras», 26 de octubre, 1989, pp. 6-7.

— «Mitsuo Miura», *Heraldo de Aragón,* «Artes y Letras», 3 de marzo, 1994, pp. 6-7.

AZPEITIA, Pedro Pablo, «Miura: la ciudad, detrás», *Heraldo de Aragón*, 24 de noviembre de 2005, p. 6.

BALBONA, Guillermo, «La galería Siboney acoge la primera muestra en Cantabria del artista japonés Mitsuo Miura», *El Diario Montañés*, 16 de abril de 1994, p. 82.

BARBERO, Belén, «PhotoEspaña», *El Mundo*, 13 de junio de 1999, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1999/06/13/larevista/692806.html [fecha de consulta: 1 de abril de 2009].

BLANCH, Teresa, «Un pueblo lleno de esculturas», [s. d.] [1984], [Archivo Mitsuo Miura].

BONET, Juan Manuel, «Convivencia», *Diario 16*, 2 de junio de 1989, p. 40.

BORRÀS, Maria Luisa, «El arte se traslada al Empordà», *La Vanguardia*, 5 de julio de 2004, p. 43.

BORRÁS, Pilar, «Mitsuo Miura», *Descubrir el Arte*, n.º 62, abril 2004, p. 110.

C. P., «I Bienal de escultura ciudad de Pamplona», *Arco Noticias*, 6 de octubre de 1996, p. 27.

C. S., «Las instituciones cierran las compras» *El País,* 10 de febrero de 1996, p. 34.

CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, «Momento a momento. Mitsuo Miura», *El Periódico del Arte*, n.º 22, 1999, p. 20.

CALVO SERRALLER, F., «Un proyecto ejemplar en Leganés», *El País,* 4 de marzo de 1985, en en www.elpais.com/articulo/madrid/MADRID/LEGANES_/MADRID/proyecto/ejemplar/Leganes/elpepiespmad/19850304elpmad_2/Tes [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008].

— «Miura: el sentido de lo insignificante», *El País*, 7 de marzo de 1981, p. 3.

— «Miura: el sentido de lo insignificante», *Bustarviejo*, n.º 41, abril de 1981, p. 28.

— «La nueva dimensión de la escultura», *El País*, 25 de febrero de 1984, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

CAMPOY, A. M., «Miura», *ABC*, 26 de abril de 1981, p. 17.

CARCERER, Ana, «Helga de Alvear hereda el espíritu innovador de Juana Mordó en su nueva sala de arte», *Diario 16*, 19 de enero de 1995, p. 39.

— «La intimidad de Mitsuo Miura» *Diario 16*, 5 noviembre de 1995, p. 25.

— «La intimidad de Mitsuo Miura», *Diario 16*, Zaragoza, 5 de noviembre, 1995, p. 46.

CASTANEDA, M. A., «Vino a España para aprender a pintar», *El Diario Montañés*, 4 de octubre de 1972, p. 2.

CASTILLO, I., «Una colección dispersa y oculta», *El Diario de Navarra*, 12 de marzo de 2008, http://www.diariodenavarra.es/20080312/culturaysociedad/una-coleccion-dispersa-oculta.html?not=2008031202065974&idnot=2008031202065974&dia=20080312&seccion=culturaysociedad&seccion2=arte&chnl=40 [9 de septiembre de 2009].

CASTRO ARINES, José de, «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 9 de noviembre de 1972, p. 10.

— «Mitsuo Miura», *Informaciones*, 11 de diciembre de 1975, p. 14.

— «Taller de Buades», *Informaciones*, 21 de febrero de 1974, p. 11.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «A vueltas con las décadas», *Diario 16*, 22 de marzo de 1994, p. 48.

— «Artistas huidos a un territorio cibernético», *Diario 16*, 18 de abril de 1994, p. 49.

— «De guayasamín a los nuevos monumentos», *Diario 16*, 28 de febrero de 1994, p. 46.

— «De Joseph Beuys a Botero», *Diario 16*, 24 de diciembre de 1994, p. X.

— «El minimalismo de Mitsuo Miura o la estética de la retracción», *Diario 16*, 2 de julio de 1993, p. 34.

— «El Reina Sofía entra al lenguaje del futuro», *Diario 16*, 13 de abril de 1994, p. 40.

— «En las trincheras del arte actual», *Diario 16*, «ARCO 96», 4 de febrero de 1996, pp. 6-7.

— «Fragmentos de un mapa del arte español actual», *Diario 16*, 7 de marzo de 1994, p. 48.

— «La escultura como poesía cotidiana», *Diario 16*, 11 de noviembre 1995, p. 10.

— «La pintura sutil de Mitsuo Miura, en la galería Juana Mordó», *Diario 16*, 8 de marzo de 1993, p. 24.

— «Mitsuo Miura: el arte de la serenidad», *Diario 16*, 5 de septiembre 1994, p. 49.

— «Nace la sala cruce, un nuevo espacio para la rehabilitación del arte español», *Diario 16*, 24 de febrero de 1994.

— «Paisaje y margen del mundo», *Diario 16*, 23 de enero de 1995, p. 57.

— «Sensaciones», *Diario 16*, 5 de noviembre de 1995, p. 25.

— «Sombras breves atrapadas», *Diario 16*,17 de octubre de 1994, p. 52.

CASTRO, EDUARDO, «El escritor López Barrios, el músico José García Román y el pintor japonés Miura, premios Ciudad de Granada», *El País,* Granada, 2 de junio de 1983, en www.elpais.com/articulo/cultura/GARCIA_ROMAN/_JOSE_/_COMPOSITOR/MIURA/_MITSUO/GRANADA/GRANADA_/MUNICIPIO/ANDALUCIA/escritor/Lopez/Barrios/musico/Jose/Garcia/Roman/pintor/japones/Miura/premios/Ciudad/elpepicul/19830602elpepicul_14/Tes [fecha de consulta: 23 de marzo de 2007].

CASTRO-FLÓREZ, Fernando, «Colectiva en Ginkgo», *Diario 16*, 24 de julio de 1993, p. 28.

CERECEDA SÁNCHEZ, Miguel, «Ars longa, vita brevis», *Blanco y Negro Cultural*, n.º 634, 20 de marzo de 2004, p. 28.

— «Luces de Miura», *ABC*, 26 de febrero de 2000, p. 36.

CHAMORRO, Paloma, *et al., Trazos: revista de arte,* [vídeo] [Madrid]: Televisión Española, 1978.

CHARLES RUMP, Gerhard, «Eine überaus irritierende Vielfalt, aber auf höchstem Niveau», *Die Welt*, 15 de junio de 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

CLAVERÍA GARCÍA, Laura, «Paisaje y símbolo en la obra de Mitsuo Miura: la serie de *La playa de los Genoveses*», *Artigrama*, n.º 25, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 665-680.

CLEMENTE, Jeremías, «30 galerías participan en Foro Sur de Cáceres con 'miradas africanas'», *El País*, Cáceres, 3 de mayo de 2003, p. 38.

CLEMENTE, José Luis, «Juan Antonio Aguirre. Curiosidad libre», *La Razón*, 4 de abril de 1999, pp. 36-37.

CLOT, Manel, «Un largo y calurosos aburrimiento», *El País*, 1 de junio de 1989, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

COSTA, José Manuel, «Lledó versus Miura», *ABC*, 23 de marzo de 1989, p. 98.

— «El arte español, protagonista de la Feria de Ámsterdam pese a Semprún», *ABC*, 25 de mayo de 1989, p. 57.

— «Esa otra belleza», [s. d.], 15 de junio de 1990, p. 55, [Archivo Mitsuo Miura].

— «Talleres del Arte Actual, palestra y banco de pruebas para los jóvenes artistas», *ABC*, 31 de julio de 1987, p. 33.

COSTA, Mercedes, «Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 32, abril y mayo, 2001, p. 143.

CRESPO, TXEMA G., «Los encuentros sobre el grabado 'Okupgraf' se cierran con una muestra de los fondos del Artium», *El País,* Vitoria, 28 de marzo de 2002, p. 7.

D. N., «Mitsuo Miura», *Diario de Noticias*, 6 de abril de 1995, contraportada.

DANVILA, José Ramón, «El arte de coleccionar sin arruinarse», *El Mundo*, 11 de febrero de 1996, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/02/11/cultura/85284.html [fecha de consulta: 13 de mayo de 2008].

— «El ruido del tiempo. Espacios de memoria y grafía», *El Punto de las Artes*, del 6 al 12 de diciembre de 1996, p. 4.

— «Guillermo Lledó vs. Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, del 3 al 9 de marzo de 1989, p. 4.

— «Mitsuo Miura, el espacio y el silencio», *El Punto de las Artes*, del 27 de enero al 2 de febrero de 1995, p. 5.

— «Mitsuo Miura, la percepción del espacio», *El Punto de las Artes*, del 11 al 16 de octubre, 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

— «Mitsuo Miura, la sensación del paisaje», *El Punto de las Artes*, del 12 al 18 de marzo de 1993, p. 5.

— «Mitsuo Miura, tiempo, memoria y justicia», *El Punto de las Artes*, 10 de noviembre de 1995, p. 4.

— «Un gran saco sin fondo», *El Mundo*, 4 de febrero de 1996, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/02/04/esfera/82683.html [fecha de consulta: 13 de mayo de 2008].

— «Una más de colectiva», *El Punto de las Artes*, del 7 al 13 de junio de 1996, p. 5.

DASCA, Susa, «El salón de los 16 se inaugura hoy en Barcelona», *Diario 16*, 1 de junio de 1989, p. 35.

— «La polémica animó la IX edición del Salón de los 16, que se clausura hoy en Barcelona», *Diario 16*, 9 de julio de 1989, p 85.

DE SANTA ANA, Mariano, «Mi pintura está próxima al manga, es para disfrutar, no para pensar», *La Provincia*, 16 de abril de 2005, p. 26.

DEL ARCO, CARMEN, «Experimentos gráficos», *El País*, Jaén, 14 de julio de 2001, en http://www.elpais.com/articulo/andalucia/Experimentos/graficos/elpepiespand/20010714elpand_42/Tes [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, «Paseos por el arte. Escultura, de un legado y de un taller», *Heraldo de Aragón,* 27 de octubre de 1989, Fin de semana, p. 5.

«El japonés afincado en España Mitsuo Miura expone sus últimas pinturas en Helga de Alvear», *El Mundo*, 23 de marzo de 2004, en www.elmundo.es/elmundo/2004/03/23/cultura/1080060843.html [fecha de consulta: 18 de marzo de 2008].

ENRIQUEZ, Andrés, «El Salón de los 16 vuelve a abrir sus puertas al futuro», *Diario 16*, 12 de noviembre de 1994, p. 52.

ERAUSQUÍN, Victoria, «Pesadillas privadas para espacios públicos», *Expansión*, 5 de marzo de 1994, p. IX.

— «Veintitrés artistas del Madrid de los 70», *Expansión*, 15 de febrero de 1991, p. 54.

EZKER, Alicia, «Espacios públicos, sueños privados», *Diario de Noticias*, Pamplona, 6 de abril de 1995, p. 4.

F. S., «Los artistas de la democracia se consolidan en una muestra dedicada a la abstracción», *El País,* 10 de febrero de 1999, p. 40.

— «13 artistas enseñan sus 'sueños privados' para espacios públicos», *El País*, 23 de febrero de 1994, en www.elpais.com/articulo/cultura/artistas/ensenan/suenos/privados/espacios/publicos/elpepicul/19940223elpepicul_5/Tes [fecha de consulta:1 de julio de 2008].

— «Seis artistas tratan con imágenes 'el ruido del tiempo' en una muestra», *El País*, 29 de noviembre de 1996, p. 44.

FABIÁN, Beatriz, «Mitsuo Miura», *Nuevo Estilo*, Abril, 2004, p. 88.

FERNÁNDEZ, Horacio, «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16*, Zaragoza, 28 de mayo 1989, p. 5.

— «120º en la playa de Los Genoveses», *Diario 16*, Madrid, 28 de mayo 1989, p. 92.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel, «Barjola, Miura y Celorrio», *Diario 16*, Madrid, 5 marzo de 1993, p. 30.

— «Diez años del salón de los 16», *Diario 16*, 20 de abril de 1990, pp. 43-45.

— «El salón de los 16, un balance del año artístico», *Diario 16*, 15 de mayo de 1989, p. 39.

— «El uno frente al otro», *Diario 16*, 20 de enero de 1989, p 5.

— «Falleció en San Sebastián el pintor Kutxu Otamendi», *Diario 16*, 20 de septiembre de 1993, p. 49.

— «IX salón de los 16, lenguajes individuales», *Diario 16*, 14 de mayo de 1989, pp. 103-105.

— «Mitsuo Miura», *Diario 16*, 28 de mayo de 1989, p. 104, contraportada.

— «X salón de los 6, lo indispensable», *Diario 16*, 21 de abril de 1990, p. 60.

FERRER, Isabel, «La feria de Holanda, dedicada al arte español 'antes y después del entusiasmo'», *El País*, 24 de mayo de 1989, en www.elpais.com/articulo/cultura/BREA/_JOSE_LUIS/ESPANA/HOLANDA/HOLANDA/feria/Holanda/dedicada/arte/espanol/despues/entusiasmo/elpepicul/19890524elpepicul_12/Tes [fecha de consulta: 12 de noviembre de 2009].

FRANCÉS, Fernando, «Mitsuo Miura», *ABC Cultural,* n.º 125, 25 de marzo de 1994, p. 33.

— «Mitsuo Miura, una retrospectiva», *ABC de las Artes*, n.º 148, 2 de septiembre de 1994, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

FUCHS, Dale, «Una subasta de arte solidaria», *El Mundo*, 12 de diciembre de 2001, en www.elmundo.es/papel/2001/12/12/madrid/1083383.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

G. C., «Nueve escultores experimentan con el arte 'en tres dimensiones'», *El País*, 12 de febrero de 1984, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

G. G. M., «Rumbos recorre los caminos cruzados de la escultura española», *La Razón*, 2 de octubre de 2001, p. 30.

GALIANA, Antonio, «El sensitivo y «centrado» universo de Mitsuo Miura», *Diario 16*, [s. d.], 1994, p. 29, [Archivo Mitsuo Miura].

— «Jaikus iconográficos», *Diario 16*, 13 de mayo de 1996, p. 39.

GARCÍA, José Ángel, «Mitsuo Miura tras el secreto de la línea», *Diario de Cuenca*, 10 de agosto de 1974, p. 5.

GARCÍA MAESTRO, Gregorio, «Rumbos recorre los caminos cruzados de la escultura española», *La Razón*, 2 de octubre de 2001, p. 30.

— «Una exposición refleja el poso de las vanguardias en la escultura de madera», *La Razón*, 29 de marzo de 2000, p. 26.

GARCÍA SALEH, Alberto, «Mitsuo Miura muestra sus pinturas luminosas en la galería Manuel Ojeda», *La provincia/Diario de las Palmas*, 15 de abril de 2005, p. 57.

GARCÍA, Carlos, «¿Una 'performance en una aldea?», *El Mundo*, 19 de agosto de 2007, en /www.elmundo.es/papel/2007/08/19/uve/2180784.html [fecha de consulta: 23 de abril de 2009].

GARCÍA-OSUNA, Carlos, «Mitsuo Miura, paisaje urbano», *El Cultural*, 20 de febrero de 2000, p. 36. También disponible en: www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007].

GARRIDO, Coca, «Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2000, pp. 113-130.

GARRIDO, Emilio, «La pintura española de los ochenta protagoniza la VII Bienal de Arte de Pontevedra», *El País*, Vigo, 10 de agosto de 1983, en http://www.elpais.com/articulo/sociedad/MILLARES/_MANOLO/PONTEVEDRA/PONTEVEDRA_/MUNICIPIO/pintura/espanola/ochenta/protagoniza/VII/Bienal/Arte/Pontevedra/elpepisoc/19830810elpepisoc_6/Tes/ [fecha de consulta: 27 de enero de 2009].

GIRALT- MIRACLE, D., «Mitsuo Miura», *La Razón. El Cultural*, 15 de noviembre de 1998, p. 43.

GÓMEZ PELAYO, Alexia, «Dos formas de interpretar la vida a través de la naturaleza y el arte», *Alerta*, 22 de junio de 1996, p. 55.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, «Mitsuo Miura, entre la teoría y las formas», *Ideal de Granada*, 27 de febrero 1986, p. 8.

— «Paisajes celulares de María Lara», *Ideal*, 28 de febrero de 1986, p. 8.

GONZÁLEZ, Carlos, «Mitsuo Miura: 'Cuando vine en los 60, me sorprendió ver a la policía entrar en la Universidad'», *El Periódico de Álava*: *diario independiente editado en Vitoria-Gasteiz*, 21 agosto de 2002, p. 7.

GONZÁLEZ, Carlos: «Artium invita a sus visitantes a 'pavimentar el museo de colores», *Diario de Noticias de Álava*, 1 de mayo de 2008, p. 80.

GOROSPE, Pedro, «Sal para Miura», *El País*, 6 de octubre 1990, p. 6.

GUERENABARRENA, Rosa, «Un artista japonés presenta en Vitoria una original obra elaborada con tres toneladas de sal», *Deia*, 5 de octubre de 1990, Araba, p. 19.

GUERRERO, Rafael, «El jurado denuncia presiones sobre el fallo del premio de novela 'Ciudad de Granada'», *Ideal*, 2 de junio de 1983, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

GUISASOLA, Félix, «Concepto y emoción», *Sábado Gráfico*, 16 de abril de 1980, p. 48.

GUTIÉRREZ, Carmen, «Miura, el arte sutil y bello», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 5 de octubre de 1990, p. 5.

HERNÁNDEZ, Antonio, «Mitsuo Miura», *Diario de Cuenca*, 19 de abril de 1970, p. 2.

HERNÁDEZ CASTILLA, Juan Luis, «Abanico cultural bajo el sol», *Diario 16*, 3 de abril de 1993, p. 36.

HERRERA OTTINO, Belén, «Escaparates urbanos», *El Duende de Madrid*, Madrid, n.º 43, del 15 de abril al 15 de mayo de 2004, p. 60.

HONTORIA, Javier, «Centro en 40», *El Cultural*, 14 de febrero de 2008, en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22447/Centro_en_40 [fecha de consulta: 23 de enero de 2009].

HUICI, Fernando, «Atractivas citas paralelas», *Babelia*, 11 de febrero de 1995, p. 19.

— «Doble aniversario», *El País,* 15 de marzo de 1993, en www.elpais.com/articulo/cultura/Doble/aniversario/elpepicul/19930315elpepicul_16/Tes [fecha de consulta: 23 de enero de 2009].

— «En el espacio mental de Mitsuo Miura», *El País*, 29 de diciembre de 1984, ARTES, p. 2.

— «En torno a la luz», *El País*, 11 de marzo de 1989, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

— «La feria de arte de Basilea plantea una revisión histórica de las vanguardias», *El País,* 17 de junio de 1996, en www.elpais.com/articulo/cultura/FERIA_DE_ARTE_CONTEMPORANEO_DE_BASIL

EA_/SUIZA/feria/arte/Basilea/plantea/revision/historica/vanguardias/elpepicul/19960617elpepicul_2/Tes [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

— «Los días y las horas», *El País*, ARTES, Madrid, 9 de junio de 1990, p. 14.

— «Maderas de oriente, maderas de occidente», *El País*, 18 de julio de 1986, p. 11.

— «Muros de luz», *El País*, 15 de marzo de 1993, p. 36.

— «Ocho artistas jóvenes llaman la atención», *El País*, 27 de febrero de 1982, p. 2.

— «Querer sin presentir», *El País*, 23 de junio de 2001, p. 27.

IBARZ, Mercé, «La cuarta dimensión de la escultura española», *Magazine: la Vanguardia*, n.º 4 enero de 2004, p. 22.

IRIARTE, Víctor, «Doce esculturas para cerrar el milenio», *Diario de Navarra*, 9 de febrero de 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

J. B., «Ediciones Ginkgo», *La Vanguardia,* 16 de enero de 1998, p. 41.

— , «Mitsuo Miura», *La Vanguardia,* 4 de diciembre de 1998, p. 10.

J. C. G., «Tárrega inaugura la II Fira d'Escultura al Carrer, en la que participan 34 artistas», *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1984, p. 30.

J. M., «El minimalismo analítico de Aguilar y Miura», *El País*, 20 de julio de 1996, p. 13.

J. M.-M., «Mitsuo Miura a través del espacio», *ABC Cultural*, 3 de noviembre de 1995, p. 26.

J. R. S., «Vivimos en un mundo abstracto reflejado en la obra de arte», *Levante*, 10 de mayo de 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

JARQUE, Fietta, «Nuevas galerías y arte en los grandes almacenes, síntomas de expansión de un mercado», *El País,* 4 de noviembre de 1986, www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/Nuevas/galerias/arte/grandes/almacenes/sintomas/expansion/mercado/elpepicul/19861104elpepicul_2/Tes [fecha de consulta: 24 de enero de 2009].

— «La galería Juana Mordó celebra sus 30 años con una revisión al arte español», *El País,* Madrid 14 de marzo de 1994, en en www.elpais.com/articulo/cultura/galeria/Juana/Mordo/celebra/anos/revision/arte/espanol/elpepicul/19940314elpepicul_4/Tes [fecha de consulta: 21 de mayo de 2008].

— «Las primas alegres de las sombras», *El País*, 19 de marzo de 1993, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

— «Mitsuo Miura: 'pensé que podría ser un artista europeo, pero es imposible'», *Babelia*, n.º 643, 20 de marzo de 2004, p. 17.

JIMÉNEZ, Carlos, «La línea del horizonte», *Lápiz*, n.º 80, octubre 1991, pp. 48-53.

— «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 69, junio, 1990, pp. 78-79.

JIMÉNEZ, Pablo, «Mitsuo Miura: el espectáculo de la fascinación», *ABC de las Artes*, 20 de enero de 1995.

— «Mitsuo Miura: Paisaje, calma voluptuosidad», *ABC de las Artes*, 5 de marzo de 1993.

— «Mitsuo Miura o el arte de mirar», *Arte de Vivir*, Septiembre de 2001, pp. 88-98.

— «Visión y revisión de los setenta», *ABC de las Artes*, 21 de febrero de 1991, p. 119.

KORTADI, Edorta, «Una visión japonesa», *Deia*, 4 de septiembre, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

LLORCA, Pablo, «Memoria de una época», *PhotoPeriódico. El Periódico del Arte*, junio de 1999, p. 16.

LABORDETA, Ángela, «Miura presenta una instalación con la que reivindica el placer de la contemplación», *Diario 16*, Zaragoza, 3 de marzo 1994, p. 63.

LOGROÑO, Miguel, «Consideración de la luz», *Diario 16*, 10 de marzo de 1985, p. VIII.

— «En tres dimensiones», *Diario 16*, 18-20 de febrero de 1984, Fin de semana p. X.

— «Una clave: la calidad», *Diario 16*, 16 de junio de 1985, p. 41.

LÓPEZ, M. Carmen, «El Museo de Arte Contemporáneo de Fenosa estrena instalaciones», [s. d.] [2001], [Archivo Mitsuo Miura].

LORENTE, «Obra gráfica», *ABC de las Artes*, 3 de enero de 1987, p. 55.

LORENTE, Manuel, «Diferentes expresiones», *ABC*, 7 de marzo de 1984, p. 68.

LORÍA, Vivianne, «Rumbos de la escultura española en el siglo XX», *Lápiz*, n.º 177 noviembre 2001, p. 85.

LUCAS, Antonio, «El Reina Sofía 'deshiela' a los artistas conceptuales españoles», *El Mundo*, 13 de octubre de 2005, p. 53.

— «La arboladura ácida del color», *El Mundo*, 3 de diciembre de 2002, p. 10.

M. A. E., «La Revista Navarra de Arte se consolida», *Diario de Navarra*, 16 de febrero de 1996, p. 46.

M. N. «Agustín Ibarrola impartirá un curso a 10 artistas en A Coruña», *El País,* Bilbao, 24 de junio de 2005, p. 35. También en www.elpais.com/articulo/cultura/Agustin/Ibarrola/impartira/curso/artistas/Coruna/elpepicul/20050624elpepicul_4/Tes [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

MACHÍN ORTUOSTE, Mari Fran, «Mitsuo Miura», *Periódico de la Exposición*, Koldo Mitxelena Kulturunea, n.º 5.

MADERUELO, Javier, «Desde el dominio de lo público», *El País,* 28 de febrero de 1994, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/dominio/publico/elpepicul/19940228elpepicul_6/Tes [fecha de consulta: 15 de mayo de 2008].

— «El muro como tema», *Babelia*, 15 de octubre de 1994, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

— «Mitsuo Miura, un artista radical», *Babelia*, 12 de octubre de 1996, p. 20.

— «Planicies de libertad imaginada», *Babelia de El País*, Madrid y Barcelona, 21 de enero de 1995, p. 19.

MAGALLÓN, Gorka, «Mitsuo Miura: pinto todo lo que forma parte del paisaje», *El Diario Vasco,* 3 de agosto de 1994, p. 47.

MALLO, Albino, «Pintura de Miura y homenaje a Trincado en la apertura de las salas del Macuf», *El Correo Gallego*, 17 de julio de 2011, p. 68.

MARCO, Carlos D., «El placer de los sentidos», *El Mercantil Valenciano*, [s. d.], [1994], p. 5, [Archivo Mitsuo Miura].

MARÍ, Rafa, «Mitsuo Miura: 'Soy un pintor español'», *Las Provincias*, 14 de mayo de 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

MARINA, Mercedes, «Centro de exposiciones: Madrid + islas», *Heraldo de Aragón*, 19 de diciembre de 1985, p. 15.

MARÍN, Joaquín, «Miura en el colectivo Palmo», *Sur*, 13 de enero, 1983, p. 14.

MARÍN-MEDINA, José, «Más que mil palabras, imágenes de la abstracción», *La Razón*, 14 de febrero de 1999, pp. 28-30.

— «Imágenes de la abstracción: veinte años de una historia no cerrada», *Guadalimar*, n.º 147, abril-mayo 1999, pp. 8-10.

— «Mitsuo Miura a través de espacio», *ABC Cultural*, 3 de noviembre de 1995, p. 26.

— «Un siglo de escultura en España», *El Cultural. El Mundo*, 3 de octubre de 2001, pp. 28-29.

MARTÍN, Jaime Luis, «Mitsuo Miura, en la playa de Xagó», *La Nueva España*, 4 de julio de 2001, p. 24.

MARTÍNEZ URTASUN, José Miguel, «El paisaje y el placer de la mirada», *El Día,* 20 de octubre de 1989, p. 37.

MAZORRA, Javier, «El Centro de Arte Reina Sofía presentó ayer el proyecto 'Cuadro a Cuadro'», *El Mundo*, 13 de abril de 1994, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/13/cultura/554779.html [fecha de consulta: 23 de noviembre de 2007].

— «Una muestra resume 30 años de arte abstracto en España», *El Mundo*, 10 de febrero de 1999, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1999/02/10/cultura/591607.html [fecha de consulta: 22 de mayo de 2008].

MELÉNDEZ, Amelia, «Mitsuo Miura», *Lápiz,* n.º 184, junio 2002, p. 78.

MIRANDA, Julián H., «El color de los días», *El Independiente*, 18 de junio 1990, p. 47.

MIURA, Mitsuo, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 237-8, 2008, pp. 98-99.

MOLLÁ, Juan, «Mitsuo Miura expone su última obra en una galería madrileña», *Revista Bustarviejo*, enero 1985 n.º 94, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

MONTEMAR, Raúl de, «Mitsuo Miura en La Mandrágora», *Ideal*, 9 de marzo de 1973, p. 8.

MONTESINOS, Armando, *et al.,* «Del haiku al joker en Kribia», *RNA*, marzo-abril 1995, p. 10.

— «Mitsuo Miura», *Minerva*, n.º 41, febrero de 2000, p. 3.

— «Mitsuo Miura. Memorias Imaginadas», *Artecontexto*, n.º 32, enero, 2012, pp. 124-127.

MORENO RUIZ de EQUINO, Iñaky, «Sutilezas orientales de Mitsuo Miura», *El Diario Vasco*, 29 de junio de 1991, p. VII.

MUÑOZ, Clara, «El paisajismo sintético de Mitsuo Miura», *La Provincia,* Las Palmas, 22 de abril de 1993, p. 36.

MUÑOZ, MARQUINA, Adela, «El arte de las dos últimas décadas del siglo XX en Cuenca», *Añil*, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, año 21, Otoño, 2000.

MURRÍA, Alicia «120º en la playa de los Genoveses», *Diario 16 Aragón,* 28 de octubre de 1989, p. 46.

— «Del color y la percepción», *Zehar, Boletín de Arteleku*, julio-septiembre 1994, pp. 30-31.

— «Mitsuo Miura», *Lápiz* n.º 63, diciembre 1989, p. 75.

— «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 126, noviembre 1996, pp. 76-77.

N.P., «La abstracción española de la generación democrática», *ABC*, 11 de febrero de 1999, p. 58.

NAVARRO, Mariano, «Mitsuo Miura, como un zumo de limón», *El Cultural. La Razón*, 9 de mayo de 1999, pp. 34-35.

— «Comprensión del dilema», *El Mundo. El Cultural*, 7 de noviembre de 1999, en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14784/Comprension_del_dilema [fecha de consulta: 13 de marzo de 2009].

— «La otra carrera de Tobias Rehberger», *El Cultural*, en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15809/La_otra_carrera_de_Tobias_Rehberger [fecha de consulta: 6 de enero de 2009].

— «Mitsuo Miura: estética de la frivolidad», *El Cultural*, 25 marzo de 2004, pp. 24-25.

— «Tiempo de renovación», *El Cultural. El Mundo*, 13 de febrero de 2003, pp. 22-26.

OLIVARES, Rosa, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 108, enero 1995, pp. 89-90.

— «Contando los segundos: el ruido del tiempo», *Lápiz*, n.º 128/129, febrero, 1997, pp. 124-127.

OLMO, Santiago B., «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 117, diciembre 1995, pp. 91-92.

ORTEGA, Borja, «El artista Mitsuo Miura se suma al ciclo sobre Japón», *El Mundo del Siglo Veintiuno del País Vasco*, n.º 21, agosto 2002, p. 17.

ORTIZ, Gema, «Mitsuo Miura. Show Window», *Esencial Madrid*, n.º 4, abril 2004, p. 32.

ORÚS, Desirée, «Un contenido para emocionar», *El Día*, «Imán», 29 de octubre de 1989, n.º 51, p. 51/ p. VIII.

PAJARES, Gema, «Mucha gente me conoce como el señor Egam», *La Razón*, 20 de mayo de 1999, pp. 42-44.

PALLARÉS, Carmen, «El toque secreto de Mitsuo Miura», *ABC Cultural*, [s. d.] [1996], p. 34. [Archivo Mitsuo Miura].

— «Mitsuo Miura en el País de las Maravillas», *ABC Cultural*, 15 de mayo de 1999, p. 34.

PANIAGUA, Santiago B., «Soy un creador de espacios de ilusión», *Heraldo de Aragón*, 1 de marzo de 1994, p. 8.

PAREDES, Tomás, «El cabo de Gata», *La Vanguardia*, 15 de abril de 2001, p. 15.

PASCUAL VITORIA, Alberto, «La Casa de Cultura reúne los grabados que formarán parte de la colección del Artium», *El Correo*, 27 de marzo de 2002, p. 64.

PÉREZ URALDE, Carlos, «Mitsuo Miura: Cómo recrear el lado placentero de la vida», *Deia*, 6 de octubre de 1990, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

PÉREZ RUBIO, Agustín, «El espacio-camino en la escultura española de los ochenta», *Ars Longa*, n.º 6, 1995, pp. 173-181.

P. G., «José Luis Alexanco, Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 12, diciembre 1997-enero 1998, p. 103.

PLAZA, J. M., «Solana inauguró el V Salón de los 16», *Diario 16*, 18 de junio de 1985, p. 36.

PRAT, Mónica, «Imágenes de la abstracción», *Arte y Parte,* n.º 19, febrero-marzo 1999, p. 121.

PUIG, Arnau, «Los márgenes del arte», *Lápiz,* n.º 230-231, febrero 2007, pp. 76-93.

PULIDO, Natividad, «Arco seduce a las colecciones públicas», *ABC*, 10 de febrero de 1996, p. 49.

QUIÑONES, Santiago, «Mitsuo Miura inaugura la Galería Helga de Alvear», *Información de Madrid*, 19 de enero de 1995, p. 25.

R. F., «El Salón de los 16, un paseo apasionado a la temporada artística», *El Periódico de Cataluña*, 2 de junio de 1989, p. 27.

RAMÍREZ, Pedro J., «Consideración de la luz», *Diario 16*, *V Salón de los 16: Museo Español de Arte Contemporáneo,* primavera/verano de 1985, 17 de junio de 1985, pp. XII- XIII.

RAMOS SANCHEZ, Miguel Ángel y COPÓN, Miguel, «Aviso para mareantes», *Diario 16*, «ARCO 96», 4 de febrero de 1996, p. 17.

REBOLLAR, Mónica, «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 202, abril, 2004, p. 87.

RICARDO-BARNATAN, Marcos, «Un sentimiento clónico», *El Mundo*, 8 de febrero de 1996, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/02/08/cultura/84573.html [fecha de consulta: 13 de mayo de 2008].

RISQUEZ, Verónica, «Mitsuo Miura_Show Window», *Le Cool*, 3 de abril de 2004, http://madrid.lecool.com, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

RIVAS, ROSA, «Marea de artistas solidarios en el Círculo», *El País*, 26 de febrero de 2003, p. 24

RODRÍGUEZ, Gabriel, «Andreu Alfaro / Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, n.º 38, Abril-Mayo, 2002, p. 90.

— «Los paisajes de Mitsuo Miura», *El Diario Montañés*, 26 de abril de 1994, p. 67.

ROMÁN, Marta, «El color y la atmósfera de la playa de los genoveses llega hoy a Zaragoza», *Diario 16*, 20 de octubre de 1989, p. 42.

RUBIO NAVARRO, Javier, «El arte también se enseña», *Diario 16,* «Guía 16», 22 de agosto de 1987, p. XII.

— «En tres dimensiones», *ABC*, 25 de marzo de 1984, p. 99.

RUBÍ, Amalia G., «La poética abstraccionista de Mitsuo Miura», *El Punto de las Artes*, del 14 al 20 de septiembre de 2001, p. 21.

S. A., «Naturalezas españolas», *ABC*, 19 de noviembre de 1987, p. 16.

S. C., «El conde duque expone la obra reciente de Juan Antonio Aguirre», *ABC*, 4 de febrero de 1997, p. 52.

SAMANIEGO, Fernando, «La playa de Mitsuo Miura», *El País*, 25 de febrero de 1989, p. 8.

SAN SEBASTIÁN, Aitzol, «La mirada interior», *La Luna de Metrópoli la revista de ocio para el fin de semana de El Mundo*, n.º 24, septiembre 2004.

SÁNCHEZ, Blanca, «Mitsou Miura», *Marie Claire*, 1 de julio de 1993, p. 82.

SANCHEZ, Diana, «Arte y negocio se dan la mano en Ifema», *La Palabra de Salamanca*, 14 de febrero de 2008, www.lapalabradesalamanca.es/noticiasVer.php?id=297[web] [fecha de consulta: 26 de marzo de 2008].

SAURAS, Javier, «La escultura», *Diario 16*, «ARCO 96», 4 de febrero de 1996, p. 20.

SIERRA, Rafael, «¡Más madera!», *El Mundo*, 29 de marzo de 2000, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/2000/03/29/cultura/821898.html [fecha de consulta: 15 de junio de 2008].

SOLANO, Guillermo, «Santiago Serrano, danza delicada», *La Razón*, 21 de mayo de 1999, pp. 30-31.

SPIEGEL, Olga, «Las galerías de Estados Unidos coinciden en que aún deben reconquistar a los coleccionistas», *La Vanguardia,* 12 de febrero de 1995, p. 45.

SUBIRÓN, Ana, «Zaragoza acoge una exposición del artista Mitsuo Miura», *ABC*, 22 de octubre 1989, p. 54.

— «Mitsuo Miura», *ABC*, 26 de octubre de 1989, p. 148.

TEIXIDOR, Eva, «Mitsuo Miura», *Levante*, 18 de mayo de 1996, [s. d.], [Archivo Mitsuo Miura].

TORÍO, Marcos, «Un bocado de arte a media mañana», *El Mundo*, 4 de abril de 2008, en www.elmundo.es/elmundo/2008/04/04/baleares/1207260724.html [fecha de consulta: 3 de abril de 2009].

TRENAS, Miguel Ángel, «El Reina Sofía reúne a los pioneros españoles del arte conceptual», *La Vanguardia*, 12 de octubre de 2005, p. 34.

TUDELILLA, Chus, «Belleza y silencios», *El Periódico*, Zaragoza, 10 de marzo de 1994, p. VIII.

UBERQUOI, Marie-Claire, «La edición como arte», *El Mundo*, 9 de enero de 1998, en www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/01/09/escena/345458.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

UMBRAL, Francisco, «Esnobismo II», *El Cultural. El Mundo*, 5 de junio de 2002, p. 70.

UTRERA, Federico, «La brújula de Mitsuo Miura», *Cordel de extraviados*, n.º 3-4 año 2005-2006.

V. I., «El Polvorín estalla en murmullos», *Diario de Navarra*, 8 de julio de 1996, p. 38.

VALDELOMAR, Rosa, «El director del Reina Sofía desmiente a María Corral: 'Ella intervino en todas las compras'», *ABC*, 6 de octubre de 1994, p. 59.

VALIENTE, M., «Con mi trabajo intento fabricar una ilusión», *El Periódico*, Zaragoza, 1 de marzo 1994, p. 38.

VALLE, Luis, «El MEAC acoge la obra de los artistas jóvenes más relevantes de la temporada», *Diario 16*, 16 de junio de 1985, p. 41.

VARGAS, Paloma, «Mitsuo Miura», *Crítica de Arte*, marzo 1995, p. 24.

VILLAR, Cote, «La mejor escultura española del siglo XX, reunida en una exposición», *El Mundo*, 2 de octubre de 2001, en *El Mundo*, 2 de octubre de 2001, en http://www.elmundo.es/2001/10/02/cultura/1054934.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

VILORIA, María Aurora, «El cuaderno de notas», *El Norte de Castilla*, 15 de febrero de 2008, en www.nortecastilla.es/20080215/cultura/cuaderno-notas-20080215.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

— «Los artistas van a la feria», *El Norte de Castilla*, 3 de febrero de 2008, www.nortecastilla.es/20080203/cultura/artistas-feria-20080203.html [fecha de consulta: 22 de enero de 2009].

ZABALA, Guillermo, «Últimos trabajos, 1985», *Diario 16*, «Guía 16», 12-13 de octubre de 1985, p. II.

3. 4. TESIS DOCTORALES

AGUILAR MORENO, Marta, *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2006.

CUADRILLERO FERNÁNDEZ, Alicia, *Serigrafía artística en Madrid: artistas, editores e impresores*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, V*ida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2004.

RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

VIII. APÉNDICES

1. RELACIÓN DE ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA DOCUMENTADOS

AKATSUKA, Mayumi
ANDO, Teruhiro**
ARAI, Asako/ ASAKO
ARAI, Atsuko*
ARAKI, Motoko*
ASANO, Akihito
AVIKO, Keizo
CHAKI, Hanamaro*
CHOBEY
DOHO, Yayoi*
ENJOJI, Shichiro*
FUJII, Miwako
FUJIMURA, Kumiko*
FUJIWARA, Yoshiko
FUKUDA, Eriko
FUKUHARA, Yuri
FURUKAWA, Kenzi
GODA, Kinuyo
HAGIWARA, Tadashi
HARADA, Kimie
HASEGAWA, Akiko
HASEGAWA, Azumi
HASHIMOTO, Kasue (MEERA)
HIOKI, Yoshihira
HIRATA, Tetsuo
HOMMA, Misako*
HORIKOSHI, Chiaki**
HOSHINO, keiko
HOSOAI, Niichiro
ICHIMURA, Shu
IDE, Hirokazu
IKEMURA, Reiko/Leiko
IMADA, Akihiro
INOUE, Kohzi
ISHIBASHI, Masako
ISHIGURO, Kenichiro
ISHIHARA, Shoji
ISHII, Takashi
ISHIKAWA, Masako
ISHIMATSU, Reiko
ISOE, Gustavo (Tsuyoshi)
ITABASHI, Toshie*
ITO, Hiromi
ITO, Mari
KAJI, Eiji
KANOSUE, Shiro
KATAFUCHI, Takushi
KATAYAMA, Kaoru**
KATO, Harumi
KATO, Rikinosuke**
KATSU, Shinichiro
KAWABE, Keiko
KAWAGUCHI, Yume
KAYUMI, Yuko (KAYU)
KIHIRA, Nobuko*
KIKUCHI, Ryoichi
KIMURA, Kazuta
KITAHARA, Yukiko
KITAMURA, Hiroshi
KITAURA, Yasunari
KITO, Azusa
KOBAYASHI, Hirinari
KOBAYASHI, Mirai*
KOBAYASHI, Mizuho
KOIKE, Wataru
KOMATSU, Kin
KOSHIBA, Sadao**
KOYAMA, Shigeyoshi*
KOZU, Yoshinosuke
KUMON, Mariko
KURASHINA, Yoh
KUROKI, Chisato
KUSUMI, Katsue
MAEDA, Maiko
MAKINO, Momo
MARUYAMA, Shin
MASUDA, Kan*
MATAKI, Keiko*
MATHUDA, Hiroshi
MATSUMURA, Keiko
MATSUNAGA, Yasumasa
MATSUO, Takashi
MITANI, Tatsuya
MIURA, Itsuo
MIURA, Makiko
MIURA, Mitsuo*
MIYAHARA, Mutsumi
MIYAZAKI, Sosaku*
MOCHIZUKI, Takeshi
MORI, Shinya
MORI, Teiko
MORINO, Naomi
MORITOMI, Shiro
MOTOMIYA, Takeshi
MURAKAMI, Mika**
MURAKAMI, Takahiro
MURATA, Yukiko
NAITO, Noriyuki

NAKAJIMA, Fumiko
NAKAMOTO, Naoko*
NAKANO, Mariko
NAKAYA, Fujiko
NEGISHI, Fumiko*
NINOMIYA, Yu/ Yuu
NISHINO, Kazuo
NODA, Michiko
NOGUCHI, Ryoichi*
NOZAWA, Tomomi*
OCHIAI, Kouji
OGAWA, Keiko
OHARA, Tatsuji
OHNUMA, Tadashi**
OI, Hidenori
OKADA, Eiju*
OKANDA, Miki
OKANO, Kozo
OKI, Yohei*
ONO, Michiko
ONO, Mihoko
OTA, Haruhito*
OTSUKI, Yurihito
OYA, Kuniaki*
OZAWA, Hiroko
SAITO, Tomoko
SAKURADA, Haruyoshi
SANO, Kazuko
SANO, Ken
SASAKI, Kei
SASAKI, Motoko
SASAKI, Yoko**
SATO, Michiyo
SAWADA, Sachiko
SAWAGUCHI, Tomoya**
SERI, Yoshimi
SHIMA, Shinichi
SHIMAMURA, Hiroshi*
SHIMONO, Masao (Almazao)
SISLAY, Yoshi*
SOMEKAWA, Satoko
SOMEKAWA, Shozo
SOTOO, Etsuro*
SUGIHARA, Koichi*
SUWA, Atsushi
SUZUKI, Hisao
SUZUKI, Kiwa
TACHIBANA, Yoshiro
TAGUCHI, Kazue
TAKAHASHI, Keiko
TAKAHASHI, Nobuyuki
TAKASE, Masao
TAKEBE, Satoko
TAKEDA, Kai
TAKENAKA, Atsuko
TAKI, Mariko
TANABE, Yoichi
TANAKA, Akihito
TANAKA, Akira
TOKUYAMA, Taro*
TOTOKI, Michiko**
TSUBATA, Yasushi
TSUCHIYA, Mitsugu
TSUE, Katsumi
TSUJI, Masago
TSUKAGOSHI, Hitoji
TSUKASA, Seiji
TSUKUMO, Shinichi
TSUNODA, Hiroshi
TSURUOKA, Takao
UJIKE, Tokio
URANO, Satoshi
USHIJIMA, Nori
WAKITA, Chiaki
WATANABE, Michiko
YAMADA, Maiko
YAMADA, Tomio
YAMAGUCHI, Tadanori*
YAMAGUCHI, Toshiro**
YAMAMOTO, Masafumi*
YAMAMOTO, Takahiro
YAMAMOTO, Wakako
YAMANO, Koichi
YAMAOKA, Kiyoshi*
YAMASHITA, Koji
YANASE, Hisae*
YASUDA, Fusako*
YOKOSHIMA, Shoji
YOSHIMURA, Majo
Yumi

* Artistas a los que se entrevistó personalmente.
** Artistas a los que se entrevistó mediante un cuestionario enviado por correo electrónico o postal.

2. CUESTIONARIO REALIZADO A LOS ARTISTAS JAPONESES QUE VIVEN EN ESPAÑA

- ¿Cuál es su día de nacimiento?
- ¿Qué estudios cursó? ¿Durante cuántos años, en qué institución/ universidad y en qué ciudad?
- ¿Tuvo una formación muy tradicional?
- ¿Cuándo se dio cuenta, por primera vez, que quería ser una artista y qué le motivó para perseguir ese sueño?
- ¿Por qué decidió dejar Japón?
- ¿Por qué eligió España como destino?, ¿antes de establecerse en España estuvo en otros lugares?
- ¿Y por qué eligió la ciudad en la que vive?
- ¿En qué año llegó?
- ¿Por qué decidió quedarse?
- ¿Consiguió alguna beca para venir a España? ¿Cuál?
- ¿Cuál fue su impresión inicial al llegar a España?
- ¿Cuanto tiempo le costó establecer su carrera artística aquí?, ¿cuáles fueron las mayores dificultades que tuvo que superar inicialmente?
- ¿Conocía a alguien antes de llegar aquí: otros artistas japoneses, amigos u otras personas?
- ¿Quiénes fueron las personas que más le apoyaron al principio de su carrera?
- ¿Quienes han sido sus maestros?
- ¿Cuál ha sido la experiencia que le ha dado más satisfacción como artista en España?
- ¿Se ha arrepentido de haber dejado Japón?, en caso afirmativo ¿por qué?

- ¿Se considera un artista japonés, español, un artista internacional o un híbrido de los tres?

- ¿Le interesa la cultura japonesa?, y ¿mostrarla en su obra?

- ¿Le interesan manifestaciones clásicas japonesas como el *sumi-e*, la caligrafía, la ceremonia del té, el zen, etc.?

- ¿Le interesa la cultura española?

- ¿Qué relación mantiene con Japón? (familia, amigo, para exponer…)

- ¿Manda obra o expone en Japón?, si es así ¿con qué frecuencia?

- ¿Conoce a otros artistas japoneses que viven en España? ¿se relaciona con ellos?

- ¿En qué cree que ha podido influir en su obra su establecimiento en España?

- ¿Qué artistas cree que le han influido más?

- ¿Con qué galerías trabaja habitualmente?

- ¿Ha sido para usted un problema el catalán? (Pregunta para los artistas que viven en Cataluña)

- ¿Cree que se ha beneficiado de ser japonés en España?

- ¿Cree que se entiende su obra aquí?

- ¿Qué pretende transmitir con sus obras?

- ¿En qué colecciones se encuentra su obra?

3. EXPOSICIONES DE MITSUO MIURA

Exposiciones individuales

1969 Galería Egam, Madrid.

1970 Sala Honda, Cuenca.

1972 Galería Amadís, Madrid.
Galería Grises, Bilbao.
Galería Egam, Madrid.
Galería Besaya, Santander.

1973 Galería La Mandrágora, Málaga.
Sala Prat, Valencia.

1974 Galería Sen, Madrid.
Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Galería Toba, Cuenca.

1975 Galería Dach, Bilbao.
Galería Egam, Madrid.

1976 Galería Dai-Ichi, Iwate, Japón.

1978 Galería Egam, Madrid.
Galería Dach, Bilbao.

1979 Galería Carmen Durango, Valladolid.

1980 Colectivo Palmo, Málaga.
Galería Tórculo, Madrid.

1981 Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
Galería Costa 3, Zaragoza.

1982 Galería Estampa, Madrid.

1983 Colectivo Palmo, Málaga.

1984 Galería Egam, Madrid.

1985 Sala Nicanor Piñole, Gijón.

1986 Palacio de los Condes de Gabia, Granada.
Guillermo Lledó-Mitsuo Miura, Galería Egam, Madrid.

1988 Marimura Art Museum, Tokio.
Galería Marimura, Tokio.

1989 *Guillermo Lledó versus Mitsuo Miura*, Galería Egam, Madrid.
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Galería Bretón, Valencia.

1990 Galería Mácula, Alicante.
Obra 1988-1990, Galería Estampa, Madrid.
Galería Trayecto, Vitoria.
Galería Evelio Gayubo, Valladolid.

1991 Galería Percha, San Sebastián.

1992 Espacio Caja de Burgos, Burgos.
Cellar Gallery, Nagoya, Japón.
Nagoya Contemporary Art Fair, Cellar Gallery, Nagoya, Japón.
Múltiples, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

1993 Galería Bretón, Valencia.
Galería Juana Mordó, Madrid.
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas.
Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

1994 *El placer de un espacio*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Galería Siboney, Santander.
Galería Egam, Madrid.
Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

1995 Galería Mácula, Alicante.
Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería Kribia, Pamplona.
Esculturas 1979-84, Estudio Helga de Alvear, Madrid.

1996 *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería La Nave, Valencia.
Art 27'96, Basel, Stand Galería Helga de Alvear.
Fundación Marcelino Botín, Santander.

1997 Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos, Galería Trayecto, Vitoria.
Art 28'97, Basel, Stand Galería Helga de Alvear.
Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos, Espacio Caja de Burgos, Burgos.

1998 Galería Alejandro Sales, Barcelona.

1999 *Mitsuo Miura and Jesús Palomino,* Estudio Helga de Alvear, Madrid.
Una mirada Tutti Fruti, Galería Helga de Alvear, Madrid.
Qué vida tan maravillosa. Obra fotográfica (1979-1984), Sala 2. Galería Helga de Alvear, Madrid.
Show window, Tozai Bunka Center, Tokio.

2000 *Homenaje a Sajazarra.* Ayuntamiento de Sajazarra, Rioja.
Show window, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

2001 Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF), A Coruña.
Artium, Vitoria.

2002 *Los escaparates de Mitsuo Miura*, Museo Barjola, Gijón.
Obra gráfica y múltiples, Artium, Vitoria.
Show window, Fukagawa Edo Museo, Shirakawa, Tokio.

2004 *Show window*, Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería Maior, Palma de Mallorca.

2005 *Show Window*, Sala Luzán, Zaragoza.
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

2006 FORO SUR 06, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería Adora Calvo, Salamanca.

2008 Galería Adora Calvo, Salamanca.
Show Window, Galería Altxerrri, San Sebastián.
Galería Alfredo Viñas, Málaga.
Show Window, Galería Maior, Pollença (Mallorca).

2010 *Amarillo Transparente*, RMS, El Espacio, Madrid.

2011 *Memorias imaginadas*, Galería Evelyn Botella, Madrid.

2012 *Dos tiempos-Dos paisajes,* Centro de Arte de Alcobendas, Alcobendas (Madrid).

Exposiciones colectivas

1970 Sala Honda, Cuenca.
Galería Seiquer, Madrid.
Galería Egam, Madrid

1971 Galería Vandrés, Madrid.
Galería Machado, Madrid.
Galería Amadís, Madrid.
Sala Honda, Cuenca.
Torre del Merino, Santillana del Mar, Santander.
Gráfica Española actual, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla.

1972 Luz Gallery, Manila.
Spanish Contemporary Art, Spanish Gallery, New York y Cambridge Art Association, Cambridge.
Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
Galería Internacional de Arte, Madrid.

1973 *Panorama de la obra gráfica en España (1)*, Galería Amadís, Madrid.
Galería Egam, Madrid.

1974 *Gráfica Contemporánea*, París.
Galería Artogar, Bilbao.
I Bienal de Arte Gráfico de Segovia, Segovia.
Feria de Arte Gráfico, Basilea.
Galería Egam, Madrid.
Galería Buades, Madrid.

1975 Galería Egam, Madrid.
Galería Dach, Bilbao.
Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid.

1976 Bienal de Ibiza, Ibiza.
Librería Fuenteovejuna, Toledo.

1977 Galería Carmen Durango, Valladolid.

1978 XII Bienal de Alejandría, Alejandría.
Galería Carmen Durango, Valladolid.
II Exposición seleccionada de los artistas japoneses en España, Centro Cultural de la Villa,

1979 *Colectiva de obra gráfica de artistas contemporáneos*, Colectivo Palmo, Málaga.
Gráfica española contemporánea, (itinerante) Sala Uluv, Praga; Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

1980 Bienal Internacional de México.
Síntesis de la primera temporada, Galería Tórculo, Madrid.

1981 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Museo Municipal de Madrid, Madrid.
Galería Estampa, Madrid.
Galería Kreisler II, Madrid.
Galería Laguada, Granada.

1982 *Individualidades*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
ARCO'82, Galería Estampa, Madrid.
Arteder'82, Stand Galería Dach, Bilbao.
Galería Costa 3, Zaragoza.
Galería Tórculo, Madrid.
Premio Cáceres 82, Cáceres.
Preliminar, I Bienal de las Artes Plásticas Nacional, MEAC, Madrid.
I Festival de la Pintura en Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla.

1983 *9 pintores japoneses en España*, Galería Ynguanzo, Madrid.
Premio Ciudad de Granada, Granada.
ARCO'83, Galería Estampa, Madrid.

1984 *En tres dimensiones*, Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Barcelona.
Madrid, Madrid, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
ARCO'84, Galería Estampa, Madrid.
2ª Fira de la escultura al carrer, Tarrega, Lérida.
Diferentes expresiones, El Monte, Sala de exposiciones de la Caja Monte de Piedad, Sevilla.

1985 *Leganés. Escala de espacio abierto*, Casa de Cultura, Ayuntamiento de Leganés.
V Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
I Premio Lasalle de Pintura, Barcelona.
Madrid + Islas, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza.
Grafika 85, La Lonja, Zaragoza.
Panorama de la escultura española actual, Sede social de SGV, Madrid.
Últimos trabajos 85: contrastes, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1986 *Madrid + Islas*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Valencia.
Galería Egam, Madrid.
VII Bienal de Arte de Pontevedra.
V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo, Oviedo.
I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Galerías Preciados, Madrid.
Arte y Trabajo, Calcografía Nacional, Madrid.

1987 *Grabados: Fernando Bellver, Alfonso Fraile, Carlos González, José Hernández, Denis Long, Antonio Lorenzo, Mitsuo Miura, Monir, Andres Nagel, Julio Zachrisson*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
Obra gráfica, Galería María Genís, Madrid.
Papeles, Buades.
10 pintores en blanco y negro, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid.
Exposición de clausura de los Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes de Madrid.
Naturalezas Españolas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1988 Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Arte y Trabajo, Calcografía Nacional de Madrid.

1989 *XI Salón de los 16,* Sala de la Caixa, Barcelona.
Antes y después del entusiasmo (1972-1992), Kunst Rai, Amsterdam.
Arte español contemporáneo, Colección de la Fundación Juan March, Fundación Juan March.
Edición obra gráfica Ginkgo, Galería Ginkgo, Madrid.
Arte y Trabajo, Calcografía Nacional de Madrid.

1990 *Ginkgo Edición*, Espo-Collection Corp., Tokio; Galería Egam, Madrid; Galería Mácula, Alicante; Galería Bretón, Valencia.

1991 *23 artistas: Madrid, años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.
Ginkgo Edición, Sala Alta, Cuenca.
Galería Egam, Madrid.
En la Frontera: Espacio escrito, Sala Tecla, L'Hospitalet de Llobregat.

1992 Galería Babel, Murcia.
ARCO'92, Madrid. Stand Galería Trayecto, Vitoria.
Artistas en Madrid, Expo 92, Pabellón de la Comunidad de Madrid.
Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

1993 Art Cologne'93, Stand Galería Juana Mordó, Madrid.
Art 24'93, Basel, Stand Galería Juana Mordó. Madrid.
ARCO'93, Madrid, Stand Galería Juana Mordó. Madrid.
Quince años de edición, Galería Estampa, Madrid.
Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Colección pública II, Museo de Bellas Artes de Álava, Sala Amárica, Vitoria.

1994 Art 25'94, Basel, Stand Galería Juana Mordó, Madrid.
-3D/0D/+3D, Sala Luzán, Zaragoza.
Múltiples. Grabados, CAZ La Galería, Zaragoza.
Cuatro Décadas. XXX Aniversario, Galería Juana Mordó, Madrid.
Espacios Públicos, Sueños Privados, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid; Sala Amós Salvador, Logroño.
ARCO'94, Madrid. Stand Galería Juana Mordó; Stand Galería & Ediciones Ginkgo.
Finnegan's wake, Cruce, Madrid.
Cuadro a cuadro. Programa visual del Instituto Oficial de Radio y Televisión, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Nagoya Contemporary Art Fair, Cellar Gallery, Nagoya.

1995 Art Cologne'95, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Art 26'95, Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
12 Experiencias, Arteleku, San Sebastián y Galería Cruce, Madrid.
Impresos, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Art Athina, Atenas, Grecia.
Art Frankfurt'95, Frankfurt, Stand Galería Helga de Alvear; Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Granada de Fondo, Colección Diputación de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.
ARCO'95, Madrid, Stand Galería Helga de Alvear; Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
I Trienal de Arte Gráfico, Obra Social Caja de Asturias, Oviedo.

1996 *El ruido del tiempo*, Canal de Isabel II, Madrid.
European Art Forum, Berlin, Stand Galería Helga de Alvear y Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Ecos de la materia; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.
Art 27'96, Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Las jaulas del espíritu, Galería Moriarty, Madrid.
10 años de litografía en Arteleku. Arteleku, San Sebastián.
I Bienal de Escultura, Ciudad de Pamplona, Pamplona.
ARCO'96, Madrid, Stand Galería Helga de Alvear y Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Artistes espanyols als anys 70 a la col•lecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Mallorca.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Cinco décadas de arte gráfico. Colección Escolano, Museo Pablo Serrano, 1996.
Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM, IVAM, 1996.

1997 *Diez años de ediciones*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Ediciones Ginkgo 1989-1997, Galería Carles Poy, Barcelona.
Art Forum Berlin'97, Stand Galería Helga de Alvear, Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Art 28'97, Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Art Chicago'97, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
*Últimas tendencia*s, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias.
ARCO'97, Madrid, Stand Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
Ecos de la materia, Atarazanas, Valencia.
El ruido del tiempo, Sala Amárica, Vitoria.
En curso. Artistas y espacio urbano: propuestas para la ciudad (Gijón 1994-1996), Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijón.
Creer en el arte: colección Helga de Alvear, Casa del Cordón, Burgos.
El Objeto del Arte, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

1998 Art Forum Berlín'98, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Art Chicago'98, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería Helga de Alvear, Sala 2, Madrid.
II Trienal de Arte Gráfico, Obra social Caja de Asturias, Oviedo.
Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
*Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvea*r, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.

1999 Estampa'99, Madrid, Stand Escala 7.
Art Forum Berlín'99, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Imágenes de la Abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989, Sala de las Alhajas, Fundación Caja de Madrid y Sala Julio González y Sala Manuel Millares, MEAC, Madrid.
Obra Gráfica Internacional 2, Fundación Antonio Pérez, Cuenca.
Territorios Múltiples: tendencias y técnicas de la obra gráfica contemporánea a través de una colección, Caja España, Valladolid.
Granada de fondo: Colección Diputación de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

2000 Art Cologne'00, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Art Forum Berlín'00, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Luis Buñuel, Los enigmas de un sueño, Museo Pablo Serrano, Huesca.
Art 31'00, Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Un bosque en obras, Vanguardias en la Escultura Española en Madera, Sala de las Alhajas, Fundación Caja de Madrid, Madrid.
ARCO'00, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Remirada. La década de los ochenta en el Museo de Bellas Artes de Álava, ARCO, Madrid; Sala Amarica, Vitoria.

2001 Art Forum Berlin'01, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Rumbos Paralelos de la Escultura Española en el Siglo XX, Fundación Santander Central Hispano, Madrid y CAAM, Las Palmas de Gran Canarias.
Los setenta. Una época multicolor, Fundación Marcelino Botín, Santander.
Foro Sur, Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo, Cáceres, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
ARCO'01, Madrid, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Subasta de Acsur (Asociación para la Cooperación con el Sur), Galería de la Asociación para la Cooperación con el Sur (ACSUR), Madrid.

2002 ARCO'02, Madrid, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Paisajes Contemporáneos. Colección Helga de Alvear, Fundación Colectania, Barcelona.
Mosteiro de Xagoaza, Ourense.
Ginkgo: Obra Gráfica, Sala Zapatería, Pamplona, Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, Vitoria.
Extranjeros. Los otros artistas españoles, Museo Esteban Vicente, Segovia.

2003 *Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003*, Museo Patio Herreriano, Valladolid.
Punto de encuentro, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos.

Art Forum Berlin'03, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Cuadros de una exposición, Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.
Galería Espai Lucas, Valencia.
Memoria de un recorrido. Colección Caja de Burgos, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
ARCO'03, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
±25 Años de Arte en España. Creación en libertad, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.
Programa «La cultura, con Galicia», Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Foro Sur, Feria de Arte Contemporáneo de Extremadura, Stand Galería Helga de Alvear, Cáceres.
España y sus ejidos, Galería Trovador, Madrid.

2004 ARCO'04, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
35 AÑOS, 1969-2004, Galería EGAM, Madrid.
Art 35'04 Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Intrasentidos, otras miradas a la colección, Artium, Vitoria.
Enlaces. Últimas adquisiciones, Museo Patio Herreriano, Valladolid.
La colección Caja de Burgos, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander.
La poética de Cuenca (1964-2004, Cuenca cuarenta años después), Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
Rumbo. La Colección III, Artium, Vitoria.
Feria Estampa 04, Stand Arte y Naturaleza, Madrid.
Entorno a la abstracción (Siete lustros de la Galería Egam, 1969-2004), Galería Egam, Madrid.
Colección Escolano: Las ultimas décadas, Museo de Albarracín, Albarracín.
Artistas del Sol Naciente, Galería Margues-u, Cadaqués.
Las pasiones inútiles, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas.

2005 ARCO'05, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Lenguajes y Sentidos. Colección Caja de Burgos, Sala Municipal, Museo de Pasión, Valladolid.
Homenaje a Sandra Rodríguez, CRUCE, Madrid.
Acentos (en la colección Caja Madrid). Pintura española Contemporánea, Sala de las Alhajas, Madrid.
El arte sucede. Origen de las practicas conceptuales en España, 1965-1980, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Permanencias difusas, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos.
10 años de adquisiciones en ARCO, Sala Ciudadela Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona.
Feria Estampa 05, Feria Estampa, Stand Art Sur, Madrid.
Febril la mirada: Un recorrido emocional, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas.
Grupo Quince (1972-1975), Museo del Grabado de Goya, Fuendetodos.

2006 *El arte sucede. Origen de las practicas conceptuales en España, 1965-1980*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.
ARCO'06, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
*Diversidades Formale*s, Centro de Arte Caja de Burgos.
Art 37'06 Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid.
S Murai + M Miura, Galería Plaza Odette, Morioka, Japón.
Art Salamanca'06, Stand Adora Calvo, Salamanca.
La mirada del artista: la propuesta de Soledad Sevilla, Caixaforum, Barcelona.
Museo de Málaga. Colectivo Palmo, Palacio de la Aduana, Málaga.
Feria Estampa 05, Feria Estampa, Stand Galería Estampa, Madrid.

2007 Art Salamanca'07, Stand Adora Calvo, Salamanca.
Art Cologne, Galería Adora Calvo, Palma de Mallorca.
ARCO'07, Stand Galería Adora Calvo, Madrid.

Expansiones implosivas. Derivas de la escultura en la colección CAB, El Centro Cultural de Villa de Madrid.
Feria Estampa'07, Stand Galería Fontanar, Madrid.
Fragmmenti del tutto. Arte spagnola contemporanea nella collezione del MACUF, Instituto Cervantes, Roma.
Hipervínculos, Colección de Unión Fenosa, Museo Patio Herreriano, Valladolid.
Objeto de Réplica, Artium, Vitoria.
ART'07, Galería Adora Calvo, Valencia.
Frieze Art Fair, Stand Galería Helga de Alvear, Londres.
La vida privada. Colección de José Mª Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca.
Colección Gerardo Rueda, IVAM, Valencia.

2008 ARCO'08, Stand Galería Adora Calvo, Salamanca.
Hot & Cool, Galería Maior, Pollença (Mallorca).
Versos, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas.
Arte Santander 08, Galería Adora Calvo, Santander.
CIRCA'08, Galería Adora Calvo, Puerto Rico.
Feria Estampa'08, Naveart Ediciones, Madrid.
Hojeando… Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España, Biblioteca de Alejandría (Egipto), Centro Cultural de España (Montevideo), Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Biblioteca Nacional de México, Biblioteca Nacional del Perú.
Jardín Privado. Obras de un coleccionista de arte, Sala X, Campus de Pontevedra.
¡Viva el color! Exposición infantil, Artium, Vitoria.
Valencia Art'08, Stand Galería Adora Calvo, Valencia.
La Entidad y su Patrimonio, Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias (CICCA), Las Palmas de Gran Canaria.
Art Salamanca, Galería Adora Calvo, Salamanca.

2009 Valencia Art'09, Galería Adora Calvo, Valencia.
ARCO'09, Galería Adora Calvo, Madrid.
Conparada. Dispositivos-disposiciones (1993-2003), Fundación Caja Vital, Vitoria.
Foro Sur, Stand Galería Adora Calvo, Cáceres.

2010 ARCO'11, Galería Adora Calvo, Madrid.

2011 ARCO'11, Galería Adora Calvo, Madrid.

2012 ARCO'12, Galería Maior y Galería Adora Calvo, Madrid.

4. DOCUMENTOS

4. 1. TRANSCRIPCIONES DE LAS PRINCIPALES ENTREVISTAS REALIZADAS A MITSUO MIURA[1]

N.º 1

28 de marzo de 2009 Madrid

- *Laura Clavería: Me gustaría que me contases tu biografía en general, porque tengo muy pocos datos, solamente los básicos, y me gustaría saber la fecha de nacimiento concreta y un poco en general cómo se desarrolló tu vida, tu biografía…*
- Mitsuo Miura: Nací en Kamaishi, que es una ciudad de la provincia de Iwate, en el norte de Japón.
- *¿Qué día exactamente?*
- El 7 de octubre de 1946. Yo empecé a estudiar arte en una academia de arte infantil. En Japón es normal, es costumbre. Mucha gente, sobre todo los que se quieren dedicar al arte, se apuntan desde pequeños a escuelas de baile, de música, de pintura; quizá los japoneses, o al menos los que vivían a mi alrededor, se preocupaban bastante de esa parte de la enseñanza. Yo creo que en Japón en general, los padres invierten bastante en la educación de sus hijos.
- *En cultura general ¿no?*
- Sí, desde pequeños, quizás porque en Japón gran parte de la población no es terrateniente, digamos que gran parte son trabajadores. Tal vez como no tienen herencia de la familia, etc., por tener esa independencia, se preocupan mucho de la educación.
- *Para que sus hijos consigan lo que ellos no han podido…*
- O más que eso, yo creo que después del desastre de la II Guerra Mundial, quieren que sus hijos tengan una profesión independiente, porque ellos son, en general, asalariados. También es que estudiar e ir a la universidad, es una cosa muy normal. Se ha generado una política del gobierno de enseñanza obligatoria y además, desde pequeño se estudia todo tipo de áreas complementarias. Por eso a veces se dice que los japoneses son muy aficionados a la música, etc., de un país. Creo que no es que sean aficionados, sino que desde pequeños se han acostumbrado un poco, como a…
- *Estar influidos por muchas cosas diferentes.*
- Sí, a tomar todo tipo de elementos que no existen en Japón, como una experiencia nueva. Pienso que no se tiene rechazo a nuevas culturas. Otra cosa es saber observar, consumir, saber expresar este tipo de experiencias, pero eso es otra cuestión; yo creo que ese tomar, o coger, es en el sentido de consumo, que son muy aficionados a consumir muchas cosas que no conocen.
- *¿Y tus padres eran también trabajadores?*
- Sí. Mi padre era ingeniero industrial y trabajaba en siderurgia. Mi madre era profesora de confección de kimonos. En mi familia no hay nadie que se haya dedicado al arte. Lo mío, por eso, es como una cosa totalmente accidental, que me gustaba mucho. Empecé, yo creo a los ocho años o así, y fui, como te dije antes, a una academia infantil.

[1] Editadas por Mitsuo Miura, María Lara y Laura Clavería.

- *¿Una academia privada?*
- Sí, una academia privada de arte infantil.
- *O sea, aparte del colegio, recibías clases particulares.*
- Sí, es una cosa muy normal en Japón.
- *Sí, otras personas que he entrevistado habían hecho de caligrafía, por ejemplo o…*
- Sí, es una costumbre. En Japón, hay multitud de actividades extraescolares. En mi caso, he hecho, aparte de deporte, pintura. Siempre me ha gustado. Después, cuando tenía doce años, mi padre me puso un profesor de Bellas Artes, como clase particular. No es que yo tuviera ganas de ser artista, ni mucho menos, simplemente, me inclinaba mucho por el mundo del arte. Así, empecé a coger el gusto a ir a ver exposiciones por mi cuenta, a hacer viajes…, porque donde yo vivía era en un pueblo pequeño. Cuando en Japón dices un pueblo pequeño, son 100 000 ó 200 000 habitantes.
- *Así que de pequeño nada…*
- Para ser capital de provincia en Japón tiene que ser, como mínimo, de medio millón de habitantes. Las escalas son diferentes. Yo digo pequeño, pero era como cuatro o cinco veces más grande que Cuenca. Pero a pesar de todo, en una población de 100.000 a 150.000 habitantes, normalmente, no existían galerías de arte. Y sobretodo, te estoy hablando de hace cuarenta o cincuenta años.

  Entonces cada fin de semana, o siempre que podía, empecé a viajar, a ir a Tokio por mi cuenta, o alguna vez con mi profesor particular, a ver exposiciones. Entonces empezaba a coger un poco de gusto a conocer otras cosas, otro tipo de arte, ¿no? Sin entender mucho, veía montón de exposiciones.

  Yo creo que la afición mía hacia la pintura empezó al ver todos los días pintar a mi profesor, que vivía al lado de mi casa, y con el que tuve, y tengo, una gran amistad. A finales del año pasado, hicimos una despedida, haciendo una exposición juntos en Japón, en la ciudad de Morioka, que es la capital de Iwate. También hice exposiciones con él dos veces…
- *¿Y como se llama el profesor?*
- Shōji Murai. He mantenido siempre una larga amistad, tanto profesional como personal con él, incluso desde que vivo en España. Para mí ha sido un profesor muy bueno, aunque su trabajo era algo tradicional, pero como profesor, me pareció estupendo…
- *Que te alentaba para seguir trabajando.*
- Sí. Más que hablar de arte, hablábamos de la vida en general. Él en realidad nunca hablaba de teoría del arte, ni mucho menos, aunque estudió Bellas Artes en una universidad bastante buena.
- *O sea que era más que un profesor, un maestro.*
- No sé si es un maestro, es posible. Pero me hablaba del sentido de la vida, convertida como arte, y pienso que su forma de hablar ha sido lo que me ha enseñado. Siempre que me llevaba a algún sitio, me explicaba el sentido real, el por qué y la función de las cosas que veíamos, y ahí yo entendía su significado, los pros y los contras de ese significado. Mi enseñanza empezó así, y yo creo que he seguido un poco esa manera de estudio por mi cuenta. Más que meterme en una teoría, e investigar esa teoría, más que eso, mi trabajo es como una vivencia contada, casi como un diario para mí.

  Bien, así empecé con él la enseñanza de arte después de la academia infantil, y cuando tenía dieciocho años, me trasladé a Tokio para estudiar Bellas Artes.
- *Perdona una pregunta: ¿Qué tipo de pintura realizaba él? ¿tradicional o…?*
- Él se dedicaba mucho más a observar un tipo de paisaje ideal, hacía y hace una figuración un poco expresionista.
- *¿En un sentido tradicional?*
- No, yo lo llamo paisajista porque pintaba una realidad, aunque fuese una realidad deformada a su manera. Lo considero paisaje, dentro de la tradición, pero no de la tradición de la pintura japonesa.
- *Vale, vale.*
- Se parece un poco a Van Gogh…

- *O sea de estilo occidental…*

- Sí, como Van Gogh o Gauguin, con esa manera de deformar el paisaje.

  Y con él yo estuve allí hasta los diecisiete años. A los dieciocho años ya me fui a Tokio, estuve un año en Bellas Artes y después vine a España.

- *¿Directamente después de un año solamente?*

- Sí, estuve un año en Tokio y después ya dejé de estudiar Bellas Artes y vine aquí directamente, bueno, estuve viajando de Japón a España. En aquella época había una especie de huída de artistas, el deseo de la gente joven por conocer otros lugares fuera de Japón, era la época *hippy*. Yo creo que también tuvo mucha influencia de los padres que vivieron la guerra, y que daban una especie de oportunidad a los hijos de ver como era la vida en otro sentido.

- *Para darles una oportunidad.*

- Y también que la economía japonesa desde finales de los cincuenta empezó a recuperarse y, por ello, se empezó a producir un bienestar. Y eso permitió que casi todos los padres comenzasen a mandar a los hijos a la universidad. En Japón, la universidad privada es algo muy normal. Por cada universidad estatal hay alrededor de diez universidades privadas. Entonces, cuando dices universidad privada parece de lujo, pero allí es lo normal. Y aunque cueste mucho dinero, los padres tienen que financiar ese tipo de gastos. Hacen esfuerzo, pero es un esfuerzo que forma parte de la vida, no piensan que es un lujo.

  Yo, en aquella época, tenía ganas de conocer cosas. Y al mismo tiempo, cuando tenía dieciséis o diecisiete años, hubo una exposición del Museo del Prado en Tokio en la que vi, por primera vez en mi vida, pintura occidental clásica. Era tan diferente..., estaba acostumbrado a ver ese tipo de arte solo en libros y revistas, así que para mí era algo sorprendente. Todo lo que había aprendido no tenía nada que ver, aunque pintase óleo, con lo que vi en esa exposición: la forma de usar el material, la forma de pintar con una técnica clásica occidental. Todo este tipo de cosas no sabía cómo se pintaban, quizás porque no había tenido acceso a ellas antes.

  Ahí tuve mi primer contacto con la pintura al óleo pintada en un sentido clásico. Sí que tenía información de diferentes tendencias de arte. En los años sesenta, en Japón había mucho contacto con el informalismo, con pintores franceses, y ahí conocí también los cuadros de Tàpies. Muchos informalistas europeos presentaban sus obras en Tokio. Yo en aquella época no entendía mucho, pero sí que me gustaba ver ese tipo de arte y me fui familiarizando con esas tendencias bastante nuevas.

  En Japón se conocía ya el arte *povera*, los *happening*- Allan Kaprow-, *performances*, aunque no lo llamaban *performances*, lo llamaban acciones. Entonces, sin entender mucho, estaba metido en ese ambiente. También conocía el grupo Gutai, que significa Arte Concreto. Quizás, sin saber la teoría que había detrás pero conociendo las obras. De todas formas Gutai era un movimiento bastante intelectual dentro de Japón. Aunque introdujesen grandes diferencias, cambiando el uso y el concepto, sin negar la forma tradicional. Por eso creo que muchos artistas japoneses de cine, caligrafía, o arte contemporáneo, están influenciados por la cultura japonesa.

  Pero independientemente de eso, así empecé. Estuve viajando desde Japón, desde Tokio hasta Barcelona y pasé unos cuarenta o cincuenta días en el barco, lo que tardó hasta llegar al puerto de Barcelona.

- *Yo había leído que habías hecho un tour por Asia, pero no sabía que el fin era llegar hasta Barcelona.*

- Era un trasatlántico enorme que tenía de todo, biblioteca, casino, deportes, etc., y cada tres días atracaba en un puerto. En aquella época me parecía que nadie tenía prisa, que todo el mundo viajaba así; cada dos o tres días desembarcábamos en diferentes puertos. Entonces fui conociendo muchos lugares, aunque fuese superficialmente: Manila, Hong Kong, Singapur, Bombay… hasta que llegue a Niza, y luego ya a Barcelona.

- *¿Y por qué elegiste España?, ¿Por la exposición que viste de pintura del Prado?*

- Por lo del Prado y porque aparte tenía una relación familiar con España por mi abuelo que tenía una flota pesquera con base en Canarias. Trabajaban de Canarias a Noruega y cada cierto tiempo, normalmente cada dos años, casi toda mi familia materna, mis tíos etc., descansaba en Canarias. Cada vez que iban me traían regalos y conchas africanas enormes. Como por el barco pasaba de todo,

ellos debían ir cambiando cosas, ropas con los africanos y con los europeos… Tuve ese tipo de relación desde pequeño, esas pequeñas experiencias.

De todas formas, cuando era pequeño pensaba que España era Canarias.

- *Calorcito…*

- Claro, me traían cosas de Canarias siempre. Aparte, una vez mi abuelo me mandó una postal de Madrid, del edificio de correos de Cibeles, en blanco y negro. Yo era pequeño y era la primera vez que veía un edificio de piedra. Era algo extraño para mí. Son cosas que se te quedan grabadas para siempre. Un palacio extraño… ¿y ahí vive gente? me preguntaba.

- *Sí, a mí me hubiese pasado lo contrario, hubiese dicho: ¡una casa de papel y de madera!*

- Esas cosas de la infancia se cuelan y se quedan grabadas. Seguramente, puede haber una relación con eso, en mi deseo de conocer esos lugares.

  Otra cuestión fundamental es que cuando estaba en Bellas Artes de Tokio, había un alumno que ya había terminado la carrera y que estaba viviendo en España dos o tres años haciendo copias del Museo del Prado; no me acuerdo como se llamaba. Yo le estuve escribiendo cartas para conseguir información, y me contestó que era una locura venir a España sin estudiar bien y que, sin terminar la carrera, era muy difícil vivir del arte.

  No se trata solo de pintar bien o mal, sino simplemente que necesitas una madurez para vivir, para viajar a otro país. Si quieres aprender bien las costumbres de otro país debes de conocer más, tener una experiencia de la vida social.

  Pero en aquella época, para mí era una oportunidad y si lo dejaba no sabía si iba a tener la oportunidad otra vez. Así que fue una cosa de aventura, de locura que yo planteé. Mi familia aceptó mantenerme económicamente durante un tiempo.

  Escogí España, aunque en Francia tenía conocidos. Había algunos alumnos mayores que yo conocía de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, pero ellos me escribían cartas y me decían que era muy difícil vivir en París. A principio de los sesenta, antes de que se trasladase a Nueva York, París se mantenía como el centro del arte y para mí era importante ir allí. Siempre había oído hablar de París, pero la vida de allí era realmente cara, así es que opté por España. Mi familia me lo decía también: «Vete y acostúmbrate primero a vivir en España, y después, si te gusta vivir allí, ya podrás ir a París o a Alemania, etc.». Además para viajar desde aquí era muy fácil, en una noche ya estaba en París.

  En definitiva, esas tres cosas, familia, pintura clásica, cuestión económica…, pero una cosa que realmente me despistó fue la política española, la dictadura. Como era tan joven, no pensaba que un dictador era así. Yo, creía que esto era Europa y pensaba que sería una dictadura más suave. Y cuando llegué aquí me di cuenta de que la cosa no era así.

- *Es muy sorprendente que cuando todo el mundo se iba fuera, tú vienes.*

- Sí, por pura ignorancia, por pura aventura. Como desde pequeño nunca había vivido en ese tipo de régimen... China era así, pero se llamaba comunismo, no dictadura, y no la conocía. En Japón, después de la II Guerra Mundial, se estableció la democracia y yo estaba acostumbrado a esa vida. De todas formas, yo no me sentía implicado en la cuestión política. Sin embargo, esa escasez de libertades, aunque me extrañaba, no me molestó mucho porque había una seguridad tremenda, entonces, para los extranjeros. Para los turistas era un país paraíso, independientemente de la cuestión cultural, que escaseaba. Y como tampoco sabía cómo era la cosa en París o en Italia… Tenía otros compañeros allí y comentaban cosas, pero en contra del régimen español. En París, era la época de mayo del 68, y los artistas jóvenes japoneses que estaban allí contaban todo con entusiasmo. Iban muchos japoneses a París, pero cuando llegaba el invierno algunos se venían a España porque el invierno allí era muy duro y la vida muy costosa, y se venían a Madrid o hacia Málaga y se quedaban aquí durante tres o cuatro meses.

- *¿Amigos tuyos japoneses también?*

- Sí algunos se venían a España porque sabían que yo vivía aquí. Dejaban su apartamento de París y se venían... esa forma de vivir viajando era una cosa muy normal para ellos, y entonces yo compartía ese cambio de ideas, de ambientes. Tenía esas posibilidades con los japoneses, aunque no he mantenido muchos años con ellos el contacto, quizás porque no me interesaba mucho lo que hacían ellos. Practicaban un poco una renovación de la pintura japonesa en París y no conectaban mucho

con los franceses, ni con artistas de otros países, vivían en una especie de «gueto». A mí no me apetecía estando aquí. Para eso no me había venido de Japón…

- *Claro, para eso te quedas allí.*

- Tenía las ideas muy claras sobre ese tipo de cosas. Para ellos, quizás yo era un insociable. Participaba cuando necesitaban algo de cuestiones artísticas, pero no de reuniones cotidianas, la verdad, no participaba en casi nada. Así, me fui poco a poco alejando de ellos y al mismo tiempo empecé a conocer muchos españoles, a mucha gente en Madrid, sobre todo alumnos de Bellas Artes.

- *¿Y por qué elegiste Madrid y no Barcelona?*

- En Barcelona estuve primero tres meses, pero claro, yo quería ver el Museo del Prado. Barcelona también me gustaba, era una ciudad bastante agradable, pero yo quería ir donde hubiese pintura clásica. El Museo del Prado siempre ha sido muy importante para mí. Y pensaba: quiero estar allí y quiero ver despacio, ver pintura clásica y al mismo tiempo conocer otro tipo de pintura.

  Cuando yo llegué aquí todo era como muy triste, pero había una galería, Juana Mordó, que estaba empezando. Ahí conocí un poco el tipo de pintura de aquella época *[N. del A.: Se inaugura el 14 de marzo de 1964]*. Los artistas que exponían allí me parecieron muy mayores, solo tenían unos treinta o cuarenta años, pero yo entonces tenía solo veinte. Saura que entonces tendría treinta y tantos y Millares que ni siquiera llegaría a los cuarenta años, exponiendo en una galería maravillosa y pensaba que eran artistas superimportantes internacionales. Cuando vi sus biografías habían estado en París, en Suiza, etc.

  Además, venía gente de París a la galería. Y... bueno, dentro de la escasez de la época, Madrid, por lo menos, tenía artistas de expresionismo figurativo y abstracto, que estaban funcionando a la manera española. En ese momento, todavía no se veía aquí la Vanguardia Internacional: Conceptual, ni *minimal*, ni *land art*.... estas tendencias del arte, parecía que estaban excluidas, aunque probablemente ya estarían empezando en Barcelona y Madrid.

- *¿Cuándo viniste exactamente?*

- Yo creo que en el 65...

- *Ah, es que en muchos catálogos aparece 66.*

- Sí, probablemente fue el 66, en primavera. Primero llegué a Barcelona y tres meses después me vine a Madrid. En Madrid las galerías que más frecuentaba eran Juana Mordó, Seiquer, Skira, la Sala Santa Catalina, y alguna más...También íbamos a un lugar muy activo, sobre todo en música vanguardista, en la calle Santa Catalina...

- *El Círculo de Bellas Artes.*

- No, entonces el Círculo no era vanguardista, para nada. Era el Ateneo, que en aquel entonces estaba muy vivo.

- *¿Y Amadís…?*

- En Amadís empezamos nosotros con Juan Antonio Aguirre. Llevaba este espacio público que era de Falange, menos el sótano que no era tan de Falange. Nadie se explicaba entonces cómo podía hacer ese tipo de exposiciones allí. Quizás fue porque conocía al director de aquella época... Él tampoco lo sabía, pero como era arte abstracto, le dejaron.

  Y entonces empecé a conocer gente que iba a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, que estaba en la calle Alcalá, y después se trasladó a la Ciudad Universitaria, puede ser en el 67-68.

- *Entonces, ¿no te pusiste a estudiar nada más llegar?*

- No, estuve como dos años «vagabundeando», aprendiendo a vivir y a adaptarme a la nueva situación, con eso ya era suficiente...

- *Libre…*

- Sí, libre, viajando por Andalucía, etc. No me preocupaba mucho estudiar oficialmente. Tenía un compañero que estaba haciendo mural en Bellas Artes y fui a ver el ambiente. Me pareció bien, pero no me llamaba mucho la atención, porque era bastante académico. En Japón la enseñanza de pintura occidental, partía del pre-impresionismo francés, y yo manejaba el óleo con esa técnica. La manera

de usar el material era algo diferente y la forma de pintar me extrañaba, quizás por falta de conocimiento mío.

También encontré, casualmente, estudio en la calle de La Bolsa, un lugar con más talleres, que compartía con otros artistas, y así conocí a esos artistas jóvenes de aquella época. Tenía relación con los que iban a Bellas Artes; además, algunas noches iba, también, al Círculo de Bellas Artes a dibujar, entonces empecé a tener pequeños y diferentes circuitos de amistades.

Y al mismo tiempo, visitaba a menudo la Galería Seiquer que era una galería muy pequeña que hacía exposiciones sorprendentes. Era una galería que, en gran parte, se dedicaba a dibujos y gráfica. Había una pared de cristal doble y entre medio se metían las obras y no había que enmarcar.

- *No cabrían los marcos…*

- Así quedaban maravillosos los dibujos. Eran dobles cristales, desde la entrada de la galería hasta el final, a ambos lados. Eso era la galería. El dibujo podía ser pequeño o grande, pero realmente había limitaciones, aunque a pesar de eso había exposiciones muy importantes. Allí conocí, casualmente, a Fernando Zóbel, que vivía en Cuenca, porque la directora de la galería le dijo que yo siempre iba a ver exposiciones y me lo presentó. Como Zóbel era de origen filipino y tenía una colección importante de pintura japonesa clásica, me decía los primeros días: «tengo una colección muy grande de pintura japonesa, seguro que tú no sabes nada de pintura japonesa, te la enseño si vienes a Cuenca». Yo, que tampoco tenía muchas preocupaciones y mi tiempo era libre, rápidamente fui a verle a Cuenca y conocí el museo.

  Ya conocía, un poco, el arte abstracto antes de venir de Japón, y ya sabía que se estaba construyendo el Museo Español de Arte Abstracto en Cuenca. Salió en una revista japonesa junto a una arquitectura maravillosa que estaba en la M-30, en la carretera de salida a Burgos, una arquitectura, parecida a una pagoda, de un arquitecto madrileño famoso, Miguel Fisac. Los dos edificios salían juntos, en la revista *Bijutsu Techō*, como noticia cultural de España y yo tenía mucho interés en conocer el museo. Casualmente, me presentaron al director y me pareció una gran oportunidad. Él me lo enseñó y también me enseñó la biblioteca particular, que era maravillosa.

- *¿Y entonces en San Fernando hacías solo grabado?*

- Sí, porque pintaba en un taller grande que tenía alquilado. Como había cuatro o cinco talleres así en la misma planta de un edificio, vivíamos en una especie de vivienda/taller un pequeño grupo, aunque cada uno en su propio espacio.

- *O sea que pintabas por tu cuenta y en clase hacías grabado.*

- Sí, pero grabado a mi manera, digamos que continuaba mi trabajo de taller, de mi estudio, y lo trasladaba allí a grabado. No es que fuese a aprender grabado desde el principio, yo ya había hecho un poco en Japón, tenía pequeños conocimientos. Tampoco me interesaba mucho conocer técnicas muy a fondo. Es algo que iba aprendiendo a medida que iba haciendo.

- *Entonces, en esta época más o menos ¿qué trabajabas?*

- Dibujos, pinturas…

- *Pero ¿qué tipo de pinturas?*

- Por un lado, no podía abandonar la parte de pintura académica, como aprendizaje básico; no sabía cómo salir de ahí y entonces hacía lo típico, como de estilo cubista. No podía quitar de mi cabeza ese tipo de figuras, esa forma de aprender a componer correctamente. Al mismo tiempo, quería hacer otro tipo de cosas, y fue una época de intento de hacer cosas nuevas, una aventura constante porque no tenía suficientes conocimientos. También hacía muchos dibujos a lápiz de tamaño grande y pequeños, pero eran, realmente, ejercicios para aprender.

- *No en un sentido creativo …*

- Por una parte, sí que intentaba hacer cosas personales. Hacía cosas y me gustaban, eran estudios. No llegaba a ser una investigación. Y así empecé a hacer, poco a poco, trabajos más personales, como los papeles arrugados.

- *¿Cómo hacías esas obras?*

- Simplemente, yo cogía un papel así, lo abría un poco, estudiaba la estructura que salía y eso era lo que dibujaba. Lo simplificaba y en vez de sombras tomaba simplemente la estructura de esa forma.

- *Vale, vale, es que no me hacía a la idea.*

- Eso sigue siendo academia para mí, porque al fin y al cabo era investigar la estructura de cada cosa, presentarlas correctamente. Cada vez iba simplificando más ese tipo de formas para que al final se convirtiese la estructura en un signo, porque tenía una forma muy simple. Eso fue lo que hice en mi primera exposición, estructuras simplificadas que aparentemente parecen un ideograma, un signo, o una forma simplemente abstracta. No sabía como traducirlo y lo componía muchas veces solo o como mezcla de signos. Ahí me di cuenta de la influencia de la caligrafía, por la manera de dibujar ideogramas a través de líneas verticales y horizontales construyendo una estructura. Eso lo entiendo mejor después de muchos años, pero entonces lo hacía porque me gustaba. Era una cosa que yo estaba acostumbrado a hacer y no tenía dificultades para ir construyendo ese tipo de piezas o ir escribiendo esos ideogramas.

- *¿Y donde expusiste esas obras?*

- En la Galería Egam, en el 69.

- *O sea, antes de irte a Cuenca.*

- Sí, vino el director de la Galería Egam a mi taller en 1969 y me invitó a hacer una exposición sobre esos dibujos. Fue toda de dibujos.

- *¿Te invitó él entonces?*

- Sí. Él iba a inaugurar una galería, Egam. Antes había estado trabajando con Juana Mordó, y después pasó a independizarse y a hacer exposiciones.

  Antes de esa exposición yo ya había estado en Cuenca *[N. del A.: agosto de 1968]*, me gustó mucho y empecé a pensar que tenía que irme allí a vivir porque había una biblioteca maravillosa y una música maravillosa, de todas las cosas que estaban cantando los ingleses. Ahí estaba todo, además «recién salido del horno». Era de la colección privada del director del museo, y ahí no entraba el público, en general, sólo los que se dedicaban a investigación del arte.

- *¿Era de Zóbel?*

- Sí, pero yo descaradamente le pregunté si podía usarlo, porque era una colección impresionante de libros, revistas de arte, discos etc. También tenía un mobiliario maravilloso y una ventana enorme, espectacular desde la que se veía el paisaje de Cuenca. Me alegré mucho porque me dijo que sí.

- *¿Estaba en su casa?*

- No, estaba en el museo. Dentro del museo había un taller de gráfica que nadie usaba y también tenía la biblioteca en la última planta. Había montón de revistas de arte americanas y europeas, como *Art Forum*, *Das Kunstwerk*, etc. Había casi todo tipo de revistas de arte de vanguardia o contemporáneo.

- *Era una gran oportunidad…*

- Sí, yo estaba a punto de hacer una exposición con Egam. La hice en octubre, y en la primavera siguiente en el setenta, ya estaba viviendo en Cuenca enfrente del museo, en una casa vieja, pero simpática, que me dejó un amigo. Entonces, iba por la mañana al museo, leía libros, escuchaba música con unos cascos enormes en un tocadiscos maravilloso. Y así me pasé en Cuenca gran parte de las mañanas, y por la tarde hacía mis cosas.

- *Entonces, la formación que recibiste en Cuenca fue increíble.*

- Esa parte sí, quizás para mí fue una experiencia excepcional tener esa facilidad para acceder a todo eso. Algunas veces eran informaciones difíciles de entender, pero tampoco me preocupaba mucho, veía y a medida que iba viendo, intuitivamente las cosas me gustaban…

- *Claro, no es una formación de estudiar sino de ver cosas, era a lo mejor la única oportunidad en esa época de conocer esas revistas, esos libros…*

- Sí, además yo también tenía revistas que recibía de Japón, que hablaban del conceptual y del arte de vanguardia. De vez en cuando, ahí venían artículos muy interesantes. Porque al principio de los setenta, en Japón ya había realmente muchas cosas, se estaba al tanto de lo que estaba pasando en todo el mundo, era la época de Mishima y era un país culturalmente muy activo.

- *¿Y el español lo leías bien?*

- No, yo que va…. Fatal, sigo leyéndolo regular, y muy poco de inglés. Al principio entendía algo, aunque a mi manera, pero chapurreaba inglés porque estaba recién venido y con ese inglés me defendía un poco para entender más o menos lo que se estaba escribiendo. En español casi nada. Me daban clases algunos amigos.

- *Pero hablando sí que te entendías bien, ¿no?*

- Sí, más o menos, sí me entendía.

  Y estando así viviendo en Cuenca, un día que vine a Madrid, fui a ver la exposición de Nacho Criado, en la galería Sen *[N. del A.: Probablemente* Homenaje a Rothko*, exposición que se celebró en 1970 en la Galería Sen de Madrid]*. Como me gustó mucho, le dejé una nota diciéndole que vivía en Cuenca y que si quería nos podíamos ver. Le dije que me gustaría conocerle y entonces se presentó en Cuenca. Y, al poco tiempo, se vino a vivir allí y compartimos la casa que yo tenía alquilada.

- *Nacho criado también debía ser fino... muy atrevido, me refiero.*

- Sí, porque acababa de dejar arquitectura. Estaba estudiando en Barcelona. Aquella exposición fue muy importante para conocer un poco sus cosas. Dejó la carrera porque le interesaba mucho el mundo del arte y como tampoco tenía decidido donde vivir, se vino directamente a Cuenca. Además también para él era atractiva la ciudad. Allí también podía conectar con artistas de otra generación totalmente distinta, aunque no tenían nada que ver con su trabajo. Él tenía muy claro lo que quería hacer, le interesaba una parte más conceptual, el arte *povera*, etc. Ya desde el principio estaba inclinado a este tipo de cosas, quizás porque no hizo Bellas Artes y el manejo de la pintura…

- *Le costaba más.*

- Sí, o que no le interesaba tanto. Sin embargo, a usar materiales con un sentido espacial estaba ya acostumbrado; a hacer proyectos y a hacer trabajos relacionados con lo espacial. Manejaba muy bien el material y convertía el material industrial en artes plásticas.

  Entonces, a mí me venía bien aprender ese tipo de cosas con él, y él conmigo hacía algo de serigrafía, de gráfica, porque yo tenía un pequeño taller que monté, y hacíamos serigrafía, de vez en cuando, y múltiples, etc. En aquella época lo hacía muy poca gente y comercialmente este tipo de cosas funcionaron bien.

- *¿Y exponíais en Cuenca también?*

- Sí, conocíamos a un artista que se llamaba Luis Muro. Era de allí pero había vivido una temporada larga en Londres y regresó cuando supo que en Cuenca se había construido el museo. Se quedó a vivir allí y a través de él teníamos mucha información de los ingleses. Casualmente todo…

- *Sí, al final se hace un puzzle.*

- Era ese tipo de cosas que en Madrid eran muy difíciles, pero a Cuenca en verano venían montón de artistas que vivían en España, como Sempere, Lucio Muñoz…, también José Guerrero que venía de Nueva York, y Saura, que vivió en Cuenca una temporada larga. Millares, cuando yo fui ya estaba viviendo allí también; en fin estos artistas de la misma generación española, casi todos del grupo El Paso. Eso me dio la facilidad de conocerles y de tener conversaciones con ellos. Me dio también la oportunidad de conocer al circuito de gente de Juana Mordó. Y así estuve casi tres años viviendo allí, después me marché de Cuenca porque me pareció ya suficiente para mí.

- *¿Y qué tipo de influencias crees que pudiste recibir en Cuenca?*

- Realmente parte de la cuestión abstracta, por verla todos los días y conocer a estos artistas. Además, me sentía bastante cómodo. Allí empecé prácticamente lo que hacía de caligrafía abstracta, cuando ya me quitaba un poco el miedo…

- *A atreverte a hacer cosas…*

- Al principio hacía esas figuras que describían la estructura. A esto me dedicaba con mucha facilidad, y a partir de ahí me interesó el mundo de la caligrafía. Aunque yo, en realidad, no hacía caligrafía. Hacía dibujos de números repetidamente, 1, 2, 3, 4, 5, 6… de 0 a 9, y repetir, repetir sobre lienzo con pintura, hasta que ya veía que no había ni un sitio para rellenar, y así surgió una etapa nueva en mi trabajo.

- *Era una acumulación.*

- Sí, acumulaciones. Además, vi en las revistas de arte lo que hacían Arman y otros artistas franceses que también trabajaban sobre la idea de la acumulación, aunque en otro sentido, ellos hacían Nuevo Realismo. Seguramente me llamarían la atención y me gustó ese tipo de arte. Arman acumulaba objetos desechables, como hojas de afeitar, platos, jarras, etc. y los metía en una caja transparente. También me llamaba la atención la obra de César, un escultor francés que comprimía coches y los acumulaba en bloques.

- *O sea una mezcla de la caligrafía y de lo que veías en otros sitios…*

- Sí, con este tipo de acumulación iba construyendo una identidad. También, poco a poco, estaba haciendo montón de fotos de paisajes, de campos llenos de hojas. Empecé a trabajar con diferentes materias, no solamente en pintura y dibujo, sino usando también clavos, chapas, metales, etc., comenzando a cortarlos y a graparlos. Además, en esa época empiezo a vivir con Nacho Criado y conozco esa forma de usar materiales sin miedo.

- *Os influíais mutuamente…*

- Creo que más bien yo tenía mucha influencia de él o me interesaba su trabajo más que a él el mío, porque a él la parte plástica le interesaba menos. Era un artista que apenas trabajaba el color. Para él la presentación de la materia era mucho más importante, sobre todo la materia y el espacio. Como venía de arquitectura no podía separarse de esa construcción espacial. Y también le interesaba mucho la acción, siempre le ha interesado usar su propio cuerpo, hacer *body art*.

- *En unos catálogos que he consultado del año ochenta y uno, salen este tipo de fotos de los clavos y aparece una persona como el autor de las fotos: Melli Pérez Madero.*

- Ah Melli. Es un fotógrafo de Cuenca.

- *¿Y era él quien hacía las fotografías?*

- Sí, él hacía nuestras fotografías, es decir, documentaba nuestra obra, solo tenía unos dieciocho años y, como formábamos una especie de grupo, con nosotros podía conocer otro tipo de gente y se fue haciendo el fotógrafo de montón de artistas…

- *Y Melli significa José Manuel…*

- No lo sé, nosotros le llamábamos Melli.

  Bueno, en esa época hice una exposición con la Galería Vandrés, que posteriormente se llamó Fernando Vijande.

- *O sea, que exponías en Madrid aunque estuvieras en Cuenca…*

- Sí, exponíamos en Madrid. También en la Galería Amadís. A principios de los setenta, Juan Antonio Aguirre ya empezó a llevarnos a Amadís. Vino a Cuenca con otros artistas, Alcolea y otros, a visitarnos y a invitarnos a hacer una exposición individual a Nacho, a mí y también a Luis Muro, a los tres. Y cada uno participamos en una exposición en el setenta o setenta y uno *[N. del A.: Los tres hicieron sus respectivas exposiciones individuales en 1971]*.

  Estando en Cuenca conocí a varios artistas jóvenes de Barcelona a través de la amistad que tenían con Nacho. Vinieron Muntadas y otros artistas conceptuales, en verano, y se quedaron unos días. A Campano, que estaba terminando la carrera de Bellas Artes en Valencia, lo conocí allí también, y yo después fui a visitarle a él y conocí al Equipo Crónica. Juntos hicimos una exposición colectiva en la Sala Honda en Cuenca, que dirigía Luis Muro, cuando todavía no eran tan conocidos.

- *Pero vuestros estilos serían muy diferentes ¿no?*

- Bueno, eso no importaba, se trataba de una colectiva. La Sala Honda hizo exposiciones interesantes, porque Luis Muro era suficientemente abierto; conocía muy bien la movida de Londres y la forma de plantear exposiciones, al ser también artista, era diferente a la de aquí. Lo único común era que todos éramos jóvenes y la propuesta de cada uno era muy novedosa.

  Ahí conocí también a Teixidor, que vino a hacer una exposición, y también a otros artistas de Valencia y Barcelona. A Luis Muro le gustaba menos lo que se hacía en esos momentos en Madrid, me refiero a los artistas de nuestra generación.

- *O sea que os movisteis con ese grupo de personas. ¿Quizás por eso llegó más el conceptual?*

- Los artistas que frecuentaban la Sala Honda al principio, eran los influenciados por el Museo de Arte Abstracto, pero desde que Luis dirigió esta sala, entraron las nuevas tendencias que se estaban importando de Londres y USA: el pop y el conceptual. De Barcelona venían otros artistas jóvenes, a través de Nacho Criado, y ellos sí que se dedicaban mucho más al conceptual. Sus ideas me atraían porque eran interesantes. A pesar de ello, yo siempre seguí con la pintura, aunque hiciese algún trabajo objetual, la pintura para mí era muy importante.
- *¿Y cuando empiezas a alejarte un poco de Nacho Criado?*
- No nos alejamos, él se fue a Madrid y yo me fui a un pueblo pequeño de la sierra de Madrid, a Bustarviejo. Yo quería hacer algo solo, hacer mis cosas. Además, también mi economía escaseaba bastante y necesitaba un sitio más barato y, al mismo tiempo, suficiente espacio para trabajar. Volver a Madrid era realmente una locura y encontré ese sitio a través de un arquitecto amigo de Nacho cuyos suegros tenían una casa grande vacía y que costaba doscientas pesetas el alquiler.
- *Un gran aliciente ¿no?*
- En aquella época yo necesitaba 15 000 pesetas. Y pagar solo doscientas pesetas me pareció espléndido. No es que me gustase o no. Con razón valía eso. Al principio, no había agua corriente, había que ir todos los días a una fuente, pero no me molestaba absolutamente nada, siempre he vivido con lo que había. Pero tenía una casa grande para poder trabajar mis cosas. Era maravilloso.
- *O sea que el cambio a Bustarviejo no es porque conocieras a nadie.*
- No, no conocía a nadie, tampoco me importaba, igual que cuando fui a Cuenca.
- *Sí, pero lo de Cuenca fue por conocer a Zóbel. Allí solo porque tenías una casa y ya está.*
- Sí, quizás ya me había acostumbrado a vivir en España, controlaba mejor y también ya tenía en Madrid a mis amigos. A solo 60 km tenía montón de amigos y venían constantemente a verme, Juan Antonio Aguirre, Carlos Franco, Alcolea y Schlosser, que vino y se quedó.
- *O sea que fuiste tú el primero que se instaló allí…*
- Sí.
- *Ah, es que conocía una persona que era de Bustarviejo y me dijo que había otro artista antes y que os había reunido.*
- Había dos artista mayores que yo, que tenían un chalet allí, Fernando Somoza y un escultor, pero era para fin de semana, allí no tenían estudio.
- *Pero no los conocías.*
- Les conocí allí.
- *O sea que fue casualidad totalmente el haber acabado en Bustarviejo.*
- Sí.
- *Y reuniste a Schlosser.*
- Sí, vinieron al principio Gerardo Aparicio, Natividad Gutiérrez, Marcos Irizarry... y luego vino Schlosser. El fin de semana venía mucha gente a vernos, a hacer picnic juntos, y esas cosas. Era bastante agradable y así manteníamos amistad.

  Cuando hice la exposición en Amadís y en Vandrés, empecé ya a sentirme más seguro, más confortable. No quiero decir que tuviese una teoría bien planteada, tampoco me interesaba mucho, pero quizás tenía una definición más clara de lo que me gustaba.
- *¿Y a Bustarviejo llegaste en el setenta y dos?*
- Sí. En el setenta, setenta y uno y setenta y dos estuve en Cuenca y a final de verano yo creo que me fui ya. Sería el setenta y dos.
- *Yo tengo aquí una cronología que me había hecho… hasta el setenta y dos, seguro que estás en Cuenca. ¿Fuiste a Bustarviejo a principio de año?*
- Yo creo que en primavera.

- *O sea en la primavera del setenta y dos. Es que me interesa saber exactamente cuando empezaste para llevar una correlación de qué obras realizas en cada sitio.*

- Al principio cuando estaba en Bustarviejo, hice una continuación de lo de Cuenca. También trabajé con clavos que metía en el tórculo.

  El tórculo, me lo regaló, de despedida de Cuenca, Fernando Zóbel, porque nadie usaba el taller de grabado y se estaba oxidando. Y claro era fantástico y acepté. Simplemente como yo controlaba el grabado y hacía grabado, me lo llevé a Bustarviejo. Yo hacía mucho grabado en invierno sobre todo me gustaba trabajar sentado al lado de la estufa haciendo piezas pequeñas.

  Realmente ahí comienzo a hacer, quizás, lo que puedo contar como inicio de mi trabajo. Desde aquella época, cuando empecé a hacer algo más personal, hasta ahora he trabajado en tres campos diferentes, nada más. Siempre relacionados con la crónica de mi vida, como experiencia de mi vida particular. La presentación de mi obra ha estado siempre ligada a este tipo de trabajo.

- *Pero sorprende, porque aunque esté ligado a tu vida, no parece una pintura subjetiva para nada.*

- Yo creo que sí.

- *Pues, explícamelo, por favor.*

- Yo le llamo prácticamente a esto acumulación de material, todo ese tipo de cosas se va convirtiendo en una especie de masa. Al principio de vivir en Bustarviejo, realmente hacía una vida rural, del campo. No tenía amistades, no conocía a nadie. Entonces, me dedicaba mucho a pasear por las tardes, a pasear por el campo. Eso me encantó y, de repente, me dije: «Esto lo puedo pintar» y pensé ¿cómo puedo pintar esa experiencia, cómo la puedo presentar?

- *Sí, eso se ve en los cuadros bastante, la materia por ejemplo.*

- Sí ese tipo de vacío aparente, porque para mí el vacío tiene un contenido. Y me preguntaba cómo pintar eso. Y me lo planteé por primera vez en mi vida, hacer algo de mi experiencia directa. Entonces esa acumulación de las cosas hechas anteriormente, se convirtió en un lenguaje propio, y en vez de presentar material, quería trabajar sobre ese vacío que, como te decía, para mí no es vacío del todo.

- *Eso es muy japonés.*

- Sí, seguramente. Yo no me planteaba si era japonés o no, pero me pareció interesante, y empecé a dibujar y a trabajar sobre ese tema.

- *Las maderas, por ejemplo.*

- Sí, la idea de vaciar la madera surgió, no porque me interesase la madera, sino porque en aquella época yo tenía el estudio al lado de una vaquería que estaba totalmente caída y un tronco de madera era superbarato, era como comprar una hoja de papel, porque solo servía para quemar, así es que compré todas las vigas de la vaquería, y así empecé a hacer escultura...

- *¡Qué cosas!*

- Sí. Yo creo que muchos trabajos de muchos artistas son así.

- *Sí, pero sorprende mucho.*

- Casualidades. Y también yo creo que a Adolfo Schlosser, aunque ya trabajaba con madera antes, cuando estaba trabajándola yo le gustó mucho lo que estaba haciendo y cuando se vino a Bustarviejo, como no tenía taller, trabajamos los dos en el mío. Hacíamos escultura juntos, muy poco tiempo de todas formas, porque inmediatamente después, debajo de su casa se quedó vacía una vaquería y ya montó allí el taller, pero por un corto periodo de tiempo trabajaba conmigo, o yo con él, cada uno sus obras, en el patio de mi estudio.

- *Yo creo que en esa época vuestro trabajo es muy similar.*

- Sí, aunque yo estaba haciendo este tipo de cosas, a partir de un tronco, con la idea de vacío, y él lo trabajaba con un concepto distinto, hacía unos objetos acústicos. No sé si viste un pequeño vídeo en el que estaba tocando estos «instrumentos», en la exposición del Reina Sofía de hace unos años; y también hacía objetos bellos en sí. Yo prefería algo más silencioso, con la textura que tenía la madera me parecía suficientemente ruidoso.

- *Que hablaba por sí misma. Entonces, ¿nunca has hecho instrumentos?*
- No, yo no he trabajado sobre ese tema.
- *Ah, vale, es que he leído que sí.*
- Alguien que se habrá equivocado... yo vaciaba la madera para sentir que estaba dentro del bosque. Dependiendo del material que cogía, de sus vetas, era más o menos «silencioso», a más vetas, más textura, más ruido, más inquietante.
- *Más complejo también.*
- En ese sentido.
- *¿Y por eso no las pintabas?*
- Sí, algunas las oscurecía por dentro para que no hubiese presencia de luz. Añadía betún para que no se notasen las vetas de madera, la textura. También haciendo una apariencia de noche, de sueño, como un espacio que no tiene límite, infinito… Y ahí empecé a hacer dibujos, grabados de forma rectangular y circular, representando la sensación de vacío.
- *O sea que también el círculo era símbolo del todo.*
- Sí, algunos grabados solo estaban trabajados en el contorno o filo de la plancha, mediante la mordida directa del ácido. Así cuando los estampaba, dejaba toda la superficie limpia, expresando el vacío, y el contorno de tinta negra.
- *¿Pero eso no está dibujado?*
- Algunos sí están dibujados, otros no. Yo cogía directamente una plancha de metal barnizada, la metía en ácido, y en el filo donde no había barniz, pues... como la plancha de metal tiene un grosor, el ácido atacaba lo que no estaba cubierto con barniz. De esta manera, el ácido hacía mi trabajo creando el dibujo.
- *Pero había otros así como hierbecitas.*
- Sí, en otros, a través del dibujo, marcaba el espacio, igual que los filos en los objetos de madera vaciada, Siempre con esa idea de exterior-interior.
- *Como delimitando el interior y el exterior.*
- Sí, esa idea servía.
- *¿Y la obra* Hako*?*
- *Hako*, en japonés, significa caja. Esto me sugería el interior, hablar de ese vacío/ contenido de sensaciones y sentimientos, en sentido metafórico. Lo realicé en grabados y dibujos, con líneas, con puntos o totalmente con tinta negra; distintas variaciones del vacío. Realmente, podría haber variado mil veces, pero bueno, tampoco tenía sentido, no se trataba de eso, sino de ver que existe este diferente sentido, de que una misma idea puede hacerse de diferentes maneras. Es la misma idea de las cajas con betún, pero llevado al grabado. Y a eso me dediqué esa época en Bustarviejo, menos un tiempo en que hacía una pintura muy gestual, del setenta y seis al 68. No sé si fue una equivocación mía, pero a mí me encantaba.
- *A mí me encantan también, ¿Por qué va a ser una equivocación?*
- Era como una caligrafía convertida en gesto. Quería dejar de dibujar letras y números. Me gustaba quizás por vivir en el campo, por esa influencia del paisaje natural.
- *Yo las interpretaciones que he leído un poco sobre eso es sobre la materia, pasear sobre el barro, la materia del barro trasladada ¿no?*
- Más que de barro, hablo sobre la densidad de la materia. La gran diferencia entre la pintura europea de óleo y la japonesa de agua. Yo, como fan de algo que vine, intuitivamente, a aprender y es algo que no conseguí del todo, y ese fue mi ultimo intento.

  Y la exposición fue bien, la crítica fue bien, pero al final no me convencía mucho y lo abandoné. Pero a pesar de todo en grabado y dibujo, a veces, esa gestualidad la mantengo. Me gustaba mucho pasear por Bustarviejo, ver esos campos de trigo, de caminos que se separan...

– *Este cuadro amarillo, por ejemplo.*

– Esta obra es la presentación de dos materias, una parte era un campo de trigo, el otro de otra cosa. El campo siempre ofrecía estas divisiones.

– *O sea esta demarcación así, es como un campo.*

– Sí, pero también espacio de vacío. Siempre he tenido tendencia a enmarcar…

– *De territorialidad.*

– Viene todo de la serie de objetos; siempre los objetos marcan limitación de tamaño. De alguna manera tenía que delimitar, porque no podía trabajar cosas tan extensas con materia. Hice mi último intento de esa pintura y no me convenció mucho, y tuve que dejarlo. Aún así, a veces lo intento, sé que puede salir fatal pero lo hago por disfrute personal, ese capricho es necesario.

  Entonces en aquella época hice grabados, dibujos y en una temporada larga deje de pintar. Hacía esculturas y empecé a hacer fotos; fotos de campos, de mis paseos... Monté un pequeño taller en el baño del estudio, y de noche revelaba fotografías sin muchos conocimientos de técnica.

– *¿No sabías nada?*

– Poco. Pregunté en un taller de fotografía cómo se hacía y me dijeron: «así, así, así». Compré un libro sobre técnica, y, aunque apenas sabía, tenía afán de hacer fotos que me gustaran, en mi casa. Para mí eran como meros documentos, no me preocupaban pictóricamente o plásticamente. Si era suficiente para mí, me servía, igual que el grabado. La fotografía y el grabado es algo muy parecido. Además la técnica de grabado es muy similar a la de la fotografía, claroscuro, dependiendo del tiempo en el ácido, o en el líquido de revelado. Es casi lo mismo,

– *O sea, no te pareció extraño.*

– No, prácticamente es la misma técnica. También hay que seleccionar el papel según lo que quieres hacer. En realidad son muy parecidos.

– *¿Y siempre era experimental, nunca eran para exponer?*

– Sí, en principio era así.

– *¿Las de campos también?*

– Sí, María Corral, que era directora de La Caixa de Madrid, me invitó a participar en una exposición con esas fotografías. La exposición, que era colectiva, se llamaba *En tres dimensiones*. Y ahí las presenté. Todos presentaban escultura, yo presenté escultura, más esta serie de fotografías.

  Yo hacía fotografías sobre el tema de vacío. En vez de hacer un rectángulo como hacía en grabado, lo interpreté de otra forma en fotografía.

  Este tipo de fotografía no era para mí como una obra. Sabía que si lo ampliaba a 30 x 40 cm quedaría desenfocada, pero no me preocupaba tampoco. No era mi problema, porque no tenía intención de tomar…

– *Claro. No te considerabas un fotógrafo.*

– Sí, solo me servía como plástica. Tenía un tamaño limitado pero me servía. Hice entonces, grabado, escultura, dibujo y también fotografía. Simultáneamente iba haciendo todo, hablando del vacío. Hacía una fotografía del cielo y, una vez que estaba revelada, le dibujaba un marco a un fragmento, igual que la obra *Hako* de grabado. Era una forma de «ocupar», en el sentido de deseo, una parte del cielo. Si las nubes pueden ocupar un espacio, ¿por qué yo no lo podía ocupar?

– *O sea que esas de nubes ¿están hechas en Bustarviejo?*

– Sí, unas en Bustarviejo, y también trasladé esa idea a la playa, esa cosa de describir la idea de lo cotidiano, también las experiencias del día a día...

– *De tus paseos…*

– Sí, entonces yo tenía montón de fotografías, y creo que estuve haciéndolas unos ocho años. Al final del verano íbamos a la playa, de vacaciones con nuestros hijos, a Los Genoveses, en Almería, y como era un lugar muy natural y apenas había gente, disfrutaba mucho haciendo fotos para mi trabajo...

– *¿Cuando empezaste a ir a la playa? Es que eso no lo tengo nada claro.*

– En el setenta y cinco nació mi hijo pequeño…, así que es posible que en el setenta y ocho.

– *¿Desde el setenta y ocho hasta el ochenta y dos?*

– Seguimos yendo después bastante tiempo. La última vez que fuimos con ellos, ya tendrían doce o trece años. Hicimos camping unos diez años largos.

– *¿O sea que aún cuando ya no vivías en Bustarviejo, seguías yendo a la playa de Los Genoveses?*

– Sí, algunos años más...

– *Solo en verano…*

– En invierno alguna vez también.

– *Ah… es que había leído que los inviernos también.*

– Sí, algunos inviernos también cuando los niños eran chiquitines y no tenían colegio, y nos daba igual ir en invierno o en verano. En vacaciones puedes estar haciendo fotografía y puedes estar trabajando en cualquier sitio. Yo no hacía una fotografía de arquitectura…

– *Claro como era de cosas naturales…*

– Hacía fotografía de mi entorno, así que siempre encontraba diferentes motivos. Pero no me importaba, además no pensaba hacer una obra; como era un trabajo más bien documental, no me ponía límites. Algunas veces hacía fotografías de los niños, otras veces ellos jugando…

– *De tus hijos.*

– Sí, un poco iba haciendo todo eso, constantemente.

– *¿Los niños son esos que salen agarrados por el hombro?*

– Sí, están en la misma posición que unas maderas que había en la playa, clavadas en la arena con la forma de un rectángulo. Como estábamos solo nosotros, ya que no era un camping sino que era acampada libre, para que no se aburriesen, siempre estábamos inventando cosas. Entonces cuando veía algo especial decía: «qué copiamos, cómo copiaríais vosotros este dibujo?». Entonces hacían lo mismo, a la misma hora, para que saliese la misma sombra y con la misma inclinación. Ahí empecé estos temas.

– *También trabajas entonces sobre el paso del tiempo.*

– Sí, todo este tipo de cosas, y cuando volvía a casa, revelaba las fotos y al año siguiente, ya iba con estos trabajos replanteados para perfeccionar la idea, como ajustar tonalidades, etc.

– *Como con más matices.*

– Sí.

– *A mí me sorprende mucho que aunque las fotografías son en blanco y negro luego cuando tú te inspiras en esas fotografías de la playa de Los Genoveses todo es de color.*

– Sí, luego lo que hago es pintar.

– *Quiero decir, que luego todo lo que tú pintas, basándote en las fotografías de blanco y negro, tú lo trasladas todo con un gran colorido. Eso me parece muy interesante. Como que el color lo llevas dentro, que no tiene nada que ver con las fotografías. Son evocaciones de tus recuerdos, pero el color...*

– Sí, el color yo creo que siempre lo tengo, porque da lo mismo blanco y negro que color; de todas formas, no me basaba en las fotografías para hacer la pintura, en el fondo da igual porque cuando tú le quitas el color a una foto, te quedan tonalidades en blanco y negro.

– *Sí, los grises.*

– Sí. Lo que pasa es que de la escala cromática, si traduces a acromáticos dos colores distintos de una misma intensidad, te darán el mismo tono de gris.

Entonces ahí sí que tienes que controlar, pero bueno yo en blanco y negro lo solucionaba con mucha facilidad para darle calidad a las tonalidades. En cambio, los objetos eran realmente de color, las personas, el paisaje, todo es de color. Empiezas a controlar este tipo de cosas, a preocuparte un poco por las tonalidades, de la mañana, la tarde…

– *Pero plasmándolo en fotografías en blanco y negro ¿no?*

– La presentación con blanco y negro era suficiente y me pareció como... más sencilla. En las fotos no estaba hablando de la armonía.

– *Querías algo como más austero.*

– Quizás, lo que tiene el blanco y negro es que es más frío más distante, no tiene ese acercamiento del color, es menos familiar. Esa distancia me gustó mucho. Y empecé a pensar en cuando yo vivía en Japón, la casa con papel, etc.

– *Sí, que son materiales muy naturales.*

– No hay esta presentación de artificialidad, es algo natural en tonos suaves, verdosos, ocres, etc.

– *Pero luego sin embargo haces obras en color.*

– Sí, claro. Después empiezo a hacer color, porque yo quería traducir la parte placentera, el ambiente placentero, alegórico. Entonces empiezo a hacer una presentación de color, ya con pintura. En la playa de Los Genoveses y su entorno hay tonalidades muy bonitas, y me preguntaba: «¿yo cómo puedo presentar este tipo de tonalidades tan ajustadas, a través del color?». Eso es lo que planteé.

– *Vamos que eran dos ideas diferentes. Una cosa son las fotografías y otra trasladarlo a la pintura.*

– No, Yo creo que no es diferente. Para mí es muy importante que, aunque esté trabajando en un mismo tema, cada medio que use tenga sus propias características, es decir, que la pintura no tiene por qué parecerse al dibujo o a la fotografía. Y prácticamente empecé con la presentación del paisaje. Si no me equivoco, en aquella playa había unos seis colores: de sol, de cielo, de mar, arena, tierra, y cactus... había muchos cactus. Mirando, siempre veías esos colores. Entonces, lo primero que hice fue presentar esos seis elementos, reduciendo las formas a cuadrados, como si fuese una carta de color.

– *Como la simplificación de todo el paisaje.*

– Sí, como si hiciese un puzzle, pero sin presentar figuras. Componiendo esos seis colores para presentar un paisaje. Es algo quizás más frío. No se presentaban figuras u objetos, pero, a mí me confortaba y me asociaba mucho con la fotografía en ese aspecto. Algo muy distante, que no está manejado por mí, ese tipo de distancia de la fotografía.

– *Ya, ya.... Ahora entiendo la diferencia, aunque usases color te basabas en las imágenes para esa distancia.*

– Sí, me gustaba mucho porque no hay volumen…

– *Y por eso son obras muy planas, son obras monocromas y muy planas. Porque a partir de fotografías es cómo más distante, es todo lo contrario a cuando antes hablábamos del barro de los paseos que luego se traducía en una materia muy fuerte. En estas es todo lo contrario, ¿no?*

– En realidad, si te fijas mucho hay una relación igual al tratamiento que hacía con la madera. No trabajaba la madera para que saliesen relieves ni nada, la dejaba con su textura solo. No hacía una figura exagerada, simplemente pulía la madera para que saliese esa textura. Para mí era suficiente esa presentación del espacio. Entonces, a la pintura lo trasladaba, prácticamente, de la misma manera. Hacía una textura de pincelada, digamos fría, casi no sabes si está pintado con pincel. No hay gestualidad, me molestaba mucho que apareciesen más gestualidades, porque presentan las cosas como matéricas. Entonces, por eso incluso, pinté totalmente el color plano, muy distante, algo frío.

– *Frío en tu actitud, pero no frío por no pintar colores vivos...*

– Los americanos lo llamaban *cool art*, arte *minimal*, arte frío. Son denominaciones que daba el *minimal*. Me gustó mucho.

– *O sea que en ese sentido sí que te consideras* minimal...

– No, solo como el aspecto que presenta el *minimal*, esa idea de reduccionismo.

- *Pero yo creo que influencia puede que sí que exista pero el trabajo es diferente. O sea, pienso que aunque tu obra tenga influencia del* minimal *no se puede considerar* minimal*, porque muchos críticos siempre han hablado de eso,* minimal *como un tópico.*
- Aquí muchas veces llaman los críticos *minimal* cuando la forma aparece simplificada...
- *A todo lo llaman* minimal*.*
- Una cosa es mínimo, otra cosa es *minimal*.
- *Claro, influencia yo creo que sí que existe, pero creo que son cosas diferentes.*
- A mí me gustaba esa forma de reducir el paisaje natural. Yo seleccionaba el color y lo presentaba, porque con la cámara, todo lo que yo estaba mirando más o menos combinaba, tenía una armonía propia. Quiero decir que tal cantidad de colores más o menos, están compartidos en todo el territorio que estaba mirando en el espacio. Mi intención era que hubiese un equilibrio de color. Entonces, en algunos cuadros pintaba cinco cuadrados de cada color con un cierto orden: azul, amarillo, etc. Un paisaje pintado así quedaba muy equilibrado, porque cada cuadro tiene la misma cantidad de colores, compartidos compuestos de una manera u otra diferente, pero en equilibrio. Estas pinturas son de color pastel, no hay un color estridente, nada, todo como algo distante, algo frío.
- *¿Y te refieres a estas obras que son como manchas? ¿O a las que son totalmente planas?*
- Planas, aunque hay algunos cuadros que tienen manchas, que es una referencia a una huella.

  Alguna vez tienen relieves que son como ver un paisaje de estrellas, o un paisaje de por la mañana cuando vas a la playa y los bichitos parece que se han comido la tierra o que se ha amontonado así. Cangrejos que van viajando dejando un montón de huellitas... En ese caso he traducido la huella con salpicados de pintura, Ahí sí que hay un poco de materia, pero la presento con esa idea de huella. No sabía como presentarla y entonces directamente hice volumen, pintado todo con un mismo color para que se quedase integrado.

  También de una forma parecida representé la noche en la playa cuando ves estrellas, maravillosas estrellas. Por la noche charlaba con mis hijos, y entonces me preguntaba: «¿cómo voy a pintar el negro, cómo voy a pintar lo oscuro, por qué tiene que ser oscuro?». Todo este tipo de cosas que hablaba con ellos: «¿Vosotros por qué creéis que es tan oscuro? Tan maravilloso que es, puedo pintar con colores, ¿Por qué no puedo pintar la noche de color rojo o de amarillo? Seguramente puedo pintar así». A mí me encantaba, y me decían: «yo pintaría amarillo», estas cosas que dicen los niños. «Si estoy muy alegre ¿porque voy a pintar de color negro?…». Bueno, tenían razón, no se trata de estar copiando a la naturaleza, se trata de copiar la parte placentera, aunque sea de noche puedo pintar de color amarillo, ¿por qué no?
- *También has hecho alguna obra que también era en negro ¿verdad?*
- Sí, hice presentaciones de la noche, alguna es paisaje del mar.
- *También por ejemplo,* Ese atardecer sofisticado*.*
- Sí, pero son cinco colores, metáfora del atardecer. Representa la sombra, como contraluz de la montaña, que cuando estaba a punto de irse el sol, montaba un espectáculo algo teatral. Se ponía desde rojo bermellón, rojo, violeta, azul y azul claro. Hice fotografías del último momento antes de irse el sol, en que la sombra de la montaña se iba haciendo cada vez más densa, más nítida. Iba disparando con mucha frecuencia.

  También hice por la mañana al amanecer, Hice dos versiones, una de la mañana y otra de la tarde. La de la tarde está pintada con naranjas y con sombras oscuras: sombras muy azuladas, negros muy azulados, más claritos, negros de varios tonos, influidos por el siena, el sepia etc. Son cinco tonalidades de negro diferentes. Y alrededor está pintado en naranja.

  La otra es de la mañana, muy temprano. Yo iba a pescar por la mañana casi siempre y por la tarde también, así es que para mí se convirtió en un paisaje habitual. Lo veía siempre. Cuando me levantaba sobre las cinco de la mañana, poco a poco iba saliendo el sol y el paisaje blanquecino se iba convirtiendo en azulado. Hacía fotografías de esos momentos.
- *Pero luego las pintabas ya en tu estudio.*
- Sí, pintaba este tipo de cosas.

– *¿Entonces allí hacías solo fotografías?*

– Sí, claro, solo fotografías. Las hacía en blanco y negro y en color.

– *Creía que no hacías fotografías en color ¿no?*

– Sí, también hacía fotografías en color, a veces. Para recordar el color era bueno hacerlas, ya que en la pintura planteaba color.

– *Entonces hacías de las dos cosas, con color, sin color y como digo, allí solo trabajabas con fotografías, no pintabas in situ. Pintabas ya cuando volvías al taller a Bustarviejo o luego a Madrid, porque esa serie como duró tanto, también pintabas en Madrid ¿no?*

– Sí, esta serie la estuve pintando también en otro taller que tuve hace tiempo en Madrid. Duró bastante tiempo esta segunda etapa de mi trabajo, era más placentera, más relacionada con mi familia, con el sitio de vacaciones. Eso lo estuve pintando mucho tiempo, también he hecho montón de objetos, sobre esta serie, tomando la frase de una conversación: «qué vida tan maravillosa». Yo se la puse de título a unos objetos que realicé en chapa de aluminio.

– *¿Una conversación que tuviste?*

– No, es del libro de Marcel Duchamp con un crítico de arte, con un filósofo *[N. del A.: Pierre Cabanne]*: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Entonces él, al final de la conversación le preguntaba a Duchamp: «¿realmente su vida es tan maravillosa como usted me está contando?» algo así... y él decía: «puede ser». Me gustó mucho esa pregunta y la puse en algunos de mis trabajos. Un múltiple que hice con chapas de aluminio, se titulaba así. Hay como unas treinta chapas circulares y en una de ellas, está grabada esa frase, bueno, más que grabada, agujereada.

– *¿Solo una?*

– Sí, el resto no. Treinta sería aburrido, porque verlo en una es bonito, pero en todas resultaría pesado.

  Entonces, hay como dos historias en esta época, la que hacía cuando vivía solo y la que hice cuando ya tenía familia. Aparecen como dos partes.

– *¿Y cuándo conociste a María?*

– Yo la conocí a ella en el 69.

– *Ah, o sea que superpronto.*

– Sí, en la época de Bellas Artes.

– *Pero luego os casasteis más tarde ¿no?*

– En el setenta y tres.

– *Lo digo para situar eso que dices de tu familia. Entonces quizás te refieras más a tus hijos.*

– Sí bueno, una pareja es familia, pero claro, cuando los niños eran muy pequeños entonces no, pero cuando empiezan a conversar contigo, puedes contar con ellos y compartir con ellos muchas cosas, es como más divertido.

– *¿Puede que también haya influido eso en el colorido?*

– No creo…

– *Ese aire infantil de la vida alegre…*

– También tiene que ver que nuestra época es época de *hippies*. En los sesenta, setenta… realmente los colores... bueno, yo creo que no es cuestión de aire infantil o adulto, sino que esas tonalidades las usaba para reflejar el momento del día.

– *Sí, pero estas obras que estamos comentando son más tardías. La de* Qué vida tan maravillosa… *y todas esas cosas de las que estamos hablando son más tarde.*

– Sí, algo más tarde.

[Pausa]

- *Clavería: Yo no quiero partir de la base de que por ser japonés tienes que trabajar de una manera, creo que tengo un planteamiento abierto y creo que en tu obra se va a encontrar de todo. Lo que me molesta un poco, entre comillas claro, es que muchas veces a modo de tópico se diga simplemente esto es japonés. Yo creo que sí que hay cosas japonesas pero quiero buscar la raíz, quiero ir más allá de la superficialidad de muchos críticos.*
- Miura: Pero sí que es verdad que si vas a Japón hay una parte de Japón muy consumista, tiene una parte de extravagancia total, aunque en otra parte no.
- *Ahora sí, claro.*
- Pero también en lo clásico; en los vestidos, me refiero a los kimonos, y en ese tipo de cosas, hay una parte de teatralidad. Si vas al teatro *Kabuki*, tiene un colorido impresionante, parece fuera de lo natural pero al mismo tiempo la naturaleza allí es así, porque es un país donde por el clima, lluvia y sol, casi intermitentes, hay una gran variedad de plantas y hay paisajes con unos contrastes de color tremendos.
- *Sí y el paso de las estaciones… que es muy claro.*
- Sí, bastante claro. Entonces esa extravagancia no es como se piensa aquí, la extravagancia allí no es tal, sino que es natural.
- *Yo es que sí que veo que a lo largo de la historia en Japón incluso hasta la actualidad, siempre se ha tratado el tema de la naturaleza, mucho más que en otros sitios y yo creo que eso es por ese arraigo.*
- Sí, es algo muy cotidiano para los japoneses.
- *Sí, que está enraizado en la naturaleza, que el contacto con la naturaleza es muy profundo y eso luego se traslada al arte.*
- Sí, por ejemplo, en primavera, están los cerezos. Hay kilómetros y kilómetros de montaña que es todo de color rosa y parece mentira, parece que no puede ser, pero es así.
- María Lara: Aquí tenemos el valle del Jerte, que no solemos ir a verlo, pero que es impresionante.
- Miura: Sí, es como cuando vas a Andalucía y ves los olivares.
- Lara: Es que son como un mar...
- Miura: Sí, eso ocurre también allí; antes de primavera, antes de que salgan las hojas verdes, toda la montaña de cerezos es de color rosa.
- *Clavería: Claro, no es que no tengamos aquí cosas bonitas, sino que tenemos otra sensibilidad hacia la naturaleza. Por eso yo creo que el hecho de ser japonés a lo largo de casi todo tu trabajo, no todo, pero se puede observar una huella muy importante de la naturaleza.*
- Miura: Es posible.
- Lara: Pero hay una cosa que yo veo importante y es que aquí se ha tendido mucho a la austeridad, por la religión sobre todo. Ese peso tan grande ha hecho que el color se suprimiese en la ropa y casi en todo, ahora no, afortunadamente, pero antes sí.
- Miura: Sí, claro la religión en esta cosa influye…, en las costumbres.
- Lara: Sí, en los años cuarenta, cincuenta, sesenta se iba vestido de negro, de marrón o gris.
- *Clavería: Sí, pero no es España solo.*
- Miura: Tal vez no ha sido solo la religión...
- *Clavería: Sí, eso además lo has comentado alguna vez que el hecho de ser japonés hace que no tengas ese peso de la tradición. Que no te sientas mal por sentirte alegre, que aquí parece que es mucho más digno estar triste o llevar una vida como en la penitencia, tú eso no lo has tenido.*
- Miura: No, a ver, eso no es verdad. Una cosa es que yo no lo presento, y otra que no lo sienta.
- *Clavería: No claro, pero que no te avergüenzas de mostrar las cosas bellas y bonitas de la vida.*
- Lara: Sí, eso es lo que no se puede hacer aquí, en parte, en seguida te tachan de frívolo, ¡Qué error! Es también la influencia de la rigidez de algunos filósofos occidentales.

- Miura: Cuando yo pongo títulos como *Qué vida tan maravillosa* o algo similar, suena a extravagancia para un español.
- *Clavería: Sí claro, por supuesto yo no quiero decir que no hayas podido sufrir en tu vida.*
- Miura: Siempre me ha encantado hablar de una parte placentera de la vida. Ya tengo suficientes amigos que cuentan sus penas. Yo no me apunto a eso. También creo que al ser extranjero y de un sitio tan distinto, tienes que acostumbrarte a otro país, a vivir en un circuito distinto. En cuanto que vine aquí, intenté rápidamente acostumbrarme a vivir como viven los españoles. A otros artistas japoneses les costaba tantísimo tiempo acostumbrarse, que se volvieron. Puede que haya dos o tres japoneses, conocidos míos, que se quedaran a lo largo de mi vida aquí, pero gran parte se marchó porque, a pesar de todo, para ellos era difícil acostumbrarse. Yo creo que no es fácil, porque te hablo sobre todo de artistas. No eran asalariados y tenían que sacar adelante sus trabajos, tenían que competir, y es duro en arte; pero realmente también cuesta trabajo vivir como viven los españoles. Es muy difícil yo creo. Eva Lootz también se ha acostumbrado bien y cuando le preguntan cuándo va a volver a Austria dice: «¡para qué voy a volver!», no tiene por qué volver. Como se ha acostumbrado a este tipo de vida, ya casi no conoce su país. A mí me pasa igual, «¿cuándo vas a volver?» Pues no lo sé. Si es que ya hace siete u ocho años que no voy a Japón..., pero tampoco tengo necesidad de volver.
- *Claro, es que tu vida está aquí.*
- Asimilar al 100% es difícil, pero sé lo que tengo que decir y lo que no tengo que decir.
- *O sea que tu relación ahora mismo con Japón es muy distante ¿no?*
- Poco a poco te vas distanciando. Tengo recuerdos, pero un recuerdo que no te produce la necesidad de estar allí. A lo mejor algún día me apetece, pero no tengo esa necesidad de volver ahora.
- *Pero ¿tampoco antes? ¿tampoco al principio?*
- Lara: yo creo que iba poquísimo.
- No, al principio tampoco iba, porque es un país que está bastante lejos. En aquella época no era como ahora, viajar a Europa era algo que hacías en tu vida tres o cuatro veces, como mucho. La mayoría de la gente no viajaba, igual que en España, no se hacía turismo.
- *Era muy difícil, muy caro, muy largo.*
- Yo creo que he vivido ese concepto de la vida en ese sentido. Ahora se viaja con mucha facilidad y económicamente también dan muchas becas a los artistas para viajar. No es tan complicado. Pero en nuestra época, sí. Entonces este tipo de dificultades…
- Lara: Pero había algunos amigos japoneses que iban cada dos años a Japón, a pesar de todo.
- Miura: Bueno, porque tendrían la necesidad…
- Lara: Un deseo de volver.
- *Clavería: Sí, yo creo que tendrían más necesidad. En tu caso las dificultades se aliaban al hecho de que no era necesario para ti ir.*
- Bueno, yo cuando estaba estudiando en Tokio tampoco iba mucho a casa, no sentía esa necesidad. También es por costumbre de mi familia. Somos todos chicos, cada uno era muy independiente y vivía a su manera. Mis padres también eran muy independientes. A lo mejor deseaban que fuésemos para pasar el verano juntos, pero yo prefería irme con mis amigos, no con mis padres. Eso también pasó con nuestros hijos, que luego ya tenían sus planes.
- *Claro, cuando ya te haces un poco más mayor…*
- Entonces, yo eso lo asumí bastante bien, incluso me gustaba.
- *Y tampoco exponías allí, ¿no? ¿Tampoco te preocupaste de exponer allí?*
- Es que mi vida artística la empecé prácticamente aquí. Si yo hubiese terminado la carrera allí y hubiese estado dos o tres años intentando entrar en los círculos artísticos japoneses… entonces yo creo que sí, pero no tuve esa experiencia. Yo hice exposiciones en Japón bastante después, conociendo a galeristas y artistas japoneses en ferias europeas, o por algún conocido que venía aquí de Japón que, casualmente, nos presentó alguien y a través de él hice exposiciones en Tokio y

Nagoya, pero no con un contacto directo, siempre a través de alguien. Por eso nunca he entrado en el circuito japonés.

– *Además que creo que es muy difícil, más incluso que el español. Porque tienes que además alquilar tú el espacio de las galerías… que pagarlo tú.*

– Sí, es otro sistema de comercio. Hay muchas galerías y hay diferentes sistemas. Por una parte yo no lo veo tan negativo, porque en Japón si tú tienes un poco de dinero puedes exponer siempre.

– *Claro, por eso a la gente que empieza le es muy difícil.*

– No. Lo que hacen es reunirse, formar un grupo y alquilar una galería o local y hacer una exposición colectiva. Y para que salga más económica, llevan entre ellos toda la gestión, y según el tipo de contrato que firmen, la galería cobra un porcentaje.

– Lara: ¿y siguen haciéndolo así?

– Sí siguen.

– Lara: o sea que es más asequible también, en cierta medida.

– Es una manera. Además muchas veces consiguen beca y la utilizan para eso. Hay muchas fundaciones, que crean ese tipo de becas para jóvenes para alquilar locales y presentar exposiciones y simplemente por el hecho de poner el nombre de su empresa, ya les vale. Una exposición colectiva favorece mucho a los artistas, porque tiene un poder de convocatoria grande, y a la empresa también le viene bien.

  Otra cosa es que las galerías de arte tengan ese prestigio, como en Europa o en Estados Unidos; galerías importantes que tienen a los mejores artistas del mundo. De este tipo de galerías en Japón hay muy pocas. Por la lejanía también, hasta ahora costaba mucho trabajo exponer. Para cualquier artista europeo que quiera exponer en Japón, solo el transporte de obras es carísimo. Ahora es un poco más fácil porque se mandan vídeo-proyecciones. Desde que apareció el CD, las exposiciones grandes importantes en Japón se han vuelto más fáciles, y eso favorece mucho al mercado de Japón. Ellos tienen también un gran poder de convocatoria y en vallas publicitarias son especialistas, son muy tremendos, muy potentes. Entonces, sí que funciona bien, pero, como te decía, no existe la tradición de Europa y Estados Unidos de la galería poderosa que maneja a grandes artistas.

– Lara: Quizás es que se centran más en el arte japonés.

– Yo creo que es un problema del coste excesivo que tiene llevar allí la obra. Porque cuando en Japón se celebró una feria de arte, similar a ARCO, desde España el primer año no fue ninguna galería, después ya fueron algunas galerías de provincia que no tuvieron éxito económico. Lo mismo les sucedió a otros países, y como en esa época Japón era carísimo, dejaron de ir y dejaron de funcionar en Japón las ferias de arte, según creo.

– Lara: Aquí antes también venían dos o tres galerías japonesas, ¿no? Y también dejaron de venir.

– *Clavería: Sí, pero también sabes que creo que ha pasado, creo que fue una moda superfuerte y una vez que se ha pasado la moda, viene el arte chino y luego el arte indio que es un poco lo que está pasando. Yo creo que es un poco de moda.*

– Miura: Bueno, yo no lo veo así, lo que ocurre es que en muchas ferias suele haber un país invitado, con lo cual asisten varias galerías de ese país, y como es muy costoso asistir por su cuenta, si no venden, dejan de participar. Además el comercio necesita estar renovándose para mantener a la clientela. Porque los coleccionistas poderosos van directamente a visitar otros países. Yendo a la feria de Basilea, la de Miami, la de Londres, ahora, también Shangai... a las tres o cuatro ferias más importantes, ya no les hace falta más.

[Pausa]

– Miura: Bueno, estábamos hablando de la playa de Los Genoveses, de mi segunda etapa. Saliendo de mi primera etapa en la que hablaba un poco de la parte placentera del paisaje, un poco de la relación mía con la naturaleza y eso, y en mi segunda etapa, la naturaleza estaba más ligada a la familia, como un poco más familiar digamos, porque hay tantos tipos de paisajes en los que solo, no paseas... Yo no soy capaz de vivir en una playa sin nadie. Y estuve, como te conté antes, unos diez veranos, disfrutando del lugar y, al mismo tiempo, documentando esas sensaciones para luego trabajarlas en el estudio.

– *Estas obras que tienen como nubes ¿también están inspiradas en la playa de Los Genoveses?*

– No, eso es un paisaje realizado en pintura. Las pinté justo después de hacer las esculturas en Bustarviejo. Es como pintar el cielo de colores y sobre eso tener, o acotar un espacio propio, que lo reservo para mí para poder disfrutar.

– *O sea es lo mismo que las fotografías con el marco pero trasladado a pintura.*

– Sí, eso es. Igual que tengo muchas fotografías de canteras, de piedras cortadas, y del paisaje de alrededor.

– *También he visto fotografías que parecen piedras pintadas de blanco.*

– Yo creo que si estaban pintadas, estarían ya así antes. No creo que las pintase yo.

– *Son unas piedras que hacen como una pirámide...*

– Ah, eso estaba a la entrada de un cortijo de la familia de María, en el campo de Jaén. Tenían cal y me llamó la atención. Yo iba haciendo ese tipo de documentación sin pensar que eso luego me iba a servir para cuadros, era solo como una documentación de mi vida, de mis viajes. Cosas cercanas a mi vida.

– *Luego unas te influían y otras no, simplemente…*

– Sí, se trataba un poco de hacer un diario, en plan de «qué he hecho hoy», y que escribo por la noche. Me gustaba en ese sentido de diario, de hablar un poco de mi vida, aunque después no apareciesen palabras, sino solamente imágenes de un objeto. Pero tengo dudas acerca de lo que realmente podía comunicar. Como lo que tú has preguntado de si lo había pintado o no. Podías pensar que lo había pintado yo intencionadamente, pero no, son objetos encontrados. Después de hacer pintura al óleo y de querer hacer como un artista europeo, ya dejé un poco de tener ese contacto directo, ya no tenía intención de dejar esa huella de artista.

– *Sí, como más distante.*

– Sí, más distancia. En vez de trabajar me gustaba coger las cosas tal cual eran sin implicación mía. En este caso, seguramente, las pintarían los que cuidaban el cortijo.

– *Vamos que no era una cuestión tuya.*

– Es que era todo verde y, de repente, solo esas piedras todas blancas, me llamaron la atención y quise hacerles como un retrato, y luego las combiné con otro tipo de fotografías seguramente como haciendo asociaciones entre una cosa y otra. La entrada de una cosa con la entrada de otra cosa, la entrada de un puente o un camino. Puramente estético, no tenía ninguna historia, no había una intención literaria, simplemente puede ser un camino, una entrada de algo o una carretera. Después he hecho muchas fotografías de esto, como de retrovisores de coches, ir recordando lo que va pasando. En cada viaje que hago veo montones de imágenes, pero cuando vuelves ya no te acuerdas de nada, es como que se te ha juntado todo y se ha convertido en una imagen abstracta. Con mucha frecuencia hago esas fotos de encuentros, ese ir acumulando…

– *Experiencias y documentos.*

– Sí, aunque después no tenga recuerdos, pero a base de acumular aparece como una masa de paisaje. Nunca he decidido «voy a hacer eso», sino que voy haciendo una ligera idea y poco a poco eso va tomando cuerpo. Siempre he tenido costumbre de trabajar de esta manera.

– *Es una manera de ir llegando a lo que te interesa.*

– Sí, algún día llegas. Yo tengo la idea de que el cuadro termina cuando termina, no tiene que acabarse para una exposición. Muchas veces tengo una parte pintada y no sé como seguir y entonces lo dejo tranquilamente, a veces pasa un año o dos años, y cuando estoy trabajando en otro cuadro, de pronto se me ocurre que aquel puede tener esta solución, entonces empiezo otra vez y lo retomo y voy acabando mi trabajo.

– *La serie de* La Playa de Los Genoveses *se inicia cuando haces una especie de secciones con un ángulo de 120º ¿no?*

– Sí, el origen de la serie de 120º es mi cámara, son los grados que tiene mi cámara, el paisaje que abarca, aproximadamente. Cuando miraba a través de la cámara todo lo que veía y tomaba tenía, más

o menos, ese ángulo. También hice un paisaje de 120º, combinando montón de fotografías para que diera esa sensación.

– *¿Y qué cámara es?*

– Una Olympus normal, tampoco tenía una cámara especial, algo normalita, que no se podía ampliar, como mucho 30 x 40 cm, pero más no. Tampoco me he preocupado de comprarme una cámara buena, porque no tenía intención de hacer fotografía profesional. Como documento me pareció siempre muy adecuado el tamaño pequeño. Si la hubiese hecho grande hubiese perdido el sentido de documento, podría parecer más una valla publicitaria. Yo siempre tengo esa manía de que el tamaño se debe ajustar a la función o significado que ha de tener la obra. No me gusta hacer fotografías más grandes de lo necesario.

– *Es una escala que no corresponde.*

– Exacto, aunque comercialmente parece que funciona, pero esa es otra cuestión. Hay mil formas de plantear las cosas. ¿Por qué no?

[Pausa]

– Así es mi segunda parte de observación y documentación, y así empecé a realizar otro sentido del paisaje; dándole importancia a trabajos sobre la humedad, la brisa del mar, cómo el viento corre por la mañana o por la tarde, el cambio de temperatura, el mar, la tierra... O sea, que empecé a trabajar fuera de la pintura con materiales que pudiesen hacer referencia a ese tipo de conceptos. Pintar un cuadro sobre la brisa del mar, pues yo no sabía muy bien cómo hacerlo; entonces colgué unas telas suaves, y por el hecho de estar colgadas, en cualquier sitio que las colocase, siempre había una corriente de aire, más o menos suave, que las movía. Me parecía que funcionaba mucho mejor que pintando. Quería presentar directamente lo que es. Entonces ahí yo empiezo también a hablar de la energía, incluyéndola en mi trabajo. Energía real, energía de percepción.

– *También, por ejemplo, lo de la sal de la Galería Trayecto.*

– Eso fue totalmente casualidad el poderlo hacer. Yo no pensaba que en el interior podía haber sal, creía que era solo de salinas de mar. Entonces, cuando fui a hablar con el galerista me dijo que había unas salinas en un sitio cerca, y me llevó a verlas. En medio de una montaña había un campo de sal, en Vitoria, a unos veinte kilómetros *[N. del A.: Concretamente en Salinas de Añana, a 30 km de Vitoria]*, donde producen toda la sal que quieras. Necesitaba tres toneladas más o menos, y así es cómo pude realizar esta obra.

– *Pero tú ya tenías la idea antes ¿no?*

– No, la idea me surgió la primera vez que fui a la galería, al ver el maravilloso tragaluz que tenía en el centro. Ese tragaluz tan luminoso me recordaba el brillo del mar, ese brillo del oleaje del agua a mediodía, que casi te molesta abrir los ojos. Entonces se lo comenté creyendo que era absurdo, porque sería imposible conseguir la sal, y casi no me lo podía creer cuando me dijeron que sí, que había unas salinas cerca de Vitoria. La galería era una sala espléndida, y en el centro, bajo el tragaluz, puse las tres toneladas de sal, con forma de 120º grados, y al mediodía se quedaba superbrillante, reverberando la luz. Dividí la exposición en tres partes: la sal, la pieza de telas colgadas, *Brisa de verano*, a un lado, y alrededor unos objetos muy planos con forma de media luna, para mí formas de playa, ensambladas a la pared.

– *Yo las había interpretado como horizontes.*

– Sí, en realidad es la forma de la playa en la que estábamos, y la parte unida a la pared, sería el horizonte.

Luego ya hice montajes de objetos, ediciones, y obras con cristal.

– *Sí, la obra de* Kira Kira Hikaru.

– Esa obra es como un destello de luz, *kira kira* significa destello, y *hikaru* brillo.

– *Sí, se lo pregunté a mi profesor de japonés y me dijo eso que era como brillo y que hay un dicho en japonés que dice algo así.*

– Sí, como las estrellas. Cuando dices *kira kira hikaru* es como un momento del cielo, de noche en verano que aparece lleno de estrellas, la Vía Láctea, este destello de luz. Hay muchas canciones infantiles que lo usan. Le puse ese título desenfadado, igual que puse *Cuatro metros cuadrados de*

bienestar a otra obra que hace referencia a una lona que usábamos para descansar sobre la arena de la playa. Iba cogiendo ese tipo de referencias.

– *Respecto a las fotografías que hacías ¿son montajes no?*

– Sí, eso es porque con una sola, tomaba demasiado protagonismo la fotografía, en cambio si las colocabas así, combinadas, era como la vida, el día a día, que se repite. No es un paisaje único, sino que es algo que iba viendo diariamente. Entonces, colocaba cuatro arriba con la misma imagen, y debajo una, del tamaño de las cuatro, con una imagen o sentido similar para que hubiese una especie de diálogo.

– *¿Y los palos que a veces aparecen? ¿Son palos reales?*

– Sí.

– *Yo pensaba que esa era la parte del montaje.*

– No, eso son cosas que la gente iba dejando cuando ponían unos palitos y una tela para dormir o estar un par de horas y luego los dejaban al día siguiente. Entonces, ahí mis hijos inventaban y decían: «¡haremos un teatro!». Y yo les decía, «a ver cómo podemos copiar esa forma», y ellos se ponían así para copiarlo. También hacíamos un mini golf en la arena y jugábamos...

– *Inocentes también.*

– No, pero que me servían también para hablar de la vida familiar. Me pareció muy importante tener este tipo de documentos, aunque en un principio no pensara hacer con estas fotos una obra.

– *Tendrás tantas además...*

– Sí, y después empecé en el estudio a formalizar eso como si hiciera un diario completo.

– *Cambiando un poco de tema ¿por qué te fuiste de Bustarviejo?*

– Bueno, eso fue por circunstancias, porque los niños ya tenían doce o trece años y allí solo había colegio, no había instituto. Entonces para ir al instituto tenían que hacer cuarenta kilómetros de ida y otros tantos de vuelta: ochenta kilómetros diarios para los niños… Para eso mejor irnos a Madrid. Además, ellos ya tenían que acostumbrarse un poco a vivir en la ciudad, «civilizarse» un poco...

– *Tenían que empezar a ver coches.*

– Sí, tenían que empezar a familiarizarse con el autobús, montarse en el metro… tenían que conocer otro tipo de cosas. Y como nosotros no estábamos sujetos a nada… Entonces, decidimos buscar una casa y venirnos a Madrid rápidamente.

– *Y el paso de dejar el tema de la naturaleza de la playa y demás, y meterte en la ciudad ¿por qué lo decides?, ¿cómo llegas a ese punto?*

– Bueno, ya llevaba más de diez años con ese tema y, como que llega un momento de cambio. Seguro que quedaba algo por hacer, pero me pareció un buen momento para dejar de trabajar en eso, que todo lo que hiciera a partir de ahí sería una variación. Seguramente podría mejorar, pero me pareció que perdería emoción. Ya no tenía tampoco ese tipo de juegos inocentes, ya no correspondía. Mis hijos ya hablaban de sus novias, era otro tipo de vida.

– *Y cuando decides que no querías trabajar la naturaleza ¿cómo encuentras el tema de la ciudad?*

– Como te decía antes, mi tema de trabajo es mi entorno. Yo siempre había vivido en la ciudad, aunque fuese una ciudad pequeña. En realidad el campo me atraía menos, y por casualidad he vivido allí e intentaba pasarlo bien, aunque no tanto como Schlosser que le encantaba subir a la montaña y siempre me decía: «vamos a pasear». Y yo le decía: «no, yo me voy a tomar un café y tú, mientras, vas subiendo». Yo le esperaba tomando café en el bar, prefería que, cuando volviese, me comentase lo que había hecho. Yo era así. Cuando paseaba por el bosque o caminaba era algo que no requería esfuerzo, ese tipo de paseos cortos de media o una horita me gustaban, pero no como a él de tres horas. Subir una hora y bajar otra hora no, eso no.

  Cuando volví a una ciudad grande, esto implicaba de nuevo otro tipo de vida, la amistad con los amigos, la vida nocturna, cenar con ellos, etc. Además, como siempre he mantenido amistad con diferentes generaciones de artistas, todo empezó a ser mucho más fluido para nosotros. Así que empiezo a construir algo, haciendo otras cosas que reflejasen, de algún modo, mi nueva situación.

Como, gracias a los contactos con los amigos, estaba ya al tanto de todo, y con las galerías tenía un trato muy directo, todo fue bastante bien. Tenía varias galerías con las que exponía y rápidamente surgían, otra vez, un montón de proyectos. Por ejemplo, con Fernando Vijande no llegué a hacer exposición porque cuando estábamos planteándola, se murió. En cambio, entré a Helga de Alvear, porque Armando Montesinos y Santos de la Torre, cuando cerró Vijande, se fueron a trabajar a la galería de Helga.

– *Pero ya habías estado antes en Juana Mordó, ¿no?*

– Sí. Se llamaba Juana Mordó, porque Helga tenía el compromiso de mantener ese nombre, durante unos años después de la muerte de Juana. Pero la exposición surgió por ese proyecto que tenía con Armando Montesinos y con Santos. Helga tenía ya otros proyectos, tenía la idea de hacer una galería grande con su nombre, y empezaba para ella una nueva etapa. Entonces la exigencia de ellos también era grande. Había que hacer una exposición poderosa.

– *Además, justo presentas el nuevo tema al entrar en la nueva galería.*

– Sí, pero eso es casualidad porque me tocaba ya exponer. No estaba previsto acabar ese mes, pero casualmente toda la obra de la galería se había terminado veinte días antes y de alguna manera tenía que empezar. Se planteó hacer una exposición colectiva de artistas de la galería o seguir como estaba programado, y al final se siguió como estaba programado. Simplemente me tocó.

– *Pero igual te pedían algo diferente.*

– No, que va.

– *Entonces a qué te referías cuando dices que al ser una galería más grande…*

– Más grande porque ella y, sobre todo, Armando querían trabajar con artistas más internacionales y europeos. No como en la época de Juana Mordó que trabajaba, la mayor parte, con artistas españoles. Entonces, claro, eso te colocaba a otro nivel de trabajo y me gustó mucho, y participé de lleno en este proyecto.

– *Sí, además creo que hubo un gran apoyo por parte de Helga.*

– Sí a ella le gustó la idea de Armando y además económicamente tenía la posibilidad de realizarla, y así se inició el gran proyecto de Helga. Invitó a exponer a muchos artistas extranjeros muy conocidos internacionalmente, y eso cambió totalmente nuestra forma de trabajar en todos los sentidos. La planificación, realización y presentación de nuestra obra se convirtió en proyectos más ambiciosos, gracias al contacto con estos artistas que tenían un sistema de trabajo bastante interesante, y eso nos sirvió mucho para ampliar el nuestro. De vez en cuando Helga y Armando visitaban nuestros estudios y se creó un vínculo muy estrecho. Me gustó mucho ese sistema de trabajo.

– *Era mucho más exigente.*

– Sí, otro tipo de galerías no son así, ese tipo de control me parecía bien.

– *Y te pareció que la ciudad era un buen tema.*

– Sí, me pareció muy atractivo, el nuevo consumismo estaba generando otra estética de ciudad que ofrecía todo ese dinamismo de vallas publicitarias, de grandes escaparates, etc. Yo nunca había visto España así.

– *Sí, pero en los noventa...*

– Sí, en los noventa era una cosa frenética, los jóvenes empiezan a tener un poder adquisitivo fuerte y se obsesionan con tener su propia casa, en comprarla, algo impensable para nuestra generación.

– *Eso será si te la pagan, sino no…*

– No, pero en general, la vida y el consumismo de la noche era tremendo en los jóvenes también... ¿Cómo podía mantenerse esa economía? Era todo tan exagerado... Digamos que como nunca había visto esa situación, me pareció de una gran energía, una cosa tan psicodélica y extravagante como el mundo de la publicidad, la moda, del diseño, etc. Y todo eso aumentado a través de la información, de la televisión y de los anuncios; que desde cualquier oficina te llamen para venderte un ordenador, todo tipo de comercio invade tu casa, ya no es solo ver anuncios de televisión, sino que a las nueve de la mañana te llaman: «oiga mire que…». Era una cosa tan agresiva y atractiva al mismo tiempo, que me pareció un tema interesante para mi trabajo.

– *O sea que era más como atracción que como crítica.*

– Sí, crítica yo no he hecho, nunca he trabajado esa parte. Siempre lo que yo he visto lo he solucionado a mi manera en un sentido estético.

– *Tampoco entonces sobre el consumismo, sobre los escaparates…*

– No, nunca he entrado en el arte social ni en el crítico.

– *Eso también me llama la atención que quizás porque has venido de fuera. Que no hagas arte social en los noventa es lógico pero tampoco en los sesenta ni setenta es más extraño… a lo mejor no iba contigo…*

– Yo nunca he planteado el arte en ese sentido.

– *¿Porque no pensabas que iba contigo?*

– No. En realidad lo que más me interesa es mostrar mi entorno, sin enjuiciarlo. Por ejemplo, he tenido y tengo amistad con artistas que han hecho arte político y me interesa mucho como espectador, pero no para hacerlo yo.

– *¿Pero por tu personalidad o por ser de fuera?*

– Quizás por ser de fuera huyo de este tipo de problemas como tema artístico, eso no quiere decir que no me interesen. Tengo muchos amigos con quienes hablo de estos temas, pero a pesar de todo...

– *Lo tuyo es más estético.*

– Sí, en una parte creo que sí. Eso me lo han criticado muchas veces. Bueno muy bien, pero no entiendo por qué llaman estético al trabajo sobre la vida cotidiana que refleja también una realidad.

– *Yo no lo decía como crítica a tu obra.*

– No, pero mucha gente me ha preguntado por qué no planteaba una crítica al consumismo, pero yo contesté que por qué tengo que hacerlo. Yo no siento esa necesidad. Hay muchos artistas extranjeros y españoles, ahora mismo abundan, que hacen arte social, político, histórico, arte de periodismo; pero creo que uno tiene que sentir la necesidad de hacer ese tipo de obras, o tener la oportunidad de meterse en ese mundo. Yo concibo mis trabajos como obras más placenteras, entonces disfruto mucho más observando lo que me rodea e interpretándolo a mi manera.

– *Sí, lo entiendo.*

– No todo el mundo está obligado a meterse en el mismo tema, tiene que haber una gran variedad, y afortunadamente, la hay. Entonces me preguntan «¿tú cómo planteas tu teoría del arte?». Mira, tu teoría del arte no tiene por qué ser del arte político que, a veces quiere justificar y especular de alguna manera. Hay arte que se justifica por sí mismo, es puramente tu experiencia personal, otro tipo de discurso, y creo que puedo hacer este arte.

– *Sí, por supuesto. Lo que sí es cierto es que algunos collages sí que, aunque no lo sean, parecen más críticos.*

– Cuando se ve una imagen, todo el mundo hace una traducción subjetiva de esa imagen. Es algo que no lo puedes evitar. Hay obras en las que si buscas crítica es porque quieres buscarla, porque no es evidente, pero hay otras en las que parece que es un bombardeo de imágenes y da pie a pensar eso.

– *Yo sabía que no eran críticas porque lo había leído en otras entrevistas, pero sí da más pie.*

– Sí, porque cuando presento los collages con imágenes, se intenta averiguar porqué presento estas imágenes; parece que están describiendo algo. Cuando presento este tipo de *collage*, rápidamente la gente me pregunta qué significa.

  En estos *collages* se rompe todo y solo se mantiene la forma. Si se ve algo reconocible el espectador ve crítica, y si son solo formas abstractas, entonces ya no le busca idea crítica. A la gente le cuesta imaginar a través de texturas, o a través del color.

  [N. del A.: Me muestra dos tipos de collages *que para él tienen el mismo sentido estético, pero uno tiene solo formas geométricas y el otro recortes de revistas]*

  Yo hago cosas figurativas también, hago montón de trabajos así, aunque luego no los exponga, y la gente siempre me pregunta si hago algo crítico. Y no lo es; por ejemplo, viendo revistas voy leyendo

y me planteo «porqué un cómic tiene que tener tantas páginas, porqué no puedo resumir eso en una página.» Al fin y al cabo, después de leer todo ese cómic, me gusta resumirlo y transformarlo en sentido plástico. Me gusta mostrar esa parte fantasiosa, algo absurda, sobre nuestra sociedad. Igual que en lo comercial, que venden una vida totalmente maravillosa, que luego no es verdad, pero así es el comercio. También la fantasía cuesta dinero, imaginar que puedes vivir así. Me gustaba mucho trabajar esa idea sobre la estructura del consumismo y los organigramas de las grandes oficinas y empresas. Así empiezo a trabajar sobre estos temas. No es que sea un consumismo de compra y venta, sino de cómo se organiza y qué tipo de estructuras se montan, en sentido plástico.

– *¿Y puede ser que haya una relación entre el cambio de óleo a acrílico, tiene algo que ver con el cambio de temática? Quizás te resulte más cómodo trabajar con acrílico, como que le da otro sentido.*

– Sí, se seca rápido, es un medio bastante inmediato. El óleo es una técnica lenta que te deja pensar, mientras se seca tú puedes estar pensando, y en cambio esta rapidez del acrílico es, a la vez de inmediata, más práctica.

– *Es que creo que es una cosa como muy acorde con la propia idea de la obra.*

– Sí, yo creo que sí, mis colores antes eran más placenteros y ahora son más psicodélicos, e incluso, a veces, pueden parecer desagradables.

– *¿Desagradables?*

– Sí, puede parecer que no están combinados, como que no hay una relación entre un color y otro. Es otro tipo de belleza, la belleza del desajuste...

– *Yo nunca lo hubiera dicho.*

– Sí, es como una especie de psicodelia, algo impactante.

– *Sí, impactante sí.*

– Pero es otro carácter, no es la armonía de la naturaleza de los paisajes, que yo tenía; es como si dijésemos, una especie de «armonía del consumismo», de apariencia ácida y contradictoria, en plan de... «¡te voy a asustar!»; uno ve el impacto que produce esa artificialidad. Entonces, tuve que cambiar también la forma de usar el color para que funcionase todo en ese sentido de estructura exacta, fría, agresiva, etc.

  Ahí también entraban cuestiones de la mirada: cómo mira la gente, a veces paseando por los grandes almacenes, veo gente que está dedicando su tiempo simplemente a mirar. Otra gente mira con mucha ansiedad, está comprando y mirando fijamente las cosas. Yo, coleccionando y «congelando» este tipo de miradas hago escultura, instalaciones, pinturas, etc., presentando estas situaciones o deseos...

– *Todo luego simplificado.*

– Sí, pero en el sentido de reducción. Casi cómplice de este tipo de consumismo, repito muchas veces una mirada central que se expande y multiplica. A veces parece que está mirando hacia atrás, como aquel cuadro que parece un retrovisor, aquel de color naranja. El retrovisor como contenedor miradas, que acumula todo tipo de imágenes a través de un recorrido, como la televisión. Mis ojos, más que estar mirando, son como un retrovisor que consume imágenes. Me acordaba mucho de mis viajes, en los que «consumía» un montón de paisajes y al final, a veces, no conseguía precisarlos; por eso está pintado monocromo, solo como un color.

  Sobre este tema hice cinco exposiciones en la Galería Helga de Alvear.

– *¿Y por qué dejaste de trabajar con ella?*

– Bueno, porque yo creo también que una galería no es para toda la vida. Una galería tiene sus clientes y cuando se vende varias veces a esos clientes, ya no… Quiero decir que tiene su propia estrategia de mercado, sobre todo desde que se han multiplicado las ferias internacionales de arte. Las galerías necesitan variedad de artistas, sobre todo las galerías fuertes como Helga, que van a cinco o seis ferias, no pueden ir siempre con los mismos artistas.

– *O sea os interesaba a los dos.*

– Yo había estado trabajando con ella quince años y entonces llega un momento que… Si hay un tiempo en el que puede funcionar bien, luego hay otro tiempo en el que tienes que solucionarlo de

otra manera. Sucede de una manera natural. Prácticamente todos los artistas que han trabajado con las grandes galerías durante un tiempo, dejaron de hacerlo y entraban otros. Siempre ha habido una constante renovación y eso a mí me parece lógico.

– *Por eso surge también el trabajo con Adora Calvo ¿no?*

– No, por eso no, estando en Helga los artistas hacíamos, a través de la galería, exposiciones con otras galerías, eso es normal.

– *¿Y qué tipo de coleccionismo crees que generas, qué tipo de personas compran tus obras?*

– Sé que gran parte son las instituciones: museos, fundaciones, bancos y cajas... y las colecciones privadas. Los particulares no lo sé, aunque algunos que conozco están muy relacionados con el mundo del arte.

– *Y no se interesan por tu obra por ser japonés ¿no?*

– No lo sé, nunca lo he preguntado a los galeristas, ni tampoco ellos me lo han dicho. Es cierto que algunas piezas puede que tengan un aspecto, por su acabado, más oriental, como la serie de las maderas. En general no sé quién tiene mis trabajos, me refiero a los compradores privados. Seguramente el no preguntar acerca de quién tiene mis obras, es un fallo mío, porque saberlo facilita mucho las cosas cuando se hacen exposiciones grandes.

– *Y para la gente que hace tesis…*

– Sí, es verdad.

– *A mí me interesaría bastante contactar con Helga.*

– Helga además de galerista tiene una colección impresionante de artistas internacionales con la que ha hecho exposiciones en otros museos.

– *También tiene muchas obras tuyas importantes.*

– Sí, pero yo tengo fotografías de esas obras y te puedo mandar un CD.

– *En estos momentos, me interesa más lo que hiciste al principio.*

– De la época de Bustarviejo es de la que menos documentación hay, tengo algunas fotografías y de escultura tengo menos, pero bueno algo hay.

N.º 2

20 de abril de 2009 Madrid

[Hablando sobre los objetos que tiene en su taller]

- Mitsuo Miura: Muchas veces aprovecho este tipo de pequeñas colecciones que yo hago con regalos, postales que me envían, invitaciones de exposiciones que me llaman la atención, etc., coleccionando imágenes como si estuviese viendo televisión, que es también otra forma de consumir. Para mí el consumismo no es solamente comprar y vender.
- *Laura Clavería: Sí, también es muy visual, ¿no?*
- Sí, me refiero al consumo de todo lo cotidiano. Yo lo que uso es el material con el que convivo; imágenes artísticas o recuerdos. Introduzco un poco este tipo de cosas, por ejemplo, esto de «Kunst» es algo que un alumno me ha mandado de Alemania como obra suya, y también uso tarjetas de exposiciones de mis amigos. Son cosas que voy guardando y luego, a veces, las introduzco en mi obra.
- *O sea, que hay cosas que son tuyas y otras que no.*
- Sí, es casi como un diario en el que aprovecho y mezclo éstas imágenes con las mías. Estas colecciones, seleccionándolas, las incluyo en algún montaje en mis exposiciones.
- *Préstamos de otras personas, etc.*
- No, no lo considero un préstamo, porque yo le estoy dando otro sentido. Para mí, todo esto se convierte en mi obra. El otro día cuando me dijiste: «entonces tú lo planteas en un sentido estético…». Luego me acordaba... y sí, pero planteo una estética a través de la realidad del consumismo. No es una estética intuitiva simplemente, son más bien ideas que están flotando alrededor de mi tema. Con esto va surgiendo una obra que, muchas veces en realidad, está fuera de lo estético; son como recolecciones de cosas que van formando un nuevo discurso.
- *Es decir, que no te interesan tanto por su apariencia o plasticidad, sino porque forman parte de tu ambiente.*
- Supongo que por las dos cosas. Siempre tengo curiosidad de preguntar a los historiadores cuando dicen «estética», qué entienden. Tienen mucha facilidad de decir «es muy estético». Los periodistas también me lo dicen a veces. Todos los artistas plantean una estética a través de una idea, por eso tengo dudas con esta clase de afirmaciones.
- *Es muy amplio, pero igual está relacionado con que lo que te agrada a la vista no tiene por qué ser bonito, pero que tiene una función de un placer visual.*
- Todas las cosas pueden ser placenteras, aunque sean agresivas para uno. A través de una propuesta, busco qué tipo de estética correspondería para ajustarla a mi idea. Para mí la estética está relacionada con una idea, no como algo intuitivo.
- *Puede serlo pero no necesariamente, creo yo.*
- Otra cosa es la belleza por la belleza, sin ningún sentido; me tiene que ofrecer más. Algo distinto es que tenga, desde el principio, el planteamiento de hacer un trabajo concreto y para eso tengo que seleccionar un tipo de estética, porque me viene bien o porque esa estética, sea la que sea, se ajusta bien a mi proyecto.

  «¿Cómo voy a resolver eso. Qué tipo de solución voy a tomar, qué tipo de técnica voy a usar?…». Y a través de eso planteo una estética de la agresividad, de lo placentero, del sueño, etc.; solo en ese sentido.

– *Sí, ya te entiendo. ¿Y en qué estas trabajando ahora?*

– He trabajado sobre consumismo y sobre la idea de consumir cosas mirando, y aún trabajo sobre ese campo de cómo mirar y cómo presentar esa mirada, etc. Esa idea de consumismo que llamaba yo *Show Window*, que se parece a escaparate, aunque más que escaparate de tienda es como de grandes visiones, por eso sustituí la palabra «*shop*» por «*show*». La propaganda del consumismo está en todo.

– *En la calle y en cualquier sitio.*

– Sí, esa idea de «vender» una ciudad como Nueva York, Tokio, Madrid, Barcelona... Las grandes ciudades siempre tienen propuestas para promocionarse, organizan Olimpiadas, etc.

– *Son un poco como escaparates también.*

– Sí, son como escaparates. Yo lo llamo *Show Window,* más bien en ese sentido un poco amplio. Lo llamo así, simplemente para no llamarlo de otra manera, porque ahí entra todo; son cosas que están flotando. Nosotros estamos pendientes o estamos consumiendo constantemente este tipo de actividades y ocupan ya nuestra vida. Antes la gente paseaba, pero ahora ya vuelve de trabajar en la gran ciudad y se van a casa, encienden la televisión y se ponen a ver películas, más o menos interesantes, o a escuchar música o, sencillamente, a hacer sus cosas. Pero siempre estamos pendientes de hacer y de consumir, constantemente.

  Entonces, al vivir en Madrid, poco a poco, me fui metiendo en este tema, y, a medida que voy acumulando experiencia, parece que me interesa más. No como crítica social que, cómo te decía, nunca he hecho, sino por la trascendencia del cambio incesante de nuestro entorno. He realizado instalaciones con cintas de diferentes colores insinuando la diversidad de miradas: distraídas, interesadas, agresivas, etc. También he trabajado este tema con otras técnicas...

– *O sea esta obra representa una mirada.*

– Sí, pero no pinto los ojos, sino algo que refleje esa mirada.

– *Sí, sería la representación de una mirada agresiva.*

– Agresiva o vaga.

– *En este caso es como agresiva ¿no?*

– Puede ser. Yo hago ejercicios, pero no hago un planteamiento exacto de lo que voy a hacer. No digo «voy a hacerlo de esta manera», porque los materiales me ofrecen montón de composiciones, y hay composiciones que parecen que se ajustan a una situación y otras veces que no. A mí me ayuda mucho trabajar con diferentes materiales; voy haciendo ejercicios y voy encontrando muchas posibilidades. Es como si tú vas a la biblioteca y te interesa un tema, y al estar delante de todos los libros que están ahí vas encontrando diferentes situaciones, respuestas, e incluso soluciones...

  Hay una época en la que he trabajado el tema de la mirada, con revistas. Cada una me ofrecía diferentes formas de mirar y de entender. Cogía una revista y hacía como la estructura de una mirada, recortando de más a menos, hacia adentro en forma piramidal, porque no se trataba de leerla sino de verla. Eso es como tú dices, de estética. La estética de esta revista y la de otra que es muy diferente. Así va cambiando un poco de un tipo de revista especializada, de moda, arquitectura, manga etc., a otra como el dominical, o el periódico. Hay cosas muy sofisticadas y otras muy banales, pero eso para mí es lo de menos. Se trata de que cada revista, según lo que quiere presentar, tiene una estética muy diferente. Son simplemente estudios.

  Para mí son como ejercicios, quizás se puedan convertir en obras o no; esa es otra cuestión, pero bueno, es otra forma de disfrutar.

– *Te hace evolucionar hacia algún sentido.*

– Sí, en el sentido de tener más conocimientos sobre este tema. Con este trabajo me doy cuenta de que el organigrama de una empresa me puede servir como estructura para mi obra. El tema de *Show window*, por ejemplo.

– *Es muy complejo.*

– Yo entiendo que dentro del consumismo, de este *show window* existen multitud de cosas que yo no puedo alcanzar, no puedo hacer todo. Pero mantienen un poco mi trabajo. Es como si estuviera mirando a través de una ventana o mirando a través de un paisaje, esa mirada más centrada.

– *Y lo de* tutti frutti*, ¿por qué era entonces?*

– Ese título… surgió porque en esa exposición usaba colores muy refrescantes y lo puse con humor. Cuando vas a una frutería, por ejemplo, son colores muy atractivos y refrescantes también. Esa parte del consumismo es una visión realmente atractiva. Parece, al verlo, que te da vida y que no hubiese ningún problema. No existe, pero quiero ver un mundo un poco…

– ¡Tutti frutti*!*

– Yo vengo de la generación que, cuando tenía veinte años, era la época *hippy*, que se ha malinterpretado, casi siempre, como algo frívolo, pero lo que ellos buscaban era otra forma de vivir. Y mantengo todavía ese tipo de cosas, como que todavía algo se puede hacer.

– *Aportar color, alegría…*

– Para mí siempre ha sido importante aportar algo placentero. Eso no quiere decir que yo no tenga problemas. Ya hay bastante gente que está contando los problemas, artistas que admiro y respeto, pero esa no es mi temática. No quiero entrar en ese campo. Mi principio es comentar cosas que puedan dar un poco de alegría, y estar bien. Es que estar bien no es fácil.

– *Y mostrarlo tampoco.*

– No, estar bien uno mismo no es fácil. No es cuestión de tener más o menos medios económicos, es estar conforme con lo que tú haces, con lo que tú piensas, entonces creo que es un lujo el poder estar así.

– *Aportando un punto de vista optimista.*

– Sí, me parece importante.

– *El título de* Show Window*, ¿la primera vez que lo expusiste fue en el Círculo de Bellas Artes?*

– En realidad, es el título de toda la serie que trabajé durante diez o doce años. Si no me equivoco *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* es el comienzo de *Show Window*.

– *Sí eso es el noventa y cuatro me parece, pero no se llamaba* Show Window*, ¿no?*

– No, es justo el título anterior, ahí comienza.

– *Por eso, ¿la primera vez fue en el Círculo de Bellas Artes o en Japón?*

– La primera vez fue en Japón. Hice un trabajo que me encargaron en Tokio, en un espacio grande, y realicé una instalación de cintas, es decir, monté una estructura de líneas de colores dentro de una sala de exposiciones, que a su vez era oficina. Ahí sí que fue, prácticamente, *Show Window,* porque la gente estaba mirando desde fuera, como si fuese el escaparate de una tienda. Era un centro cultural y desde fuera se veía todo, era todo cristal. Las cintas estaban pegadas al cristal por un extremo y a los muebles y objetos por el otro, presentando diferentes miradas como si se estuviera mirando a una persona o a un ordenador, etc. Parecía, desde fuera, un escaparate con montón de puntos, como el comienzo de una mirada hacia lo que había dentro.

– *¿Y lo que hiciste en el Museo Barjola es la misma idea?*

– Sí, es la misma idea.

– *Son como miradas que penetran.*

– Sí, son como miradas «congeladas», que no significa frías, ni mucho menos, sino visualizadas o materializadas, como si fuera coleccionando miradas y luego las presentase en un espacio con cintas de color. Esa es un poco la intención mía, crear un ambiente de participación. Hay veces que van en una sola dirección, otras cruzan por todo el espacio creando diversos ambientes.

– *Y se centran en un círculo que es la base.*

– Sí, de ahí están empezando o de ahí surgen y, a veces, vuelven a los círculos, como un cruce de miradas. En todo tipo de estructura hay un juego que va de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño.

– *Como juegos de escalas.*

- Igual que aquel cuadro que tiene tres o cuatro escalas de tamaño más grande o más pequeño, metidas como en un escaparate de diferentes colores.
- *¿Y es todo pegado?*
- Es un *collage* sí.
- *¿Todos los que has hecho son* collage*?*
- También he utilizado otras técnicas.
- *Sí, pero me refiero a los que son planos, si son* collages*.*
- Sí, estos sí. Este otro es un objeto que parece que se expansiona...
- *Sí, como si generase energía.*
- Este tipo de objetos existen. Has tenido que verlo en algún sitio. Aquí no lo sé, pero en Japón delante de los colegios los ponen para que sea muy atractivo para los niños pequeños y no crucen la calle corriendo. Ponen marcas que les llamen la atención. No es que les digan prohibido cruzar, sino «¡atención para cruzar!». A este tipo de diseño comercial, que existe y que voy cogiendo de un sitio a otro, yo le doy otro uso, no ya para niños, sino asociándolo al tema del consumismo.
- *Y el que hemos comentado antes que era grabado ¿estaba hecho con aguafuerte? [N. del A.: me refiero a* Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*].*
- Sí.
- *Pero con la textura muy granulada.*
- Sí, es el típico granulado de una resina muy gruesa.
- *Algunas hasta brillaba la tinta negra.*
- Entonces, seguramente lo que has visto ha sido serigrafía.
- *No, ponía que era grabado calcográfico. En estos hemos deducido que la plancha es mucho más grande y entonces no se ve la marca.*
- Sí, porque no me interesaba que saliese la marca de la plancha, no tenía mucho sentido. Ah, estas pequeñitas brillan porque es tinta textil, no es grabado, es serigrafía. El fondo sí es grabado calcográfico con una tinta opaca, pero sobre eso he hecho una estampación serigráfica, que con tinta de agua parece un hule, como *skai*, como la tela de sofá que parece cuero pero no es piel. Ese tipo de textura, un poco plasticosa e incluso desagradable.
- *Hombre a mí no me parece desagradable.*
- No, es que en un trocito pequeño queda muy bonito comparado con los fondos opacos, y así es atractivo. Todo material es atractivo, solo depende de cómo se usa. Si sobre ese fondo ponía tinta calcográfica no quedaba bien. Quedaba excesivamente amable, no había pequeño choque, pero con esa tinta más brillante sí. Hace como una especie de resistencia, le da más protagonismo.
- *Da la impresión de que son obras muy sencillas, pero luego trabajas con tantos matices tan sutiles…*
- Pero yo creo que todo el mundo trabaja así. Igual que tú me preguntas porqué he hecho serigrafías en papel transparente. Tiene que tener algún sentido el trabajar con papel vegetal, y además estampado por los dos lados. Yo estaba trabajando sobre el tema de la humedad en el ambiente, «qué vida tan maravillosa», estar bien en la playa sin hacer nada. Entonces, lo que realmente confortaba era ese ambiente, ese tipo de humedad, transparente. ¿Cómo podía presentar esa situación? Lo solucioné con papel vegetal, algo como nuboso y neutro, que no produjese agresividad. Dentro de ese ambiente placentero coloqué pequeños círculos para presentar la humedad, como gotas de agua. Para mí es importante precisar la idea con la técnica.
- *Lo malo es que no se ve bien en las fotografías. Ganan mucho en vivo.*
- Sí, es cierto.
- *Otra cosa que me gustaría saber es tu relación con Ginkgo.*

– Simplemente surgió. No es una cosa que yo tuviese planteado hacer. Yo tenía un alumno… bueno es que, al principio de vivir en Madrid estuvimos, un tiempo, dando clases de arte en un pequeño estudio que montamos en casa. Entonces, un alumno, ya mayorcito, quería ser artista y le dije que, sería un esfuerzo excesivo. Era inteligente, le gustaba y coleccionaba muchas cosas y entonces él se decepcionó. Bueno, si quería pintar y disfrutar, me parecería bien, pero para dedicarse en plan profesional me pareció un poco tarde. Entonces, yo le di mi opinión sincera. Un día pasó por mi estudio y me propuso editar juntos cosas. «¿Qué te parece? Porque a mí me gustaría seguir viviendo en el mundo del arte», me dijo. Yo entonces tenía ya un buen taller y también de grabado y de serigrafía, etc. Y con mucha ligereza le dije que muy bien y nos hicimos socios. Pusimos la mitad del dinero cada uno. Y le dije: «¿qué te parece hacer ediciones de gente que me interesa?». «Muy bien». Él se dedicaba a llevar toda la gestión comercial, y yo a buscar artistas y a editar cosas. Así, sencillamente. Empezamos con total ignorancia, total ignorancia de que no sabíamos a quien vender ni siquiera. Lo único es que yo tenía mucha conexión con galerías, conocía a muchos artistas y él tenía buenas relaciones y mucha ilusión.

– *O sea que los directores erais los dos.*

– Sí.

– *Es que normalmente aparece solo Arturo.*

– Sí, como director comercial solo aparece él. Ahora está montando una exposición de libros de artistas por Canadá y Alejandría. No sé si son solo de españoles o también de otras nacionalidades.

– *Sí, que hay obra tuya también.*

– Sí, el catálogo de Barjola. Respecto a Ginkgo, monté la editorial con él en un piso que alquilamos sobre su vivienda. Nos facilitó mucho todo, mis relaciones con el circuito del arte y con los artistas de mi generación, que ya eran muy conocidos, y aproveché estas circunstancias para hacer buenas ediciones. La propuesta de nuestras ediciones le resultó muy atractiva a los artistas y colaboraron con entusiasmo. El negocio funcionó bien y nos aventuramos a abrir una galería en la calle Doctor Fourquet, e incluimos a otra generación de artistas jóvenes: Mateo Maté, Alicia Martín, Óscar Seco, etc.; algunos vascos, Jon Mikel Euba, Sergio Prego y Juan Aguirregoicoa, que vinieron por primera vez a Madrid a hacer una exposición en nuestra galería. También catalanes, como Jordi Colomer, Pep Durán etc. Me gustó mucho su trabajo y siempre les proponía hacer exposiciones con nosotros. Todo el mundo estaba encantado, y te da alegría verlos ahora en galerías potentes. Expusieron, también, algunos artistas internacionales.

  Lo que pasa es que fue creciendo, creciendo y me dio miedo porque ya tenía que abandonar mi trabajo demasiado tiempo, y también teníamos miedo de la economía. Teníamos suficiente para mantener la galería, pero para lanzarla fuera hacía falta mucho más. Presentamos un proyecto en la feria de Berlín y nos aceptaron y también en la de Frankfurt, en ésta nos dieron un premio, como edición de obra gráfica, y nos compraron una edición completa. Pero la galería iba creciendo y necesitaba cada vez más dinero y más tiempo. Entonces, como aún estábamos muy bien y podíamos pagar tranquilamente a todos los artistas, nos pareció que era el momento de cerrar. Arturo además tenía una oferta para colaborar con el Reina Sofía y al día siguiente de cerrar estaba ya trabajando allí.

  En el Reina, más que organizar cosas él, viajaba mucho a ver colecciones de los alemanes. Conocía a través de Ginkgo a muchos coleccionistas importantes del Norte de Europa, sobre todo holandeses, alemanes, ingleses y también estaba muy relacionado con los americanos. Él es muy hábil, habla inglés y alemán perfectamente y tiene un carácter muy agradable, entonces lo hacía con mucha facilidad. Le encantaba estar en la biblioteca metido buscando coleccionistas, e ir a Alemania. Este trabajo del museo a él le iba muy bien, porque bajo el nombre del Reina Sofía, podía conocer montón de colecciones. Con el nombre de Ginkgo era algo más difícil, íbamos como compradores, simplemente.

– *Pero vosotros también editabais a gente importante ¿no?*

– Sí, nosotros hemos tenido aquí colecciones importantes. Comprábamos y vendíamos luego. Tuvimos una colección de Marcel Duchamp, y obra gráfica de Miró importante, de antes de la Segunda Guerra Mundial. Así, trabajábamos con mucha rapidez y nos ofrecían muchas cosas. Éramos muy correctos pagando y eso facilita el trabajar con confianza.

  Fue una experiencia que no había planificado en mi vida, surgió así y duró diez años, fue estupendo. Llegó un momento en que la galería se amplió mucho, con bastantes proyectos. Esto generó una

situación de muchas personas trabajando en la oficina, la mayoría jóvenes becarios que venían de Historia del Arte. Para ellos fue una experiencia muy importante entrar directamente en el mundo del arte profesional. De hecho, después de Ginkgo, siguieron trabajando en esta área, como *curators* de arte, en la enseñanza, en museos... y tres de ellos han abierto un espacio que se llama RMS, La Asociación, en el que hacen muchas actividades artísticas.

[Pausa]

[Hablando sobre su posible relación con Pollock]

- Las fotografías, que hacía en Cuenca con Melli de mi trabajo, eran sobre la acumulación de pequeñas hojas caídas sobre la tierra, que se acumulan en el otoño y que producían ese paisaje tan armonioso de la naturaleza.
- *Yo sí que cuando veía las obras de Cuenca, que son como V no le veía ninguna relación con Pollock y sin embargo, lo he leído.*
- Yo escribía después con pintura este aspecto de la naturaleza a través de números 0, 1, 2, 3, 4, 5... hasta el 9, repitiendo una y otra vez. Así iba formando capas de números superpuestos, formando una trama gestual y armoniosa, semejante a la acumulación de las hojas. Mi intención, por lo tanto era diferente a la de Pollock, porque mis obras eran una acumulación caligráfica, casi automática.
- *Sí, se ve que están muy ordenadas.*

  ¿Y estas obras iniciales, del 68?
- Son simplemente como un estudio. Es solo un aprendizaje de grises.
- *Ahí ya empiezas a meter papelitos, ¿no?*
- Es aprendizaje de técnicas de grabado nada más.

[Pausa]

[Hablando sobre las pinturas de acumulación que se presentaron en la Sala Amadís]

- Yo pintaba sobre papel con mucha rapidez y los colgaba, como si fuesen ropa para que se fuesen secando, y poder pintar otra capa encima.
- *O sea podías pintar diez al día.*
- Sí, eran como una especie de ejercicios. Siempre haciendo propuestas de diferentes colores y gestos. Se trataba de cómo puedo acumular las cosas.
- *Y luego allí se colgaron entonces.*
- Y en la exposición de Amadís, más que presentar cuadros, tenía prioridad presentar este aspecto de acumulación de mi estudio. Toda esa acumulación se presentaba. Allí, la idea de acumulación era más importante que el cuadro.
- *O sea que estaban en montones, colgadas por las paredes…*
- Sí. Había también objetos con luz. Me gustaba más la parte de acción que el aspecto o el resultado. La idea de exposición se trataba un poco de eso. En esa época lo hacía así, pero no sabía cómo explicarlo. Por eso no están enmarcados los cuadros, para ponerlos unos sobre otros. Es como en otoño que las hojas de los árboles van cayendo unas sobre otras; al final las pinturas se quedaban con ese aspecto de acumulación, eso también me interesaba. Pero quizás no lo expliqué de esta manera o quizás ni lo explicaba. Ese tipo de cosas después se van reflexionando. Yo creo que uno se da cuenta después de hacer; a veces, después de la experiencia se reflexiona. Mientras pintas piensas en el campo, en el vertedero, en las cosas que se van acumulando y que tienen un resultado que interesa. Y yo lo traducía en un sentido pictórico, a través de la pintura, a través del color. Como tenía las fotografías enfocadas de esta manera, yo sabía cómo lo quería. Esa parte intuitiva…
- *Pero buscada…*
- Sí, porque estaba buscando ese resultado de movimiento fluido a través del color.
- *Además tiene mucho movimiento.*

– Sí, algo más natural, que no sea tan estudiado. Pero pasado el tiempo te das cuenta y te sale más la parte poética y descriptiva, buscando palabras, frases o libros. Un poco para poder describir mejor. Hay gente que trabaja con ideas muy masticadas, pero hay otro tipo de artistas que saben lo que es, pero que hay una aventura en medio hasta que se aclaran este tipo de cosas. Yo siempre he ido traduciendo las cosas a pintura. Nunca he dado importancia a describir primero esa idea de forma clara. En cambio Nacho Criado, que venía de arquitectura, planificaba cómo tenía que quedar todo. Ellos tienen que hacer una casa y una casa no la puedes hacer como te da la gana, porque se cae. Los pintores hasta que ponen el color sobre el lienzo blanco, no saben lo que va a quedar. Esa es la aventura de la pintura. Imagino que como los poetas, piensan, pero cuando escriben una palabra sobre el papel ahí empieza a funcionar la palabra de una manera u otra. ¡Cuántas veces retocas! Aunque lo tienes en la cabeza, a pesar de todo, para hacer una frase bien escrita hay que retocar mil veces.

N.º 3

1 de julio de 2009 Madrid

[Hablando sobre el año de llegada a España de Mitsuo]

– Mitsuo Miura: Yo a los diecinueve años todavía estaba en Japón.

– *Laura Clavería: O sea que los diecinueve los cumpliste en Japón y eso era en octubre.*

– Sí.

– *Entonces pasaste allí el año nuevo.*

– Sí, estuve en Tokio. Estaba todavía en esa época allí. Eso quiere decir que llegué en el 66.

– *De esta forma, si viniste en primavera aunque fuera del año 66, todavía tenías diecinueve años.*

– Sí, yo creo que en época de Semana Santa estaba viajando. Encontré una fotografía de mi despedida de Yokohama. Una despedida como de película antigua.

– *¿Ah sí? ¡No me digas! ¡Qué bonito! ¿Entonces el viaje recuerdas que era en Semana Santa?*

– Sé que yo llegué… El otro día estaba recordando que viajé con varias alumnas de la Universidad de Tokio, cuatro chicas que venían a un curso de verano de Santander. Eran muy religiosas. Mi camarote estaba al lado del suyo y coincidía con ellas. Hablaban muy bien español. Llegaban pronto, como en época de Semana Santa, para en junio poderse ir al curso y tener tiempo antes para viajar por España. Llegué al puerto de Barcelona con ellas.

– *¿Por eso recuerdas que era Semana Santa?*

– Sí, porque, como te decía, iban a Santander a un curso de verano. Yo desde el principio viajaba por separado, es verdad que no me apetecía mucho ir con ellas. Eran como cuatro años mayores que yo, y a esa edad era una diferencia enorme. Ellas no querían salir con mocosos, preferían salir con los estudiantes, recién conocidos, de la Universidad de Barcelona y les interesaba mucho hablar español a nivel universitario. Ahí me distancié de ellas, pero en la pensión estuvimos juntos durante un mes, casi.

  Me acuerdo que era Semana Santa porque Barcelona estaba muy animada, y los hijos del dueño de la pensión, como yo estaba solo, me llevaban de acá para allá con su coche a montón de sitios.

– *¿Y no te acuerdas donde estaba la pensión?*

– Cerca de la plaza de Cataluña. Yo no sabía ninguna dirección, pero me acuerdo que me quedé sentado allí en la plaza. También los japoneses son muy independientes y aunque viajen juntos, luego cada uno va por su lado. Cuando llegué, me senté en la plaza de Cataluña, era por la mañana y no sabía qué hacer, fui a tomar algo y luego me senté en un banco. No tenía prisa, pensé que pensiones debía de haber muchas. Entonces, primero fui a dejar la maleta en una consigna; me fui a ver el centro de Barcelona y allí ya encontraría algo. De ahí en adelante yo tenía mi horario. Se acercó un chico para hablar inglés, para practicar inglés, y se sentó conmigo.

– *Entonces, ¿tú sabías inglés?*

– Muy poco. Lo justo para comer, buscar pensión, un poco para viajar sin tener problemas.

– *Pero como aquí en España nadie hablaría inglés…*

– Este chico sí hablaba inglés. Él me llevó a una pensión y justo estaban estas chicas japonesas. Debía ser una pensión donde iban muchos jóvenes. En aquella época no había muchos hoteles, porque apenas había turistas.

– *¿Y estaba en la plaza de Cataluña?*

– Sí, cerca, por detrás. Al otro lado de la plaza de Cataluña. Era una zona tranquila, se estaba bien, como muy parisina. No hacia la Rambla, sino en dirección contraria, sin llegar a la avenida Diagonal.

– *¿No te acuerdas del nombre verdad?*

– Antes tenía fotos pero no las he guardado. ¿Quién iba a escribir sobre mí?

Estuve unos tres meses en esta pensión.

– *¿Y hablabas español antes de llegar?*

– No tenía ni idea. ¿Sabes que pasa? Que al principio tampoco sabía que me iba a quedar en España. Mi plan era quedarme un poco donde me sintiese bien; durante cinco años tenía permiso de mi familia. Mi padre me ayudaba económicamente.

– *¿Cinco o tres años?*

– Cinco, lo que equivaldría a la carrera. Esto me permitía para acabar la carrera. hicimos este tipo de trato. Era una cosa muy normal entonces, en el caso de Japón. Me decía: «Mira, te puedo enviar equis cantidad de dinero, tú soluciónalo como quieras en el país que elijas».

– *Entonces, como no sabías que te ibas a quedar, no te preocupabas de aprender…*

– Al principio, no sabía a dónde ir y pensaba que ya iría aprendiendo, porque tampoco tenía prisa. Y para vivir tampoco hace falta mucha cosa. Es diferente si quieres estudiar, pero para vivir, vas aprendiendo poco a poco y te manejas. Yo soy bastante perezoso en cuestión de idiomas y no me tomé en serio lo de aprender español. Y también coincidía con muchos otros amigos extranjeros que estaban en una situación parecida. Entendían y hablaban más o menos, en ese nivel para defenderte, no para estudiar filosofía ni literatura. Bueno, más o menos podía leer el periódico. Nuestro lenguaje se basaba en nuestro trabajo, se defendía bastante bien y aunque no lo explicases, los profesionales entendían lo que estabas haciendo o lo que querías hacer, en qué punto estaba tu trabajo.

No me estoy justificando por no saber español correctamente, pero aunque no controlaba el idioma, me ayudó mucho el que para mi trabajo tampoco lo necesitaba tanto. Así es que seguía leyendo en japonés.

Mi amiga Eva Lootz habla muy bien, Adolfo Schlosser, fatal. Nunca aprendió español. Hay de todo.

– *Entonces, ¿quieres enseñarme las fotos?*

– Esta es del viaje de estudios a Grecia. Mi mujer había acabado Bellas Artes y era el viaje de Fin de Carrera. Yo salía con ella y tenía muchos amigos que eran compañeros suyos. Yo entonces participé en la subasta que organizaban para conseguir dinero y como vendí algunas cosas, me invitaron. Eso fue en el 69.

Esta otra foto es de la casa de Cuenca. Fui en el setenta, yo creo. Y empecé a vivir en esa casita.

– *¡Ah! ¿Aquí vivías?*

– Sí.

– *¿Y el museo dónde estaba?*

– Estaba en frente. Este era el barrio de San Martín, Un amigo japonés, Kozo Okano, la compró. Estaba en muy mal estado y como tenía que volver a Japón, me dejó encargado de las reformas, y me dijo que como no iba a volver en tres o cuatro años, me podía quedar ahí durante ese tiempo.

– *¿Este es al que escribías cartas y que hacía copias en el Museo del Prado?*

– No, ese es otro artista, conocido de Okano y me dio su dirección de Madrid, para que contactase con él. Yo le escribí y me contestó amablemente informándome sobre Madrid, pero cuando llegué aquí, ya se había ido a Japón. Cuando estaba estudiando en Tokio, desde abril de 1965 a marzo de 1966, Okano era el ayudante del profesor del Centro llamado «Form Bijutsu Kenkyusho». Es un centro similar a ArteLeku en San Sebastián, pero en pequeño. Allí acudía un grupo de artistas de diferentes edades y estudiantes de Bellas Artes y era realmente interesante. Con mucha frecuencia iba allí por la tarde para pintar y dibujar e informarme sobre las exposiciones, eventos, etc., de Tokio.

– *¿Pero quién vino antes, Okano o tú?*

– Yo vine antes que Okano a Madrid.

– *Eso me interesa muchísimo porque creo que eres uno de los primeros artistas japoneses que se ha establecido en España permanentemente.*

– Seguramente habría más. Sé que antes de que yo llegara hubo un artista japonés que vivió y murió en España. Hacía una pintura muy seca, paisaje mediterráneo, verde olivo, me atraía mucho. ¡Qué forma de usar el color tan diferente, sin humedad ni nada! Esa era la sensación que yo recibía de las revistas de arte. Me llamaba la atención que pintase algo tan luminoso y a la vez, algo tan seco. No pintaba el verde de los pinos húmedo, que yo estaba acostumbrado a ver en Japón.

– *¿Y no sabes cómo se llamaba?*

– No, no me acuerdo de su nombre.

– *¿Y vivía en Madrid?*

– Tampoco lo sé. Conocía su arte por revistas de arte japonesas. Ahí me enteré.

– *De todas maneras tú debes ser de los primeros. Luego ya hay más.*

– Sí, luego conocí a otro pintor que se llamaba Takahashi. Estaba en Bellas Artes, en San Fernando y hacía grandes murales.

– *¿Y de nombre?*

– No me acuerdo. ¿Sabes que pasa?, que él era mayor que yo, y es costumbre japonesa llamarle por el apellido.

– *¿O sea que él estaba antes que tú?*

– Sí, él casi estaba terminando la carrera y lo conocí en la antigua Escuela de San Fernando, en la calle Alcalá, allí es donde estaba Bellas Artes. Un amigo también estaba ahí y lo conocí a través de él, porque también hacía mural. Estaban en el mismo departamento.

  Y al mismo tiempo, cuando yo llegué aquí, estaba el Delegado Cultural de la Embajada de Japón. Él era un artista que había vivido en París, se casó con una francesa y como no podía vivir del arte se metió en la Embajada. Al principio trabajó en la de París y luego en la de España. Él me daba pequeños consejos y me informaba sobre las cuestiones de arte.

– *O sea que había bastantes japoneses en esa época ¿no?*

– Yo conocí a tres o cuatro artistas japoneses, pero supongo que sí habría más.

– *¿Y Takahashi se quedó aquí o se fue?*

– Cuando terminó la carrera se fue. En cambio, el delegado cultural sí que murió aquí.

– *¿Y no te acuerdas cómo se llamaba?*

– No. Son cosas que se olvidan. Él me informó y me presentó a ese pequeño círculo de japoneses que estaban en Madrid. Iba a clases de español con un profesor llamado Kondo, que se casó aquí con una española y enseñaba en la Universidad Complutense, si no me equivoco. No sé qué especialidad tenía él. Era mayor. Había dos guitarristas, uno era muy joven, tenía unos diecisiete años y era discípulo de Yepes. Se vino con trece o catorce años y se hizo discípulo suyo y luego se marchó con dieciocho años. Conocí a ese pequeño circuito de japoneses de la calle Alcalá.

  Al principio, recién llegado a Madrid, vivía con estudiantes universitarios en la calle Fuencarral, cerca de la Telefónica; había un núcleo de estudiantes porque había varias facultades cerca y era una zona estudiantil.

  Después, cuando conocí al Delegado Cultural, me pasé a vivir a la calle Alcalá 181, porque ese pequeño grupo de japoneses vivía allí y se reunían de vez en cuando para hacer pequeños conciertos.

– *¿Y allí tenías taller?*

– Sí, yo tenía un estudio, bueno taller, una habitación grande donde pintaba.

– *¿Y antes cuando estabas con los estudiantes en Fuencarral también tenías taller?*

– No, allí no tenía taller. Lo primero era acostumbrarme a vivir en España, no tenía prisa. Yo quería primero aprender a vivir, controlar el tiempo. Además, la cultura era también distinta. Eran justo vacaciones y en realidad no había muchas actividades. Y lo mío era levantarme, pasear, tratar de leer, escribir algo, dibujar… No tenía pensado al principio poner estudio, ni mucho menos. Yo me dedicaba a pasear y de vez en cuando iba a Toledo o hacía pequeños viajes.

– *Por Andalucía también me dijiste que estuviste ¿no?*

– Sí. Al principio viajaba muy cerca de Madrid y luego a otros sitios. También al Museo del Prado iba muchas veces. Hacía tres o cuatro cosas al día, no daba para más mi vida en aquella época…

– *Y entonces Okano, ¿Cuándo vino?*

– Él debió de venir en el sesenta y… A ver yo de ahí me pasé a otro taller, así que él vendría en el 68.

– *O sea que estuviste primero en Fuencarral, luego en la calle Alcalá…*

– Después, fui a la calle de la Bolsa detrás de la Puerta del Sol. Había como cinco o seis talleres grandes de artistas y fotógrafos que vivían allí.

– *¿Y no te acuerdas de la fecha?*

– Debió de ser en… es que yo en aquella época iba cambiando constantemente de dirección. Allí debí vivir un año. A ver… en el 69 hice exposición en Egam, entonces era en el 68. Y en el 69 me fui a vivir a Pozuelo con Marcos Irizarry, un artista puertorriqueño; debió ser en primavera del 69. Y en otoño hice exposición en la Galería Egam, con Okano.

– *Sí, es que eso sale en el periódico.*

– ¿Ah sí?

– *Sí, es que en esta noticia dan a entender que él había expuesto antes que tú [N. del A.: En realidad, Okano había expuesto en la Galería Seiquer del 8 al 20 de julio de 1968].*

– No, porque Okano expuso en la Galería Egam a través mío. Además, yo le busqué pensión en Madrid, cerca del estudio de la calle de la Bolsa. Como al principio hacía cosas pequeñas, no necesitaba un taller grande.

  Después, cuando compró esa casa de Cuenca empezó a trabajar con piezas más grandes.

– *Entonces lo que sí es cierto es que se fue a Cuenca antes que tú ¿no?*

– Sí. Se fue allí antes. Yo no fui porque estaba en Bellas Artes. El orden es así: Yo le presenté a Fernando Zóbel, al que conocí en la galería Seiquer junto a Bonifacio Alfonso. Entonces, hicimos una exposición en Egam, pero no debió de ir como esperaba y al siguiente año ya expuso en Seiquer, si no me equivoco. Creo que antes de exponer en Egam yo ya conocía a Fernando Zóbel y a Bonifacio Alfonso, porque hacían exposiciones en la galería Seiquer *[N. del A.: La Galería Seiquer abrió en 1966. En 1967 expusieron, entre otros, Gerardo Aparicio y Marcos Irizarry. En 1968 expuso Bonifacio Alfonso]*. Cuando fui a ver casualmente una exposición allí, les conocí. Fernando Zóbel era muy amable. Entonces yo le comenté que había visto el museo de arte abstracto en una revista japonesa. Y me dijo: «¿Dónde te enteraste? ¡En Japón! Y cuando le dije que en Japón lo cogió con mucha simpatía. Sí, salió que se acababa de inaugurar…»

  Y me dijo: «¿Por qué no vienes a vernos?». Y yo creo que en la Galería Seiquer le presenté también a Okano y se fue a Cuenca también *[N. del A.: Debió de ser en 1969, porque es cuando firma en el libro de visitas del museo]*. Rápidamente conectó y se buscó una casa. A él no le gustaba Madrid y no se planteaba hacer exposiciones para vivir del arte aquí, su mercado estaba en Japón.

  Okano conocía, al dueño del restaurante japonés que se llama Mikado y que está cerca de la Castellana, y a través de él conoció al circuito de mercado japonés, la parte de empresarios japoneses. A mí no me atraía ese ambiente. Yo iba a mi aire. Por eso quizás tenía confianza conmigo, yo pasaba totalmente sin meterme en sus cosas. No me metía en los circuitos comerciales en que él se movía. Nuestra amistad era más fácil por eso. En cambio, en la Galería Egam yo tenía mi pequeño mercado a través de mis amigos, de gente que había conocido.

– *Pues yo a veces había leído que no se vendió nada.*

– No, eso no es verdad. Yo sé que se vendió. Cuando entré a la Galería Egam, la sala donde exponía Okano estaba llena de flores, porque la gente de la Embajada y de los restaurantes se las habían regalado. Es una costumbre en Japón regalar al artista flores el día de la inauguración. En cambio mi sala estaba vacía. Y el día de la inauguración ya había cosas vendidas de la sala de Okano.

– *¿Y tú vendiste?*

– Yo vendí a Juana Mordó, que vino con Fernando Zóbel. Juana compró un par de dibujos.

– *Pues es que yo había leído que en las primeras exposiciones de la Galería Egam no se había vendido nada.*

– No, eso no es verdad, porque yo siempre he vendido aunque sea una obra, una pequeña cantidad. Hombre hubo una época en la que vendía menos porque empecé a hacer piezas muy grandes, pero siempre conseguía vender algo aunque no bastaba para vivir.

– *Y ¿cómo te introdujiste en el mundillo de Bellas Artes? Porque tú llegas a Madrid y no conoces a nadie…*

– Muy fácil, porque en Madrid entonces había solo dos sitios donde iban los estudiantes: el Círculo de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

– *¿Y al Ateneo?*

– No, al Ateneo no se iba a dibujar o pintar, solo para ver exposiciones y actividades, culturales… En aquella época había exposiciones de lo que se llamaba «arte-ensayo», bastante vanguardistas. Se hacían cosas que normalmente no se hacían en las galerías. Hacían conciertos modernos, contemporáneos. Estuve en conciertos de Ravi Shankar, Tomás Marco, el Grupo Zaj, etc.

  Yo iba por las noches al Círculo de Bellas Artes y los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, venían también a dibujar allí. Había esa costumbre, y así conocí a casi todos. Muchos de los que ahora están de profesores en la Universidad Complutense de Madrid estaban allí.

– *¿Y ahí conociste a María?*

– No, yo conocí a María en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ya en la Ciudad Universitaria. *[N. del A.: En una conversación posterior afirma que en torno a 1969 en el último año de la carrera]*.

– *Sí en el 67 pasa a la Complutense.*

– Sí. Yo creo que allí fui porque un compañero que tenía en el Círculo me dijo que me iba a presentar a un profesor, que era el director de Bellas Artes *[N. del A.: Luis Alegre]* porque él estaba buscando artistas jóvenes extranjeros para que fueran a su taller, para que los alumnos conectasen y trabajasen con los artistas que estaban residiendo en Madrid. Fuera de la programación de la universidad él creó un tipo de enseñanza distinta, más abierta. Y ahí entré yo como alumno.

– *¿Y tú vas allí como colaborador?*

– No, yo iba a su clase, que era la de grabado, como artista invitado. Bellas Artes tenía un taller de grabado maravilloso, bastante grande y muy bien equipado. Nosotros, los artistas invitados, teníamos que colaborar dejando dos copias de cada edición de grabado para la colección del fondo de Calcografía de Bellas Artes *[N. del A.: Aunque Mitsuo dejó dos copias de todos sus trabajos en ese momento, lamentablemente, no se conservan obras suyas de este periodo, sino una serigrafía de 1971 y dos grabados de 1972]*. Tenían muchas obras importantes de grabado, de Rembrant, Piranessi, etc., y también de artistas contemporáneos.

  Ahí conocí a artistas de diferentes nacionalidades, algunos después salían en las revistas de arte internacionales; también venían algunos españoles ya muy conocidos, como Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere, etc. Era el único taller en el que los alumnos podían tener un contacto con artistas del exterior. Allí estuve, más o menos un año y medio, acudía todos los días, era muy intenso.

– *Y era el taller de grabado calcográfico ¿no?*

– Sí. El taller era de una asignatura que hacían, en gran parte, los alumnos que ya habían acabado Bellas Artes.

– *Entonces ¿no había exámenes?*

– Yo creo que no. El examen era solamente que entregabas tu trabajo. No te ponían nota. Para entrar, ya ponían una serie de calificaciones. Porque el director seleccionaba solo a los artistas que le resultaban interesantes. Había unos diez artistas invitados y todos los demás eran de Bellas Artes. Como estaba abierto todo el día, estaba muy animado.

– *Y tú ibas y trabajabas lo que querías.*

– Sí.

– *Y no estabas ni matriculado.*

– No, los artistas invitados no se matriculaban. Y me decían «¿por qué no ingresas oficialmente en la Escuela? » porque podía haber hecho en un año un par de cursos. Me decían tú que manejas dibujo... pintas bien… como que lo podía hacer. Pero después de que ya había dejado Japón, meterme otra vez en el sistema de Bellas Artes…; además, desde muy joven había hecho ese aprendizaje con mi profesor en Japón, claro, hacer todo eso otra vez… ya lo conocía. Entonces decidí que quería hacer algo más importante para mí, tener más experiencia e introducirme en un ambiente profesional. Y por eso también al final me fui a Cuenca porque ya había hablado con Okano y, casualmente, me dijo que iba a hacer obra y que me iba a dejar su casa durante tres años. Como te dije, la casa estaba frente al museo y además cuando lo visité me gustó mucho, por el ambiente que había y también porque tenía una biblioteca maravillosa... Así que ese fue un poco mi plan.

– *¿Y entonces te quedas en esa casa?*

– Sí, la parte alta de Cuenca es muy bonita para vivir, de hecho casi todos los artistas tenían allí su casa.

– *Y te dedicaste a arreglarla un poco.*

– Sí, me la dejó tres años gratis, bueno, a cambio de ocuparme de la obra, y allí tenía mi taller. En esta foto se ve.

  Esta es de otro taller que alquilé después porque como la casa era pequeña, entonces busqué otro espacio para trabajar mis cosas. Era una antigua galería, se llamaba Sala Honda. La alquilé porque estaba sin usar.

– *Pero al principio, sí que era sala ¿no? Tú expusiste allí.*

– Sí, fue galería, pero solo dos o tres años. Luego, como Cuenca era muy pequeña, ya no funcionaba y al dueño, que era un artista, ya no le interesó seguir y la cerró. Entonces yo la alquilé. La convertí todo en taller porque pintaba con mucha velocidad y mucha ansiedad. Mi forma de producir era así, pintando en cartulinas y luego las colgaba como si estuviera en un secadero, en una cuerda de la ropa. En aquella época la acumulación tenía para mí mucho sentido. Aparte, era un doble ejercicio que consistía no solo en acumular en el cuadro, sino también como ejercicio, producir esa densidad como que yo mismo me convertía en parte de la acumulación del taller. Planteaba un poco eso. La exposición de la Sala Amadís era así también. No se trataba de enseñar cuadros colgados sino esa acumulación.

– *¿Y esto son los clavos?*

– Sí, ahí hay alguna foto. Eso son fotos de cerillas, de clavitos, chapitas de metal… Recortaba un montón y las ponía en el suelo con un foco grande de la galería y entonces se reflejaba todo y creaba como una obra ambiental, la sala se ponía toda brillante. También lo puse en Amadís. No pretendía presentar una obra sino una variación sobre el tema, a través de diferentes materiales.

– *¿Y esto son como hierbecitas?*

– Sí, porque esto viene de las serigrafías. Esto son serigrafías que yo hice, pero recortando papel. Eran recortes de papelitos, de papel fino. Al principio lo que yo hacía era como muy artesanal, no era serigrafía fotográfica. Yo recortaba formas en un papel y lo pegaba debajo de una pantalla de seda, y al pasar la tinta sobre esta, aparecía la imagen recortada en otro papel que estaba colocado debajo de la pantalla para reproducir la imagen.

– *¿O sea que no son hierbecitas?*

– No, son papeles recortados uno a uno. Todas esas fotografías son de lo que ha sobrado de esos papelitos. Como hojitas, un cacahuete, una pequeña zapatilla...

– *Ah, es que también había visto estas otras obras.*

– Sí, es que también hacía fotografía de campos, de paisajes, de ramas finas... También hay hierbas. Yo iba coleccionando este tipo de material. Algunos más artificiales, otros más sofisticados. Cada material aportaba un tipo de sensaciones, como las chapitas de metal. De repente, creaba una especie de ambiente. Yo no lo pensaba como una instalación, pero se convirtió en eso, en una instalación ambiental. Iba aprendiendo y haciendo cosas, poco a poco, intuitivamente. Después es cuando lo vi en un libro de arte americano, hablando de instalaciones y de ambientes de los años sesenta. Son cosas que haces experimentando paralelamente sin saber la teoría y ni siquiera sabes que existen. No sabes cómo se llama en ese momento, pero lo entiendes después cuando lees que eso se llama «instalación ambiental». Y dices bueno, vale, lo llamaremos entonces «instalación ambiental». Sí, así se van encontrando, a veces, las cosas.

  Entonces, cuando tienes este tipo de ideas, piensas: «las voy a aprovechar». Yo quería meter esos ambientes dentro del cuadro. ¿Como se hace? No lo sé, pero lo voy a pintar.

  Me gusta esa metodología, voy encontrando e introduciendo las cosas que me parecen atractivas, sin tener siempre una idea concreta. Hay gente que lo hace de un modo muy teórico, pero yo no; yo vengo del campo de la pintura y voy traduciendo, mezclando y encontrando...

– *¿Las fotos las hacías tú?*

– Sí, las hacía yo, o también con un amigo mío, Melli.

– *Melli, sí. Pues de momento no he encontrado casi nada sobre él.*

– Tengo estas imágenes. Ahora que lo he ordenado un poco te puedo mandar.

– *¿Y esto qué son?*

– Eso son como cosas plastificadas, iba cortando pequeños trozos de colores, como cables de electricidad, etc. Muchas veces los ponía muy compactados y otras veces extendidos.

– *¿Y esto se exponía todo junto o por separado?*

– Según. No tenía ningún formato. Yo los tiraba así y de repente salía una forma abierta que sugería mucha flexibilidad y otras veces daba una idea de condensación. Poco a poco fui aprendiendo que cada cosa, por la forma de ocupar un espacio, significa algo distinto.

– *Son los mismos cablecitos, pero colocados de diferente manera…*

– Sí. Cada variación significaba una cosa.

– *O sea no eran tres montones de diferente densidad.*

– No. Entonces, este tipo de aspecto físico, yo lo aplicaba a pintura. Uno más abierto, otras veces menos. Más o menos pinceladas, más o menos densidades. No es algo que tú inventas, sino que vas viendo poco a poco. Yo uso esta metodología. Hay cosas que se pueden razonar, pero otras que surgen por accidente, es otra forma de encuentro.

[Pausa]

– *Clavería: Tu obra tiene un discurso, una línea.*

– Mitsuo: Quizás es excesivamente lineal.

– *No. Es muy coherente. Es muy lógica. A veces no sé que viene antes o qué viene después, pero es evidente que está conectado. Estas obras de las botellas también las conozco.*

– Casualmente las hice así porque pensé: «¿por qué siempre tenemos que trabajar con un espacio abierto? Eso te condiciona. Voy a utilizar una botella vacía como contenedor.» Se va metiendo cable y así nace un tipo de forma que jamás existiría si rompieses la botella, el objeto liado así tiene una forma concreta. Aprovecha un espacio-botella como un espacio útil, válido y coge esa forma. Como un objeto concreto. También como en la sociedad, no todo el mundo es libre, hay limitaciones, leyes. Hay espacios restringidos y otros que no tienen este tipo de limitaciones. Se puede comparar con problemas o cuestiones personales. Yo podría estar un año en algún país, si mi pasaporte está codificado o limitado para ese tiempo. Siempre ajusto todo a la vida real, presento la vida cotidiana. Ese es el método que yo he usado en mi trabajo, ajustándolo a mi vida y a mis posibilidades.

  Siempre me he dedicado a describir un poco mi propia vida. Tampoco me he preocupado de grandes cosas, por eso no las he hecho. No he tenido este tipo de oportunidades y tampoco me ha preocupado.

Para mí, lo importante era viajar solito de aquí para allá, conocer otro tipo de ambientes, otro tipo de cosas. No ir en los mejores coches y comer en los mejores restaurantes u hoteles. Para mí, viajar era, lo que estaba dentro de mis posibilidades. Esta norma la he mantenido también en mi trabajo. Hay gente que critica que siempre he hecho cosas de mi vida particular y me decían que era demasiado poco, pero no es poco, depende del interés que tú tengas. Hay gente que escribe sobre problemas del mundo, pero también te pueden interesar otros aspectos de la vida, y puede ser tan válido para tu trabajo como las grandes cosas, aunque por supuesto, tu vida está relacionada con la sociedad en que vives.

A veces quisiera abarcar más... pero no me da tiempo a hacer todo lo que proyecto, siempre hago el 50%. No alcanzo. Otros artistas si no tienen tiempo contratan ayudantes, pero en realidad yo no necesito producir tantas obras, porque tampoco tengo tanto mercado. Tengo un estudio justo para hacer mi trabajo. Tampoco me he lanzado en ese sentido. Además, me gusta hacer yo las cosas directamente y por eso no he planteado ir más allá.

Esta foto es del principio, de las serigrafías con papelitos. Primero hice dibujos y luego serigrafías.

En esta otra foto está mi profesor.

– *¿Es Okano?*

– No. Es Shōji Murai. Mantengo todavía amistad con él. Hice una exposición con él, hace dos años. Fue una despedida, no lo dijo, pero era eso.

– *Ah, es que he encontrado información de esta exposición en japonés por Internet.*

– Ah no tenía ni idea. Es mayor que yo, me lleva unos años, unos seis años *[N. del A.: en concreto nueve años]*.

Estuve estudiando en la academia de otro artista, a los ocho años. Cuando fui a Japón con mi mujer, en el año setenta y cinco, lo vimos porque la tenía abierta todavía. Y con Murai estudié desde los doce o trece años, no me acuerdo la fecha exacta.

– *Pero parece joven ¿no?*

– Cuando lo conocí, él acababa de terminar los estudios de Bellas Artes.

– *¿Pero esta foto es en España?*

– Sí, ¿sabes qué pasa? Él montó su estudio en un local de mi padre en Kamaishi. Cuando terminó Bellas Artes, vino a mi escuela a dar clase, la Junior School y alquiló detrás de mi casa un sitio, y mi padre veía que era un profesor joven con su mujer, artista… que no tenía suficiente economía para estar pintando constantemente. Entonces mi padre le dijo que a cambio del alquiler, por qué no daba clases a su hijo.

– *Pues te cambió la vida…*

– Así fue. Una cosa sencilla, nada inventada. No sé qué trato harían ni hasta cuándo. Ahí empecé más que a recibir clase, a dedicarme a pasar unas horitas. Yo tenía entrada libre a su casa y le decía: «¿qué hacemos hoy?» y, a veces, me decía: «hoy a pasear». Para mí, esa era la parte más interesante de todas, así me explicaba la perspectiva en la naturaleza, la perspectiva de la vida… Unas veces era más difícil, y otras más divertida.

En realidad era la segunda vez que entraba a un taller. Antes, cuando era pequeño el profesor que tenía la academia infantil, tenía un taller grande y allí pintaba pero me gustaba más el estilo de Shōji Murai.

– *Y entonces esta obra que está en Internet, ¿es de Murai?*

– Sí. Nunca se ha movido en la abstracción, bueno sí una vez, pero me gustaba menos. Su pintura no es muy atractiva para mí, pero si entras en su mundo sí que es atractivo, es muy personal, narrativo y muy poético. Siempre ha pintado sus paisajes de Iwate, y de donde ha viajado.

– *¿Y también ha venido a España?*

– Sí, ha venido tres veces, cada diez o quince años, a verme. Se siente como obligado respecto a mi familia, también me ayudó a salir fuera. Me decía: «vete, tienes que ver mundo, si tienes posibilidades vete». Y me decía que no hacía falta terminar la carrera allí, porque, en general, una vez que acabas la carrera te tienes que poner a trabajar y entonces ya es imposible viajar. En el

sistema japonés cuando te metes en el mundo de adultos, siempre tienes posibilidades, pero te limita más. Se sienten muy obligados con este tipo de responsabilidad. Cuando él venía a Europa se quedaba una semana y viajábamos juntos cerca de Madrid. Hemos mantenido este tipo de relación.

– *¿Y por carta también?*

– Sí, tenía un montón, pero ya no guardo más que cinco o seis nada más. Hicimos exposiciones dos veces en Japón, en Morioka. Una en la Galería Daichi, y la otra, esta última, como despedida.

– *¿Y esta otra foto?*

– Esto es en Bustarviejo. Son cintas de tela de colores. La presenté en el Reina Sofía en una exposición sobre los inicios del arte conceptual, que hubo hace poco. Lo mío no es arte conceptual, pero la comisaria me llamó y me dijo: «mira te acuerdas que vi una fotografía en que estabas trabajando con unas cintas en tu estudio? pues me gustaría que lo mostrásemos allí en el Reina, como una obra acabada, para mí es cercana al conceptual».

– *¿Y no lo habías expuesto antes?*

– Sí, solo en la exposición *Imágenes de la abstracción*, que comisarió Mariano Navarro, en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo en Moncloa hace como unos diez años. Ahí la presenté por primera vez.

– *Pero antes sí que habías expuesto cintas ¿no?*

– Sí, pero en el suelo, poniendo montones de cintas de 20-30-40 metros. Como volumen y longitud.

– *Pero eso sí que tiene un toque conceptual, ¿no?*

– Yo es que no lo he planteado como conceptual. Siempre me ha interesado la parte pictórica. Cómo se puede pintar con cintas. Esa era mi idea.

– *O por ejemplo cuando haces los triángulos esos.*

– Bueno, cuando presenté los triángulos esos en la Galería Buades, era para darle una forma atractiva como una carta de colores.

– *¿Y la plataforma?*

– No es una plataforma, era una base para no manchar las cintas. Es que el suelo era de cemento polvoriento y para que no se mancharan puse una base de madera pintada de negro que había usado en Amadís. En realidad no tenía sentido delimitarlas. Yo en mi estudio las dejaba caer sobre el suelo directamente.

Es también el comienzo de la idea de la botella llena de cables de colores.

– *Pero ¿cuáles haces antes, estas o las botellas?*

– Yo creo que son trabajos simultáneos, de la misma etapa.

– *¿Y estas estalagmitas?*

– Esto es papel, de papel maché pegado sobre un listón y pintado.

– *¿Y eso tiene algo que ver con los árboles que haces? ¿Tiene alguna idea parecida? Es que como son también con papel de revista pegado…*

– Sí. Ahí yo intenté acercarme al campo de la figuración, que no me atrevía demasiado. Hice dibujos, pero no es…

– *Estas, por ejemplo, es la misma idea.*

– Sí, claro es la misma idea de acumulación es como una botella, una figura.

– *¿Pero esto cómo está hecho?*

– Es óleo. Hay una razón para eso. Yo tenía amistad con un artista alemán. Vivía en Berlín Hermann Vogt Waldenburg. Era bastante conocido en Berlín y hacía unos dibujos de plantas acotadas, metidas dentro de una jaula, que iban creciendo como unas plantas extrañas; tenía limitaciones esa vivencia. A veces venía a mi casa de Cuenca y se quedaba. Yo lo conocí en el taller de Bellas Artes en Madrid, iba también como artista invitado, teníamos amistad, nos llevábamos bien. Yo también fui a Berlín.

Entonces él trabajaba sobre la propia situación de Berlín, que estaba aislado, casi totalmente, rodeado. Esta pintura funcionó muy bien porque imagino que al gobierno alemán le convenía también este tipo de arte, y hacía en todos los sitios exposiciones importantes. A mí ese planteamiento me llamaba mucho la atención, era exótico usar una planta para hablar del tema de política. Ahora da clase de diseño, si no me equivoco en Hamburgo, pero vive en Berlín.

– *Entonces partes de esa idea.*

– Sí, de repente me doy cuenta de que me gustaría trabajar con este tipo de figuración, pero solo como acercamiento estético, en realidad fue solo una experiencia temporal. Casualmente en aquella época tuve un encargo de un señor que tenía una tienda de decoración en Bilbao. Y a través de una amistad me encarga una carpeta de grabados. Pero me dijo que prefería que fuesen obras figurativas, porque era más vendible. Entonces aproveché un poco esta serie para hacer una carpeta, como pura imaginación, yo no tenía este tipo de acercamiento figurativo.

– *¿Y lo de las estalagmitas es la misma idea pero en abstracto?*

– Sí. Está hecho más abstracto, pero era esa misma idea.

– *¿Qué galería era?*

– Era la galería Dach, allí hice una exposición individual de grabado.

– *En el setenta y cinco.*

– Sí. Aparte de exponer, he tenido una relación de muy buena amistad con ellos. Yo empecé a trabajar en esa galería por Bonifacio Alfonso, porque, al principio era una tienda que se dedicaba a decorar hoteles de lujo y como ellos no tenían conocimientos de arte, le pidieron a Bonifacio, que ya era conocido, que les asesorase, pero él, en ese momento, no tenía tiempo para hacer ese tipo de cosas, y me llamó para ver si quería llevar este asunto.

– *¿Ese esa serie con la que luego obtendrás un premio en Alejandría?*

– De eso no me acuerdo muy bien. Me dieron un premio, pero no sé si presenté esa obra u otra cosa. Si son grabados de árboles serán esos.

– *Es que tengo un pequeño problema porque conocí a una mujer que tiene una Prueba de Artista de esta serie, pero me dijo que le habían comentado que la serie entera estaba en un club de aquí de Madrid.*

– No tengo ni idea. Yo la estampé y ellos la comercializaron. La galería funcionó paralelamente con la tienda de decoración, que también se dedicaba a enmarcar. Empezaron a trabajar para hoteles caros e importantes como el Hotel Miguel Ángel, de Madrid, etc. Yo, a veces, acompañaba a uno de ellos, eran dos hermanos.

– *¿Entonces allí hay obra tuya?*

– No lo sé. Yo allí metí a los artistas que estaban en la I Bienal de Segovia de Obra Gráfica. Vinieron muchos extranjeros. Entonces yo le dije, mira aquí hay una obra interesante ¿qué te parece si planteamos esto? Y se entusiasmó.

– *Entonces, tu obra no está en ese hotel.*

– Yo creo que no, porque todavía no estaba editada. Eso fue bien y se animó a trabajar conmigo. Yo viajaba y le acompañaba a ver los sitios que se iban a decorar. En Bilbao en aquel momento, apenas se podía poner obra abstracta, porque la gente era muy tradicional, muy clásica. También en San Sebastián, primero querían paisajes locales, del País Vasco. Ocasionalmente, en habitaciones podías meter cosas más abstractas. Yo estuve trabajando con él diez años.

– *¿Ah sí? ¡Mucho tiempo! Entonces vendería mucha obra tuya.*

– No, porque compraba y editaba obras de otros artistas. Con Dach solo hice esa serie de árboles.

– *Justo estos días he estado en el Reina Sofía viendo una obra muy parecida a esta de zigzags.*

– Sí, cuando se hizo la exposición mía del Museo Español de Arte Contemporáneo, esa obra se quedó en la colección del museo y luego pasó al Reina Sofía.

– *¿Y qué tipo de material es?*

– Es óleo.

– *Es que ellos lo califican de acrílico.*

– Yo con acrílico empiezo a pintar hace quince años.

– *Eso es lo que yo pensaba, yo creía que sería esmalte.*

– He trabajado en la misma época con esmalte, pero solo sobre cartulina. Ese cuadro es óleo.

– *Pero es un óleo como muy mate ¿no?*

– Ahí no hay esmalte. Usaba esmalte cuando la línea tenía que correr mucho, como si fuese caligrafía. Eso sí, porque necesitaba que no se parase el pincel, necesitaba una pintura muy fluida, muy líquida. En ese cuadro el trazado es más fuerte y no necesitaba esa rapidez.

– *Quizás sean las dos cosas.*

– Puede ser que sean las dos cosas, pero yo creo que es óleo, aunque no te lo puedo asegurar porque en esa época usaba un poco de esmalte. Me gustaba mucho una textura que utilizaba para su pintura Antonio Lorenzo. Él usaba también esa manera de pintura y me dijo el porcentaje de óleo y de esmalte para que no saliese tan seco, que quedase algo más fluido, como esmalte, pero sin serlo, una cosa intermedia.

– *Entonces será eso.*

– Es posible que sea eso, que la usase para pintar el fondo, porque entonces ya lo conocía a él.

– *¿Y a Antonio Lorenzo también lo conociste en Bellas Artes?*

– Sí, era conocido del director, venía mucho, le gustaba mucho estar con artistas jóvenes.

– *También tiene obra tuya.*

– Es que Lorenzo era muy afable, en una ocasión yo tenía que ir a un evento con frac y él me dejó el suyo. Era muy generoso. Cuando yo estuve en Cuenca, él tenía una casa allí y a veces íbamos a su casa a cenar, etc. Yo en esa época no tenía mucho dinero y a lo mejor, si era dibujo y grabado pequeño, él me compraba. Me compraban muchos artistas, Sempere, Lucio Muñoz… A lo mejor para ellos no tenía importancia, igual lo compraban para regalar… Mompó también me compraba mucho. Venían a mi estudio, se quedaban un rato charlando y si yo venía a Madrid los visitaba. Con Lorenzo tuve más amistad. Fui a su casa muchas veces.

– *¿Y esta exposición de pintura y objetos?*

– En esta exposición están las mismas obras que tú me has enseñado antes amarillas, traducidas al óleo. Las expuse en Sen.

  Y estas otras fotos son del principio en Bustarviejo, María vino de Málaga y empezamos a vivir juntos. Cuando acabó la carrera se fue a vivir a Francia y se quedó allí un tiempo. Estuvo en Burdeos y París… Tenía amistades por su familia, uno fue el director del Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, y cuando era pequeña iba, a veces, en verano. Cuando volvió de Francia vino a Cuenca a verme y más adelante, cuando fui a exponer a Málaga, otra vez volvimos a salir y decidimos vivir juntos.

– *Es que ella me dijo que os habíais casado en el setenta y tres.*

– Sí, María vino cuando yo estaba ya en Bustarviejo. Nuestra intención no era casarnos, pero al vivir en un pueblo... Entonces, fuimos al juzgado para pedir boda civil y nos dijeron que buscásemos un abogado porque al ser española y japonés era dificilísimo.

– *Ostras… lo que era la época.*

– Yo tenía amistad con el hermano del cura que era divertido y bastante simpático y a veces salíamos juntos. Y nos decía: «decidle a mi hermano que os case». Yo no soy religioso y mi mujer tampoco. Me decía: «vivís enfrente de la iglesia pero no entráis nunca, eso mi hermano lo sabe, os ha "fichao"». Y al final nos casamos.

  Esa otra foto es de una exposición en Japón en la Galería Daichi. Cuando expongo en Japón siempre viene Murai.

– *¿Expusiste entonces también lo de los árboles allí?*

– Sí, por consejo de mi profesor, planteé una exposición como una muestra de todo lo que hacía.

– *¿Y el resto de fotos?*

– En esta foto sale el cartel de mi exposición *[N. del A.: Museo Español de Arte Contemporáneo]*. Esta es la foto de la intervención en la naturaleza, de Tárrega. Y esta otra es de la exposición *En tres dimensiones* que comisarió María Corral y en la que expuse con Adolfo Schlosser, Susana Solano, que la conocí allí, Eva Lootz, Tom Carr, el gallego Leiro, Miquel Navarro, Tony Gallardo que era canario, murió hace varios años, Soledad Sevilla, María Corral, Gerardo Delgado que ayudaba al montaje de La Caixa, y Ángeles Marcos, que también ha fallecido.

  Esta es otra foto con Lledó y Alcaín. Esa exposición la hicimos en Zaragoza, se llamaba *Madrid + Islas*, la propuso la Galería Egam.

  Ese es también mi profesor Murai. Es en la exposición en el Museo Marimura de Tokio, en el ochenta y ocho. Ese museo más que de arte era de textiles, también hacían exposiciones de pinturas pero sobre todo de diseño textil. En Japón es muy importante este tipo de cosas. Los artesanos son muy considerados. Yo hice la exposición a través de una amiga que me invitó, Kazuko Hiakutake, que hizo de comisaria; ella me introdujo un poco en Japón. Ha sido un nexo durante quince años casi. Yo también le ayudé mucho, porque estuvo, un tiempo, viniendo a España a comprar obra. Era coleccionista y hacía compra-venta de arte, clásico, moderno… tenía mucha obra de Tàpies.

  Y esto es un cartel que hice para el Baile de Carnaval del año 2000 del Círculo de Bellas Artes.

– *Parece como ruso, como de Malevich.*

– Sí, por la estructura… Esta otra foto es mi profesor en la última visita que nos hizo. Fue en el 2005 o así.

– *Esta es la última ¿no?*

– Yo es que tengo muy pocas fotos de mis amigos.

– *Debe de tener muchas fotos Luis Pérez Mínguez.*

– Luis tiene de una época mía sobre todo hasta el 1974-75. Venía a Bustarviejo a veces.

– *¿Y cuando estabas en Japón, qué pintura conociste allí?*

– Lo más moderno era Allan Kaprow, es un artista experimental que expuso en Tokio, yo no entendía nada. Sí, porque cuando entré en la galería había montón de cajas y radios que funcionaban al mismo tiempo dando noticias, música...; yo debía tener diecisiete años. Es que en aquella época el Grupo Gutai tenía mucha relación con John Cage, Jasper Johns, etc., muchos artistas que venían a ver la pinacoteca de ese grupo Gutai.

– *¿Entonces tú también conociste al grupo Gutai?*

– Solamente por fotografía, por las revistas de arte. Muchos años después, en los ochenta, los vi en Madrid en el Museo de Arte Contemporáneo.

– *Es que tú aunque el grupo de Cuenca te influye mucho, tú ya conocías estas cosas antes.*

– Bueno, si te refieres al grupo El Paso, más que influencia, lo que tuve fue amistad. En Japón sobre este tipo de informalismo teníamos mucha información que venía sobre todo de Francia. Casi todas las revistas eran de arte alemán, francés y también americano.

– *¿Y en Japón qué revistas consultabas?*

– La más contemporánea se llama *Bijutsu Techō*. Era una especie de diario de arte, apuntes de arte sobre lo más relevante que se hacía en ese momento a escala internacional.

– *¿Ahí salió también la noticia de lo de Cuenca?*

– Sí.

– *¿Y el año? Sería el 65.*

- Claro, antes de venir aquí, en el 65. Fue una pequeña noticia sobre el Museo de Arte abstracto, y salió a la vez que una arquitectura, que era una especie de pagoda que era de Fisac. Salieron las dos noticias juntas. Era una revista normal que leía mucho el mundo del arte en Japón. De vez en cuando un amigo me la enviaba aquí también.
- *¿Y no tienes la que sale la noticia de Cuenca?*
- Yo creo que no.
- *Entonces, cuando llegaste a España ¿notaste que conocías muchas más cosas que el resto?*
- Tenía más información. Al principio, como te dije, no sabía si ir a Estados Unidos o a Europa; oportunidad tenía, pero Nueva York era mucho más caro. Además, yo también tenía curiosidad por la pintura clásica. Mis amigos, algunos, iban a Nueva York porque les interesaba más la parte de vanguardia americana. Yo quizás, la vanguardia, no la entendía suficientemente bien. Me gustaban las acciones que hacían los japoneses, los *happening*, que era algo muy frecuente. Por ejemplo, el grupo «Línea roja» hacían acciones extravagantes, como correr desnudos a las doce de la noche en Tokio y todo ese tipo de cosas.
- *¿El grupo Hi Red Genter?*
- Nosotros los llamábamos *akasen*. Decíamos: «¡Vamos a ver a Línea roja! que actúan a las dos de la noche». No tenían panfletos, no tenían dinero, se lo comunicaban unos a otros. Nosotros no éramos amigos suyos, éramos mocosos que íbamos a verlos sin entender, pero me gustaba.
- *O sea que tú al llegar aquí notaste mucho la diferencia.*
- Aquí me pareció al llegar muy triste el ambiente artístico; casi no había galerías, ni había exposiciones de…
- *Y en Cuenca sí que la gente conocería más, pero tampoco mucho ¿no?*
- Pero en Cuenca a base de revistas solo, aunque tampoco me molestaba.
- *Y de la biblioteca de Zóbel, ¿qué es lo que más te impresionó?*
- Hombre, sobre todo la información. Allí estaban *Art Forum*, *Das Kunstwerk* y otras revistas inglesas. Sobre todo me gustaban la alemana, y *Art Forum*. Luego ya me suscribí y me llegaban todos los meses, en la época de Bustarviejo tenía sobre todo la información de estas dos revistas.
- *Yo creo que influencia del arte* povera *no hay en tu trabajo ¿no crees?*
- No. Bueno, según lo que consideres arte *povera*. Solo por usar materiales no artísticos, cintas por ejemplo, no es *povera*. Yo lo hacía para dibujar con cintas. Esa era la diferencia. Si eso se llamaba arte *povera* o no, me traía sin cuidado. Eso era una cosa que los artistas anteriores habían establecido ya, a nosotros no nos preocupaba, ni siquiera, si era arte o no. No lo planteábamos, lo aprovechábamos directamente. Era una posición muy cómoda para nosotros, simplemente nos parecía interesante, abrir un camino. Igual que se puede dibujar con el cuerpo, como hacía Allan Kaprow y lo llamaba *happening*, usando el cuerpo como descripción de una obra de arte. No había diferencia. En vez de escribir palabras, el cuerpo servía para describir y dar esas connotaciones. Yo lo traducía así. Igual que la ceremonia del té, que no la llamaban *happening*, pero que lo es totalmente. Es como un teatro, está todo establecido y según el público, va cambiando el sistema. Al fin y al cabo presenta una acción.
- *Vamos que no es algo nuevo.*
- No, al menos Gutai explicaba el arte así, una obra de arte puede describir perfectamente lo que es, porque al fin y al cabo hacemos cosas muy concretas.

[Pausa]

- *Clavería: Por otro lado, también me gustaría saber si te consideras español, japonés español-japonés…*
- Miura: Mucha gente me pregunta este tipo de cosas, pero de verdad que ninguna de las tres.... Llega un momento que se queda como neutralizada toda esa sensación, menos la cuestión de religión que es muy difícil, es una barrera que tengo. Ahí sí que no entro en cosas que yo no he practicado, como

tampoco en la pintura clásica. En muchas cosas hay algún tipo de barrera que siempre impide esa entrada, es que la cuestión cultural abarca mucho.

– *Por que tú no estás nacionalizado español, ¿no?*

– No. No le he dado importancia a la cuestión de nacionalidades. Quizás también porque en mi profesión no te exigen absolutamente nada respecto a esto. Sé que hay pequeños rechazos, es un *handicap* estar independiente como extranjero, pero tampoco me he preocupado mucho.

– *Supongo que también al ser de Japón has tenido menos problemas.*

– Sí, es posible. En mi caso me afecta menos la nacionalidad. Si vienes de la India o de África seguro que te afectaría más.

– *¿Crees que ser japonés te ha beneficiado en España o que ha sido precisamente un* handicap *en tu trabajo?*

– Yo creo que las dos cosas. Por una parte fui bienvenido al principio. La gente me trató bien, yo creo que para los españoles yo era bastante exótico. En cambio, a unos amigos de otras nacionalidades, no les fue tan bien. Soy consciente, porque eso se notaba mucho. El hecho de tener nacionalidad japonesa…

Yo también me adapté con facilidad y nunca intenté demostrar constantemente que soy japonés. Hacía como que soy un español, ni a favor ni en contra de lo japonés. Ni tener privilegios, ni lo contrario.

– *Ni tampoco exagerar tus cosas japonesas…*

– Sí. Eso yo creo que funcionó bien. En cambio otros compañeros japoneses hacían, constantemente comparaciones y eso molestaba a los españoles, les producía incomodidad en la convivencia. Yo evité ese tipo de comparaciones y funcionó bien. Quizás esto ha hecho que las cosas hayan ido más suaves.

– *¿Y crees que en comparación con otros artistas españoles de tu generación, has tenido más facilidades por ser extranjero? Quizás se te ha incluido en una exposición para darle mayor internacionalización o, por ejemplo, hacerlo como más exótico…*

– Yo creo que sí, no digo que no. Siempre ha sido un plus, porque en aquella época los artistas extranjeros, sobre todo los europeos y los americanos, entraban bastante fácil o incluso con cierta superioridad. Pero yo no tenía esta superioridad, lo mío digamos era más bien como exotismo. Debían pensar «¡Qué niño más mono que está aquí solito!»

Quizás este tipo de cosas sí las oía, aunque parezca humorístico. La gente me cogía desde el principio mucho cariño.

Me ha beneficiado no poco, bastante, en lo personal. Ahora bien, si eso me ha beneficiado también profesionalmente, eso no lo sé.

– *Pero yo creo que en el tema de las exposiciones, sí que te ha podido abrir puertas profesionalmente hablando.*

– Yo creo que me dio bastantes facilidades, sobre todo en aquella época.

– *Y luego ¿antes de hacer la exposición en el 69 en Egam, hiciste alguna otra exposición o era la primera?*

– Sí, la de Egam fue la primera individual, y uno o dos años antes participé en una colectiva de japoneses, otros jóvenes, en colaboración con la Embajada Japonesa, no tenía mucho interés porque se trataba más de ejercicios que de obra personal.

– *¿Lo organizó el conocido ese que tú tenías en la Embajada?*

– No, él no participó. Nunca he nombrado esta exposición porque me pareció sin interés alguno.

– *¿Al principio editaban tus grabados otros talleres?*

– No.

– *Pero entonces este tipo de obras, no las comercializabas ¿no?*

– Ni siquiera… es que solo me parecían ejercicios.

– *O sea que hasta el setenta y tres o así no trabajas con un taller de ediciones en plan profesional, con Prova, por ejemplo.*

– A partir del 69 ya estaba editando por mi cuenta ediciones cortas, de grabado y serigrafía, de mis trabajos. Luego, en el 63, empiezo a trabajar con la Galería Sen. No me acuerdo bien de la fecha exacta, pero ya estaba en Bustarviejo. La Galería Sen, yo creo que fue la primera que montó ediciones de gráfica, y no sé si estaba ya el Grupo Quince, que solo editaba, porque no era galería.

– *Sobre ellos también te quería preguntar.*

– Entonces con la Galería Sen yo trabajaba como estampador de grabado y serigrafía, de otros artistas, en su taller.

Pero las ediciones mías las hice antes de ir a Cuenca en el 69, cuando vivía con Marcos Irizarry en Pozuelo.

– *Vivías con él ¿no?*

– Sí, con Marcos. Como sobraba espacio porque la casa era muy grande… Antes también, cuando vivía en la calle de la Bolsa, ya tenía un taller así.

– *¿Pero también editabas?*

– No, no hacía ediciones. En cambio, con Marcos como tenía tórculo montamos un taller de grabado y de serigrafía, aunque yo no participaba en ediciones porque nunca me ha gustado trabajar en cooperativa.

– *Y también vendías entonces para otros talleres de edición… ¿Editabas en otros talleres?*

– No.

– *¿Y con quien compartías estudio?*

– Si te refieres al de la calle de la Bolsa, en el mismo edificio estábamos Eduardo Naranjo, Cristóbal Toral y otros artistas, pero cada uno tenía su propio estudio.

El segundo fue con Marcos Irizarry, en la casa de Pozuelo, que era muy grande, tenía tres plantas y ahí cada uno tenía su espacio, para vivienda y para taller.

Y el tercero ya fue en Cuenca.

– *¿Y en Alcalá?*

– En Alcalá, solo tenía vivienda, era grande pero tampoco necesitaba más. Era todavía estudiante y hacía ejercicios. Y a partir de la calle de la Bolsa, ahí ya empiezo a trabajar mis cosas.

– *¿Y en Bellas Artes cuánto tiempo estuviste?*

– Estuve fijo un año y medio y luego volvía cuando quería hacer alguna edición.

– *Allí hacías siempre grabado calcográfico ¿no?*

– Sí, nada más.

– *Y en Egam ¿por qué crees que confiaron tanto en ti al principio?*

– No lo sé, porque para mí fue una sorpresa cuando apareció Gómez Acebo directamente en mi taller sin conocerle de nada. Sé que él conocía a Marcos Irizarry, quizás fue por eso.

– *Pero digamos que has formado un poco parte de su mundo. Además, expusiste durante muchos años.*

– Estuve trabajando con él unos diez o quince años, luego lo dejé porque mi interés se fue por otro camino, pero siempre he mantenido amistad con él. También porque Enrique es padrino de nuestro hijo, que fue el primer bebé de la galería.

– *O sea que os hicisteis muy amigos.*

– Sí que mantenemos una buena amistad. Es un galerista que ha sido muy fiel a la gente con la que trabajaba. Los artistas duran mucho tiempo con él, otra cosa es si económicamente va bien o no, yo en esa parte no entro.

– *¿Te acuerdas de la calle donde vivías en Cuenca?*

– No me acuerdo de la calle, solo recuerdo que lo llamábamos el Barrio de San Martín. Creo que en mi calle solo había dos puertas *[N. del A.:Vivía en la calle San Martín]*.

– *¿Y en Cuenca, con quién te relacionaste más?*

– Me relacioné mucho con Luis Muro y con Nacho Criado. Éramos los que estábamos más juntos.

– *Y con los artistas mayores más importantes… Saura por ejemplo…*

– Con Saura teníamos pequeñas cosas, a veces íbamos a comer a su casa, pero éramos tan diferentes, en cuestión de economía, de edad, de cultura, todo diferente. Ellos eran una generación y nosotros otra.

– *Es que hay una parte de tu obra que me recuerda un poco a la de Saura. En los colores, la mancha…*

– Bueno, el blanco y negro viene del grabado, entonces se puede relacionar. Quizás, hay una semejanza en la gestualidad y en la densidad de figuras que él hacía en otro sentido. También hay un parecido formal con Pollock y algunos artistas más que han hecho este tipo de acumulaciones. Entre los informalistas se generó esta tendencia de obras abstractas, Mark Tobey hacía pequeñas manchitas, como pequeños gestos. También un artista coreano que vivía en Japón, no me acuerdo ahora mismo del nombre, pero ha sido muy importante, él también hacía gestos muy cortitos, como continuación del puntillismo.

– *¿O sea que con Saura mucha relación no tuviste?*

– Yo creo que no. Quizás con la pintura de Mompó haya un parecido por ser más lírica y abstracta. En eso quizás, pero no era consciente de este tipo de cosas. Su pintura era casi ingrávida, flotante como de algodón que vuela y en ese sentido no me acercaba tanto. Siempre me comparaban con la estética de Mark Tobey, la apariencia, la forma de colocar elementos, etc., pero lo mío era más referencia a la naturaleza. Yo no hacía algo muy concreto, simplemente analizaba cómo ocupar el espacio.

– *Pero en relación a esta primera generación de artistas de Cuenca, no te influyeron directamente entonces.*

– Yo creo que no. Me pareció que eran de otra generación.

– *También tienes una parte de tu obra muy geométrica ¿tenías alguna relación, conociste o estabas de acuerdo con lo que hacía Elena Asins o Barbadillo?*

– No, que va. A Barbadillo lo conocí bastante después. Nunca he planteado mi obra en un sentido geométrico. La geometría la usaba como base de mis trabajos, pero no como análisis.

– *En obras como esta por ejemplo…*

– Yo dibujaba mucho sobre papel cuadriculado milimetrado, porque parecía que partiendo de esa cuadrícula la obra se quedaba como más sujeta, menos flotante. Al dibujar líneas sobre la hoja en blanco parecía que estaba dibujando sobre el aire, en cambio sobre papel milimetrado tenía una guía hecha. Ahí esa mezcla no me molestaba. E en esas combinaciones parecía geometría y mucha gente me preguntaba.

– *No eran los mismos intereses…*

– No, simplemente era como apoyo para el dibujo de base.

– *¿Y tampoco participaste en el Centro de Cálculo?*

– No, yo no participé. Algunos artistas que conocía sí; estaban allí Barbadillo, Sempere, Alexanco, Manolo Quejido, etc.

– *¿Y en los Ciclos de Nuevos Comportamientos Artísticos de 1974?*

– Tampoco participé. Sí creo que estuvo Nacho Criado. En aquella época me aislé bastante, vivía en Bustarviejo. Después de estar en Cuenca, quería centrarme en mi trabajo, porque estaba un poco saturado de información. Era una constante de movimientos nuevos, y los artistas jóvenes de Madrid empezaron a hacer exposiciones, presentándolos a través de las galerías Buades y Vandrés; yo también participé.

– *¿Tampoco fuiste a los Encuentros de Pamplona?*

– Yo no fui. Criado y Muro sí fueron y luego me contaban todas las cosas que pasaban. Para España era muy novedoso, pero yo ya había visto en Japón varias acciones, *performances*, *happenings*.

– *Además, es que muchos de los artistas que participaban en Fluxus eran japoneses.*

– Sí, había muchos japoneses: Yoko Ono... No es que yo la conociera mucho, pero esta tendencia de arte experimental me parecía importante, aunque yo creo que también en el fondo me gustaba más el campo de la pintura. Yo hacía escultura, fotografía, etc., pero hiciera lo que hiciera todo estaba planteado en un sentido pictórico.

– *¿Y en Cuenca hacías intervenciones en la naturaleza?*

– Yo creo que no. Hablábamos de esas cosas mucho porque Nacho Criado estaba muy a favor de las intervenciones, él venía del campo de la arquitectura y estar en el estudio yo creo que le aburría. Hacía serigrafía, a veces, porque yo tenía un taller, pero lo suyo era trabajar en un espacio real. Desde el principio necesitaba esa forma de actuar, siempre en plan de ocupar un espacio, no de colgar un cuadro.

– *¿Pero tú no hacías cosas en la naturaleza además de las fotografías que tomabas?*

– No, en Cuenca no. Una cosa es lo que yo hiciera por mi cuenta, como las pruebas fotográficas que hacía sobre el campo, pero siempre para introducirlas en mi pintura y también como obra fotográfica.

– *Es que esto lo había leído en algún sitio, que habías hecho algún tipo de intervención en la naturaleza.*

– Bueno, eso fue una intervención que hice en Tárrega, en los ochenta. En Cuenca, con Nacho y Luis, hacía excursiones a la zona del sur donde hay unos paisajes espectaculares que nos sugerían pequeños proyectos, que rara vez realizábamos, pero de ahí salían posteriores trabajos.

  En aquella época surgen también grupos y artistas catalanes, por ejemplo Ponsatí que fabricaba globos enormes y los lanzaba sobre el agua en la playa como si fueran cometas grandes. Los informalistas que vivían en París organizaron junto al grupo Gutai el «Festival de cometas» en Francia, y en Japón también. Me llamaba mucho la atención de los grupos catalanes el que realizaran estos eventos con la participación de las empresas, ya que eso cambió totalmente la escala de trabajo, por ejemplo, dejaban que artistas jóvenes pintasen el exterior de alguna fábrica a gran escala. Nosotros pensábamos en esto, pero solo a nivel de discusión.

– *¿Y en estas obras qué intentas hacer? [N. del A.: Los hueco-grabados de clavos]*.

– Son grabados en relieve. Ahí era importante la presentación de sombra y luz, más que el material. Solo la huella, sin relieve, que producía sensación de fragilidad, eso me gustó. Luego también tienes otro…Este, también de los papelitos, es el tema de la huella realizado con *spray*.

– *O sea es como hueco-relieve y luego aparte con* spray.

– No, no hay grabado. Son varias capas de spray, sin relieve. Yo no tenía un tórculo tan grande para hacerlo. El que tenía entonces, era el de Cuenca y era pequeño, como de 50 x 65 cm, y eso no entraba en mi tórculo. Me lo regaló el Museo de Cuenca como despedida.

  Se me ocurría: «por qué no puedo pintar las cosas que no están presentes, solo porque no veo la huella, algo frágil que no está presente». La huella va dejando una imagen frágil. Se te va ocurriendo a nivel de estudio. Y entonces planteé «¿puedo pintar algo que no pesa nada?». A mí esto me sirve.

– *En Cuenca conociste a gente que trabajaba dentro de una abstracción monocroma, ¿crees que ha tenido alguna influencia en tu serie de* La Playa de Los Genoveses*?*

– Yo creo que no.

– *No, pero en obras como estas… [N. del A.: Obras de cuadrados monocromos con borde de otro color]*.

– Ah, eso es paisaje.

– *Pero la manera de trabajarlo que es un cuadrado…*

- Se trataba solo de enmarcar el atardecer, el cielo de diferentes colores, con la luz anaranjada bermellón del atardecer. Es que mirando a la montaña solo había dos cosas: el cielo azul y esa luz naranja que montaban un espectáculo. Yo le daba prioridad al cielo azul o al naranja, a uno o a otro. Solo había dos opciones. Cuando se ponía el sol, de repente pasaba de muy clarito a oscuro. A esa sombra, o contraluz, le añadía color rojo o naranja para hablar de esos tres o cinco minutos en que cambiaba el color de la montaña y se enmarcaba con naranja.
- *¿Qué relación tuviste con Patricio Bulnes? No tuviste mucha relación, ¿no?*
- No, no mucha, era un tío interesante, pero era tan pedante que no lo aguantaba. Yo le saludaba, iba a veces a tomar café con él y con Adolfo, pero no más.
- *Es que me extrañaba porque Adolfo y Eva sí que tuvieron más relación.*
- Yo creo que es una cosa mía, a veces soy muy arisco. Ellos sí tenían una buena amistad, se entendían muy bien.
- *Me extrañaba que tú, teniendo una obra muy parecida, no te relacionases con él.*
- No sé a qué te refieres, Patricio es filósofo y escritor. La obra de Adolfo necesita un punto del ego, es un poco presuntuosa. No estoy hablando en un sentido negativo, sino sobre su estética, cualquier cosa que trabajaba necesitaba el ego, siempre estaba presente. Y en la obra de Eva también.
- *Pero también tu obra puede resultar muy egocéntrica según cómo la mires.*
- Ya lo sé. Todo el mundo tiene ego, pero hay artistas en los que el ego está presente y otros en los que está detrás de la obra. Son estéticas diferentes. A pesar de todo, me atrae más la cultura mediterránea...
- *Pero la cultura mediterránea es muy egocéntrica también.*
- Sí, presuntuosa, pero con mucho humor, sin complejos. La aportación de los italianos al arte contemporáneo ha sido, y es muy importante.
- *Una cosa que me parece muy curiosa es que a lo largo del tiempo se te ha ido viendo como un artista representante de los setenta, luego de los ochenta, luego de los noventa… Siempre se ve tu trabajo como representativo de la época en la que lo haces. Mi pregunta es si consideras que tu arte ha estado más vinculado a los setenta, a los ochenta o a los noventa.*
- Intento hacer arte con la estética del tiempo en el que vivo. Lo que me ofrece la sociedad. Ahora es la informática, pero no tengo la suficiente fluidez y eso me frena; pero aunque no tenga gran conocimiento de las nuevas tecnologías, puedo funcionar ajustándome, un poco, a la estética que va con los medios de comunicación.
- *Pero por ejemplo el arte que has hecho en los setenta, y que yo creo que sí que ha sido muy representativo de esa década…*
- Yo tenía muchas referencias de otros artistas y aproveché esa estética, no me cortaba, yo no venía del arte español, trabajaba con los conocimientos que había aprendido en Japón y eso aplicado directamente me parecía normal. En cambio a los españoles, al trabajar de esta manera, les parecía que yo había estudiado mucho sobre arte contemporáneo. Pero no, solo tenía dieciocho años y estas cosas ya estaban allí y las ajustaba un poco a lo que quería hacer. Yo aprovechaba o utilizaba la estética que había, buscando material para mi experiencia. Nunca he pretendido crear un nuevo estilo, tampoco tenía capacidad para ello, investigaba para ver qué podía aplicar de mi experiencia, dentro de mi economía y convivencia de mi circuito. Eso es lo que más me ha importado. Esa es, un poco, mi aportación.
- *Pero tú en los setenta también tenías influencia de lo que estaba pasando en el momento, pero quizás solo eran préstamos estéticos.*
- Sí, eran eso, préstamos estéticos. Me han dejado este tipo de posibilidades, ¿por qué no lo voy a aprovechar?
- *El otro día caí un poco en la cuenta de que en tu obra hay más préstamos que adhesiones o afiliaciones. No te afiliabas a ningún estilo.*
- No, no me gustaba. Yo no soy creyente, no soy fiel a una cosa. Me parecían modas creadas por galerías, críticos o artistas.

– *Por eso mismo, en los ochenta, cuando tú ya estás trabajando por libre, no sé hasta qué punto tu trabajo se puede considerar como representativo de esa década. ¿Crees que sí?*

– Lo único representativo para mí, es cómo yo entendí mi forma de vivir. La contemporaneidad se puede entender de muchas maneras.

– *Y con la pintura quieres decir que es un poco lo mismo.*

– Yo lo utilizo un poco así. Cambio la forma de presentar porque si no, parece que estoy viviendo hace veinte años. Me gustaría usar un lenguaje actual, un lenguaje que estemos usando ahora; pero me gustaría defenderme también con el conocimiento que yo tengo sobre otros materiales, para que el discurso sea compatible con lo que está pasando.

– *Luego todas estas obras que me dijiste que habías estado haciendo en Amadís… Están firmadas en el setenta y dos.*

– Son del setenta y uno/setenta y dos, sí.

– *Entonces las tuviste que hacer en un mes y pico.*

– No…

– *Es que la exposición de Amadís se hizo en febrero.*

– No en el setenta y uno ya empecé a pintar esa serie. Una cosa es que el cuadro esté firmado en el setenta y dos, pero no hecho, porque no firmo el cuadro cuando lo pinto, sino cuando creo que está terminado. Además, pensaba que no iba a exponer. En aquella época la gente joven no tenía posibilidades de exponer, entonces firmar no tenía importancia, daba igual en un momento u otro. También pintaba intensamente y el estilo de pintura que hacía era casi automático, produje muchísima obra.

– *O sea que pueden ser las dos cosas.*

– Sí.

– *¿Y estos cubos los llegaste a hacer en alguna obra?*

– Sí, no sé quien la tiene, pero es una caja de 1m x 1m, con todas las caras pintadas.

– *Uno fotografía, otro pintura...*

– No, pinté todo. Convertía pintura en tres dimensiones. Era un ejercicio. Esto es un boceto, y luego pinté dos piezas así, para la exposición de Amadís.

– *¿Y qué relación has tenido con el Grupo Quince?*

– Yo conocí a Ayllón, un crítico de arte, en Cuenca. Él era el director artístico del Grupo Quince. Era muy amigo de Saura, Zóbel y Antonio Lorenzo, que dirigía el taller de grabado. Conocían mi obra y les gustaba.

– *¿Y trabajaste mucho con ellos?*

– No, que va.

– *¿Y no editaste con ellos?*

– Solo una vez.

– *Y esta foto yo creo que está mal, porque me parecen obras tuyas. Es de un catálogo del Grupo Quince.*

– Eso es Egam ¿no?, esos cuadros son míos, o puede que sea Vandrés, no estoy seguro. En Vandrés creo que hice una colectiva con otro tipo de obras, con papel recortado, pero estos cuadros estuvieron en Vandrés bastante tiempo. Ah, sí es en Egam. Cuando se murió Franco, en el setenta y cinco, justo esos días estaba yo exponiendo y todo el mundo estaba pendiente de las noticias, y entraban a la galería pocas personas *[N. del A.: Esta exposición se inauguró el 11 de noviembre de 1975, nueve días antes de que Francisco Franco muriera]*.

[Pausa]

– *¿En este tipo de obras que aparecen como hierbecitas de qué pretendías hablar?*

– Era como una escalera mecánica que no sabes adónde te va a llevar, una extraña sensación de aventura incierta. A mí me daba esa sensación de algo que nace y crece, como cuando nacen los niños que van transformando tu vida de forma placentera y emocionante, cambiando por completo tu orden diario. Ya tu tiempo es otra cosa, lo tienes que compartir y distribuir en otro sentido.

  A partir de eso ves el paisaje o la vida de otra manera, te das cuenta de otras cosas. Cosas que crecen por la noche, las plantas, que han cambiado de aspecto, etc.

  Antes yo tenía mi vida, y después mi vida con María y luego surgen nuestros hijos, que crecen, y me empiezo a fijar en el crecimiento de las plantas, etc., en la transformación del paisaje. Ya no es solo el placer de contemplar el jardín en el que yo soy protagonista, ahora me obliga a ver a los demás. La naturaleza tiene su propia fuerza.

  Ese tipo de iridiscencia, que ves ahí, viene de que cuando nuestros hijos eran muy pequeños y estábamos en la playa, yo pescaba y nos guardaban la pesca en el frigorífico del chiringuito, y cuando se abría por la noche los peces daban una luz verde de las escamas, todo verde como marcianitos, tenían una gran energía. Puede ser un tema estas sorpresas y también la noche de la playa. Cuando tú te metes en el mar con luna llena, con tanta luz parece que te bañas en mercurio. Es fascinante, casi te da miedo.

– *Me gustaría saber si tú recubres con betún las esculturas de madera antes que Schlosser.*

– Usar betún con cera en las esculturas es algo clásico para proteger la madera. Ya mi padre lo usaba para que no se secase. Es también una técnica del grabado calcográfico y de la artesanía.

– *¿Y no crees que Schlosser pudo influirse por ti?*

– No creo, Schlosser lo usaba también antes. Cuando hacía los instrumentos pequeños, si no lo aplicaba, la madera se secaba demasiado rápido y se abría. Se puede usar betún de color negro o cera virgen. Muchos artistas lo usan, Chillida utilizaba un betún muy fino, algo amarillento. Si usas madera de cerezo es muy oscura y no se le puede dar la cera sola, queda blanquecina, por eso mezclas la cera virgen con el betún. El color que pones depende del color de la madera. Es algo tradicional. Depende de la intención que quieras expresar Nunca hemos hablado de esas cosas, cada uno lo usaba ajustándolo a la madera. Otra cosa es que yo lo ponía muy oscuro para dar la sensación de entrar en un bosque misterioso, por eso echaba mucho más betún para oscurecerlo. Schlosser usaba muy pocas veces ceras oscuras, alguna vez sobre piedra le daba betún para forrarla como si fuera una cebolla, y ahí sí que lo hacía oscuro. Pero era una función puramente de protección. También daba sensación de misterio, o como el sonido de la playa por la noche, que no sabes de donde viene y no lo puedes atrapar. Tenía ese significado y también de protección.

– *Schlosser nunca estuvo en Cuenca ¿no? ¿Dónde lo conociste?*

– No. Lo conocí en Madrid.

– *¿Y qué relación crees que hay en vuestro trabajo?*

– Nunca hemos hablado de cuestiones de materia, hablábamos de cosas generales. Él decía que su obra estaba relacionada con el arte concreto. Yo no estaba de acuerdo y nunca planteaba este tipo de cosas, dejaba como que la obra fuese algo intuitivo. Él era más «simbólico».

– *¿Y quizás en el uso de la madera?*

– Cuando él llegó a Bustarviejo ya trabajaba madera, en mi estudio había mucha madera. Coincidimos de manera casual, porque él ya estaba haciendo instrumentos. Yo nunca quise producir sonidos. Las formas pueden ser parecidas, porque si tú trabajas un tronco…, pero yo respetaba esa forma y era como un bosque placentero, una forma que no puede controlar el espacio. Pero no hice madera porque él hiciese instrumentos, todo el mundo ha hecho esculturas de madera.

– *¿E hiciste ensamblajes en Bustarviejo?*

– Hice objetos con maderas o de papel pero no ensamblajes, en plan Duchamp, no. Como mucho estaba lo de las botellas con cables, pero eso era dibujar en un espacio.

– *¿Por qué añadías en las esculturas de madera papel?*

– A veces añadía papel maché porque no sabía trabajar piedra y lo pegaba para crear volumen. Me parecían muy planos, algo desagradable, pero fue un trabajo fallido. Lo pegaba y luego parecía piedra, pero con piedra hubiese sido imposible porque era demasiado fino. Nunca lo acabé…

– *¿Y en escultura, qué fueron antes las formas curvas o las más geométricas?*

– Yo uso la geometría según me interesa de una forma u otra. No tiene importancia que se trabaje curvada, diagonal… según lo que quiera expresar. Lo importante es la forma. Hacía hueco para dar importancia al lugar donde yo paseaba, esa elegancia ¿cómo podría transformarla? Es igual que escuchar música, puede ser violenta si hay viento, o mucho más suave, de brisa. No tiene nada que ver un paisaje con otro, a veces parecía que se iba a caer el bosque. El material me daba ese tipo de posibilidades.

– *¿Y crees que hay alguna relación entre tu escultura y la de Guillermo Lledó?*

– No, es diferente porque lo de él, en la exposición de Egam, *Versus*, era un tragaluz, pero presentado como escultura, independiente de su función. Como apariencia puede ser, pero yo creo que no tiene nada que ver con mi obra. Siempre discutimos mucho y seguimos siendo muy amigos. Ni siquiera es contrario, como decían en la exposición de *versus*, eso fue un título del galerista. No tengo nada en contra de su obra, no estoy de acuerdo, vale, pero no en contra. Él presentaba el tragaluz como un objeto industrial y yo por el contrario, quizás por eso sea lo de versus, hablaba sobre la naturaleza, la transparencia de luz, otras sensaciones.

– *¿Y en el uso de los cuadrados ha sido una referencia para ti la obra de Malevich?*

– Siempre ha habido uso de la forma del cuadrado, pero para mí eso no era lo importante. Yo planteaba una parte como de encuentro, de reflejar un espacio propio. Hacía muchas fotografías de nubes que constantemente cambiaban. Desde el balcón de mi pueblo veía el paisaje, un paisaje con un horizonte tan lejano que, a veces, se fundía con el cielo, y me sentaba a desayunar frente al balcón con María y veía un día con muchas nubes, otro día totalmente el cielo azul, siempre cambiante dentro de esa misma ventana. La ventana para mí era eso, como un vacío en blanco donde tenía un encuentro que constantemente cambiaba. Como que tenía derecho a ese espacio de la ventana de mi casa. Ese paisaje se convertía en una propiedad.

– *¿Y con qué técnica lo hacías?*

– Es pintura de agua, pintura plástica con acetato de polivinilo, el «famoso» Arkil. Iba echando el bote de pintura para que salieran esas formas, y parecía más natural, como que no estaba pintado por mí. Yo quería esa estética para crear ese tipo de nubes. El gran balcón de mi casa me permitía ver este espectáculo.

– *¿Te influyó mucho tu viaje a Tokio de 1999 cuando hiciste la exposición en el Tozai Bunka Center?*

– Sí, porque fue toda una aventura. Era la primera vez que usaba cintas. En ese sitio había una oficina grande, medio sala de exposición. Entonces me dijeron que yo podía hacer lo que quisiera, pero con los trabajadores incluidos; y me di cuenta de que no podía llevar escultura, aunque otros lo habían hecho, porque si ponía objetos se iban a convertir en otros objetos más de la oficina. Me pareció que no era una buena idea. Otra cosa podía ser trabajar con objetos cotidianos para no darle importancia, esa era otra cuestión. Pero lo que yo quería hacer era una intervención que afectase al público, de forma agradable o negativa. Mi intención era que hubiese esa referencia, entonces presentar una escultura me pareció…

– *Poca cosa…*

– Sí. En aquella época empecé a trabajar con la mirada y ya había planeado desde España llevar el material, las cintas. En mi taller había hecho ensayos al principio. Había estado comprando cintas elásticas y con eso hacía dibujos. Yo vivía en Madrid y desde que estaba aquí constantemente estaba «consumiendo imágenes». Al ver Tokio, más aún. Pensé que tenía que «congelar» la mirada. Era la única manera, para mí, de presentar ese tema. Además no sabía cómo era el sitio, no conocía ni las medidas ni nada. Me informaron más o menos y me pareció un sitio muy diferente e interesante para realizar un proyecto; no era el espacio cuadrado al que estás acostumbrado en galerías, había escaleras, etc., y la oficina estaba mezclada con la sala de exposiciones. Me dije: «me voy a llevar cintas por si acaso, porque es muy práctico, las tensas de una esquina a otra y ya está». Hice pequeños ensayos, compré cintas de nylon que se pueden pegar bien con cinta de celo ancha y me las llevé. Pero al llegar allí me pareció que mi idea se quedaba un poco corta. Quería hacer algo más contemporáneo japonés, algo que se ajustase más al presente y al Centro, porque era un centro cultural. Entonces como quería mejorar un poco mi proyecto, necesitaba información de gente joven. Y le dije a mi amigo Miki: «¿por qué no me buscas cinco alumnos y me los traes, os invito a todos a cenar?» y al día siguiente trajo a cinco alumnos de Bellas Artes. Y les conté y les pregunté:

«¿vosotros que pintaríais?». La idea era representar la mirada de los que estaban fuera mirando hacia dentro de la oficina, como si fuese una tienda, curiosos con deseo de comprar o de información. Y no les salía nada al principio. Mi intención era enganchar cintas con objetos de la oficina como si fueran objetos vendibles, incluidas las personas, pero claro no podía sujetar cintas a las personas. Les pedí que se subieran a la ventana para iniciar desde allí la dirección de las cintas/miradas, y a medida que ellos me contaban cosas me parecía más atractivo.

– *¿Y en qué cambiaste tu idea inicial?*

– En realidad no cambió casi nada, pero sí la forma de componer, la forma de llevar las cintas de un lado a otro, me pareció que su propuesta era más dinámica. Mi intención inicial era hacer una obra de arte y la intención de ellos decorar un espacio con algo visible como si fuera una fiesta o un guateque, y se acercaba más, porque eso no era un espacio artístico. No tenía sentido crear una gran obra de arte, me pareció algo falso.

El suelo era gris muy feo, y me decían «lo tienes que pintar»; pero como no me dejaban, compramos tela de plástico de colores para ponerlo encima, cortando cuadrados con cúter y pegándolos en las zonas transitables, así parecía un suelo de chicle, como gominola, algo blandito, daba otra sensación. También las oficinistas se entusiasmaron y el día de la inauguración, por sorpresa, cada una venía vestida de un color diferente. Así, las cintas iban dando más importancia a cosas que si no, no tendrían valor. Y el tragaluz, también con una línea adquiría importancia. Sí, me ayudaron bastante.

N.º 4

18 de junio de 2010 Madrid

– *Laura Clavería: O sea estas fotografías de la playa de Los Genoveses tienen que tener un discurso, no las presentaste nunca individualmente.*

– Mitsuo Miura: No, porque se quedaba excesivamente anecdótico. Son cuatro fotos y una abajo, si no parece que cualquier cosa vale, como que no hay una relación entre una cosa y otra, ya que puede haber miles. En mis paseos voy encontrando situaciones diversas, porque voy con la mente en blanco y de repente me llaman la atención, me parecen curiosas y las fotografío.

  Estas fotografías, estuvieron durante un tiempo en mi taller separadas, y un día pensé que cuando juntas tres o cuatro cosas, surge una especie de ensamblaje y ese ensamblaje parece que empieza a tener un sentido. Yo voy paseando por dos ciudades, por ejemplo, por Madrid y por Málaga, ¿qué sentido tienen dos ciudades?, alguno tiene que tener.

– *Ya, yo no tenía ninguna intención de aislarlo tampoco, porque en el arte contemporáneo se dan este tipo de cosas y luego los historiadores del arte o críticos se montan su propia historia. No quiero hacer crítica, sino Historia del Arte. A mí me interesa estudiar lo que tú has querido plasmar en tu obra.*

– Sí, porque si lo entiendes, de repente empieza a enganchar con la pintura, con el dibujo, etc., razonablemente; según el método o la técnica que yo utilizo, la realización cambia, van apareciendo diferentes formas de expresar una misma idea, si no, es que no coordina. Las cosas que se inventan, quizás son solo como ilusión. Cuando se ensamblan con algo, es cuando empiezan a tener un discurso. Mis documentos, este tipo de documentación, por si solos no tienen ningún sentido.

– *Ya te entiendo, es una mera anécdota.*

– Sí. Me gustaría cuidar esto un poco. Yo quería que un paseo se convirtiera en algo diferente. Añadir algo o, incluso muchas veces, simplemente ampliar algo; el mismo objeto ampliado de otra manera. Otras veces buscando otro tipo de material…

– *¿En qué crees que te han podido influir las revistas japonesas que leías?*

– Para mí eso es simplemente estar al tanto de lo que pasa en Japón, pero nunca he intentado a través de eso sacar algo, es que se distancia mucho, como que pierdes un poco el interés, sobre todo porque la sociedad no funciona así, yo hago mi vida muy privada, como un diario. Lo que a mí me interesa es lo que sucede aquí, el carácter de aquí. Pero las revistas japonesas tienen para mí el sentido de no olvidar lo que pasa allí; estas cosas de manga que yo nunca hago; tengo un amigo que trabaja allí que se ha hecho muy conocido: Yoshitomo Nara, lo conozco mucho, hizo una exposición en Ginkgo, y también de cuando fuimos a Alemania. Ahora vive en Tokio, pero cuando vivía en Berlín…

– *¿Ah sí? ¿Lo conoces?*

– Nosotros coincidíamos en algunas ferias de arte, en Berlín, sobre todo. La primera vez fue en Madrid, me lo presentó un amigo, creo que vinieron a ver ARCO. No me acuerdo exactamente si fue aquí o si fue en Berlín, allí coincidíamos e íbamos a conciertos alguna vez, justo en una inauguración del museo que era antes una estación. Un amigo que es periodista y que por las noches se dedica al techno montó, junto a un artista visual alemán, un maravilloso concierto audiovisual. Había dos plantas, recuerdo una, la de abajo, llena de monitores, retransmitiendo el concierto, y de gente bailando. Y en la de arriba, una pantalla gigante y el concierto en directo, fue espectacular toda esa *fashion* en el museo. Ahí nos hicimos bastante amigos, pero hace mucho que no le veo.

Yo lo conocí en la época suya de artista malviviendo, luego ya se ha convertido en «artista showman», tiene que tener otro tipo de carácter. Además, estas cosas surgen casualmente en Japón, no surgen en otros sitios.

N.º 5

1 de julio de 2010 Madrid

– *Laura Clavería: ¿Y cuándo conociste a Gerardo Aparicio y todo ese grupo de amistades?*

– Mitsuo Miura: Cuando estuvimos en Bellas Artes, en el taller de grabado, hicimos mucha amistad, también con María, mi mujer, que estaba haciendo mural. Y hasta ahora, ya han pasado casi cuarenta años.

La amistad para mí no incluye solo lo de la profesión. Siempre hemos tenido esa nostalgia por los tiempos de Bellas Artes, viajar juntos por la isla de Creta, etc. Y aparte hemos trabajado en Egam desde el principio. Gracias a este tipo de vínculos se ha prolongado nuestra amistad. Y luego cuando yo me fui a vivir a Bustarviejo, él también se vino.

– *Tú fuiste el primero que se fue a vivir a Bustarviejo de todos tus amigos, ¿no?*

– Sí. Digamos que por mi economía. Para vivir sin un trabajo fijo, era un sitio idóneo, porque pagaba muy poco alquiler. Con tal de poder hacer mis cosas, me daba igual un sitio que otro, siempre que estuviese cerca de Madrid.

En Cuenca aprendí muchas cosas, pero esa ocasión no iba a volver... tanto material de cosas de arte, revistas, etc., y también conocer el Museo de Arte Abstracto. Cada sitio me ofrecía un tipo de condiciones. Igual que cuando me marché de Cuenca, me pareció que ya era suficiente. Ya había memorizado bastante, no es que ya supiese todo, y el museo estaba muy bien, pero, si quería plantear la cuestión de exposiciones o comercial, no era mi sitio.

Cuenca, en ese tiempo era ideal para los artistas que tenían ya cuarenta o cincuenta años, que me parecían entonces muy mayores. Trabajaban con galerías tan poderosas... Me daba cierta importancia vivir allí y también me facilitaba el conocerles directamente. Así, conocí a Sempere, Mompó, Lucio Muñoz, Saura, Millares, etc., incluso a las personas que se relacionaban con ellos, que pasaban el fin de semana allí. Eso me facilitó entrar en un mundo con el que, de otra manera, yo no hubiese tenido conexión. No me preocupaba en aquella época, pero realmente me servía. Cuando hacía exposición, a través de ellos venía otra gente que yo no conocía. Muchos eran coleccionistas, aunque nunca me he preocupado de saberlo.

Por eso cuando me preguntas qué coleccionistas tienen mis obras, yo no lo sé. El otro día una decoradora me dijo que le había sorprendido mucho que había visto una obra mía en la Embajada de Cuba, esa de las chapitas de metal. Me enteré un poco por casualidad, quizás alguien la compró para hacer un regalo diplomático.

Me entero poco. También un amigo me dijo que había un cuadro mío grande en el Hotel Cuzco. Yo ni siquiera he ido a verlo. Nunca me ha preocupado. Una vez que sale de mi estudio, yo no quiero saber nada. No tengo mucha preocupación por saber dónde están *[N. del A.: En ninguno de los dos casos hemos podido confirmar la localización ni las características de dichas obras]*.

– *¿Y qué amistad has tenido con Guillermo Lledó?*

– Tanto Gerardo como Guillermo y yo somos íntimos amigos, y hemos mantenido una gran amistad, aunque en el terreno del arte, como es normal, cada uno defiende su punto de vista. Hemos hecho varias exposiciones juntos, quizás con Guillermo he discutido más sobre arte, por el acercamiento de los dos a la estética del minimalismo. Aunque partimos de diferentes formas de entender el arte, la cultura occidental y la oriental.

– *¿Y en qué lo ves diferente?*

– Si tú ves pintura japonesa y pintura del Museo del Prado... Esa es la diferencia, porque claro, nuestros comienzos son muy diferentes y aunque tú vivas aquí muchos años, te cuesta digerir este tipo de cosas.

– *Pero en el caso de Guillermo…*

– Quizás en el planteamiento que él hace aparentemente abstracto, pero que viene del campo del realismo por influencia de Antonio López, aunque yo no lo llamaría realismo, sino ficción, como dicen los americanos. Estas pequeñas apreciaciones que, a lo largo del tiempo, producen unas diferencias que a mí, a veces, me cuesta entender, aunque para mí son positivas.

  Incluso contigo me pasan este tipo de cosas ¿por qué tienes interés en entrar en mi vida privada?

– *Ya… es una diferencia de perspectiva.*

– Tú quieres documentar todo porque es tu tesis, pero yo no quiero que entre un inspector a mi vida privada.

– *Ya… yo también lo estuve pensando… y lo entendí. Es que estamos acostumbrados a trabajar a lo mejor con artistas que han vivido hace muchos años y claro no se plantea el debate porque no tienen nada que decir. Pero claro lo bonito de un artista que está vivo es interactuar.*

– Una cosa es que tú me consideras artista y yo te hablo de mi profesión. Pero yo voy construyendo mi vida a través de otro tipo de experiencias fuera del arte, y me cuesta trabajo hablar sobre mi vida privada. Igual que cuando me preguntas qué has estudiado… vamos a ver yo separo lo académico y lo profesional. En cuestión académica todo el mundo hace lo mismo, unos lo hacen bien y otros fatal como yo. Mi estancia en la universidad no aparece porque estuve de invitado. Y tampoco me preocupaba, igual que en Japón, que entré en Bellas Artes y lo dejé… una cosa tan desastrosa…

– *Poco burocrático, digámoslo así.*

– Siempre he ido a lo que consideraba más interesante, sin pensar en títulos, etc. Al principio en Bellas Artes de Tokio tenía muchas ganas de entrar, pero cuando entré, vi que no era eso lo que yo quería. Me he movido intuitivamente, buscaba desde el principio una formación más profesional que académica. No me daba cuenta del esfuerzo que estaban haciendo mis padres para pagarme la universidad. Entonces, lo mío era muy práctico. «Si me pagan en Japón porque no me pueden pagar en España». Pero claro, para los padres mucho mejor si estudias y acabas y luego investigas, etc. Pero entonces no me preocupaba por el futuro. Yo he separado bastante mi vida profesional de mi vida personal. Supongo que para vosotros los historiadores esto va a ser incómodo, pero te contaré lo que pueda.

– *Es que mi labor es un poco la de reconstruir. Pero claro, hasta donde tú quieras llegar.*

– Seguramente, este tipo de valoraciones yo sé que desajustan mucho. Y hay cosas que a lo mejor no encajan bien o no tengo nada que contar. Cosas que todo el mundo hace, pero que, en realidad, escuchado de otra persona parece interesante o importante, para unos tiene sentido y para otros no.

– *¿Y qué relación has tenido con Denis Long?*

– Denis Long sigue haciendo sus ediciones. Hemos tenido una amistad que durante un período de tiempo corto fue más densa, pero seguimos siendo amigos. Cuando me vine a vivir a Madrid, él estaba cerca y me ayudaba. Es una persona muy amable. Me ofreció hacer una edición y colaboré haciendo una carpeta. Como yo también vivía de estampador, teníamos una relación como personas que se dedican al mundo de la gráfica. En cambio, cuando abrí una galería, nunca trabajé con él y eso le sentó algo mal. Yo nunca he mezclado mis amistades con el trabajo. Gerardo o Guillermo nunca han trabajado en mi galería y estas cosas parece que generan malestar.

– *¿Era por que llevabais otra línea?*

– Las cosas que a mí me interesaban iban por otro campo. A mí me gusta su mundo, su obra, pero no me interesaban para la galería. Yo tenía allí otras amistades, otro ámbito, otra estética. Hay diferentes tipos de relaciones. También con ellos he vivido cuestiones profesionales, pero más bien con una implicación de amistad más familiar.

– *¿Y con Eva has tenido mucha relación también?*

- Vamos a ver, Eva es una persona austriaca y es muy diferente. Igual que Adolfo Schlosser con quién hemos vivido muchos años en Bustarviejo, viéndonos casi a diario. Yo me considero amigo de ella, pero yo no sé si ella me considera lo mismo. Nos encontramos en exposiciones y hablamos, pero luego no nos vemos en dos años y no pasa nada. Nos gusta ver el trabajo que el otro presenta. Me gusta mucho lo que hace.
- *¿Entonces crees que me merecería la pena hablar con Eva Lootz?*
- No lo sé.
- *No sé hasta qué punto os habéis influido. Lo tengo que estudiar más.*
- Bien...
- *¿De la galería Ginkgo guardas algo?*
- Las ediciones que has visto. Se distribuyeron entre los socios cuando se cerró.
- *A mí me parece bastante importante estudiarla…*
- No lo sé, no sé si fue importante o no. Siempre he dado muy poca importancia a todo lo que he hecho. Las cosas están hechas porque te ha gustado hacerlas o porque te interesó y eso cuando termina… ya está. Seguramente no debe ser así, pero yo lo he hecho así, de esta manera. Igual que nunca me he preocupado por saber los compradores, quien tienen mi obra…
- *Pero habrá muchas cosas, ¿no?*
- Supongo que sí.

N.º 6

15 de marzo de 2011 Madrid

– *Laura Clavería: A mí me sorprende que te habías dedicado muchísimo al grabado y de repente cuando cierras Ginkgo dejas de hacer grabado. ¿Por qué dejas de hacer grabado en un momento determinado?*

– Mitsuo Miura: El grabado no es que fuese mi prioridad. Lo trabajaba porque era una técnica que me gustaba y muchas veces las obras estaban pensadas de tal manera que dibujo y grabado tenían una relación. Pero no lo he trabajado constantemente. El grabado me servía como estampador para sostener mi vida, una parte de ayuda económica. Me mantenía a través de la estampación y eso me facilitaba trabajar con el grabado de muchos artistas. Realmente mis obras de grabado están más centradas a finales de los setenta o en los ochenta. En esa época hacía más grabado, en otras lo hacía parcialmente, porque me venía bien pasar un dibujo a grabado. Eso me encantaba como placer de hacer en esa técnica. Nunca me he dedicado a una técnica como especialista. He hecho pintura, escultura, objetos, instalaciones. Sí, porque la técnica, en sí, no ha sido mi prioridad. Al principio me criticaban mucho esa forma de trabajar, parecía que un artista tenía que ser un especialista.

– *Es una idea un poco anticuada…*

– Sí, pero hoy en día también es un poco igual. Uno tiene que ser artista social, o artista fotógrafo, etc. Como que la tradición sigue y no ha cambiado. Y los coleccionistas parece que aprecian mucho ese tipo de profesionalidad o especialización, que se conozca a fondo su propio material o técnica. Y eso sigue funcionando. A un artista que maneja diferentes técnicas, no saben donde ponerlo en su colección...

– *Es todo por ponerle etiquetas.*

– Parece que no se atreviesen a presentar a alguien como artista, sino que fuese mejor presentarlo como grabador, pintor, escultor, etc.

– *Entonces ¿llega un momento que dejas el grabado?*

– No es que yo lo haya dejado, simplemente me parecía que, en ese momento, no necesitaba más grabado. Eso no quiere decir que no vaya a hacerlo nunca. A lo mejor más adelante o cuando tenga tiempo; no suelo poner límites.

– *Es que como coincide un poco justamente con el final de Ginkgo, entonces pensé…*

– Porque Ginkgo se dedicaba a ediciones.

– *Entonces yo me plantee que quizás habías llegado a un agotamiento de esa técnica o algo así.*

– Yo creo que una técnica nunca se agota.

– *No, agotamiento personal.*

– Es que el grabado que tú dices, estaba ligado al comercio de ediciones, no era porque yo estuviera haciendo mi grabado. Si me preguntas en relación a mi grabado personal, es verdad que hago cada diez años. A veces, estoy un año haciendo grabados, pero eso me pasa en pintura, en instalaciones, en objetos… que cada cierto tiempo hay una técnica que me favorece para lo que estoy planteando. Normalmente no abandono ninguna técnica.

– *¿Y cuando se fue Okano a Cuenca tú también tenías pensado ir? ¿O te lo dijo él?*

– Es que él se fue de nuevo a Japón, yo creo que él no llegó a vivir en Cuenca al principio. En aquella época, no estaba establecido en ningún sitio. Vivía en una pensión en Madrid y trabajaba allí. Estaba recién llegado. Y cuando fue a Cuenca encontró una casa abandonada y la compró. Yo hice las obras

de esa casa, me dejó todo preparado, contrató a todo el mundo y me dejó como encargado para revisar lo que estaban haciendo. A cambio él me dejaba tres años gratis su casa.

– *Pero entonces ¿tú fuiste porque tú querías ir y te surgió lo de la casa o porque él te dijo que fueras?*

– Más bien fue pura coincidencia, estaba pensando trasladarme a Cuenca cuando me invitó él a ir porque se marchaba a Japón. Durante el tiempo que él estuviera en Japón, yo le arreglaría la casa.

– *También me gustaría preguntarte por una coleccionista que vive en Japón que tiene mucha obra tuya.*

– Era como un intermediario. Se llama Hyakutake. Otro compañero se llama Miki, es un escultor que durante una época venía mucho a España, le gustaba mucho mi trabajo y lo coleccionó, sobre todo cosas de gráfica. Miki Toshiharu. Mantengo todavía amistad con él. Se dedicaba a hacer escultura urbana, su escultura estaba en distintas ciudades. Cuando voy a Japón siempre voy a su casa.

– *Y esta otra persona que hacía de intermediaria…*

– Kazuko Hyakutake es una coleccionista que tenía una relación como galerista independiente, se movía de un país a otro vendiendo obras, más como marchante. A lo mejor durante un año o cinco años se las quedaba y las disfrutaba, pero luego las vendía. Cuando fui a su casa había muchísimos Tàpies.

– *¿Y tienes contacto con ella todavía?*

– Prácticamente nada, alguna vez me llama, pero ya no se dedica a cuestiones de arte. Con ella hice una exposición en el Museo Marimura de Tokio, en el ochenta y ocho. Era una empresa de diseño textil que tenía una Fundación y un museo que se dedicaba a hacer exposiciones de diseño y de arte… Funcionaban al estilo americano. Cerraron hace muchos años ya.

– *He encontrado en una revista este anuncio del* Form Bijutsu Kenkyusho*, ¿es ahí donde tú estudiabas?*

– Sí, cuando tenía dieciocho años, siempre iba a dibujar y pintar por las noches allí.

– *¿Era como una academia?*

– Era una mezcla, iban tanto profesionales como estudiantes. No era como aquí que cuando se habla de academia parece que solo te preparan para ir a Bellas Artes. Ahí mezclaban todo. Normalmente en Japón los artistas no tienen un estudio grande, entonces tener un modelo para ti solo es un lujo y a los artistas que les gustaba la pintura figurativa pues lo tenían complicado. En cambio, cuando vas a este tipo de sitios, tienes caballete, un taller grande, modelo, etc.; puedes tener mucho sitio y puedes ir desde la mañana hasta la tarde.

– *¿Y hay profesor? Okano estaba ahí, ¿no?*

– Okano daba clase para los que querían ir a Bellas Artes. Más que academia lo podemos considerar… no sé como un taller de profesionales, artistas que hacían exposiciones en galerías de arte y nosotros íbamos a verlas. Muchos estudiantes de Bellas Artes pasan por sitios como este y algunos luego se convierten en profesores. Allí se da una relación mucho más profesional, más abierta, incluso van los galeristas para ver el trabajo de los artistas jóvenes.

– *En el anuncio más que academia habla de instituto.*

– No se le puede llamar academia. Hay gente que está investigando, otros son artistas profesionales...

– *¿Y respecto a la revista de* Bijutsu Techō *la leías ya antes de venir a España?*

– Claro, es algo normal sobre todo entre la gente que quiere ir a Bellas Artes y artistas jóvenes. En aquella época casi puedo decir que era la única revista que había de arte contemporáneo. Había otras, como aquí *Goya,* más tradicionales y especializadas.

– *¿Y desde cuando la leías?*

– Ya desde que estaba en mi ciudad, a partir de los quince años, porque es una fuente de información sobre arte bastante importante. Es algo normal…

– *Es que aquí la gente de quince años no lee este tipo de revistas…*

– En Japón es una cosa muy normal. Yo creo que funciona de otra manera, con muchos artículos sobre arte contemporáneo, en general. La revista de Japón puede ser entendida, tanto por los aficionados al arte, como por los profesionales.

– *¿Y recuerdas cuando salió lo de Cuenca?*

– A la vez que la pagoda de Fisac. Era una noticia pequeña, salía una foto de las casas colgadas. Siempre me acuerdo.

– *¿Y tú te acuerdas si la compraste en Japón o te la mandaron aquí?*

– Yo creo que la debí comprar en Japón cuando ya casi me venía. Creo que la leí en Japón.

– *¿Y cuál fue tu relación con el colectivo Palmo?*

– Con ellos hice dos exposiciones; una de grabado y otra de dibujos. Además, hice una edición de grabados. La relación es a través de María porque ella vivía y daba clase allí en Málaga y conocía a casi todos los del Colectivo.

– *¿Recuerdas a partir de qué año comienzas a colaborar?*

– Yo hice una exposición en Málaga en 1973 en la Galería La Mandrágora. A partir de esa exposición les conocí a ellos. Volví a ver a María y ella me los presentó.

– *Y en el setenta y nueve expones con el colectivo Palmo. Imagino que desde la exposición de La Mandrágora hasta esa del setenta y nueve, seguisteis la relación.*

– Sí.

– *Y de hecho creo que te valoraban mucho, contaban contigo para muchas cosas…*

– Sí, es que en el fondo yo era, en parte, muy exótico. En aquella época había muy pocos artistas extranjeros, algunos venían, se estaban medio año y luego se marchaban. Era una situación bastante extraña porque aquí tenían dificultad para generar arte contemporáneo. Lo mismo ocurrió con Eva Lootz y Adolfo. Los artistas de Málaga tenían mucho interés en ver lo que estaba pasando en Madrid y en conectar con lo que pasaba fuera. Estas cosas iban surgiendo. Manuel Barbadillo, un artista muy interesante, que trabajaba en arte geométrico, también era miembro de Palmo.

– *¿Pero Barbadillo estaba en el grupo?*

– Sí, desde el principio. Barbadillo, Brinkman y Peinado eran los tres artistas más importantes del colectivo.

– *En relación a las pinturas del setenta y siete de manchas fluidas, en algunas metes como vástagos horizontales y otros verticales. Yo quería saber por qué a veces son horizontales y otras veces verticales.*

– Son paisajes, a veces, al mirarlos domina la horizontalidad, como en los campos abiertos, el mar, etc., y otras, domina la verticalidad, como dentro del bosque. Es un tipo de estructura, que uso bastante, de los paisajes que ofrecen su propia estética. Aprovechaba mucho el paisaje cotidiano. Y lo interpretaba de esta manera. Algunos son dibujos que yo hacía de viajes. Eran como una zanja y daba un tipo de ambiente. Estas estructuras me servían. A veces son más fluidas, no es que yo quisiera hacer *dripping* ni mucho menos, la fluidez procede de las zanjas o surcos como varias capas, no sabía cómo darle este tipo de emociones. El hecho de colocarlo de esta manera parece abstracto, pero en el fondo, la manera de trabajar estas cosas estaba siempre basada en la naturaleza.

– *¿Y da igual que fuera vertical u horizontal?*

– Según el tema y cómo quería presentarlo. En otras obras esta estructura se repite, incluso muchos años después. En unas obras con círculos, sugieren el ambiente de la primavera por la mañana, por la tarde, por la noche. Esta estructura de cuatro estaciones, de cuatro tiempos la repito constantemente. La organización o distribución solo indica un distinto tipo de paisaje, de campo, de mar…

– *Hay una serie de caligrafías que haces en el setenta y uno o setenta y dos que me daban la impresión de que no pone nada en japonés tampoco.*

– Es de un libro de filosofía, hablaba del sentido de la obra de arte que el autor planteaba.

– *¿Entonces es japonés?*

- Hablaba de que las ideas crean jerarquía, así que estaba en contra de eso. Está relacionado con el marxismo. Yo leí ese libro y me gustó este tipo de frase y la copié. Dice que la construcción del verdadero arte es la verdadera libertad. Luego dice que está contra la sociedad jerárquica.
- *O sea es una cita de un libro que tú leíste en japonés.*
- Sí y me da la sensación de que es de Marx, pero no lo recuerdo...
- *¿Y te lo dejaron?*
- Alguien me lo debió de dejar, quizás algún amigo que estuviera en París. Traían libros de filosofía y luego me los dejaban aquí, o les pedía que me compraran algunos allí.
- *Entonces por lo que dices no tiene ningún carácter de obra de arte.*
- No, era político.
- *¿Y cuál de todos?*
- *Escritos sobre arte*, o algo así.
- *¿En qué año conociste a Zóbel o qué exposición era?*
- Seguramente sería una exposición de Bonifacio, en la galería Seiquer, pero no estoy seguro. Yo pasaba siempre por allí, porque vivía cerca, detrás de la Puerta del Sol en la calle de la Bolsa y por la tarde, cuando iba al Círculo de Bellas Artes, veía exposiciones, pasaba muy a menudo. Fue antes de que viniera Okano, tiene que ser en el 66 o 67 no muy tarde *[N. del A.: Bonifacio expuso en 1968]*.
- *Antes del 69 entonces…*
- Sí, bastante antes porque en el 69 yo ya estaba viviendo en Pozuelo. Estuve como uno o dos años yendo al Círculo de Bellas Artes. El año que llegué y al año siguiente.
- *Luego está esta serie de acuarelas que no sé si recordarás que son del ochenta y dos o algo así. Son diferentes en tu trayectoria. No siguen la línea de las otras obras.*
- Se puede explicar. Son aparentemente como una pintura, pero cuando utilizo una técnica… estas obras no están ni pintadas con pincel, simplemente son manchas de color que yo hacía dibujando. Cada técnica ofrece un tipo de mundo diferente. Son anilinas para teñir telas sobre papel de grabado porque admite el agua. Son ejercicios de manchas como zanjas pintadas con agua, así el aspecto cambia totalmente.
- *¿Y para hacer estas obras en qué te inspiras? Porque en esta época tú ya habías abandonado la temática de zanjas.*
- No es que la hubiese abandonado, hay temas que vuelven. En aquella época no había manejado estas técnicas. Era un experimento; la vida de un artista es siempre hacer este tipo de cosas. Al menos una parte.
- *¿Entonces no tiene nada que ver con la playa de Los Genoveses?*
- No, más bien está relacionado con lo anterior, la pintura de manchas, las caligrafías, pero este efecto pintando no se puede hacer. Solo se puede conseguir de esta manera. ¿cómo se pinta un paisaje que no se ve? Yo planteo cosas, por curiosidad, de las que ni siquiera tengo respuesta inmediatamente.
- *O sea son paisajes.*
- Sí, tienen relación con el paisaje. A veces es puramente la sensación que recibo de un paisaje. No es un paisaje figurativo, sino una sensación ¿cómo se pinta? Cuando dices «qué bien, qué a gusto», ¿eso cómo se pinta? Una cosa es la percepción visual y otra la sensación que recibes. Para mí la realidad es un conjunto de cosas, de lo que ves, lo que sientes, etc.

  Todas las cosas se pueden pintar de muchas maneras diferentes.

  Yo trabajo así. Mucha gente me dice: «si estás pintando abstracto por qué pintas luego figurativo». Un paisaje que veo a mediodía con luz, que no veo por la noche, pero sé que está ahí, ¿y eso, cómo se pinta? Quizás porque entran en juego sentimientos, sensaciones, memoria. La memoria está presente, está grabando momentáneamente cuanto ves.
- *¿Cuál es la técnica de esta obra?*

– Serigrafía. Esto también es una interpretación de las gestualidades que yo hacía, pero con la serigrafía fotográfica no se podía conseguir esta textura y la realicé con otra técnica, recortando el papel, y donde se había recortado salían esas manchas.

– *¿Este tipo de piezas se expusieron todas en Egam?*

– Sí. No lo tenía muy claro… me gustaba esta forma de repetición puramente estética, trabajaba sobre la acumulación de gestos. La gente puede entender que ahí mi trabajo tenía relación con el de Barbadillo o Sempere. Eso también me lo dijo Barbadillo en una ocasión.

– *Pero no tenía relación…*

– No lo sé. Después de esto comencé a trabajar con la caligrafía repetitiva y superpuesta, a veces en sentido vertical como la japonesa, y otras en horizontal. Seguramente no entré en este campo de forma razonada, pero me parecía que tenía sentido; al entrar dentro de la caligrafía con números, me sentí mucho más cómodo trabajando un mundo caligráfico. Estaba pintando repitiendo una misma acción.

  Fue una exposición que a la galería le gustó porque era algo de lo que no había tradición aquí. Quizás por eso.

– *Y todas estas obras del setenta y uno, en este momento no trabajabas con óleo, sino con esmaltes. Por ejemplo estas…*

– Esta es otra técnica, porque para pintar con fluidez con óleo, tenía que echar mucho aceite y tardaba mucho en secar, agradezco al material que me dé esas posibilidades. Si tuviese que pintar con óleo seguramente lo hubiese tenido que solucionar de otra manera.

– *Pero todas estas obras son esmaltes.*

– Exactamente no. Porque Antonio Lorenzo, que vivía en Cuenca, cuando vino a mi estudio me explicó: «si quieres pintar con mucha fluidez mejor que trabajes con esmaltes, mezclados con óleo el secado es más lento y si te equivocas lo puedes quitar. El esmalte no admite cambios porque el secado es bastante rápido. En dos horas ya empieza a cuajar la resina del esmalte, y, si quieres retocar, mejor que lo mezcles con un poco de óleo».

– *Como una mezcla. O sea que todas estas obras son mezcla. ¿Y las que son sobre cartulina también o son solo esmalte?*

– Está todo mezclado también.

– *Me parecía tan planito.*

– Por llevar mucha trementina, pierde materia y no da relieve.

– *Pero me daba la impresión de que siendo tan fluido no llevaba óleo.*

– Sí, porque la mezcla se convierte en una especie de acuarela.

– *Y se queda más opaco también.*

– Con brillos que se pueden controlar, si lo quieres más brillante le puedes echar barnices, aunque de por sí el esmalte tiene mucha resina. Me pareció que favorecía mucho a la manera que yo tenía de trabajar. La técnica influye siempre mucho, tú planteas una idea y buscas la técnica que le va mejor.

– *Y trabajabas normalmente con cartulina o con tabla.*

– Bueno, yo pintaba con lo que había. Entonces pintaba sobre papel porque era lo más barato y, si podía, compraba algo de tela y preparaba algún lienzo. Hacía una caligrafía sintetizada o menos controlada, pero ordenada.

– *O sea que es la misma idea.*

– Sí.

– *Y esta obra estaba hecha…*

– Con lápices de colores, porque, me gustaba trabajar con diferentes medios.

– *Era un experimento.*

- Sí, eso me lo criticaba mucho la gente. De repente, estás haciendo una cosa y luego otra más limpia. Si tú ves, yo tengo montón de fotografías de clavos, y con un pequeño movimiento se transforman en otra cosa totalmente diferente. ¿y por qué yo no podía pintar así? A mí me gustaban estos procedimientos, cambiando la intención se transformaba todo totalmente. Sigo trabajando de esta manera.
- *Lo que importa es la idea que lo origina.*
- Para mí, sí.
- *¿En las acumulaciones, hay alguna evolución?*
- A medida que avanzan los trabajos, se van encontrando nuevas situaciones y nuevos sentidos y, lógicamente, se crean otras experiencias.
- *Pero no tiende hacia una evolución…*
- Son ejercicios que vas haciendo y salen de distintas maneras. A veces el color es más alegórico, parece que estás escuchando un concierto.
- *Pero conviven con las otras en el tiempo, no vas hacia más o menos.*
- No. Son cosas que voy probando a la vez.
- *Es que algunas tienen signos y otras no.*
- A veces salen signos por las formas que hago. Acepto el material tal cual es. Son el mismo tipo de ideas, pero con luz y sombra diferentes.
- *Luego hay otras en las que me da la impresión que metes palos.*
- No son palos, la idea es de surcos o zanjas, tratados con un sentido escultórico, muy matérico, con volumen.
- *¿Pero hay un palo?*
- No, es solo pintura. No hay ningún palo de madera.
- *¿Hiciste muchas así?*
- No hice muchas, estas dos son diferentes.
- *Y en la exposición individual que hiciste en Amadís en el setenta y dos qué obras había.*
- Toda la serie de acumulación: cartulinas, cuadros, objetos y fotografías. Muchas cartulinas estaban colgadas con pinzas, como que se iban acumulando, pintadas en un papel de 100 x 70 cm, empapelando la galería. Lo demás estaba todo amontonado en el suelo, tanto cartulinas como cuadros. No se veían como en una exposición normal.
- *También había papelitos y los clavos ¿no?*
- Sí, como en mi estudio. Mi estudio era así, no tenía un planero o archivador para guardar cosas. El montaje era exactamente igual a como estaba en el taller.
- *Luego quería preguntarte qué hiciste primero si las esculturas redondeadas o las alargadas de madera.*
- No estoy muy seguro de cuales hice primero. Casualmente conseguí bastante madera del derribo de una vaquería, y comencé a trabajarlas, como una nueva experiencia.
- *Entonces era como traspasar a la madera la acumulación.*
- No lo sé...
- *Y luego ya pasas a estas que están horadadas.*
- Sí, eso es idea de surco o vacío.
- *¿Pero estas alargadas son posteriores a las circulares?*

- No sé, porque en grabado también hacía formas circulares. Yo creo que surgen al mismo tiempo, cuando caminas por la noche por el bosque, en esa oscuridad también hay acumulación de sonidos y también se puede traducir en una masa de silencio.
- *Esto lo he encontrado en una subasta y me ha parecido tan raro…*
- Esto es un encargo de Valladolid de la Galería Machón, porque hacía regalos para el Ayuntamiento de Valladolid, para las Navidades, con edificios antiguos de la ciudad. Trabajaban diferentes artistas. No está dentro de mi trabajo, es una cosa que me pidieron y yo se lo hice.
- *Pero no hiciste nada más de este tipo ¿no?*
- Creo que hice dos o tres para que eligieran, pero como no me gustó seguir, se lo pasé a un amigo y él hizo el resto.
- *No te pega nada…*
- No me molestaba hacer uno para divertimento, pero no es una cosa…. Se lo dejé a un amigo argentino que vivía en Bustarviejo que era muy minucioso y le gustaba mucho hacer este tipo de cosas.
- *¿Estas obras forman, todas ellas, parte de una carpeta?*
- Son grabados, tienen la misma idea que la escultura. Son cosas diferentes, no forman una misma carpeta.
- *¿Y tampoco estos* gouache*?*
- No, esta es otra serie distinta.
- *Te lo preguntaba para ponerlo en la catalogación.*
- Son variaciones de una misma idea.
- *Y de las esculturas de* Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, ¿Cuántas hiciste?*
- De piezas grandes, hay siete. Esas siete son la base, y luego todo repetido con la misma forma en tamaño pequeño, con diferentes colores. Empecé a hacer otras siete grandes, pero todavía no están realizadas. No están acabadas.
- *¿Y recuerdas en qué exposiciones han estado? Yo tengo apuntado que en Trayecto, en el CAB de Burgos, en el MACUF y en Helga de Alvear.*
- Sí, en esas. Bueno, en Galicia en el MACUF no estaban esas obras, en el catálogo es posible que sí, pero en la exposición pusimos otras piezas alargadas de forma triangular.
- *Y otras obras que yo llamo de nubes ¿las hiciste tanto sobre tabla como sobre lienzo ¿no?*
- No, solo están hechas sobre tabla, porque la pintura era tan líquida que en el lienzo se acumulaba y se hundía. La tabla favorecía más, porque iba con un cubo de pintura echándola por encima. También a veces están pintadas sobre papel. Luego, una vez que se habían secado, el papel está pegado sobre tabla.
- *Es que aquí pone que es sobre tela.*
- A veces se equivocan con los datos. Igual que en otras ocasiones para hacer fotos a una escultura el fotógrafo las coloca en otro sitio, apoyadas en un árbol… eso no es mi obra.
- *También te quería preguntar por las fotografías que están pegadas a un papel y luego esto es todo grafito ¿no?*
- Sí.
- *¿Pero todas estas obras se inspiran ya en la playa de Los Genoveses o también en paisajes de campos y tierra?*
- Esto es por la noche en la playa, cuando te acercas al mar y hay luna llena, los objetos que están dentro del agua destacan y se ven.
- *Pero también hay arena ¿no?*

– Sí, son paisajes de arena. Lo único es que están muy oscurecidos. En realidad es gris, pero lo que he visto de día lo he transformado en noche. Ese tipo de cosas fantásticas que te permite la técnica. Un paisaje inventado por mí, como que la noche tiene que ser de esta manera, con ese brillo del mar.

– *Luego también quería preguntarte, cuando estás con Marcos en Pozuelo, ¿allí qué tipo de obras haces?*

– Papeles recortados, el inicio de estas obras. La serigrafía la empecé allí. No sé qué fecha habré puesto…

– *Estas por ejemplo, ¿son de Pozuelo?*

– Sí, yo creo que sí, porque allí ya había trabajado con serigrafía y teníamos un taller montado. Pueden ser del setenta, en primavera todavía estaba allí. En Cuenca yo no tenía taller de fotografía. Esto no son pantallas de nylon. Esto sí puede hacerse sin fotografía.

– *Y esto sí que está hecho en Cuenca.*

– Sí, está diseñado en Cuenca para el cartel de Amadís.

– *¿Esto también es grabado?*

– Es hueco-grabado, aunque no tiene aspecto de grabado, así mirado podría ser perfectamente serigrafía, pero son grabados en relieve. Entintados sobre la plancha sin grabar; se entinta la plancha con el rodillo y se coloca encima el papel. Y esto es serigrafía que hice en Cuenca, en el setenta y uno.

– *¿Y todo lo de los papeles vegetales transparentes, eso lo hiciste en Pozuelo?*

– Me parece que los hice ya en Cuenca. Hasta mayo, aproximadamente, estuve en Pozuelo, puede ser en los dos sitios.

– *Pero este tipo de cosas las empezaste en Pozuelo ¿no?*

– Sí. Cuando hacía grabado a la vez, porque tenía que recortar papel, y la matriz eran cosas como estas. Yo recortaba papel, tres o cuatro papeles muy finos. Lo que no usaba para el grabado lo utilizaba para estas cosas.

– *¿Y crees que la relación con Marcos pudo ser fructífera para influiros mutuamente?*

– No. Teníamos obras muy diferentes. Marcos tenía un carácter muy especial y no me dejaba usar su tórculo, así que me tenía que ir a Bellas Artes a estampar mis grabados; sin embargo vivir con él era muy fácil porque era una persona muy ordenada, muy estricto con sus cosas. La amistad funcionó muy bien en ese sentido. En las cuestiones de profesión, Marcos me ayudó a conocer la galería Egam, seguramente la conocí a través suyo o de Gerardo Aparicio. Yo era demasiado joven y todavía no era artista, en cambio ellos sí. Gerardo hizo una exposición muy buena en la Galería Seiquer. También me ayudó Marcos a conocer gente, porque era amigo de artistas muy conocidos como Mompó y Genovés que eran de la generación de Marcos, unos diez años mayores que yo.

– *Pero la serigrafía la hacías con él ¿no?*

– Sí, porque era nuestra casa y habían montado el taller allí, sin pagar alquiler del espacio. Entonces yo tenía derecho, pero con mucha dificultad, cuando había un hueco, cuando nadie lo usaba… El taller de serigrafía, en realidad, lo montaron Marcos y Gerardo con ayuda de un amigo americano que lo financió.

– *Entonces solo hacías serigrafía cuando te dejaban…*

– Sí, pero también como yo pintaba y tenía un taller arriba, solo mío, no me importaba mucho. Ellos eran muy divertidos, pero también muy jaleosos.

– *Y tú necesitabas tu espacio…*

– Sí.

– *Me sorprende que nunca has trabajado en litografía.*

– Solo una vez en Arteleku. He tenido oportunidad de trabajar, pero nunca me ha interesado.

– *Y las esculturas de cubos que alguna vez hemos visto que parecen jaulas. ¿Son del ochenta y cuatro o del ochenta y seis? No sé si es que has hecho dos iguales.*

– Es posible, porque me gusta trabajar en serie.

– *Es que yo pensaba que eran del ochenta y cuatro y en un catálogo de Egam aparecen como del ochenta y seis, pero ¿las hiciste nada más venir a Madrid, no?*

– Sí, porque al principio no tenía taller. Por eso son piezas pequeñas.

– *Es que tanto María como tú me habéis dicho muchas veces que llegasteis a Madrid en 1985, entonces me chocaba mucho, pero yo creo que estas obras son del ochenta y cuatro.*

– Yo no sé… Pone ochenta y cuatro. Es que al siguiente año, ya tenía taller con Alfonso Albacete.

– *Y el tema de trabajar aquí la madera te ha podido influir algún artista español o por el hecho de que tu padre también trabajaba la madera... En estas obras me refiero.*

– No. Es casualidad. En mi casa, en Madrid, tenía una habitación que usaba como estudio y necesitaba hacer piezas pequeñas y no hacer ruido. Compraba listones de madera de un centímetro y las iba construyendo poco a poco. Se trataba de no parar, de ir haciendo ejercicios.

– *De adaptarte…*

– Sí, hay muchas piezas que por circunstancias o por adaptación las haces. Te condicionan un poco la manera de trabajar.

– *Otra cuestión que me llamaba la atención es que después de venir en el 66 a España hasta el setenta y seis no expones en Japón. Mantienes poca relación con Japón…*

– Yo cuando vine aquí era un estudiante, todavía no era artista y no conocía las galerías en Tokio. Entenderás que para que alguien me ofreciese hacer una exposición desde Japón, se tardara mucho. Saldría la primera exposición por casualidad. Creo que la primera fue porque me la ofreció mi profesor Shōji, en Morioka. Él haría de intermediario, porque fui su único alumno particular. Fue por invitación de él.

– *¿Antes de estar en Tokio para la exposición del Tozai Bunka Center, habías estado después de estar viviendo en España?*

– Sí, pero a los del Tozai Bunka Center los conocí aquí. Ellos vinieron a Madrid y como eran muy amigos de Miki Toshiharu, me los presentó.

– *Además fue Miki el que escribió el catálogo, ¿no?*

– Sí. Eran muy amigos, y Miki, se lo planteó y les pareció bien.

– *¿Pero antes de ir a esta exposición habías estado recientemente en Tokio?*

– Sí, un par de veces...

– *Según me contaste, al llegar te impactó mucho la ciudad…*

– Ah, sí, yo había estado antes, pero siempre como turista, no me lo había planteado para hacer una obra. Si vas de turista todo es muy bonito, pero al tener que trabajar sobre una cosa muy concreta, sobre todo si estás trabajando sobre la idea del consumismo, te impacta.

– *O sea que tú conocías cómo estaba Tokio con todos los neones…*

– Sí, desde pequeño porque antes de venir aquí, ya en Japón había una gran efervescencia del capitalismo, ya existía el tren bala. Me gustaba el ambiente diferente. Yo estaba viviendo aquí, intentaba acostumbrarme lo antes posible. Yo no quería comparar, incluso me molestaba. Eso lo hacen los turistas, criticando lo que no les gusta. Pero es verdad que, cada vez que iba, Tokio estaba más lleno de luz y color.

– *También me gustaría hablar sobre el Grupo Quince. Hiciste solo una edición con ellos, ¿no?*

– Sí, solo hice una.

– *Pero nunca llegaste a ser del grupo…*

– No, porque los del grupo eran solo los quince socios que invirtieron dinero allí. No había artistas.

– *Luego te quería preguntar por el proyecto que hiciste para el Museo de Escultura de Leganés y que no se hizo al final. ¿qué proyecto presentaste tú?*

– Solo presenté un dibujo y una maqueta. No lo recuerdo bien. Yo tenía asignada una colina, el lugar en sí era tan bonito que planteé intervenir, sobre todo, alrededor de la misma. Luego algún otro artista llegó a realizar su proyecto, creo que Susana Solano, quizás también Eva Lootz y Toni Gallardo...

– *Pero lo tuyo al final no se hizo.*

– No, como no cumplían el contrato, no lo hice. A los escultores que realizaron su obra solo les pagaron los gastos.

– *¿Y dieron las obras gratis?*

– Sí, estas cosas suceden alguna vez.

– *Y tú eras muy amigo de Eva Lootz.*

– Sí.

– *Pero estando aquí en Madrid ¿no?*

– Sí.

– *Porque cuando os fuisteis a Bustarviejo Adolfo y Eva ya habían dejado de ser pareja ¿no?*

– Eva y Adolfo mantuvieron una amistad muy cordial siempre, también en la cuestión profesional.

– *Y aunque has hecho bocetos por ordenador, nunca has realizado obras enteras con este medio. ¿no te interesa?*

– No sé si es que no me interesa o que prefiero cosas más materializadas. El ordenador, a veces, me sirve como guía porque facilita mucho la parte mecánica, puedes hacer una copia muy rápido y puedes invertir colores…

– *Sí, como para experimentar.*

– Entonces, lo trato en ese sentido.

– *¿Y sigues trabajando?*

– Sí, pero ni siquiera saco copias. Es un modo de trabajar limpio y rápido, puedes seleccionar el tipo de línea, el grosor… Algo que yo no controlo con el lápiz, ahí es mucho más fácil.

– *¿Y no te has planteado nunca imprimir algunas de esas cosas y presentarlo como obra tuya?*

– La única vez que lo he hecho ha sido para RMS, que lo hice con ordenador. Había diferentes piezas, pero una de ellas sí que estaba hecha con ordenador, porque se facilitaba mucho.

– *Una vez en el noventa y cuatro te invitaron a hacer un experimento en el Instituto de Radio y Televisión.*

– Sí.

– *¿Conservas algo de esto?*

– El vídeo lo tiene que tener Nacho Criado, que se lo quedó. Nos invitaron y la televisión nos ofreció un maravilloso estudio superequipado con sus técnicos. Ellos se interesaron mucho en esta colaboración y experimento con los artistas. Ninguno de nosotros lo manejábamos técnicamente. Y ellos nos planteaban que hiciéramos una obra fija que tradujese el tiempo. Era como un reto. Estaban Eva, Adolfo, Manolo Quejido, Nacho, etc. Estábamos varios. Yo realicé mi trabajo con todos los dibujos que tenía, fotografías de mis obras, de viajes, etc.

– *Salió en el programa* Cuadro a Cuadro.

– Sí, fue una experiencia interesante.

– *¿Y estuviste todo un mes?*

– Sí, porque era una cosa tan lenta y laboriosa para nosotros el dibujar así… Yo tenía un montón de fotografías, pero para completar treinta minutos de proyección, se tuvieron que convertir en miles de imágenes.

– *¿Y te gustó la experiencia?*

– Sí, aunque no es una cosa que yo me he animado a volver a hacer. Tampoco tengo medios. Esa forma de entender el espacio… La gente que ha hecho vídeo, seguramente se engancharía mucho más. Como experiencia me pareció interesante, sobre todo conocer a los técnicos, ver qué sabían sobre arte. Uno de ellos era un gran especialista que trabajaba en Estados Unidos con grandes directores de cine como Spielberg.

– *También quería preguntarte por las intervenciones que hiciste en Telde, esas tampoco se hicieron ¿no?*

– El proyecto lo hice, pero no se realizó. Teníamos todos un sitio asignado, pero al final no se hizo por cuestiones de política. Cuando cambia un político, rápidamente todo lo anterior se anula.

– *¡Qué pena porque era muy interesante!*

– Yo tenía muchas ganas de trabajar en ese proyecto. Mi trabajo trataba de aprovechar las situaciones reales del lugar, y que la naturaleza se convirtiera en escultura. Yo quería intervenir en este espacio colocando cientos de piedras volcánicas, de un tamaño aproximado de 70 x 80 x 80 cm., sobre una pradera que había al lado de la autopista, dejando crecer las plantas silvestres y autóctonas para que las cubriesen.

– *Era como un mar de nubes…*

– Sí, la flor roja sale en primavera y convierte todo en rojo, rojo; en verano las hojas son verdes, y en invierno estaría solo la estructura de las plantas y solamente se vería la parte del tallo.

– *¿Pero entonces tu obra cómo era?*

– Había que colocar un montón de piedras de lava como una especie de cuerpo, entonces, sobre eso iría una «nube» de plantas silvestres que estaban ahí, irían trenzándose y ocupando todo sobre las piedras. Yo hablé con el jardinero y le pregunté si se podía hacer de esta manera. Y me dijo que sí, donde hubiese relieve se iría cubriendo de plantas. Como si vieras un paisaje de nubes desde un avión. Seguramente la realidad sería diferente, yo vi allí una piedra cubierta de estas plantas, y me sugirió el proyecto.

– *O sea esto que parecen nubes…*

– Eso en primavera estaría rojo totalmente. Una vez que estuvieran cubiertas, las piedras desaparecerían y se convertiría en un paisaje, como de ficción. Piedras había un montón, no costaba dinero. Mi proyecto era el más barato de todos. Eso sí, lo único sería el problema de mantenimiento, de limpieza.

– *¡Qué lástima que no se hiciera!*

– Bueno, quizás como proyecto era más bonito.

– *Otro asunto que me interesa es tu trabajo como docente, como profesor. Cuando tú trabajas con tus alumnos ¿qué esperas de ellos, qué es lo que más te interesa?*

– Yo, lo primero que quiero es informarles. Yo puedo trabajar libremente porque estoy trabajando más como profesional que como profesor, es decir, como artista. Entonces, aunque se me asigne una asignatura muy concreta, puedo aplicar a eso mis conocimientos. Ese es el contrato. Y cuando yo trabajo con ellos, en realidad me convierto en una especie de colaborador suyo. Se trata de ayudarles a realizar sus ideas, aunque a veces proponen unas ideas tan absurdas... que tengo que discutirlas. Explico ideas para que ellos reflexionen, es más bien como un taller de arte.

  Yo tengo normalmente quince alumnos, que es un número ideal para que haya una relación muy fluida, tanto individual como colectiva., esto facilita también las actividades extras, como ir a ver exposiciones, ir a museos, o viajar con ellos para ver eventos, como la Documenta de Kassel, etc., que les ayudan mucho a conocer la vida artística de un modo más cercano.

– *Pero nunca les impones un criterio, siempre tienen muchísima libertad.*

– No tanta libertad, porque, en gran parte, es verdad que es una enseñanza académica y hay una programación. Ellos tienen que aceptar el sistema.

– *Pero a la hora de trabajar ellos pueden trabajar lo que quieran ¿no?*

- Hay distintos tipos de temas y, dentro de estos, ellos pueden hacer sus propuestas y desarrollar con libertad, pero con responsabilidad, sus ideas. En realidad es duro, porque tienen que defenderlas junto a sus trabajos realizados en la clase.
- *Es como superlibre… Seguro que otros profesores les habrían dicho: «tenéis que pintar así».*
- Bueno, eso es solo hasta el segundo curso, porque al principio el aprendizaje es más técnico. En tercero, que están conmigo, ya cambia totalmente, ahí ya depende mucho de la intención y aspiración de los alumnos. Hay, sobre todo dos tipos de aprendizaje, uno es técnica, y el otro cómo desarrollar ideas. Algunos obedecen a lo que les sugieres y otros que pueden plantean y desarrollan sus ideas. Actualmente el uso del ordenador en la clase, como medio de información, se ha generalizado. Los que quieren trabajar avanzan muy rápido.
- *¿Y cuales han sido las mayores satisfacciones que te ha dado tu trabajo como profesor?*
- Quizás que los alumnos también me dan un plus. Sobre todo porque a veces me plantean cosas tan absurdas que jamás se me ocurrirían y me da que pensar mucho. Eso es como un gran plus, me obliga a pensar desde su punto de vista. Eso sería lo más atractivo. La satisfacción personal es esa.

  Tengo beneficio, no en un sentido de pasarlo bien con ellos, sino que ellos me plantean cosas difíciles para mí y yo tengo que estudiarlas. Eso es lo más interesante, que yo tengo que estudiar para compartir sus problemas. Es lo que más me atrae.
- *Que te lo pongan difícil, vamos…*
- Sí y no. Lo que me parece lo más interesante es tener que compartirlo con ellos. Yo resuelvo a mi manera sesentona y ellos tienen que resolverlo a su manera veinteañera. Ese tipo de desajustes es muy bonito. Me dan otra estética y yo la comparto.
- *Y luego en la galería Ginkgo, tú nunca mezclaste lo profesional y lo personal, y todos los artistas que elegiste era porque te interesaban muchísimo su trabajo ¿verdad?*
- Sí. Hay veces que he acertado y otras veces que ha sido una equivocación mía.
- *Y entonces ¿qué es lo que buscabas un poco en esos artistas?*
- Había dos tipos de artistas; unos más mayores y otros más jóvenes. Abusé un poco, porque para tener identidad en una galería, necesitaba gente muy conocida, así que llamé a mis amistades. Sabía que a mí lo que me interesaba era promocionar artistas jóvenes, pero teniendo artistas conocidos en la galería, le daba importancia y una garantía. Los artistas que colaboraron en esa época, eran los que estaban funcionando mejor en todas las galerías de Madrid, lo que significa trabajar en las mejores galerías de España automáticamente. Es así. Están en todas las colecciones y en todos los museos de arte actual de España.
- *Pero aún así, trabajabas con un tipo de estética determinada, con un planteamiento concreto…*
- Me imagino que sí.
- *Era gente que estaba trabajando un poco en lo conceptual también.*
- Había artistas de diferentes tendencias. Muchos de ellos hicieron un proyecto muy original y específico para ese espacio. Ese fue el principal atractivo de la galería, junto a las ediciones de gráfica, objetos y fotografías, que dieron un impulso importante a través de suscripciones.
- *Como un escaparate.*
- Sí, algo que no puedes hacer normalmente en otro tipo de galerías. Bueno, hay veces que sí hemos hecho pintura y dibujo, pero en general yo les encargaba a ellos un proyecto para realizar in situ, a cambio de adquirir una edición, según la idea de la exposición.
- *Es que me gustaría muchísimo conseguir fotografías de esto y no encuentro, porque estoy buscando a Arturo por activa y por pasiva...*
- Yo no tengo nada, eso lo tiene que tener todo Arturo.
- *Es que es una documentación superimportante.*
- No lo sé. Yo es que a las cosas pasadas no les doy importancia. Lo hemos hecho, y hemos disfrutado mucho durante los casi diez años que duró la galería.

- *No, si no me refiero a eso, sino que a lo mejor también quieres tener esos datos.*
- Bueno, como esos datos ya los has vivido y disfrutado, pues no tengo la necesidad de guardar todo. Yo tengo con Arturo este tipo de relaciones. Lo que él tiene yo nunca se lo he pedido. Nos hemos respetado siempre mucho.
- *Y sobre el tema de las colecciones, ya sabes que yo me voy a volver loca intentando encontrar coleccionistas. No sé qué te parecería, si te parece mal pues nada, hablar con la Galería Helga de Alvear para ver si te podrían dar algo de información, porque a mí esta información nunca me la van a dar.*
- Es que los clientes de Helga son sus clientes, no son míos. Eso lo tienes que entender. Ellos guardan sus clientes celosamente, porque han dedicado mucho tiempo hasta conseguirlos Yo lo entiendo así. El mundo del negocio no es tan fácil, es una cosa muy compleja.
- *Entonces, no te parece posible…*
- No, ni si quiera lo quiero hacer, porque es algo que yo respeto.
- *No, por supuesto, pero si el fin no es ese.*
- Pero para ellos es su cliente.
- *La cosa es plantearles que es para una tesis, diciéndoles que solo queremos saber los coleccionistas importantes…*
- Sí, pero las colecciones oficiales están ya puestas en los catálogos. Pero la colección privada normalmente no te la dan.
- *También te quería preguntar que en la exposición que hiciste en el Tokai Bunka Center de Tokio, tu nombre aparece en el catálogo escrito en katakana y me pareció muy curioso. Quería preguntarte si fue una decisión que tomaste tú o fueron ellos los que lo pusieron.*
- Yo no, quizás a ellos les gustó así.
- *No sé si era porque al vivir en España…*
- Quizás lo ponen para diferenciarlo, o quizás es una forma de componer, para darle animación a la presentación.
- *¿Pero no es algo que tú dijiste?*
- No, yo les mandé fotografías, o sería mi amigo Miki.
- *Luego también te quería preguntar ¿exactamente cuando estuviste viviendo con Nacho? Tú estuviste un tiempo viviendo en casa de Okano, pero luego él vino.*
- Yo vivía al principio en casa de Okano, pero después como el estudio era muy pequeño, alquilé otra casa y cuando vino Nacho la compartí con él.
- *Pero ¿ahí vivías o solo era taller?*
- Al principio era solo taller, pero cuando volvió Okano de Japón, me quedé también a vivir.
- *Es que el que es ahora director del museo me dijo que habías alquilado una casa a sus padres, que no sé si será de la que me estás hablando. Se llama Antonio Garrote.*
- Sí, claro.
- *¿Esta casa es la que dices?*
- Sí, es la misma.
- *Entonces mantuviste las dos casas a la vez.*
- Solo un tiempo.
- *O sea que si tú llegas en mayo del setenta aproximadamente. Entonces, estuviste en casa de Okano al principio, pero ¿allí como podías estar?*
- Mientras terminaban una habitación, estuve en una pensión. La obra duró poco tiempo.

- *¿Y Criado cuando viene?*
- Criado vino al siguiente año, o un año y medio después.
- *¿Entonces cuando llega él es cuando te cambias con él al otro lado?*
- Sí, porque ya iba a volver Okano.
- *¿Y eso cuándo fue?*
- Creo que fue en el setenta y uno.
- *O sea coincidió cuando vino Nacho. ¿Nacho ya vivió desde el principio contigo?*
- Sí. Además, en esa época también, aparte, yo alquilé otro local como estudio, que se llamaba Sala Honda y que había sido una sala de exposiciones. Luis Muro, un artista amigo nuestro, la dirigió un tiempo.
- *Sí, también me gustaría contactar con él.*
- No sé, creo que vive un poco abandonado, se cansó del arte. Su mujer y sus hijos se marcharon. Y él se quedó solo ahí.
- *Entonces, ¿tenías las tres cosas a la vez?*
- No, cuando supe que volvía Okano, entonces alquilé el otro taller,
- *O sea que la Sala Honda duró muy poco tiempo.*
- Sí, duró muy poco.
- *Y lo que decíamos antes, Nacho se fue a vivir desde el principio contigo a la casa de Garrote.*
- Sí, porque Nacho era un artista que no necesitaba taller. Hacía sus proyectos y cuando necesitaba realizar su obra venía a mi estudio y trabajaba allí porque, como había sido una galería, estaba muy bien para temas de montaje, había focos, etc. Entonces Nacho hacía pequeños ejercicios allí.
- *¿Y Nacho estuvo más tiempo que tú en Cuenca?*
- Sí, yo lo dejé allí, pero tardó muy poco en marcharse. Cuatro o cinco meses o algo así. Luego ya volvió a Madrid.
- *¿Y recuerdas en qué calle vivías en Bustarviejo?*
- Calle Real será. Todas las calles principales se llaman así *[N. del A.: Calle Real, está justo en frente de la Iglesia por lo que coincide con otras descripciones que Mitsuo hace de la misma]*.
- *También quería preguntarte por tu vinculación y participación con la Asociación Cultural El Bustar. Si hiciste algo con ellos.*
- Colaborábamos en diferentes actividades. Nosotros, María y yo, organizamos el taller de arte. El fin de semana teníamos un taller infantil y otro de adultos. Eso estaba, en parte, financiado por la asociación, que pedía una subvención a la Comunidad de Madrid y conseguía esa ayuda.
- *¿Nunca participabas en la revista?*
- No, había otra gente que se dedicaba a eso.
- *¿Y no hacías ninguna ilustración para la revista?*
- Sí, alguna vez hacíamos la portada, hice dos o tres.

4. 2. TRANSCRIPCIONES DE OTRAS ENTREVISTAS DESTACADAS

N.º 7

6 de julio de 2010 Madrid

Entrevista realizada a Alfonso Albacete.

- *Laura Clavería: ¿Cómo os conocisteis? ¿Hace cuántos años?*
- Alfonso Albacete: No lo sé bien. Yo a Mitsuo lo debí de conocer en la Galería Egam porque yo mi primera exposición aquí en Madrid la hice en Egam. Era el año 74 ó 75 y supongo que nos conocimos allí *[N. del A.: fue en abril de 1975]*. Yo había visto alguna exposición suya. Hizo una exposición individual aquí en Madrid. Y luego no nos veíamos mucho. Bueno, nos veíamos a través de amigos comunes, pero cuando empezamos a entrar más en contacto fue a principio de los ochenta. Él estaba viviendo en Bustarviejo.
- *Y cuando estuvo en Madrid hasta el año 70, ¿os veíais?*
- En aquella época… es que ten en cuenta que yo soy cuatro o cinco años más joven que Mitsuo y a estas edades no se notan, pero cuando vas a la universidad sí. Yo estuve dos años en Valencia y luego me vine a Madrid y los dos primeros años viví en la Ciudad Universitaria y salvo contactos así muy concretos, vivía en el mundo de la universidad. Y fue a raíz de que yo hiciera mi primera individual aquí cuando ya empecé a funcionar más con artistas así. Antes me había relacionado con artistas, pero más ligados al medio universitario, yo tenía de profesores a Simón Marchán… Nos vimos, yo por supuesto conocía su obra y había visto las exposiciones que hizo en Egam y bueno, nos conoceríamos.

  Y luego ya, no sé si sería a principio de los ochenta dimos un taller juntos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Con Jordi Teixidor y no sé con quien más *[N. del A.: También participó Santiago Serrano y tuvo lugar del 10 de marzo al 4 de abril de 1986]*. Y a raíz de eso ya fui a Bustarviejo para que habláramos de ese taller. Era un taller colectivo. Y raíz de eso ya nos frecuentamos más.

  Y entonces él se vendría de Bustarviejo en el 83, 84 o por ahí. Y entonces yo tenía el estudio en la calle Santa Águeda. En el centro. Me había trasladado a ese porque el otro que tenía lo compartía con otro y se me quedaba pequeño. Y Mitsuo venía de vez en cuando a hacerme alguna visita por allí y al venirse de Bustarviejo estaba buscando estudio también. Y estaba mi hermano Pepe que quería montar un taller de serigrafía aquí en Madrid con Mari Luz de la Piedad, ya empezamos a hablar y dijimos que si encontrábamos un taller muy grande pues nos trasladábamos, porque necesitábamos un estudio más grande y aquí en Madrid como no hay muchos edificios industriales es más fácil encontrar una cosa muy grande a una cosa intermedia. Y entonces encontraron un antiguo taller de costura en la calle Rafael de Riego y ya nos trasladamos todos para allá.
- *¿Es el que estaba cerca de Atocha?*
- Sí, por la salida de Menéndez Álvaro. Rafael de Riego pero el número no me acuerdo, quizás era el número 12, estaba al principio de la calle, en frente de un colegio. Era un taller de costura y era la segunda planta de un piso muy grande. Tendría como cuatrocientos metros y pico. Lo subdividimos nosotros mismos con Pladur. Y como mi hermano Pepe es muy *bricoleur* y Mitsuo también, pues entre todos...

– *Yo es que pensaba que solo estabais vosotros.*

– No, estaba también lo de la serigrafía. Estaba el estudio y una parte más pequeña que se dejó donde estaban las máquinas de serigrafía. Y luego en aquel taller estuvimos unos cuatro o cinco años porque cuando nosotros llegamos el edificio estaba semiabandonado y el que llevaba la administración de aquello debía ser el garbanzo negro de la familia y le dijeron que negociara aquello y lo alquiló por un precio bastante razonable. El resto de los pisos estaban vacíos, salvo alguna pensión que había. A raíz de que nosotros nos fuimos allí, se lo comentamos a algunos y se vinieron otros como Jorge Galindo y Feliciano Moreno…, Horacio Fernández se cogió el piso de arriba y ya ocupamos aquello, pero al mismo tiempo empezaron a hacer las obras de la estación de Atocha y entonces la zona empezó a revalorizarse. Llegó el hermano mayor del que nos había alquilado el piso y de buenas a primeras nos quería duplicar o triplicar el alquiler.

– *¿Esto en qué época fue?*

– Esto debió ser a finales de los ochenta o principio de los noventa. Porque yo me parece que la primera exposición que yo hice estando aquí fue en el 92. O sea que nos debimos de trasladar aquí en el 91.

– *O sea que cuatro años antes, fuisteis allí.*

– Yo me acuerdo por los cuadros. La última exposición que yo pinté en Santa Águeda fue en el 86. O sea que en Rafael de Riego nos debimos de trasladar en el 87 y aquí nos debimos trasladar en el 91. Tuvimos un juicio con el dueño y bueno, lo ganamos pero como la cosa se prolongaba y los que tenían la serigrafía y los que teníamos exposiciones pendientes, pues la idea de quedarnos sin estudio era un poco aterradora. A ver dónde trabajas. Y luego que de pronto a la mañana dijeran que te tienes que ir.

  Entonces, encontraron esto, me parece que fue Mari Luz de la Piedad, y decidimos dejar aquello y nos trasladamos. Luego fue cuando nos dijeron que habíamos ganado y que nos podíamos quedar, pero ya era demasiado tarde.

– *Pero aquí siempre habéis estado vosotros tres, ¿no?*

– No, aquí cuando nos vinimos se vinieron también los de la serigrafía, Mari Luz de la Piedad y Pepe. Entonces Mitsuo también tenía un taller de grabado y trabajaba por encargo para la calle y tal. Y había una parte que daba afuera, ahí hay una foto. (…). Estaba muy compartimentado. Y ya se vino María también. Y durante bastante tiempo estuvimos aquí el taller de serigrafía, el taller de grabado, el de Mitsuo, el de María y el mío. Había mucha circulación de gente. Luego se fueron marchando, no sé si primero se fue mi hermano, no sé si antes o después quitó el taller de grabado. O sea que en total, llevamos un montón de años. (…)

– *Imagino que al repetir, eso significa que la experiencia sería buena.*

– La verdad es que no hemos tenido ningún problema en todo este tiempo. También es cierto que siempre hemos tenido talleres separados con independencia absoluta. Yo siempre había tenido estudio solo, pero la verdad es que es más cómodo tener estudio con alguien. Si un día estás de viaje o te tienen que traer obra, es mejor.

  Y luego dimos dos talleres al mismo tiempo, eso debió ser en el 89 creo yo. Me encargaron a mí un taller en Arteleku y a él otro.

– *¿O sea que eran dos separados?*

– Sí, lo que pasa es que por el mismo tema este que te decía antes y Mitsuo estaba de acuerdo, lo hicimos coincidir en el tiempo y prácticamente aunque eran dos convocatorias separadas, ya que nos teníamos que trasladar a San Sebastián si por algo teníamos que faltar al taller, él o yo, pues lo podíamos suplir.

– *¿Entonces, las actividades eran conjuntas o eran separadas?*

– En teoría él tenía su parte de alumnos y yo la mía. Pero era un taller sobre un tema común sobre Arte y Naturaleza. Y aparte básicamente estaba basado en pintura. Y en aquella época en el País Vasco y fundamentalmente en Arteleku no se hacía nada. No como después que se volcó mucho más hacia las nuevas tecnologías. En aquella época lo que funcionaba más era la escultura de una forma como Oteiza, Chillida, etc. De hecho, toda esta gente que son ahora los que están funcionando dentro de la pintura, estuvieron todos en el taller.

- *O sea que tuvo que influir muchísimo.*
- Pues según dijo después Santi Eraso sí, eso dijo *[N. del A.: Eraso era el director de Arteleku]*. Esas cosas no te las suelen decir.
- *¿Y cuanto duró?*
- Duró un mes, que para un taller es bastante. Estaba Javier Alcaín, Manu Muniategui, Juan Pérez y aparte los amigos de ellos que venían. Yo además coincidí con ellos luego porque tenía una casa en Mojácar y a través de la alcaldía montábamos una especie de beca y entre los que yo ya conocía y los que estuvieron allí... En fin, que muchos de lo que luego han llamado la Generación Vasca de Pintura empezaron ahí.
- *Interesante, habría que mirar si ha habido influencia directa.*
- Hombre yo creo que influencia mía han tenido bastante, lo que pasa es lo que te digo que esas cosas no te las suelen decir. Pero ya te digo que el ambiente de entonces del País Vasco no era de pintura. (…) Y de hecho yo no sé si hay alguna individualidad de vascos que pinten, pero los que constituyeron esa generación fueron todos esos.
- *Y un poco el funcionamiento de los talleres ¿cómo era? ¿Era muy práctico?*
- Sí. Nos dejaron toda la planta de arriba que no estaba en funcionamiento, pero necesitábamos mucho espacio, así que era como un gran taller. La gente tenía allí su espacio y trabajaba.
- *Bajo vuestra tutela.*
- Sí, había una parte de obra que era lo que hacían normalmente y bueno pues te lo enseña y tú lo ves, lo criticas y tal… y luego tanto Mitsuo como yo estábamos de acuerdo en poner un ejercicio inmediato.
- *Luego también sería muy curioso que los artistas que lo impartían no tenían nada que ver.*
- Bueno, ten en cuenta que en ese caso, como los alumnos muchos de ellos empezaban, Mitsuo y yo nos podíamos coordinar bastante bien. Y me parece recordar que en aquel taller ninguno de los dos hablamos de nuestra obra en concreto. En otros sí que hablas de tú trabajo ya que exiges al resto que hable del suyo o hay gente que quiere trabajar contigo por la historia que sea. Pero en aquel taller se apuntó toda la gente que quería pintar independientemente del estilo.
- *¿Y habéis hecho alguno más, aparte de estos?*
- Juntos no.
- *¿Y uno en Blanca?*
- Yo creo que lo había dado el año anterior, me parece. Era sobre un tema del paisaje, pero vamos eso fueron dos convocatorias diferentes. Mitsuo lo dio al año siguiente. Estábamos montando un congreso de paisaje en un pueblo de Málaga y entonces la que organizaba esos talleres tenía mucho interés y veló porque los talleres tuvieran cierto nivel. (…)
- *Supongo que hiciste tú de nexo…*
- Sí, porque cuando estaban montando los talleres, me llamaron a mí porque me conocía para ver si la podía poner en contacto con otros artistas.
- *Y sobre la obra de Mitsuo, aunque hayáis trabajado juntos, crees que vuestras obras son completamente diferentes o en el color o en la forma del trabajar el paisaje se pueden relacionar.*
- Hombre lógicamente después de estar tantos años viendo mi obra y yo la suya algún tipo de elemento habrá saltado de una a otra.
- *Es que es curioso que Mitsuo también trabaja mucho el paisaje*
- Sí. Como anécdota, te diré que cuando nos conocíamos, pero no nos frecuentábamos mucho, estaba yo en Portugal y estábamos hartos del atlántico de lo fría que estaba el agua y decidimos irnos a Mojácar, porque yo desde los años setenta estaba frecuentando mucho Mojácar porque tenía amigos allí. Y nos vinimos desde Portugal hasta Almería y cuando ya habíamos pasado Almería, dijimos vamos a entrar a San José y descansamos un poco… y tal y nos fuimos a la playa de Los Genoveses y nos bajamos y lo que yo había conocido en los setenta era un desierto y entonces vi que había

alguien de camping y que había un chiringuito y que tal y que cual y de pronto veo en la playa a Mitsuo y le digo a Marisa, fíjate hasta los japoneses vienen aquí. Y de pronto: ¡coño Mitsuo si eres tú! Eso debió ser el año 80 ó 81. Y fue entonces cuando más lo vi trabajar porque cuando nos marchamos al estudio de Rafael de Riego él estaba haciendo la serie de 120º en la Playa de Los Genoveses.

– *Y es esta época quizás la que más te interesa de la producción de Mitsuo o…*

– Hombre, a mí lo que siempre me ha llamado la atención, bueno yo es que ya había trabajado los cuadros de la serie de Cueva Negra y sí me llamó mucho la atención la forma de plantear el paisaje. Era otra forma. Ahí es donde está la principal diferencia entre el trabajo de Mitsuo y el mío. Él hace un trabajo analítico, sí o la historia de hacer un repertorio de colores y meterlo sobre un esquema geométrico y no solo la cosa de formas. Él localiza una forma que le interesa y trabaja sobre eso. Por ejemplo, unas obras de la playa de Los Genoveses que son como estanterías que era como la forma de la playa, es que ese trabajo es mucho más analítico y sintético. Y mi trabajo es todo lo contrario, recoge datos visuales y formas y lo voy mezclando. Cada uno pertenecemos a una historia completamente diferente. Y él lógicamente está dentro del arte japonés y los planteamientos del arte oriental muy sintético. Yo no hablaría de minimalismo. Mucha gente dice que es minimalista.

– *Yo tampoco.*

– Pero no se puede hablar de minimalismo. Es que el minimalismo persigue una eliminación total de contenido. Es abstracto total. Carl André o esta gente buscan hacer arte sin ningún tipo de relación con nada real.

– *Sí. Yo es que precisamente esa es una de las cosas que más defendía en mi trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados.*

– Son esas coletillas, lo mismo que la gente cuando ve muchas cosas lo llama barroco, aunque no haya intención de barroco. El barroco tiene una historia de superposición de una realidad por otra realidad, no quiere decir que sea una acumulación de cacharros. Hay cosas barrocas que son sencillísimas en su expresión, pero sustituyen una realidad por otra. Y con el minimalismo pasa igual que en cuanto la gente ve que tiene un punto lineal o sencillo, muy parca de elementos, pero eso no es minimalismo.

– *Es que en el caso de Mitsuo se le han atribuido un gran número de etiquetas que no se corresponden con su trabajo.*

– Es que es por la incultura artística. Es lo mismo que la palabra conceptual. Que a todo lo llaman conceptual.

– *Y también le relacionan con el* land art *y tampoco…*

– Hombre, la obra que es una franja de tierra sí podría ser más *land art* porque es una intervención directa sobre la naturaleza.

Lo que le pasa a Miura en la Playa de Los Genoveses me recuerda a Motherwell. Una vez intentando representar el mar hacía acuarelas, Motherwell no lograba nada que le satisficiera hasta que recubrió toda la pared del lienzo y reprodujo el golpear de las olas sobre el lienzo con una gran brocha y eso le pareció que estaba más cerca de lo que quería representar.

Yo lo sé porque a mí, bajo otro punto de vista, me interesó mucho ese tipo de representación porque llevaba a la conclusión de que frente a la naturaleza no hay que intentar copiar sus efectos, sino colocarse en la misma situación de las causas que lo producen. (…) Yo la obra de Mitsuo la encuentro mucho más ligada a Yves Klein, Mondrian o a cualquier caso de análisis, como por ejemplo en el caso de Mondrian, un análisis de una forma que aplicado de una manera u otra o en el caso de Klein lo mismo, que descubre frente al paisaje ese azul. Y en ese sentido su obra va más por ahí que por el *minimal*. Fíjate, aunque parezca más barroco, su obra más minimalista me parece la obra del principio en la que daba pequeños brochazos porque ahí sí que no hay una forma explícita de representar nada.

– *Solo hay una repetición.*

– Hay una repetición que hombre también se puede identificar con el paisaje, cuando te pones en un bosque de árboles no ves ninguna forma solo un montón de hojas que ninguna está completa. Pero

en lo de después, en lo de la playa de los genoveses y en lo de los escaparates hay una referencia a un hecho en concreto.

– *Y además, siempre subjetivo…*

– Siempre subjetivo, sí. De hecho, yo me acuerdo que cuando estuve en Tokio, le traje una foto de una tienda de todo a un yen porque los carteles que habían puesto a los productos o incluso cierta estructura interna de todo aquello me recordaba una barbaridad. E incluso los tonos, porque el rosa ese casi fosforescente apastelado, los verdes, amarillos eran así.

– *Es que además, su viaje a Tokio le influye mucho.*

– Hombre, yo le había oído hablar de escaparatismo, de esas formas que aparecen en los sitios o de lo que sea y tal, pero una cosa es eso y otra es encontrarte de forma evidente con la realidad. Es que el tipo de manera de trabajar que Mitsuo tiene no es muy habitual en este país. No suele ser tan analítico, tan conciso de elementos, suele tener una tendencia más hacia la acumulación.

– *¿Y crees que eso le ha beneficiado o le ha perjudicado?*

– Hombre, en teoría le tendría que haber beneficiado, porque su obra tiene un carácter bastante único y aunque él varíe la forma o la puesta en escena o el tema está bastante identificado con él.

– *Pero quizás le puede perjudicar porque se le entiende menos o se le frivoliza…*

– No lo creo, yo no lo sé porque los caminos del arte en este país no sabes muy bien… El éxito o no éxito social de una obra tiene que ver mucho con cuestiones muy ajenas a la propia obra. De hecho, si te fijas en los textos de muchos críticos hablan más de cuestiones sociales que de la obra en sí. De eso por ejemplo, un ejemplo típico es Miquel Barceló, porque expuso en la documenta de Kassel y todos los textos que analizan su obra, no hay ninguno que la analice de verdad. Todo lo que dicen es que es un artista de mucho éxito y que ha expuesto en Leo Castelli. Lo que deberían hacer es meterse en el mundo de la obra y dar las claves del entendimiento de esa obra.

  Luego otra cosa que me llama la atención es que en el campo del diseño años más tarde aparecen otras formas que Mitsuo ha trabajado y no es gratuito, normalmente son copiadas. Si te has fijado en un anuncio de una casa de seguros, hay uno colocado muy visible en la esquina de María de Molina con la Avenida América y Francisco Silvela justo en frente de donde está el intercambiador de la Avenida América. Es exactamente el mismo cuadro de Mitsuo.

– *¿Y tú crees que ha sido copia?*

– Sí. Es que los publicistas cultos, que van a exposiciones hacen muchas cosas de esas. Yo tenía la sospecha en muchos casos, pero en algunos lo he visto directamente y otros hay un caso de un anuncio de un coche que en una parte era igual que un cuadro mío. A través de VEGAP le escribí una carta, pero tampoco puedes hacer mucho porque eso no está legislado. Me sorprendió que ellos no dijeron que no, no negaron el hecho, sino que la legislación lo protegía. Y era una casa de coches importante. El de Mitsuo había uno muy grande en la Plaza de Colón, pero no sé si sigue estando. Es de lo más normal.

– *Creo que también trabajaste con la galería Ginkgo. ¿Me podrías contar un poquito la relación que tuviste?*

– Estábamos ya en el estudio de Rafael de Riego. Fue al principio cuando Mitsuo abrió la galería y Mitsuo me lo propuso.

– *Uno de los seleccionados, porque no debía de ser fácil.*

– Había una lista de artistas y querían hacer como una serie de cajas con cinco grabados pequeños de cada artista. Y para la presentación de esos grabados querían hacer una pequeña exposición con obras nuestras. Pero aquello creaba complicaciones porque aquellos que estábamos trabajando con una galería fija, que hiciéramos una exposición en otra galería… Entonces lo que se hizo cuando se expuso la carpeta fue exponer otra carpeta de grabados y basándome en el tema del grabado que era sobre Jacob y las escaleras hice una instalación en la galería.

  Y puse una cosa como unos vidrios. Aparte, Mitsuo y yo grabamos muchas cosas juntos porque desde que tuvimos el estudio juntos, cuando a mí me encargaban algunos grabados lo hacía con él.

– *Y la galería fue muy especial, ¿no?*

- Hombre, la galería Ginkgo se convirtió en muy poco tiempo en una galería de referencia. En aquella época si un sitio se ponía de moda y eras moderno tenías que exponer allí. Entonces, sí sé que muchos querían exponer allí a toda costa. Y gente de la que no asistía a ningún tipo de inauguraciones de galerías, gente como María Corral que ya era directora del Reina a esas inauguraciones sí iban. Y de hecho, Arturo estuvo en el comité de Arco y no había hecho ni dos años que habían abierto la galería. Y yo creo que el problema de Ginkgo fue que murieron de éxito, porque si hubiesen tenido un capital fuerte aquello hubiera aguantado, pero claro, si empiezas a ir a ferias internacionales vendiendo obra gráfica o de pequeño formato. El problema es que por ejemplo yo no me podía presentar en una feria con obra grande con otra galería.
- *De ahí salió gente importante, ¿no?*
- Sí, yo creo que de ahí salió toda una generación de gente. Lo que hicieron fue mezclar a artistas con carrera ya hecha que les interesaban y luego otros que no se habían visto nunca.
- *Sería de las pocas que hacía eso.*
- Sí, además, en ese sentido Mitsuo es muy metódico, se veía todas las exposiciones del instituto de la juventud, y no sé que. Y poco a poco fueron exponiendo Óscar Seco, Mateo Maté, Alicia Martín, artistas que es la generación de entre veinte y cuarenta años que están funcionando.
- *Es que es una pena que se haya estudiando tan poco.*
- Yo creo que se hizo una exposición de la colección de obra gráfica de Ginkgo. Toda esta generación de artistas lo que les catapultó fue su relación con Ginkgo
- *Y sobre el carácter de Mitsuo en relación a su trabajo ¿qué podrías destacar?*
- Cuando lo vi trabajar una vez que compartimos estudio me dejó totalmente sorprendido, trabajaba todos los días siete u ocho horas desde muy temprano y cuando llegó de Bustarviejo a aquí tampoco esperaba trabajar con la galería que había trabajado y tampoco tenía muchos contactos con otras. Lo que sorprende es que, bueno, yo no te digo que no lo haga, yo siempre estoy elaborando mi obra pero siempre hay como unos puntos de referencia de exposiciones, de proyectos, que es un poco lo que te da ánimo para estar todos los días dale y dale. Y luego ver a Mitsuo ahí dale que te pego sin ninguna perspectiva de proyecto en aquel momento, la verdad es que era una lección.
- *Hay un texto de Juan Antonio Aguirre que hablaba de eso, de su capacidad de trabajo.*
- Para Juan Antonio tenía que ser todavía más sorprendente todavía.

  Sorprendía que siempre estuviera trayendo materiales. Lo que es cierto es que cuando no tienes un proyecto, haces más cosas en papel, solucionas más cosas en papel. No haces un cuadro de tres metros si no tienes un proyecto por delante, vas localizando ideas, trabajando con pequeños formatos… y Mitsuo no, todo eso de la playa de Los Genoveses de las estanterías y algunas cosas recortadas en mármol lo hacía sin proyecto alguno. Trabajaba como si fuera a tener una exposición a los quince días.
- *Y además es muy minucioso ¿no? Si dices que has trabajado con él como estampador, quizás hayas notado esa cosa japonesa de la minuciosidad.*
- Más que minuciosidad yo diría que no permite ningún tipo de ambigüedad. No trabajar como trabajamos nosotros una cosa un poco más... Él deja muy claro lo que va a hacer, lo que no va a hacer. Hay una parte anterior o de proyecto mucho más...
- *De control.*
- Sí, de control del proyecto. Hace lo que quiere hacer y como hay que hacerlo.
- *No improvisa.*
- Sí. Y yo en ese sentido estaba encantado cuando hacíamos los grabados porque claro lo que no ponía yo de mi parte lo ponía él. Le decía es que esto es muy complicado y decía si hay que hacerlo se hace y buscaba la técnica. Yo que tengo una obra como mucho más inmediata… Frente a un problema técnico no es que no lo solucione, sino que a lo mejor busco la vía más sencilla, aunque luego la realización no sea tan exacta a lo que quería hacer al principio. Pero en ese sentido Mitsuo como es japonés tiene esa relación entre el proyecto y la realización que hay una relación muy

directa. Es más como un proyecto de arquitectura. Él no da setenta capas de pintura si el azul no es el que busca y el que al secarse se queda como él quiere.

– *Y en el grabado, técnicamente se puede decir que es muy bueno ¿verdad?*

– Sí, cuando yo empecé a grabar con él había hecho algunas cosas de grabado pero muy pequeñitas y yo realmente técnica de grabado no tenía ninguna y sigo sin tenerla. Lo que pasa es que a través de él aprendí a lo que se puede hacer con grabado. A saber decir yo quiero esto y esto.

– *Aprendiste a exigir.*

¿Y qué relaciones pictórica o estilística crees que tiene Mitsuo con otros artistas de su generación? Por ejemplo, ¿con Adolfo Schlosser?

– No lo sé exactamente. Podría tener cierta relación con las cajas que hicieron en madera, te lo digo sin saber, por la relación con la naturaleza. Pero lo de Adolfo iba por otro lado, era una construcción de una serie de piezas, de instrumentos, de esculturas hechas con cañas. El planteamiento de Schlosser era podríamos decir *povera*. En el sentido, de utilizar una serie de estructuras, una rama, el barro, el adobe, vamos funcionar como un artista de Altamira con una cabeza de un artista de hoy. Y sin embargo Mitsuo en las cajas o en las bolas esas de madera era todo lo contrario, tenía más que ver con una posición oriental, buscar lo esencial en el sentido de buscar la forma oculta, como esas cosas que hacen los hindús que empiezan a quitar materia a una piedra de dos metros hasta que encuentran una cosa que dicen que es la forma que existía en el interior de la piedra y que guarda la energía de todo aquello. Las cajas, yo tengo una en mi casa. Es de una sola pieza y por un lado, hay una parte de la tradición japonesa hacia los cuencos y los instrumentos de cocina, de algunas cosas talladas, pero no tiene nada que ver con hacer una escultura con elementos naturales. Es como buscar la relación entre una cosa informe natural que ha crecido en forma de árbol y la construye con forma de caja.

– *Y otros artistas que se te puedan ocurrir.*

– Hombre, él ha sido muy amigo de Guillermo Lledó, Gerardo Aparicio, Alfredo Alcaín, a lo mejor con lo de Gerardo o con Guillermo.

– *¿Y Gerardo en qué sentido?*

– Gerardo puede tener relación al principio, digo yo eh, con el tema de la instalación. Tenía una especie de instalaciones que eran como cajones abiertos de los que salían plantitas y luego aviones de madera volando como maquetas. Quizás en esa parte, no lo sé. Luego ahí tenía mucha relación con Nacho Criado y la obra de ambos sí podrían estar más próximas. Eran dos obras que aunque no tuviesen nada que ver la una con la otra, aparte de la amistad… Mitsuo me contó que prácticamente se conocieron cuando llegó a España, estuvieron viviendo durante un tiempo en Cuenca y tuvieron muchísima amistad. Pero el planteamiento de Mitsuo no era muy habitual en España, por estas cosas de elaboración sintética y tal y Nacho también su forma de actuar artísticamente tenía más que ver con lo que hacía Mitsuo que con lo que se hacía aquí. Es sobre todo la forma de actuar, pensar únicamente en pintar y hacer esculturas o no. Depende del proyecto de la cosa, utilizar la fotografía, hacer instalaciones en el sitio, utilizar todo tipo de repertorios materiales y tal. Y en ese sentido, a Nacho se le ha llamado en muchos casos conceptual y tampoco se le podría aplicar esa calificación porque nunca ha ido hacia la desaparición del objeto artístico, sino todo lo contrario. Es más duchampiano en el sentido de elaborar arte con formas y con historias diferentes a lo que se había realizado tradicionalmente.

– *Y en ese sentido, ¿crees que le influyó Mitsuo a Nacho, es decir, que en contacto con Mitsuo, Nacho desarrolló más esa vía o fue algo mutuo?*

– No creo, no creo. Mitsuo me contó que se conocieron porque vio una exposición suya y lo llamó. Y le invitó a Cuenca y se quedó con él. Yo me imagino, conociendo a Nacho, que le gustaría o le fascinaría que Mitsuo le iniciara en prácticas que él no pensaba o que no se le habían ocurrido. Y aparte, la fascinación por lo oriental y cosas que entonces eran bastante desconocidas. Mitsuo, cuando habla, diferencia lo que llama arte europeo que tendría más que ver con el expresionismo y con acciones más inmediatas y tal y el arte oriental que es mucho más planificado, más mental. A Mitsuo le sería imposible hacer expresionismo y lo mismo que a mí me sería imposible hacer un tipo de obra tan metódica y tan geométrica. Pero de todas maneras, Nacho sí tenía ya desde muy pronto…, vamos, que estaba dentro de los medios conceptuales desde muy pronto. De hecho, estuvo

en la Bienal de Venecia del año 74. Y ya era conocido en los medios, ya era reconocido. Yo es que a Nacho lo conocía solo de vista, nos llevábamos siete u ocho años.

La obra de Mitsuo para mí siempre ha llevado una trayectoria muy particular, muy suya. Y al ser una persona de otro país que trabaja en éste y al mismo tiempo tener el razonamiento de su país con respecto a la obra de arte, aunque él tenga una enorme capacidad para ver cualquier tipo de obra de arte y tal, pero yo creo que las fases de partida son tan diferentes que le hace que se mantenga como especial o diferente.

Sí, porque los abstractos españoles… lo puedes relacionar con la Escuela de Cuenca, pero no, la obra que hace Teixidor o Gerardo Delgado sobre todo la que es más geométrica como forma digamos de actuación artística no tiene nada que ver. Los resultados formales a veces se pueden parecer en el sentido de que hacen geometría, de manchas planas, pero no tienen nada que ver.

- *No, si yo te pregunto esto por si hay algún artista que se me haya podido pasar a mí. Pero vamos que estoy totalmente de acuerdo contigo.*
- Luego es que una cosa que no solo le pasa a Mitsuo, sino que nos pasa a todos, es que la obra que más admiras es precisamente la que está más lejos de lo tuyo. Yo los artistas que frecuento y que nos conocemos más es una obra que no tiene absolutamente nada que ver. Lo admiras por eso.
- *Y es que además, Mitsuo ha estado rodeado siempre de figurativos.*
- Sí, salvo Nacho y tal.

N.º 8

6 de julio de 2010 Madrid

Entrevista realizada a Gerardo Aparicio.

– *Laura Clavería: La primera pregunta sería ¿cuándo lo conoció? Porque además creo que fue muy temprano casi a su llegada.*

– Gerardo Aparicio: Yo creo que fue en el 66. Él entró por la puerta del Aula de Grabado de la Facultad de Bellas Artes que entonces estaba en la Complutense. La habían trasladado desde la antigua Academia a la Complutense y llevábamos allí como dos años. Él apareció en el 66. No sé por qué apareció en el Aula de Grabado. El Aula de Grabado era como un taller enorme. Le llamábamos el porta-aviones, era un sitio muy grande, con muchas máquinas, con tórculos, etc. Y él llegó allí sin saber ni una jota de español y muy poquito de inglés. Yo tampoco sabía inglés. O sea que la incomunicación idiomática era total. Pero él entró con una humildad que todavía recuerdo, entró con su traje, su corbata… Cosa que entonces en España no se llevaba entre el estudiantado. Y menos en una clase en donde te manchabas de arriba a abajo. Y entró además, saludando como saludan los japoneses. Se quedó en la puerta y empezó a saludar y todos los que estábamos mirando hacia la puerta nos quedamos… yo en concreto dije: «¿y ese tipo quien es…?» Entonces entró muy tímido porque siempre ha sido muy tímido.

– *Algo que va mucho con el carácter japonés…*

– Bueno, de eso hablaremos dentro de un rato. Yo al principio no comprendía bien el carácter japonés hasta que leí *El crisantemo y la espada*, un libro que escribió una antropóloga americana en la Segunda Guerra Mundial, porque los americanos no comprendían el carácter japonés. Yo entonces no comprendía bien a Mitsuo, pero después de leerlo comprendí algunas cosas. Era un hombre muy honesto, muy cuidadoso con las formas de la relación con los demás. Muy simpático, aunque más que simpático era un hombre respetable, si se puede decir así.

– *Agradable…*

– La esencia de Mitsuo es que es muy trabajador (típico japonés) y muy buena persona. Entonces, la actitud de él al entrar fue de respeto absoluto. Como hacen los japoneses cuando llegan a un sitio que no conocen. O cuando llegan ante una persona que sabe más que ellos. Quieren aprender y, por tanto, se subordinan.

– *Este taller del que hablamos era el de Luis Alegre ¿verdad?*

– Sí, Luis Alegre que era profesor titular de la asignatura tenía una bonomía tremenda. Era director de la Facultad de Bellas Artes. Bueno, fíjate que yo empecé en la Escuela de Bellas Artes y acabé en la facultad.

– *Sí, porque el cambio os tocó justo a vosotros…*

– Sí. Hay que hablar primero de Luis Alegre porque él internacionalizó la Escuela de Bellas Artes, pero en concreto el Aula de Grabado. Todos los artistas —profesionales incluso— que venían a Madrid de visita se enteraban, no sé por qué camino, de que en la Facultad de Bellas Artes había un taller a disposición de todo el mundo.

– *Que era abierto ¿no? No había que matricularse.*

– No, muchas veces entraba un latinoamericano que decía: «¿puedo grabar?». Le decían: «¿sabes grabar? –Sí. –Pues ahí tienes las cosas».

– *O sea que el proceso de selección era solo el tener alguna idea previa de grabado.*

– Sí, pero también en otros casos, como en el de Mitsuo, sin tener ni idea.

– *Pero él había dado algo de grabado ¿no?*

– No. Él no sabía nada de grabado. No sé si en Japón haría algo, pero aquí es donde aprendió bien todas las técnicas. Y él aprendía rápido. Sin saber español lo cogía al vuelo. Hablando por señas y con mucha paciencia. Y además, aprendía español muy rápido, a pesar de ser un idioma muy difícil para un japonés.

  Fíjate rodeado de gente que no conocía su idioma. Ni él conocía el nuestro. Él no pensaba quedarse en España en principio, eso te lo habrá contado.

  Él pensaba irse a París. Irse a Francia. Entonces se quedó en Barcelona. ¿Sabes que hizo un viaje de un mes en un barco? Eso te lo contó.

– *Sí.*

– Y en Barcelona, lo que más le extrañó era el ambiente libre que había en una ciudad mediterránea. Con un bullicio al que no estaba acostumbrado, con una anarquía total, el olor a fritanga, que eso fue una cosa que le llamó mucho la atención, el aceite de oliva frito, los calamares fritos… Y luego de allí se fue a Madrid, no por ver Madrid, sino por ver el Museo del Prado. Allí estudió a Velázquez y a Goya. Y no sé por qué circunstancias se enteró de la Facultad de Bellas Artes y ya se quedó. Además las chicas españolas, le gustaban mucho porque se reían y se movían.

– *Vivían en mayor igualdad en comparación a las japonesas.*

– Claro. Y más en aquella época que había una desinhibición tremenda, donde la mujer estaba empezando a reivindicar un montón de cosas y el movimiento feminista tenía mucha fuerza. Él se sintió como muy extraño, pero al mismo tiempo le llamaba la atención ese mundo. Y luego los amigos que fue haciendo en la propia aula, son amigos que le ayudaron, entre otros mi mujer, Natividad Gutiérrez, yo y otros muchos, que todavía siguen siendo amigos suyos.

– *Sí, es increíble que todavía se mantenga la amistad.*

– Él estuvo en la Facultad de Bellas Artes dos años hasta que acabamos la escuela. Y no solo eso, sino que ya nos acompañaba a todos los sitios. A Mitsuo le empezamos a enseñar Madrid, le llevábamos a tomar vinos a tabernas… éramos un grupo bastante unido. Estaba Mitsuo, Natividad, yo, Marcos Irizarry, que era un puertorriqueño que estaba estudiando también y que ya falleció. Mi mujer, Nati, también es puertorriqueña. Marcos era un tipo estupendo, tenía una capacidad de empatía con la gente tremenda, era un hombre muy simpático, sabía mucho de arte, leía mucho. Se hizo muy amigo de Miura.

– *E incluso crearon un taller juntos. También me interesaría mucho saber algo más de él porque he conseguido muy poca información todavía.*

– Él murió hace unos años y toda su obra está en Puerto Rico. Marcos vino a España a los dieciséis años y se fue directamente a la Facultad de Bellas Artes y estuvo estudiando allí. Estuvo primero en la vieja Escuela de Bellas Artes y luego en la nueva.

– *Entonces, él estaba matriculado digamos…*

– Sí, Marcos estudio la carrera entera, pero estaba siempre en el Taller de Grabado, era como su propio taller.

– *Era un poco como la misma situación que tenía el resto, ¿no?*

– Claro, no tenían taller y se quedaban allí. De hecho, en la vieja escuela algunos alumnos —él no, pero otros sí— se quedaban a dormir algunas veces, porque no tenían dinero para pagar una pensión. Se quedaban por la noche y por la mañana aparecían como si acabasen de llegar. O sea que el taller de la vieja escuela era un taller del siglo XVIII con todos los aditamentos del siglo XVIII. Allí había muebles del siglo XVII-XIX y había una estufa donde se asaban sardinas de vez en cuando. Era un sitio muy cerrado y además era como un palomar. Había que subir al taller por una escalera medio secreta y, por tanto, la mayoría de los alumnos de Bellas Artes no conocían el taller de grabado.

Porque era como una asignatura aparte, o sea no estaba en la enseñanza programada. Era un taller libre que lo llevaba Luis Alegre y que, por lo tanto, lo llevaba como lo llevaba él. No iba por clase y cuando aparecía nos daba un discurso de buena voluntad, diciendo que él confiaba en nosotros y que si teníamos alguna duda que le avisásemos que él estaba en el despacho tal o cual, porque era director de la Escuela de Bellas Artes, director de la Calcografía, era Secretario de la Asociación de Grabadores, etc. Y por lo tanto, no podía ir a la clase de una forma regular.

– *Y además también era decano, ¿no?*

– Sí, luego fue además decano cuando ya pasamos a facultad. Cambiaron las tornas cuando pasó de escuela a facultad; de tener veinte profesores pasó a cien en un par de años o tres. Ahí hubo una revolución en el sistema. Antes había que gente que estudiaba porque quería ser artista y luego fue una facultad donde había mucha gente y algunos querían ser artistas y otros profesores de instituto.

– *Era una orientación diferente.*

– Cambió mucho, yo creo que fue a menos, quitando la pequeña isla que era el Aula de Grabado, lo demás se convirtió en un centro muy masificado.

– *Es que ese aula debió de ser muy especial, ¿verdad?*

– Sí, muy especial. Allí entraban artistas alemanes, árabes, latinoamericanos, franceses, etc. Eso era un trajín de un montón de gente que estaba a lo mejor un mes haciendo una edición de un grabado suyo y luego se iba. Entonces, nosotros aprendíamos más con la gente profesional que venía que con las enseñanzas de la propia facultad.

– *Es que tuvo que ser un enriquecimiento mutuo total ¿no?*

– Claro.

– *Como un sistema de autoaprendizaje entre vosotros y…*

– Yo le enseñé a Miura. Nati le enseñó a Miura. Marcos le enseñó a Miura. Todos enseñamos a Miura o a los que llegasen nuevos y ellos nos enseñaban a nosotros. Les enseñamos todas las técnicas, es decir, que algunos llevaban allí dos o tres años porque era un taller gratuito y podían trabajar tranquilamente. Incluso algunos venían a dibujar, no a grabar. Era un sitio donde se hablaba, se comía, se amaba porque de allí salieron muchas parejas. Incluso algunas relaciones duraron toda la carrera e incluso después, unos continuaron y otros no. En el caso mío y de Nati continuamos. Así que era un sitio donde Miura se encontró con un mundo anárquico, cosa para un japonés totalmente incómoda.

– *Impensable.*

– De alguna manera, ellos vienen a Europa pensando que aquí hay una mayor libertad e individualidad. No tenemos tantas reglas sociales ni pautas de comportamiento o costumbres tan rígidas y estipuladas como en Japón.

– *Eso les llama muchísimo la atención.*

– Sí. Y eso que fíjate que estamos hablando en época de Franco, un momento en que las libertades de todo tipo no existían.

– *Pero él eso no debió de sentirlo mucho.*

– No, porque él era extranjero. Él la política de nuestro país no la entendía. Cuando había una manifestación política en la universidad, nosotros íbamos, pero él no venía, aunque quería. Pero le decíamos que no viniera porque era algo muy serio, porque te podían pegar un tiro o darte con un palo. O en su caso echarle inmediatamente del país.

– *O lo haces por unos ideales muy claros…*

– Y él no los tenía. Es apolítico, pero sin embargo, siempre ha sido progresista. No estaba vinculado a ningún partido o a una ideología concreta, pero por ese respeto japonés hacia las costumbres del país anfitrión.

– *Sí, alguna vez lo hemos hablado porque una de las cosas que más me sorprendían era ver que curiosamente cuando muchos artistas tenían que irse de España con un exilio político él es cuando viene aquí.*

- Pero eso lo hicieron todos los japoneses que vinieron. La política les daba igual. Se extrañaban mucho de la pasión que poníamos nosotros en la política. Él se quedaba siempre sorprendido. Entre que no entendía porque todavía su español no era bueno… (…)

  Bueno, luego conoció a Justi. A Justi la conoció en la escuela.

- *¿Quién es Justi?*

- Justi, María, nosotros la llamábamos Justi.

- *¿Ah sí, a María Lara?*

- Sí, porque era María Justa y entonces las amigas la llamaban Justi. Era una alumna de Bellas Artes, compañera de nuestro curso normal de la Facultad de Bellas Artes, pero empezó a bajar al taller y fue como se conocieron. Eso te habrán contado ellos más.

- *Sí, bueno tampoco hemos entrado en tantos detalles. Sé que luego ya se fue a París o al sur de Francia. Y ahí hubo una especie de ruptura y luego ya volvieron otra vez.*

- (…) La verdad es que Miura es una persona con la que es muy fácil llevarse bien. Lo primero porque todo lo guarda para él. Los sentimientos de enfado o de cualquier tipo de sentimientos los reprime. Tiene capacidad de enfadarse, pero como todos los japoneses lo sujetan muy bien hasta que explotan, si explota el japonés es una fiera, porque ellos tienen una contención hacia los demás de aguantar todo. Tú le puedes dar bofetadas a un japonés, y la primera te la perdonan, la segunda puede que también pero a la tercera te matan. Tienen un autocontrol tremendo…

- *Desde pequeños se lo inculcan…*

- Y de los españoles, lo que les llama la atención a ellos es nuestra capacidad para mover las manos, la expresión… Muchas mujeres japonesas que vienen en los años ochenta, vienen buscando esta libertad expresiva que allí no pueden exteriorizar. Y estas cosas coinciden completamente con lo que sabía por otras fuentes.

- *Y esas mujeres que vienen, muchas van a Andalucía, aprenden flamenco. Lo conocen o han oído hablar de ese baile y les encanta.*

- Y eso es algo que viven todos los japoneses. Porque el maestro de Miura que ahora no recuerdo cómo se llamaba…

- *Okano.*

- Sí, Mitsuo recibió a Okano porque llegó un poco después que él.

- *Miura tiene esa cosa japonesa de fidelidad al maestro, aguanta todo, porque es el maestro. Okano llegó a Madrid en plan maestro y Mitsuo le presentó a la galería donde estaba exponiendo, Egam, que empezó a funcionar en aquella época.*

- Yo presenté a Mitsuo al galerista, Enrique Gómez-Acebo. Y le gustó la obra de Miura. Entonces Mitsuo en la primera exposición que hizo en Egam le pidió a Enrique que expusiera su maestro junto a él. Y Okano se cogió la mejor sala para él y Miura no dijo ni pío. Y a mí me chocó porque la galería era de Mitsuo, no era de Okano. De hecho, la exposición iba a ser solo de Miura.

  Además, si venía el embajador de Japón, lo recibía Okano. Y nosotros se lo decíamos a Miura: «este tipo… la actitud que tiene no es noble». Y Miura le disculpaba porque él es de una nobleza tremenda. Decía: «No, es que en Japón los maestros son muy respetados».

  Además, tenía más dinero que Mitsuo. Los ingresos de Miura venían de una ayuda que le daba su padre, vendía un poquito y cuando estaba en mala situación pues vendía sus libros, su cámara fotográfica... Vivía mal. Con Marcos Irizarry vivió una época, pero después se fue a Cuenca y estuvo en una casa que Okano había comprado en ruinas. Y la rehizo Miura con sus propias manos. Le ayudó uno o dos gitanos y un albañil a poner el techo, pero todo lo demás lo rehizo él. Quedó preciosa.

- *Yo conocía la versión solo de que había sido maestro de obras.*

- Se agotó trabajando allí. Le ayudaron unos gitanos porque él estaba viviendo en un barrio donde había gitanos en la parte de arriba de Cuenca, una casa muy bonita que estaba muy cerca del acantilado. La casa la arregló él y a los dos años vino Okano y lo echó.

– *¿Lo echó?*

– Sí, lo echó de la noche a la mañana. Le dijo: voy a vivir aquí y te tienes que ir.

– *O sea que ese fue uno de los motivos para irse de Cuenca, aunque también hubiese otros.*

– También vivió durante un tiempo con Nacho Criado, un artista que ha muerto hace poco. Estuve una vez en esa casa que estaba también en el barrio viejo de Cuenca arriba. Pero no recuerdo cuánto tiempo estuvo con él.

– *Pero entonces después de que volviese Okano, ¿no?*

– Sí, fue después de que volviese Okano.

– *Nacho también fue allí por Mitsuo, ¿no?*

– Sí, allí había muchos artistas viviendo. Todo el grupo El Paso estaba allí metido. Además, Mitsuo era un protegido de este grupo. Zóbel le ayudó muchísimo. Le gustaba mucho el trabajo de Miura y cuando estaba en mala situación económica le compraba obra. Y no solo eso sino que también le regaló un tórculo.

– *Le permitió estar en su biblioteca, que también es un lujo…*

– Claro. Mitsuo era el niño mimado de todo el mundo. Era muy amable y en seguida se hacía querer y, por lo tanto todos los artistas le querían. Bonifacio, por ejemplo, también lo adoptó. Miura hizo en su taller algunos grabados y era su amigo. Entonces, en esa época íbamos mucho a Cuenca. Casi todos los meses íbamos una o dos veces.

– *¿Y conoces por qué motivos se fue a Cuenca?*

– Principalmente por la casa barata que le dejaba Okano que no iba a pagar. Le dijo: «Tú quédate en la casa y me la cuidas».

– *Pero también contactó con Zóbel antes, ¿no?*

– Sí, también tuvo algo que ver. Zóbel le ayudó.

– *¿Y con Marcos dónde vivió?*

– Estuvieron viviendo juntos en Pozuelo, en la calle San José número uno. Y le llamábamos la calle Don Pepito. Era el número uno o dos. El primer portal. Era una calle en la que había dos o tres casas y luego campo. No era en el pueblo, sino en la estación. Eso está a quince kilómetros de Madrid. Estación era un pueblito donde vivía gente que trabajaba en Madrid, pero poca. Era más bien un sitio donde la gente pudiente iba a sus chalets en verano y luego había un conglomerado urbano pequeñito alrededor de la estación más humilde. Y ellos tenían un piso que les alquiló un señor muy amable de allí (de Pozuelo), por un precio bastante asequible. Tenía dos habitaciones, una cocina y un salón que era el estudio de Marcos, aunque allí también Miura hizo magníficos grabados. Era una casa espaciosa a pesar de no tener más que dos habitaciones.

– *Y allí hicieron entonces un taller, ¿verdad?*

– Sí, hicieron un taller de grabado. Marcos tenía un tórculo grande y Miura trabajó allí. Luego, trabajamos en serigrafía que era una técnica que entonces estaba empezando a funcionar en España. La serigrafía la hicimos Marcos y yo.

– *¿Y Mitsuo aprendió con vosotros?*

– Sí, aprendió. Y Nati también. Nati entonces era pareja mía, no estábamos casados todavía, vivíamos medio juntos y ella también vino a ayudarnos a hacer una serie de ilustraciones para un cuento de Gonzalo Suárez, el director de cine que también es escritor. Era un cuento pequeñito muy corto y bonito. Hicimos una carpeta de serigrafías que nos subvencionó William Dyckes, que era amigo de Suárez. Marcos hizo seis y yo otras seis. Esa carpeta la expusimos luego en Egam. Cuando Egam abrió, la segunda exposición fue la nuestra, la de Marcos y la mía. (…)

– *Eran exposiciones que duraban poco tiempo, ¿no?*

– Quince días.

Entonces, él luego vivió en Pozuelo con Marcos y allí trabajamos mucho. Tanto Marcos que trabajaba como un león, como Mitsuo que era un trabajador inagotable.

– *Sí, trabajaba muchísimas horas.*

– Sí, no sé si te habrá contado María que cuando trabajaba mucho tenía una crisis de fiebre y estaba tres o cuatro días en la cama con fiebre. Le subía la fiebre y estaba fatal.

– *Era un colapso…*

– Sí y luego seguía trabajando.

– *Yo sí que lo había leído en algunos textos de Juan Antonio Aguirre que era muy trabajador, pero no pensaba que hasta el punto de ponerse malo.*

– Era inagotable. Mira, cuando vivíamos en Bustarviejo los dos, desde mi casa que estaba en una parte más baja que donde tenía él su casa y su estudio, él tenía la casa en una zona de pueblo y el estudio en otra. Y a las seis de la mañana cuando tenía insomnio me asomaba a la ventana que daba al pueblo y entonces yo veía que salía humo de la chimenea del estudio de Miura a las seis de la mañana. O sea que estaba encendiendo la estufa. Y yo decía: «¡ese loco está ya trabajando!». Y estaba allí todo el día. Incluso había épocas que le molestaba incluso que fuesen a su estudio a verle. Yo notaba que había una cosa tan febril en ese estudio que la verdad es que alguien le interrumpiese casi le fastidiaba.

– *Y en parte todavía ahora también.*

– Sí, él sigue lo mismo.

  Mitsuo es muy tímido, además no es nada fantasma, no ha presumido nunca de su trabajo.

– *Creo que eso también ha sido un* handicap *para él, porque es un gran artista y creo que a lo mejor frente a otros de su generación su trabajo ha sido menos reconocido.*

– Tiene el marchamo de la Galería Egam. Él igual que yo y que Guillermo Lledó pasamos por la Galería Egam y coincidimos en esa falta de ego, es curioso. Todos los que trabajábamos en Egam en esa época éramos gente que estaba feliz de trabajar y de tener una galería donde exponer.

  Permanecimos en Egam allí treinta años. Mitsuo estuvo menos tiempo. Nosotros aguantamos. Esa generación quedó puenteada, bastante puenteada porque nosotros cuando empezamos a trabajar cuando éramos jóvenes lo que funcionaba era el grupo El Paso y los jóvenes entonces no era como ahora, que es un valor. Antes eras joven, ibas a una galería con tu carpeta y te echaban, era una cosa tremenda. Y cuando empezamos ya a darnos a conocer, los críticos que nos seguían, cuando cumplimos los treinta años, de pronto cambiaron de bando y se fueron con los más jóvenes, con Pérez-Villalta, etc. Todo el grupo de la movida de Madrid. Había algunos buenos como Alcolea, Pérez-Villalta, pero la mayoría después desaparecieron. Había un programa de televisión que era la Edad de Oro con Paloma Chamorro y allí salieron mucho. La movida madrileña tenía un punto de frivolidad y nosotros éramos los rojos antiguos.

– *Os tocó vivir esa época.*

– Sí. Nosotros nos quedamos descolgados y sin medios de difusión. Yo suelo denominar a nuestra generación como la «Generación de Cristal» porque no se nos ve.

– *Sí que es cierto que hay como una gran laguna, pero quizás el tiempo ponga las cosas en su sitio.*

– En este país nunca se ponen las cosas en su sitio. No, se entierran y punto. Y si alguno de nosotros sobresale es por su propio mérito y esfuerzo, no porque nadie te saque las castañas del fuego. Nosotros ya estamos enterrados. De hecho, incluso, tenemos una edad que aquí se considera como algo malo, lo que no pasa en otros países.

  (…)

  En la época del grupo El Paso, cuando salió *El País*, las páginas de *El País* estaban llenas de críticas de ellos, escritas por ejemplo por Santiago Amón, los sacaba constantemente. De vez en cuando, Miguel Logroño sacaba alguna vez a los más jóvenes…, pero era Amón casi el único. Y ahí nos jodimos. Esa es la verdad. Y Miura está también en eso, a pesar de que tiene mucho talento y de que es un tipo que ha estado en una de las mejores galerías de Madrid. Además, él tuvo una galería con un socio que se llamaba Ginkgo, que fue estupenda y duró diez años perfectos.

– *Y cuando vio que no funcionaba cerró.*

– Sí, cuando vio que la cosa no iba como querían, que podía llegar a un punto de deber dinero a los artistas, cosa que todas las galerías de Madrid lo hacían, vivían a costa del artista, no del cliente, pues cerraron. Pero fue una galería perfecta.

– *Y además, con mucho ojo.*

– Sí, mucha profesionalidad. Es decir, ellos utilizaron la galería para meter gente de fuera y también gente de dentro. Ellos sí metieron a mucha gente joven que entonces estaban empezando y que ahora son gente importante.

– *Por eso digo lo del ojo. Además, me interesa mucho porque se ha hablado poco de ella.*

– Se habló en su época. Era un poco elitista en el sentido de que exponía gente muy escogida. Tenía becarios que trabajaban con ellos cobrando un poquito de sueldo. Gente de Bellas Artes, cogían a los más interesantes para que les ayudasen a archivar, catalogar, a organizar la trastienda. Funcionaron muy bien y además los jóvenes se formaron con ellos.

– *Y les ha ido bastante bien.*

– No lo sé, les perdí la pista. Pero entrabas a esa galería y daba gusto, cada persona estaba en su puesto.

Arturo que era la organización interna de la galería y luego Miura que era el mentor artístico. De hecho, bueno hicieron una exposición con dos libros de Marcel Duchamp con carpetas de dibujos y reproducciones. Una de esas carpetas la vendieron al Reina Sofía y la otra creo que la tiene Mitsuo. O sea que la galería fue bien porque el Reina Sofía les compraba. Pero luego en la crisis de los noventa bajó la venta artística muchísimo y cerraron galerías a montón como ahora. En su caso también, la venta descendió tanto que tuvieron que cerrar.

– *¿Y qué artistas expusieron allí?*

– Todos los jóvenes de aquella época estuvieron allí. Tengo muy mala memoria, pero vamos todos los que ahora funcionan y tienen cincuenta años expusieron en Ginkgo, pero eso que te dé Mitsuo la lista.

– *¿Y de su generación?*

– Expuso Alfredo Alcaín. Yo no expuse. Yo le comprendo a Miura. Yo he sido siempre un tipo muy raro y mi obra es muy difícil de catalogar y no lo digo con orgullo, porque eso me ha fastidiado bastante.

– *Es que yo creo que él siempre ha separado bastante lo personal de lo profesional.*

– Sí. Era un profesional. Y Miura llevaba una línea muy determinada. Por ejemplo, de nuestros amigos, no expuso nadie más que Alcaín. Ni Marcos, ni Lledó, ni yo expusimos.

– *Sí, incluso me comentó que con alguna persona tuvo problemas por eso, porque no lo entendían.*

– Yo sí lo entendía. Pude entenderle mejor porque había leído *El crisantemo y la espada*. En general, en el pueblo japonés no ha penetrado nada el alma occidental, solo en lo exterior, en lo demás no. Y cuando vienen a Europa cambian, se mimetizan con esa sociedad.

– *Además, por ejemplo Miura si se hubiese quedado allí tampoco hubiese triunfado.*

– Sería uno más dentro del millón.

– *Es que si están fuera les machacan bastante, pero si se quedan…*

– Sí, les machacan de las dos maneras. Tanto es así, que Miura va poco a Japón. Sin embargo, Miura no se ha hecho español por esa misma dualidad tan tremenda que tiene. Yo a veces soy muy descarado con él y le digo: «o sea tú vienes aquí, vives aquí, trabajas en España, ya sueñas en español, ¿entonces por qué no te haces español?». Y me dice: «Ah porque así, mis hijos tienen nacionalidad japonesa».

– *Claro, es que lo contrario es mucho más difícil.*

– Pero no va a volver. Lo que sí ha tenido es coleccionistas japoneses que han ido a su estudio y le han comprado mucha obra porque aquí era un artista de prestigio.

– *¿Aquí a Madrid?*

– Sí, una señora japonesa venía y le compraba mucha obra, aunque él nunca comentaba nada. Miura es muy reservado en los honores y en todo.

Bueno, como te iba diciendo, estuvo en Pozuelo. Con Marcos tenía una relación muy buena, aunque lo cierto es que Mitsuo siempre se ha llevado bien con todo el mundo. Marcos era un tipo simpático, muy echado para adelante, un puertorriqueño muy español. Él barría la casa y Mitsuo cocinaba. Se habían dividido el trabajo así. Mitsuo compraba carne de caballo y la cocinaba muy bien. Yo la primera vez que comí carne de caballo fue allí en Pozuelo.

– *Y en Cuenca creo que también era conocido por ello.*

– La carne de caballo es que era una cosa que aquí no se comía. Había solo una carnicería de carne de caballo en este barrio en los años cincuenta, pero en Francia sí había muchas. Era muy buena carne porque eran caballos especialmente criados para eso. Pero aquí en España, se mataban a caballos viejos y se ponían a la venta y Mitsuo nos hacía unos filetes de caballo más duros que la suela de un zapato, pero estaban buenos. Cocinaba bien, hacía unos arroces muy buenos, arroz con pollo y el consabido filete de caballo… E íbamos todas las mañanas allí desde Madrid, porque estábamos con el libro. Nati venía un poco más tarde y nos poníamos a hacer las serigrafías, pero teníamos muchos problemas porque como no dominábamos la técnica, se nos estropeaban las cosas…, era un trabajo de mil diablos. Era un desbarajuste tremendo. Pero al final fuimos recabando información, invitando a amigos nuestros que habían trabajado algo en serigrafía para que nos ayudasen y aconsejasen y se armaban unos zipitostes tremendos. Había que trabajar deprisa, era verano, se nos secaba la tinta, había que limpiar toda la pantalla… Al final hicimos toda la estampación en un mes de verano, en el mes de agosto. Nos íbamos algunas veces a tomar café a una terraza allí al lado y siempre aparecía gente del círculo de Marcos, de Miura o amigos nuestros. Hacíamos tertulia allí y luego seguíamos trabajando por la tarde. Y así sacamos la obra que luego expusimos en Egam.

– *Entonces, él también debió aprender con vosotros serigrafía.*

– Sí, porque nos ayudaba. Él también hacía serigrafías en esa época y también Nati. Aprendimos todos sobre la marcha.

– *Y de un modo muy manual, ¿no?*

– Sí, totalmente. Es que yo se lo explico ahora a la gente que hace serigrafía y se ríen. Era con bisagras de puertas, con sedas que comprábamos a un proveedor que conocíamos y que nos enseñó un poco. Nos vendía las tintas y las telas. Era una época en la que la serigrafía la habían hecho dos o tres. Uno era Abel Bello y otro era Abel Martín que era el compañero de Eusebio Sempere.

– *Ah sí que estaba en Cuenca.*

– Lo hacía en su estudio, no se comunicaba con nadie, pero era buena persona y cuando fui a verle me informó de todo lo que yo le pregunté. Los dos Abeles nos pusieron un poco al día. Y con eso y con la experiencia propia pudimos sacarlo.

– *Fue mucho de experimento…*

– Y mucho trabajo. Éramos chicos jóvenes con una capacidad de entusiasmo y de trabajo tremenda. Pensábamos que iríamos detrás del grupo El Paso porque teníamos calidad y teníamos ayuda, la Galería Egam era entonces también joven. Enrique estuvo formándose con Juana Mordó y luego en California y cuando volvió montó su propia galería con la gente más joven que estaba funcionando bien. Éramos gente asequible y que teníamos calidad.

– *Y luego en Cuenca ¿qué relación tuvisteis con Mitsuo? Estaba allí, pero era como una prolongación de Madrid, ¿no? No estaba totalmente aislado.*

– No. Ni muchísimo menos. Luego más adelante, nos aislamos más. Él se casó con Justi y se fueron a vivir un tiempo a Fuencarral pueblo. Una casita pequeña, un piso modesto.

– *Entonces fue después, no lo sabía.*

– Sí, creo que aún no se habían casado, pero ya vivían juntos.

– *Entonces tiene que ser entre que ser desde que se va de Cuenca a Bustarviejo.*

- En Cuenca estuvo viviendo con Nacho Criado. Y no sé tampoco si es antes o después de estar en la casa de su maestro. Y luego en Madrid no sé si vivió con María en algún otro sitio, pero en Fuencarral estuvo un año.
- *¡Un año! Pues no sabía nada. Y tampoco aparece en ningún sitio.*
- Pues es que fue como un lapsus luego se fue a Bustarviejo y estuvieron allí un par de años antes de ir nosotros.
- *¿Y allí en Fuencarral trabajaba?*
- No, trabajaba en malas condiciones porque no tenía estudio. Trabajaba mucho en papel.
- *Quizás con el tórculo que le había regalado Zóbel.*
- Yo creo que ese tórculo pequeño lo dejó un tiempo en Cuenca hasta que él tuvo estudio y lo consiguió sacar y llevárselo allí. Ese tórculo lo tenía luego en Bustarviejo.

  Mitsuo tiene una filosofía sobre su trabajo muy extraña. Nunca te contará qué es lo que está haciendo, por qué o cómo lo está haciendo. Tienes que sacárselo poco a poco o captarlo al vuelo cuando hablas con él. En las obras que estaba haciendo en los años ochenta o noventa, hablábamos de sus cuadros en una exposición con líneas de colores hacia los lados y entrecruzadas y decía: «yo es que pienso que el paraíso está en la tierra, es el corte inglés». Y le pregunté: « ¿Cómo que el Corte Inglés? ». Y decía: «sí, porque piensa en una señora mayor que se levanta con dolores y su marido ha muerto. Y cuando «va al corte inglés hay música, hay luces todo brilla, la gente sonríe, hay olores buenos de la perfumería. Entonces es un paraíso en la tierra y ella sube y baja y va viendo y descubriendo mundos, estadios, como bajando y subiendo al cielo. Y cuando sale de ahí todo eso se acaba. Los brillos de los metales, de las paredes…». Todo lo que había en sus cuadros era precisamente eso, pero no lo había dicho. Lo soltó en una conversación informal.
- *Sí, por ejemplo lo de las miradas. En sus obras esas líneas entrecruzadas son precisamente las miradas. Yo creo que el Corte Inglés sí que le ha impactado.*
- Sí, mucho. Él ha tenido esa reflexión y luego yo lo he pensado mucho.
- *Y además, también por el cambio de estar viviendo en el campo y pasar a la ciudad.*
- Sí, la luz, el entrecruce de mensajes diferentes, el aroma, la textura, la publicidad, la música, el sonido, que a veces se minimiza. Pero yo cada vez que entro en El Corte Inglés recuerdo eso. Y pienso: para esta mujer que está a mi lado, que es mayor, viuda que ha venido a comprar algo, aquí se siente arropada, protegida.
- *Y es que Mitsuo tiene mucha sensibilidad para captar todas esas cosas.*
- Sí, es muy observador.
- *Pero a veces ha sido un problema porque no ha sido del todo entendido.*
- No, no se entiende, pero se le respeta. Le pasa como a todos nosotros. No somos valorados, pero sí se nos respeta. Somos gente mayor que bueno, dicen, hacen eso, pero se nos respeta. No hablan mal. Pero en el caso de Mitsuo y Lledó son una vanguardia de nuestra época. Son vanguardia y siguen siéndolo. Lo único es que en este país la edad influye de alguna manera negativamente. A diferencia de lo que sucede en otros países con los artistas mayores. Aquí hemos vivido con mucha justeza.
- *Trabajando un poco por amor al arte.*
- Sí, yo trabajé unos catorce años de mi vida viviendo solo de la pintura. Igual que Mitsuo hasta los cuarenta años, trabajamos solo en la pintura y vivíamos con muchas estrecheces. Cuando fuimos a Bustarviejo, Nati era de familia pobre y yo de clase media-baja y nunca les pedí ni un duro. Vivíamos de lo que vendíamos y vendíamos muy poco. Hacíamos trabajos de estampación y de grabado para otros, alguna edición de grabado que nos encargaban, algunas becas, yo tuve dos: una de la Fundación Juan March y la beca del Ministerio de Cultura. Enlazamos dos años o tres con ese dinero. Y luego alguna exposición que tuvo éxito, pero en general vendíamos poco, tanto Miura como yo.
- *Y por ejemplo, ¿lo de ir a Bustarviejo por qué fue?*

– Fue por Miura. Madrid era en esa época invivible. Primero la situación política a mí no me gustaba nada, detenían a mucha gente, el ambiente era muy gris. Madrid estaba muy contaminado en esa época, más que ahora incluso.

– *¿En qué sentido contaminado?*

– Real, de la atmósfera, del humo. Las calefacciones en Madrid entonces eran casi todas de carbón y en invierno había una especie de boina gris. Y como habíamos estado en el pueblo visitando a Miura, le pedimos que nos buscase una casa para vivir y nos encontró una casa y nos fuimos para allí en el 73 o 74, creo que en el 74.

– *¿Y estuvisteis mucho tiempo allí?*

– Sí, estuvimos diez años. Y nos hubiésemos quedado de no ser por nuestras hijas. Nacieron allí, pero cuando mi hija se hizo un poco mayor decidimos volver a Madrid para mejorar su educación.

– *Y el motivo de ir a Bustarviejo, entonces…*

– Conseguir un estudio amplio por poco dinero.

– *Y el trato con Mitsuo allí era entonces constante, ¿no?*

– No solo con Mitsuo, estaba también Adolfo Schlosser, un artista que ahora es muy reconocido, antes menos y Marcos Irizarry, le llamamos y vino también.

– *¿Y Somoza?*

– Somoza no era de nuestro grupo. Era un hombre mayor, medio ciego, vivía en una urbanización cerca del pueblo.

– *¿Y no teníais ninguna relación con él?*

– No. Luego estaba también un matrimonio de artesanos argentinos, Federico y Susana, fabricaban muñequitos que vendían en el rastro.

Miura en esa época en Bustarviejo trabajó mucho y bien, vamos como un japonés. Yo trabajé también bastante, pero menos porque yo soy español e hice muchas cosas que él no hizo. Por ejemplo, me metí en política, estuve metido en actividades culturales, hicimos una asociación cultural, un grupo de teatro, un cineclub.

En Bustarviejo había un cura muy majo que era más rojo que nadie, lo cual estaba muy bien porque hicimos muchas cosas con él. Quería hacer cosas no solo en contra del régimen, sino también culturales y no se asustaba de nada. De hecho, cuando murió Franco no quiso tocar las campanas y eso que fue allí el alcalde a pedírselo. (…)

Este cura nos ayudó, pero no estaba metido en todo porque él no tenía tiempo, estaba siempre en un pueblo o en otro. Él nos dejó un local en la iglesia donde hicimos una escuela para niños pequeños, una especie de guardería. Eso lo hicimos Miura, María, nosotros y alguna gente del pueblo más progresista. Era un pueblo muy carca, muy reaccionario, muy franquista, pero había un grupo misterioso de gente… En las primeras votaciones salieron cincuenta votos al partido comunista y como unos ciento y pico al partido socialista y luego el resto del pueblo era muy de derechas, no era del PP ni siquiera, era de Alianza Popular y luego poco a poco los del PSOE fueron subiendo, pero los cincuenta del Partido Comunista jamás fallaron. Eran los viejos y algunas veces sus hijos, pero no lo decían. Así que cuando hicimos la asociación cultural empezaron a venir y empezamos a hacer cosas. Hicimos un cineclub para adultos y otro para niños y les poníamos películas de la filmoteca. Se las pedíamos a la Filmoteca de Madrid y nos las dejaban y yo traía las películas de Madrid y las proyectábamos en el cine del cura.

– *¿Y ahí Mitsuo estaba metido también?*

– Sí, Mitsuo se metió más en la escuelita. De hecho, él pintó el arco iris de la escuelita que se llamaba precisamente así: Arco Iris. Entonces, llevábamos a nuestros hijos, porque los niños pequeños no se escolarizaban hasta los seis años, así que había muchos niños no escolarizados, unos veinte niños. Y cogimos a una chica que era del pueblo, era maestra y no ejercía, Esperanza, y le pagábamos los padres un poco cada uno para formar un pequeño sueldo. Además hicimos obras de teatro buenas. Pusimos a Ibsen, a Arrabal… Por ejemplo, hicimos *El triciclo* de Arrabal y la escenografía la hice yo. Era una escenografía seria, la hicimos en el cine del pueblo y la verdad es que la gente se quedaba bastante sorprendida. Llevamos orquestas sinfónicas a la iglesia.

– *Es que un pueblo en esa época tendría que ser…*

– Era tan extraño que las autoridades empezaron a darse cuenta de que algo estaba sucediendo allí. Hicimos una asociación cultural que se llamaba «El Bustar» y publicaba una revista todos los meses que hacíamos con ciclostil como se hacía la propaganda antifranquista antes. Sacábamos trescientos ejemplares que se vendían a veinte pesetas creo.

– *¿Y queda algún ejemplar de eso?*

– Sí, yo tengo.

– *¿Y de qué se hablaba? De arte…*

– No, se hablaba de los problemas del pueblo, de arte poco. Escribíamos la gente de allí, yo alguna vez también escribí, pero Miura no. Había un amigo nuestro que se llamaba Andrés Pereira y que trabajaba en una fábrica de productos lácteos que estaba al lado de Bustarviejo. Él era químico y vivía en el pueblo. Nos hicimos muy amigos suyos. Además, era músico, tocaba la flauta travesera estupendamente bien y se encargó él de la revista. Y la Comunidad de Madrid nos dio un millón de pesetas todos los años para que hiciéramos actividades culturales. O sea, que en esa época que estaba Leguina nos ayudaron económicamente y de hecho, hicimos más actividades culturales que el Ayuntamiento de Madrid porque no había domingo que no hiciésemos algo importante. La Joven Orquesta de España la llevamos tres o cuatro veces al año a la iglesia con toda la gente del pueblo que la abarrotaba.

– *Revolucionasteis el pueblo…*

– Totalmente. De hecho, la parte de la derecha más recalcitrante nos llamaba rojos, pero al final se callaron porque se dieron cuenta de que estábamos haciendo cosas que al pueblo le beneficiaban absolutamente. Sus hijos venían al cineclub, sus mujeres trabajaban en el teatro e hicimos una biblioteca. O sea, el grupo de gente foránea que estábamos allí y que no tenía ningún tipo de prejuicios con la gente de allí hicimos un montón de cosas que cambiaron el pueblo. De hecho, cuando vamos allí la gente todavía nos recuerda. Yo ni me acuerdo de quienes son, pero nos dan un abrazo, sobre todo señoras muy mayores. Y nos dicen: «qué tiempos aquellos…» Nos echan de menos. Cuando yo me fui, la cosa ya empezó a desmejorar, luego se vino Miura. Falleció Adolfo Schlosser, que él no se metía en nada, pero llevaba a gente de Madrid y eran como muy exóticos: Alcolea, por ejemplo, era muy amigo suyo.

– *Y en lo que se refiere a la relación artística entre Mitsuo y Adolfo, ¿podrías decirme algo? Me refiero a esa época en la que trabajan juntos y que los dos usan la madera… yo creo que hay similitudes. Pero claro como Adolfo ha sido más admirado no ha convenido ver la relación.*

– Miura creo que trabajó la madera un poco antes que él.

– *Sí, yo también creo eso.*

– Pero Adolfo Schlosser trabajaba la madera de otra manera. Hizo alguna cosa que era muy parecida a la de Miura, unas vigas de madera pero con cuerdas por medio para tocarlas.

– *Pero era la única diferencia. Quizás lo que le daba origen era otra cosa, uno era un instrumento musical y el otro no, pero la forma es muy parecida.*

– Sí, pero es cierto que la gente dice que fue Miura quien se dejó influir, pero yo creo que no. Yo creo que él trabajaba la madera antes incluso antes de que llegara Adolfo.

– *Bueno, Adolfo ya había trabajado la madera antes, pero con un sentido completamente diferente.*

Miura no sé si había trabajado la madera antes. Yo sé que la madera que trabajó Miura en Bustarviejo es porque vio vigas de casas derruidas y las utilizó. Y Adolfo había hecho algún instrumento musical, pero luego desarrolló otro tipo de relación con la madera.

– *Y la forma alargada era por la propia forma de las vigas que les condicionaba. Luego hay un dato muy curioso y es que el propio padre de Miura trabajaba con madera.*

– Eso no lo sé yo.

– *Él al principio rechazaba cualquier trabajo con la madera, pero quizás con el tiempo…*

– Posiblemente, porque era muy mañoso. Sobre sus trabajos en madera sorprendía que muy pronto empezó a trabajarla muy bien. Cogía una azuela, vaciaba la madera y luego la trabajaba con cera puliéndola.

La mitología japonesa de la parte de la vida de Miura es interesante. Miura vino a España como un país misterioso y mágico porque su abuelo era marino y había llegado a Cádiz. Y a Cádiz él abuelo recalaba allí porque era ballenero y le contaba a Mitsuo cuando era niño que había estado en una ciudad con unas mujeres preciosas. Y yo le preguntaba: «¿pero qué te decía tu abuelo de las mujeres de Cádiz?». Y me decía: «que tenían unos ojos muy grandes y que siempre estaban riendo». También que España es el país del sol poniente, en su idioma. Por tanto, Miura llegó a España con cierta magia de lo desconocido.

Volviendo a lo de Bustarviejo te diré que Adolfo y Mitsuo tampoco tenían una relación muy estrecha. A uno le gustaba lo que hacía el otro y viceversa, entonces sí había una relación profesional y posiblemente un intercambio de ideas, algo muy común entre los artistas o una apreciación de la obra del otro en la propia obra.

– *Es que con el resto de amigos, la verdad es que la relación artística de Miura es muy poca ¿no?*

– Como buen japonés que es ha cogido muchas cosas del arte occidental, ha sido como una esponja.

Por ejemplo, a finales de los sesenta estaba influido por un mundo orgánico que procedía de la obra de Hermann Waldenburg que también me influyó a mí. Era un artista alemán, mayor, bastante conocido, que estuvo trabajando aquí. Nos influyó a él y a mí. Es una época que trabaja con cosas que salen de la tierra.

– *En este sentido, también me gustaría comentarle una cuestión porque aunque lo cierto es que no he podido seguir mucho su obra, pero sí que he visto que en una época que él empieza a hacer unas formas arbóreas, como algo muy orgánico también, yo le veo un gran parecido a algunas de sus obras.*

– ¿Dices de las mías?

– *Sí.*

– Puede ser, pero porque ambos partimos de las obras de Waldenburg. Pero esto de los cactus de Miura es muy posterior. Yo la obra de vegetales la hago a finales de los sesenta y nueve, setenta, pero me despego rápidamente de ese tema. Sigo trabajando en plantas, pero hago semilleros y tienen una relación política. Son cajas de donde salen muchas hierbitas. Son «semilleros del tirano».

– *Pero Miura también trabaja algo parecido.*

– Pero no así. Trabaja pequeñas puntitas.

– *Pero también superpuestas.*

– La época de Miura que tiene que ver con lo orgánico o con plantas o con semillas… De Miura sí que tengo grabados de esa época.

Yo las plantas las hice mucho antes en la época de la escuela cuando vi a Waldenburg y un año o dos después empezó a surgir lo del semillero.

– *Pero yo también creo que tiene que ver algo con lo que hace usted.*

– Sí, tiene que ver en lo orgánico y vegetal, pero él trabajaba de una manera totalmente diferente. La semilla para mí no tenía un sentido estético, sino que era la colectivización de una sociedad alienada como era la española en los años setenta cuando estaba todavía la dictadura. Entonces, los llamaba «los semilleros de la dictadura».

A Mitsuo le influyó más Waldenburg, aunque luego lo fue descomponiendo.

Ahora tiene más relación estética con Guillermo Lledó que conmigo. Yo la obra mía no sé si la capta Mitsuo, pero está más cercano a lo de Guillermo porque es como un *minimal* absoluto en escultura. Por otro lado, yo creo que a Mitsuo le gusta más el planteamiento literario que yo hago en mi obra. Yo cuento historias, soy absolutamente subjetivo en mi trabajo y Guillermo es todo lo contrario. Empezó haciendo un hiperrealismo, que no se sabía si eran pinturas o fotografías y hacía vallas de obra, barrios marginales, tapas de alcantarillas, etc., y luego eso se convirtió en escultura que se parece a la tendencia del minimalismo de Richard Serra u otros de esa tendencia.

– *Bueno, en este sentido, es que yo siempre digo que Miura no es* minimal.

– No, no lo es.

– *Además, lo que hablábamos de la objetividad y la subjetividad, él está en medio. No es objetivo para nada.*

– Él tiene siempre cosas que contar de lo que hace, pero no le es fácil explicarse y además es muy cauteloso. E incluso ha utilizado colores industriales que siempre llevan una carga de blanco. Mitsuo ha utilizado el plástico antes de utilizar el acrílico y el óleo.

– *Y mucho antes en la playa de Los Genoveses también…*

– Sí, él siempre cuenta historias. Lo que pasa es que hoy en día muchos artistas cuentan historias, pero no lo reconocen porque parece que es un menoscabo para la propia obra. Si cuentan historias es literario y no está bien visto. Sin embargo, gran parte de la producción de los artistas que nos gustan tienen que ver con la literatura que es lo que han leído, con el cine que es lo que han visto y con la historia y la sociedad en la que viven. Y Miura en ese aspecto es muy cauteloso, no te hablará de eso.

  Es que Mitsuo, cuando empieza, hace una figuración estricta, muy bien hecha, pero muy «clasicista». Mi madre conserva un bodegoncito muy pequeño de una jarra y un tazón, de los primeros años de escuela. Miura se lo regaló a mi madre. Y luego ya a partir de eso fue partiendo a una figuración mucho más amplia, es cuando entra el mundo de ahí que es cuando estaba yo con él. Y luego entra en mundo de Waldenburg y se va despegando de ese mundo y lo mejor de él surge cuando lo mejor de ese mundo lo transforma.

– *Es que digamos que está empezando…*

– Es que era muy joven…

– *Y hasta que no llega a la playa de Los Genoveses no alcanza de verdad su propia obra.*

– A mí cuando empezó a hacer eso me sorprendió mucho. Entonces él estaba haciendo algo completamente distinto, había hecho una figuración que la fue reconvirtiendo y luego una abstracción que recordaba mucho a Pollock, tachismo, con pintura con mucho cuerpo. De hecho, cuando pintaba tan matérico, yo recuerdo que en Bustarviejo se le iba descolgando la pintura y si la dejaba un día sin trabajar al día siguiente se le había caído al suelo. Hacía tanto frío que la pintura no se secaba. Trabajaba con tubos enteros poniendo grumos de color. No lo dejaba en horizontal, sino en vertical y luego me contaba que se le había caído al suelo. En esa época es cuando da el salto a la abstracción.

  Él siempre ha estado un poco preocupado de sí lo que estaba haciendo estaba en sintonía con lo que se debía hacer o no. Él es muy pragmático. Nunca ha querido estar atrasado. E incluso ha llamado la atención de los críticos más jóvenes. De unos más que otros, pero sí. Y sobre todo, en la época de Bustarviejo, por allí fue mucha gente que tenía relación con la Galería Buades y con los artistas y críticos más representativos del arte español. Alcolea iba mucho, iba a casa de Adolfo y le conocía. A mí no me interesaba tanto ese mundo, aunque la obra de Alcolea me interesaba.

  Luego después de marcharse de Bustarviejo perdimos un poco de relación de la manera tan íntima que teníamos en Bustarviejo. Miura fue por un camino y yo fui por otro, aunque seguimos teniendo muy buena amistad.

  Artísticamente, él hace una cosa que a mí me cuesta comprender más, pero reconozco que lo que hace siempre ha tenido un sentido de honestidad. Pero como no habla, tampoco lo defiende. Siempre me deja perplejo lo que está haciendo.

N.º 9

12 de julio de 2010 Madrid

Extracto de la entrevista realizada a Gerardo Aparicio.

(…)

- Gerardo Aparicio: Técnicamente Hermann Waldenburg era irreprochable, trabajaba la técnica del grabado maravillosamente. Y artísticamente tenía un mundo muy sugerente, que era un mundo orgánico de plantas.

  Miura en esa época era más inexperto que yo, era muy joven. No obstante, desde el realismo de la primera etapa hasta que ya se separó de ese realismo fue muy rápido. Mucho más que cualquier español de la época.

  Él rompía con la forma, pero no se desprendía de ella, la reinterpretaba, iba haciendo manchas o números, de un elemento formal hacía repeticiones. También en sus *collages*. Hacía unas obras muy bonitas. Con papel de cebolla recortada. Creando más o menos misterio. Era una época de experimentación.

  Antes de venir a España hacía realismo, pero no realismo de rincón y telaraña. Estaba más cercano a la figuración americana que se hacía en EEUU en ese momento y también tenía un estudio profundo de la pintura del Museo del Prado, estudio mucho a los clásicos, a Velázquez. Y su pintura era una pintura inteligente no era mera copia. Siempre ha sido un hombre muy reflexivo. Su cerebro es muy abstracto y dice cosas que aparentemente son muy simples, pero es un hombre que ha vivido y vive todo lo que hace. Su obra actual, para sus amigos, es como más seca, pero llega a ella tras una reflexión muy grande.

- *Laura Clavería: No es baladí.*

- No, la moda no… Siempre ha querido estar al corriente de lo que se hacía en el mundo. Recibía revistas de Japón o por ejemplo tiene una colección de revistas que nosotros también las veíamos, unas revistas que se leen de atrás a adelante y en las que había información de lo que se hacía en todo el mundo.

- *Cosa que aquí verdad no se tenía.*

- Bueno, en la época que él recibía la revista ya había aquí democracia y ya recibíamos aquí revistas. Había una cierta afluencia.

- *Pero también tiene otras más antiguas.*

- Sí, él siempre estaba más informado. Estábamos en un grupo de jóvenes que éramos la promesa. Éramos los jóvenes que salimos de la Escuela de Bellas Artes con unas ideas completamente nuevas, pero nos rebasaron porque la frivolidad que se dio entonces cuando llegó la democracia, era un mundo que no interesaba a la crítica joven. Por ejemplo, Juan Manuel Bonet al principio nos tenía en cuenta, pero luego no. Querían borrar el pasado. Miura ahí se desclavó porque era extranjero y estaba más desvinculado de ese pasado.

  Los japoneses son muy internacionales. El arte japonés puro, el grupo Gutai era un grupo que seguía un expresionismo muy brutal, siguiendo a los holandeses que era un neo expresionismo, figuración,

aunque los japoneses lo hacían más brutal, como escapando de la monotonía de lo japonés y rompieron un poco en esa época. Miura comentaba un poco eso en los setenta. La materia pringosa y espesa… eso le ha podido influir. En Bustarviejo pintaba los cuadros con mucha materia. Cogía el tubo de óleo y lo exprimía. Luego dejaba los cuadros secándose, meses y meses en horizontal para que se secaran. No le gustaba dejarlos en horizontal porque se aplanaban. Y yo le decía: «pues métele piedra pómez…». Pero la verdad es que si le hubiese metido piedra pómez hubiese quedado más pobre de textura y hubiese quedado peor. Esos cuadros eran bellísimos, muy bonitos.

Cuando fue a Bustarviejo es que era un chaval y cuando vino a España era como un niño. Nati, mi mujer, lo trataba como a un hijo. Cuando Nati y yo vivíamos juntos vino a vivir con nosotros a esta casa un par de meses hasta que encontró otro sitio.

Miura se fue a Bustarviejo con Justi y al año y medio o dos años fuimos nosotros. Él hizo lo posible para que fuéramos. Miura nunca es imperativo, nunca es como los españoles diciendo: «venga coño, veniros». Decía: «allí hay casas baratas, estudios baratos…». Íbamos a verle algún domingo, también venía él y bueno al final nos animamos a ir a vivir allí. Más que nada porque aquí los estudios eran prohibitivos y allí los podías conseguir por poco dinero. Y no solo eso, sino que yo además, conseguí la beca de la Fundación Juan March y dijimos pues vamos, probamos a ver un año a ver si funciona y nos gustó y ya nos quedamos.

– *¿Y cuál fue el papel de Miura en la Asociación Cultural?*

– Miura digamos que era un personaje positivo, o sea que cuando había un proyecto se ponía a trabajar en él sin decir nada. No era un político como nosotros. En esa época nosotros trabajábamos en la Asociación Cultural porque era un partido político de hecho. Éramos gente de izquierdas y la asociación también era de izquierdas. Sin embargo, Miura era un hombre progresista, pero ese mundo de la política tan vibrante y tan agresivo que había en España le asustaba. Pero él participaba en cosas, y en Arco Iris participó. Tenía dos niños igual que nosotros de esa edad y el frontal de la escuelita pintó un arco iris.

– *¿Y queda algo de eso?*

– No, eso fue antes de que Franco muriese. Luego ya desapareció cuando en la democracia empezó a construir escuelas en todos los pueblos de España. Las escuelas viejas eran ruinosas con un grupo de cuarenta alumnos. Nuestros hijos estuvieron en preescolar tres años y luego ya pasaron a la escuela oficial.

– *¿Y Arco Iris se destruyó?*

– Sí, porque era un apéndice de la iglesia. Era un casetón que estaba al lado de la iglesia y cuando se restauró la iglesia se quitó. Tenía a un lado el cine y a otro la escuelita. El cine era sala de teatro y cineclub. Había sesiones para los niños donde intentábamos ponerles películas de Julio Verne y luego les hablábamos y otras para adultos para las que íbamos a la Filmoteca Nacional y cogíamos películas checas, polacas, etc., películas rarísimas. Algunas eran unos tostones de mucho cuidado, pero lo proyectábamos y luego había un coloquio. Iba solo la gente progresista del pueblo, la gente más joven o de izquierdas. La derecha por supuesto estaba escandalizada y cabreada por el asunto. Hicimos una revista que se llamaba *Bustarviejo* y yo hice algunas ilustraciones.

– *¿Ilustraciones de Mitsuo no hay?*

– No me acuerdo, no sé si hizo, pero si hizo no las conservo.

No era una revista típica de pueblo, porque dábamos caña a la gentuza que había allí de los caciques y gente así. Había un familiar del alcalde que era del Opus y criticamos duramente la postura de este tipo que llevaba a los niños del colegio a su finca, les invitaba para que merendasen y les hacía un lavado de cerebro. Les hablaba de Dios y del infierno y rezaban y tal. Nuestros niños no fueron porque sabíamos de qué iba la cosa, pero los del pueblo, ingenuos, pues los llevaron. Yo hice un artículo y un dibujo que era el flautista de Hamelin llevando a los niños y en el fondo había un sol en la lejanía que ponía Opus. Y eso les sentó fatal y fue un escándalo ¡y eso en tiempos de Franco!

– *¿Pero entonces la revista cuando empezó a publicarse?*

– Si estábamos allí desde el 74 aproximadamente, pues desde poco después. Hablamos allí con gente del pueblo como Andrés Pereira que era ingeniero químico y trabajaba en una fábrica de quesos. La revista era de aficionados, pero invitamos a escritores a participar. Escribió Juan Mollá, un poeta reconocido que tenía allí un chalet. Venía los domingos y entró también en la asociación. Había

gente importante, porque Juan Mollá invitó a escritores importantes. Era una revista cultural y en muchos aspectos tan seria o más que otras revistas culturales que se vendían en el quiosco, pero con una producción más humilde. Estas revistas empezaron a salir con nuestro esfuerzo y cuando ya llevábamos año y pico las llevamos a la Comunidad de Madrid que era de izquierdas, les gustaron mucho y nos dieron dinero para seguir haciéndolas ya en la democracia. Así seguimos trabajando con el cineclub, los grupos de teatro (hicimos dos grupos) y empezamos a traer la Joven Orquesta Española a la iglesia.

– *¿Entonces, tendríais muchísimo trabajo?*

– Sí, incluso algunas veces Miura se quejaba de que su obra se podía resentir con eso y yo también. Pero Miura estuvo muy metido, estábamos todos muy metidos en más o menos grado.

– *Lo sorprendente es que Mitsuo no me haya comentado nada.*

– Mitsuo en ese aspecto fue un poco zombi. Le liábamos para que hiciese cosas. Además, la política no le interesaba. Cuando se le encomendaba algo y lo tenía que hacer lo hacía a marcha martillo como un japonés. En lo de los niños él estuvo ahí trabajando con el pico y la pala remozando toda la pared para hacer la escuelita. Miura tenía una motivación social, aunque no es político es un hombre progresista.

– *Vería que era una cosa buena para la gente…*

– Sí, claro. Además, tenía la crítica de la derecha como los demás. Era una derecha rancia, miserable, de pueblo. Era un pueblo muy cerrado, aunque siempre había una minoría que votaba siempre a izquierdas. Yo siempre he sido de izquierdas, pero me saqué el carnet comunista en esa época, aunque luego lo dejé, para crear allí el Partido Comunista. Para mí era una obligación social, no política, porque a mí la política no me interesa, me interesaban los cincuenta votos inalterables de los comunistas del pueblo, no el politiqueo. Esta revista era neutral, no sé metía en eso, pero fustigaba a toda esta gente que consideraba que el pueblo era suyo.

– *Se notaría…*

– Sí, se notaba.

– *¿Tenía mucha tirada?*

– Tenía trescientos ejemplares y se vendían los trescientos. Era un pueblo de ochocientos habitantes, por lo tanto, era mucho porque eran trescientas familias. La compraban todos. La derecha decía que no la compraba, pero la leía. Vamos era leída por todo el pueblo. Se hablaban de cosas que les interesaba, había una parte histórica y antropológica que escribía Pepe Martín y otras que escribían otra gente muy interesante del pueblo, como Juan Mollá o Paco Baonza que ahora es el bibliotecario de Bustarviejo.

  A partir del año 77, 76, no lo sé, porque yo para las fechas soy terrible, fue ya Adolfo Schlosser, que luego fue premio Nacional de Bellas Artes, estuvo allí viviendo muchos años, más incluso que nosotros.

– *Pero él no participó en estas cuestiones, ¿no?*

– No, él era el fantasma de Bustarviejo. Se levantaba a las seis de la mañana y se iba al bosque en otoño para recoger setas y venderlas y poder sobrevivir. Sacaba boletus que en aquella época no era apreciada en el pueblo y era exquisita y solo lo sabía él. Venía con un saco y las dejaba en su taller y cuando estaban desecadas las vendía a restaurantes de lujo.

– *Estas son las cosas que no te dicen en los catálogos.*

– Eso a él le permitía sobrevivir. Vivió con mucha pobreza.

– *¿Y hasta qué época se publicó la revista?*

– Se siguió publicando, o al menos al marcharnos nosotros siguió y la llevó Andrés Pereira. Yo creo que ha durado unos catorce o quince años esa revista.

  Luego también fue Marcos Irizarry y su compañera Rebecca Smith. Ahora han publicado un libro sobre Marcos en Puerto Rico.

Unos trajimos a otros. Marcos también vivió con mucha pobreza y Rebecca que era su compañera era una tía excelente, estupenda que sobrevivía haciendo tartas y bizcochos que vendía en la panadería los fines de semana. Era un pueblo dominguero.

En el pueblo nos recuerdan todavía. Curiosamente, yo después de irme no volví a ir al pueblo hasta varios años después y en el entierro de Adolfo Schlosser cuando estábamos en el cementerio los viejos se acercaban a nosotros, nos daban la mano y nos decían: «muchas gracias por todo». Así, escuetamente y se iban.

– *Luego además, el tránsito de amigos de Madrid sería constante ¿no?*

– Sí, Alcaín, Gordillo...

– *¿Estabais relacionados con Gordillo en esa época?*

– Sí, mucho. De hecho presentamos a Gordillo a Enrique Gómez-Acebo para que expusiera en Egam. Entonces era muy amigo de Alcaín y nuestro también. Venía con Helena Luján, su primera mujer, y hacíamos picnics en la montaña. El que se encargaba de hacer las chuletas era Miura que las asaba al estilo japonés. Las colgaba de unos palos y las dejaba una hora con un calor suave. Venía también Alcaín, Alcolea, Albacete. Vino mucha gente. Para el pueblo eran marcianos.

Adolfo Schlosser tuvo dos mujeres. La primera fue Eva Lootz y cuando se separó de ella se fue a Bustarviejo. Allí vivió casado durante algunos años con Rosa, su segunda mujer. Luego se separaron y ya vivió solo, de forma muy solitaria. Cuando quedábamos a comer en casa de Mitsuo venía o también en nuestra casa nos reuníamos a tomar café. Casi todos los días teníamos un montón de gente. A veces mi mujer lo recuerda con horror porque era un trasiego de cocina y de gente y no le daba tiempo a trabajar, pero allí la vida era así.

– *Schlosser compartió taller con Mitsuo ¿no?*

– No, no compartía taller con Miura. Iba a su taller a hacer unas maderas. Iba a un patio que tenía Mitsuo y él iba a trabajar maderas porque tenía un estudio muy pequeño. Al principio ni tenía, pero luego logró uno. Tenía un zaguán en la casa en el gallinero y lo habilitó como estudio, pero era muy pequeño. Solo sé que le vi algunas veces trabajando la madera en el patio del estudio de Miura.

El estudio de Miura también era muy pequeño. El que fue más grande fue el segundo. Era como un gallinero o algo por el estilo que le dejó un amigo. Creo que tuvo dos estudios.

– *¿Entonces sería en el primer taller?*

– Sí, yo creo que sí. Mitsuo era muy generoso. Adolfo estaba siempre invitado, aunque no hablaba. Había tenido una vida muy interesante, había sido ballenero y había recorrido el mundo en barco.

Y Marcos Irizarry era todo lo contrario, era un tipo extrovertido, inteligente, seductor, tenía una muy buena conversación. Hablaba sobre todo y sabía de todo. Toda esa gente mezclada producía cosas interesantes. Estábamos juntos pero no revueltos. Adolfo era un hombre hermético y tenía a su gente de la Galería Buades con Alcolea y la gente de Buades. Y nosotros éramos de Egam.

– *Miura tampoco se relacionaba mucho con los de Buades ¿no?*

– Porque Miura era serio y esta gente era bastante frívola. Marcos también expuso en Egam. Nosotros recomendábamos a Enrique a la gente que nos gustaba y casi siempre decía que sí excepto a Gordillo que no le convencía. Mucha gente ha querido decir que éramos un grupo compacto, pero no fue así. Estábamos viviendo allí e intercambiábamos ideas, pero tampoco dábamos importancia a esas cosas. Éramos amigos que nos veíamos para tomar un café o para comer o en el campo. Hablábamos de arte mucho, pero no concordábamos en todo. Yo estoy seguro de que lo mío a Adolfo le interesaba a medias o nada, a mí me interesaba lo suyo, pero lo mío entraba en un terreno donde él no se movía que era la pintura.

– *Además, tampoco hubo un cambio de tendencia por estar allí todos, ¿no?*

– No, al contrario, cada uno buscó su camino. Allí maduramos. Yo tuve mi primera hija allí y la beca de la Fundación March y del Ministerio de Cultura y eso ya me asentó, hacía bastantes exposiciones igual que Mitsuo.

– *No era la vida de la Universidad.*

Adolfo tiene una relación con Mitsuo, pero yo nunca he sabido cuál fue primero. Es que en los catálogos de Adolfo nunca aparece Miura en ningún sitio.

– Es que aquí gana el que publica primero. Y la crítica es tan nefasta que nunca apuesta por dos, ni nunca entienden que hay un enriquecimiento mutuo. Los dos eran inteligentes y, por tanto no eran tontorrones de copiarse. Esa cosa no cabía ahí. Había un enriquecimiento, de aprendizaje mutuo, de fallos y de experiencia.

Las maderas de Miura son a las vez que las que hace Adolfo, pero provienen de una serie de grabados y dibujos donde va surgiendo ese tipo de construcción. Adolfo había trabajado la madera con construcciones pequeñas, con palitos y tal y cuando fue a Bustarviejo vio las vigas igual que las vio Miura.

– *Y seguramente sería Miura el que le dijera mira que están estas vigas aquí. Y el las vio.*

– Adolfo fue por ese camino y Miura fue solo un tiempo, porque luego cambió.

– *Pero claro, por eso se ha pensado que Adolfo ha sido el que influyó en él, siendo que no es así.*

– Eso es. Yo creo que Miura ha sido siempre muy intuitivo y Adolfo más bien reflexivo, muy nórdico. También teníamos un amigo ruso que estudio con nosotros, amigo de Miura también, Nicolas Esvistoonof, que también era muy reflexivo, todos los pasos que daba te los contaba. (…)

Miura también tiene una crítica a veces a sus compatriotas, cuando se relaciona con japoneses (tiene algunos amigos japoneses). Él está más involucrado en la vida española, por sus amigos.

– *Si tuviéramos que decir si se trata de un artista español o japonés, ¿qué sería para ti?*

– Es un artista con una raíz japonesa y una educación japonesa y eso influye mucho en la percepción de la vida, pero con una seducción por España. Ya vino seducido por España porque su abuelo le había hablado de las mujeres españolas y de la ciudad blanca de Cádiz y otras cosas que había leído él. Y luego que vio aquí.

– *Después de vivir en Bustarviejo, al volver a Madrid también debió de sorprenderos, ¿no?*

– No estábamos desconectados de Madrid. Veníamos a las exposiciones nuestras y de nuestros amigos. Además habíamos conservado esta casa. Antes de casarse cuando venía a Madrid, también venía a esta casa. Luego, Mitsuo también venía bastante a comprar material, a sus asuntos, etc.

– *Es que en la obra de Mitsuo sí hubo un cambio al venir a Madrid.*

– Es que cuando él maduró en Bustarviejo, trabajaba con temas inspirados en la vida rural porque le influyó mucho como a todos. Yo en esa época hice muchos dibujos como aperos de labranza imaginados. Hice montón de maquetas relacionados con lo agrícola. El trabajo de la artesanía, del trabajo en la madera lo hicimos los tres.

Aquí la vida estaba ya agotada, estábamos muy cansados de vivir aquí. Había un cansancio de la vida en Madrid, de la dictadura… El no tener acceso a lo que países normales nos agotaba. No podías ir a ver una película porque estaba censurada, todo estaba censurado. Nosotros leíamos mucho la revista *Triunfo*, que además fuimos nosotros quien la llevamos a Bustarviejo porque se lo dijimos a la chica del quiosco y ella lo trajo, por cierto, con bastante desconfianza. Y cuando salió *El País* tampoco llegaba al principio. Nuestra revista también llegó a ser importante, escribía gente interesante, literatos, directores de cine… Algún día habrá que hacer un trabajo sobre eso sobre cómo evolucionó el pueblo en contacto con gente de fuera.

– *¿Y cuando vinisteis aquí la relación con Miura se resintió mucho?*

– No. Regresamos en el año 84. Yo vine un poco antes porque Nati se quedó allí con las niñas hasta que yo asentase y arreglase la casa. Tuve que ponerme a trabajar de profesor de dibujo en una academia y luego ya recibí ofertas de la Facultad de Bellas Artes para entrar como Profesor Asociado. Luego ya entró Miura, porque los profesores asociados se suponía que «eran artistas de prestigio» que daban clase en la facultad. Como entonces éramos artistas conocidos, más probablemente entonces que ahora pues pudimos entrar en la facultad. Miura se metió como profesor de serigrafía y yo de grabado.

– *¿Crees que tenía vocación de profesor?*

– No sé si tenía vocación, pero era muy buen profesor. Igual que yo enseñábamos lo que sabíamos. Mitsuo era querido como un padre, era muy cercano a los alumnos se iba con ellos a comer, de viaje, etc. Tenía con ellos una cercanía excelente.

– *Yo he oído decir que se le exprimía más en los intercambios…*

– Sí o en las excursiones a las exposiciones. Yo me fui antes de allí, me pasé a la Universidad Europea y al año llamamos también a Miura.

Yo era como el padre de Mitsuo. Le sorprendía un poco, porque era mucho más extrovertido que él. Sentía que me metía en su vida, pero no me importaba.

Trabajaba de sol a sol, era un entusiasta de su trabajo, era una cosa inaudita. Yo iba a su estudio y le decía: «coño, deja de trabajar ya, vamos a fumarnos un cigarro». Estaba un rato allí y yo sabía que le estaba incordiando, pero no me importaba. Pensaba que también tenía que aprender a descansar, porque eso también es un aprendizaje. Yo he sido con él en ese aspecto un poco imprudente porque le decía: «tú no puedes seguir siendo japonés porque estás viviendo en España y además la educación japonesa aquí no te va a beneficiar nada».

Luego vino a la Universidad Europea y los alumnos le adoraban. Él se sintió mucho mejor en la Europea porque pasó de dar una clase técnica de serigrafía a ser profesor de pintura que es lo que a él le gustaba y enganchó con los alumnos perfectamente. Él da asignaturas teóricas, pero le cuesta mucho el estructurar un discurso en español, pensando en español y en japonés. Tiene que teorizar sobre su propia experiencia. Él los problemas intelectuales los zanja con cuatro palabras. Pero cuando lleva a los alumnos a una exposición o a un museo de una ciudad les transmite su entusiasmo. Una vez fueron al Museo Vostell en Extremadura y otro año a la Bienal de Venecia, entonces va hablando todo el viaje sobre lo que han visto. Él lo siente y su análisis es escuchado con placer por los estudiantes.

Mi hija estudió serigrafía con él y decía que era un padre para los alumnos. Le querían mucho porque tenía poca conversación, pero fuera de la clase se sentía más relajado. En la Universidad Europea creo que se ha sentido mucho más cómodo, porque era mucho más avanzada de lo que era la Universidad Complutense. Era una universidad privada que al principio era española, luego pasó a manos de un americano que solo quería el rendimiento rápido y se ha convertido en una especie de academia de lujo, pero aún así como se contrataron a profesores de gran valía, están ahí y han creado una gran facultad. La complutense es más académica.

Luego por otro lado, Miura es el hombre más ordenado del mundo. Y es muy modesto.

Miura estaba más informado por sus revistas japonesas, aunque bueno, España tampoco estaba tan cerrada. Hubo una exposición de arte pop en el Casón Del Buen Retiro. Y además había galerías que ya traían artistas de fuera Juana Mordó, Vijande, pero España seguía siendo un país muy hermético. Estaba el grupo El Paso y era el más significativo. Y los jóvenes de esa época salían poco. El arte español era diferente al resto, porque era más trágico, más unamuniano. Había una estela muy honda de todo eso también por la Guerra Civil española y es lo que había marcado a la generación del grupo El Paso.

– *¿Y qué publicaciones había entonces?*

– Cuando estábamos estudiando había una revista que se llamaba *Goya*, otra que era *Gaceta del Arte* y poco más.

– *¿Y salían ahí críticas de exposiciones vuestras?*

– No, no salían ahí. En todo caso, Miguel Logroño, que era un tipo de unos cuarenta años, sacó a algunos jóvenes en el *Diario 16* con motivo de las ediciones anuales del Salón de los 16 donde exponían algunas jóvenes promesas.

– *Pero eso es mucho más tarde ¿no?*

– Sí, en la democracia. Pero antes, como mucho en el periódico *Informaciones* Castro Arines metía a algún joven. Era bastante honesto. También *El País*. *El Pueblo* publicó alguna cosa pero de grupos más populares como Estampa Popular. *Informaciones* era el periódico más progre de la época. También Moreno Galván sacaba alguna cosa en *Triunfo*. Había algo, pero poco...

Lo que sí hubo fue una movida muy importante entre los artistas españoles. La creación de asociaciones de artistas plásticos que surgieron en esa época. En la Facultad de Bellas Artes se

invitaba a artistas importantes. Algunos vinieron a hablarnos, por ejemplo, Sempere, Canogar, etc. Y también se hicieron asambleas muy animadas con el fin de organizarnos como asociaciones libres de artistas plásticos. Queríamos defender la cultura, en una época triste y bárbara. Estamos hablando de 1966-68, tiempos duros de la dictadura.

N.º 10

13 de julio de 2010 Madrid

Entrevista realizada a Mariano Navarro.

- *Laura Clavería: En primer lugar me gustaría saber cómo os conocisteis o como llegaste a conocer la obra de Mitsuo, la primera aproximación que tú viste…*
- Mariano Navarro: No lo recuerdo exactamente, pero lo que sí recuerdo es que de las primeras cosas que vi de Mitsuo fue un grabado que hizo para la galería Sen. Tenían entonces unas ediciones relativamente baratas. Si decimos ahora mil pesetas y yo te digo seis euros puede parecer como muy barato pero en el año setenta, mil pesetas eran una parte de un sueldo. Entonces, de las primeras cosas que vi de él fue ese grabado, y debió ser en el 71 ó 72 calculo yo.
- *¿Y vio la obra sin conocer a Mitsuo?*
- Sí, sin conocerle para nada. Yo creo que quizás uno de los primeros contactos vinieron por la galería Amadís, que de alguna manera se coincidía y había una serie de historias. Pero si quieres que sea sincero no recuerdo cuando lo conocí.
- *Pero bastante pronto…*
- Sí principios o mediados de los años setenta. Mitsuo tenía ya entonces cierto reconocimiento por parte del mundo artístico contemporáneo, porque ha sido siempre un artista digamos muy bien considerado por los artistas.
- *Bastante respetado.*
- Sí, muy respetado. Y él se había instalado en Cuenca en los años sesenta, época en la que yo no lo conozco evidentemente. Pero, él había establecido ya relaciones con una serie de artistas y ya había un cierto aire de complicidad por decirlo de algún modo. Luego realmente durante el periodo que hemos mantenido más contactos han sido estos últimos quince años. Primero porque regresé a la práctica activa de la crítica de arte. Porque desde los años ochenta, desde el año 83-84 que termina un programa de TV que se llamaba *Imágenes* que lo dirigía yo, hasta mediados de los años noventa, me dedico a trabajar más en el mundo editorial y en el mundo de los programas de TV, más que en la crítica. Aunque sigo yendo a galerías y mantengo algunos contactos, mis contactos profesionales están en el mundo editorial. Mis viajes están más vinculados al mundo editorial… Entonces el contacto más fuerte lo hemos tenido en estos últimos catorce o quince años. Ha sido entonces cuando hemos tenido una relación más continuada de yo escribir más sobre él. También mi interés por el arte de los años setenta, la generación que yo llamo de la democracia, me ha hecho trabajar mucho con él o que interviniera en los proyectos que yo he realizado. De hecho tengo un proyecto para octubre del año que viene en el que está también.

  Yo te diría que lo que más me interesa de Mitsuo es lo polifacético que resulta su trabajo. Porque tiene un trabajo como artista individual, personal, que además se puede distribuir en muchas áreas. Podrías considerar que tiene una labor casi conceptual, de escultor, como pintor, dentro de esa labor como pintor creo que es uno de los artistas con un conocimiento del color de los que mejores que hay en España.

Pero también ha sido un promotor de artistas, en su labor como galerista, que creo que fue absolutamente relevante y que a una generación de los años noventa les enseñó a ser profesionales del arte y eso se lo enseñó Mitsuo.

Y hay una tercera parte que es la didáctica, porque él es profesor en la universidad. Y de alguna manera yo te diría, que si tu tesis va sobre Mitsuo tienes que hablar de las tres facetas porque solo por una de ellas no se le profundiza en lo importante que es. Para mí es muy importante por lo que hace por sí mismo, por la enseñanza que eso ha supuesto para otros y por lo que ha impulsado a otros artistas, por si generosidad a la hora de generar a otros artistas.

Y eso es lo que le da un lugar de privilegio dentro del mundo del arte español contemporáneo. Esa relación con sus colegas, esa relación con los alumnos, ese haber dejado una huella muy profunda a lo largo de dos décadas largas de actividad en esa labor de promoción y de enseñanza.

– *Estoy totalmente de acuerdo, en este sentido, por ejemplo, su papel en la galería Ginkgo fue fundamental y que lamentablemente no ha sido muy estudiada…*

– No, pero lo bueno que tienes es que el fundador con Mitsuo de la galería siguió en activo y te puede contar toda la historia de la galería.

La importancia de Ginkgo fue que, por un lado, conjugaron muy bien los intereses de Arturo y de Mitsuo. Por un lado, el descubrimiento de artistas jóvenes. Por otro, la incorporación de obra gráfica original de artistas extranjeros que trajeron cosas… Me acuerdo por ejemplo de los *Teatrini* de Lucio Fontana. Es un clásico y fueron ellos los que pusieron esa posibilidad de conocimiento en nuestras manos. Y una tercera en la edición de libros de artista. La galería dio mucha cancha y muchas posibilidades además en la realización de cosas peculiares. No en vano, ahora no porque no los puedo tener colgados en esta casa porque no nos caben tantas cosas, pero una serie de gente coleccionamos las ediciones de Ginkgo: a Juan Hidalgo, a Manolo Quejido, a Eva Lootz, Santiago Serrano, a quienes hicieron ediciones. Y además muchos de ellos eran de los setenta y otros muchos jóvenes. Y además la manera de colgar en la galería, el que los artistas aprendieran cuestiones de montaje; que en la realización de los dossieres los artistas aprendieran cómo se hacía un buen dossier para enseñar su trabajo…

Creo que fue una labor importantísima que ha tenido muchísima trascendencia y que lamentablemente no pudo continuar. Como todos los proyectos están vinculados al mercado, pues bueno unos van mejor y otros van peor. Pero fue una labor importantísima.

– *También fue supongo muy importante, la posibilidad que dio a los artistas de hacer instalaciones…*

– Muy de los noventa además, que es cuando en España se empieza con las instalaciones en plan fuerte. Además, eso se vincula mucho al trabajo de Mitsuo porque esa idea de la instalación… Yo cuando hice el comisariado de *Imágenes de la abstracción*, además que es contraportada del catálogo, la pieza de las cinco cintas esa es una pieza de los años setenta. Es decir, que tiene ya entonces esa idea escenográfica, de instalación. Antes incluso que esté formada o que forme parte del panorama internacional.

Del mismo modo, que hay otra cosa fundamental. Yo anotaría ahí la importancia de que sea oriental y no occidental en relación al color. No ha hecho una mezcla de los principios orientales y de los occidentales. Ha mantenido determinadas cuestiones que guardan relación con la tradición del arte japonés como es, por ejemplo, algo que él menciona en una entrevista que se publicó en el catálogo de *Espacios públicos, sueños privados,* diciendo que no ha entendido nunca la vocación española por la tragedia, que son aspectos que no le interesa abordar en su arte, ni elementos biográficos ni históricos más amplios. No le interesa. Hay siempre una cierta voluntad de que el arte tenga, si no su punto permanentemente amable, porque le daría un aspecto demasiado blando, pero sí que hay algo de que el arte es una compañía que puedes tener de forma gustosa, sin que te esté agrediendo, obligando a juegos filosóficos, a la vez que nunca se puede plantear que su trabajo sea un trabajo frívolo entre comillas. Le gusta jugar con la alegría, por decirlo de algún modo. Nunca le verás trabajar con colores terrosos o sombríos. Hay muchas veces incluso bromas con los títulos con los que a veces también he jugado yo, pues ácido limón, isótopos de no sé qué. Hay ese juego porque en Mitsuo también hay mucho de una cierta simplificación de las cuestiones sobre las que va a trabajar. Una serie tan compleja formalmente como son los escaparates, él le da una solución completamente simple. Toda esa conjunción geométrica y de colores y de planos forma una cosa muy natural… Y eso es algo muy vertebrador de todo su trabajo. Esa apariencia. Si recuerdas unas piezas que expuso en Helga de Alvear que era como un sistema de collage al revés. Es decir, combina un pensamiento

filosófico muy profundo con una simplicidad de presentación y eso le da una intensidad muy relevante a su trabajo.

– *¿Y crees que en ese sentido podríamos vincularlo con la tradición japonesa?*

– Por supuesto.

– *¿Y, por ejemplo, el color en qué sentido lo relacionarías con su origen?*

– Piensa por ejemplo los juegos de las cometas japonesas y todos esos colores cremas, rosas, amarillos, verdes, vegetales, etc. Están en la vida cotidiana y además de estar en la vida cotidiana, sin lugar a dudas, Mitsuo es un hombre que tiene bastantes conocimientos de la propia Historia del Arte. Es un artista que está también muy vinculado en cierto sentido al pop. Al colorido del pop y al colorido de las fuentes del pop. Son las revistas, los escaparates, toda una vida urbana que Mitsuo ha ido recogiendo. Igual que tiene aspectos muy vinculados a la naturaleza potentísimos, toda la serie de la playa de Los Genoveses que la tienes documentada en fotografía y en su pareja en pintura en la serie de Los Genoveses. Creo que hay ese juego y luego la voluntad de conjugar una serie de colores que es muy difícil de conjugar salvo si los haces con la inteligencia con que lo hace Mitsuo. Mezcla una serie de colores que cualquier otro se estrellaría contra ese muro y él le da esa apariencia de naturalidad, insisto, de que eso no ha aparecido… que no está lleno de artificios.

– *¿Como si no hubiese sido construido, sino aparecido de manera natural?*

– Sí, y que las fórmulas o el método siempre tiene un elemento de simplicidad, de sencillez. No estoy intentando hacer comparaciones con el *haiku* japonés, pero algo hay… ¿en qué se relaciona? Pues en esa idea de la sencillez, de la naturalidad a la hora de aparecer. Ahí tiene relación con lo japonés.

– *Y me imagino que todo lo que estamos hablando es lo que te ha llevado a apostar por él bastante o por lo menos contar con él en ocasiones importantes, en exposiciones bastante destacadas.*

– Sí, hay dos partes. Una: difícilmente se puede explicar la década de los setenta, la de los ochenta y la de los noventa, estoy hablando de las exposiciones que he dedicado a estas décadas, sin la presencia de Mitsuo. Así de claro. En segundo lugar, mi caso no es tan… no sé como decir, no creo que sea tanto una apuesta precisamente porque como te he dicho nuestra relación ha sido más profunda en estos últimos quince años cuando Mitsuo ya estaba consolidado como artista, pero tampoco se me hubiera ocurrido nunca pensar que Mitsuo era un mal artista. Su obra forma parte de mi paisaje visual a lo largo de todo… De hecho, de los artistas a los que más me gustaría hacerle una gran retrospectiva y lo he propuesto más de una vez, no de hacerla yo a lo mejor, que sea otro el comisario, es a Mitsuo. Y de hacerla además con las prolongaciones de dónde ha ido a parar su trabajo y como ha trabajado también la obra de mucha gente. Se vería la trascendencia que ha tenido su labor a lo largo de estos años.

  Además, por otro lado, hay elementos que Mitsuo incorpora a la lectura que se puede hacer de los años setenta y que algunos de ellos ya los hemos ido mencionando que son imprescindibles. Tengo propuesto ahora para el Patio Herreriano de Valladolid que creo que se hará pero tal y como están las cosas nunca se sabe nada, pero Cristina Fontaneda me ha dicho que sí que lo haremos en octubre del año que viene, una exposición que está dedicada a un grupo de artistas que se han visto por separado, que yo los he reunido en algunas exposiciones y que se titula *Humo*. *Humo* fue un único número de una revista que se hizo en Buades. Entonces la exposición son Adolfo Schlosser, Juan Navarro Baldeweg, Eva Lootz, Nacho Criado y Mitsuo Miura. Ni Nacho ni Mitsuo estuvieron en el grupo de *Humo,* pero esos cinco artistas en la obra de los setenta y ochenta marcaron una nueva poética dentro del arte español contemporáneo. De una poética que era una ruptura brutal además incluso con la propia tradición de la que huía toda esa generación de los setenta que era la tradición historicista de que todos venimos de Goya, lo cual es como tremendo. Cargas con un peso que es como muy aburrido. Entonces, esa es otra de las importancias u otras de las cualidades por las que Mitsuo tiene importancia para mí. Esa poética. Si coges las series de las fotografías de la playa de Los Genoveses, la simplicidad de los palos, etc. Todo eso en un país donde no hemos tenido casi relación con el *land art* o no hemos tenido muy poca vinculación directa con la modernidad hasta que llegaron los años setenta, porque lamento decir que el informalismo español está muy bien pero es tardío, llega cuando está siendo dejado en el resto del mundo.

  Luego hay otra cosa que me interesa mucho de él, es otro modo de la acción que quizás lo vincularía con el grupo Gutai. De manera lejana, pero sí lo vinculo.

Entonces, insisto no es tanto una apuesta sino un reconocimiento de que su trabajo ha transformado profundamente el panorama español.

– *Sí, la palabra es precisamente reconocimiento. Es verdad que ya estaba asentado.*

– Es el reconocimiento de una autoridad muy consolidada.

– *¿Y qué etapa te interesa más?*

– Es difícil. En casa tengo colgadas dos obras de Mitsuo y tengo otras dos que no puedo tener colgadas porque no tengo espacio. Tengo un grabado que es uno de esos tondos negros hechos a partir de repetición de trazos que en esos es donde digo que me recuerda al grupo Gutai y después tengo una de las estrellas de cinco puntas que cuelgan. No hay en general en la trayectoria de Mitsuo momentos flojos, hay momentos distintos, hay transformaciones de una idea o de golpe la irrupción de todo un panorama nuevo de trabajo pero no hay salvo raras excepciones, los grandes artistas tienen unas trayectorias como ascendentes van conociendo mejor los mimbres de lo que tienen y lo van haciendo mejor. Raramente encuentras caídas. Puede haber momentos de menos atención pero y en el caso de Mitsuo es muy difícil encontrar algo que te parezca más flojo o un poco más descarriado. Ha mantenido una tensión permanente en esos rasgos definitorios suyos que hemos dicho de simplicidad, de no afectación, etc. Y lo ha hecho en ocasiones con elementos muy intrincados. Hay pintura suya de los ochenta que tienen mucha cantidad de materia, que están como muy trabajadas y eso lo ha ido llevando cada vez a menos, a necesitar menos cosas con las que trabajar. Yo tengo una cierta predilección —he de reconocerlo— por las cajas vacías de madera y ennegrecidas. Y por algunas de sus instalaciones. No sé si viste en el Círculo de Bellas Artes cuando la exposición suya hay momentos en que son piezas más intensas o que te llegan más.

  Luego lo que me parece muy importante del trabajo de Mitsuo es que no te cansa. Hay artistas que pueden ser muy potentes o tal, pero la permanencia con la obra acaba fatigándote, en el caso de Miura nunca.

– *Convive contigo.*

– Sí, convive contigo. No levanta la voz y sin embargo, las estrellas, por ejemplo, son muy agresivas. Son puntas que salen de la pared, pero tienen ese color verde en mi caso, casi marino que lo convierte en algo amable. Te puedo dar alguna preferencia mía, pero no es de esos artistas que puedas decir su mejor obra está en los años setenta, no es el caso de Mitsuo.

– *¿Y crees qué hay algún estilo, etapa o serie que ha podido influir más, tener más importancia o que haya sido un punto de inflexión para la historia del arte español de las últimas décadas?*

– Creo que tampoco. Creo que la influencia de Mitsuo es una influencia de actitud como artista. Digamos que no tiene tantos seguidores, primero también porque cuando un artista tiene una impronta personal tan fuerte…

– *O lo copias…*

– Sí, por eso hablo de la actitud hacia el arte y de la profesionalidad con la que debe ser afrontado el arte. Yo creo que esa es la influencia de Mitsuo. Está en sus ideas. Y mira que parece muy raro porque no parece muy dado a hablar, pero hay todo un comportamiento suyo que en su relación con los artistas, en su relación con las galerías, en su relación con cómo es el trabajo de estudio, de taller. Si has estado en el taller de Mitsuo lo define muy bien.

– *Sí, muy ordenado.*

– Sí, todo está limpio, en su sitio… Y a la vez hay muchísimo trabajo realizado porque es de los artistas que va todos los días al estudio, vaya a exponer o no. Él hace su trabajo. Yo creo que es esa actitud, también esa cosa insobornable de que ha hecho el trabajo que ha considerado que ha tenido que hacer; la generosidad para con los demás. Toda esa suma de valores personales y profesionales son los que le han dado trascendencia en el mundo del arte. Hubiera sido más frívolo, más que decir que hay una etapa u otra. Claro que hay artistas que han cogido cosas por ejemplo sigo pensando de los artistas que más ha influido en que los usos del color cambien es Mitsuo Miura. Del mismo modo que tuvo una influencia parecida en su momento Carlos Alcolea o Pérez Villalta, en que se entendieran las cosas de otra manera. Pero Mitsuo incluso con más intensidad. Un color muy diferente, muy poco español.

– *Claro en comparación con lo que estaba haciendo El Paso.*

– Cuando empieza a trabajar la gente de los setenta, el grupo dominante en España es el informalismo básicamente y todos tanto pintores figurativos como abstractos como conceptuales lo que quieren es liberarse de esa condena y de algo que era muy tremebundo porque los informalistas son como la oposición al régimen pero dentro del régimen, un tanto alimentados, solo que se veían más fuera de España que en España. Bueno, yo vi la primera exposición de Millares en la galería Juana Mordó en el año 71 ó 72. Bueno quizás antes en el 70. pero eran más conocidos fuera que en España. Pero además, nada más lejano de Mitsuo que la tragedia de la tierra torturada o de la luz como elemento dramático. Todo eso no forma parte de su paisaje intelectual para nada. Ojo, sin embargo, el grabado que yo te digo era modular, algo que casi ni se conocía. Había algunos artistas geométricos pero esa idea del módulo repetido conjugado, etc., no estaba tan difundida y Mitsuo ya lo conocía y trabaja sobre ello.

  Luego ha sido también la vinculación entre Alfonso Albacete, María Lara y Mitsuo. Porque hay una cuestión curiosa, María tiene su propio modo de hacer, pero hay una cierta influencia el uno en el otro como pareja que se juntan. Curiosamente, hay algunas cosas del color que Mitsuo toma de María, aunque parezca mentira, algunos usos de los amarillos, que en María son muy potentes y que han influido en Mitsuo y hay una sencillez a la hora de la presentación que yo creo que Mitsuo ha influido en María. Siempre les gastamos la broma de que Mitsuo parece cada vez más de Cuenca y María de Tokio, pero bueno.

  Yo creo que esos son los rasgos más importantes en ese sentido. No me atrevería a decir que hay un momento de su obra que ha influido en la obra de Mateo Maté, pero estoy convencido de que le ha influido su manera de trabajar, sin lugar a dudas. O Fumiko. No sé si hay una cierta influencia de Mitsuo formalmente hablando, pero a la hora de entender qué es la pintura o para qué está, eso seguro.

– *En concreto Fumiko creo que no expone de la misma manera antes y después de Ginkgo.*

– Exacto.

– *Luego, por otro lado, ¿consideras a Mitsuo un artista japonés o español?*

– Es un artista japonés que trabaja en España y ahora mismo como sucede en los grandes artistas contemporáneos, también veo muy difícil ver de donde es, es universal. Si le ves hacer un *sukiyaki* entiendes que es japonés, que lo es. De hecho incluso es un japonés que yo creo que desde los años sesenta hasta ahora ha ido a Japón solo una vez. Pero sí, yo creo que es un japonés que trabaja en España, que es un artista internacional, se podría poner en cualquier lugar del mundo y sería entendible y que ha sabido manejar muy bien los elementos que ha querido coger de su propia idiosincrasia o tradición, de algo que también es muy de la atmósfera española y que ha conseguido consolidar una obra a lo largo de los años que insisto como obra de artista importante, no sabría sacar exactamente. Si me preguntas: ¿tiene algo de americano? Pues tiene algo de americano. ¿Tiene algo de alemán? Pues tiene un cierto aire que podríamos vincular de alguna manera por ahí, con dificultad pues sí porque las generalizaciones son difíciles y las concreciones de las generalizaciones son más complicadas todavía, pero sí. En cualquier caso, lo que no es un artista japonés transformado por España. Para nada. Ese tipo de historia para nada. Que los cuarenta años que lleva viviendo en España tienen que haberle influido, pues claro, ¡vive en España! Y sus experiencias se han vinculado también mucho a lo que ha ido pasando en España en esos años. Más que lo que haya podido ocurrir en Japón o en Nueva York. Ha vivido ligado a un grupo de artistas españoles, a galerías españolas, entonces pues en ese sentido es un japonés que lleva cuarenta años en España.

– *¿Y por ejemplo, en cuanto a la relación con artistas que algunos hemos mencionado ya, qué podrías contarme o añadir? Por ejemplo, sobre la relación con Adolfo Schlosser… porque me parece que lo he podido estudiar tienen mucha relación pero como Adolfo ha sido más investigado, a veces se relega un poco a Mitsuo. Yo creo que han tenido mucha relación e incluso quizás ha habido una influencia de Mitsuo en Adolfo. No sé cuál es tu opinión…*

– Yo creo que son cosas un poco distintas aunque guardan relación. Fíjate que yo soy el primero que los va a meter en una exposición juntos sobre una historia muy determinada sobre la composición o la nueva poética. Yo creo que volvemos un poco a la idea de las actitudes. La actitud de Mitsuo frente a la naturaleza que es un elemento fundamentalísimo a lo largo de su propio trabajo, es una actitud nada representativa, sino un poco como de inmersión en ella y de obtención de, por un lado, elementos geométricos o figurativos narrativos que van componiendo una historia o en su caso, vuelvo a lo de las cajas, la fabricación de determinados utensilios que parecerían tener una función pero que cumplen otra que es estética y artística. Yo creo que esos serían elementos comunes a

Adolfo y a Mitsuo. Si me hablas de una influencia directa formal, no lo creo. Lo que sí que creo es que ambos se sirven en un momento determinado de formas muy simples y de formas geométricas que simbólicamente tienen su potencia. En el caso de Schlosser el triángulo, la elipse, etc. En el caso de Mitsuo, el entramado, los paralelepípedos, etc. y a la vez están planteando una relación poética con la naturaleza que nada tiene que ver con la figura romántica de la tragedia del paisaje. Se puede aproximar más a los artistas del *land art*, pero con un sesgo tan personal… ¿Robert Smithson tiene muy poco que ver con Schlosser? Pues no, la idea de espiral en Schlosser como elemento explicativo permanente de determinadas contemplaciones del paisaje seguro que lo tiene. Del mismo modo que, insisto, ese modo de relacionarse en su caso con la naturaleza, en el caso de Juan Navarro Baldeweg era con determinados aspectos de la ciencia, Eva y Adolfo se parece más, también porque fueron pareja, porque trabajaron muchísimos años juntos y porque intercambiaron mil experiencias cada uno, llevándolo luego cada uno hacia un lado. Adolfo es más conceptual y Eva es más escenográfica, más de instalación, de proceso en vivo, mientras que Adolfo es más de escultura, por más que la obra esté muy viva y haya hecho esas transformaciones…

Un elemento que distanciaría la obra de Adolfo y de Mitsuo es que Adolfo somete su obra a una serie de torsiones a la naturaleza para construir como nuevos objetos naturales. A Mitsuo yo creo que esta mistificación no le interesa nada. Él es más inmediato… pero yo creo que esa es un poco la relación que podría establecerse de manera más clara. Entonces, a mí lo que sí que me interesa ahora, la exposición que preparo para el Patio Herreriano, es poner en comunicación esas piezas y un poco también ver qué pasa con ellas, ¿no? Siempre se han expuesto o por separado los artistas o con otros pero no dejándolos en su soledad y viendo cómo todos esos mecanismos que fueron capaces de construir funcionan cuando están en diálogo.

– *Sí, pues estoy deseando verla.*

– Yo también.

– *Y con otros artistas, por ejemplo, Criado. Yo creo que con Criado también hay mucho que decir.*

– Sí, piensa que es un grupo de artistas que son amigos y además, que tiene mucha costumbre de hablar de arte. Mitsuo es quizás el más callado. En parte porque él utiliza el truco de que como no es español, y no acaba de venderlo bien, se evita muchas cosas de hablar, pero yo creo que es porque no le apetece. Sin embargo, cuando algo le interesa es muy apasionado. Con Nacho yo creo que hablaban mucho, que tenían una relación bastante próxima.

  Yo creo que Nacho admiraba mucho el trabajo de Mitsuo, no guardando relación el uno con el otro. Una parte, cuando Mitsuo estaba haciendo la serie de la playa de Los Genoveses, algunas de las cosas que Nacho ha hecho después con su propio cuerpo en relación a la naturaleza… podría establecerse ahí alguna conexión bastante curiosa e interesante. Pero luego, el trabajo de Mitsuo es más pictórico, más de instalación, el de Nacho es también de instalación pero con otra comprensión de los materiales. En el caso de Nacho es muy importante la existencia de la madera, el metal, el cristal. Eso, en cierto sentido, distingue mucho de Mitsuo que ha sido más tradicional en el uso de los elementos. Es muy raro que Mitsuo, a no ser que le golpee y se le ocurra, pero él normalmente usa la madera, el lienzo o usa la pintura sobre madera, pero no se dedica a darles a los materiales una nueva entidad o una nueva naturaleza. Pero claro, de algún modo, el grupo que trabajó en Madrid, vinculado de alguna manera a los conceptuales, pues tienen en Mitsuo a uno más de los elementos. Curiosamente se le ha considerado como un artista experimental, que experimenta con las cosas. Él tiene toda experiencia de sencillez, pero siempre ha tenido ese cariz su consideración. En ese sentido se vincula con Nacho. También es mucho la historia biográfica de haber pasado por Amadís, haber estado después en Buades… Han tenido recorridos biográficos más o menos paralelos y sobre todo es que son gente que se conocía desde los años sesenta hasta hoy. Que a lo largo de toda su vida creativa han estado vinculados.

– *Y por ejemplo otros artistas como por ejemplo Guillermo Lledó… que tienen una línea de trabajo diferente, pero que en algunos puntos parece que se aproximan.*

– Sí estoy de acuerdo contigo. Lledó quizás el que más, pero hay sí que me atrevería a decir con mucho cuidado sí creo que hay una influencia de Mitsuo, aunque hay decir que Guillermo Lledó tiene una obra propia muy potente. Pero por ejemplo, la última exposición que ha hecho en Egam que tiene colores sacados directamente del bote extendidos y en superficies monocromas exactas… yo no puedo dejar de pensar que tiene una influencia de Mitsuo.

– *Además, lo que hacía al principio no tenía nada que ver.*

- No, nada. Es que son otro tipo de artistas, más guadianescos, que además, igual se ve menos coherencia en el desarrollo de su trabajo que en otros autores como Mitsuo.
- *Es que el trabajo de Mitsuo es muy coherente…*
- Absolutamente coherente. Coherente y muy en sí mismo, por decirlo de alguna manera. Entonces, artistas como estos tienen esta otra diferencia. Y en Mitsuo hay más coherencia y sí que creo que haya podido haber ciertas influencias. Fíjate que en los setenta y principios de los ochenta Lledó hacía una serie de dibujos que eran como pequeños animales inventados, como percebes, formas curiosas, incluso lo hacía en esculturas. Y yo creo que ahí había como un aire en intentar buscar también ese elemento nuevo que gente como Mitsuo ya había conseguido por otros caminos.
- *Por otro lado, me interesa mucho una afirmación que hiciste en relación a Mitsuo al afirmar que constituía la influencia mayor en tu experiencia personal no solo por sus cualidades artísticas, sino por la influencia que ha tenido en tu propio criterio. Esto apareció en un catálogo de la exposición de Egam de* Siete lustros *de la Galería Egam. Y me pareció muy interesante ese poso en tu propia formación como persona.*
- Yo lo que he ido diciendo a lo largo de esta charla es que cuando Mitsuo y Arturo van presentando casi en Ginkgo determinados artistas a mí me los dan a ver con otros ojos porque los han profesionalizado. En ese sentido me ha influido, pero del mismo modo que lo ha tenido a lo largo de sobre todo, insisto, estos últimos quince años. Porque hemos hablado de exposiciones, de artistas, de mil historias y ese criterio fino que tiene Mitsuo claro que ha tenido influencia. Del mismo modo que sus alumnos de la Universidad Europea, seguro que sería interesante con algunos de los alumnos que ya han terminado y que te contarán cómo es como profesor. Yo no sé como es como profesor, pero imagino que permite trazar un retrato mucho más completo de él como persona y como artista.
- *He podido hablar con gente de la Complutense, pero todavía no con gente de la Europea.*
- Digamos que eso de la influencia en mi criterio ha venido por tres vías; una la vía de su propia obra; la vía de los artistas que ha seleccionado y ha presentado; y otra en nuestras conversaciones, cómo orienta determinadas cosas o cómo es capaz de contarlo.

N.º 11

15 de julio de 2010 Madrid

Entrevista realizada a Armando Montesinos.

– *Laura Clavería: Según tengo entendido tu relación con Mitsuo Miura ha sido muy amplia. ¿Hace cuantos años os conocisteis?*

– Armando Montesinos: Yo a Mitsuo lo he conocido desde siempre, digamos. Me acuerdo de las primeras exposiciones, pero la relación profesional empezaría en el 85-86. Yo era el director de la galería Fernando Vijande y cuando murió Fernando, que creo que fue en el 85-86…, yo me encontré con una situación en la que muchos de los artistas que habían trabajado con Fernando al morir él, se fueron…

– *Claro…*

– Y otros se quedaron. Y también me encontré con que yo podía también desarrollar mis propios criterios de una manera más clara que cuando estaba Fernando, que él era quien llevaba la línea de la galería y siempre había esa interacción. Y uno de los primeros artistas a los que llamé fue a Mitsuo, porque me interesaba mucho su trabajo y quería trabajar con él, mi idea era que entrara en la galería.

– *Pero antes de que muriese Fernando, ¿no había colaborado con vosotros?*

– No, muerto ya Fernando. La galería estuvo luego tres años abierta. Entonces había esa necesidad de renovar, tanto porque algunos artistas no quisieron continuar como porque yo también quería incorporar a otros nuevos. A Mitsuo fue uno de los primeros que llamé y fue el único que me dijo que no. Me dijo que no… y bueno mi admiración por él y ahí ya subió como 100º porque vi su trabajo y le dije yo creo que esto está fantástico para hacer una exposición incluso al año que viene. Porque tenía obra de sobra. Y su respuesta fue: «bueno, es que… —ya sabes como es él— es que cuando hago las cosas pues luego las dejo un par de años y dentro de dos años las vuelvo a sacar y si entonces me funcionan, entonces las expongo». Y yo pensé… ¡fantástico!

– *Realmente lo que hace….*

– Sí, el entendimiento de la propia obra, y del propio proceso… y también el desligar tu tarea creativa de la actualidad, ¿sabes? Él tiene su línea de trabajo y no hay problema porque se exponga ahora o dentro de dos años. Él no tiene que estar en el mercado ni en la foto. Él está en su trabajo.

  Yo me quedé muy sorprendido porque, a pesar de la muerte de Fernando, la galería seguía siendo una de las más potentes y obtener esa respuesta me dejó volado. Y a partir de ahí…

  Yo creo que esa fue la primera relación profesional que tuvimos.

– *Entonces esa exposición, no se acabó llevando a cabo, ¿no?*

– No, porque en los dos años esos ya se cerró la galería.

– *Entonces, vosotros os conocisteis más en exposiciones…*

– Sí, en Egam básicamente. Desde el principio. Recuerdo los cuadros con esta materia de principio de los setenta. A partir de ahí, yo creo que eso fue lo primero que vi…. Yo siempre lo relacionaba con otros artistas. Yo siempre he pensado que en el arte español había cuatro extranjeros que vinieron con

presupuestos completamente nuevos, distintos: Mitsuo, Eva Lootz, Adolfo Schlosser y Nacho Criado que no era extranjero pero era extraterrestre [entre risas].

Yo conocía a Nacho y sabía que habían vivido juntos en Cuenca, incluso antes de que Mitsuo expusiera en Madrid.

– *En esta relación con Nacho, ¿sabes si compartían casa en Cuenca, además de taller?*

– Compartieron casa sí. Pues después, si Vijande cerró en el 88, luego en el verano del 90 Helga de Alvear me llamó para dirigir Juana Mordó y ahí dije de esta no te escapas. Y fue uno de los artistas que yo incorporé a Juana Mordó.

– *Y claro luego a Helga de Alvear.*

– Sí, luego lógicamente cuando hubo el cambio… Y a partir de ahí la relación ya no solo es profesional, sino también de amistad porque a mí me parece que una de las funciones de un director de una galería es conocer en profundidad el trabajo de sus artistas. Entones, visitaba los estudios con muchísima frecuencia, comentamos las obras, discutimos en el buen sentido, profundizamos, debatimos, intercambiamos información y, pues en ese proceso… Luego también Mitsuo ha compartido estudio con Alfonso Albacete que es uno de mis mejores amigos. Entonces también a través de la relación con Alfonso… pues es en plan este no se escapa [entre risas].

Entonces también hay una relación con María Lara, su mujer. De hecho, yo les considero de mis mejores amigos.

– *De hecho, si te sirve como ejemplo, yo le pedí nombres de personas a las que me interesaba entrevistar y solo me dio aquellas a las que consideraba amigas. Y tu contacto ha sido uno de los pocos que he podido conseguir por esta vía. Si no tiene certeza de esa amistad no te da el contacto.*

– En eso sigue siendo muy japonés. Hombre ahí, el momento más interesante para mí fue cuando estando ya en la galería surgió la exposición en el Koldo Mitxelena. Mitsuo se empeñó en que yo fuera el comisario.

– *O sea que el proyecto le surgió a él.*

– Sí, el proyecto le surgió a él. Koldo Mitxelena tenía un pequeño comité formado por distintas personas, además de Ana Salaberria, que era la directora y Gloria Picazo y otros y decidieron que Mitsuo era un artista a exponer. Y al contactar con Mitsuo, Mitsuo dijo referiros a la galería para todo, pero él quiso que yo fuera el comisario. Ahí fue una situación complicada para mí, porque no entendía que pudiese ser ético que el propio director de la galería con la que trabajaba fuese el comisario de la exposición. Por ejemplo, cuando he trabajado en galerías nunca he publicado críticas. Pero en este caso, Mitsuo insistió mucho y la verdad es que para mí era una oportunidad fantástica de meterme en el almacén de Mitsuo y entrar a saco y realmente conseguir una exposición que realmente pusiera a Mitsuo en el sitio en el que tenía que estar.

– *Sí, de hecho para mí es la exposición de referencia y, también, su catálogo, sobre todo por la selección de las obras, la inclusión de toda la trayectoria…. Para mí hasta el momento es la publicación más relevante, sin duda alguna.*

– Claro. Yo insistí mucho en que el catálogo fuese un catálogo en el máximo sentido del término. Sacrificar el aspecto de diseño en cierta medida o el aspecto de objeto para hacer un catálogo que recogiera el máximo número de obras para poder entender bien. No hacer un catálogo muy fino con doce cosas, sino realmente ser muy metódico y meter al máximo posible. Y bueno, fue un poco duro de negociar por razones de presupuesto, pero al final se consiguió y está metida cada una de las series, con mayor o menor representación pero está ahí. Es lo que yo entendía que tenía que ser un catálogo de una retrospectiva.

Y por ejemplo, el texto que yo escribí, que tampoco quería escribirlo, pero me obligaron como comisario a escribirlo, yo en principio le pedí un texto a Vicente Llorca, pero el Koldo Mitxelena entendía que el comisario tenía que escribir. Entonces, mi texto es puramente descriptivo, no entro en… Me limito a contar cada serie, en qué condiciones se encuentra, etc. No entro en valoraciones porque me parece que tenía que hacer algo solo como presentar la obra. Ahí hubo una cosa muy curiosa porque Vicente Llorca y yo pensamos que estaría muy bien hacer una entrevista a Mitsuo. Fuimos al estudio, armados con nuestras grabadoras y ¡no abrió el pico! Le preguntabas bueno y cuando hiciste esta serie…. Y te decía: «Bueno, eso es algo que los críticos tendrán que decir, ¿no?»

Sí bueno, pero… O decía: «en esta situación yo estaba en Bustarviejo, pero podría haber estado en cualquier otro sitio…»

Pensábamos que al haber una relación muy cercana pues sería más sencillo, pero vamos no pudimos aprovechar nada. Hablábamos nosotros y él decía pues quizás tenéis razón. Una cosa… absolutamente maestra.

– *Me lo creo, me lo creo.*

– Para esa exposición fue, sobre todo, ver todo, pasar de una esquina a otra, pasando por todos los cajones y así apareció todo el trabajo suyo de fotografías con el que yo me quedé totalmente fascinado. Estaba todo su trabajo de la playa de Los Genoveses… Me pareció un trabajo absolutamente insólito en el panorama de esos años, que además no lo había enseñado nunca o muy parcialmente. Creo recordar que en Egam presentó algunas, pero…

– *Yo pensaba que la primera vez que se expusieron como serie era en Helga de Alvear.*

– Sí, porque de hecho, si no recuerdo mal, él no había revelado todas las imágenes. Entonces, en Helga se presentaron en plan completo. A lo mejor tenía hechas diez y la galería produjo todo. Lo que no recuerdo es si se hizo ya para Koldo o se hizo después. Creo que en Koldo se presentó solo lo que él tenía y se hizo el resto después.

Luego se hizo una edición…

– *Esto explica que en la prensa del momento se dijera que en la exposición de Helga se había presentado de manera completa. Y a mí no me cuadraba porque decía: «¡pero sí en Koldo está ya!».*

– Luego se hizo una edición completa que creo que tiene Helga. Se hizo una caja para toda la serie. Entonces en la preparación de la exposición de Koldo y pese a la resistencia de Mitsuo a hablar de su obra, me permitió entender muy bien su proceso creativo. Y el otro gran descubrimiento fueron las esculturas que yo había visto alguna y siempre me había quedado muy afectado por esos trabajos y en Koldo se pudieron presentar. Luego también en Helga arriba se hizo una exposición de las esculturas que fue una de las exposiciones más bonitas de mi vida, preciosa. Porque claro él manejaba un discurso en esos años que era muy interesante. Era una muy curiosa mezcla… era como el minimalismo estadounidense pero visto desde una perspectiva muy japonesa...

– *Muy ancestral quizás.*

– Sí, esa sería la palabra. Todo el trabajo de madera en Japón es muy importante. Y como no usan clavos son maestros. Eran un tipo de estructuras que podían remitir a Sol LeWitt, pero que estaban ligadas con una cosa muchísimo más cálida, muchísimo más densa. Son piezas que me fascinan. Las de las cajas de palitos y las otras que son troncos como excavados seguían teniendo una presencia, por un lado, muy minimalista, pero a la vez cargada de una tradición escultórica de gubia y…

Esa… la presencia en esos objetos de una sensualidad bestial, muy cálida. Realmente, tú ves las cajas de Donald Judd y son como muy lujosas, unos materiales lujosísimos y que no dejaban de tener un aspecto industrial. Esto es con ese mismo aspecto absolutamente nítido pero con la calidad de la artesanía. No de la mano del artista. Y esto me parece importante. No hay esa cosa relamida del artista intentando dejar su huella, sino que es realmente un trabajo de percepción de ese trozo de madera y de ver qué puede salir de ahí, de ver qué cuenta eso.

Y en ese sentido, esas piezas alargadas, alguna redondeada, etc., enganchan con el trabajo de Shlosser también.

– *Sí, eso es algo que también yo siempre he pensado.*

– Claro, aunque evidentemente es de otra manera porque Schlosser no es en absoluto minimalista, sino que lo que hace es precisamente es atender a las condiciones del material, pero lo interesante de los dos y yo creo que lo que los une es que ninguno de ellos trabaja desde el ego o coloca el ego en sus obras. Las obras existen independientemente del artista.

– *Sí que no quieren dejar su huella ni su protagonismo. Respetan mucho la forma del material, el material, las condiciones…*

– Y, por ejemplo, las piezas que yo quería haber expuesto en Vijande que eran como medias lunas, que eran como…

– *¿De la playa de Los Genoveses?*

- Las tiras estas… una sección que la recta va a la pared y no llega a ser una serie pero son varias piezas. Son más largas que esto… Eso es lo que yo quería haber expuesto en Vijande y en Koldo Mitxelena me di el gustazo de colocarlas. Esas también tienen esa cuestión muy ligada a esa… no me atrevo a decir relectura del minimalismo ese cruce.
- *Yo una de las batallas que estoy teniendo con la obra de Mitsuo es la de definirla porque me encuentro con varios problemas con el sentido este del minimalismo porque para mí la obra de Mitsuo no es minimalista.*
- No, no lo es.
- *A veces se le impone este calificativo pero sin los matices que tú le estás dando. Porque claro una cosa es decir es una conjunción de… y otra decir que es minimalista. Yo creo que eso es un error que a menudo se ha visto en su obra y creo que una de mis tareas es esa. Redefinir un poco…*
- Sí, de la misma manera que no es un artista conceptual como se le ha dicho a veces. Vamos hasta en la exposición que se hizo en el Reina le metieron.
- *Sí, y tampoco es conceptual.*
- Sino todo lo contrario al conceptual.
- *Yo creo que en la obra de Mitsuo es sencilla de apariencia pero muy compleja de contenidos y de concepción y se le ha etiquetado de muchísimas cosas que no es. Le han relacionado con Pollock, con el suprematismo, con el* Colour Field Painting*, con Sol LeWitt, con el* arte povera*, etc., y no es ninguno de ellos. Lo han encuadrado y no es…*
- Eso te da una idea del nivel de la crítica de este país…
- *Sí, ya lo sé, ya lo sé. Porque yo entiendo que es interesante establecer conexiones, en caso de que se pueda, en su obra, pero con tantos matices que al final o matizas bien o te estás equivocando. En ese sentido, tú lo has definido bastante bien, podría ser… pero sin ser.*
- Eso para mí lo que revela es el hecho de que Mistuo está completamente al día de lo que ocurre en el arte. Absolutamente al día, y eso es algo que puedes ver en su obra, pero está al día sin estar en la foto. Él tiene un mundo absolutamente personal que avanza pero que a la vez recupera algo de atrás. Hay una especie de cosido ahí en sus trabajos. De ahí ese *delay* de los años, de dejar la obra unos años… Y ese estar al día le ha hecho estar al día en los sesenta, en los setenta, en los ochenta, en los noventa y sigue estando al día. Y eso necesariamente tiene que tener una consecuencia. Él está permanentemente reflexionando sobre el sentido de la práctica artística.
- *Totalmente de acuerdo. Y de hecho en una de las exposiciones que comisariaste en Juana Mordó era sobre el lenguaje de los noventa e incluisteis a Mitsuo como representante de los noventa y eso indica un poco lo que estás diciendo.*
- Sí, y del 2000 y de 2010.
- *Entonces bajo tu criterio, sería siempre representante por ese deseo de estar siempre al día.*
- Para mí hay un paralelismo con Gordillo, no en la obra, sino en ese deseo de estar permanentemente al día. Gordillo tiene un lenguaje perfectamente reconocible, pero tu puedes ver el Gordillo de los sesenta, de los setenta, los ochenta, en el 2000 y el de ahora. La exposición que hizo hace un par de meses en Soledad Lorenzo era para caerte de espaldas. Yo fui a verla con unos coleccionistas de California y se quedaron con la boca abierta. O sea que ni en California hacían esas barbaridades que hizo Gordillo. Y Mitsuo es ese tipo de artista que tiene una línea muy personal, muy identificable pero que no se repite nunca, siempre está…
- *Actualizándose, sí.*
- Pero no por una voluntad de *aggiornamiento*, sino porque está creciendo. Vive hoy. No se ha quedado colgado. Y eso es muy fascinante porque a la vez es muy sutil. Por ejemplo, las intervenciones, los montajes que ha hecho son posiblemente... bueno este sería otro capítulo que también está muy malinterpretado, el de las instalaciones. Aquí a instalaciones se le llama a cualquier cosa. Ha salido un libro de Instalaciones en España, debe ser una tesis que te pone como instalaciones cosas que son pura escultura. Para mí el concepto de instalación es un trabajo *in situ* teniendo en cuenta las condiciones específicas de cada sitio. Si yo tengo que dar una definición sería esa. No es juntar un vídeo con dos sillones. Es preguntarte qué hago aquí. Y en ese sentido los

trabajos de Mitsuo, esas instalaciones e intervenciones en el espacio a mí me parece que son modélicas.

– *Hay una tesis que he consultado que también menciona a Mitsuo. Esta es la de la Complutense de Madrid. Ponía como ejemplo las de* Brisa de Verano *y en ese sentido tampoco serían instalaciones.*

– No, es que eso tampoco son instalaciones. Eso es una pieza de ambiente, si lo quieres llamar así. Yo por instalación me refiero a lo que hizo en el Círculo de Bellas Artes.

– *A las cintas, por ejemplo.*

– Sí, a lo que hizo en Barjola… en el CAB de Burgos, que era la ocupación de un lugar, generando una situación.

Volviendo un poco a ese batiburrillo del *land art*, y tú lo decías, la obra de Mitsuo es… ―y creo que esto tiene que ver con su aceptación en el mercado― Mitsuo es un artista admirado por todos los artistas y por todos los críticos y, sin embargo, en el mercado no es un artista conocido. Aunque ha vivido toda su vida del arte. Digamos que no ha tenido el éxito…

– *Sí, te entiendo. Estoy totalmente de acuerdo.*

– No hay un equilibrio entre su reconocimiento artístico y su reconocimiento en el mercado. Y creo que es debido a que, además de ese batiburrillo, es decir, que la crítica no ha sido nunca capaz de explicar su trabajo en unos términos claros, mi experiencia como galerista que ha trabajado con él y que ha vendido sus obras es que Mitsuo resulta demasiado complicado para la gente simple y demasiado simple para la gente complicada. Y utilizo complicado en un sentido peyorativo, personas que piensan que entienden mucho de arte y les parece que lo de Mitsuo es pura decoración. Es muy decorativo para los intelectuales o sesudos y demasiado complicado para el cliente normalito. Y es precisamente, esa dificultad de entender esas piezas tan sencillas en apariencia la que yo creo que le ha perjudicado.

– *Sí, y también esa incapacidad entre comillas de expresarse o de querer expresarse. Porque a lo mejor no es que no sepa expresarse, sino que no le interesa dar todos los detalles.*

– No, incapacidad ninguna, porque cuando habla de cualquier otro artista es absolutamente…

Es muy lúcido. Si yo quiero saber… vamos a ver, pongamos por ejemplo Documenta, si Mitsuo va a Documenta y yo no voy, le voy a preguntar a Mitsuo porque es el que me va a dar las claves.

– *Sí, pero yo me refiero a que por su propia humildad no habla de él.*

– Él considera que su trabajo es hacerlo y hablar es problema del que mira.

– *Además, tampoco le preocupa que no le entiendan…*

– No, él hace su trabajo y lo presenta y tú interpretas o valoras.

– *Sí, pero eso también es un problema. Hay otros artistas que están muy preocupados en explicar y al final se les entiende mejor. A Mitsuo no le ha interesado eso y es superrespetable, pero también ha conllevado que a la larga…. Aunque también hay más cosas, ¿no? El otro día me comentaba en relación a una crítica de una exposición que le habían hecho que me pareció muy poco acertada y se lo dije y me contestó: «es que me tocó una periodista que no entendía nada y me dije, como tenga que explicarle todo me puedo pegar tres horas». Porque sino tienes que remontarte…*

– Me acuerdo de una anécdota de John Cage en uno de sus libros. Estaba dando unas clases y un alumno que no paraba de… Cage estaba comiendo después de las clases y se le acerca un alumno y le dice, es que no acabo de entender lo que usted está diciendo. Y el tío que estaba ya hasta el gorro dejó los cubiertos y le dijo: «si no sabes para que preguntas». Es totalmente la vuelta de lo que nosotros entendemos por enseñanza, pero... es como decir haz los deberes y luego me preguntas. Y eso yo creo que tiene que ver con Mitsuo.

Yo creo que Mitsuo no es nada de todo eso. *Land Art* desde luego que no, el hecho de que haya hecho unos palitos en una playa no le convierte en un artista *land art*.

– *Y además, sobre todo, porque eran objetos encontrados que solo fotografiaba.*

– Es que el problema en esas obras es otro, esas obras no tienen que ver con el *land art*, tienen que ver con otras cuestiones. Para mí, la relación que se puede establecer de una forma más cercana con la

idea del minimalismo es con la verdadera idea de minimalismo, es decir, como decía Donald Judd que en sus obras hay el mínimo contenido de arte si entendemos por arte: la metáfora, la representación y la metafísica. Me parece que eran esas tres cosas las que decía. La pregunta de qué es esto. No hay representación, no te remite a otro mundo, es un objeto y en ese sentido, las piezas de madera, yo hablaría de minimalismo, que no tiene lo que tiene que tener una obra de arte.

– *Aunque también sería muy matizable.*

– No claro, una obra de arte entendida en ese sentido. Por eso, las grandes piezas que realizó en Helga que eran así…

– *Las de* Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos.

– La gente entraba a la galería y no entendía nada. Es como, bueno y esto… Y para mí es una de las exposiciones más bestias que he visto en mi vida. Como una simple chapa de madera puedes convertirla en algo tan impactante y tan literalmente peligroso. Físicamente impone y es un trozo de madera, pero también como pervierte la idea de pared. Me acuerdo que cuando inauguramos Helga de Alvear lo hicimos con una exposición de Mitsuo y una de mis sobrinas estaba entonces en Madrid y vino a verla. Tenía entonces catorce años o una cosa así y le dije: «¿qué te parece?», y me dijo: «son todos iguales». Y le digo: «no, son todos distintos». Son iguales porque eran los rectángulos con los marcos, pero se estaba quedando solo en la forma, en la figura, cuando curiosamente todo ese trabajo iba de color. Es como si vas a una exposición de retratos y dices: ¡pero si son todos iguales!, porque son todo caras… Y es en ese sentido donde creo que la obra de Mitsuo presenta dificultades, porque la lees como puramente formalista y entonces parece excesivamente formalista que es lo que te quería decir antes. Y hay quien lo lee como la percepción completa de ese objeto. Es decir, unos solo ven el objeto y otros ven, como diría Lacan, ven que ese objeto te está mirando. Y yo creo que esas obras, las velas las podíamos llamar, eran eso, en un espacio de la galería que suele ser neutro, muy agresivo cuando eran unos cuadros monocromos. El entendimiento de…

– *Sí, la lectura espacial. Yo creo que esa ha sido una de las aportaciones más importantes de Mitsuo. No sé qué pensarás tú.*

– Para mí, sí.

– *Creo que muchos artistas por muy contemporáneos que sean, es una cosa que no han madurado. Y hay artistas aparentemente muy radicales que en el fondo solo te presentan un cuadro.*

– Sí o solo una mera acumulación de objetos. Fíjate, esa exposición primera de Helga de Alvear. Yo hice una apuesta… Luego lo he repensado muchas veces. En qué medida fue una apuesta demasiado arriesgada, en qué medida no funcionó. Y es que en aquel momento las exposiciones se hacían con la menor cantidad de obra posible. Estaba de moda el poner cinco cositas que a mí me parecen muy bien en algunos casos, pero en otros no. En aquel momento era realmente una moda que creía que ya estaba agotada porque me remitía mucho a las primeras exposiciones de los primeros expresionistas abstractos de Nueva York que es cuando empieza a surgir la idea del cubo blanco. Ese lugar neutro para que el cuadro respire, esa cosa metafísica. Yo decidí hacer una exposición que era todo lo contrario. Tenía a saco de obra. Y yo creo que no se entendió.

– *Pero yo creo que para el tipo de piezas que se trataban era mucho más conveniente porque Mitsuo lo que planteaba era envolver al espectador de color, y en ese sentido es mucho más apropiado.*

– Sí, pero te cuento esto para explicar un poco porque la obra de Mitsuo no se acaba de entender. Si yo hubiera puesto diez cuadros, porque es que además usamos las dos plantas de la galería, las dos salas. En principio se hacían solo en la primera y luego abrimos. Entonces había un montón de obras. Y eso que mi sobrina decía de una manera muy inocente debió ser lo que la gente pensó. Si hubiese puesto menos obras la gente hubiese pensado ohhhh lo inefable, lo metafísico. Pero yo quería precisamente dar una visión completamente diferente de la obra de Mitsuo. Y creo que es ahí donde está el desajuste, que lo ves como forma. Y en ese sentido, las instalaciones desmontan completamente todo eso. No las puedes percibir como forma en absoluto.

– *Como ambiente quizás.*

– Sí, pero es un ambiente que no tú puedes atrapar, no lo puedes fijar en una imagen. Es muy increíble que un artista sea capaz de moverse en un espectro tan amplio de actividad y de reflexión.

– *¿Entonces tú sí que dirías que hubo una incomprensión de las exposiciones? Porque en el fondo, la crítica no las pone mal, pero la gente que iba…*

- No, la obra de Mitsuo le gusta a todo el mundo. Yo me refiero a entenderla, que eso es lo que complica las cosas a la hora de vender una obra suya a un coleccionista. Hay dos grupos de coleccionistas, aunque sea una comparación necia, los que compran los «40 principales» y ya está y los que tienen ya un criterio desarrollado. De entre estos últimos, Mitsuo también está en una situación de encrucijada porque no entra en el criterio de los coleccionistas clásicos: El Paso, Tapies, la línea expresionista, Broto, etc. Y tampoco entra en el criterio de los más modernos o radicales que se preocupan por cuestiones como el cuerpo, la identidad, etc.
- *O video instalaciones…*
- Está justo en medio. Está como este Starbucks aquí, está en medio de la plaza, pero no lo ve casi nadie. Yo lo veo un poco así. Pero las exposiciones gustan siempre y a los jóvenes, en ese sentido también es como Gordillo, los jóvenes flipan con Mitsuo.
- *También como ha sido profesor tantos años y ha tenido tanto contacto con los alumnos, supongo que también le ha ayudado a regenerarse siempre.*
- Sí, mira ese es un aspecto que me imagino que ya tienes pensado, pero el aspecto docente en un sentido muy amplio porque allí también incluyo la galería Ginkgo. Es absolutamente fundamental.
- *Sí.*
- Si Mitsuo no fuera importante como artista lo sería como comisario. Si miras los artistas que estuvieron allí en Ginkgo están todos rodando. La influencia de Mitsuo de toda la gente que ahora tiene treinta o cuarenta años es inmensa.
- *Esto es una cosa que yo también intuía, pero necesito estudiarlo muy a fondo. Me interesa mucho porque no se ha escrito casi nada al respecto. A mí me parece fundamental, no solo por la gente que expuso, sino también por la manera de presentar las obras, las instalaciones, etc.*
- Yo creo que ningún artista, quitando Gordillo, ha influido tanto a una generación posterior.
- *Pero te parece que ha influido en sentido directo o en la manera de concebir el arte.*
- En la manera de concebir el arte. Mitsuo tiene una cosa, una vez le dije tú siempre estás de buen rollo. Y me dijo es que no soy cristiano. Mitsuo no es nada dogmático. Mitsuo cada vez que mira esta mesa ve una cosa distinta. Entonces, los artistas que han sido alumnos de él, han aprendido a ver. A ver con una absoluta libertad.

  Mira esto se lo cuento a mis estudiantes porque creo que es una enorme lección. En el taller de grabado, pues claro, la gente tiene que presentar un pequeño dossier para que te elijan. Son dibujos elegidos para pasarlos a grabado. Mitsuo llega al taller saca un disco lo pone en el tórculo y dice: «grabado, presión». ¿Sabes? Eso es entender el grabado. Eso es el grabado. Y ya está. No las consecuencias, sino las causas.
- *Además, eso también es muy oriental. En el sentido de enseñar, haciendo, y viendo. No historias complejas sino lo que es y punto.*
- A sus alumnos de pintura, lo primero que les dice es que hagan una maqueta. Tú haz la maqueta. Y cuando tienes la maqueta ahora pinta eso. Les haces entender las 3D y luego lo pasas a las 2D. Y no solo esa labor docente, sino los artistas jóvenes como recibían las exposiciones de Mitsuo. En plan… nos ha vuelto a dar otra colleja.

  En ese sentido, volviendo a lo de antes. Creo que el capítulo Ginkgo y el de docencia son importantísimos en una generación de artistas. No sé si has hablado con ellos pero Mateo Maté… Alicia Martín… O gente como críticos como Sergio Rubira que estuvo también trabajando en Ginkgo. Estos se llaman RMS, La Asociación. Son tres que han organizado Madrid Abierto, que han organizado exposiciones. Tendrías que hablar con ellos porque ellos han sido estudiantes de Bellas Artes que los cogieron como becarios y empezaron ahí. Claro, esta gente te puede hablar de cómo ellos han recibido y han mamado de ahí. Tienen treinta y cinco años.
- *Bueno, volviendo al tema de la relación con la galería Helga de Alvear, la cuestión de por qué se acabó, ¿tuvo algo que ver con la falta de mercado que hemos comentado antes?*
- No tengo la menor idea, porque yo entonces ya no estaba en la galería.
- *¿En qué año te fuiste?*

- Yo me fui en el 98-99 no te sé decir.
- *¿O sea que toda la parte de* Show window *no la llevaste tú?*
- La última fue un proyecto en el piso de arriba con Jesús Palomino. Quizás fue *Tutti frutti*. Ya no sé si estuve yo o no. Ya no me acuerdo. Debía estar prevista pero yo me fui antes. Yo me fui en verano en el mes de junio o así. En el 98 o en el 99 *[N. del A.:* Tutti Futti *se celebró del 7 de mayo al 30 de junio de 1999]*.
- *Pero sí que participaste en la concepción de la exposición.*
- Sí, no recuerdo si estaba yo en la inauguración o no pero en la concepción seguro.
- *Y respecto a la colección de Helga, ¿fuiste tú quien le recomendaba o sugería qué comprar?*
- Sí.
- *Cambiando un poco de tema, ¿tienes alguna preferencia especial por alguna etapa de la trayectoria de Mitsuo? Alguna serie que creas que es más interesante o influyente o que ha tenido más repercusión.*
- Lo que me estás pidiendo es que haga un juicio de valor y es muy difícil separar eso de mi propia experiencia personal. Y entonces me parece que no es nada relevante. Que me guste una obra más u otra no es relevante. Intentando ser lo más objetivo posible, yo creo que los trabajos, es muy difícil. Creo que en el caso de Miura igual que en el de Gordillo, importa el proceso, no tanto las obras, sino el proceso creativo y el entender cómo todo está absolutamente ligado, es como un cubo de Rubik. Está todo ligado. No se puede decir que hay algo más importante o menos importante. Hay que tener también en cuenta una cosa por la que también me parece que Mitsuo es maravilloso. Siempre ha trabaja con lo que ha tenido. Cuando no ha tenido dinero para pinturas ha hecho las esculturas. Cuando ha podido hacer instalaciones las ha hecho. En ese sentido, es muy importante ver eso, cuando ha tenido la posibilidad de hacer lo que quería hacer y cuando ha podido pintar obras del tamaño que las ha podido pintar.

  Yo tengo especial debilidad por una serie de cuadros de finales de los setenta o principio de los ochenta que son estos cuadros azules con un cuadradito en el centro. Que son como unas nubes.

  Yo recuerdo que esa exposición en Egam me impresionó. Siempre he querido tener un cuadro de esos, pero como nunca tengo el dinero… De hecho, el mejor o el que más me gusta lo tiene Helga. Pero es que yo soy así, cuando trabajo para alguien, trabajo para alguien.

  Esos cuadros a mí me impactaron mucho. Ese es mi gusto personal, pero también si los pones en el contexto, nadie estaba haciendo nada tan bestia. Y casi te diría que ahí es donde alguien en algún momento podría decir que eso es pintura conceptual. En algún momento. Porque son problemas de fondo-figura de la misma complejidad que plantea Gordillo. Si yo tuviera que resumir el trabajo de Gordillo sería el de como disolver el problema del fondo-figura, el problema de los planos. Y en esas piezas yo creo que Miura se plantea esas cuestiones, por un lado, con una gran simplicidad, y por otro lado, con una gran complejidad.

  Y por ejemplo está haciendo en pintura, lo que otros fotógrafos se han planteado luego en fotografía. Y de hecho, John Hilliard, que de hecho, Helga llegó a exponer años después de que yo se lo sugiriera ha hecho fotografías que plantean ese problema, como con fotos que llevan un espejo que lo que hacen es vaciar el espacio del centro de la foto y solamente queda el borde.

  Lógicamente si piensas en esos cuadros y en los de la exposición de la inauguración de Helga…
- *Es la misma estructura pero con otro planteamiento.*
- Exacto. Donde la figura desplaza y convierte en… Hay una especie de inversión y no sabes si la figura es el gran rectángulo central o es que la ha echado fuera.
- *Y eso todavía se acentúa más en la exposición de Helga de los colores porque ahí lo que se pinta de colores es el borde y hay muchísimos juegos.*
- Sí, ese es un problema que va más allá de lo formal. Y entre medias de eso, está también la primera exposición que hizo en Juana Mordó que fue la de los paneles de colores. Fue una instalación. De hecho, fue la primera vez que él pudo hacer algo parecido a una instalación, trabajando en cartulinas de colores y pegándoles discos plateados y tal. Toda una sala que eran dos paralelepípedos. Aquí llenó toda una pared en la que ponía unos pequeños soportes en las que ponía las cartulinas y era toda

una pared de cartulinas de colores apoyadas en una repisita. Fue bestial. Y de ahí salió la experiencia de las figuras de los cuadros estos de los marcos. Todo está muy interrelacionado.

– *Sí es como el Guadiana.*

– Sí, y hay como una retroalimentación. De la misma forma que las esculturas de Bustarviejo dan luego paso a las de Madrid. Esa relación con el espacio... Es una intervención que no es tanto escultórica, sino de relación en el espacio. No es la creación de un objeto, sino la creación de un objeto en una situación.

  A mí me gustan mucho también las pinturas a partir de *Tutti frutti,* que también hizo una serie de fotografías estas que son como explosiones, pero sobre todo luego el paso siguiente que es cuando empieza a juntar cuadros. Cuando empieza a hacer esas composiciones de pequeños cuadros unidos.

– *Ya en* Show window*, entonces.*

– Sí. A mí *Show window* me parece también muy interesante. Si tuviera que resumir, por un lado están sus trabajos que tienen que ver con el espacio. Y ahí pondríamos las esculturas pero no como objetos que establece… y las cintas los ambientes. Esa línea me parece que es la de mayor…

– *¿Originalidad, quizás?*

– Sí. Originalidad en el entendimiento de la problemática del espacio. Me parece increíble. Esa estética, esa ocupación del espacio con esos recursos, el uso de la luz… los juegos de luz. Ya solo si se ve la otra de Mitsuo a través de eso, ya sería de una enorme relevancia. Y luego también en que es capaz de seguir practicando pintura, de seguir encontrando problemas pictóricos no representacionales y no expresionistas, me parece increíble.

– *Es muy complicado.*

– Yo estuve en el estudio hace unas semanas y pasé un momento y vi un poquito lo que estaba haciendo y le dije espera que acabo los exámenes y vengo yo a mover los cuadros porque me parecieron increíbles. Como es posible que pueda seguir generando problemas que no sean ni figurativos, ni expresionistas… Te quedas «flipao». Entonces esa investigación pictórica que fíjate te la estoy igualando a la de Gordillo, en el sentido de que Gordillo sea más figurativo o menos, al final lo que está haciendo es provocando reflexiones acerca de propio proceso pictórico y hacer eso sin las agarraderas de los expresionistas es muy complicado. Porque tampoco es un pintor geométrico. No tiene nada que ver con la línea española de la pintura geométrica.

– *Y que en cada serie se reinvente…*

– Que en cada serie puedas decir, ojo que aquí hay un tema que no me había planteado. Es bestial. Y claro si coges esa línea y coges ésta y dices es que es el mismo tío, es fascinante. Que alguien tenga esa capacidad de mirar.

  No sé en qué texto mío, no sé si fue en el de Barjola hablo de que solidifica la mirada, ese recorrido que tu haces y él lo fija.

  El rollo este de *Show window*, cómo él es capaz de leer la ciudad de una forma sígnica sin que haya una referencia de representación.

– *Algo que ya había hecho también con el paisaje antes, ¿verdad? En otro sentido, pero de una forma muy parecida.*

– Exactamente, pero ahora lo que antes era el paisaje natural es el paisaje urbano. Ahora es el cartel de no sé qué, el luminoso de no sé donde, etc. Mitsuo ve las lamparitas estas y dentro de dos años te lo va a sacar de una forma que tú no te puedes ni imaginar. A mí me rebasa.

  La enorme capacidad de percepción y la sutileza de cómo esa percepción la lleva a su lenguaje. A mí es lo que me flipa de él. Ya te digo, para mí lo importante es el proceso. Hay artistas que hacen cuadros o hacen esculturas, hacen objetos, Mitsuo no hace objetos. Mitsuo tiene un proceso de investigación que se plasma de distintas maneras. Entonces decir esto o esto… pues no puedo.

  Cómo lo que Smithson llamaba el «tiempo del artista», ¿no? Eso es lo que es importante, no la obra. No la miguita que vas dejando, sino el camino que vas recorriendo. Y que sea un camino tan estrecho y tan largo es… Porque la gente normalmente, si está en un caminito muy estrecho acaba repitiendo ¿no? Yo miro la obra de Broto y es que no me ha dicho nada en los últimos quince años porque está ahí, está intentando…. Lo de Mitsuo es eso, que siendo un camino que sólo él recorre, porque no hay

otro que lo haga… y que eso no se acaba. Que sigue tirando del hilito. Y que además ves una pieza de hace diez años y luego ves una pieza de hoy y es que son distintas.

Cada vez que voy a su estudio flipo.

– *La verdad es que cambia bastante. Yo por ejemplo que no puedo venir tanto como me gustaría porque estoy en Zaragoza, y vengo solo de vez en cuando, va evolucionando.*

Por cierto, se me ha olvidado preguntarte antes, el montaje que se hizo para Koldo, fue bastante peculiar si no me equivoco. ¿Se montó al revés o algo así no?

– No, no se montó al revés. Había una cierta cronología. Lo que pasa es que en Koldo tú entras y hay dos patios. Hay como dos espacios, entonces propiamente sí que había un recorrido cronológico pero que quedaba difuso porque yo utilicé los patios que no se habían utilizado hasta entonces y rompían un poco la linealidad. Porque intervine en los patios poniendo dos paredes. Cree dos paredes que no existían y que luego dejaron porque quedaron fantásticas. Eran patios abiertos.

– *O sea que sí tenía una cronología.*

– Sí, lo que pasa es que tú podías elegir por donde entrabas. [Dibuja la planta de edificio]. Aquí había como tres salas enormes y aquí otras más pequeñitas. Yo lo que hice fue cerrar aquí. Son patios como con porche que no se usaban. Como un claustro. El patio estaba abierto aquí. Yo cerré aquí y le pedí a Mitsuo que hiciera dos montajes.

– *¿Al aire libre entonces?*

– Sí. Bueno, estos patios están cubiertos de cristal pero dos plantas más arriba. Entonces, en uno pusimos las chapas de *Qué vida tan maravillosa*, las grandes metálicas que luego hizo unas más pequeñas. Era una pared que debía tener seis metros por tres o cuatro. Y en la otra pared colocamos con un gran montaje las piezas que son una cruz, un redondel, una media luna, no me acuerdo de cuales son las otras dos, pero vamos son cinco. Una es roja, una amarilla, una azul y una multicolor. Lo lógico fue pintar esa pared de azul cielo y colocar las piezas repartidas. En el catálogo viene.

Eso creaba otro nuevo espacio, aparte del recorrido normal de las salas. Y luego además, en el interior en el claustro yo coloqué las series de Los Genoveses, tanto las fotografías como los dibujos pequeños y las piezas de la media luna que yo quería haber colocado en Vijande que estaban en dos paredes.

Básicamente, todo esto era Genoveses y 120º y luego aquí empezaba con los cuadros de mucha pintura. Sí había cronología. Lo que pasa es que el recorrido si empezabas por aquí era inverso porque acababas en las obras de los setenta. Pero si no recuerdo mal, estaba hecho a propósito porque tenías que volver sobre tus pasos. No creo que conserve los planos. Ya lo miraré a ver.

Entonces, lo que tú dices, muy posiblemente es cierto porque se aquí se entraba.

Y enseñé también las esculturas. Había unas salas más pequeñas donde puse las de pasta, las esculturas y tal y luego aquí había tres enormes salas donde se puso lo más reciente.

Y aquí había una pared con unos enormes círculos. Había una serie muy bonita con los cuadrados estos grandes.

Pero esto fue en el 94, entonces yo creo que aquí se acaba con los cuadros con círculos, que son los que te digo que salieron de la instalación que hizo en Juana Mordó con las cartulinas y tal.

Y de aquí, luego salen los que inauguraron en Helga. Digamos, que a partir de aquí saldrán los círculos. Ya lo miraré a ver si lo tengo.

– *Bueno, por otro lado, otra cosa que me interesaba comentar contigo es sobre la relación de Mitsuo con otros artistas de su generación. Ya hemos hablado un poco de Schlosser y de Criado, pero me gustaría que hablásemos de los artistas de los que ha sido amigo. Formalmente es muy difícil establecer conexiones, pero quizás por tus conocimientos más profundos del arte español de esa época y de lo que pasaba en Madrid, no sé si podrías indicarme algo. Gente como Gerardo Aparicio, Lledó, Alfonso Albacete, por esa relación de tantos años en el taller, algo tendrá que haber ¿no?*

– No, curiosamente no. Yo creo que no, vamos. Por eso te digo, que lo extraordinario del trabajo de Mitsuo es que se mueve en un terreno exclusivamente suyo y las influencias no son… vamos él nunca cita. Es absolutamente normal que los artistas se citen entre ellos. Pero yo creo que Mitsuo nunca ha citado a nadie. Vamos, que las influencias no son nunca formales o literales, sino de

comprensión de un contexto. Entonces yo creo que no hay esa cuestión. Lo que sí hay, por su faceta de grabador, lo cual también es un aspecto muy interesante de su trabajo, es que él ha hecho trabajos para todo el mundo, lo cual le da un conocimiento bastante profundo del trabajo de los demás. Entonces yo creo que las influencias son mucho más a nivel de análisis conjunto de un contexto que de la propia obra. Las conversaciones que hayan podido tener sobre otros trabajos, es donde pueden estar las influencias. En el intercambio de opiniones pero no veo influencia de Gerardo, ni de Guillermo…

- *No yo influencia formal tampoco.*
- Habría que remontarse muy al principio, a mitad de los sesenta más por compartir un contexto que por otra cosa. Hay algunos muy primeros grabados de Mitsuo que yo pueda recordar que son como de rayitas que podrían compararse con los de Gerardo en ese momento.
- *Sí sí sí, exacto. Yo esa parte es la que estoy estudiando ahora, precisamente porque hablé con Gerardo y me pasó información de sus primeras etapas y vi claramente una relación. Sí que hay.*
- Pero yo creo que es más por pertenecer a un contexto.
- *Bueno, también es porque entonces no tenía una obra desarrollada ni nada.*
- Por eso te digo, que quizás, siendo obras de juventud, quizás es más posible encontrar algo común en tanto en cuanto ellos podrían estar compartiendo influencias.
- *Y es que además Gerardo le enseñaba a él.*
- A ver, muy posiblemente Gerardo… lo que pasa es que esto no lo conozco porque en ese momento yo no los conocía a ellos, yo estaba más en la nueva figuración. Mi generación, con los que yo empecé y de los que me hice amigo inicialmente eran Pérez-Villalta, Alcolea, Herminio Molero... Y a través de la Galería Buades y de Schlosser y de Eva Lootz viene más la otra vertiente.

  Ten en cuenta que entonces en Madrid de galerías estaban Juana Mordó, Buades, Vandrés y Egam.
- *Y Mitsuo expuso en todas…*
- Menos en Vandrés *[N. del A.: En realidad, expuso en una colectiva en 1971]*. Pero que en esos años de llegada aquí y de su formación, creo que Gerardo y Nacho fueron con los que tenía más intercambio y, por lo tanto, quizás más influencia, pero no por la obra de ellos, sino por el contexto. El tiempo que Nacho estuvo con Mitsuo en Cuenca fue fundamental para los dos.
- *De experimentación.*
- De experimentación, sí, de distanciamiento de los mayores, de Zóbel y compañía. Tenían claro que por ahí no. Desde la comprensión de su trabajo, pero… Y fíjate, hay otro que no hay ninguna conexión personal, pero sí la hay en cierta línea de trabajo con Iturralde que, junto con Teixidor y Campano eran como los jovencitos del grupo de Cuenca, los tres ahijaditos. Yo creo que Iturralde es el único con el que en cierta medida, podría establecer ciertas relaciones formales con su trabajo, incluso en las investigaciones formales que hizo con los «móviles volantes» o algo así. Eran una especie de cometas, de estructuras que volaban solas. Ese tipo de trabajo que se podría corresponder con las esculturas de Mitsuo, esa otra cosa que no es pintura. Lo que pasa es que la de Iturralde es más sobre el color óptico y el de Mitsuo no es tan óptico.

  Pero bueno, aunque quizás se conocerían en Cuenca iban por líneas diferentes. Y de hecho, ahí es donde quedó claro que era otra cosa. Pero insisto, creo que es más el compartir un contexto y unas conversaciones que un préstamo.

N.º 12

17 de julio de 2010 Madrid

Entrevista realizada a María Lara.

– *Laura Clavería: ¿Cómo y cuando os conocisteis Mitsuo y tú?*

– María Lara: Nos conocimos en Bellas Artes de Madrid en el 69. Yo venía de Sevilla, donde había empezado mis estudios, y Mitsuo estaba en el Taller de Grabado con compañeros de mi curso.

– *¿Podrías hablarme un poco del ambiente y de vuestras vivencias a finales de los años sesenta cuando coincidisteis en el Círculo de Bellas Artes y en la Facultad de Bellas Artes?*

– Solo coincidí con él en Bellas Artes. Con mucha frecuencia, al terminar las clases, nos reuníamos un pequeño grupo, (Gerardo Aparicio, Nati Gutiérrez, Marcos Irizarry, y otros compañeros comunes) para ir a ver exposiciones y después nos sentábamos en un bar para comentarlas, era muy agradable.

  Gerardo, que era el delegado de curso, cuidaba mucho a Mitsuo, que todavía no hablaba muy bien español, era como un hermano mayor para él.

  Al terminar Bellas Artes me fui a dar clases a un instituto en la provincia de Málaga y perdimos un poco el contacto. Después viví un tiempo en Francia.

– *¿Y cuando fuiste a París?*

– Estuve unos seis meses entre París y Burdeos en el 71-72. A principios del 73 el galerista de La Mandrágora, una galería de Málaga que tenía buenas exposiciones, me dijo que iba a exponer Mitsuo, fui a la inauguración y a partir de ahí reanudamos la relación.

– *¿Y eso en qué mes fue más o menos?*

– Febrero o marzo

– *¿Y antes no os habíais visto ninguna vez?*

– En Cuenca una vez, él vivía allí entonces y yo había ido a visitar el Museo de Arte Contemporáneo.

– *¿Y entonces no fuiste a la vez que Mitsuo a Bustarviejo?*

– No, cuando yo fui, él llevaba allí más de un año.

– *¿Y hasta cuando estuvisteis en Bustarviejo?*

– Estuvimos viviendo allí hasta el 85, pero cuando vinimos a vivir a Madrid mantuvimos la casa varios años para los fines de semana y el verano, así el cambio resultaba más suave para nuestros hijos.

– *¿Cuál fue el motivo para dejar Bustarviejo e irse a Madrid?*

– Bueno, en primer lugar, por los niños que ya tenían diez y once años y queríamos que se adaptasen a la ciudad para ir al instituto. Y, por otro lado, por nuestro trabajo; parecía que estábamos un poco lejos para los galeristas, etc.

– *Bueno al menos fueron algunos de vuestros amigos a vivir…*

- Sí, se vinieron varios, entre ellos Gerardo y Nati, Adolfo Schlosser, Patricio Bulnes, Marcos Irizarry y Rebecca Smith, etc.
- *Y se fueron a Bustarviejo porque estabais vosotros allí, ¿verdad?*
- Sí, vinieron a vernos y les gustó el pueblecito.
- *¿Podrías hablarme un poco más de la época de Bustarviejo?*
- En Bustarviejo coincidimos, con gente bastante interesante (unos del pueblo y otros que venían en vacaciones), que hizo posible una pequeña movida cultural. Se organizaba teatro, cine club y muchas más actividades. Nosotros creamos un taller de arte, para niños y adultos
- *¿Y en esas actividades, qué hacía Mitsuo?*
- El taller de arte lo dirigíamos Mitsuo y yo, y en las demás actividades colaborábamos.
- *Una cuestión que siempre me ha interesado de Mitsuo es su labor como profesor y su implicación con los alumnos.*
- Mitsuo siempre quiere ayudar al alumno. No quiere que le copien o que le sigan, sino potenciar sus cualidades, su propia personalidad. Además de las clases en la Universidad, ha dado varios talleres de arte, en Arteleku (San Sebastián), El Círculo de Bellas Artes (Madrid), La Fundación Botín (Santander), etc.
- *¿Y en Ginkgo a la gente que cogió porqué lo hizo?*
- Seleccionó a artistas de dos generaciones que, de una manera u otra, estaban aportando una estética nueva y que nos parecieron muy interesantes.
- *Intuyo que en Ginkgo tuviste un papel más activo de lo que en principio se ha sabido…*
- Sí, era activo, pero en la sombra. Les ayudaba bastante, incluso con mi furgoneta en los pequeños transportes.
- *¿Crees que hay alguna relación entre tu trabajo y el de Mitsuo, quizás que ahora son ambos muy coloridos?*
- Aparentemente hay algo en común; yo suelo trabajar a base de transparencias buscando un efecto lumínico. Creo que la mía es una pintura más íntima, y la de Mitsuo es más fría, elimina la huella, la gestualidad, tiene otros intereses, pero incluso en el color, si te fijas, hay una diferencia significativa. De todas formas, parecerse será para mí un placer, mira los Delaunay...
- *Bajo mi punto de vista, la estancia en Bustarviejo influyó mucho a todos los artistas que allí os reunisteis, sobre todo, porque os acercó a la naturaleza, ¿no? Os relacionasteis más con la naturaleza, de una manera u otra.*
- Sí, viviendo allí el contacto con la naturaleza era más directo. Bustarviejo está en la ladera de una montaña mirando a un extenso valle y nuestras casas daban a ese valle lleno de prados; el horizonte en los días muy claros parecía el mar. También cerca del pueblo hay pequeñas montañas de pinares, donde a veces nos reuníamos para buscar setas o de picnic. Yo creo que, incluso, nos influyó a todos en nuestro trabajo por algún tiempo.
- *¿Crees que hubo un intercambio entre el trabajo de Mitsuo y el de Adolfo en el trabajo de la madera?*
- Tal vez sí, en un momento dado. Les recuerdo trabajando tres o cuatro piezas juntos en el patio de nuestro estudio, sin embargo, en el conjunto de su obra son diferentes. Adolfo tenía una relación muy especial con la naturaleza, algo sofisticada; esas obras, aparentemente cercanas a las de Mitsuo, eran para él instrumentos musicales, no sé si viste el vídeo en el Reina Sofía en el que estaba tocándolos. A mí me gusta mucho su trabajo. Mitsuo habla más de lo cotidiano, de lo que le rodea y de lo espacial; las maderas vaciadas eran para él una especie de entrada en el bosque.
- *Yo creo que en ese sentido demuestra un carácter muy japonés en la manera de enfrentarse a la naturaleza*
- Sí, yo también lo pienso. En Japón todo es muy distinto a aquí, las estaciones del año, por ejemplo, están muy marcadas e influyen mucho en todo, y él, por lo que me ha contado, tuvo un contacto muy

directo con la naturaleza. Las vivencias y enseñanzas hasta los dieciocho años son esenciales, así es que creo que nunca dejará de ser japonés.

– *¿Por qué más crees que Mitsuo nunca dejará de ser japonés?*

– Sobre todo por una característica muy japonesa que él tiene, que es un sentido del deber profundo. Hay un libro muy interesante de una antropóloga americana *El crisantemo y la espada*, que habla sobre el carácter japonés y me parece muy acertado. Tal vez en su obra sea más internacional, no lo sé.

– *¿Cuál crees que es su serie más destacada?*

– Para mí la de la «Playa de Los Genoveses», y la de la ciudad «Show window», sobre todo porque son series muy completas, desarrolladas de manera multidisciplinar, englobando gran cantidad de facetas.

– *Podrías hablarme un poco sobre su trayectoria*

– En el 72, después de su etapa de aprendizaje, Mitsuo fue a Cuenca a conocer el Museo de Arte Abstracto y decidió vivir allí un tiempo. Así conoció a los artistas del grupo El Paso que tenían allí su segunda casa y estudio, y también a otros artistas jóvenes, entre ellos Nacho Criado que compartió casa con él.

Juan Antonio Aguirre, que dirigía en Madrid la sala de arte joven Amadís, le invitó a exponer y así entró en contacto con un grupo de artistas de su generación que empezaban a destacar. A partir de ahí comenzó su carrera profesional, hasta ahora.

– *¿Estás de acuerdo conmigo en que no se parece a Pollock?*

– Pollock hacía *dripping* y Mitsuo caligrafía, repitiendo números arábigos del cero al nueve, unos sobre otros; en esa etapa trabajaba sobre la idea de acumulación. Yo creo que se les ha relacionado más por el aspecto visual.

– *¿En qué crees que radica la importancia de la galería Ginkgo? ¿Qué destacarías de la misma?*

– Ginkgo fue una galería muy especial, de hecho los artistas que trabajaron allí la añoran y aún nos lo dicen. Estaba dirigida por Mitsuo y Arturo Rodríguez y se movieron bien asistiendo a ferias internacionales como Arco, Berlín y Frankfurt...Se hicieron exposiciones muy atractivas y también estaba bien considerada por la crítica.

Creo que, sobre todo, fue muy interesante que reuniese a dos generaciones intercalándolas. La de artistas con una trayectoria clara, como Eva Lootz, Quejido, Nacho Criado, Elena Blasco, Albacete, etc. con la más joven de Alicia Martín, Mateo Maté, Oscar Seco, Sergio Prego, etc., que entonces no eran conocidos, y que ahora tienen una vida profesional intensa.

– *¿En qué crees que Mitsuo pudo influirles en su trayectoria?*

– Tal vez ayudó a los jóvenes a sacar lo mejor de sí mismos en su obra, eso dicen ellos, pero respetaba mucho lo que hacían.

– *Y respecto a su relación con los artistas de su generación ¿qué puedes decirme?*

– Mantenemos con ellos una relación bastante buena, nos vemos con frecuencia y hablamos sobre todo de arte, que es nuestro trabajo, y de lo que acontece.

N.º 13

23 de febrero de 2011 Madrid

Extracto de la entrevista realizada a Guillermo Lledó.

– *Laura Clavería: ¿Cuándo os conocisteis?*

– Guillermo Lledó: Exactamente no me acuerdo. Somos de la misma edad y coincidimos en la Facultad de Bellas Artes. Yo empecé en la Escuela de San Fernando y luego pasamos a la universidad y en el primer o segundo año yo creo que fue cuando nos conocimos. Sería el 65 ó 66. Estábamos haciendo retrato con un profesor que se llamaba Soria y esa asignatura se dio en dos sitios, después de Navidad o una cosa así ya nos fuimos al otro lado. Yo creo que fue en segundo.

Pero Miura no cursó Bellas Artes. Él solo iba al Taller de Grabado que era libre. Allí había muchos extranjeros y fue un núcleo de relaciones. De ahí salió el grupo de amigos de Bellas Artes. Yo no estaba en el taller de grabado, pero a través de los amigos de mi clase por Gerardo Aparicio me relacioné con ellos.

A María la conozco por ser la novia de Miura. Ella creo que estudió parte en Sevilla.

Luego, hay un periodo que en Madrid nos vemos y luego con las parejas surge una consolidación por un lado y la relación en Bustarviejo por otro.

– *¿Y cuando estuvo Miura en Cuenca la relación se mantuvo?*

– Sí, pero a Cuenca tampoco fuimos mucho, alguna vez. Recuerdo la vez que estuvimos en su estudio. No era una relación tan constante, pero siempre se ha mantenido.

– *¿Y en Bustarviejo?*

– Primero fue Miura, luego Gerardo. A Schlosser yo apenas lo conocía, lo que pasa es que sí que era amigo de Miura porque eran artistas que tenían afinidad, a Miura le interesaba mucho. Estaban todos con la referencia rústica y el ambiente lo favorecía.

Hay un arquitecto que era amigo de Gerardo que tenía la casa donde estaba Miura. Le alquila la casa y así podía tener estudio. Gerardo fue después.

– *¿Vosotros también estuvisteis?*

– No, yo siempre he estado en Madrid y hace treinta y tres años me vine aquí y aquí sigo. Luego Marcos Irizarry se fue allí también. Nosotros lo que pasa es que íbamos a menudo, pero no todos los fines de semana. También a veces nos quedábamos a dormir en casa de Miura. Luego estuvimos un verano en casa de Marcos, un mes o una cosa así. Ahí sí que nos veíamos todos los días.

– *¿En los setenta?*

– Sí, yo creo que sería en los setenta.

– *Luego también un punto de contacto fue la Galería Egam ¿verdad?*

– Sí. Miura siempre tuvo más conexiones, pero Gerardo y yo trabajábamos más unilateralmente con Egam. Miura estaba más vinculado con la vanguardia del momento.

– *Supongo que Miura en ese momento se comunicaría mal, ¿no?*

– Pues fíjate que yo no recuerdo tener problemas para comunicarme con él. Hablaba menos que los demás. Hablaba como los indios de las películas, quizás no dijera bien los femeninos y los plurales, pero el arte que compartes... Con él no teníamos reflexiones muy largas, pero hay muchas maneras de entenderse. En un año yo creo que ya cogió mucho. Pero creo que cuando eres joven no te enteras de nada, solo lo vives.

  Miura es un japonés japonés, a pesar de que es español, español. Ahora lo reflexionamos más, pero en ese momento. En nuestro grupo había gente de todas partes.

– *Por otro lado, ¿cree que ha habido una cierta conexión entre su obra y la de Miura en los años ochenta?*

– Es una conexión circunstancial. Yo tengo un periodo que estoy ajeno a las «vanguardias». Miura está haciendo cosas que estaban rompiendo. Yo estuve en una película que no tiene nada que ver, yo era hiperrealista, aunque había otra gente haciendo hiperrealismo, pero no era lo mismo. Y Miura está con Nacho Criado en Cuenca, y su actitud está más atenta a lo que pasa. Coge cosas de otros artistas más antiguos como Tobey, lo conoce y hace unas obras que aunque no tenga una influencia directa está flotando. Bueno, esto nunca lo he hablado con él, pero imagino que es así…

  Tiene un periodo que es de formación, luego deriva hacia un geométrico muy *sui generis* que tiene parte de la sistematicidad del arte concreto y del arte geométrico de ese momento. No del minimalismo porque yo creo que no se conocía bien. El que lo conocía bien era Criado, pero Miura no… Luego sí trabaja más cerca del minimalismo, pero llega a él por recorridos… Pero cuando está el minimalismo, su influencia es más de los expresionistas abstractos.

  En ese momento entonces no hay ninguna relación entre nosotros. Lo cual no quiere decir que yo no tuviera flotando por ahí una influencia que no fuera la del hiperrealismo. Al principio yo empiezo haciendo obras abstractas, luego me acerco al hiperrealismo, pero en realidad tenemos todos influencia del pop. Y Miura no tiene influencia del pop. Tiene influencia de los abstractos.

  En los ochenta llega la posible conexión. Hasta entonces somos amigos, a mí me gusta muchísimo lo que hace, me parece muy impactante. Yo imagino que lo mío no le interesaba nada, porque era una cosa muy ajena. Y su visión del arte era muy diferente. Lo único que ocurre es que Miura hace ese tipo de obras y siempre son unas obras partiendo de ese expresionismo, pero siempre desposeído de toda tensión psíquica. Es un juego lingüístico con la forma. Es un artista minimalista, porque busca la abstracción máxima o el realismo máximo. Busca la presencia por encima de cualquier otra cosa.

– *Bueno yo en realidad, defiendo que lo que hace Miura no es minimalismo, porque siempre tiene referencias a la naturaleza.*

– Efectivamente se alimenta de la naturaleza. Lo que pasa es que lo único *minimal* son los *minimal*, lo demás está todo contaminado.

– *¿Y qué aportaciones cree que ha hecho Miura?*

– Todo lo que hace Miura tiene una referencia anterior. El conjunto es lo que le da valor y una entidad a su trabajo. Siempre fue muy vanguardista. Y no ha sido suficientemente reconocido. Por ejemplo, por el hecho de ser japonés a veces no ha aparecido en exposiciones representativas de arte español. Gustaba, pero le ha faltado eso.

  Su obra es bastante variada. Y a cada obra le ves una filiación. A mí me encanta la pintura última, lo que no le pasa a todo el mundo. Pero no puedo decir esta obra es la más…

  En su conjunto es muy original, perfectamente reconocible, con una gran personalidad. Su obra magnífica en su globalidad.

N.º 14

24 de febrero de 2011 Madrid

Entrevista realizada a Mateo Maté.

- Mateo Maté: Mitsuo está totalmente integrado. Trabaja de una forma peculiar que es evidente que no la haría un español. La herencia iconográfica o lo que aprendió antes de los dieciocho años es fundamental.
- *Laura Clavería: A mí interesaría saber cómo Miura ayudó a otros artistas desde la Galería Ginkgo.*
- Tenía la energía suficiente y tenía el don de la mirada quizás por ser artista, para ver claro que otros artistas jóvenes podían ser artistas. Y los fue intercalando y comunicando con los de su generación. Él hizo de artífice o como de bisagra para ponernos a todos en contacto, trabajar juntos y conocernos y como de pasar el testigo. Hizo esta labor a través de esta galería.
- *¿Crees que en ese sentido fue modélica?*
- Fue modélica por varios puntos. Primero, Mitsuo era artista y eso a los demás nos daba una confianza ciega. Hablo de los más jóvenes que admirábamos a esa generación, a otros de otras provincias, porque por esa galería pasó mucha gente que ahora está trabajando. Es curioso. Lógicamente, tenía una visión muy amplia de lo que es el arte, de todo tipo. No como un galerista o un crítico que se obceca en una forma de hacer y no salen de ahí. Entonces pasó mucha gente y creo que lo que él tenía era que daba esa confianza. No era un galerista ni era comerciante. Entendía lo que se hacía, entendía los proyectos, entendía a su generación y vislumbraba a los jóvenes. Es una persona curiosa que se ve todas las exposiciones de jóvenes… y descubre energía. Yo creo que lo que hace es descubrir energía, porque cuando uno es muy joven no se puede saber si va a desarrollar un lenguaje maravilloso o muy personal, pero sí si apuntan energía.
- *¿Y qué crees que fue lo que llamó la atención de Mitsuo de tu obra o de la de otros artistas jóvenes?*
- Yo creo que la actitud, el empuje o la energía. Creo que él valora todo tipo de artistas como te comento, pero lo que yo creo que teníamos en común casi todos era una cierta potencia. Y se ve claro que quieren ser eso o que es su forma de ver el mundo.
- *Una forma de ver el arte y también de seriedad hacia la propia obra ¿no?*
- Bueno, los jóvenes no sé, es más bien que Mitsuo como artista descubre los que tienen la manera de mirar el mundo como artistas. Una forma de ver y disfrutar el mundo.
- *También creo que hay una especie de trasfondo, de una voluntad detrás de la obra de arte, de decir algo, que haya un proyecto.*
- Hombre es que sino….
- *Y luego, también supongo que influiría la libertad con la que contasteis todos*
- Bueno, es que eso lo puedes hablar en tonos generales, sociales. A lo mejor antes éramos más jóvenes y nos lo creíamos, pero ahora el concepto de libertad es completamente ambiguo, yo no

me lo creo. Parece que la hay y luego no se la toma, la gente es más dócil, antes éramos menos dóciles.

– *Pero por ejemplo la manera de presentar las exposiciones, de montarlas era como muy original, estaba planteada con mucha libertad…*

– También es que el jefe era artista, no era comercial. Pero era muy crítico con los proyectos y con las obras. No exponía ni admitía cualquier cosa. Si algo le caracteriza es que nunca ha tenido pelos en la lengua. Si no le gusta lo que haces te lo dice, y se lo dice a su primo y a quien sea, con buenas palabras, educadamente, etc., pero te dice no me interesa.

– *¿Quizás pudiste exponer allí cosas que en otras galerías no pudiste exponer?*

– Seguro. Sin duda.

– *Entonces podemos decir que era una libertad pero con criterio.*

– Sí. Y a pesar de que hemos pasado por otras galerías, Óscar [Seco] y yo le seguimos llamando jefe. Da lo mismo, en el plan irónico, pero conseguía… Tampoco imponía, pero se imponía por su opinión, por su talante, su certeza, su tolerancia y su forma de pensar y de mirar.

Además, nos enseñó a ser profesionales.

– *¿En qué sentido?*

– En el sentido de que esto en el fondo es un oficio o una empresa. Mira esto tiene que estar perfectamente presentado en tal fecha, los plazos… Entender la obra también como un trabajo. Como un proceso pero no de genialidad, físico real. Desde que lo concibes hasta que lo presentas y lo mueves comercialmente, nos lo planteo claramente. El grado de exigencia en comparación con otros sitios era de diez.

– *¿Y cómo os conocisteis? Porque tú estudiaste en la Universidad Complutense si no me equivoco…*

– Sí, pero ahí no nos conocimos. En las facultades Mitsuo no miraba. Tampoco tenía importancia, los artistas no salían de las facultades como ahora. Nos veía en exposiciones, en circuitos que empezaban entonces, y él se ponía en contacto con nosotros.

– *Porque tú antes de Ginkgo sí que habías hecho algunas otras exposiciones ¿no?*

– Sí, dos o tres cosas. Nos íbamos moviendo y él las veía.

– *¿Y crees que la primera exposición individual que hiciste allí en Ginkgo fue la más importante de las que habías hecho hasta el momento? Por la repercusión que pudo tener, por la libertad que te brindaron… O si te marcó por algo.*

– Es que decir la más importante, no lo sé. Pero me acuerdo de ellas como algo fantástico y también la época que pasamos juntos, pero no es que fueran las mejores o las peores. He hecho otros proyectos con mucha ilusión.

– *Yo me refiero hasta ese momento…*

– Hombre, era cuando más ilusión tenía. Evidentemente. Había gente seria, con cierta proyección. Nos presentó a toda una generación de artistas anterior. En esos años conocimos a todos los artistas que estaban funcionando en España y a los que habíamos admirado durante años: Eva Lootz, Schlosser en Buades, etc.

– *Era como estar entre ellos.*

– Sí, como apadrinados, bueno quizás no como apadrinados, aunque él no intentaba. Solía intercalar una exposición de uno su generación y otro joven, hacía colectivas de todos juntos… Eso hacía que nos conociéramos, que se dialogaran los trabajos… Y eso era fascinante.

Hizo una cosa que a mi juicio se ha perdido y es que el paso de testigo de generaciones… Y no hablo de generación como estratos separados, sino que es todo poroso, porque en una generación puede haber gente de una edad, de otra; el diálogo de artistas y cómo se han ido pasando el testigo ha ido cambiando a lo largo del siglo. El concepto de galerías, comisarios, museos ha cambiado, parece que los artistas y las generaciones los seleccionen comisarios y no sigue siendo así. Es que hay artistas que están en los museos y que el resto de artistas no los consideramos ni

siquiera artistas. Y Mitsuo fue de los últimos en España a través de su galería en seguir esa especie de traición-relación que pasaba antes en los salones o en las escuelas de que las generaciones anteriores iban viendo quienes eran los artistas que venían, se imbricaban y la cosa seguía o fluía. Que eso sigue siendo así, porque nosotros entre los artistas somos los que dialogamos.

Yo cuando presento obras por mucho que se presenten en sitios con quien realmente estoy dialogando es con otros artistas.

– *Son quienes más te van a entender…*

– Sí, tanto lo que cuentas y cómo lo cuentas. Y bueno es la forma de comunicarnos. Y eso parece que se ha roto porque parece que el que manda es el comisario o el director de museo. De los miles de artistas que hay, luego no son artistas.

– *También te quería preguntar por la simbología de una de tus obras en las que aparece un árbol, que venía a ser un agradecimiento a…*

– Esa fue la primera exposición en Ginkgo, justamente. Conceptualmente, esa obra es porque a mí me pareció muy peculiar y me hizo mucha ilusión que hiciéramos un contrato de fidelidad durante X años, de apoyo mutuo, para llevarte a ferias para apoyarte y luego que no te vayas con otra galería porque están invirtiendo en ti. Esa obra era un madroño y era una metáfora de esa apuesta porque yo aseguré el fruto de ese árbol en una compañía de seguros de tal modo que si no daba frutos le reinvertía el dinero a la galería. Irónicamente o metafóricamente… El humor y el agradecimiento no tienen por qué estar reñidos.

– *Por otro lado, cuando Miura empezó a apostar por artistas jóvenes lo hizo con vosotros, eso yo creo que también, no sé si seríais conscientes, pero era bastante importante.*

– Sí, en ese momento éramos conscientes y de hecho seguimos relacionándonos entre nosotros y con ellos y con él. Quedamos a cenar, hablamos, la relación no se ha roto en absoluto.

– *Fue como mágico ¿verdad?*

– Sí.

– *¿Y por qué crees que cerró?*

– En general se cierra por cuestiones económicas. Es curioso cómo no dejaba de salir en prensa, todo el mundo lo apoyaba, los críticos y demás, pero a la hora de las compras nadie decidía una compra en Ginkgo. El coleccionismo español es muy lento y muy inseguro. Bueno como en todo el mundo, pero el español adolece de mucha cultura, y por lo tanto no están seguros de que lo último que están viendo sea lo que vaya a… Hasta que no esté validado por la historia o por las instituciones o por una galería de prestigio de muchos años… *A posteriori* es muy mágico y ojalá hubiera durado, pero en ese momento no había apuesta. Pero eso sigue pasando.

– *Y empezaste con una colectiva ¿verdad?*

– Sí.

Es que fue el mismo año. Mitsuo nos testaba, yo creo que no se equivocó en casi ninguna exposición individual porque antes sí que había visto que los artistas respondían. Que eran capaces de articularla y de cerrarla, que parece muy sencillo, pero de chavales es como darle la dirección de una película a un novel, pues al productor le da el pánico porque no llegas a la fecha o aquello no dice nada o está desorganizado…

Nos lo pasamos en grande. El ir a ferias con ellos no es que fueran los primeros, porque otras galerías ya nos habían llevado a ARCO y a ferias así, pero el tándem que hacíamos todos era muy diferente. Y además nunca he estado en una galería con una calidad media tan alta.

En general, las exposiciones que organizó Mitsuo eran interesantes.

– *Quizás también os llevó a otras ferias como la de Berlín en la que no habíais participado antes.*

– No, nunca.

– *¿Y qué influencia crees que ha podido tener Miura sobre vosotros?*

- Yo creo que de actitud, que es impresionante y nos ha impactado a todos. Su seriedad frente al concepto, a la actitud de ser artista, la exigencia personal y para los demás, la forma de analizar las cosas y como se deben de hacer, que me parece fundamental y que era algo muy oriental. A nosotros nos fascinó, porque nosotros españolitos de a pie en el mundo de la chapuza que había a nuestro alrededor, Mitsuo era como la excelencia. Esa actitud ha marcado muchísimo.
- *Más que en el sentido formal que no parece que haya influido a ninguno…*
- No, porque eso no es lo importante. No creo que veas relaciones formales exageradas.
- *No en realidad no veo ninguna.*
- Ni entre nosotros. Para algo existe la libertad de creación. También su forma de realizar otros trabajos y el suyo propio: cómo los planteaba, cómo los enseñaba y cómo lo mostraba, cómo nos lo comunicaba.
- *¿Y cuando le llamas «jefe» en esa denominación hay algo de «maestro»?*
- Sin duda. Es a quien en cierto sentido seguimos pidiendo opinión y en quien más confiamos a la hora de pedir un criterio sobre un trabajo nuestro. Sincero y demás… Si a Mitsuo no le ha gustado esta exposición… Malo. Analiza muy bien, sabe ver lo positivo en todos los lados y lo que no vale también lo sabe ver. Los artistas somos más los que sabemos ver en un trabajo que sale qué es lo original, de dónde le viene la herencia.
- *¿Y qué destacarías de Mitsuo como artista? O ¿cuáles han sido sus aportaciones más importantes al arte?*
- Al arte no lo sé, yo te puedo hablar de mí en particular. Los españoles, que tenemos una herencia barroca muy importante, solo por haber nacido aquí y haber ido de pequeño a las iglesias, solo por eso ya no eres ni japonés ni alemán. Desde mi punto de vista tan barroco, a mí Mitsuo me enseñó a ver y me mostró en sus exposiciones esa especie de disfrute de lo mínimo y de la reducción de las cosas a lo mínimo. Esto, solo esto ya representa. Mitsuo tiene ese don de la sutileza y de la delicadeza, de hacer que te fijes en una cosa que no es nada y no es nada a veces incluso plásticamente.
- *Sobre todo en la serie de la playa de Los Genoveses, que solo con una forma o una línea ya te transmite todo…*
- Es que hay sensaciones que no son más que eso y reducirlas al mínimo era algo que aquí no existía.
- *¿Y crees que nadie más ha hecho eso como Miura?*
- Sí que ha existido el *minimal*, pero no era eso. Miura es más japonés que americano. No tiene nada que ver. En Mitsuo no verás un trabajo suyo y dirás esto es herencia americana. No, nada que ver. Es más ese concepto del zen que del minimalismo americano. Es más un concepto zen de la vida, que con cosas muy sencillas, su forma de vida también, con cosas muy directas y no necesitas grandes cosas ya estás explicando bastante. Esta es una actitud totalmente dispar en España.
- *¿Y quizás crees que eso ha podido ser una desventaja a la hora de que se valore del todo su trabajo? Porque quizás Miura es muy valorado por los artistas, pero quizás no tanto por la Historia del Arte.*
- Bueno, es que la Historia del Arte ahora y a corto plazo la hacen los economistas. Entonces siguen validando a personas que no han sido artistas nunca.
- *No es significativo…*
- No conozco ningún artista de los que haya admirado que haya sido hipervalorado económicamente, aunque sí conceptualmente. De verdad que lo que hace gran parte de la historia es validar económicamente cosas, inversiones, que luego se caen.
- *En el arte contemporáneo.*
- Sí, claro. Yo estoy hablando a corto plazo. A largo plazo las cosas se criban.
- *¿Y hay alguna etapa de la obra de Miura que te interese más?*

- Estas estructuras de pinchos. Esta serie me encantó. También la serigrafía de la playa de Los Genoveses en papel vegetal me parece… Es todo en general, porque a veces también nos pedía ayuda para meter cosas en el ordenador, esas explosiones que hacía al principio.

  Mitsuo no falló en nada, con los artistas, pero también con los que cogió como becarios, también han seguido trabajando. Además, muchos de nosotros como Alicia Martín, Paco Polán, Javier Peñafiel, Marchesi, a veces quedamos a través de Mitsuo.

N.º 15

24 de febrero de 2011 Madrid

Entrevista realizada a Óscar Seco.

- *Laura Clavería: ¿Cómo iniciaste la relación con Mitsuo? Estudiaste en la Universidad Complutense con Mateo, ¿verdad?*
- Óscar Seco: Sí. Yo era compañero de Mateo Maté y de Marchesi, éramos compañeros de generación. También conocía a Alicia Martín. Entonces, fue por ellos, aunque yo también conocía a Mitsuo anteriormente de haber visto sus exposiciones. Él estaba ya presente en el panorama artístico nacional. Conocía a su generación: Albacete, Carlos Franco, Alcolea, etc. Le conocía como artista y luego ya le conocí por mis amigos, porque nosotros compartíamos estudio también.
- *Es también casualidad ¿no?*
- Sí, de alguna manera sí. Si quieres te cuento un poco… Mitsuo primero cogió a Mateo Maté y luego a Alicia Martín. Yo conocí a Mitsuo como galerista. El tipo de obra que exponían en su galería era más bien conceptual. Mitsuo se empeñó en meterme a mí que llevaba una línea totalmente diferente a cualquier otro artista. Yo en ese momento me dedicaba solo a pintar y hacía una pintura entre surrealista y pop que no le gustaba nada al otro socio, pero Mitsuo se empeñó en meterme a mí en la galería más que nada para que fuera una galería ecléctica.

  Yo acababa de dejar una galería que se llamaba Seiquer en Madrid y tenía una exposición preparada y llegó Mitsuo y me la expuso. Ahí es donde le conocí.
- *¿Y todos estabais en la misma clase?*
- No, en la misma clase no. Compartíamos estudio. Yo compartí estudio con Mateo y con Marchesi y claro la visita a los talleres era obligada de alguna manera. A lo mejor venía a ver lo de los otros, pero como galerista también cotilleaba. Y después de que yo me quedara sin galería, ahí ya le conocí personalmente como amigo y compañero de trabajo y también como galerista.
- *¿Y qué impresión te dio a ti al entrar a trabajar en Ginkgo?*
- Pues duro. Era una impresión diferente. Yo venía de un mundo de galerías que eran de galeristas y aquí era una galería de un artista. Para nosotros Mitsuo era un jefe y él invertía dinero en aquello y tenía que tener unas retribuciones como galerista y él estaba siempre detrás para ver qué habíamos hecho. Cada seis meses venía para ver cómo íbamos y nos decía: «es que yo gasto dinero y voy a ferias y esto es dinero»… Nos controlaba mucho. Y creo que está muy bien. Es un tipo de galerismo que no existía realmente en España. Era un galerismo hecho por un artista. No tenía medios económicos como los que debía tener una galería contemporánea, pero tenía suficientes fuerzas, ganas, un poco de dinero y conocimientos reales suficientes sobre el arte contemporáneo como para montar un proyecto. Sabía también como picar a los artistas. Nosotros es que éramos trabajadores. Se fiaba de nosotros, pero nos controlaba más que nada por la línea, él quería ver la evolución que llevábamos.
- *Pero quizás al ser artistas muy jóvenes sería un impacto empezar a trabajar con él ¿verdad?*
- Bueno, no éramos artistas tan jóvenes. Ya teníamos una carrera profesional. Yo por ejemplo en el 95, ya había hecho cuatro exposiciones individuales en Seiquer, en Barcelona... Y Mitsuo también

cuando elegía a los artistas se fijaba en eso. Luego empezó a coger gente más joven como a Fumiko Negishi. Nosotros éramos una generación de artistas nacidos como en los años sesenta y luego empezó a coger gente más joven. Pero Mateo y Marchesi ya tenían trayectoria… Alicia es quizás la que cogió más virgen por llamarlo de alguna manera y sí que la subió más.

– *¿Crees que Ginkgo era una galería que daba mucha libertad a los artistas?*

– Sí. Para mí fue una de las mejores épocas galerísticas, más que nada por esa libertad que nos daba y también una época dura porque nos obligaba a trabajar. Íbamos a ferias como Frankfurt, Colonia, etc. Nos decía que estaba invirtiendo en nosotros y que quería que hiciésemos buenos trabajos. Hubo además mucha amistad entre nosotros y Mitsuo quiso presentarnos a los artistas de su generación: Albacete, Carlos Franco… los cuales estaban ahí, pero no los conocíamos. Intentó agruparnos en las exposiciones. Hacía una de jóvenes y otra de los mayores. Quería unir a esas dos generaciones y realmente funcionó porque sí que trabamos amistad con algunos de estos artistas.

  Reunió a artistas de los setenta y a otros de los ochenta y noventa. Yo me considero más bien de los noventa. Y eso vino muy bien.

– *En ese sentido se ha dicho muchas veces que Ginkgo era una galería modélica. ¿Qué opinas?*

– Estoy de acuerdo. Pagaban bien, cumplían con los plazos rigurosamente. Yo creo que es una de las mejores galerías que he conocido en España. Tenía otros visos muy hacia el mercado internacional y trabajaban de una manera muy internacional y eso es importante.

  Sí, era modélica en todo. Nosotros no aportábamos un duro y ellos lo aportaban todo. Bueno, suelen hacerlo las galerías pero bueno. Era modélica sobre todo porque dentro estaba un artista y sabía comprender cómo somos nosotros, las necesidades, cuándo tenemos que hacer esto, lo otro.

– *¿Y Arturo qué papel tenía?*

– Era más bien de gestor. Alguna vez intentaba también meter artistas, pero Mitsuo era el director artístico de la galería.

– *¿Y el resto de galerías con las que habías trabajado anteriormente también te habían llevado a ferias internacionales?*

– Sí, Seiquer también, pero era una galería muy clásica. Yo noté mucho cambio de estar en una galería donde el galerista era muy mayor y pasar a estar con Mitsuo que entonces tendría unos cuarenta años. Fefa me trataba como si fuera mi abuelita y Mitsuo de manera más profesional. Yo creo que ahí entré yo en el mundo de las galerías.

– *Y en ese sentido ¿crees que te ha influido su manera de trabajar?*

– Me ha influido para mal, porque ahora veo cómo funcionan otras galerías y… Lo que pasa es que no me queda otro remedio porque mis obras son de galería, no soy como Mateo que puede trabajar más con instituciones. He tenido suerte con los galeristas que he trabajado después, pero es otra relación completamente diferente. Pero el trato de Mitsuo era de artista con artista. De hecho, Ginkgo se fue a la ruina porque nos trató tanto de artistas que al final no podías vender este tipo de objetos en ferias internacionales. No cubrían gastos.

– *Supongo que tendríais que sentiros muy orgullosos de que Mitsuo apostase por unos artistas jóvenes y seáis vosotros precisamente a quienes escoge.*

– Sí y además éramos amigos. No éramos tantos, luego creció con otros artistas vascos y catalanes pero también nos llevábamos bien. Pero el núcleo de artistas de Madrid éramos muy amigos, luego nos tomábamos cañas juntos, etc.

– *¿Y qué crees que unía a todos los artistas de tu generación? ¿crees que había algún punto en común?*

– Ser amigos solamente.

– *Pero para estar en Ginkgo…*

– Eso se lo tendrías que preguntar a Mitsuo. Nuestro trabajo es completamente diferente. Y yo era el más rarito porque casi todos se dedicaban a la escultura, instalación, conceptual, fotografía y yo era el único raro que hacía un medio pop de colores. Por eso Arturo al principio no lo entendía, luego ya sí, pero al principio no entendía que hacía mi obra en una galería blanca, limpia. Yo era barroco,

color. Pero Mitsuo creía que también había clientela para eso. Él era inteligente para saber cómo era el mercado español. Sabía que tenía que haber un poquito de todo.

– *E imagino que la calidad del artista sería siempre fundamental.*

– Hombre, yo creo que los baremos de Mitsuo, siempre apostaban por una calidad. A él le gustaba mucho que fuéramos trabajadores. Yo trabajo mucho y los demás también.

– *Como él…*

– Exacto. Él quería que la gente estuviera todo el día metida en el estudio, que no fuéramos unos vagos en plan: «tengo una idea». Y le gustaba que las exposiciones y las ferias estuvieran planteadas de antemano. Y que hubiera un trabajo sesudo.

– *Sí, yo creo que una coincidencia sería que todos tenéis un trasfondo, que hay un proyecto detrás de lo que estáis haciendo. Una seriedad a la hora de trabajar…*

– Sí, eso sí podría ser un nexo de unión.

– *Y creo que también trabajáis sin frivolidad.*

– La justa. Si que hay como una crítica a la sociedad y el estado reinante. Todos los artistas tenían una cierta crítica no hacia todo, pero sí hacia determinados valores científicos, culturales o políticos. Yo quizás era el más político de todos de alguna manera. Había cierta agresividad crítica hacia el estado reinante que creo que ninguno hemos perdido luego.

– *Algo que él nunca hace.*

– Sí, él intenta hacer una obra más de luz. Quizás la menos política era Fumiko Negishi.

– *¿En qué crees que ha podido influirte Mitsuo o la relación con Mitsuo en Ginkgo o fuera de él?*

– A ser más profesional. Él nos enseñó a tenerlo todo muy ordenadito, a tenerlo todo bien colocado. Me enseñó a ver el mundo del arte de una más profesional, no tan *hippy*. Nos enseñó que los precios del arte contemporáneo tenían que tener una lógica. También Arturo nos lo enseñó, no hablamos de Arturo ahora, pero también él jugo en todo eso un papel fundamental. Hay que comparar precios y las ferias están para eso.

– *Por que influencia formal no ha habido nada ¿no?*

– No. En este caso no. Yo respeto mucho su trabajo y me gusta mucho.

– *Y tampoco fuera de Ginkgo*

– Quizás podría. Pero es que Mitsuo es muy ecléctico y ha pasado por muchas fases. Él ha hecho mucho grabado. De hecho, nos obligaba a nosotros a hacer grabado. Yo no quería hacer grabado calcográfico, porque yo hacía serigrafía en ese momento. Y hacíamos carpetas y libros de ediciones. Cuando hacía grabado sí que intentaba meternos sus cosas porque el miraba también la finalidad comercial. A nosotros no nos influyó y fuera no lo sé.

  Quizás con los de su generación más conceptual que formal, sobre todo por la pureza. No veo un seguimiento de Miura.

– *¿Y en la obra de Mitsuo hay alguna etapa que destacarías más?*

– Hubo una exposición que hizo en Helga de paneles colgados que me gustó mucho. Eran cuadros grandes que eran panelados. Cuando perdimos la relación visual con las obras de Mitsuo fue cuando dejó de trabajar con Helga. Ahora quedamos a comer y seguimos viéndonos, pero no tenemos tanto seguimiento de su trabajo

– *¿Pero eran de la serie de* Show window*?*

– Sí. Pero me interesa todo. Siempre me ha gustado mucho su obra gráfica. Y además una cosa que me enseñó Mitsuo fue a dibujar. Antes no era muy dibujante y ahora veo mejor todas las posibilidades que brinda el dibujo. Él nos decía: «si no hace falta dinero para ser artista, si con un lápiz y un papel ya podéis ser artistas». Ahora es algo que está muy de moda, pero antes queríamos hacer grandes cuadros… Me transmitió el placer por el dibujo.

– *También te hizo mucho hincapié como decías en el grabado calcográfico.*

- Es que yo hice grabado calcográfico en la facultad y lo odié. Y como a él le gustaba editar carpetas aunque yo le dijera que quería hacer serigrafía no me hacía caso. Lo hice a regañadientes, aunque luego quedó bien. Pero no era lo que yo quería.
- *¿Y te has reconciliado con esa técnica después?*
- No, no he vuelto a hacer nada. Me parece que no tiene mucho sentido, es como de otra época. Prefiero la inmediatez de la serigrafía o de una impresión láser.
- *¿A modo de conclusión qué significó para ti exponer en Ginkgo?*
- En el caso de estar con tus amigos, es siempre una experiencia gratificante. Luego, experiencia profesional, fue una galería que estuvo muy apoyada por muchos críticos y la amistad que hice con varios críticos y con artistas mayores fue importante para mí. Y simplemente, por el hecho de hacer dos individuales y varias colectivas, me quedé a puertas de hacer una tercera con maquetas, fotos, etc., y se cerró. Todo eso fue siempre una experiencia gratificante, porque era una galería buena y fue un momento curioso, particular, y estaba muy a gusto trabajando con esas personas. Es algo que no ha vuelto a conseguir ninguna galería. Es difícil encontrar una experiencia similar a Ginkgo. Era una manera de ver el arte, muy de los años setenta, un poco del *hippismo*. Mitsuo no es hippie pero sí que había una manera de ver las cosas distinta a como se ven ahora mismo. Ahora esta todo muy tecnificado. Ahora ya no existe ese tipo de relación artista-galerista, creo. Yo tengo un buen trato con muchas galerías, pero no es lo mismo.

  Además, también nos obligaba a pintar un mural en la puerta. Luego he hecho muchos, pero en ese momento tampoco quería.
- *Yo creo que en esa valoración de la obra efímera también fue bastante pionero.*
- Luego lo he valorado más. En ese momento tampoco teníamos tanta información como ahora de lo que pasaba fuera. Y Mitsuo sí que tenía más consciencia de ello, porque venía del mundo de la instalación. Eso también nos lo enseñó porque montar una exposición no es colgar cuadros. A partir de la última exposición que hice en Ginkgo me di cuenta de que pintar cuadros y colgarlos era un coñazo y sí que empecé a hacer vídeos, fotografías… Y a ver y entender la sala como un espacio en el que puedes jugar.
- *Eso me parece muy importante.*
- Sí, yo ahora cuando hago una exposición parece más una feria o un circo porque cuadros igual solo pongo uno o dos.
- *Algo mucho más global.*
- Me enseñó a ser ecléctico uno mismo y a pasárselo bien. Yo ahora cuando hago exposiciones muchas veces pinto murales. A lo mejor pinto la galería entera y coloco solo un par de cuadros y una maqueta. Y el vídeo dentro incrustado. Pero cuando nos lo pedía Mitsuo pensábamos: «¡qué coñazo!». Yo venía de trabajar en el mundo del cine y estaba acostumbrado a hacer mural, así que estaba más acostumbrado. Lo digo más por otros artistas.
- *Y en el caso de Mateo por ejemplo que no pinta…*
- Algo le haría hacer, aunque sea hacer un logotipo. Había que utilizar ese espacio como un espacio para obra efímera que es algo también que venía exportado de Europa.
- *Es que no se hacía aquí en otras galerías ¿no?*
- No, era algo de fuera. Mitsuo quería que globalizásemos que no nos quedásemos en una sola cosa. Eso es algo que él nos enseñó. Aunque en Ginkgo no llegué a hacer nada más conceptual, solo eran cuadros, la siguiente tenía pensado que fuera así pero luego no se hizo. Yo ahora todas las exposiciones las pienso más como instalación. Ahora es la primera vez desde entonces que me estoy planteando hacer una exposición solo de cuadros. Esa perspectiva me la amplió Mitsuo.

N.º 16

17 de marzo de 2011 Cuenca

Fragmentos de la entrevista realizada a Luis Muro. Esta conversación no fue grabada por petición expresa de Luis Muro.

Una de las cosas que recuerdo de Miura es que se quejaba mucho de que tenía que hacer todas las cosas de casa porque Nacho era un señorito andaluz. A Nacho le gustaba todo lo que no costase esfuerzo, por eso hacía arte conceptual. No le importaba para nada el objeto.

Sin embargo, Miura tenía tiempo para todo, para limpiar, para cocinar, para trabajar casi todo el día y para salir a la discoteca. Un día le pregunté cómo lo hacía y es que se levantaba muy pronto y cuando todo el resto de sus compañeros se levantaba él ya había hecho todas sus cosas y se disponía a trabajar. Se lo habían inculcado desde pequeño en Japón. En su familia se hacía eso, todo el mundo madrugaba, colaboraba en las tareas de la casa, desayunaban, hacían gimnasia, veían crecer las flores en el jardín y luego se iban a trabajar.

La historia se desvirtúa mucho. Una cosa es lo que fue y otra lo que luego se cuenta. Sobre todo los jóvenes tienden a idealizar las cosas y a magnificarlas porque así son más vendibles en todos los sentidos. Por ejemplo en la historia del Museo de Cuenca se han dicho muchas cosas exageradas y no se ha dicho toda la verdad. El problema viene porque le preguntan a una persona que en ese momento tenía catorce años. Así que no creo en la historia del arte porque creo que está todo manipulado. Se magnifica todo. En realidad las cosas son habitualmente juegos de azar. El éxito real del museo duró poco, unos cinco años aproximadamente.

La galería Honda llevaba unos meses abierta cuando yo llegué de Londres. La crearon entre Nicolás Sahuquillo, que era pintor, y otra serie de pintores aficionados que eran Felipe Jiménez y Arturo Forrión. Yo estuve en Londres desde aproximadamente el 62 al 68, quizás vuelvo en el 69. Me fui porque no soportaba el hecho de que no se podía conseguir información, no había libros, etc. En la biblioteca de Cuenca había solo cuatro libros de arte. Allí tenía incluso una galería con la que trabajaba, hacía un arte de estilo pop y también dentro del situacionismo.

En unas navidades que vine de visita a Cuenca a ver a mi familia me quedé muy sorprendido de que mi pueblo se hubiese convertido en una ciudad con un nivel cultural de primer orden. Por este motivo y además porque acababa de tener un hijo que tenía un año y me parecía que Londres no era un lugar para criar a un niño porque no tenía posibilidad de jugar, etc.

Además, había dejado unas obras a alguien (quizás a Sahuquillo) y Zóbel me compró una. Sahuquillo me escribió para decirme que había vendido una obra y Zóbel también me escribió diciéndome que había sido un placer comprar mi obra, me mandaba un cheque y me invitaba a que me viniera a Cuenca, que siendo conquense que le parecía importante que hubiese también pintores conquenses. Así que al final me vine a Cuenca.

En ese momento en todo Estados Unidos existía una fascinación por el zen y estaba influyendo mucho en el mundo del arte. En Londres también se tenía esa fascinación y era un poco el contexto. En Londres en ese momento había Pop y expresionismo abstracto. A mi también me interesó todo eso.

Luego aparte en el Victoria & Albert Museum me quedé muy sorprendido porque tenían una importante sección de cerámica mozárabe y me enteré de que su origen estaba en China, así que empecé a interesarme muchísimo por la cerámica china. De ahí pasé al taoísmo y de ahí al zen. Luego también a la

filosofía zen y de ahí a la propia filosofía occidental que antes no me había interesado mucho, pero a partir de ahí muchísimo. De hecho, se me acumulaban pilas y pilas de libros que iba leyendo y casi ni dormía. Era como una fiebre. Me quedé totalmente absorbido por ese tema. De este modo, todo lo japonés me llamaba siempre muchísimo la atención. Siempre quise tener una novia oriental, pero nunca lo logré.

En ese momento es también cuando descubrí al pasear por la biblioteca del British Museum que nunca iba a poder leer todos esos libros en toda mi vida, así que me deprimió muchísimo y me di cuenta de que el saber es como algo infinito.

Siempre había querido conocer a un japonés. Y al primer japonés que conocí fue a Okano. Una vez que ya estaba en Cuenca viviendo un amigo mío me dijo que había visto una exposición de un japonés en Toledo, así que fuimos a buscarle con el coche a Toledo para invitarle a exponer en la Sala Honda. Okano dijo que sí que cuando acabase la exposición que tenía allí podía exponer en Cuenca. Y por eso luego se quedó ya en Cuenca. Aproximadamente fue en el 69. Y se compró la casa justo después. Quizás al principio vivió en alguna pensión, pero se la compró muy pronto. Es como una casita de un cuento.

Miura era más artista que Okano, tenía un nivel muy bueno. Le llamé también porque era japonés para exponer en la Sala Honda. Durante un tiempo usó la sala Honda como taller. No recuerdo cuándo fue pero podría ser cuando todavía estaba abierta al público, porque solo abría un rato por la tarde, así que el resto del día podía pintar allí. Su casa era muy pequeña y no tenía taller. La sala duró tres o cuatro años, no mucho.

Miura vendía bastante en sus exposiciones. Quizás por ser japonés, pero también por su calidad. Por un lado, el exotismo y, por otro lado, porque la obra se refuerza con la cantidad. Así, se ve que es una obra muy trabajada que no es cosa de un día. Miura trabajaba muchísimo y la sala estaba llena de grabados.

Las primeras serigrafías las hicimos en su taller, él aportó sus pocos conocimientos de serigrafía y los demás aprendimos. Como todo era muy manual las planchas a veces no coincidían, teníamos problemillas técnicos… A Miura le iba más el grabado. Además, Bonifacio montó un taller gratuito del museo.

Zóbel compraba a todos. El hecho de que comprase obra a Miura no era algo especial. Pero él se pregunta hasta qué punto le gustaba mucho su obra porque nunca compró obra de Miura para el museo (aunque tampoco de Okano), aunque tenía la excusa de que era arte abstracto español.

Pero hay que tener en cuenta que Miura estaba recién salido de la universidad. No tenía un estilo muy definido. Hacía como un pop como con banderas, un tachismo y luego ya pasó al grabado que era más sintético.

Yo creo que Miura es el menos japonés de los japoneses. Tiene una inmensa capacidad de mimetismo y de adaptación al medio en el que vive. Zóbel hablaba un poco japonés y decía que Miura ya no hablaba japonés. De hecho, en una ocasión me inventé el nombre de una guitarra japonesa y le pregunté y dijo igual sí que era así que no lo sabía.

Okano era distinto. A veces me daba la impresión de que no se llevaban muy bien. De hecho, a veces parecía que Okano le tenía un poco de celos a Miura. Okano no podía seguirle. Nosotros nos íbamos con las motos a hacer excursiones al monte pero Okano no podía. Él sí era más japonés japonés. Siempre se enorgullecía de que venía de una familia de samuráis. Vendía más a japoneses que a españoles. No obstante, yo tuve mucha relación con él, me interesaba para descubrir cosas de la cultura japonesa de primera mano. Cuando comíamos en el campo él siempre se llevaba su comida japonesa, sus bolas de arroz, los calamares secos, el *sake*, etc.

¿Posibles relaciones en nuestra obra? Miura estaba siempre más preocupado por los resultados que por la teoría. Sin embargo, el lenguaje de mi trabajo era para entender las cosas que no puedo entender de otra manera. Para mí los Bindú eran la idea de la fragmentación, el todo y la parte. Durante muchos años he trabajado sobre esa idea de la fragmentación. Los Bindú no estaban del todo recortados, como que no acababan. Empiezo un poco todo eso cuando de pequeño en el campo me dedicaba a recoger los fragmentos de cerámica que se tiraban con el fiemo. Algunos tenían un acabado mejor, otros peor. Lo curioso es que mi hijo también los coleccionó luego. La idea de los Bindú era entender el universo a partir de un grano de arena.

Nuestras obras de entonces no han tenido que ver, pero sí han tenido que ver. Pasábamos mucho tiempo juntos, hablábamos mucho, etc. Incluso recuerdo haber hecho cosas de tipo conceptual con Miura y con Criado. A Miura le interesaba más el objeto, pero tampoco era ajeno al concepto.

En su obra de hoy hay mucha síntesis, va tan lejos como se puede llegar sintetizando algo. Veo también incongruencias buscadas, que las hace porque quiere. Parece como que mezcla dos estilos en uno, como Gordillo. En ese sentido, me parece conceptual porque mezcla.

Miura ha sido siempre muy experimentador, hace lo que quiere. Las mejores exposiciones que hicimos entonces fueron en Amadís, los tres. Yo trabajaba a la vez el pop, el conceptual y el situacionismo. ¿Por qué no me voy a poder dedicar a hacer las tres cosas a la vez? Los artistas que hacen varias cosas al mismo tiempo están mal vistos, porque es peor para la venta. También Picasso hacía cosas muy distintas, a veces más cubista otras menos como Miura. Los artistas que se repiten al final caen en un manierismo y, aunque vendan, ya no es tan bueno ni interesante.

Pero el pop de Miura no es por influencia mía. Hay que tener en cuenta que en ese momento nos influía mucho más lo que leíamos en la hemeroteca del museo, nos dábamos unas panzadas enormes en la biblioteca. Nos influía más lo que se hacía fuera que lo que se hacía en Cuenca.

A Nacho, aunque nunca se diga, le influyó mucho todo lo que hizo en Cuenca, la gente que conoció allí, para cuando luego estuvo en Madrid. Nacho expuso en la sala Honda, y después es cuando se viene a vivir a Cuenca. Es muy curioso porque cuando vivía con Miura, Nacho odiaba los ratones y los tenía que matar Mitsuo.

Miura tiene una gran capacidad de adaptación; es sumamente disciplinado, pero no por eso rígido. Es muy productor, y estaba siempre atento a lo nuevo que iba encontrando.

A nosotros como jóvenes que éramos el museo nos parecía anticuado. Desde luego que eran muy buenos, pero nosotros teníamos muy claro que por ahí no queríamos seguir.

Luego la sala Honda cerró y se abrió la galería Toba, pero no fue nada en comparación, tenía un nivel muy por debajo de la galería Honda. Y estuvieron abiertos poco tiempo.

A mí me parece que Miura es más conceptual de lo que parece. También creo que es muy minimalista sobre todo en las cajas con betún. Cuando estaba aquí, hacía pop, pero su técnica no era del pop.

Cuenca entonces era impresionante porque venían aquí todos los grandes artistas y que de otra manera nunca habrían conocido. En una ciudad grande no habrían podido ir a sus talleres, encontrárselos en los bares, etc. Recuerdo una vez que estaba en un bar de la Plaza Mayor y Zóbel vino y me presentó a Asger Jorn al cual yo admiraba muchísimo y casi me da algo.

N.º 17

17 de marzo de 2011 Cuenca

Entrevista realizada a Nicolás Sahuquillo.

- Nicolás Sahuquillo: Esta ciudad que era nada, que era una ciudad olvidada y poco accesible para las rutas ya establecidas de viajeros en los años sesenta. Era una ciudad aislada y lejos de todos los sitios. Por eso Zóbel estableció su museo en Cuenca porque quería ver qué curiosidad despertaba su museo. (…) Yo empecé a trabajar con Fernando Zóbel, se daba la circunstancia de que ya pintaba y exponía. En Madrid no había podido yo conocer a todos estos artistas que yo los buscaba para ver qué aprendía de ellos y justo Fernando Zóbel me ofrece trabajar con él en 1965. Fui su secretario y su ayudante personal hasta el año 95. Fue un privilegio. ¿Qué ocurrió? Que a partir de todo eso, Cuenca se convirtió en una meca de la modernidad. Empezó a venir mucha gente y el casco antiguo se convirtió en un ágora magnífica y allí acudían también críticos de arte, historiadores, divulgadores de arte, etc. La ciudad se revitalizó. También vinieron muchos jóvenes. Apoyaba mucho a la juventud. Abría los brazos a todo el mundo.

  Además, en ese momento hicimos una cosa que, aunque en ese momento no teníamos consciencia, luego tendría mucha repercusión. Fue la Sala Honda. La Sala Honda era una casa antigua preciosa que remodelamos. Estaba en Alfonso VIII número 29. Lo que ahora es la ventana de la derecha, antes era la puerta de una antigua farmacia que la conservamos como era. Y esa era la entrada a la galería. Esa casa tiene tantos pisos hacia arriba como hacia abajo.

- *Laura Clavería: ¿Y esta sala quien la llevaba?*

- La hicimos entre Forriol, Giménez y yo mismo. Lo alquilamos e hicimos una reforma para dejarla en su pureza. Aprovechamos los elementos antiguos que eran de una nobleza estupenda, todo muy popular, arquitectura popular de Cuenca. Pero esto tenía la ventaja que las paredes del fondo eran la propia piedra. Todo eso encalado en blanco quedaba estupendo. Le pusimos muy buena iluminación. Vino también Juan Antonio Aguirre, que era entonces uno de los críticos e historiadores jóvenes que estaba interesado en los artistas jóvenes de su generación, Miguel Ángel Campano, Bonifacio Alonso también se vino a vivir, Luis Muro que era conquense y vivía en Londres se instaló definitivamente, Okano que luego trajo a Miura. Se hizo un movimiento muy interesante. Por ejemplo el Equipo Crónica expuso y mucha obra suya se quedó aquí. Exponíamos arte de vanguardia. Vinieron muchos catalanes, de Valencia, Jorge Teixidor y José María Yturralde que trabajaron conmigo los dos primeros veranos en el museo, Nacho Criado también… se instalaron todos, americanos, fotógrafos… Nosotros ya sabíamos que la fotografía era una bella arte, se valoraba el arte fotográfico como un medio de la vanguardia plástica. Era incorporar todo lo novedoso. Incluso en la pintura nosotros fuimos un grupo muy coherente en algo que no existía como estilo. No era un estilo común, sino un modo de opinar sobre arte muy cercano. Los jóvenes lo que hacíamos era buscar y desde luego se notaba que la obra de los pintores de Cuenca era una obra bien hecha. Al margen de los éxitos personales de cada uno.

  En esta ciudad se ha conservado mucha obra de entonces, porque la gente nos apoyaba. Nos compraba obra para seguir creando, no era para otra cosa. Algunos galeristas venían aquí a buscarnos.

- *Digamos que la Sala Honda fue el escaparate de la generación más joven de artistas en Cuenca tanto para la propia ciudad como para Madrid.*

– Sí, y también para los Estados Unidos. A Estados Unidos vendimos muchísimas obras.

– *¿Y Mitsuo qué expuso en la Sala Honda?*

– Datos concretos no me acuerdo, pero él hacía entonces una serie de cuadros que recuerdan al pop americano que hace banderas, pero era más estructurado. Él ya dibujaba formas y dibujaba estructuras de líneas y luego manchaba con una pincelada expresionista. Era más colorista que todos nosotros.

– *¿Estaban inspiradas en el pop?*

– Sí, yo creo que sí. Yo cuando estuve exponiendo con él en la Galería Machado él llevaba obra de este tipo. A mí me gustaba mucho. Era muy alegre y muy poco española. Era más colorista que lo que estábamos acostumbrados. La pintura de entonces era muy oscura. Zóbel decía que había un símil con el barroco español que era el dolor. A excepción de José Guerrero porque venía de Nueva York. La obra de Miura era más brillante… Nosotros no éramos conscientes de ello, son cosas que salen. Es que nuestras conversaciones aquí eran con Vicente Aguilera Cerni, con José María Moreno Galván…. Con gente que venía y traía más información de España y tal. Es que las comunicaciones entonces no eran tan fáciles. De todas formas llegó un momento que no nos hacía falta irnos fuera, es que todo nos venía. Teníamos esa ventaja.

– *Y la Sala Honda ¿cuántos años estuvo abierta?*

– Muchos años. Como diez años, hasta que se nos caía la casa encima. Se inauguró el año 67, el año justo después del museo. Se hizo una exposición estupenda en la que participaron todos nuestros maestros también. Todos nos llevaron cosas y luego pues para hacer campañas de Navidad también. Y el dinero iba íntegro para la causa. Se hacían debates, lecturas de todo tipo y aquí la policía político-social lo sabía y no nos decía nada. Pasábamos un trámite de censura del Gobierno civil, nos decían lo que no podíamos leer, pero luego no nos controlaban. Luego subían ellos y nos decían: si estás seguro de que conoces a todos los que están aquí podéis comenzar. Ellos a lo que tenían miedo era que viniera alguien de aquí y se jugasen ellos el tipo. Aquí venía gente como Nicolás Sartorius y Alfonso Guerra, gente que estaba perseguida por la policía por todos los sitios y no pasaba nada.

– *¿Y de esa documentación no se guarda nada?*

– Luis Martínez Muro quizás tenga algo porque fue el que llevó la Sala Honda más tiempo. Al final porque como él vino de Londres y tenía más tiempo, fue el que se ocupó de manera más directa de organizar exposiciones. Él era muy eficaz en aquello y lo llevó bastante bien. También desde aquí se mandaron muchas exposiciones colectivas fuera de Cuenca y a Estados Unidos. A lo mejor se iba a Estados Unidos algún amigo y se aprovechaba. Como ya teníamos contacto… porque aquí venían muchos norteamericanos, pues era más fácil. Y luego otra gente de mayor nivel adquisitivo que venían a Madrid a la Galería Juana Mordó, luego venían a Cuenca y Fernando me decía que les llevara a los estudios de otros artistas. A mí particularmente me compraron.

– *¿Y sabe cuándo llegó Okano?*

– Okano se compró la casa al año siguiente de que se abriera el museo.

– *Creo que no es posible.*

– Okano estaba en Toledo, pero iba mucho a Madrid y cuando vio el ambiente de aquí se quedó. Llegó antes que Bonifacio Alonso.

– *¿Cuál fue el primer contacto que recuerda?*

– Por la obra que estaba haciendo en la casa de Okano. Yo creo que Okano vino, compró la casa aquí y fue todo muy inmediato.

– *El estilo de Miura en Cuenca fue cambiando hacia un estilo más sencillo ¿no?*

– Se fue haciendo cada vez más constructivista a lo mejor. Yo recuerdo que hacía unas manchas muy lisas como muy cuidadas. Me sorprendió más. Siempre ha sido más riguroso.

– *¿Y llamaba la atención su trabajo en Cuenca o pasaba desapercibido?*

– Entre los jóvenes no había gente importante y no importante. Era una cosa bastante simpática. Había mucha gente que sin ser artistas también venían de Madrid y que tenían medios económicos y que además se divertían con nosotros, convivían con nosotros. Era un grupo muy heterogéneo.

– *Sin ningún tipo de jerarquías…*

– No. El mayor por edad que se estableció aquí era Bonifacio Alonso, pero era uno más porque también estaba empezando, porque empezó más tarde. Miura era uno más. Venía Antonio Navascués y Margarita de Lucas que tenían la Galería Edurne, Juan Manuel Bonet venía con su padre que era Don Antonio Bonet Correa, el catedrático de Historia y él todavía tenía solo catorce años.

– *Y el centro de todo eso era un poco el museo ¿no?*

– Sí y también la Plaza Mayor, la llamábamos el patio de casa. Por la mañana si querías preguntar algo a alguien ya sabías dónde tenías que ir. Es que estábamos conviviendo todos muy íntimamente. Para dejarnos cosas, para comer juntos… o quien va a Madrid o vamos a esta inauguración.

– *Y Mitsuo iba bastante al museo ¿verdad?*

– Claro.

– *Y tengo entendido que dejó obra para venderla.*

– Obra original no se vendía, se vendían serigrafías y grabados. En la tiendecita del museo que la organicé yo, fue Fernando el primero que hizo unas siete serigrafías de Sempere, Lorenzo, Rueda, Torner, Fernando, Millares, César Manrique… esas eran las que eran. Y ahí se me ocurrió a mí poner eso como tienda. Hacíamos ediciones de ochenta ejemplares y eran muy baratas y claro vender esa obra por mil pesetas…, yo les puse un paspartú, las colgamos, etc., y ya se quedó como tienda. A Fernando le gustó eso y era más fácil de vender y se justificaba el precio. El marco valía doscientas pesetas. O sea que valían mil doscientas pesetas. Lo maravilloso es que la gente venía aquí y teníamos difusión. Entonces el estado no se preocupaba nada de nosotros.

  Con Miura no hicimos ediciones, pero nos dejó grabados. Allí se vendieron grabados suyos.

– *Yo es que solo he podido encontrar documentación desde 1974. ¿Había algo antes?*

– Yo creo que no, porque antes no había obra nuestra y las primeras de Fernando duraron muchos años. Sería a mediados de los setenta. Lo que pasa es que el dinero te adelantaba dinero.

– *Pero entonces Miura ya no estaba viviendo en Cuenca…*

– Pero venía, él estaba en Burtarviejo, pero venía mucho. Él era muy amigo de Pandy Aviado que luego sería Ministro de Cultura en Manila, era filipino, hacía grabados muy bonitos *[N. del A.: vino en 1970]*. Era muy amigo también de Monir, que también estuvo aquí viviendo mucho tiempo. Y se hicieron también muy amigos de Antonio Lorenzo y le ayudaban a estampar en su taller de la calle de Almirante 7 en Madrid. Para nosotros Antonio Lorenzo era el grabador con mayúscula, era el único artista de esa vanguardia que hacía exclusivamente grabado abstracto y con colores. Introdujo técnicas como el carborundio, era algo desconocido. Y ellos fueron los primeros que tuvieron acceso a eso, salvo un verano que un grabador americano vino. Fernando compró varios tórculos y los distribuyó por Cuenca en varios sitios para que pudiésemos trabajar. Entre otros regaló uno al otro museo que hay.

– *A Miura también le regaló otro. ¿Ese tórculo para qué se había usado?*

– Esos tórculos se compraban por encargo, las pletinas eran de acero, tenían un tamaño interesante, eran manuales, el cilindro era también de acero, las aspas… Lo mejor que había entonces, pequeñitos, desmontables… A Bonifacio también le regaló otro. Todo al que le gustaba grabar… Fernando es que el grabado le encantaba. Él era coleccionista de grabados antiguos, del Renacimiento Italiano. Tenía unas colecciones maravillosas y siempre se quejaba que en España se dibujaba poco. Todo lo que quería era promocionar en esta generación todas las modalidades de edición gráfica porque es lo que más divulga en el fondo. Y eso le preocupaba mucho porque él decía que pensaba en inglés.

– *Pero el trato que tuvo Zóbel con Miura no fue extraordinario, ¿no? Lo tuvo con todo el mundo ¿verdad?*

– Yo no he llegado nunca a conocer toda la generosidad de Fernando Zóbel. Sé que ha hecho enormes favores a gente de todo tipo. Ayudó a Miura como uno más.

– *¿Y Nacho qué estaba haciendo en ese momento?*

– Era muy conceptual. Hizo una exposición en la sala Honda en la que puso cintas de plástico y la gente tenía que pasar con mucho cuidado para no estropear los espacios que había creado, con luz. Ya no materializaba en una obra… Eran instalaciones realmente.

– *¿Y usted cree que tuvo alguna relación con la obra de Miura en ese momento?*

– Es que Nacho era muy cambiante, incluso de carácter. Era muy andaluz. Era muy bullidor. Algún detalle quizás sí que intercambiarían, porque estaban viviendo juntos. Se llevaban muy bien. Eran gente muy maja.

– *¿Y en ese momento la obra de Miura qué reacción suscitaba en los artistas jóvenes y los críticos que venían de Madrid?*

– Es que como yo estaba dentro, no te puedo decir. Yo sé que la gente estaba sorprendida de todo. Pero no sé quien era más… Era el ambiente. El grupo éramos casi un espectáculo. Algunos americanos venían para un día y luego se quedaban con nosotros un mes. Y luego es que los talleres que organizaba Fernando eran talleres de verdad.

– *¿Y cómo eran?*

– Eran talleres muy libres. Llegabas al tórculo que tenía Melli o el que tenía el museo, etc., y le decías: «¿oye, cuándo terminas?, ¿hay alguien detrás? –No, pues vengo yo».

– *¿Entonces no había profesor?*

– No, es que una vez que sabías los rudimentos, te dejaban experimentar. Nadie te decía: «¡eso no lo hagas!» Siempre había alguien al que le gustaba lo que estabas haciendo y que te acompañaba. Muchos habíamos aprendido a grabar ya antes con Antonio Lorenzo, etc. Luego, es que tú podías hacer lo que querías.

– *¿Y cuántos tórculos había en los años setenta?*

– Pues habría unos cuatro o seis, distribuidos en distintos sitios. En el museo teníamos uno, en el arqueológico que ahora es el Museo de Cuenca otro, Melli Pérez Madero tenía otro. Otro que estaban en los ancianitos.

– *¿Y qué puede decirme de la Sala Toba?*

– La Sala Toba la hicimos a principio de la calle Pilares que hoy en día es una tienda de cerámica.

– *¿También estuvo usted implicado?*

– Es que yo tenía más acercamiento a los alcaldes, a los gobernadores, porque trabajaba en el museo. Yo era el secretario del conservador y era el responsable del museo, el que tenía que dar la cara. Yo era muy idóneo para desde allí mediar. Cuando se nos hundió la Sala Honda buscamos un sitio para cambiarnos e hicimos la Sala Toba. Era una vivienda que tenía un portal y una ventana que daba a la calle y el propietario nos dijo que la ventana tenía que hacerse puerta para tener acceso desde la calle. Y le pedí permiso al alcalde. Y nos dejó porque venía bien. Era un sitio más que no era de copas y además siempre queríamos ver cuadros de gente de fuera. Era bonito recibir gente de fuera.

– *¿Y continuó la línea de la Sala Honda?*

– Sí, pero más flojo. Se dispersó más, luego se abrieron más sitios.

– *¿Y por qué no se mantuvo el nombre?*

– La Sala Honda nos gustó mucho porque todo allí era hondo, tenías que bajar y era espectacular. Esto fue más una salita de exposiciones, pero siempre todas muy divertidas. Siempre atraíamos a gente de Madrid.

– *Pero no sé por qué cambiaron de nombre. ¿Era gente diferente?*

– Fui yo el único que les ayudó a abrir. Luego los que llevaron la sala cambiaron. Y Luis Muro tampoco estuvo. Yo les conseguí que pudieran hacer de la ventana una puerta. También expuse allí.

– *¿Los dueños quienes eran pues?*

– Ahora están en Argentina. Lo llevaba Carlos Carrillo y el dueño era Manolo Redondo, pero no le interesaba. Carlos Carrillo no era un experto además. Se fiaba de nuestros gustos y conocimientos.

– *O sea que estaban un poco detrás…*

¿Y en qué año se abrió la sala Toba?

– ¿Cuándo expuso Miura?

– *En el 74.*

– Pues sería entonces.

– *¿Y cuánto tiempo estuvo abierta?*

– Unos cuatro o cinco años. Luego se abrió la Jamete. Yo ahí ya no estuve implicado en nada, pero colaboré, porque nos pedían que expusiéramos con ellos. Y como además conocíamos a gente de fuera, venían gente de Madrid a las inauguraciones, etc.

– *¿Y en qué periódicos se publicaban críticas?*

– En Diario de Cuenca. Es que en Madrid si querías salir en la prensa tenías que dar dinero o hacer regalos.

– *Lo que me sorprende es que expone en la Sala Toba en Cuenca aunque no vivía aquí.*

– Es que él venía de vez en cuando. Estuvo muchas veces después y ha venido a muchas exposiciones, pero se trataba de una visita de un día.

– *O sea que el contacto se mantuvo ¿no?*

– Sí. Y yo a Miura le sigo queriendo como persona y como artista y admirando desde siempre. Es un tipo estupendo. Una maravilla. No sé como estará de abuelito.

– *En Cuenca dejó un buen recuerdo, ¿no?*

– Hombre claro. Seguro que cuando le preguntes a Muro, te dirá lo mismo. Es un tipo de una gran categoría humana y de todo tipo y además siempre con alegría. Su cara… No como yo que soy un tipo adusto, a él no lo recuerdo en un momento bajo.

– *¿Y como artista qué destacaría de él?*

– Lo valiente. Hay que ser valiente para venirse desde Japón. Una vez me contaba que allí en el norte de Japón en invierno tenía que ir a la escuela por el río con los patines. Era expertísimo. Una de las cosas que hizo al llegar a Madrid fue enseñar a patinar a la gente en el Palacio de Hielo. Ganaba dinero con eso. Yo admiro muchísimo que un tipo que está en su país y que tiene que ir a la escuela por el río con patines, se le ocurra venirse a Madrid a pintar cuadros modernos con una gente tan bruta como la que había aquí en España.

– *Y que aquí estábamos mucho más retrasados.*

– Yo gracias a Okano supe del zen, de arte japonés, jardines, literatura. Es que a Fernando Zóbel le interesaba también mucho. Y a Luis Muro le interesaba mucho también.

– *No sé si también le pudo influir su relación con Miura.*

– Posiblemente, pero no lo sé. A Muro le interesó mucho. Es un tipo muy curioso. A mí me ha influido más Okano y Zóbel. Es que yo a Miura le he visto siempre más despegado de lo japonés, más occidentalizado. Empezando por hablar. Okano hablaba muy mal. Miura desde que lo conocí estaba mucho más suelto, más integrado. Con sus amigos de aquí. Y Okano no, tenía sus altares. Miura ni te lo citaba. Y si te lo citaba lo hacía con una sonrisa, con esa ligereza que da la modernidad, de estar más separado, que ya no convive con ello. Pero Okano no, estaba mucho más arraigado. Cuando íbamos al campo, se llevaba sus bolas de arroz, él no necesitaba… tenía siempre *sake* y salsa de esa que toman, algas y calamares secos. Esas comidas muy para llevar tan de Japón. Cuando íbamos a Madrid a comer en el Mikado, el señor Toda venía de Murcia, que es dueño de Hero de la empresa de conservas y nos compraba cuadros. Esto que ha pasado ahora en Japón a mí no me ha extrañado nada, un estoicismo… *[N. del A.: Se refiere a la reacción que la población japonesa tuvo ante el terremoto y la consiguiente catástrofe nuclear que se desató el 11 de marzo de 2011 en la central de Fukushima]*.

– *Pero Okano no ha sido muy reconocido ¿no?*

– En Japón era muy conocido y muy caro.

Miura es un pintor español. De Okano hay mucha obra en Cuenca, en Madrid y en Estados Unidos. Pero no le gustaba las galerías y hablaba muy mal español y además hablaba con palabrotas.

– *¿Y qué repercusiones tuvo la Sala Honda?*

– Muchísimas. Hasta en Israel hemos salido en textos, porque en España hicimos una cosa que no se hacía con método más que aquí. Cogíamos a la gente nueva y a la gente que innovaba. Y sabíamos a quienes teníamos que quitar. En otros sitios simplemente porque hicieran así una mancha ya valía. Aquí castañas pilongas no había. La abstracción fue un refugio tanto para los que no sabían dibujar y otros que solo iban a entretenerse.

En la sala Honda expusieron Arranz-Bravo y Bartolozzi. Ellos vivían en Tarragona o por ahí, y a catalanes jóvenes. Enrique Salamanca que era uno de los que montaron el museo de Villafamés. En fin, teníamos nuestros contactos.

N.º 18

21 de marzo de 2011 Madrid

Entrevista realizada a Juan Antonio Aguirre.

– *Laura Clavería: ¿Cómo conociste a Miura?*

– Juan Antonio Aguirre: Yo conocí a Miura precisamente en Cuenca. No había oído hablar de él y no tenía ninguna noción de nada, así que yo lo conocí a través de Luis Muro porque eran muy amigos. A mí me había encargado Zóbel hacer un diccionario de arte abstracto español. Y para tomar contacto con los fondos que tenían allí en Cuenca, me fui a allí ―si no recuerdo mal― en verano de 1971. Estaba haciendo la mili, pero cuando me dejaron libre me pude escapar allí un mes. El proyecto no se hizo porque la verdad es que, aunque me llenó de emoción que me lo encargara, enseguida me di cuenta de que para hacerlo era necesario un equipo grande y además no era a lo que yo estaba acostumbrado. Yo estaba más dirigido a la teoría del arte y a la expresión de mi gusto personal.

– *A la crítica sobre todo, ¿verdad?*

– Exactamente. Más que a un trabajo de historiador. El caso es que en uno de esos viajes, conectado ya con Cuenca y con Luis Muro, este me dijo: «están aquí dos artistas que te quiero presentar». Y uno de ellos era Miura. Yo iba con otro amigo y nos invitó Mitsuo a comer en su casa. Trabajaba en un estudio compartido con Nacho Criado. Los conocí a los dos.

– *¿Entonces el otro artista que te quería presentar Luis era Nacho?*

– Sí. Me presentó a los dos porque estaban viviendo juntos. Me acuerdo que me hicieron una comida a base de carne de ballena que no sé dónde la encontrarían… y patata. Un guiso que estaba exquisito, pero que fue la primera y última vez que comí carne de ballena. Simpatizamos mucho y sobre todo yo vi que la obra de los dos me interesaba. Me interesaba personalmente más la de Mitsuo, pero sí me interesaba circunstancialmente Nacho. Era uno de los primeros conceptualistas. Y la galería que yo llevaba tú sabes que no era una galería comercial, o sea que allí no se vendía. Si el pintor quería vender era su problema. No hacíamos relaciones públicas de venta. Lo que ocurre es que la galería se puso muy de moda en un año o dos por la línea que llevaba y porque yo ya había vivido el mundo artístico previamente en contacto con la galería Edurne y con Fernando Zóbel. O sea yo me conocía un poco la escena, no digo española, pero sí madrileña. Y entonces me venían y gente que me conocía me preguntaban y este artista a cuánto vende. Yo les daba la lista de precios, pero para cualquier trato tenían que hablar con el artista. Tanto es así que Miura fue muy generoso y me quiso regalar un cuadro a mí, yo le dije que no que se lo cambiaba y en eso quedamos y nunca se cambió porque yo nunca he tenido cuadros tan grandes y tan fáciles y seguros como los que Miura pintaba entonces. Y eso nunca se ha cumplido. Él me dio uno y ese lo doné al IVAM. Es un cuadro muy grande…

– *Que además estuvo en tu casa ¿verdad?*

– Sí, yo doné la colección al IVAM.

Total que yo les dije a los dos que me interesaba mucho hacer una exposición suya en Amadís.

– *¿Y de Mitsuo qué es lo que le interesaba más?*

– De Mitsuo, primeramente la enorme facilidad de gesto y de mano que tenía. Es lo primero que te llamaba la atención. La pulcritud, frialdad incluso, pero con un elemento sensual que siempre aparece en su obra. Y luego también el venir de unas técnicas supuestamente informalistas, para plantearse una obra totalmente ordenada espacialmente y con un cierto sentido de grandiosidad porque aunque él pinte un cuadro muy grande, luego lo resuelve a pequeños toques así o yendo como una fuente en este sentido. Lo que ves es como un todo, un todo en la obra. No hay problemas de diagonales. Y cuando luego hace los cuadrados monocromos sobre un fondo medio de cartón, como yo digo de solapa, de cuaderno de aquellos antiguos, que hace como unas fluctuaciones en el color y un cuadrado azul en el centro… había sido previa la aparición de ellos, pero estaba en el aire. Esa síntesis entre una obra constructiva, racional, organizada y un uso de los instrumentos informalistas para realizarla fue algo que a mí que entonces me interesaba mucho la síntesis, por ejemplo en Gordillo y en toda esa gente me gustó y me interesó. Y además es que la obra de Miura es muy hermosa, es muy grata de ver, aparte de la problemática que plantea.

– *Entonces ya en ese momento verías la obra que luego se expondría en Amadís ¿no?*

– La mayoría, porque él estaba en el suelo haciendo sus trazos…

– *Pero ese fue el estilo que llevaste allí.*

– Sí.

– *Y estas obras que aparecen en el catálogo solo fueron para el catálogo ¿verdad? No se expusieron.*

– No, fue una de las cosas que me pidió, bueno que lo hablamos. Yo le dije: «tú, proyéctate el catálogo como se te ocurra».

Entonces hicimos un montaje muy divertido porque aparte de las obras que colgaban en la pared como en cualquier exposición, luego se hizo como un gran almacén o venta al por mayor, había muchísimos cuadros en la sala que estaban como en un estudio, apoyados, amontonados…

– *¿Estaban enmarcados?*

– Sin enmarcar, el lienzo o soporte escueto. Le fue muy bien, vendió obra. No toda, pero se vendió. Su obra entra muy bien y sobre todo la de entonces, entraba muy bien.

La primera temporada de Amadís fue muy radical. Estaba Carlos Alcolea, Guillermo Pérez-Villalta, Rafael Pérez-Mínguez, Carlos Franco y fue un poco el origen de los Esquizos.

Eran dos mundos distintos. Mitsuo trabajaba con una galería que era Egam, en la que a la gran mayoría les asustaba eso de que fuera Galería Amadís, Delegación Nacional de Juventud. Y de todas maneras a mí tampoco me interesaron esos, sobre todo los que hicieron una obra como siguiendo a Gerardo Rueda. Era muy decorativa, de buen gusto pero sin tener la garra que tenían otros como Miura, por ejemplo.

– *Y en montaje de la exposición de Amadís me dices que era muy excepcional ¿no?*

– Sí, todo amontonado.

– *Pero eso era supernovedoso ¿no?*

– Sí, supernovedoso, nadie lo ha hecho. Fue gracias a una especie de juego que tenía Miura contra la estúpida vanidad. No quería crear un espacio sagrado, sino hacer de eso un supermercado del arte, con ironía pero con cariño también. De lo que yo supe, Miura vendió barato y además a raíz de eso, le surgió un encargo.

– *Era la idea de acumulación llevada al montaje.*

– Sí. Tuvimos cuadros almacenados nada más y serigrafías... Le salió una serigrafía, además de la que hizo para el catálogo, que yo no la conservo. Era pequeñita, le salieron encargos para dos o tres empresas.

– *Sí, que por detrás del catálogo pone algo de que se incluye una obra ¿dices que era pequeñita?*

– Sí, yo tenía una, pero como pasa con todos los libros que se dejan se pierde algo.

– *Y para hacer ese tipo de montaje, ¿él contó con toda la libertad del mundo?*

– Toda, toda. Yo creo que tuvo mucha suerte porque como era el final de la época anterior. Yo nunca hice allí exposiciones políticas, yo no pensaba hacer mi revolución desde la galería, para eso ya había otros sitios, pero creía en los artistas que traía y si me decían que lo querían así, así se hacía. Yo lo entendía.

– *Ese apoyo sería muy importante…*

– Sí, es que yo estaba con los artistas hasta que se me echó, pero bueno. Esa primera temporada expusieron todos estos.

– *¿Y cuál fue el orden?*

– Pues primero vino una señora que o me la tragaba o me echaban. Con lo de Mitsuo no hubo problemas. Lo único que podían pensar, pero nunca me lo dijeron fue que qué era eso amontonado, pero salió y tuvo muy buena crítica.

– *¿Y no se conserva nada de documentación?*

– ¿Te refieres a fotos oficiales? Es que aquí de esas cosas apenas hubo. Es que nosotros si salimos adelante fue porque éramos unos que estaban en el sótano y que no iban a molestar, que hacían pintura y como para ellos la pintura moderna era rara pues… Y alguna foto yo sí conservo, pero Miura no está. Tengo una con Luis Muro con el bidet que presentó en una colectiva que estaba rodeado por una alambrada durísima y cuando bajaba la señora de la limpieza y lo veía gritaba…

– *Es que vaya tres…*

– Sí, eran tres vanguardistas.

– *¿Y también se editaba catálogo de las colectivas?*

– Sí, pero con la precariedad que ves aquí. Y ya era bastante… Quizás Miura expuso en *La casa y el jardín* o en alguna propuesta de temporada.

Estábamos como cabras, pero era el momento. Estábamos en un momento muy simpático en España. Además, no es que fuéramos millonarios, pero teníamos un nivel de burguesía acomodada que quería tomarle el pelo a lo progre y a ese tipo de cosas. Y bueno más que yo, la gente que venía por allí.

– *Y después de las exposiciones en Amadís, la relación sigue ¿no?*

– Sí, sí, por supuesto. Y no solo entre nosotros, sino entre ellos. Alcolea era muy amigo de Miura, también Santiago Serrano y con sus esposas y Albacete, etc.

– *Y cuando se fueron a Bustarviejo también ibas ¿no?*

– Sí o venían, o yo sabía que estaban. Por mí o por Mª Ángeles, una conservadora del MEAC que los veía mucho. La gente del momento y del oficio estaba bastante relacionada o bueno sino bastante al menos relacionada. Yo me veía mucho con Carlos Alcolea o Carlos Franco o con Rafa Pérez Mínguez hasta que murió porque éramos un poco más figurativos. Y aunque ya no existía ese dilema y ya Juan Manuel Bonet lo dejó muy claro en la introducción de un catálogo que se llama *Nuevas figuraciones*. Lo que pasa es que teníamos muchas afinidades.

Miura vino con la cultura japonesa. Y ha sido un gran grabador, no solo de su propia obra, sino también de muchos otros.

– *¿Y la exposición del MEAC cómo surge?*

– Esa exposición se generó encima de esta mesa. Vinieron María y él y le pregunté si le interesaba una mini retrospectiva o más bien obra nueva y tal. Y se optó por una solución muy ecléctica. Él entonces expuso algunas botellas de cables que iban ascendiendo por un lado y por otro, una caja de madera larga con fondo negro.

– *Y fue una exposición muy importante ¿no?*

– Pues sí. Ocupaba toda la entrada del museo. Había piezas de todo. Yo quería mostrar no solo lo último que estaba haciendo, sino cómo había llegado hasta allí.

– *¿Y la propuesta de la exposición del MEAC se la hiciste tú?*

- Sí, yo he tenido la ventaja de que yo estuve allí de subdirector, aunque el director no conocía el mundo que yo conocía. Él estaba especializado en el siglo XIX y a él le interesaba una persona que le complementase y me nombró subdirector, después de aprobar la oposición claro. Y tuve mucha mano libre. Yo era como un comisario, ideé todo. Se creó un comité para aprobar lo que yo ideaba pero nunca me pusieron ninguna pega.
- *Y a grandes rasgos ¿cómo definirías la obra de Mitsuo?*
- Es un espíritu oriental mezclado con cierta alegría impresionista en el color, un orden que remite a las vanguardias europeas —las alemanas, las holandeses, las rusas— del constructivismo, o sea, del orden en la superficie y luego una apertura culta a los movimientos de los años setenta sobre todo.
- *Del exterior.*
- Exacto, globalmente. Informado de lo que estaba pasando internacionalmente y exquisita realización siempre. Muy suya, muy de buen gusto.

N.º 19

22 de marzo de 2011 Madrid

Entrevista realizada a Rocío Gracia.

– *Laura Clavería: Me interesaría saber cómo contactó Mitsuo con vosotros y cómo empezó esa relación, porque erais bastante jóvenes ¿no?*

– Rocío Gracia: Sí, éramos estudiantes. De hecho, entramos por becas de prácticas de trabajo, aunque no recuerdo de qué institución.

– *Y habíais estudiado Historia del Arte, ¿no?*

– Sí, los cuatro. Marta Rincón de la Universidad Autónoma y todos los demás de la Complutense.

– *¿Y eran becas de la universidad?*

– Bueno, en realidad, esa beca solo la tuvo Sergio. Queríamos buscar trabajo. Yo coincidí con Marta, fuimos las primeras en entrar y yo creo que un poco por lo mismo. Y Sergio más tarde por lo mismo. Y tampoco sabíamos muy bien qué hacer.

– *¿Era al final de la carrera?*

– Sería cuarto porque quinto lo hice fuera de España. Yo estaba en cuarto y Marta o estaba en quinto o estaba recién licenciada. Y era porque no sabíamos qué hacer. Yo creo que lo de Ginkgo fue un poco carambola para las dos. Y cuando me fui el último año, Sergio en realidad ocupó mi sitio.

– *¿Y cómo lo hicisteis?*

– Yo mandé currículos a las galerías que me interesaban. Y en realidad cogieron a Marta, porque Ginkgo era muy pequeña, no daba para mucho más. Y creo que ahí fue más Arturo, el que se entusiasmó con tener gente allí dentro y que tuviera ganas de aprender. Yo creo que lo que sí nos unía a los tres era que teníamos unas ganas terribles de aprender lo que estaba pasando. Y es que tampoco sabíamos. Nosotros no conocíamos quien era Nacho Criado.

  E hicimos un trabajo de becarios, de almacén, etc. Pero la verdad es que ellos se portaron muy bien. Fueron muy generosos, tanto Mitsuo como Arturo, porque nos dedicaban muchísimo tiempo. Nos explicaron desde el trabajo de los artistas… Y el almacén de Ginkgo era un continuo llegar de gente. Primero porque estaba en el centro, pero también de verdad es que fue un sitio… No es que yo ahora tenga la visión idílica. Yo allí he visto y he oído desde Fernando Castro a filósofos… toda la gente que estaba en ese momento. Armando venía mucho, estaba también trabajando en Helga de Alvear. Te enterabas de algunas cosas y otras de las que me he dado cuenta más tarde.

– *¿Y sabes en qué año exactamente entraste?*

– En el 96. Estuve el 96-97. Y Sergio en el 97-98 y en el 98 a finales cierra Ginkgo.

– *O sea que fue muy hacia el final.*

– Sí. Yo creo que Marta estuvo dos años.

– *Entonces os encontraríais con muchísimo trabajo porque si vuestra labor era de documentalistas…*

– Ellos lo tenían todo muy bien organizado, pero había trabajo. Había que organizar dossieres y había muchos artistas jovencitos en ese momento y esos daban más trabajo. Había que organizarlo todo. Sí había trabajo para las dos. Yo estaba en jornada partida. Y creo que Marta estaba licenciada ya porque creo que ya estaba a jornada completa.

– *¿Y vuestro trabajo en qué consistía concretamente?*

– Nos cogieron sin cubrir perfiles, pero ambos entendieron muy bien para qué servía cada una o nos asignaron a cada una un rol. Pero luego ha dado resultados, aunque ninguno hemos trabajado en galerías ni en comercio de arte ni nada de ese estilo.

– *¿Y el qué era?*

– Yo hacía un trabajo más de estar detrás y de documentación y de archivo y Marta estaba más de organización y más de cara a la galería.

– *De relaciones públicas…*

– De relaciones públicas pero no solo. Se bastaban ellos bastante bien. Nosotras éramos unas niñas.

– *O de atender al público.*

– No, tampoco. Por ejemplo en Arco estaba mucho más Marta. Yo iba solo de paseo, me quedaba en la galería.

– *A lo mejor recibías las obras…*

– Bueno en realidad es que era un trabajo bastante mezclado.

– *¿Y qué sensación te dio cuando entraste a la galería?*

– Recuerdo que era todo muy fácil y que en seguida te ponían a hacer cosas. Mitsuo siempre nos mandaba a hacer cosas. Recuerdo una vez que estábamos ayudando a los montajes y de repente había que encajar un marco y me dijo: «coge un martillo». Y yo cogí un martillo inmenso y él en lugar de decirme algo, me dejó. Y no rompí nada, aunque también he roto muchas cosas en Ginkgo. Creo que tengo un record mundial. A la semana o dos semanas me cargué una obra de Alicia Martín. Por accidente, pero tenía antecedentes. Y aún así me dejaban. Sin una voz, sin un grito. Eres becario, que no es lo mismo, pero era todo muy fácil. Muy abierto. El despacho de atrás siempre estaba abierto. Había una jerarquía, pero había tanto respeto que no era una cuestión de muros y de gritos. Era una cuestión de respeto hacia la persona que te va a enseñar.

  Cuando venía un artista y se discutía una exposición, estábamos allí. Quizás entendíamos solo una cuarta parte de lo que pasaba, pero estabas delante, veías como surgía. Aquello era un aprendizaje enorme.

– *Y que idea de galería crees que tenía Mitsuo o qué es lo que parecía. ¿Cómo se enfrentaba a la problemática diaria?*

– Creo que ahí había dos roles separados. Arturo se encargaba de la parte del día a día.

– *¿De la administración?*

– No de la administración, mucho más que administración. Había llamadas, seguimiento, esa parte que Ginkgo cuidaba mucho que era la de atender de verdad los asuntos de la galería. Pero no solo administrativamente, sino el poner cuidado. Prestar atención a todos: los artistas, seguirles la pista, llamarles para ver cómo estaban, por eso venían, a los periodistas, etc. En definitiva, a todo el mundo. La parte de atención a los artistas también la hacía Arturo, pero Mitsuo se encargaba más de la dirección. Pero sí que decidía también Arturo. Lo que pasa es que Arturo también tenía mucho respeto por la opinión de Mitsuo. Es que además de la dirección artística de una galería, la relación con los artistas también pasa por hacerles los dossieres, presentarles a gente, decirles las becas que tienen que pedir…

– *¿Crees que quizás Ginkgo fue diferente o especial por el sentido de responsabilidad hacia al arte que tenía Mitsuo, como mucha seriedad?*

– No es que eso sea diferente de otras galerías. Yo creo que eso es propio de una buena galería. No hay que olvidar que una galería es una tienda y quizás algo que estropeó lo de Ginkgo fue precisamente que no funcionó como una tienda. Yo creo que el truco de Ginkgo fue que tenía un infiltrado; él

mismo era artista, pero también era profesor. Por un lado con Nacho Criado o con Manolo Quejido, él tenía un diálogo de tú a tú, había una comprensión mutua perfecta. Los artistas no tenían que negociar con el galerista y eso era perfecto. Con los más jóvenes, bueno yo era mucho más joven que esos jóvenes, era también de diálogo.

Había una actitud de respecto hacia Mitsuo que él no imponía. Él abría un diálogo con ellos. Y yo sí que veía que el trato era muy equilibrado.

Y frente a otras galerías no querían endeudarse. Cuando ya no había líquido cerraron. Claro, tú no puedes poner como excepcional una cosa que debería ser normal. Ginkgo funcionaba normalmente, cobraba y pagaba.

– *Sí, lo que pasa es que acaba siendo sorprendente en el territorio español.*

– Y en el internacional también. Eso es una empresa que no funciona. Ellos cerraron con unos fondos impresionantes, pero con unos fondos que no se podían colocar.

– *Y respecto a los montajes de las exposiciones, creo que Mitsuo siempre los ha cuidado mucho ¿no?*

– Sí.

– *En ese sentido los montajes de Ginkgo tuvieron que ser muy peculiares, muy cuidados, ¿no?*

– Sí, y fíjate sí que había diferencia entre los más jóvenes y los más mayores. Rebobinando hacia atrás, es verdad que se les veía más callo, tenían más capacidad para resolver, mientras que a los más jóvenes, les costaba más resolverlo. Pero tampoco recuerdo aquello como traumático.

– *¿En qué sentido?*

– Cuando ya me incorporé como coordinadora de exposiciones había como un mito de que el día antes de una exposición había que estar hasta las cinco de la mañana. Yo viniendo de Ginkgo, yo no lo entendía para nada. Si organizas bien el montaje, esto se resuelve en los tiempos que correspondan. Y yo de hecho, salvo por algún problema gordo, nunca me he salido de mis horarios. Probablemente lo aprendí de ellos.

Yo no sé si se lo oí a él o me lo contaron, pero en esa época venían muchos jóvenes con dossieres y él de una forma muy respetuosa les preguntaba que qué les interesaba de la galería. Y eran chicos que nunca habían estado en la galería. Y entonces claro les decía: «¿por qué crees que yo tengo que ver tu trabajo si tú no conoces el mío?». Es ese nivel de profesionalidad. Ese tipo de relaciones más claras, sí lo aprendí allí.

– *Y respecto a los montajes, te parece que se trabajaba con mucha libertad, más quizás que en otras galerías del momento.*

– Bueno, tenían la mirada de un artista al que respetaban en frente, eh, cuidado. Lo que sí se hacía es que era largo. Y yo eso no siempre lo veía porque muchas de las reuniones con los artistas eran en los talleres, pero sí recuerdo que un grabado que hizo Óscar y vino diciendo «¡Me lo ha tirado todo!». Y sí recuerdo que había un gran nivel de exigencia.

– *A mí me interesaría mucho ver si el interés y el cuidado que Miura siempre pone en sus montajes se pudo traducir a las exposiciones de Ginkgo.*

– Sí, yo creo que sí.

– *Por ejemplo el hecho de que obligara a muchos artistas a hacer murales en la entrada.*

– Sí, pero también se puede ver en las ediciones, el hecho de que obligara a Óscar Seco a hacer grabado calcográfico y no le dejara hacer serigrafía, por ejemplo.

– *Pero eso lo hizo quizás porque era para conseguir más salida comercial ¿no?*

– Yo creo que más bien era porque era afrontarlo desde diferentes sitios, podía haber sido serigrafía, pero al trabajo de Óscar le iba bien el grabado. Quizás aprendí allí una cosa que luego he visto tanto en RMS como en Casa Encendida, y es que hay veces que tú ves cosas que pueden funcionar y que los artistas nunca han probado. Además, Mitsuo es un grandísimo editor, lo cual no solo es ser un buen técnico, que también lo es. En Ginkgo se hicieron desde unos anillos de Eva Lootz y no creo que Eva haya vuelto a hacer nada parecido. ¿Cuánto influye en lo que hace un artista el editor? Muchísimo. Hay editores que imponen tanto en las ediciones que al final todas se parecen a él. En

cambio en el caso de Ginkgo no era así. Y yo creo que el hecho de forzar a Óscar a hacer un grabado calcográfico es que sería por conversaciones.

– *A lo mejor es lo que dices tú, aunque Óscar lo concibiera como una imposición…*

– Yo creo que era un problema de lenguaje. Y creo que ahí es donde Mitsuo siempre les tocó a todos. Otra cosa que yo aprendí allí fue la economía del medio. Tú puedes hacer un trabajo fotocopiado, si tiene sentido, pero tienes que pensar que la fotocopia también es un lenguaje, que tiene connotaciones. Y eso creo que lo aprendí allí. Allí se hicieron todo tipo de ediciones, algunas carísimas y otras baratísimas. Y no eran mejores que otras. Cada una tenía sentido desde el lenguaje del artista, desde el propio lenguaje del medio…

– *Sí, ver qué quieres expresar y cómo lo quieres expresar, que eso es algo que también Mitsuo hace mucho. Es que me interesa mucho ver cómo la propia personalidad de Mitsuo se reflejó en Ginkgo.*

– Yo creo que ahí, en ese trabajo de espejo con los artistas. No de imposición, sino de espejo, de ir hablando con los artistas. Evidentemente, era Mitsuo el que escogía a los artistas en casi todos los casos y, por tanto, su trabajo le interesaba por algo. Así que pensaría: «si he elegido el trabajo de este artista, tengo que dejar que se desarrolle. Y yo lo que le puedo servir es de espejo».

– *Para que vaya evolucionando…*

– Para que evolucione o para que surja, o tenga lugar.

– *¿Qué crees que tenían en común los artistas que escogió? Por ejemplo los más jóvenes.*

– Yo creo que nada. ¿Formalmente? Nada. Bueno algunos sí. Es más bien una actitud, algo así lo llamaba Armando Montesinos. Las cosas en Mitsuo tienen lugar y esa actitud, ese presente del que habla Brea en *Los últimos días*, en plan revolución ahora. No es hacer cosas para los museos o para la posteridad, es que tengan lugar ahora. Por ejemplo en la obra de Miura, *Qué vida tan maravillosa*. Esta obra no es trascendente y sin embargo, es de una enorme trascendencia. Estás viendo las sedas o los circulitos de aluminio. Eso modifica un espacio y hay una experiencia y yo creo que esa parte sí la buscaba en esos artistas. Y no le ha salido tan mal la experiencia.

– *No. Todo el mundo coincide en eso.*

– Son artistas que no se traicionan a sí mismos, aunque eso también suena muy trascendente y no creo que Mitsuo lo viera así, pero que desarrollan una línea de trabajo y van investigando sobre eso. Y hay una coherencia en ese proyecto.

– *Y volviendo un poco al tema de las fachadas, ¿cuando tú estabas ya no se hacían?*

– No. Yo creo que se hicieron pocas. Una de Carlos Franco, pero bueno no lo tengo claro, chequéalo.

– *Miraré en prensa…*

– Bueno, no te creas que había tanta cobertura de prensa. Esto es algo que ha cambiado muchísimo. En el momento que cerró Ginkgo nosotros montamos RMS porque no había otro sitio donde ir. Porque en el año 98 en España, en Madrid más concretamente, estaba el Reina Sofía y ya… no había otro sitio donde trabajar. Todo lo demás: Casa Encendida, Matadero, Medialab, Conde Duque eso no existía… Y tampoco había tanta atención por los medios. Ahora se quejan de que no hay atención en los medios. No había infraestructura.

– *¿Entonces, no era muy seguido por la crítica?*

– Sí. Yo sí recuerdo a los críticos allí todo el tiempo. Otra cosa es que tuvieran espacio.

– *Bueno, reformulo la pregunta. Una cosa es que los críticos tuvieran interés y otra que publicaran críticas.*

– Sí. Mariano Navarro, Alicia Murría, Miguel Cerecera, Fernando Castro…, a toda esa gente la conocí allí.

– *¿Pero eso luego se materializaba en críticas?*

– A veces sí, pero ellos tampoco tenían tantos espacios. Era mucho más precario.

– *Y teniendo en cuenta esa precariedad…*

– Sí salía. Y de hecho, al poco de ser galería Ginkgo, Arturo estaba en el comité de selección de Arco que eso supone un reconocimiento también. Y sí era respetada. Yo creo que sí, pero había muy poco para todos.

– *Yo sí que he visto algunos dossieres de algunos artistas y he podido ver que sí se publicaban cosas, pero no sé hasta qué punto era mucho o poco.*

– Pues todo ese trabajo de documentación lo hacíamos nosotros. El tener todos esos dossieres preparados y que luego se les dieron a los artistas era algo que no se hacía en España. Era algo de galería alemana o americana. A eso me refiero con el mimo.

Por otro lado, en la galería había un goteo continuo de gente. Empezábamos la temporada normal y de repente como dos semanas antes de Arco empezaba a crecer, en Arco había una barbaridad de gente que iba a la galería, no a la feria, y luego volvía a caer. Ahora hay más oferta. Yo creo que recibía la poca atención que había.

– *Y en relación a la afluencia de público que me comentabas, ¿puedes decirme algo más?, ¿te acuerdas de cuánta gente iba?*

– No lo recuerdo. Pero que había un goteo continuo sí, por las tardes. Lo normal. Además, es que estábamos detrás del Reina y había abierto Helga de Alvear. Era una calle que tenía mucho movimiento. Cruce también estaba. Estaba vinculado Manolo Quejido y había un movimiento muy interesante.

– *Supongo que aún después de salir de Ginkgo has podido seguir la obra de Mitsuo.*

– Sí.

– *¿Cuáles crees que han sido las aportaciones más importantes que ha hecho al panorama de los últimos años que a lo mejor es lo que conoces tú más profundamente?*

– Yo creo que él nunca diría que ha hecho aportaciones. Pero, él tiene muy buena fama como profesor. En la Complutense fue profesor de grabado, que es como una especie de asignatura menor y mucha gente reconoce lo mucho que habían aprendido con Mitsuo. Y en la Universidad Europea también es uno de los que mejor valorado está, porque como funcionan a lo americano les puntúan.

Aquí cuando le invitamos a inaugurar el espacio, él entendió perfectamente lo que queríamos hacer. Para nosotros fue maravilloso empezar con Mitsuo porque de alguna forma marcó un precedente y entendió muy bien lo que queríamos hacer aquí. No era una sala de exposiciones, sino que era un lugar de ensayo. Él entonces planteó algo… pintó las paredes. Hacer algo tan claramente «no galería…» Y también entendió lo de sala de ensayos cuando intervino sobre la cocina como el lugar donde traer una parte de ese estudio, escenografiada evidentemente. Si has estado en su estudio sabrás que tiene mucho que ver con su propio estudio. Yo en ese momento no estaba viviendo en Madrid y cuando venía veía que cada vez había puesto más cosas. Iba trayendo cosas… De hecho, las lámparas de la cocina son las de Mitsuo todavía y las vamos a dejar ahí. Esa parte de entender que es una actitud y que es una actitud hecha forma. El hecho de simplemente pintar unas paredes, porque no es simplemente.

– *Cambio todo el espacio, ¿no?*

– Sí, y yo creo que va a ser muy difícil repetir algo así.

– *¿Y gustó bastante la intervención?*

– Hubo gente a la que yo respeto mucho que me dijo que estaba muy bien que lo hubiéramos hecho y por otro lado que daba mucha rabia que la primera cosa monográfica que se hiciera en Madrid de Mitsuo desde hace muchos años se hiciera aquí y no la hiciera una institución. Lo cual significa que nosotros somos poco para él que no es que sea eso, porque yo creo que él estaba super a gusto con nosotros, y que le gusta hacer esas cosas.

– *Estoy segurísima de eso. Seguramente el que más disfrutó fue él.*

– Pero es que eso significa que hay un reconocimiento de la obra de Mitsuo, pero es una pena que esa generación es un poco olvidada. A Valcárcel le han dado el Premio Nacional de Artes Plásticas, pero ahora ya se lo han dado a Santiago Sierra.

– *Sí es que se lo han dado a muchos de su generación y parece que a él se lo han saltado.*

- Bueno se han saltado a muchos también. Pero eso que muriera Nacho Criado y que no pasara nada. Que hay ahí una cosa que tiene que ver también con cómo gestionamos nuestra historia, con muy poco orgullo.
- *Una cosa que me sorprendió mucho es que cuando me puse en contacto con Mateo Maté, le mandé un correo y me contestó: «Me alegro mucho de que haya gente con memoria en este país». Y supongo que ese es un poco mi trabajo, porque Mitsuo y muchos otros de su generación como Gerardo Aparicio o Luis Muro han sido totalmente olvidados. Quizás Nacho Criado no ha sido tan olvidado.*
- Sí, pero cuando Nacho murió el año pasado yo no me enteré por los periódicos. Murió sin pena ni gloria. Me enteré porque me llamaron y me lo dijeron.
- *Que tenía que haber sido otra cosa.*
- Yo creo que sí. Mitsuo por ejemplo estuvo en Cuenca y yo creo que hemos pasado de una adoración tremenda a esa generación, a la que todavía el estado sigue paseando por ahí y.. ¿con esta gente que ha pasado? Y ahora como todo es joven, joven, joven, emergente, emergente, emergente.
- *Ese es quizás el problema que se han quedado ahí en medio.*
- Entonces, yo no creo que sea un problema de memoria, porque la memoria la tenemos, pero la memoria paró en los sesenta o principio de los setenta y después hay como un desprecio.
- *Yo espero que con mi tesis al menos se pueda paliar esa laguna.*
- Es que con Mitsuo puedes hacer un recorrido desde la generación de los que estaban en Cuenca (Torner, Saura, etc.) hasta sus alumnos. Cuando estaba en Casa Encendida, Mitsuo me hablaba de algunos artistas jóvenes y yo he trabajado con alumnos suyos. Él ha mantenido ese ojo, porque ha mantenido ese contacto con los estudiantes.
- *Yo creo también, que ha ido en su contra esa absoluta falta de ego que él tiene, que de alguna manera le ha perjudicado.*
- Yo creo que no, porque él no le da esa importancia.
- *Bueno, pero en ese sentido histórico del que hablamos.*
- En un proyecto que participé en Medialab para replantear el centro los propios arquitectos organizaron un grupo de trabajo para ver qué es lo que se esperaba de un centro. Y hubo una discusión muy bonita sobre cómo se mide el éxito de un centro. Y el éxito de un centro se mide ahora mismo por número de público y por impacto en prensa. Entonces claro, es un número que no sé hasta qué punto dice algo. Y yo recuerdo que había una arquitecta, Nerea Calvillo, que decía «¿y por qué no se mide por reverberación?, ¿cómo se mediría eso?». Entonces, ¿cuál es la influencia de Mitsuo? Ella hablaba de que tiras una piedra en un río y cuáles son las ondas. Que le ha perjudicado, yo no creo que le haya perjudicado. Yo creo que toda esa gente y todo eso que ha ido haciendo yo creo que es una influencia que se mantiene.
- *Por ejemplo los artistas y críticos con los que he hablado tienen un respeto y una admiración por Mitsuo brutal, entonces en ese sentido se puede medir su importancia. Pero no hablaba de eso, sino de vacío historiográfico. Un poco la justificación de mi tesis es esa, porque creo que es necesario rellenar ese hueco. Pero bajo mi punto de vista esa falta de ego le ha perjudicado por dos motivos: lo primero porque no se ha preocupado de estar detrás de la gente y a lo mejor eso ha tenido una repercusión negativa en sus ventas.*
- Pero estás haciendo algo que a mí también me parece perjudicial y que es medir las cosas por dinero.
- *Pero muchas veces los museos y las instituciones compran lo que está de moda…*
- No. ¿tú crees que Manolo Borja justifica sus compras por lo que está de moda? O Dani Castillejo de Artium. Otra cosa es que haya gente que lo haga, pero cada museo tiene unas líneas de trabajo que intenta cubrir. Y de hecho, por ejemplo, sin hacer juicios de valor, ahora el Reina Sofía sí está comprando a Elena Asins que es otra gran olvidada o a Balcells.
- *Sí, pero ahora. ¿Y es obra de ahora o anterior?*
- Obra anterior.

– *Pero por ejemplo a la hora de estudiar las colecciones en las que está la obra de Mitsuo, veo que está en muy pocas colecciones en comparación con lo que tendría que ser.*

– Es que por ejemplo el Reina Sofía no tenía obra representativa de Elena Asins hasta hace unos años.

– *Bueno, de Mitsuo sí tiene.*

– Bueno, pues ya ves. Tienes que verlo en el contexto. Yo no creo que sea un problema de Mitsuo, sino del reconocimiento a ese…

– *A esa generación.*

– Sí, y del poco orgullo que tenemos a la hora de vender lo nuestro. Que vamos siempre con complejitos fuera. Tu coges una estructura tan administrativa y burocratizada como la francesa o la inglesa sin ser tan burocratizada, porque hay mucho más privado, y hace una defensa a ultranza de lo suyo. Y luego llegamos los españoles y lo primero que queremos ser es internacionales.

– *Pero por ejemplo en comparación con otros como Eva Looz y Schlosser sí veo que ellos tienen una representación mucho mayor en los museos.*

– Puede ser.

– *Y un mayor reconocimiento.*

– Yo lo del reconocimiento no lo creo. Lo que pasa es que Adolfo ha muerto y con los muertos nos rasgamos las vestiduras. La virtud que tiene Eva es que ella tiene un discurso académico que le permite moverse… a lo mejor Mitsuo no es que no tenga, sino que lo despoja mucho. Entonces, quizás sea eso por lo que desde la Universidad hay una mayor atención hacia Eva.

– *Bueno, pero yo no te hablo solo de la Universidad. Yo te hablo más de participación en exposiciones, actividades… Yo no me he metido demasiado en el mundo de las galerías o de gestión…*

– Hombre, las galerías son un medio importante para dar a conocer a artistas, para mantenerlos regularmente visibles, cosa que no puede pasar en un museo. Y también difundir el trabajo a través de ferias. Para hacer ese trabajo de promoción para venderles, pero al mismo tiempo que les está vendiendo para una cosa les está vendiendo para otra. Los profesores de universidad, comisarios de exposiciones y directores de museo también van a ver galerías. Entonces, el trabajo de una galería es por ambos lados y uno alimenta al otro.

– *Pero volviendo al tema de la repercusión histórica de la obra de Mitsuo…*

– Bueno, es que hablar de repercusión histórica es demasiado en una persona que tiene todavía muchos años por delante. A ver, seguramente ahora las cosas tienen más que ver con el marketing o al menos a veces, y no solamente con la calidad del trabajo, pero es un poco lo que decíamos antes de los museos. Porque ahora tienen que responder a números, porque tienen que responder a presupuesto contra público. Se ha entrado en esa dinámica en una institución que debería ser de investigación.

– *¿Y la consecuencia de todo eso cuál es?*

– La consecuencia de todo eso, es que «a veces», se rinden ante cosas que son más golosas de cara a los medios. Es más fácil.

– *Sí, pero cuando tú también admites que es una generación olvidada…*

– El problema es que no solo es esa. Hay una falta de orgullo general. No quiero señalar con el dedo porque yo creo que lo hemos hecho todos. El que no hay una defensa de lo tuyo.

– *En eso estoy de acuerdo.*

– Pero es que hay tanto que atender. Y hay una tendencia a hablar sobre el pasado en tono trágico. Y cuando repites tantas veces el mismo esquema al final como decía aquel se convierte en una broma. Porque la segunda vez que es tragedia es comedia. No hay que exagerar las cosas. Salíamos de una situación en la que no había prácticamente nada y progresivamente se han ido adquiriendo cosas. Ahora mismo Mitsuo está en esas colecciones, a lo mejor no tanto, pero mira a ver sus compañeros de generación. Yo creo que forma parte de un contexto más general.

N.º 20

14 de abril de 2011 Madrid

Entrevista realizada a Arturo Rodríguez.

– *Laura Clavería: ¿Cómo conociste a Mitsuo?*

– Arturo Rodríguez: Conocí a Mitsuo Miura por un anuncio de periódico, el único que pusieron en su vida María y Mitsuo. Habían venido de Bustarviejo a Madrid, estaban dando clases en su casa y aterricé allí. Sería en el 85-86, no estoy muy seguro. Allí aprendí arte. Siempre me había interesado, pero me di cuenta de que lo que había conocido eran nombres y trabajos, pero no me enteraba de lo que era una obra de arte contemporáneo.

– *¿Eran clases de preparación de Bellas Artes?*

– No, no estaban planteadas para eso aunque había gente que sí se preparaba para Bellas Artes. Incluso algunos habían entrado y seguían yendo. Las clases eran muy buenas, muy especiales. No sólo una formación técnica, esto era algo que tenía que venir con el aprendizaje. María era también muy importante. Formaban un tándem muy bueno con dos puntos de vista. Algún tiempo más tarde yo empecé a comprar obra de Mitsuo y a venderla por mi cuenta. Y en un momento dado Mitsuo me propuso hacer carpetas de gráfica. Yo le dije que sí.

– *Las hacía él…*

– Él estampaba los grabados en su taller.

– *¿Pero era su propia obra?*

– No, no sólo era su propia obra. Se hizo una primera tanda de diez carpetas. Las produjimos en muy poco tiempo. Estaban Eva Lootz, Juan Hidalgo, que por cierto yo no entendía la importancia de la obra de Juan Hidalgo en la obra de Mitsuo, por ejemplo. Aparentemente está lejísimos… Y bueno, había una serie de artistas que eran amigos y que tenían mucho nivel. Estaba Quejido, Nacho Criado, muy amigo de Mitsuo. Si puedes visualizar las obras verás cómo cada una va para un lado…. Schlosser, que había compartido estudio con Mitsuo en Bustarviejo y todos sus trabajos con madera quemada coinciden en el tiempo con los de Mitsuo; Albacete, Carlos Franco… Lo que era la generación de los setenta, con un criterio de seleccionar artistas, no de hacer grupo. No era: «vamos a dirigirnos hacia la nueva figuración madrileña»… La selección se hacía atendiendo al nivel del artista.

  El arranque fue muy bueno, funcionábamos como mayoristas, editábamos y vendíamos a galeristas. Y la primera sorpresa es que no eran galerías de gráfica. Las que se dedicaban a gráfica decían «¡qué bonito!», pero veían la dificultad que había para venderlo. Pero las galerías de obra única, en comparación con lo que valía una obra única, podían usar las carpetas para hacer regalos, en lugar de descuentos… y si no las vendían, con gusto se quedaban con ellas. Eran buenos tiempos y el mercado estaba muy bien. Quedaba una exposición muy atractiva, a pesar de que eran grabados pequeños. A veces se combinaba con obra única. Pero llegó la Guerra del Golfo y hubo un cambio radicalmente conservador en las líneas de las galerías,–muchas cerraron. Nuestra alternativa era, o bien finalizábamos la aventura o nos montábamos por nuestra cuenta, y con el dinero que nos quedaba abrimos una galería en un local muy pequeñito de la calle Dr. Fourquet.

– *¿Entonces fue Mitsuo el que propuso la idea?*

- Bueno, Mitsuo fue el que propuso la creación de la editora, aunque en su cabeza la idea era mucho más simple que el follón que yo armé después, porque llevaba la gestión. De lo que era publicar unas carpetas y venderlas sin infraestructura prácticamente, monté un lío… La idea de hacer carpetas con cinco láminas de pequeño formato no era nueva, Denis Long había publicado varias en este formato, entre ellas una de Mitsuo Miura.

- *Sí,* Hako.

- Sí. Y a Mitsuo le había gustado mucho la idea. Era gráfica para disfrutar, no para colgar en la pared. Cuando pones el papel detrás de un cristal pierde todas las cualidades táctiles y de textura. El trabajo de Mitsuo es muy sinestésico. Si hay algún calificativo para su obra, sobre todo a partir de la playa de Los Genoveses, es este. Mucha información de superficie se pierde si la metes detrás de un cristal. A veces es imposible fotografiarla.

- *La fotografía no dice nada.*

- Este ha sido uno de los problemas de divulgación de la obra de Mitsuo, que aunque ha tenido muchos seguidores y mucha aceptación, a través de la reproducción se queda en nada.

- *Es que no tiene nada que ver la experiencia de verlo en directo y verlo en fotografía.*

- También había una cierta mentalidad oriental en ese disfrute de la obra que se proponía. Se cuidaba mucho el aspecto dinámico. Tienes la caja, te sientas, la abres, y entonces van apareciendo las láminas. Sus ediciones funcionaban como modelo. Era muy difícil explicar lo que queríamos, porque se pierde todo en palabras. Y los trabajos que él hacía, sobre todo en los múltiples, servían de modelo conceptual. Apenas se habían editado aquí múltiples que no fueran esculturas pequeñitas, no se manejaba el concepto contemporáneo de múltiple. Sus trabajos venían a decir: «esto es lo que yo propongo. Si me vas a proponer un múltiple o una carpeta, este es la idea que yo tengo sobre ello». Su concepto se ve muy bien en la segunda carpeta. *En la Playa de Los Genoveses* está hecha en serigrafía sobre papel vegetal, puedes enmarcarla, pero está pensada para verla en la propia carpeta. Al principio todo fue grabado calcográfico, luego incorporamos otras técnicas, conforme veíamos que íbamos vendiendo.

- *Yo creo que en su época de Ginkgo es donde alcanza el máximo grado de desarrollo de su labor dentro de la obra gráfica.*

- Ya antes de los tiempos de Cuenca, Mitsuo había producido gráfica, que le ayudaba a sobrevivir económicamente como taller y como artista. Y de hecho, se puede seguir toda su trayectoria a partir de la obra gráfica. Es una lectura paralela a los otros trabajos. Es muy interesante, ver cómo se traducen a las distintas técnicas y los distintos soportes. Cómo el lenguaje cambia y no intenta arrastrar el lenguaje de una técnica a otra. Cuenta lo mismo, pero desde otro sitio. Ya entonces era un técnico muy experto y muchos de sus compañeros querían grabar era con él si se les daba la oportunidad de elegir taller.

- *Era como un modelo para ellos…*

- Esto por un lado, y por otra parte el mundo del grabado es complejo porque hay grabadores muy buenos, pero con un tufo de artistas frustrados, muy pocos tienen peso como artistas. Son buenos…

- *Sí, pero solo técnicamente.*

- Sí. Él abordaba su función de técnico como una colaboración, porque una de las características más importantes de una edición es que se produce en colaboración. El elemento conceptual cobra un peso enorme. Mitsuo decía que cuando compraba una edición, compraba una idea. El técnico tiene que ponerse a disposición del mundo del artista con el que colabora. Y Mitsuo lo hacía muy bien. Siempre pedía varios proyectos, incluso con artistas muy establecidos. Discutían sobre el trabajo… el tiempo de la edición era un tiempo de disfrute para los dos artistas. Porque a Mitsuo le encantaba bucear en las formas de mirar de otro artista. Una vez que tenía claro que le interesaba el artista, disfrutaba enormemente en la elaboración. Y esto explica también la calidad de los trabajos. Todo el mundo dio el do de pecho. Esto funcionó acumulativamente. Abrió puertas para editar… nadie dijo nunca que no. Nunca fue un tema económico. Fue una de las características del tinglado y también lo que nos hizo cerrar.

  Había una tendencia muy potente a distinguir entre valor y precio. Y placer en hacer las cosas.

Y así se montó… pero cuando llegó la crisis, después de pillar el humo de las velas de los años ochenta, la única alternativa era abrir nosotros un espacio.

– *Según tengo entendido, que al principio lo gestionabas tú en tu propia casa.*

– No exactamente en mi propia casa, pero sí aquí arriba en el cuarto piso. Había unas inauguraciones a las que venían los amigos y muchos artistas… era todo muy divertido y muy del mundillo artístico madrileño.

– *Entonces, ¿aunque se vendía en galerías también había exposiciones aquí?*

– Sí, se presentaban aquí los grabados nuevos. Funcionaba como sala de exposiciones. Se hizo una exposición de Nacho Criado, otra de Mitsuo y por lo menos, un par de presentaciones más de las ediciones. Luego Egam quiso presentar las carpetas y empezamos ya a funcionar más con galerías.

– *Entonces hubo un momento que estabais independientes de las galerías, que funcionabais independientemente.*

– Sí. Era una oficina con una sala de exposiciones de lo que habíamos editado.

– *Y al empezar a colaborar con Egam os empezasteis a plantear el abrirlo a otras galerías…*

– Bueno, siempre había estado planteado así. «Si exponéis esto, nos compráis tanto, nosotros os montamos la exposición…». Es difícil que una exposición de gráfica funcione visualmente, pero Mitsuo, que es un gran maestro de montaje, lo resolvía. Con él aprendí a montar.

Estaba la oficina y dábamos el servicio de edición, distribución… Se hicieron exposiciones en bastantes sitios: Alicante, Cuenca, País Vasco, Valencia… Ahora no lo recuerdo bien. En Madrid, creo que solo se presentaron en Egam.

– *O sea que se hicieron simultáneamente a las que se organizaban aquí.*

– Sí. Era a la vez. Íbamos con todo el kit de montaje. Esas galerías compraban algunos ejemplares y eran nuestros distribuidores. Lo que pasó después es que esto se acabó y tuvimos que abrir un local. Yo vi claro que o pasábamos a planta de calle o aquello no funcionaba. Había también la idea de que para que apareciera una nota en prensa tenía que ser una galería. Ya siendo galería de gráfica era complicado, pero sin ser galería ni teníamos acceso a ARCO. Luego esto se ha modificado. La Feria de Basilea empezó a incluir editores de obra gráfica y múltiples y ARCO la seguía como modelo. De hecho, yo entré en el Comité de ARCO para ampliar la feria a este sector con la consiguiente modificación de sus estatutos.

Total que abrimos la galería en Dr. Fourquet, detrás del Reina. Ya no teníamos un duro… aunque sí mucha ilusión, pero las cosas se complicaron. Inauguramos la galería con unas ediciones del año 68 que se enviaban por correo, las había hecho Copley que era un artista surrealista, los SMS. Fue como una declaración de principios. Porque abríamos como una galería de ediciones. Aunque no nos daba para editar mucho. Con los artistas había una relación de intercambio, de trueque, también eran a su vez nuestros clientes, quizás los mejores. De Carlos Franco hicimos tres grabados y forró toda la galería creando una instalación. En ese momento estaba pintando la fachada de la Casa de Panadería en la Plaza Mayor. Pintó la fachada de la galería…

– *Y ese tipo de planteamiento de pintar las fachadas, ¿fue desde el principio?*

– Sí, fue desde el principio. El planteamiento era que nosotros trabajábamos con ediciones. Las fachadas eran como otra edición cualquiera. No aplicábamos una jerarquía. Salieron unas exposiciones espectaculares, empezaron a publicarse críticas y nos habíamos convertido en una galería de instalaciones. Sorprendente en un clima que había contraído todo el mercado…

Nosotros en realidad vendíamos las ediciones, así que podíamos permitirle al artista una libertad absoluta para plantear la exposición. Bueno libertad absoluta, pero con vigilancia de Mitsuo y discusiones. Pero Mitsuo no era un policía, era una cuestión de hablar, discutir… la galería llegó a cerrar diez días para hacer un montaje. Los artistas entendían el esfuerzo que hacíamos y correspondían con exposiciones muy elaboradas.

– *Supongo que en comparación con las otras galerías de Madrid dabais el contrapunto.*

– La crisis nos ayudó a despegar. Todo el mundo estaba acochinado y nosotros montábamos lo que fuese. Se hacían unas exposiciones de las de: «¿pero qué hay aquí para vender…?». El lujo fue esta despreocupación por la venta. Lo que pasó fue que se empezó a vender. Empezamos a tener prensa.

Yo estaba obsesionado con salir en la prensa porque entonces pensaba que las ventas dependían de eso y no era exactamente así. Y empezamos a despegar.

– *¿Y cuánto tiempo le costó?*

– Pues un año o así, si la galería se abrió en diciembre del 92, un año después ya se estaba estabilizando todo, aunque nunca hemos pedido mucho. Justo Basilea introdujo a los editores en la feria que era un referente, porque tenía un nivel brutal. Quisieron meter también en ARCO las ediciones y allí me llegó a mí la propuesta de entrar en el comité de selección.

Y cuando ya comenzábamos a asentarnos, Mitsuo empezó a dar la lata con que nos estábamos enranciando. Nosotros editábamos fundamentalmente artistas de su generación. Aunque también habíamos editado algunos de los ochenta, una carpeta de Dis Berlin, de Elena Blasco, Christine Boshier, pero fundamentalmente eran los de los setenta. Y entonces, yo le dije que sí porque siempre solía tener razón y se pasó como un año visitando estudios e hicimos una primera exposición de artistas jóvenes. Estaban Alicia Martín, Mateo Maté, Marchesi, María Jesús Rello. También se pintó la fachada, lo hicieron Alicia Martín y María Jesús Rello. Pintar más bien lo hizo Rello y Alicia puso un luminoso. Y ahí empezó otra aventura que se sujetaba con la edición de los mayores.

– *¿Y en relación a estos murales, tenían que tener alguna conexión con lo que se exponía dentro o no?*

– Era un continuo. Algunas eran obras diferentes, pero otras estaban totalmente integradas con lo de dentro. Por ejemplo hay unas fotos muy divertidas en las que Carlos Franco está trabajando a mano alzada en unos andamios que nos prestaron y Mitsuo iba detrás repasando. Y todo se pintó con una maraña de personajes. La exposición empezaba fuera.

– *¿Y a los artistas se les invitaba a hacerlo o estaban «obligados»?*

– Lo hacían encantados.

– *Pero imagino que era parte de la política de la galería…*

– Sí, era una forma de plantear la exposición. Si alguien no la quería pintar, no la pintaba, pero… se proponía con un proyecto de la fachada. Las primeras no, pero luego también eran obras seriadas que se ponían a la venta. Claro, esto se podía comprar. El artista te lo instalaba donde fuese. Le poníamos precio.

– *¿Y hasta cuando duró este tipo de actuaciones?, porque no duró hasta el final creo.*

– No. No sé muy bien cuándo se fue diluyendo. Yo creo que después de cambiar de local no se volvieron a hacer. La máquina de gestión de la galería había crecido mucho. Los montajes exigían mucho tiempo, necesitaban mucha dedicación. A veces también iban acompañado de pintura en el interior…

– *Al principio solo era obra gráfica, pero luego también se incluyó obra única, ¿no?*

– Sí, aunque a veces anteriormente también habíamos vendido algunos dibujos, pero el primer espacio prácticamente no tenía almacén, de modo que eran pocas cosas. El fondo de la galería era de grabados. Al llevar gente joven, vender sólo ediciones no tenía sentido.

– *Al final casi acabó siendo lo contrario, ¿no? Que exponíais obra única y casi les obligabais a hacer grabado.*

– Al principio era muy difícil editar a los artistas jóvenes, porque cuando se empieza a vender los precios están muy bajos. Nosotros llevábamos la política de que los inicios eran baratos y luego los precios iban a más. En su caso los precios de las ediciones se acercaban muchísimo a la obra única. Al principio de todo no había ediciones de los artistas jóvenes. Pero lo que sí sucedía era que los artistas más jóvenes entendían muy bien lo que estábamos haciendo. Y ellos empezaron a hacer sus propias ediciones. Económicamente no era viable que las hiciésemos nosotros, pero las hacían ellos. Había fotos de cinco o siete ejemplares, por ejemplo Alicia Martín. Siempre se intentaba que hubiese ediciones en todas las exposiciones.

– *¿Era un tema económico?*

– Económico y también ideológico. El mundo del arte contemporáneo suele tener precios poco accesibles y la gente más interesada en adquirir los trabajos más arriesgados por llamarlo de algún modo, pues no tiene mucho dinero. Todo ha cambiado mucho. Antes no era posible vender una foto. El mercado era muy tradicional, la gente estaba muy sujeta al lienzo. Con este estímulo funcionaba.

La galería era también un lugar de encuentro y de aprendizaje de todos. Había habido una separación muy grande entre los que habían nacido en los sesenta y los de la generación anterior, pero también había puntos en los que se enlazaban. Por ejemplo, Schlosser y Marchesi, Miura y Quejido y Pérez Agirregoikoa… Ya las inauguraciones aquí *[N. del A.: en la calle Alcalá]* habían sido eso, pero aquí se hacían sólo dos o tres al año, y allí en cambio la cosa era una marcha constante. Empezaron a venir también críticos jóvenes…

– *¿Qué críticos empezaron a interesarse en ese momento por Ginkgo?*

– Por ejemplo, Alicia Murría, Fernando Castro, Pablo Llorca… Mariano Navarro vino después.

– *Me interesaría saber si todos los que iban publicaban o solo algunos.*

– Pasaba mucha gente, terminó por pasar todo el mundo. Pero fue un poco la historia de Pancho López, todo fue muy rápido.

– *O sea que pasaron por allí muchos más de los que escribieron.*

– Sí.

– *¿Y las valoraciones eran buenas?*

– Sí. Solo teníamos algún problema con algunos medios en los que prácticamente no aparecíamos, por ejemplo *Lápiz* o *El País*. No teníamos allí prácticamente críticas. Esto depende de muchas cosas.

– *Entonces las relaciones entre los artistas fueron muy importantes…*

– Sí, fue muy importante. Eran la máquina de la galería. También incluso la máquina de ventas. No vendíamos muy caro…, había suscripciones por cinco mil pesetas, las obras no solían superar las cincuenta mil pesetas…

– *¿Y cuántos suscriptores teníais?*

– Pues llegamos a tener unos cien, aunque todos en activo a la vez no. Entre ellos estaban Alcaín, Albacete, Carlos Franco… eran parte del engranaje de la galería. Y cuando no teníamos dinero funcionábamos haciendo trueque con los artistas. Había ediciones que no encontraban compradores entre el público en general, pero no era raro que fueran las que se querían llevar los artistas. Había una parte importante de esto.

– *Al principio se apostó mucho por el grabado calcográfico y, aunque luego se amplió un poco, siempre fue un referente, ¿no?*

– Sí. Primero porque era el sustento económico. Se hacían en el taller de Mitsuo y era lo que mejor se vendía.

– *¿Estaba en el taller de ahora?*

– Sí, bueno cuando empezamos estaba al lado de Atocha, pero luego se fueron a San Emilio. Allí estaba el estudio de Mitsuo, el de María, el de Albacete, el taller calcográfico de Mitsuo y el taller serigráfico de Mari Luz de la Piedad.

– *O sea era porque lo editaba Mitsuo.*

– También dependía mucho del trabajo del artista. Lo primero que sacamos era grabado calcográfico, luego se empezó a meter serigrafía. Con la primera con que nos lanzamos en serigrafía fue con la carpeta de Carlos Pazos. Nos hizo varias propuestas y la más potente requería una mezcla de offset y serigrafía y nos fuimos tan contentos. Se hizo en el taller Vallirana.

  Allí empezamos a soltarnos el pelo, se hicieron los primeros múltiples. Mitsuo fue el primero en hacer múltiples con la obra *Brisa de Verano* que es una maravilla. No había forma de venderlo, pero cada vez que se montaba era espectacular. Y yo creo que es una de las mejores obras de Mitsuo.

– *De las más delicadas cuanto menos.*

– Sí. Pero claro, el coste de producción era muy alto, no se podía hacer una edición muy larga, ni se podía almacenar ni tenía sentido. Era todo muy laborioso. Había que teñir las telas… encontrar la tela que tenía que ser, con la caída perfecta. Hacer las cajas… Era un disparate.

– *Tan artesanal…*

- Era una mezcla de lo industrial y lo artesanal… La gente de trabajo industrial con la que yo contacté se enrolló muy bien. Era la extravagancia que les divertía…
- *No las hacía él entonces.*
- No las hacía, pero era el que decidía todo. Escogía la tela, el color, pero luego esto se teñía industrialmente. Se buscaba un sitio en el que se tiñesen telas y se decía quiero x metros de este color y x de este otro.
- *Es que antes había hecho otras sí hechas por él.*
- Sí, con anilinas las había hecho. En Estampa hizo una edición que dirigió Manuel Cuevas que era un editor capaz de hacer encargos con un concepto realmente de múltiple contemporáneo. Había trabajado con anilinas, pero era otro tipo de cosas, era pintar, no era industrial.
- *Y cada una era diferente…*
- Sí, es que en una edición no hace falta que sea exactamente igual cada pieza. Hay un juego, lo que está seriando es la idea. Son todas diferentes. Pero en *Brisa de Verano* son todas iguales. Claro, Mitsuo estaba ya en otra onda. Había abandonado o transformado su interés por las texturas hacia un campo más conceptual o si se quiere psicológico, se había acabado ya la época de las nubes. Ahí hay un cambio importante, pasa a las superficies monocromas y a otra forma de manejar el espacio, el color... Yo creo que dio un salto de madurez muy potente. Y su obra se ajustaba más ese tipo de trabajo. Además Mitsuo estaba fascinado con esta clase de control-distancia. Que era en lo que él venía trabajando. Cuando por fin se llega a la estampación definitiva es: «como esta las quiero todas», pero aunque el estampador sea una maravilla para conseguir que todas sean iguales…, siempre hay una variación. Siempre se admite ese margen y quien ejecuta esa instrucción no es el artista y la obra no es la plancha, sino lo que saca el estampador. Entonces, en este juego aparentemente conceptual está el meollo de la cuestión. En la colaboración para obtener un resultado final, que el artista firmará como autor, puesto que realmente lo es.
- *Lo que pasa es que a mí me sorprende que a Mitsuo que le gusta controlar todo, haga ese traspaso de poderes. Además, porque él ha sido estampador de otros y está acostumbrado a llevar él todo el poder. No me lo imaginaba…*
- A lo mejor en la parte más artesanal es en lo que hay un control exacto. El *bon à tirer* lo hacía él, el prototipo caja incluida, lo hacía él y decía exactamente cómo lo quería. Pero la ejecución no le importaba que no fuera de su mano, incluso le gustaba porque esto enfriaba un poco la obra. Aunque no sea la percepción que a veces nos puede dar, la obra de Mitsuo es muy cálida, cuando entras en ella te das cuenta y esta manera de enfriarla le venía bien. El poder posiblemente de *Brisa de verano* está en este distanciamiento. Es un trabajo muy cálido de textura, de suavidad…, pero está enfriado a partir del proceso de producción. Ahí es muy fino. Se nota mucho esa distancia, cómo está controlado.
- *¿No crees que en parte esa elegancia marcó totalmente la línea de la galería?*
- Sí.
- *No solo porque él editaba las obras, sino también por su gusto personal, porque si no me equivoco él elegía a los artistas.*
- Sí, aunque a veces le tenía que decir Mitsuo que con el programa que proponía no íbamos a vender ni una chapa. Pasó una cosa muy graciosa en la segunda colectiva que hicimos, de artistas vascos. Él había estado en Arteleku y había una serie de artistas que le habían gustado mucho.
- *Jóvenes, ¿verdad?*
- Sí. Ahí estaban Pérez Aguirregoikoa, Euba, Sergio Prego y Txaro Fontalba. En la primera habían estado los madrileños y en la segunda le dije: «tráeme por lo menos un pintor». Y apareció, sí, con un pintor, era Juan Pérez Aguirregoikoa, totalmente geométrico, me quedé a cuadros literalmente. Era un momento en que el geometrismo estaba totalmente olvidado, su trabajo tenía unas resonancias al arte de los sesenta que se había quedado casi perdido. Conectaba con la nueva geometría, que a España apenas había llegado. Pero efectivamente era un pintor extraordinario. Bueno, es, es un pintor extraordinario y esto los mayores lo veían. La conexión entre por ejemplo Juan y Manolo Quejido existe. Dos artistas que se reconocen y que saben leer su trabajo. Se le dio bien, dado el contexto.

- *Es que Mitsuo elegía a un artista, su obra y su seriedad…, que tuviera fundamento. ¿Crees que eso es lo que de alguna manera podría definir a los artistas de la galería? Porque lo que es estilísticamente hablando…*

- Estilísticamente hablando es imposible unificarlos. Pero si miras la unificación está por la potencia del trabajo, son todos trabajos muy potentes. Y por otro lado, hasta la generación de Mitsuo todavía estaba todo muy ordenadito, la abstracción y todos son abstractos, llega el pop y te haces pop, pero la generación de Mitsuo es la que tiene una Eva Lootz por aquí, un Alcolea por allí, Manolo Quejido por allá. Aparece la visión posmoderna, el paso de un artista metido en una tendencia al artista como individuo que tiene un mundo que comunicar o como catalizador de algo colectivo, de un sustrato arquetípico y con la capacidad de materializarlo. Y lo mismo que él estaba muy interesado en lo que hacía Nacho Criado o le parecía que Eva Lootz era una de las artistas más interesante de su generación, cuando buscaba a los jóvenes, también los buscaba desde esta perspectiva y esto coincidía con lo que estaba pasando. Se juntaba aquí. Los artistas habían empezado su vía de trabajo. Esto era lo que buscaba…

- *Nunca se buscó entonces una línea para la galería.*

- No, nunca se planteó. La idea era la no linealidad. Si un artista no tenía nada que ver con el anterior, no solo no importaba, sino que pensábamos que le daba más riqueza.

- *Y en la distribución de vuestros papeles. ¿Estaba dividida de manera clara?*

- En un principio no. Pero cada vez la cosa se fue haciendo más especializada. Yo llevaba la gestión y Mitsuo llevaba la dirección artística. Al principio también se encargaba de una parte de la gestión y de la venta, íbamos juntos a los sitios, también se encargaba de los montajes como ya te he dicho. Yo también me encargaba más de los montajes al principio, luego ya no había tiempo y pasé a dedicarme sólo a la gestión. Se fue especializando cada uno, aunque con mucha comunicación, estaba todo mezclado. Era una cosa del día a día.

- *Él proponía, pero decidíais entre los dos.*

- Sí, esto sí. Yo mantenía un poco de vigilancia. Bueno, en realidad le dejaba con total libertad y con el material con el que aparecía, me lo pensaba. Siempre me llevaba a su terreno y también me enseñó que no todo lo que pasaba por la galería era lo que había que vender. Una sala de exposiciones es un escaparate, para atraer a la gente y mover en una determinada dirección.

- *Y luego podíais vender otro tipo de obra en la recámara digamos.*

- Sí, pero la selección era suya, aunque con mucha proximidad. Venía un día y decía me ha interesado no sé quién, merece la pena tal… poco a poco se iba cocinando, antes de llegar a la decisión. Y era un momento en que había muchos artistas que estaban dispuestos a exponer sin ninguna clara contrapartida económica

- *O sea que de los objetivos iniciales que os planteasteis a lo que al final alcanzasteis superó muchísimo las expectativas. Fueron otras, en plan positivo*

- Hubo una complicación de gestión. Por un lado, la galería pronto empezó a coger nombre como un sitio en el que comenzaba a exponer gente nueva interesante. Esto enseguida funcionó, pero se sujetaba con las ventas de ediciones de los mayores y también se llegó a hacer alguna exposición de obra única de ellos. Pero entonces empezamos a perder el cuño de casa de ediciones y nuestro público empezó a ser más el de obra única, no estaba tan interesado en los trabajos de los más mayores. Económicamente hubiésemos tenido que salvar ese bache, pero ya cerró la galería. Iba a ser la fase siguiente de crecimiento, pero estábamos en un momento de estrangulamiento, porque requería muchísima gestión.

- *También salís a ferias internacionales…*

- Se hacía una feria en Berlín, en plan superexquisito y nos invitaban y cómo no ir. Además era un mercado más fácil que el nacional para las cosas que hacíamos. El volumen de gestión era insalvable. Fue cuando aparecieron Sergio Rubira, Rocío Gracia, Mónica Portillo que está ahora viviendo en Londres, Marta Rincón que llevaba las exposiciones de contemporáneo en SEACEX. Claro, los de Historia del Arte ya sabes cuáles son las salidas que tenéis…. De repente, estaba a nuestra disposición lo más granado de una promoción de la Complutense. Una gente estupenda con un coco fenomenal y que estaba muy interesada en el arte contemporáneo.

Estos llegaron así. Marta llegó por otro lado, del master de museología en plan: «si os echo una mano…», y luego la contraté. Rocío también vino un poco así, y luego arrastró a sus compañeros con unas becas de la Fundación Universidad-Empresa. Rocío se fue de Erasmus y luego entraron los otros. Eran gente muy buena, pero ya estábamos casi cerrando. Era supuestamente una beca para aprender y lo que pasó fue que se dedicaron a desmontar la galería.

– *Bueno, pero aprendieron bastante…*

– Sí, ellos se enrollaron mucho y yo también intenté enseñarles todo lo que había aprendido en esos años. Y aprendieron que una galería no era lo que buscaban. Pero sí el mundillo, las relaciones. Eran gente con facilidad de comunicación, se lo pasaron bien.

Hacíamos unas notas de prensa buenísimas con un dossier de prensa de los artistas, que era un archivo.

– *Casi me da miedo entrar pues en él.*

– Es que depende del peso que le quieras dar en la tesis. De todas formas yo creo que en esto Mitsuo tuvo mucho peso. También se explayó, se vio rodeado de gente joven. También se estrecharon mucho las relaciones con algunos de los mayores, por ejemplo con Manolo Quejido, pero sobre todo lo que empezó a aparecer fue un montón de gente joven interesada en lo que Mitsuo contaba y como veía las cosas. Mitsuo no decía lo que tenías que hacer como se aprecia dentro de la galería, sino que se discutía sobre la eficacia del resultado en relación con lo que quieres trasmitir. A Mateo Maté por ejemplo le metía mucha caña. Y él se resistía. Y Aunque Mitsuo no estuviera de acuerdo, se exponía lo que Mateo quería.

– *¿Hasta dónde llegaba entonces la libertad del artista?*

– Toda. En las ediciones el límite era el coste, pero era material. Había en general una libertad total, el control era cualitativo. Una vez que se le aceptaba al artista como creador, se le aceptaba todo. A veces la propuesta era gráfica, pero podía ser cualquier cosa.

– *Muchas de las personas que he entrevistado piensan que fue una galería modélica. ¿estás de acuerdo?*

– Sí. Este era el intento. Se procuraba también que la gestión fuera transparente con los artistas. Los acuerdos se cumplían, si había un contrato se explicaba. La relación era muy buena, era de amistad.

– *Y esa transparencia era aportación tuya.*

– Sí, porque la tradición de las galerías era con frecuencia justo lo contrario. No te pago, no te digo lo que vendo. El ambiente de galerías en esto ha sido opaco. La transparencia fue muy importante y las relaciones eran muy fluidas. Facilitaba mucho todo, los depósitos bien claritos… Yo entendía la galería como una estructura de gestión, con unas características particulares, pero en definitiva una empresa en la que los artistas eran los proveedores.

Esta idea era la que sustentaba toda la edición y la galería.

– *Y luego cuando se acaba la galería, ¿seguís como editora tal y como se afirma en la tarjeta que enviasteis para la fiesta de despedida?*

– No se siguió. Cerró del todo. Este piso se convirtió en oficina, pero se había acabado. Lo que pasa es que comercialmente no me pareció adecuado decirlo, pero fue lo que pasó. Costó un año liquidar todo, la parte burocrática era muy grande, había que liquidar cada una de las cuentas con los suscriptores… Tenían que venir y llevarse lo que quisieran… Era un desmontaje total, pero llevó un año.

– *¿Las ventas eran todas con suscriptores?*

– No, no todo el mundo era suscriptores.

– *¿Y cuanta gente os compraba sin ser suscriptores?*

– Ahora no sé darte cifras.

– *¿Podemos decir que la galería se sustentaba con los suscriptores?*

- Era un mínimo estable, que no cubría todos los gastos de la galería, pero era un mínimo. Sobre todo porque las ventas de una galería son muy estacionales y por ejemplo en verano bajaban mucho. Pero no bastaban para mantener la galería.
- *Catálogos sólo conozco uno del 91.*
- Sólo se hizo ese porque era caro hacerlo y siempre había algo más interesante en que gastar el dinero.
- *Y en las invitaciones he visto que se pasa de una exposición del 89 a una del 91.*
- Es que a la hora de catalogar hay dos nombres, Ginkgo Edición y luego está catalogado como Galería y Ediciones Ginkgo.
- *Sí, pero entre medio de esas fechas no hay nada*
- Pues no se harían más exposiciones porque yo llevé todas las tarjetas de invitación a la Biblioteca del Reina y las catalogué.
- *¿Y qué relación tuvisteis con las instituciones?*
- Al final hubo algo, pero en principio la relación con instituciones fue cero, excepto el Banco de España. Al final sí que por ejemplo el Reina compró una colección completa de las carpetas y el Museo de Vitoria tiene una copia completa de todas las ediciones. Con el País Vasco fue algo diferente porque la relación era mucho más transparente, más fácil. Podría haber sido una fuente importante de ingresos, pero no lo fue. Compró el Marugame, a Pérez Aguirregoikoa en un momento dado. La venta de instituciones era una cosa residual. No estaban muy interesadas. Manteníamos una línea muy independiente y esto molestaba. No exponíamos a quien teníamos que exponer, ni editábamos a quien debíamos editar, y esto tiene un precio. La libertad tiene un precio.
- *¿Y cuáles crees que han sido las aportaciones más importantes que Mitsuo ha hecho al arte contemporáneo?*
- Desde la perspectiva de la edición, por ejemplo, creo que a través de Ginkgo apareció una forma contemporánea de entender la edición y me parece que esto ha tenido muchísima importancia. Fue como una onda expansiva. No se trataba la edición como obra secundaria, era obra seriada, pero que no tenía por qué ocupar un puesto secundario… No es que antes de Ginkgo no se hubiesen publicado ediciones con un criterio contemporáneo, pero no se había hecho como planteamiento compacto de una editora, en el mejor de los casos se mezclaban ediciones de muy distinto pelo…
- *Me parece muy interesante la diferencia que haces de valor y precio. Y yo creo que Mitsuo también se ha visto perjudicado por esto en muchos casos. Yo creo que Mitsuo ha estado un poco minusvalorado. No por parte de los artistas, quienes le respetan y lo admiran mucho, y también la crítica le ha tratado bien. Sin embargo, eso no ha tenido una repercusión en la venta de obras ni en las colecciones en las que está representado.*
- Pero creo que no es tanto por esa diferencia entre valor y precio, sino por una falta de comprensión de su trabajo. Y Mitsuo tampoco ha tenido mucha facilidad para comunicarlo.
- *Sí, pero el no entenderlo lleva a no valorarlo…*
- A los que nos gusta el trabajo de Mitsuo, nos parece que debería estar comparativamente en otros lugares y en otros precios. Pero Mitsuo siempre ha vendido más o menos bien. Siempre ha tenido su público, pero no ha encontrado con correspondencia en gran parte del mundo institucional, y ahí entran otros factores.
- *Yo es que la parte del coleccionismo privado de la obra de Mitsuo no he podido estudiarla.*
- Pues ahí es donde ha recibido una buena acogida. Y por eso ha podido ir tirando. Hay que ponerlo también en el contexto de lo que estaba pasando. Yo me encontré con artistas importantísimos, y la mayor parte de ellos no vivían de su obra.

  Hay trabajos que son muy difíciles de colocar en una casa. Mitsuo yo creo que ha tenido una buena acogida en el coleccionismo privado, pero dentro de estas proporciones porque de su trabajo solo vivían Manolo Quejido, Albacete y pocos más. La mayoría vivía dando clases y con un nivel de vida muy moderado. Pero en este sentido, ha tenido acogida. Yo creo que casi todo está en colecciones privadas.
- *Sí, pero yo a esos datos no tengo acceso*

– Nosotros es que no vendíamos obra única de Mitsuo porque lo llevaba Helga de Alvear. Pero sí que en general ha tenido poco apoyo institucional en relación con la importancia que tiene su trabajo.

– *Es que algunas personas me han dicho que era algo general para su generación, que este tipo de colecciones se han formado muy tarde, etc. Pero yo creo que otros de su generación sí han tenido más apoyo.*

– Yo creo que sí que es como lo estás contando. También es que Mitsuo no ha tenido demasiada relación con los críticos. Tampoco es que la haya tenido mala, pero más que nada ha sido superficial.

– *No la ha mimado.*

– No le ha gustado… Se encontraba…

Y yo creo además que no le gusta hablar de su trabajo. Requiere de mucho tiempo. Y esto está unido al hecho de no saber qué hacer con el trabajo de Miura.

Uno de los trabajos importantes de Ginkgo fue la contribución a aclarar cuál fue la generación de los setenta, porque aunque no expusimos ni editamos los referentes, sí había una selección clara de quién estaba y quién no estaba. Eran unos momentos en los que se estaba definiendo lo que era esa generación. Por un lado, estaba el criterio de los artistas, lo que consideraban que había sido esa generación, que es el que tenía Mitsuo, y luego estaba la percepción que tenían los estudiosos de esto, que en su mayoría estaban desvinculados de los artistas. El discurso de los artistas cambiaba cuando había un crítico delante. Entonces el estudioso tiende a repetir lo que ya se ha dicho. Y Mitsuo no ha estado siempre en esa lista de artistas deseados por una serie de condicionantes. Ha estado a veces, otras veces no. Pero yo creo que lo incluían porque pensaban que lo tenían que incluir, pero no sabían muy bien…

– *Dónde meterlo, ¿verdad?*

– Sí, siempre decían: los conceptuales: Eva Lootz, Schlosser y Mitsuo. Ellos dos aún tienen puntos en común, pero Mitsuo estaba yendo por otro lado.

– *Sí o la relación con Criado.*

– Nacho Criado ha tenido sus apoyos incondicionales. Simón Marchán le hizo dos exposiciones en el Palacio de Cristal… pero con Mitsuo la cosa ha sido diferente. Tú ponte que tienes que escribir algo sobre Mitsuo, y es complicado.

– *Yo creo que lo que no puedes hacer es una lectura rápida de su obra. Que lo han relacionado con el minimalismo, con el* land art*, etc. Y no es nada de eso.*

– No.

– *Es por no ir detrás o más allá de lo que se ve.*

– Y por ignorancia también. Porque mucha de la gente que ha opinado y ha escrito es gente que no ha podido mirar las cosas desde un poco más de altura. Está completamente metido en un contexto internacional, pero en un contexto nacional no sabían lo que era el minimalismo.

También te tienes que entregar a toda la parte sensorial de la obra. El trabajo de Mitsuo es muy muy sensorial y aunque adopte formalmente la geometría no hay un interés en la geometría desde un punto de vista matemático, sino porque a él le parece que es la forma más adecuada de presentar su trabajo, la forma está vinculada a su forma de trabajar, porque trabaja en series. Cuando él tiene todo claro, no da lugar a una obra, sino a una variante infinita de la idea, por eso tiene esa solidez, porque todo se ancla en una idea. Aunque haya obras más brillantes que otras… pero en general casi todo está en un mismo nivel.

– *No hay altibajos…*

– Una misma idea se puede materializar de muy diversas formas. Hay un proceso muy conceptual, pero su obra no es conceptual es muy sensorial. No ha sido su interés fundamental el concepto. Quizás ahora se empieza a entender mejor. Han pasado muchas cosas y se han abierto mucho las cabezas. Y todo el mundo piensa más en términos internacionales, ya no es «mi vecino hace esto». Mitsuo siempre ha mantenido un vínculo con lo que pasaba fuera de España.

– *A mí me gustaría revisar todo lo que él leía, las revistas japonesas y americanas.*

- Sí, de aquí venía todo eso. Con un desinterés total por toda la pintura antigua como tradición. Él no viene de la tradición europea. Cuando llega a España ya está formado. Aquí evoluciona, pero todos los años de formación técnica los había pasado en Japón.
- *Bueno más o menos.*
- Me refiero a los fundamentos. Y luego lo que me decías antes de las colecciones públicas, es que lo que la gente estudia es lo que está en las colecciones públicas. Es lo que te está pasando a ti. No tienes un acceso….
- *Hombre pero yo creo que podré reconstruirlo.*
- Es que con este sistema de producción suyo… Toda la obra de Mitsuo se refleja en su gráfica. Yo entré en la pasión por Mitsuo porque su obra te capta. Quería hacer un catálogo de sus grabados desde los inicios. Mitsuo se muestra siempre muy resistente a eso de vamos a verlo todo, a hacer retrospectiva…
- *Sí…*

4. 3. DOCUMENTOS ESCRITOS

N.º 21

25 de junio de 2009 Madrid

Correo electrónico enviado por Isabel Palomera, subdirectora del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, a Laura Clavería como respuesta a su petición de consulta del expediente académico y de las actas de calificaciones de Mitsuo Miura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (Antigua Escuela de Bellas Artes de San Fernando)

Estimada Sra.:

En relación con la petición de documentación académica de **MITSUO MIURA,** le comunico que en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid no ha sido localizado Expediente académico ni Actas de calificaciones del mismo.

Atentamente,

Isabel Palomera

Subdirectora Archivo General UCM

N.º 22

8 de julio de 2009 Tokio

Correo electrónico enviado por Toru Sato, responsable del Centro de Estudios Internacionales, a Laura Clavería, en respuesta a su petición de consulta del expediente académico de Mitsuo Miura de los estudios realizados por Mitsuo Miura en la Universidad de Musashi (Tokio)

Dear Ms. Laura Clavería García,

Thank you for your inquiry.

We looked into our archive containing a list of former students but have not been successful in finding anyone under that name. Should we find anything in the future, we will let you know.

We wish you good luck with your thesis.

Sincerely,

Toru Sato

****

Toru SATO

Programs Manager

International Studies Center

Musashi University (Tokyo, Japan)

****

TRADUCCIÓN:

Estimada Laura Clavería García:

Muchas gracias por su petición.

Hemos consultado nuestro archivo donde se encuentra una lista de antiguos estudiantes pero no hemos podido encontrar ninguna persona con ese nombre. Si encontramos algo en el futuro, se lo haremos saber.

Le deseamos buena suerte en su tesis.

Atentamente

Toru Sato
Responsable de programas
Centro de Estudios Internacionales
Universidad de Musashi (Tokio, Japón)

N.º 23

30 de julio de 2010 Madrid

Carta enviada por Mª Ángeles González García, secretaria general técnica del Ministerio de Interior, en la que se contesta a la petición de información enviada previamente por a Laura Clavería García sobre la existencia de algún documento en el Archivo General del Ministerio del Interior que acredite la fecha concreta de llegada a España de Mitsuo Miura y se informa que la búsqueda ha sido negativa.

MINISTERIO
DEL INTERIOR

[sello]
MINISTERIO DEL INTERIOR
SECRETARIA GENERAL
TÉCNICA
[ilegible]
ARCHIVO GENERAL
ENTRADA Nº……..
SALIDA N.º 2175/30/7/2010

SUBSECRETARÍA
SECRETARÍA GENERAL
TÉCNICA

Con relación a su solicitud con fecha de entrada en esta Secretaría General Técnica el día 26 de junio de 2009 interesada en cualquier documento que acredite la fecha concreta de llegada a España (año 1965 o 1966) del artista japonés **Mitsuo Miura**, se comunica que tras la revisión de los fondos documentales conservados en el Archivo General de este Departamento Ministerial, el resultado de la búsqueda ha sido negativo.

Asimismo, realizadas gestiones con la Dirección General de la Policía y de la Guardia Civil (Cuerpo Nacional de Policía), dicha Dirección ha informado que no se puede determinar su entrada en España en el año 1965 o 1966: No existen antecedentes documentales a nombre de **Mitsuo Miura** en el Archivo Central de Policía, pero sí se tiene un expediente personal abierto en el Fichero de Extranjeros.

No obstante, y en aplicación de la normativa vigente (Instrucción de 12 de julio de 2006, de la Secretaría General Técnica, por la que se dictan normas sobre el acceso y la consulta de documentos en los archivos dependientes del Ministerio del Interior) se informa que:

"los documentos que contengan datos personas… de carácter policial, procesal, clínico o de cualquier otra índole que puedan afectar a la seguridad de las personas, a su honor, a la intimidad de su vida privada y familiar y a su propia imagen, no podrán ser públicamente consultados sin que medie consentimiento expreso de los afectados o hasta que haya transcurrido un plazo de veinticinco años desde su muerte, si su fecha es conocida, o, en otro caso, de cincuenta años, a partir de la fecha de los documentos".

Localizado dicho expediente, no consta en el mismo la fecha de fallecimiento de D. Mitsuo Miura. No habiendo transcurrido cincuenta años desde la fecha de los documentos, la consulta del mismo sólo podrá efectuarla una vez recibida la documentación facilitada por el afectado autorizando la consulta de su expediente (Anexo II de la citada instrucción, cuya copia se acompaña).

Madrid, 30 de julio de 2010

LA SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

[Firma y sello]

Fdo.: Mª Ángeles González García

C/Amador de los Ríos n.º 7
28071 MADRID
TEL: 91 537 15 30
FAX: 91 310 34 80
secretaria.sgt@amador.mir.es

N.º 24

Sin fechar Cuenca

Página del libro de cuentas de la tienda del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca correspondiente a las cuentas del museo con Mitsuo Miura.

MIURA, MITSUO

FECHA		DEBE	HABER	SALDO
10-10-74	21 ser. a 1000 pts [ilegible]		21000	
	12 grab PEQ a 1000 pts		12000	
	12 – GRAN a 2000 pts		24000	57000
	PAGADO:			
10-10-74	Z/ 880	28500		
14-11-74	Z/910	10000		
21-7-77	El a cta. [ilegible] obra gráfica general	9100		9400 H
	QUEDA:			
	17 ser de 1000		17000	
	6 GRAB PEQ. a 1000		6000	
	8 GRAB GRA. a 2000		16000	
7-6-84	Pagado en metálico	9400		
	LIQUIDADO			

4. 4. SELECCIÓN DE ARTÍCULOS Y CRÍTICAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

N.º 25

13 de noviembre de 1969 Madrid

El autor explica el aumento de las exposiciones sobre grabado y dibujo que se ha producido recientemente en las salas madrileñas y reseña varias exposiciones que lo prueban, entre las que se encuentra la que protagonizan Kozo Okano y Mitsuo Miura en la Galería Egam.

Procedencia: Sin firma, «Tres muestras de grabado y dibujo», *Informaciones*, 13 de noviembre de 1969, p. 4.

[TÍTULO:] TRES MUESTRAS DE GRABADO Y DIBUJO

El grabado, el dibujo, expositivamente entendidos, de un tiempo a esta parte reclaman lugar de mayor excepción en las galerías de Madrid. Y hasta más de una galería dedica en exclusividad atención a estas maneras de las artes, y no son en verdad de las menos atendidas por el público, ni de las menos celebradas por los expertos. Me place apuntarlo no solamente por lo que pueda haber de meritorio en la inventiva del dibujo y del grabado en su multiplicidad significativa como por las atenciones públicas que este suceso y más todavía por su apertura en alguna porción a un afán coleccionista nuevo, proyectado sobre gentes que no son acostumbradas a curiosear —económicamente entendida la cuestión— por los por los pagos de la pintura, que ya es un su casi totalidad una mercancía prohibitiva para muchos de nosotros. A este nuevo coleccionismo de naturaleza más íntima que el proyectado sobre artes de más relumbrón le da cuerpo la inventiva apuntada en este informe critico. La Calcografía Nacional, que en esto de ofrecer al nuevo cuerpo coleccionista mercancía de máximo valer a precios de fin de temporada no tiene competidores españoles, capitanea estas atenciones, que insisto en llamar nuevas aun siendo viejas a colmar, puesto que no es sino de hoy esta exhibición de la obra del dibujo y del grabado como entidad de mayor jerarquía expositiva, en pelea, noble por una atención pública que yo considero más que obligada.

Aquí tenemos, pues al dibujo y al grabado en exposición ante nuestros ojos en tres exhibiciones madrileñas, y aquí estamos dispuestos a curiosear en sus morfologías mas o menos figurativas, más o menos significativas, más o menos simbólicas. Un arte este, el único cuya aleación elige un acercamiento al objeto de vuestra curiosidad, casi para sentirlo vivo y activo sobre los ojos, descubriendo sus recreaciones de intimidad, buscándole a la línea sus secretos naturales, a las formas el calor de su piel. Es un placer curioso reservado por exigencias de naturaleza a estas inventivas, y que aquí, a lo largo de estas exposiciones se manifiesta en todo su saber y poder.

Podéis comprobarlo sin más, en la inventiva de Okano, el japonés ya familiar en nuestras relaciones expositivas, que con su paisano Mitsuo Miura exhibe sus nuevas recreaciones en la Galería

Egam. Okano no dibuja la sustancia de las cosas, sino sus aromas; no sus cuerpos sino sus temblores; no sus voces sino sus músicas, lo impalpable. ¡Las cosas que hace un oriental puesto a afilar la punta de su lápiz, de su pluma de su pincel! Como Miura cuyas geometrías son al igual puras ideaciones puesto que significan ellas armonías y relaciones de las cosas, ideas, signos sensitivos, juegos del aire, a los que yo doy en ocasiones la consideración de inefables. La exposición hay que verla. Sorprende por su hondura y por sencillez. Un arte que igual vale por sus formas que vale por sus estremecimientos: oriental en todo.

N.º 26

24 de febrero de 1972 Madrid

El autor reseña la exposición de Mitsuo Miura celebrada en la Galería Amadís donde monta un happening *con gran cantidad de obras extendidas por el suelo que el autor compara con la disposición de los grandes almacenes en rebajas.*

Procedencia: Sin firma, «Segundo Happening», *Informaciones*, 24 de febrero de 1972, p. 9.

[TÍTULO:] SEGUNDO «HAPPENING»

Hay otra especie de «happening» expositivo madrileño, no con la intención del descrito en este informe, pero si en alguna porción considerable por su pretensión comunicativa arte-espectador, que es una pretensión no frecuente en nuestros pagos expositivos, en cuanto la obra comunicativa exige una intervención directa del espectador en la realización de la obra de arte. La exposición en que este «happening» deleitable sucede es la del pintor japonés Mitsuo Miura en la Galería Amadís.

No toméis al pie de la letra tal Happening pero sí en cambio el placer que la apuntada comunicación pone en el contemplador de esta inventiva de Miura. Solo una parte se inscribe en tal pretensión. La otra parte totalmente pictórica se inclina hacia lo caligráfico-gestual con recordaciones de inventivas directas de Tobey, de Pollock, de Michaux que en nada merman el valor gestual y caligráfico de estas pinturas, tan activamente sensibles. Pero la nota original, que estimo de mayor jerarquía creadora, es la de sus «comunicaciones» móviles, en continua acción, cambiantes al solo mirar, cuya figura —si figura es— nace voluntariamente de mí en cuanto actúo sobre sus propios instrumentos corporales. Pensad, por ejemplo, ante estos juegos comunicativos de Miura, en las liquidaciones de los grandes almacenes —retales, calcetines, pañuelos, bragas, medias, «totum revolutum»— las manos de las mujeres reivindicando tal mundo, cambiándole sin descanso de figura, alterándole en sus formas y composiciones. Aquí es algo así pero más reposado el juego menos fatigoso, pero no menos alucinante.

El joven miura se me ofrece con atractivo múltiple, vario en su cobertura, pero con pretensiones declaradamente entrañables, el pensamiento actuando bajo una misma pretensión. El happening da unidad sentimental a los informes aquí registrados. Es un suceso que no debemos dejar en silencio.

N.º 27

14 de febrero de 1974 Madrid

Breve reseña sobre la exposición de Mitsuo Miura celebrada en la Galería Sen en 1974 donde se subraya su carácter caligráfico y sígnico.

Procedencia: Sin firma, «Miura», *Informaciones*, 14 de febrero de 1974, p. 10.

[TÍTULO:] MIURA

Pintura y plástica, siempre atenta a las caligrafías-signos, minuciosas, espaciosas, incisivas. Son como una estación nueva en un viejo proceso creador, curioso de las cosas, buceador de misterios, hermético, analítico, sorprendente. Tiene garra y gracia esta obra nueva de Miura, como siempre en él, tan inteligentemente bella, tan hondamente viva. (Sen).

N.º 28

21 de febrero de 1974 Madrid

Interesante artículo donde José de Castro Arines explica el taller experimental que se organiza en la Galería Buades del que Miura dirige la sección de pintura. El autor destaca la importancia del evento y muestra su simpatía por comportamientos de este tipo.

Procedencia: CASTRO ARINES, José de, «Taller de Buades», *Informaciones*, 21 de febrero de 1974, p. 11.

[TÍTULO:] TALLER DE BUADES

Comprendo, con todo, que esta aventura del «nuevo comportamiento» necesita una cierta capacidad de entrega a las exigencias de nuestro tiempo. Sus inclinaciones, gestos, voluntades y compromisos de vida. Es un comportamiento «nuevo» y, de modo general, para el hombre de cortas gimnasias mentales, un tanto incómodo. Es una de las «manías» del arte nuevo: su incomodidad. Y con su incomodidad, su irreverencia, su falta de respeto a las jerarquías y modos del arte de nuestras costumbres. Sin duda, pensará como yo quien atento a la gravedad del arte de los «viejos comportamientos» se vea en el trance de explicar como veo yo el festival que con el título de «El taller-la pintura-el museo» tiene lugar en la Galería Buades que no más entrar se ve que aquello no está pensado para gentes medianamente de respeto. Se trata de un taller en donde se pinta; de un laboratorio fotográfico en donde se documenta cada momento de vida —¡y de qué vida!— de este Taller, en el cual cada quisque actúa según su pensar: Usted llega de la calle, toma un pincel, pinta, escribe lo que le parece, da media vuelta, se va, y aquí no ha pasado nada. Con lo cual aquellos miedos de los tiempos de la revolución cubista, abocados a mixturar piedad la «libertad» y el «libertinaje», son de nuevo con nosotros a nada que nos descuidemos.

Confieso mi simpatía por festivales como el del «Taller» de Buades, y hasta creo que mucho bien le puede venir al arte nuevo con estas inclinaciones experimentales, que más de una vez no son ya experimento, sino obra a pleno saber y entender de los nuevos quehaceres de lo artístico, o de sus posibilidades nuevas de expresión, o de sus atenciones a los misterios caminos de creación despiertos hoy en los juegos nuevos del arte nuevo... Como soy un informador de las cosas del arte que encuentro por donde sea, a 1o largo y ancho de Madrid, voy a dar al lector noticia de alguna cosa más exhibida en la exposición de Buades, que por ella se dará muy posiblemente cuenta de la figura y significación de las cosas que aquí se plantean. En la exposición hay una gran pizarra informativa en la que se da aviso del suceder de las cosas de exposición, de los trabajos, que se realizan, de las invitaciones que se hacen para pintar, escribir, proponer y juzgar. Alguna de las cosas que se dicen en la pizarra es por ejemplo, la siguiente: «Pintura (Mitzu Miura [*sic*], Taller abierto. Proceso de trabajo. Aportación libre. El coordinador de esta sección no asiste porque su mujer ha dado a luz a un niño en la clínica San Nicolás, Calle de Cartagena, numero 112, habitación 308». Se trata de entender que las cosas aquí marchan por carriles que no son de uso habitual. El taller es una delicia de espontaneidad pictórica, y de verdad que estos sucesos no debieran pasar inadvertidos para el curioseador de los nuevos caminos del arte, que tantas sorpresas como novedades reportan, de las que algún bien vendrá, supongo al arte por una banda, al curioseador por otra.

N.º 29

11 de enero de 1978 Madrid

Breve reseña sobre la exposición de Mitsuo Miura celebrada en la Galería Egam de 1978. El autor rechaza establecer similitudes entre las obras de Miura y las de otros artistas del expresionismo abstracto, destacando su manera de pintar en la que reina el orden por encima de todo.

Procedencia: Sin firma, «Miura», *Diario 16*, 11 de enero de 1978, p. 23.

[TÍTULO:] MIURA

Puestos a buscar precedentes informativos a la obra de Mitsuo Miura —Iwate, Japón 1946— seguro que quedaría muy bien hablar del *Dripping* o goteo a la pintura más o menos como cae y se expande que privó hace en un par de décadas entre algunos expresionistas y expresionistas abstractos, o así de la Escuela de San Francisco y la de Nueva York. Lejos de aquí tamaña frivolidad. Servidores no rinden culto a la historia a la primera. Sencillamente porque servidores sospechan que aunque aquello existió fue para que más tarde, ahora, caracteres artísticos como el de Miura procedan a un ejercicio expresivo-crítico en el que se pone en cuestión qué es y qué pretende la pintura.

Es decir, a qué sirve. Lo que denotan las obras de este insaciable indagador, Mitsuo Miura, es que la pintura puede servir para revelar su íntima y estricta dinámica. Las grandes superficies en las que adquiere forma el efecto de pintar constituyen como una reverberación de puntos, de manchas, de rastros, de líneas de color. No está oculto en ello un sentido de la composición y del orden cromáticos (Galería Egam, Villanueva 29).

N.º 30

19 de enero de 1978 Madrid

Breve reseña sobre la exposición de Mitsuo Miura celebrada en la Galería Egam en 1978 donde se comentan algunas características de su pintura como su serena agitación, su misterio, su sentido cromático, etc., y se alude a su nacionalidad japonesa.

Procedencia: Sin firma, «Miura», *Informaciones*, 19 de enero de 1978, p. 8.

[TÍTULO:] MIURA

Siempre nuevo y distinto. Ahora en Egam, de Villanueva 19, otra figura de su inventiva de pintor, toda ella serena agitación, que es como decir que bajo la mirada curiosa y tranquila a las cosas y su analítico misterio, se activa la inquieta atención de Miura, excitada en sus llamaradas de color, en su temblorosa compostura cromática, dando cuerpo a este nuevo gesto de su inventiva, trabajada con firmeza hasta ahora posiblemente no revelada en su arrojo y calentura. Muy japonés con todo, muy importante siempre.

N.º 31

19 de enero de 1978 Madrid

Santiago Amón analiza la figura de Mitsuo Miura estableciendo interesantes relaciones con otros artistas de nivel internacional y define su obra como una combinación de orden y vibración. Asimismo, plantea la cuestión de si sus particularidades proceden de lo que aprendió en Japón o de la reivindicación de la caligrafía oriental realizada desde Occidente.

Procedencia: AMÓN, Santiago, «Mitsuo Miura», *El País*, 19 de enero de 1978, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/MIURA/_MITSUO/Mitsuo/Miura/elpepicul/19780119elpepicul_2/Tes/ [fecha de consulta: 15 de febrero de 2008].

[TÍTULO:] MITSUO MIURA

Ricas, diversas y alternantes, aun en compacta pertenencia a un estilo inequívoco, las pinturas de Mitsuo Miura responden a las ideas primordiales de orden y vibración. Dijérase que cada uno de sus cuadros acata, sin sobresaltos, una ordenación general en la que bullen, rebullen y se multiplican infinitas vibraciones, pulsiones y acentos de individualidad tan señalada y confusión tan homogénea como arenas tiene el mar (valga la imagen bíblica) o estrellas el firmamento: átomos y destellos que, nacidos de una materia común o conformadores de su ambigua densidad y consistencia, obedecen, en plena algarabía, a un principio ordenador, a una medida sistemática, hasta integrarse y quedar definidos como un gran conjunto armónico, como un cosmos, en su más recta acepción etimológica. El arte de Mitsuo Miura nos pone en contacto con una visión oriental del universo, no sabemos si asimilada en su origen genuino o si reencontrada en los más felices ejemplos que de su influjo acertaron a plasmar los mejores maestros del arte contemporáneo de Occidente. Mitsuo Miura es, en efecto, un pintor japonés, pero aclimatado desde largo tiempo (hace más de nueve años que reside entre nosotros) a la vida, a la costumbre y a la expresión plástica de Europa y América. Y tal vez de ello provenga la ambivalencia de su quehacer tal como de inmediato adviene a los ojos del contemplador: el feliz maridaje entre las fuentes originarias y la enseñanza magistral de quienes también bebieron en ellas (Tobey y Pollock, Rothko y Newman...) y con los que nuestro hombre guarda, sin mengua de su personalidad, un ostensible parentesco.

En la pintura de Mitsuo Miura se patentiza, en cualquiera de los casos, un intento vigoroso de disipar el antagonismo entre la individualidad y la generalidad, entre la naturaleza y el hombre. Sin dejar de comulgar con la materia de su pertenencia recíproca, cada una de las pulsiones (como los singulares matices de las arenas del mar) quiere poner de relieve su propia incidencia, y cada uno de los destellos (como el signo peculiar de tantas y tantas estrellas en la redondez de la noche) pugna por dejar esclarecido su nombre. Todo ello presidido por ese principio de ordenación que concierta y unifica el aluvión de infinitas vibraciones.

Mitsuo Miura nos presenta un verdadero paradigma en el que resplandece el equilibrio entre lo que los chinos llaman Li y nosotros orden, y lo que ellos denominan Chi y nosotros vibración. A veces, aquél es el sustrato (algo así como un sistema de coordenadas cartesianas latente en el fondo) y ésta la superficie (a manera de infinitos regueros impulsados a la brava). A veces se invierten los papeles y a la efusión indiscriminada de las vibraciones viene el orden a sobreponer su ley, merced al surco de una línea rigurosa, intransigente.

N.º 32

16 de abril de 1980 Madrid

Guisasola reseña la exposición individual celebrada por Mitsuo Miura en la Galería Tórculo en la que se incluyen dibujos y grabados de una extrema sencillez. La muestra según el autor puede parecer fría inicialmente, pero en realidad está cargada de una emoción que llega por su concepción espacial.

Procedencia: GUISASOLA, Félix, «Concepto y emoción», *Sábado gráfico*, 16 de abril de 1980, p. 48.

[TÍTULO:] CONCEPTO Y EMOCIÓN

La exposición de dibujos y grabados de Mitsuo Miura es distante y aparentemente neutra. No reclama desde ninguna estridencia la atención; su trabajo es contenido, preciso y, hasta cierto punto, frío. Estas caracterizaciones no deben considerarse como velados reproches, pues el planteamiento de Miura en esta muestra las trasciende. Y, lejos de modas arrebatadoras, su formalidad no es por ello inocua. La emoción llega por otra vía: la elaboración silenciosa y personal del espacio.

El arte es un juego que cada cual lo realiza con la seriedad que le permite su sensibilidad. Miura lo practica con plena serenidad formal. Sabe que en su reducción no hay elementalismo, sino que en un momento puede quitar aquello, pero no lo otro. Este juego, difícil juego de saber qué y cómo, Miura lo basa en su personalidad. La consideración de un espacio, de una superficie blanca, no es otra cosa que el juego de si mismo, de una personalidad que va determinando ese espacio.

Esta práctica creadora se evidencia si contraponemos los dibujos a los grabados de la presente exposición. En unos, los grabados, la idea, lo conceptuoso, está más presente por motivos claros de realización: hay un tiempo; mientras que en los dibujos la realización, por su libertad, condiciona al concepto. Como resultado, son más emotivos los dibujos que los grabados. Y es que en Miura, concepto y emoción están compactados. Y la emoción no aflora como impregnación, sino como punto de arranque del concepto.

En las obras de Miura hay una dura síntesis de ambos que sólo nuestro artificio de comparar las técnicas puede poner de manifiesto esa dualidad.

Técnica: Grabados y dibujos. Cotización: de 6.000 (grabados) a 40.000 (dibujos) pesetas. Galería Tórculo. Claudio Coello. Madrid.

N.º 33

7 de marzo de 1981 Madrid

Calvo Serraller elabora una importante crítica de la exposición individual retrospectiva que Mitsuo Miura realizó en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1981. El autor destaca la coherencia de la obra de este artista y distingue tres etapas diferentes para la obra que allí se presenta, analizándolas someramente. Además, examina su relación con sus orígenes japoneses a partir sobre todo de su relación con la naturaleza, señala su cómo ha seguido las líneas de la vanguardia internacional y vincula su obra con las tesis de Roland Barthes sobre la falta de signo en la sociedad japonesa.

Procedencia: CALVO SERRALLER, Francisco, «Miura: el sentido de lo insignificante», *El País*, 7 de marzo de 1981, p. 3.

[TÍTULO:] MIURA: EL SENTIDO DE LO INSIGNIFICANTE

En la pasada década, uno de los nombres que sonaba entre los jóvenes animadores de la vanguardia madrileña era el de Mitsuo Miura, japonés nacido en 1946 e instalado en nuestro país desde 1966. Con la referencia a estas dos fechas hay la información suficiente para darse cuenta de que Miura desarrolla toda su obra personal en España, aunque, eso sí como podemos apreciarlo en esta exposición antológica que reúne la obra de los diez últimos años, sin perder a la postre sus raíces. En caso es que aquí Miura tras tres años de estudios de grabado en San Fernando, inicio su trabajo de creación compartiendo esas inquietudes de comienzos de los setenta que se centraba en el aspecto reflexivo, poco usual, de la obra. Así, desde una dimensión analítica, preocupada genéricamente por el fenómeno global de la artisticidad. Miura arrancó del «informalismo frío» con tics neo-dadaístas para seguir después en una línea siempre sugerentes, ciertos aspectos del *minimal,* el arte conceptual y el *land art*.

Hacemos mención de estas coordenadas generales, en las que se inscribe la obra de Miura, no solo para poder situarla históricamente sino también, sobre todo, para apreciar mejor la coherencia que la preside, teniendo en cuenta precisamente que está hecha en un país, que por lo general, sea para bien o para mal, ignora o imita puntualmente las modas internacionales. En la presente exposición, bien seleccionada, esta coherencia y rigor de Miura se pueden comprobar perfectamente. Las piezas elegidas pertenecen fundamentalmente a tres periodos cronológicos diferenciados: 1971- 1972; 1975-1977 y 1978-1980, a través de los cuales se delimita con claridad su evolución.

Al comienzo, según confesión personal de Miura, andaba fascinado por la pintura de Morandi, cuyo rigor constructivo quería, no obstante, obviar en un plano que trascendiera lo anecdótico. Este proceso de depuración lo lleva a cabo ciertamente hasta el final, pero además, lo que es notable, manteniendo la elegancia del maestro italiano. Así logra Miura en una parte de los óleos de los años 1971-1972 un equilibrio entre el elemento maquinal y cierta exquisitez que hoy no ha perdido en absoluto la fragancia. A mediados de la pasada década es cuando Miura contrapone un fondo entramado a lo Pollock, pero sin factor azaroso, al profundo relieve de unas densas masas de materia pictórica que incrusta como pegotes lo que acaba por desnaturalizar el límite convencional del cuadro. También es entonces cuando desarrolla sus investigaciones en la naturaleza que le sirve como materia, objeto y

símbolo. En la obra última continúa este proceso pero de ella lo que más nos interesa son los excelentes dibujos.

Pero el principio de esta crítica hablaba del apego de sus raíces de este japonés cosmopolita que desde España, ha seguido con acierto las líneas fundamentales de la vanguardia internacional. Hay muchos detalles de su obra que así lo avalan, la sutileza, el amor a la naturaleza, el refinamiento en el tratamiento manual de la materia, la desenvuelta caligrafía, pero es el espíritu general que la preside lo que queremos llamar la atención aquí, exactamente sobre ese signo japonés del que Barthes ha escrito un ensaño memorable «El signo japonés —ha escrito el célebre autor francés—, es fuerte admirablemente reglamentado, dispuesto, presentado, jamás naturalizado o racionalizado. El signo japonés está vació, su significado se escapa —no hay dios, verdad, moral— en el fondo de esos significantes que reinan sin contrapartida. Y sobre todo, la cualidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica por la que se configura, puede fijarse sobre cualquier cosa, sobre los objetos y sobre las conductas más fútiles, aquellas que de ordinario nosotros condenamos a la insignificancia o a la vulgaridad».

Hay en la actual exposición muchas obras que nos gustan, pero ¿cómo olvidar esa admirable trama arbórea espectral de 1977, en la que la pasta pictórica muy densa deja profundas huellas como surcos en un ritmo fluido de curvas, en una tan rotunda identidad de signo, evocación y símbolo? Con cálculo y sin ruido. Miura hace brotar el sentido de lo aparentemente insignificante.

N.º 34

21 de diciembre de 1984 Madrid

Crítica de la exposición de Mitsuo Miura celebrada en la Galería Egam sobre sus pinturas de fragmentos de cielo en la que se habla de su marcado carácter oriental. Se diferencian las propuestas de Miura de las del arte óptico y del suprematismo y se destaca su papel en el arte abstracto español, por la nueva de formular planteamientos ya vistos.

Procedencia: Sin firma, «Mitsuo Miura», *ABC,* 21 de diciembre de 1984, p. 109.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA

Es esta la novena individual de Mistou Miura [*sic*] (Iwate, Japón, 1946) en Madrid, ciudad a la que llega a los veintitrés años y donde se dio a conocer de inmediato. Por ello resulta tan singular esta nuestra, que abre una nueva etapa en su pintura y que pese al ascético rectángulo que informa cada uno de los cuadros, tiene, por su color y delizadeza. un marcado matiz oriental. Trabaja ahora Miura por series, bajo el signo del azul, y entre las obras expuestas podemos resaltar su serie de tres cuadros con cuadrado azul central y fondo en malvas y azules: la de dos con rayas finas azules sobre fondo gris claro, con rayas horizontales y fondo claro: la de tres, con cuadrados y fondos ricos de colores, y seis series más, combinando siempre el azul con un magma de tonos refinados como soporte. No hay nada caligráfico aquí y el pretexto simple de la más elemental forma geométrica le permite todo un juego de suaves contrastes sobre una idéntica composición. Todo ello relizado con la pulcritud de ejecución que caracteriza a Miura, ya desde sus comienzos informalistas, y que le han valido un puesto excepcional en el abstracto español: el puesto de un asceta, de un buscador de la pintura pura que utilizara el cerebro para lograr los más sensibles acordes cromáticos. Por supuesto, no se trata de arte óptico ni de suprematismo: es pintura esencial. Una pintura que, si no es una invención (nada hay nuevo), si es una creación sobre posibilidades dadas ya exploradas, aunque no con tanto acierto y buen gusto.

N.º 35

29 de diciembre 1984 Madrid

Fernando Huici analiza los cuadros de fragmentos de cielo, describiéndolos y resaltando la luz que emanan, la cual se convierte en protagonista.

Procedencia: HUICI, Fernando, «En el espacio mental de Mitsuo Miura», *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 1984 (Artículo publicado en el folleto editado para la exposición celebrada en la Sala Nicanor Piñole en 1985).

[TÍTULO:] EN EL ESPACIO MENTAL DE MITSUO MIURA

Quince años separan la muestra que comentamos de la primera exposición individual madrileña de Mitsuo Miura en esta misma galería; quince años, a través de los cuales el artista japonés, nacido en Iwate en 1946 y afincado de largo entre nosotros, ha sabido ganarse una muy sólida reputación merced a una trayectoria que ha buceado con pareja curiosidad y rigor en campos muy diversos de la plástica. La pintura y la escultura —o mejor, la creación de objetos tridimensionales—, la realización de ambientes o la documentación sobre intervenciones en el medio natural han constituido rutas paralelas que han ocupado alternativamente el interés de Miura y en los que éste ha sabido responder a problemas dictados por la naturaleza específica de cada medio; esto es, sin circunscribirse a una mera traducción a diversos lenguajes de un mismo núcleo de problemas y, al mismo tiempo, dotar de un fondo de coherencia estética a esa aparente dispersión.

De hecho, en ese devenir plural hacía mucho tiempo, prácticamente desde su retrospectiva de 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, que Miura no nos ofrecía un trabajo pictórico de tan amplia ambición como el que da origen a esta muestra. Y el resultado ha sido una de las sorpresas más atractivas en lo que llevamos de temporada. En esta serie reciente, formada por un amplio ciclo de acrílicos, del que aquí se nos ofrece una selección, el artista ha jugado con la intersección de dos elementos: un fondo de nebulosidades abstractas que traduce una sensualidad de memoria impresionista, en cierto modo monetiana, y una intervención de corte más frío, analítico, definido por la monocromía y lo geométrico. Unas veces sobre ese fondo de vapores malvas, verdosos y azulados, se inscribirá un cuadrado azul; otras, una cuadrícula formada por bandas del mismo color; otras, en fin, ambos elementos se alternarán en una sucesión de tablas. Mas la contradicción entre estos dos elementos, uno cálido y otro frío en su concepto, no es sino aparente, contenido el fondo nebuloso en su sensualidad por un cierto punto de congelación y vibrando la monocromía azul con una intensa y embriagadora luz.

La luz, protagonista

De hecho, la luz es, de un modo peculiar, el protagonista final de esta exposición. Aun concebidos para una lícita posibilidad de vida autónoma, estos cuadros forman parte de un mismo color mental y, en definitiva, de una visión unitaria en el espíritu del artista. Buen conocedor, a través de sus otras dedicaciones plásticas, del valor del espacio tridimensional, Miura ha sabido traducir a la perfección esa raíz común que atraviesa estas obras, la unidad de orden más íntimo que forman, a través de un montaje de la muestra delicadamente equilibrado y revelador. El resultado es mucho más que una suma

de pinturas; es un ambiente único y mágico por el que la luz circula hasta anular el espacio físico de la galería, eclipsado por una atmósfera de insospechadas evocaciones metafísicas.

«El País», 29-XII-1984

Fernando Huici (Crítico de Arte)

N.º 36

10 de marzo de 1985 Madrid

Miguel Logroño analiza la participación de Miura en el V Salón de los 16, al cual accedió gracias a la calidad de la exposición celebrada en la Galería Egam en diciembre de 1984. El autor destaca su planteamiento del color y del espacio tanto en las pinturas como en las esculturas.

Procedencia: LOGROÑO, Miguel, «Consideración de la luz», *Diario 16*, 10 de marzo de 1985, p. VIII.

[TÍTULO:] CONSIDERACIÓN DE LA LUZ

Mitsuo Miura es siempre un paso más. Cada exposición suya deja anotada esa posición. Recuérdese la que celebró hace dos meses en la Galería Egam y se apreciará la verdad de cuanto se sugiere. La expresión plástica podría ser su tema: el comportamiento del color y de la forma en el espacio, cualquiera que sea —pintura, escultura— el medio adoptado. En la muestra indicada, amaneció de nuevo el artista en lo pictórico, logrando —medida del movimiento— una excelente consideración de lo que ese término significa en sus genuinos valores.

La forma se prolonga rectamente. El objeto avanza por el suelo. y su forma es corrijo de caja o concavidad horadada —así quiero recordarla— en la madera. Si tratara de asignarle una función, ésta sería múltiple en el ámbito de lo que sirve para guardar o albergar. Pero el objeto es abierto. Es una forma cerrada/abierta, de donde se deduce una de sus más valiosas funciones: la de que a lo mejor no vale para nada en el plano, ya se sabe, de lo que comúnmente se entiende como lo que vale o sirve para... La forma —apréciese— ha diseñado así su extraordinario poder; se ha situado en lo incierto, que es donde el arte modela sus más claras imágenes. Prosigue la idea de caja, pero como un desarrollo de espacio. Así, pues, es eso, con una configuración inminente de cuerpo o volumen significado en lo más enigmático de su situación: el acuerdo entre lo interior y lo exterior. La forma-objeto-caja-cuerpo no contiene nada, se ha sugerido. Pues bien, lo alberga todo. El vacío es un eco de lo lleno. El vacío podría ser la expresión más exacta, al fin, de lo pleno.

Mitsuo Miura confiere materia a lo inhaprehensible. Ya sea escultura o pintura. La reflexión previó del objeto —un momento en la cuenta indetenible del artista— renace pictóricamente en cualquier otro momento para dar forma a lo mismo: la representación. Cómo hacer presente lo que no se puede coger y referirlo, como si se pudiera, en lo suyo, color, ritmos, densidades, en lo plástico. Todo cuadro conlleva el planteamiento de qué es la pintura, rostro de lo que parece inaccesible, en un constante indagar el espacio que aloja a este medio y, en muy próxima relación, el que desaloja. Pero citar el espacio viene a señalar su resolución: los factores que lo determinan como realidad artística, expresiva, que le hacen presente, hay que insistir, en la expansión de unas magnitudes inteligentes por la concreta superficie de la tabla o el lienzo.

Parábola del origen: como la escultura, la pintura también es una caja. De resonancias. El hueco es un vicio intenso habitado por signos, por voces, y por cuanto relata su acontecimiento. Un caso a referir: luces. La expresión de lo pleno, el vacío, transmite una reflexión del color en su huella o fulgor, la luz, y en su propensión metafórica del desplazarse. La luz está siendo constantemente por lo que ilumina.

Por las cosas que en ella resuenan. De alguna manera, Mitsuo Miura, en su indagación pictórica, trata de desvelar unos comportamientos. De eso habla, felizmente la noticia de esta exposición diaria, incluso en su disposición —ordenación del tema— por series. Presencia de la geometría —figura del cuadrado— en el orden, también geométrico, de unas manchas de luz apenas aire. Un subrayado de los términos como contradictorios para ratificar el buen entendimiento que evidencia a la pintura en cualquier posición, esto que desborda los límites, que se percibe, como esa mirada y ese sonido, en lo que es.

N.º 37

18 de julio 1986 Madrid

Fernando Huici realiza una crítica sobre la exposición conjunta que Mitsuo Miura y Guillermo Lledó llevan a cabo en la Galería Egam de Madrid, comparando la producción de ambos. Respecto al trabajo escultórico propuesto por Miura destaca su planteamiento espacial y afirma que ambos parten de las experiencias minimalistas.

Procedencia: HUICI, Fernando, «Maderas de oriente, maderas de occidente», *El País*, 18 de julio de 1986, p. 11.

[TÍTULO:] MADERAS DE ORIENTE, MADERAS DE OCCIDENTE

Como en un sutil regalo de final de temporada, esta muestra nos ofrece un diálogo visual y mental de secretas resonancias. Lo prolagonizan dos artistas cuyas respectivas trayectorias personales se han construido sobre una independencia ejemplar respecto al rumor de las modas y un apasionado compromiso con las raíces más puras y elementales de la belleza.

Nacidos ambos en 1946, el madrileño Guillermo Lledó y cl japonés Mitsuo Miura desarrollan a través de su obra intuiciones poéticas, plásticas y conceptuales, entre las que cabe rastrear numerosos puntos de afinidad.

En la sugerente exposición que ahora nos presentan, se ha buscado acentuar al máximo una cierta proximidad especular, fijando un momento de mayor confluencia en el trabajo desarrollado por dos personalidades creativas, que, pese a la vecindad de su espíritu y actitudes, poseen, en lo esencial, rasgos netamente diferenciados. Para conseguir hacer evidente el eje que forma el argumento de la muestra, se han elegido piezas que pertenecen a períodos distintos en la producción de cada artista: obras de 1983, en el caso de Lledó, y, en el de Miura, realizadas durante el presente año. No se trata aquí, únicamente, del hecho de que ambos artistas trabajen en estas piezas a partir de un mismo material, la madera. De hecho, la madera aparece en otros muchos momentos de la producción de Miura, pero que, sin embargo, no facilitarían una versión tan transparente del diálogo que ahora nos proponen. Es más bien el modo de aproximación al material y el resultado conceptual que la obra obtiene lo que confiere un ritmo paralelo a estas propuestas. Tanto Lledó como Miura parten aquí de una óptica que se sitúa en un punto particular de tensión dentro de la herencia de corte minimalista que suele dejarse sentir en sus respectivas actitudes creativas.

Desde los elementos construidos, fundamentalmente, a partir del cubo por Miura, a la calidad de acentos inmediatos en las estructuras monocromas de Lledó, el juego se establece a partir de una sabia manera de barajar formas, ritmos y proporciones esenciales. Mas no es, con todo, la solución concreta de las distintas piezas —más sensual en el hacer del artista madrileño y de una austeridad voluntariamente más estricta en el japonés— lo que capitaliza el sentido de sus respectivas ni define el lado más íntimo de la afinidad que entre ellas se establece.

El argumento fundamental de este diálogo gira ante todo, a mi entender, en tomo a una vocación de comprometer el propio espacio en que se insertan, tanto a través de la cadencia que marca cada pieza como de su disposición global. Resulta así imposible, bajo pena de mutilar su lectura, establecer una escisión mental entre obra y lugar, pues la creación verdadera es, a la postre, el aura que nos define la

temperatura poética del ambiente. Y poco importa entonces la diferencia que separa el clima característico de cada artista, ni que esa voluntad ambiental —recurrente en su trayectoria—, sea más explícita en el caso de Mitsuo Miura; los guiños que circulan entre uno y otro espacio nacen, con rostros diversos, de un flujo de común complicidad.

N.º 38

25 de febrero de 1989 Madrid

Fernando Samaniego explica la obra presentada en Egam en la exposición que Miura realiza junto a Guillermo Lledó. El autor explica la metodología empleada por Miura para realizar estas obras y hace un breve análisis de los principales hitos de su trayectoria. Incluye una interesante cita del propio Miura sobre la estética empleada en esta serie en la que habla del factor minimal *en sus trabajos. Asimismo, se destaca la intencionalidad de este artista por plasmar su propio placer en sus obras.*

Procedencia: SAMANIEGO, Fernando, «La playa de Mitsuo Miura», *El País*, 25 de febrero de 1989, p. 8.

[TÍTULO:] LA PLAYA DE MITSUO MIURA

La playa de Mitsuo Miura está en el cabo de Gata. La marea de los plásticos de los cultivos llega hasta las arenas doradas de la playa de Los Genoveses, en San José (Almería), y la mirada oriental barre desde el Morrón de Los Genoveses a la Punta de los Frailes. El artista japonés hay colocado los *120º en la playa de los Genoveses* [*sic*] en la Galería Egam de Madrid, con el cielo, las montañas, el aire, la arena, la humedad, aprisionadas en maderas y cristales.

Mitsuo Miura nació en Iwate, una ciudad industrial del norte de Japón en 1946, donde realizó sus primeros estudios artísticos. A los 19 años hizo un viaje a España y se quedó. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando siguió estudios de grabado y residió en Cuenca y Bustarviejo antes de afincarse en Madrid, donde tiene un estudio cerca de la estación de Atocha que comparte con el pintor Alfonso Albacete. Durante el invierno recorre con su familia las playas solitarias que se esconden entre Málaga y Almería.

Su primera exposición individual la realiza en 1969 en la Galería Egam, de Madrid, con unos dibujos y cuadros cercanos al expresionismo abstracto con algunos relieves que alertaban contra la facilidad de las clasificaciones. Miura recuerda ahora esa etapa gestual que le parecía «muy moderna». Vuelve a su galería habitual de Madrid para celebrar el 20 aniversario de este espacio, que ha abierto la exposición *Guillermo Lledó versus Mitsuo Miura* para contrastar la obra de dos artistas que no distinguen entre el objeto y el cuadro. Un adelanto fotográfico de su trabajo apareció en número cero de la revista *Arena*, junto a otras interpretaciones del paisaje en Beuys, Miquel Navarro, Smithson, Eva Lootz y Perejaume.

Mitsuo Miura ha participado desde los años setenta en la avanzadilla del arte español con un inicial informalismo al que se suman aspectos del *minimal*; el *land art* y el arte conceptual. La etapa de la Galería Amadís, el trabajo de los Gordillo, Alcolea, Juan Hidalgo, Franco, Nacho Criado, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, son recuerdos de nostalgia para Miura, que destaca el diálogo y la forma de vivir de los artistas, donde cada uno seguía su camino sin crear moda, con una figuración cercana a la trampa del conceptual y las instalaciones.

«A lo largo de los dos años he desarrollado la misma idea pero con enfoques y materiales diferentes. De aquella inicial acción gestual he llegado a un campo, mucho más natural como la

contemplación del paisaje de una manera no realista. Me interesa lo *minimal* y el sentido conceptual, tratar, un objeto como mínimo y al mismo tiempo como máximo, el refinamiento, el presentar una idea sin decorar, dar valor al objeto y a la forma. Es una actitud minimalista y conceptualista, incluso muy religiosa, como la contemplación de un paisaje desde lejos», dice Mitsuo Miura.

Placer

El trabajo como un placer. «Quiero que se note ese placer». En la actual exposición (120º *en la playa de Los Genoveses*, Miura lleva esa sensación de paisaje en los abanicos de madera, con distintos colores a lo largo del día (tiene en el estudio otros paisajes de color típico en grandes formatos para una próxima muestra), los cielos azules, el agua, el clima, la humedad del aire, encerrados en círculos o en cristal grabado. A veces el paisaje tiene la forma horizontal y vertical de la toma fotográfica y se une en cruz; se mezclan paisajes y colores pero no se funde en símbolo religioso.

Otras etapas de Miura se han podido ver en la en la exposición individual de 1981 en el Museo Español de Arte Contemporáneo o en la colectiva *En tres dimensiones* de 1984, en la Caja de Pensiones. En esta ocasión se presentaban sus sobrias esculturas rectilíneas en madera tallada, de disposición espacial calculada. Enfatiza con máxima economía de medios la polivalencia de las configuraciones y su asociación. Sus esculturas son al mismo tiempo objeto de definición imprecisa. La madera, material expresivo por excelencia, es tratada con distanciamiento artesanal sin revelar agresión alguna. Las piezas contrastan con el entorno natural por su factura exacta y angulosa, mientras que adquieren una cualidad orgánica si se las coloca entre paredes.

El placer del objeto estará en la edición de grabados de 10 artistas que Miura hará con un tratamiento singular, desde el estuche a la misma obra.

N.º 39

Octubre, 1991 Madrid

Carlos Jiménez analiza de forma espléndida la trayectoria de Miura argumentando la importancia que adquiere en la misma algunos valores como el color y el encuadre. Asimismo, define la influencia de la fotografía en las obras de este creador y examina con detenimiento la serie de 120º en la playa de Los Genoveses*, en la que según Jiménez Miura lleva un paso más allá los planteamientos del impresionismo.*

Procedencia: JIMÉNEZ, Carlos, «La línea del horizonte», *Lápiz*, n.º 80, octubre 1991, pp. 48-53.

[TÍTULO:] LA LÍNEA DEL HORIZONTE

«Yo soy sólo un pintor». La declaración es de Mitsuo Miura y en su caso sorprende. Él es japonés, tiene cuarenta y cuatro años de edad, y se ha pasado casi la mitad de su vida en España haciendo cosas que corresponden más al concepto de un arte sin fronteras que al de un arte sometido a géneros, tradicional en definitiva. Miura ha hecho *land art*, fotografía, objetos, grabados, instalaciones y cuadros que son apenas cuadros, cuadros con el mínimo de pintura posible, cuadros como los que enseñó el otoño pasado en la Galería Estampa de Madrid, que consistían apenas en rectángulos de color plano inscritos en marcos pintados en otro color sobre la tela.

Pero la perplejidad que provoca su declaración entre quienes intentamos interpretarla y clasificarla no le preocupa mucho a él. El insiste: «soy pintor», y argumenta que a él, como a todos los restantes herederos de la descomposición analítica de la pintura realizada por Wassily Kandinsky, lo que le interesa es el color. El color pura y simplemente, el color sólo modificado por su relación con otros colores en acoplamientos en los que la intervención de la línea y el plano es la mínima posible.

Esta pureza, característica sobre todo del trabajo de Miura de los últimos tres o cuatro años, tiene, sin embargo, su historia. Viendo en perspectiva, diacrónicamente, su obra, me atrevo a enmendarle la plana diciendo que él es un pintor en búsqueda de la pintura, un artista para quien la pintura, más aún el cuadro, ha sido durante largo tiempo una meta que ha ido alcanzando a lo largo de diversas y sucesivas aproximaciones. Su caso no debe, sin embargo, confundirse con el mucho más habitual representado por artistas que sabiendo o creyendo saber qué saber qué es la pintura, en qué consiste un cuadro, se esfuerzan largamente por encontrar un estilo, su estilo, concebido como un medio de expresar su propia individualidad. Miura es ajeno a estos esfuerzos románticos. La suya es una actitud ante la pintura que podría calificarse de deconstructiva, si no fuera porque es exactamente lo contrario de lo que es la deconstrucción. La deconstrucción, hija al fin y al cabo del *regresum* que caracteriza la vasta tarea filosófica de Martín Heidegger, supone la existencia de algo previamente dado, una aglomeración, un compuesto, una cristalización, que se va desmontando por procedimientos que tanto para Heidegger como para Derrida poco tienen que ver con la analítica cartesiana. Para Miura, en cambio, lo ya dado, tanto desde un punto de vista histórico como personal, es la pintura analítica, descompuesta en sus elementos esenciales o específicos, y lo que él pretende antes que profundizar esa descomposición es componer con esos elementos un cuadro. Su tarea es, o por lo menos lo ha sido a lo largo de muchos años, progresiva y no regresiva, constructiva antes que deconstructiva. Revisar el conjunto de su obra es revisar el trabajo de un artista que, como un *bricoleur*, ha ido reuniendo los elementos de un cuadro para terminar finalmente

pintándolo.

A comienzos de los años ochenta, Miura estuvo a punto de concluir en las afueras de Tárriga, en Cataluña, un proyecto sin título, como fue habitual durante mucho tiempo en su obra, que tenía todas las trazas de una pieza más del *land art*. Consistía, como ocurre frecuentemente en los trabajos térricos de Michael Heizer, en una zanja excavada por una pala mecánica. La debían completar unos espejos dispuestos en el fondo para reflejar según Miura el cielo cambiante. Pero no fue posible: a mitad de camino el proyecto se quedó sin fondos. La intención de Miura no era, sin embargo, la de hacer un ejercicio de remodelación del paisaje. El paisaje ciertamente le interesa, hasta el punto de que si finalmente aceptamos que él es simplemente un pintor, habría que añadir que es un pintor paisajista. Pero aplacemos este punto y volvamos sobre el proyecto de Tárriga. Allí, más que practicar el *land art*, duplicar devota o irónicamente la acción de Robert Smithson de llevar un espejo a Yucatán Miura estaba intentando plantear problemas de marco, de encuadre y de formato. La zanja, abierta en la cima de una colina, debía funcionar en esa pieza como un encuadre del paisaje situado delante de ella, invirtiendo de hecho la relación que según Peter Halley existe entre los cuadros y las earthworks de Michael Heizer. Para Halley, estas últimas «tienen el mismo impulso que sus cuadros y lo llevan a cabo de un modo más directo. Su obra de galería se podría interpretar como la de alguien para quien un cuadro o un relieve es una especie de precalentamiento para hacer una obra más radical en el paisaje».

El regreso de Miura del paisaje al cuadro, quizá indeciso en el proyecto de Tárriga, se delimita con precisión en la obra fotográfica que realiza en esos mismos años. También en ella debemos resignamos a no encontrar ningún titulo, pero éste es un dato que importa poco, que sólo dificulta la clasificación. La intención, en cambio, de todas estas piezas, que constituyen sin duda uno de los conjuntos más logrados de toda la obra de Miura, es diáfana: se trata de enunciar y de resolver problemas de encuadre. Cierto, estos problemas, a fuerza de resolverse de un cierto modo común, han caído, como las palabras en el habla o en la prosa, en el olvido, y los pintores tienden a darlos por resueltos aun antes de ponerse a pintar. O si lo hacen, si se replantean estos problemas efectivamente delante de una tela en blanco, procuran que en el resultado final no se note que lo han hecho, asegurándose como decía Marx que el trabajo del sastre desaparezca en la levita.

Las fotografías de Miura, ademas de imágenes admirables, son documentos, registros de los diversos modos y pasos de su investigación sobre el encuadre. En algunos casos, como ocurre ejemplarmente en la foto de la fachada de una casa anónima y modesta, a cuya puerta se accede por una breve escalera de tres o cuatro peldaños enmarcados por dos pasamanos elementales y macizos, la solución del problema del encuadre es un auténtico *objet trouvé*. O si se prefiere una *mise en scene trouvé*, que Miura ha encontrado y retenido ena una imagen fotográfica.

En otros casos él enuncia y da una respuesta a la cuestión haciendo construcciones mínimas, discretas, de una conmovedora simplicidad, con cuatro varas de madera desnuda y pocos centímetros de altura, clavadas en la arena. Hay también un tercer modo, en el que interviene decisivamente la manipulación en el laboratorio fotográfico. Miura en estos casos fotografía un cielo con nubes y manipula la ampliadora para que en la copia aparezca inscrito un rectángulo transparente que logra, sin embargo, encuadrar al cielo y darle otra calidad.

Cuadro/Encuadre. He utilizado hasta aquí estas dos palabras, permitiendo que el parentesco existente entre sus significantes neutralice u omita la diferencia entre sus significados. Diferencia radical si se la evalúa desde un punto de vista filosófico y por consiguiente histórico. La palabra «cuadro» pertenece al círculo de la pintura y «encuadre» al de la fotografía. Y Mitsuo Miura es un pintor de los tiempos de la fotografía. Y no sólo porque haga fotografías y las utilice además para formular problemas específicos del trabajo pictórico. La fotografía, mejor, la cámara fotográfica, es para él, y no sólo para él, algo más que una herramienta neutral y completamente externa, de la que se sirve como podría servirse de un hacha de silex o de un pincel de pelo de marta. La cámara fotográfica es más bien un símbolo de la civilización industrial, un dispositivo maquínico, para decirlo con más exactitud y con palabras que son de Gilles Deleuze, que nos pertenece y afecta tanto o más que el marcapasos del cardíaco o las lentillas del miope. Frankenstein, Pinocho, el Golem son otras tantas representaciones literarias de una simbiosis profunda y esencial entre el hombre y el artificio, a la que nuestra cultura se niega tercamente a conceder el estatuto de una figura de la conciencia. La suerte de dos de sus versiones más recientes, el Robocop de Paul Verhaeren y el Halley, el superordenador humanizado —¿animado?—, de «2001 Odisea del espacio» de Stanley Kubrick, da cuenta de dos modos distintos de este rechazo. En el primer caso, la absorción prácticamente completa de un individuo por sus prótesis es confinada al universo infantil del cómic y los videojuegos. En el segundo, *il sorpasso*, el sobrepasamiento del hombre por un superordenador, un ordenador de n+l generación, es encajado por Kubrick en los mismos términos en los que Nietzsche encaja la muerte de Dios y de su criatura: el hombre. Es decir, con el anuncio del advenimiento del Superhombre y su corporeización en la figura del niño.

Mitsuo Miura, en cambio, asume esta condición híbrida, de «hombre de la cámara» con espontaneidad y jocundia. Sus cuadros son efectivamente cuadros, pero quien los pinta es un hombre que, aunque en el momento de hacerlo no tenga entre las manos una cámara, está profundamente moldeado por sus procedimientos característicos. Él *mira* fotográficamente, *compone* fotográficamente y cuando quiso pintar el primer problema que se planteó fue el del encuadre. Esto último ocurrió, como ya dije, hace bastantes años; pero sólo ahora, cuando su obra se acerca cada vez más al cuadro ideal que traza la línea del horizonte de su búsqueda, y adquiere por fin nombre, ese nombre es precisamente «120º en la playa de Los Genoveses». Los 120º de la apertura de campo de una fotografía normal.

Un cuadro es o fue durante un tiempo todavía próximo a nosotros lo que ese cuadro representa: el mundo, nuestros mitos, el espíritu de la época... Para Miura, el qué pintar viene determinado por el cómo pintar: a fin de cuentas y como ya dije, él es un heredero voluntario de la obra formalista y constructiva de las vanguardias históricas. Sin embargo, sus sucesivas investigaciones sobre el cómo le han apartado poco o nada de su deseo de pintar ante todo paisajes. Aquí está una de las claves de su arte, un canon que rige el despliegue armonioso de sus distintas etapas y propuestas, hasta el punto de que una fotografía que realizó en 1986 de la playa de Los Genoveses, un lugar situado en la costa de Almería, es como la matriz de todos los trabajos que ha hecho después. En esa fotografía panorámica, que en realidad es la suma o composición de cinco fotografías distintas que muestran otros tantos ángulos de la amplísima plana, están in nuce los cuadros, los objetos, los grabados e instalaciones que ha realizado en los últimos años, incluido desde luego su título común: la playa de Los Genoveses. También están los colores. Los colores de sus cuadros y sus objetos, cada vez más planos, más monocromos, responden a su deseo de reproducir los de la plana donde acampa con su familia cada verano durante cuarenta días. Unos son los colores, la arena, otros los del mar, los terceros son del cielo y los cuartos de la montaña. Y están también los colores difíciles por mudables y evanescentes del día, de la humedad ambiental, del brillo espejeante de las olas del mar, para el cual ha traído a cuento una hermosa expresión japonesa: *kira kira*.

El paisaje, sin embargo, no es reconocible en ninguna de las obras de Miura. Ni siquiera antes, en los tramos iniciales de su trabajo, cuando estimulado por el bosque cercano a su casa de Bustarviejo, un pueblo de la sierra madrileña, tallaba maderas que lo evocaban. Eran piezas enteras, con el corazón, el alma o el núcleo excavado y pintado usualmente de negro, que antes que citar los troncos de los árboles, querían poner de manifiesto la condición y la calidad de la madera, rompiendo esta literalidad en beneficio de la metonimia sólo con la cavidad pintada de negro, con la que Miura quería representar la cerrazón del bosque, su enigma.

Para Mitsuo Miura, más que las formas reconocibles del paisaje importa el clima, la emoción, la temperatura y la densidad de sus colores. De allí que para él todo sea o pueda convertirse en paisaje: tanto la sierra de Bustarviejo o la playa de Los Genoveses como su propia casa en la ciudad, en Madrid. De hecho, hay una serie entera de cuadros reticulados de comienzos de los ochenta, en los cuales vibra silenciosamente una aglomeración de colores, que tiene como referencia las distintas estancias de su casa. Y junto a esos cuadros, unas construcciones de madera, muy de Sol Le Witt, que intentan exactamente lo mismo.

«El paisaje más íntimo» ha llamado a este tipo de paisaje Carlos Pérez Uralde, y quizá acierte. Miura prefiere, sin embargo suplantar los calificativos por una explicación de sus intenciones, en la que no faltan, aparte de su interés en descomponerlo en sus elementos puramente pictóricos, su deseo de retener de él sólo aquello que es placentero o por lo menos pacífico. Él ama la belleza hasta el punto de bordear en muchas de sus obras la decoración, y rechaza el gesto crispado, el grito, los disturbios e inclusive las huellas del propio trabajo que muchos artistas suelen dejar visibles. Él no, él las cubre, las hace desaparecer por completo.

A mí el paisajismo de Miura me parece una vuelta de tuerca más del impresionismo. Un modo de acercarse a la realidad exterior dominado por la actitud contemplativa y la *joie de vivre*, que supone simultánea y paradójicamente un interés por resolver técnicamente los problemas de representación suscitados por la fugacidad de esa realidad. Los hombres somos fugitivos, o lo es el tiempo que nos ha sido concedido o lo somos ambos, pero lo que sí es seguro es que pocas realidades se prestan tanto a la representación de esa fugacidad como un cielo de nubes pasajeras, como esos cielos que tan insistentemente ha fotografiado Miura. Haciéndolo, redescubrió lo que ya la fotografía había permitido descubrir: que se representa mejor la fugacidad congelando el instante que reproduciendo directamente el flujo imparable del tiempo. Lo que la instantánea pierde en literalidad, lo gana en intensidad: la secuencia ausente pesa más que la presente. Sólo que Mitsuo Miura, dejando de lado las formas reconocibles a simple vista, las anécdotas de un cielo de nubes pasajeras va más allá e intenta representar el instante absoluto, su esencia, o como él mismo dice, el marco en el que tiene lugar lo pasajero. Cuando lo consiga, habrá conseguido pintar el cuadro, su cuadro porque para él el instante es un color y un encuadre.

N.º 40

Julio-septiembre, 1994 Madrid

Artículo publicado en el Boletín de Arteleku en el que Alicia Murría realiza una reseña de la exposición individual que Miura celebrada en 1994 en este centro. Asimismo, esta autora añade algunos apuntes biográficos y analiza el bagaje acumulado por este artista durante sus años de formación en Japón.

Procedencia: MURRÍA, Alicia, «Del color y la percepción», *Zehar*, *Boletín de Arteleku*, julio-septiembre 1994, n.º 26, pp. 30-31.

[TÍTULO:] DEL COLOR Y LA PERCEPCIÓN

Escribía Guillermo Lledó cómo en cierta ocasión Mitsuo Miura, paseando por las Ramblas de Barcelona, rememoraba su llegada a España en barco desde Japón con tan sólo 19 años. ¿Qué le impulsó a quedarse al joven viajero que más tarde optó por hacerse artista? Aunque ya la idea parece que estaba prefijada, el ambiente no parece que fuera especialmente estimulante en la España de finales de los setenta.

Itinerario:

Una estancia no demasiado prolongada en Madrid, luego en Cuenca, el lugar imprescindible y neurálgico bajo la protectora actividad de Zóbel, allí compartiendo estudio durante varios años con Nacho Criado, más tarde Bustarviejo, con la vecindad de Schlosser, y luego, hace muy pocos años, de nuevo Madrid. El había llegado con un cierto bagaje de conocimiento del arte contemporáneo, Madrid le había parecido un lugar bastante conservador, y es que repasando algunos de sus viejos catálogos, uno en concreto que recoge obras de 1974, algunas fotografías dan cuenta de unas piezas que se nos aparecen ahora con una enorme actualidad, objetos filiformes sobre unas pequeñas peanas, un largo tubo de lona suspendido del techo y relleno de algún material que lo hace flexible, cintas de colores con un rótulo al lado donde anota «30 m, 40 m, 50 m», unos dibujos de trazo zigzagueante, tramas, retículas, acumulación, series de signos, una escritura indescifrable...

Pero antes, en el 72, unos cuadros de pinceladas nerviosas y entrecruzadas, entre Pollock y Tobey, pequeños formatos multicolores, rojos, azules y blancos ágiles y vitalistas, Mitsuo siempre se ha declarado, ante todo, pintor, porque el color es su dominio natural.

Pero también el negro, al fin y al cabo la suma de todos los colores. Saltamos al año 79, unos dibujos de grafito como imponentes sumideros, y formas geométricas de trazo leve. Levedad, una categoría que conoce bien, en su obra todo parece ligero, como nacido sin esfuerzo. Hablábamos no hace mucho de estos asuntos a propósito de la obra de Robert Ryman, que tanto nos había conmovido, y de cómo el americano, al igual que Matisse, quería que su obra apareciese a los ojos de los otros como la primavera, ocultando todo el esfuerzo que había costado. Mitsuo procede de esta forma, un pudor del que los occidentales, sobre todo los de tradición católica, carecemos; mostrar las llagas parece un acto de lo más digno y, sin embargo, qué impúdico. El japonés es mucho más partidario de mostrar la otra cara, el reverso del dolor, que quizá es otra suerte de impudicia, quién se atrevería en nuestro contexto a titular un cuadro con semejantes frases: «Qué vida tan maravillosa», «El placer es mío» o «Cuatro metros cuadrados de bienestar». Intolerable. Sobre todo esto conversaba hace pocos días con el entrañable Luis

Francisco Pérez y me decía con su socarronería habitual: «Mujer, es que el dolor siempre da más juego, es más literario». Puede ser.

Pero volvamos a la utilización del negro en la obra de Mitsuo Miura. También a finales de los setenta realiza una serie de grabados de formas elementales, círculos, cuadrados, rectángulos negros sobre fondos de una blancura ausente, parecen flotar y retraerse sobre la superficie en un juego ambivalente, a veces combinados con grises; casi minimalistas, rompen sin embargo la rigidez en sus bordes, sutilmente desflecados, como aludiendo a las imperfecciones generadas por la mano que, pulcramente, se desborda. Más tarde, ya en la frontera de los 90, de nuevo la negra superficie del lienzo, esta vez orlada por un naranja restallante.

Comienzos de los ochenta. El color. La tela parece una piel de tonos cambiantes, rosas, azules, malvas que se superponen, forman pequeñas turbulencias y se remansan, y en el centro un cuadrado de color uniforme, a veces sólo contorno o retícula, como si la geometría y el orden fuesen un valor al que volver una y otra vez para no abandonarse al exceso. Y, a mediados de la década, unos objetos o esculturas, como queramos llamarlas, son las cajas; sin título, no pueden tener ninguno, demasiado imponentes para añadir palabras, diferentes tamaños pero siempre alargadísimas, madera ligeramente barnizada al exterior y, por dentro, la negrura infinita, la entraña del bosque. Pocas veces se ha expresado mejor el misterio de la naturaleza, nunca un paisaje tan elemental y profundo, tan elocuente.

Paralelamente una experiencia en Tárrega, una intervención en el espacio abierto, «Camino de cielo», un gran surco en la tierra que pavimentado de fragmentos de espejo reflejaría el cielo y las nubes cambiantes, no se llegó a concluir pero nos quedan los testimonios fotográficos, como en otros muchos casos, porque Mitsuo Miura establece con el paisaje y la fotografía una relación privada que sólo a veces comparte como pieza definitiva y otras como puro documento. La playa de Los Genoveses, en la costa de Almería, ha sido el escenario de buena parte de esta actividad y ha generado diversas series de imágenes y también pinturas y objetos: en aquel lugar pasa los veranos. Arena, agua, reflejos, el paisaje y la vegetación que son luego traducidos con una extraordinaria economía formal. «120 grados en la playa de Los Genoveses», formas en abanico que traducen el ángulo de la cámara convertidas en superficie de color, aquí los rojos, los verdes, los azules, los naranjas, los violetas, como si al entornar los ojos en los días de pleno verano, cuando el sol estalla, todo se tiñese de vibraciones cromáticas y la espuma del mar hiciese de suave filtro. Allí, en la arena, ha realizado también esas intervenciones casi privadas que la cámara nos desvela: una hilera de postes que marcan un espacio, una canalización que el agua se encarga de borrar, nada queda permanentemente modificado en ese paisaje, todo vuelve a su orden anterior, el artista no está preocupado por dejar huella de su presencia, posiblemente porque son las huellas una de sus herramientas de trabajo, las huellas dejadas en la memoria, las sensaciones producidas por el calor, por el agua, por los colores, por el paisaje, por la humedad. Ahí están las fuentes que enriquecen su percepción, esa percepción armónica del mundo y de la vida.

No resulta fácil cerrar en unos cuantos folios un trabajo de casi veinticinco años, no es ésta la pretensión, pero cómo no aludir a esos pequeños juegos pictóricos de los últimos años, mínimas secuencias de colores festivos donde aparecen óvalos y elipses como nubes zumbonas, o esos otros sutilísimos círculos metálicos que inundan el muro de luz cambiante, o las cartulinas ensambladas en frisos, o cuando se permite colocar pequeños bastidores con su correspondiente tela sobre la pared y luego pintarlo todo creando, simplemente, una superficie monocroma y desestabilizada.

Artista de innumerables registros, sin sobresaltos, sin forzar la materia es capaz de actuar en formatos mínimos y en grandes superficies, utilizar telas multicolores y toneladas de sal, cristal grabado, plástico, pintura, madera de cedro, papel, tinta, metal. Todo tiene cabida y nada es aleatorio. Permeable al mundo exterior, meticuloso observador, traduce sensaciones de silencio ensimismado, la contemplación y su armónica relación con el paisaje. La reducción, la sencillez, la horizontalidad de las formas en un despliegue que podría ser infinito; nitidez de los signos y complejidad conceptual, sensualidad, vibración poética. La experiencia que se fundamenta en el orden visual, el refinamiento, la secuencia, ese abrir y expandirse de la obra que envuelve al observador y lo conduce al interior de las sensaciones y de la experiencia; le interesa el fluir del tiempo, el ritmo interno de las cosas y el efecto que sobre los sentidos ejercen esas mutaciones.

Una obra que, hablando del mundo exterior, posee la virtud de dejarnos a solas con nosotros mismos.

N.º 41

5 de septiembre 1994 Madrid

Artículo en el que Fernando Castro Flórez examina la exposición de Miura celebrada en el Koldo Mitxtelena de San Sebastián en 1994. El autor elabora una panorámica de toda su obra y acierta en relacionar algunas de sus piezas con las de otros creadores a nivel internacional e incluso algunos orientales. Destaca como motor de su trabajo la serenidad que le proporciona el paisaje.

Procedencia: CASTRO FLOREZ, Fernando, «Mitsuo Miura: el arte de la serenidad», *Diario 16*, 5 de septiembre de 1994, p. 49.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA: EL ARTE DE LA SERENIDAD

En las salas de exposiciones Koldo Mitxelena de San Sebastián se presenta una selección de obras de Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) realizadas desde la mitad de los años sesenta. Miura lleva afincado en España desde fines de los años sesenta y ha transitado en su obra por la abstracción, próxima al expresionismo americano, el tachismo, las fotografías de índole conceptual que sugieren proyectos de *land art* o las más recientes obras insertas en una estética minimalista. Las últimas exposiciones de Miura en la Galería Juana Mordó o en muestras como «Madrid años setenta» o «sueños privados, espacios públicos» [*sic*], confirman a este artista como una referencia ineludible, con una poética que se ha ido condensando y ganando en intensidad.

Las obras más conocidas de Miura son las que se refieren a la playa de Los Genoveses, en la que desarrolla una estética que va desde la pintura a las instalaciones, las fotografías o los grabados. Si es evidente la relación con Dibbets o algunas formulaciones conceptuales de Lawrence Weiner, también es cierto que Mitsuo dota a sus piezas de una levedad especial que es el signo de un cruce cultural entre la vanguardia japonesa que conoció en su juventud y una sensibilidad permeable a lo mediterráneo.

Comunión con el paisaje

Armando Mortecinos, comisario de la muestra, ha señalado cómo en la playa almeriense maduran cuestiones fundamentales: la idea un paisaje no naturalista («una ilusión de paisaje»), la experiencia de la luz, el contraste como fuente de belleza, el, transcurso de lo cotidiano («Nada es trascendente pero todo, hasta lo más pequeño, importa»). Miura ofrece una totalidad de una experiencia de comunión con el paisaje: el espectáculo del color o la repetición de las formas conducen hasta unos ritmos, musicales y plásticos envolventes, rimas ofrecidas para la visión relajada.

Son muchos los que elogian a Mitsuo Miura por su capacidad de trabajo y, sin embargo, su auténtica virtud es hacer obras de la pereza o mejor imágenes de la serenidad. Miura comenzó a finales de los años sesenta a interesarse por la repetición de los objetos y posteriormente por el sentido musical de la línea: una indagación sobre los límites del espacio plástico.

Desde un tratamiento metafórico de la naturaleza avanza hacia ciertas sensaciones más abstractas: del horizonte al surco en la tierra y finalmente hasta las pinturas objeto. Miura escudriña el bosque, intenta encontrar alguna respuesta, un ritmo secreto en las briznas de hierba, en las hojas caídas, pero también en los recorten de papel o en los clavos arrojados al azar.

La convicción mística, expresión de la serenidad, de que Dios anida en los detalles es la misma que le lleva a este artista a ordenar los informes con presentar contenedores de arena, estructuras que no son tanto ruinas cuanto aforismos de un pensamiento nómada, que accede a la escritura neutra, casi nocturna de los canales sin salida, esos sarcófagos prolongados que contienen sólo el vacío.

Un pintor obsesionado por el semicircular horizonte de la playa de Los Genoveses, ofrece elementos sucesivos de un mirar poético. La comarca de Mitsuo Miura viene a nuestro encuentro. Decimos que nos adentramos con la mirada en el horizonte, esto supone que el círculo de la visión es algo abierto, cuya apertura, ya lo señaló Heidegger, nos viene dada porque miramos dentro de ella.

Ese, adentrarse en el horizonte es, en realidad, fidelidad a la luz, persistencia en un material que es auténticamente caprichoso, puro radical, fuente de intensidad. La intensidad de la obra de Mitsuo Miura sólo se revela si se advierten las ligeras variaciones, fenómenos perceptivos delicados, sombras mínimas, un dominio infralava que no es azaroso, sino buscado con paciencia. Serenidad es la constelación de ese tipo de artista. En este límite del arte de la serenidad confluyen las ideas de Ad Reinhardt, sus pinturas negras («justamente lo que nadie puede hacer») que son mandalas y la obra de Shitao, una nostalgia del regreso al origen. Este pintor chino subrayó que en el caos el estado virtual que precede al acto de pintar: el artista separa cielo y tierra con una pincelada única, pone en obra la metamorfosis, esto es, el corazón del caos se instala en el lienzo y estalla en luz.

El cuadro «El río amarillo», de Shitao, es una escena extraña, acaso nuestra herencia desconocida, el testimonio de Mitsuo Miura, en el que todo son manchas y puntos, como pétalos furiosamente abiertos o que remolinean en el aire o como solas de piedra» que arrasan con todo. «Cuando en un pintor —escribe François Cheng en su novelar libro «Vacío y plenitud»— la pincelada llega a ser un punto, lindamos con el misterio de la tentación del trazo hecho añicos, y aun del no trazo. No trazo o semilla para la siembra, según la fórmula del gran pintor moderno Huang Binhong: «Cada punto debe ser la semilla sembrada que siempre promete nuevos brotes».

Mitsuo Miura propone en su obra el logro del día que es dejar hacer como hacer: la semilla se llama escucha. Aunque es difícil puede encontrar alegría en la espera, perderse en descubrimientos de lo insignificante. El arte siembra en muchas ocasiones, el asombro, su puro asombro por el hecho de existir.

Miura llega en sus composiciones a una cierta eternidad lograda, esa experiencia del tiempo en la que el silencio actúa como un marco excepcional. Lo que nos permite escuchar, escribir o pintar las semillas, la verdadera regla que no tiene oriente fijo es el aliento: «¡Los puntos se forman llevados del aliento!», escribe con pasión Shitao. El misterio no cae nunca del cielo; la serenidad se escucha, cuando se está atento, en la respiración.

Sentido para la figuración

Las delicadas construcciones de madera de Miura parecen intentar gobernar el aire, como las instalaciones trasladan un fragmento del suelo o la sal define el arco de la visión. En unas fotografías, Miura centra unas nubes, sigue las enseñanzas románticas, esos ajustes de lo esmero que eran auténticas promesas de felicidad. En los polípticos la gradación atmosférica se encarna en el calor, esos puntos que son la forma más ajustada de proponer un nuevo sentido para la figuración. Este tiempo dotado de distintos centros, vacío tal vez en aquél que permitiría reconstruir al círculo está dotado de una armonía excepcional. También podría hablarse, al respecto de la obra de Miura de suma cualidad ornamental, si por tal entendemos una percepción oblicua que tiene que ver con el sentido de la finitud. El lujo que encarnan estas obras es vital, se aproxima a las cualidades del vestido oriental o la arquitectura ceremonial.

La belleza surge en el espacio de la meditación, en la geometría próxima al tantrismo. El horizonte de la serenidad articula el mundo: de las turbes a las gotas de agua, a la temperatura propia de los placeres. Los ritmos de la pintura de Miura son los propios de la ternura, el tacto más complejo que se encuentra en la piel: lo más profundo.

N.º 42

Diciembre de 1995 Madrid

Santigo Olmo escribe esta reseña con motivo de la exposición de una serie de esculturas que no habían sido apenas expuestas con anterioridad y algunas de ellas resultaban totalmente inéditas. Sobre ellas el autor destaca su delicadeza y las sitúa en un lugar opuesto a todo minimalismo.

Procedencia: OLMO, Santiago B., «Mitsuo Miura», *Lápiz*, n.º 117, diciembre de 1995, pp. 91-92.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA

A menudo, ciertas claves esenciales en la trayectoria de un artista permanecen durante un cierto tiempo ocultas en el estudio, como si se tratara de trabajos excesivamente personales. No podrían ser definidos como exactamente secretos, pero en cualquier caso el propio artista los sitúa alejados de su obra más inmediata, aquella que cíclicamente es exhibida en exposiciones. Precisamente ahí, en esas obras realizadas más con el objetivo de dirigir o concentrar las ideas en el estudio, entendidas quizás cómo un instrumento más de reflexión, para alcanzar la concreción en otros lugares, es donde más se pueden desentrañar los impulsos que facilitan los giros, los matices que anuncian las variaciones o los cambios en las actitudes.

Para inaugurar un nuevo y más íntimo espacio, por sus dimensiones y carácter un Estudio, cuyo objetivo es el de mostrar aspectos específicos y parciales pero de significación, dentro de la galería, Helga de Alvear propone una exposición de esculturas de Mitsuo Miura fechadas entre 1979 y 1984, que han permanecido relativamente ocultas a la mirada del público durante estos años. Relativamente, porque en la exposición que hace ahora un año le dedicó la sala Koldo Mitxelena en San Sebastián, algunas de estas esculturas fueron exhibidas junto a la obra pictórica.

La escultura de Mitsuo Miura se plantea en tono intimista, como si pretendiera abarcar los matices de un estudio sobre las posibilidades de un universo minimalista en el que el tacto, los matices y la subjetividad fueran las claves de comprensión en la valoración de cuestiones y problemas espaciales. Exactamente el lugar opuesto a todo minimaliso. Si bien el punto de partida parece situarse, al menos como lenguaje, en el minimalismo, y en ciertos planteamientos cercanos a Sol Lewitt en la medida en que se abortan las formas como un proceso de desarrollo de estructuras que evolucionan a través de variaciones, la resolución formal permite no sólo un distanciamiento sino incluso un entrar en discusión y en contradicción con esos planteamientos.

El espacio acotado entre las formas geométricas de madera es el que marca la estructura pero es la manualidad artesanal deliberadamente combinada con una exactitud de marquetería industrial, la que define las normas internas: la variación de la estructura no domina el proceso. Los colores, las texturas y las calidades de las diferentes maderas combinadas entre sí son las notas determinantes que introducen el ritmo pasional de las variaciones, completando el ritmo conceptual de las estructuras. En otras piezas que remiten a series de vaciados de troncos de árbol, las referencias se hacen más primitivistas, buscando un engarce con los impulsos que conectan con la naturaleza.

De otro modo, lo que podríamos entender como minimalismo se estructura como una manera de ver y disponer el espacio y sus objetos, más propia de la versión en la cotidianidad (oriental, en este caso japonesa) que de intelectualización occidental de lo ascético. Se trata de obras eminentemente íntimas, recogidas sobre sí mismas, como expresión de un orden mental que facilita la comprensión de un mundo sumergido en el caos de la percepción. Desde esa perspectiva resulta sin duda más sencillo entender la conjunción de aleatoriedad, azar, orden y rigor conceptual que es consustancial a la obra pictórica de M. Miura.

Realizadas en el estudio que el artista poseía durante esos años en Bustarviejo, en la sierra madrileña. participan de una tensión por lo natural, que nunca se deja arrastrar por la pasión desbocada: la pasión también posee sus reglas y sus matices, vivida desde la cotidianeidad es articulable y ordenable, pero sin perder la capacidad de desbocarse.

Santiago R. Olmo

N.º 43

Octubre de 1996 Madrid

Artículo escrito para conmemorar el décimo quinto aniversario de la revista Lápiz *en el que se repasan las características más importantes de la producción escultórica y pictórica de Miura.*

Procedencia: «Mitsuo Miura, Espacio y luz», *Lápiz,* n.º 125, octubre 1996, pp. 62-63.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA, ESPACIO Y LUZ

Después de tanto tiempo entre el arte español, parece que para hablar de la obra de Miura hace falta ir mucho más atrás de esa fecha de 1982 de la que partimos ahora. Porque en ese momento ya Miura, a pesar de su juventud o tal vez precisamente por ello, planteaba exposiciones retrospectivas. Su obra escultórica se cierra en 1984, y sin embargo hay que hablar de ella como un punto esencial en su trabajo y también en la memoria plástica de un momento determinado. Y esa idea de cerrar una etapa brillante define también la forma de trabajo de un artista que ha sabido instalar en otras coordenadas bien diferentes la sutileza y la intimidad de lo que en su país de origen se entiende como arte y trabajo.

Miura es hoy conocido como pintor, practicante de una especie de intervencionismo minimal en una gama pictórica que es esencialmente la descripción de un paisaje interior cegado por una luz imposible. Es el color la creación de la luz, y las formas sistemáticas y repetitivas son la obra del artista que seria y ordena de esta manera un aspecto silencioso y desordenado de la naturaleza y de la realidad. No hay nada en esta pintura del espíritu romántico del paisajismo occidental, sino ese silencio y la búsqueda de la perfección, una búsqueda característica del arte oriental que solamente en sí misma tiene justificación y no, desde luego, en sus imposibles logros. Detrás de la sonrisa siempre expectante y callada de Mitsuo Miura alienta el mismo espíritu de su obra, ajeno a cualquier moda y a cualquier halago, posiblemente demasiado ajeno a todo lo exterior a su propio proceso creativo.

Hoy, tantos años después, su obra pictórica aparece basada en esos aspectos escultóricos que no eran tan evidentes en su trabajo escultorico, en los que el material, las formas concretas, cerradas en sí mismas, la belleza de lo esencial, ese silencio exquisito, alcanzaron una altitud simbólica. Con sus cambios y mezclas de lenguajes plásticos, Miura simplemente muestra esa libertad y esa ausencia de interferencias ajenas, pero también muestra una capacidad especial para tratar cada género con el vocabulario de los otros, alterando su especificidad. Pero en todos utiliza los mismos elementos, en todos viven los mismos intereses, es a partir de lo aparentemente insignificante, de lo simple, con lo que construye sus obras, y con una especial forma de contradicción, de unir elementos dispares, formas contradictorias. Y la fotografía, la pintura, la escultura, la instalación... en todos estos lenguajes y en cada uno de ellos, al margen de las características propias (la luz y el color en la pintura, el blanco y el negro, la fijación con la realidad inevitable en la fotografía, la estructura física y la materia con su tratamiento de color y sutileza formal de la escultura), Mitsuo trabaja con la misma idea de espacio y luz, de interior y exterior, ideas básicas tanto en la pintura las unas como en la escultura las otras, de tal forma que consigue, o al menos sigue intentando conseguir, la forma de completar un círculo de perfección en la creación. Lo absoluto como medio y fin del proceso artístico.

N.º 44

Abril-mayo, 1999 Madrid

Mitsuo Miura expone su visión del arte abstracto y su papel en la exposición Imágenes de la abstracción *celebrada en 1994 en la Sala de la Alhajas de Madrid y organizada por Caja Madrid.*

Procedencia: «Abstractos frente a su arte: José Manuel Broto, Miquel Navarro, Santiago Serrano, Nacho Criado, Mitsuo Miura», *Guadalimar*, n.º 147, abril-mayo 1999, pp. 10-11.

[TÍTULO:] «ABSTRACTOS FRENTE A SU ARTE: JOSÉ MANUEL BROTO, MIQUEL NAVARRO, SANTIAGO SERRANO, NACHO CRIADO, MITSUO MIURA»

[…]

Yo no soy abstracto, sino solo por la forma de representación que adopto. Pero mi modelo natural es lo que me rodea, mi mundo más cercano. Yo hago lo que tengo enfrente, pero nunca me he planteado esa hechura en términos de abstracción o figuración. Tampoco tengo claro si los resultados de los estudios de sensaciones pueden considerarse una cosa u otra. Lo que quiero decir es que no me encuentro determinado pensando en que tengo que pintar con tal estilo o con tal otro, sino que represento lo que mi experiencia me dicta y de acuerdo con una idea que me hago de lo que quiero expresar.

En esta exposición me he sentido muy diferente de los demás, y, al mismo tiempo, muy próximo a ellos, en los que reconozco un aire de familia reflejo de aquella España de los setenta. En aquel tiempo, los abstractos éramos minoritarios en un país en el que la presencia de la pintura figurativa ha sido tradicional, y tampoco hoy somos muchos.

N.º 45

9 de mayo de 1999 Madrid

Mariano Navarro reseña la exposición individual celebrada en la Galería Helga de Alvear sobre la serie de montajes fotográficos que Mitsuo Miura realiza entre 1983-1984 y sobre el conjunto de obras titulados Una mirada «tutti fruti».

Procedencia: NAVARRO, Mariano, «Mitsuo Miura, como un zumo de limón», *El Cultural, La Razón*, 9 de mayo de 1999, pp. 34-35.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA, COMO UN ZUMO DE LIMÓN

Galería Helga de Alvear. Doctor Fourquet, 12. Madrid. Hasta el 30 de junio. De 150.000 a 1.500.000 pesetas.

Se cumplen en este año una serie de efemérides relacionadas con la vida y el trabajo de Mitsuo Miura (Iwate, 1946). Se cumple el treinta aniversario de su llegada a España, procedente de Japón, y veinte años de sus primeras tomas fotográficas hechas en la playa almeriense de Los Genoveses —una experiencia visual y plástica que ha nutrido una parte importantísima de su trabajo a lo largo de dos décadas—. Quizá por ello, la exposición que ofrece en Helga de Alvear, tiene, a modo de ver, algo de recapitulación y, a la vez, algo que anuncia o, mejor dicho, presenta un nuevo ciclo, firmemente unido a lo anterior; obligado en quien como Mitsuo nos ha proporcionado algunas de las más hondas emociones estéticas sin más recurso que la potencia plástica de elementos mínimos explorados y reexplorados hasta el agotamiento feliz de su sentido.

Recapitulación es la magnífica y en apariencia inagotable serie fotográfica titulada «Qué vida tan maravillosa», realizada entre 1979 y 1984 (año en que mostró algunas de ellas en la exposición «En tres dimensiones»), y que creo es la primera vez que se ofrece completa, revelando todas, valga la redundancia, sus dimensiones. Miura las considera un diario personal y remiten al espectador a esa realidad «solitaria, natural, confortable y sin noción de tiempo» que recuerda el artista.

Expresivas todas de su singular sensibilidad, me han sorprendido especialmente esos paisajes que toman como motivo la permanencia lineal del horizonte y las variantes móviles del oleaje, donde duerme el tiempo. La serie de esculturas y de contra-*collages* (en ajustada expresión de Oscar Alonso) que da título a la parte principal de la exposición, «Una mirada Tutti Fruti», recoge, por una parte, las esculturas, la culminación de una serie de obras en madera, siluetas coloreadas y perfiles, que le han ocupado en los últimos tres o cuatro años y, por otra, apunta un nuevo rumbo, una nueva forma de trabajo que se fundamenta en su procedimiento.

Las estructuras en madera, con sus brillantes y cremosos tonos, de ahí lo de Tutti Frutti, y la no sólo adecuada, sino muy significativa iluminación con las que nos las da a ver el escultor —que las desdramatiza y aparta de lo teatral, pero apuntala nítidamente su densidad y su tamaño—, ocupan el espacio todo de la sala y, por primera vez en su producción, marcan un cierto grado de ímpetu vehemente, de violencia contenida o de una indeterminada amenaza, que se sobrepone a la amabilidad de la imagen. Los contra-*collages*, obtenidos mediante recortes hechos en una revista, fotografiados después y tratados en ordenador e impresos por *plotter* —un mecanismo inverso al del collage, que acumula recortes, objetos, etcétera sobre la superficie del papel o de la tela—, responden, sin duda, a un reiterado manejo del color,

de la geometría y de las variantes que ésta establece sobre aquel. Poseen, además, cierto aire de familia con las piezas con las que comparten título, pues en aquellas, la distinta aparición de los huecos, el ritmo interior que ordena la pieza, procede, también, del modo en que han sido trazados o cortados los listones que la componen en el interior de cada triángulo. Son, también, especialmente rotundos en su presencia, tanto más notable cuanto mayor es el número de ellos que se acoplan en una sola imagen, que se convierte así en un escaparate, una vitrina centelleante en la que se ofrecen indeterminados productos a los que cabe aplicar la frase del artista que prologa la muestra: «Esta obra está relacionada con la oferta y demanda en la vida cotidiana de las grandes ciudades, donde las llamadas constantes al consumismo crean una estética muy especial de nuestros días, que, sin entrar en valoraciones —bueno/malo—, intento expresar representando esa mirada refrescante del deseo y las ilusiones en función del Big Show que tanto nos atrapa». Si ofrecen una mirada refrescante es, dice, como un zumo de limón.

Mariano NAVARRO

N.º 46

20 de marzo de 2004 Madrid

Fietta Jarque entrevista a Mitsuo Miura quien reconoce no haberse adaptado totalmente al modo de vida, la filosofía o el arte españoles. Además, este habla de su propia obra y de cuales son sus referentes.

Procedencia: JARQUE, Fietta, «Mitsuo Miura: "pensé que podría ser un artista europeo, pero no es posible"», *Babelia*, n.º 643, 20 de marzo de 2004, p. 17.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA: «PENSÉ QUE PODRÍA SER UN ARTISTA EUROPEO, PERO NO ES POSIBLE».

Lleva 38 años en España y es aquí donde ha desarrollado su carrera como artista. Pero ¿qué pasa con un inmigrante japonés que renuncia a sus raíces, sin llegar a integrarse en el medio elegido por él para vivir? Mitsuo Miura es el pintor de la alegría, el color vibrante. Él dice que es «el pintor de la nada», lo más alejado de la trascendencia. Ahora muestra sus últimas obras en Madrid.

Es sabido que la felicidad tiene mala prensa. El *dolce far niente*, la ausencia de culpa por el disfrute pleno de la vida, la más simple alegría, el color, la mente en reposo, resultan sospechosos de indolencia, irresponsabilidad, esnobismo. Sin embargo, esos son algunos de los elementos del trabajo de Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) y lo asume sin complejos, con una amplia sonrisa y con una obra plagada de colores luminosos y formas abstractas, composiciones geométricas, sin compromiso alguno con el mundo, la historia y la psicología. Llegó de Japón en 1966 a Madrid, con 19 años, y se quedó. Era una época intensa en España, sobre todo para una juventud inconformista y en particular en los medios artísticos.

«Vine con la intención de quedarme sólo unos dos o tres años y después, quizá por los amigos, por los estudios o simplemente porque me sentía bien aquí, fui retrasando mi vuelta», recuerda hoy Mitsuo Miura, un artista que figura por derecho en las enciclopedias del arte español contemporáneo, aunque él mismo no sabría dónde situarse. «Era un extranjero más cuando llegué, pero no el único en ese medio. Al mismo tiempo habían llegado Adolfo Schlosser y Eva Lootz (ambos artistas austriacos, que también se quedaron) y contacté con la gente del grupo de Madrid: Juan Antonio Aguirre, Miguel Ángel Campano, Carlos Franco. Éramos como diez artistas. También llegaron otros de distintos lugares, como Juan Hidalgo, Carlos Alcolea o Nacho Criado y no me sentí solo».

Eran los años setenta, un momento de muchos cambios. «Sí, sobre todo porque ellos tenían también otros amigos escritores, músicos o simplemente gente a la que le gustaba el arte. En resumen, toda la movida madrileña. En esa época no había galerías, sólo la de Juana Mordó que para nosotros era inalcanzable. Pero nadie se preocupaba por eso».

Madrid, ciudad abierta. Pero, ¿por qué no regresar a Japón? «En aquel momento otros artistas japoneses se trasladaban a Nueva York, San Francisco, Londres o París. Yo tenía amistad con José Guerrero y él me invitó a ir a Nueva York varias veces. Pero a mí no me atraía la idea. Yo no quería triunfar, yo sólo quería vivir bien. Tenía la ventaja de que mi familia me sostenía. No sé si en esa época lo

hice conscientemente, pero más que el arte, lo que me interesaba era conocer el país y la gente de aquí. Era difícil acostumbrarse y pasaban cosas inconcebibles en Japón, como que entrara la policía a la universidad contra los estudiantes. Yo no sabía que el fascismo era así. Era difícil para mí comprenderlo y también decidir si participar o no de todo eso».

«Después me casé con una chica española, tuvimos hijos. Pero sigue siendo difícil. Pensé que podía llegar a ser un artista europeo, pero es imposible. En mi oficio me encontré con diferencias culturales desde un principio. Yo pintaba al óleo, y en 1978 tuve que dejarlo porque no era mi material. El óleo no es para mí, es demasiado opaco. Y eso que un par de años antes de venir vi en Tokio una exposición del Museo del Prado. Fue mi primer impacto. No tenía nada que ver con el arte japonés u oriental. Esa densidad de representación era algo desconocido para mí».

A pesar de ese interés por la pintura clásica española, la de Mitsuo Miura carece por completo de dramatismo. «No, nunca me ha atraído. Quizá porque yo no he participado de los problemas sociales de mi entorno, me sentía ajeno. No tenía los problemas económicos ni las preocupaciones sociales que tenían mis amigos. Lo que he mostrado es mi despreocupación, mis paseos, mi nada. Mi arte no es nada», afirma, alzándose de hombros.

«No sé si llego a entender a fondo el arte español», dice Miura. «Es difícil integrarse ciento por ciento. Yo entiendo más o menos cómo es, pero no comparto la educación religiosa que tienen todos aquí. Es algo que guía la forma de ser incluso de quienes niegan cualquier influencia católica en su obra. Yo no tuve ninguna formación religiosa. En Japón está prohibida la práctica religiosa a los menores de quince años. En mi caso, como vine a los diecinueve años, no tuve nada de eso y tampoco me interesó después. Podía haberme interesado por el budismo zen, por ejemplo, y hablé muchas veces de eso con Juan Hidalgo y Fernando Zóbel. Yo no entendía nada. Quizá viene también de los padres de mi generación, los que habían perdido con la Segunda Guerra Mundial y que no querían que sus hijos cayeran en ese tipo de historias. Estas circunstancias nos han condicionado».

En su trabajo no hay representación figurativa. Sus intereses son puramente pictóricos, compositivos. «Yo siempre parto de la vida real. Pero la representación de la figura me parece grotesca. Esas ninfas volando que puedo encontrar en una pintura del Prado son temas que no haré jamás. En mi trabajo quiero mostrar las sensaciones, las emociones, las experiencias y de forma abstracta».

Quizá tenga que ver con una parte de la cultura oriental, más relacionada con los diseños textiles. «Para mí la representación de sensaciones y significados toman forma a través del color. Incluso cuando he utilizado el negro lo he hecho de una manera distinta. Algunos pensaban que el negro significaba lo español o lo europeo, pero para mí significaba también algo placentero que no puedo ver claro. Hablando del color en la cultura tradicional japonesa se representa de forma muy natural, no artificial. El acto simple de abrir un abanico es como un golpe de vida, de naturales [*sic*], están representadas las flores de todas las estaciones».

Su material son los campos de color, los contrastes, la vibración. «Yo siempre he representado la parte placentera de la vida. Un amigo me decía sin rodeos, que es la parte frívola, el esnobismo, el bienestar, las comodidades. Me decía que son las cosas que el catolicismo siempre había negado. Pero yo me siento cómodo en ese campo. Las cosas desagradables las guardo para mi diario. Quizá tenga que ver con ser emigrante, cuesta mucho mostrar tus problemas a los demás. Como todo el mundo, tengo mis propios problemas, pero ésa es una parte que prefiero guardar para mí. No quiero contarla. Hacia fuera parezco más tranquilo. Supongo que me da cierto pudor».

Aunque llegó a España muy joven y ha vivido aquí toda su vida adulta. Japón está a una lejana distancia física pero sigue siendo una referencia poderosa. «Siempre estás comparando. Y creo que entiendo bastante mejor que los japoneses la pintura japonesa porque tengo material para comparar. Hay una diferencia tan radical entre el pensamiento oriental y el europeo. Los europeos creen que el suyo es el dominante, el único en el mundo y no es verdad porque esa estética no funciona en Oriente. Por ejemplo, un jardín europeo es presuntuoso, una demostración de poder, y un jardín japonés es placentero, más simple. Yo me fijo mucho en ese tipo de cosas y son las que me ayudan a trabajar».

Como profesor de bellas artes, Miura ha trabajado mucho con jóvenes. «Es un contacto que me interesa mucho. Su curiosidad, sus preguntas, sus obviedades, su ignorancia, son muy refrescantes para mí. Se atreven a equivocarse, sin vergüenza alguna. Las discusiones con ellos sobre la vida cotidiana me alimentan como persona y como artista».

Mitsuo Miura expone en la Galería Helga de Alvear (Doctor Fourquet, 12. Madrid). Hasta el 8 de mayo.

4. 5. SELECCIÓN DE TEXTOS DE CATÁLOGOS MÁS IMPORTANTES

N.º 47

1972 Madrid

En primer lugar, Juan Antonio Aguirre introduce la obra de Mitsuo Miura, comentando algunas de sus cualidades y destacando el elemento caligráfico de la misma. Posteriormente, Nacho Criado sugiere conceptos que se relacionan con la obra de Miura, trata diversos temas como, por ejemplo, la consideración del arte actual, la relación del artista y la sociedad, la situación del arte y los artistas actuales en España, etc.

Procedencia: AGUIRRE, Juan Antonio, y CRIADO, Nacho, *Miura*, Madrid: Galería Amadís, 1972, s. p.

Las tendencias caligráficas fueron durante la década de los cincuenta una de las principales aportaciones del arte de vanguardia. Baste recordar la Escuela del Pacífico para comprender la importancia que tuvo este estilo, y esa fusión cultural, en un momento clave, al final de un proceso o al comienzo de otro proceso.

En la pintura de Mitsuo Miura hay otras cosas, pero el elemento caligráfico es posiblemente principal. El principio técnico de su obra, de calidad e intereses sobresalientes, reside en el desarrollo de una escritura cromática, que alejándose del grafismo aislado favorece, en cambio, al efecto total, extendiendo por el cuadro y sin dejar ningún margen sus diferentes estructuras de ritmo-color. El resultado se aproxima al expresionismo abstracto, pero a través de un tachista que hubiese pasado las experiencias de los sistemas seriales del arte óptico.

JUAN ANTONIO AGUIRRE

SOBRE LO QUE CADA CUAL DEBE VER. No es la intención de estos textos establecer un juicio esclarecedor de unas determinadas imágenes. Su primer valor reside ya en la incorporación al campo de la realidad, ampliándolo. Se podría establecer una breve terminología explicativa, pero sólo quiero sugerir conceptos, tales coma acumulación, densidad, dinámica expansiva, oblicuidad de una dirección, y tras ello, creo mas interesante extraer —para un aprovechamiento personal— algunas consecuencias, en torno al aprovechamiento que el artista efectúa y cuyas posibilidades desconoce en principio.

UNA SITUACIÓN Y UNA PROPUESTA. Para muchos, el arte actual es una especie de pozo sin fondo. Las razones son muchas, y siempre apoyadas por quienes se sientan en su cómo poltrona para contemplar desde ella, el inalterable transcurso de la rutina. (De esto hay que curarse en salud).

Así se ha construido la complejidad de «istmos», los cánones paralizadores, y los modelos de freno para actividad creadora. Por otra parte, la falta de intereses y la información dirigida contribuyen al distanciamiento (en unas épocas mayor que en otras) entre artista y la sociedad. Para este problema de comunicación estética, tan solo se puede proponer una agresividad cuya fuerza puede ser total por todo aquello que nos convierta en espíritus transmisores y receptores de nuestra propia existencia.

SOBRE LA INTERPRETACIÓN. El primer juicio y quizás el más severo que se efectúa ante la obra de arte corre a cargo del creador de la misma. Es una fase en la que a través de la obra, el artista se enfrenta a él. La relatividad de los factores que se conjugan en la interpretación de una obra de arte, nos hace rechazar el dogmatismo, con que ciertas actitudes caducas, intentan pronunciar sus sentencias inapelables. Es una actitud que no puede convencer ya a nadie.

HAY MUCHO POR HACER. De todos es conocida la larga y extraordinaria actividad creadora desarrollada en las últimas décadas por un sinfín de artistas, que han hecho de cada obra una auténtica experiencia. Ellos han sentido la necesidad de una transformación total. Para ello han necesitado desposeerse de toda una cultura acumulada, a introducirse en terrenos absolutamente desconocidos. Así ha surgido un nuevo concepto no sólo para el arte, sino para la vida en general. En el libro «Mito y Realidad» se habla de ciertas premoniciones en torno al mito del fin del mundo. Al caos con que las sociedades occidentales lo concibe, opone una constante en la historia del arte occidental, en la que el artista considera la destrucción, no como un caos, sino como condición necesaria y primera en todo acto creador. Como final, quisiera sugerir a través de esta exposición, una breve meditación sobre la actividad creadora en cualquier campo, y lo que ello puede significar en la vida de cada persona.

Cuenca. 14- 1- 72.

N.º 48

1981 Madrid

Juan Antonio Aguirre escribe el primer texto retrospectivo publicado sobre la trayectoria de Miura con motivo de la exposición celebrada en el Museo Español de Arte abstracto. Además de sistematizar su obra en distintos periodos, el texto incluye importantes citas del propio Miura.

Procedencia: AGUIRRE, Juan Antonio, *Miura*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1981.

Mitsuo Miura era, a comienzos de la década pasada, un artista singular en nuestro panorama. Trabajaba con rapidez, con seguridad y sus resultados eran casi siempre muy satisfactorios. Producía muchísimo. En el estudio que compartía en Cuenca con Nacho Criado recuerdo haberle visto pintando más de treinta obras simultáneamente y a gran velocidad. Pollock de trasfondo, desde luego, pero llevado a su negación. Gran rapidez, mínimo azar. Entonces, en aquellas telas y cartulinas abstractas que le dieron a conocer entre nosotros, Miura nos sorprendía enormemente por su sabiduría, por su habilidad. De un lado podría pensarse en un pintor robot, una máquina programada para pintar, lo cual rimaba bien con todas aquellas preocupaciones que entonces se tenían por el proceso, su racionalización, la artisticidad... Por otra, era innegable, en la obra acabada, una inteligencia, un talento muy particular, una chispa que encendía cualquier tela o papel que pasara por sus manos. Parpadear, acercarse y musitar con el pulgar y el índice la oración elíptica, como espectadores que dialogábamos con el pintor. Y la mano de Miura era extraordinariamente educada, con muchas horas de gimnasia cotidiana.

Aquello mismo podía ser el peligro, cuando aquella aparente facilidad se presentaba de forma tan rotunda. Los que en aquellos comienzos no veían otra cosa sino el perfecto acento caligráfico de la respuesta, creo que han tenido tiempo durante estos años siguientes de darse cuenta de que el grabado es el tema mismo del artista, la razón del ser del creador frente al artesano. Lo que sucede en Miura, debido en parte a «razones orientales» es que el descubrimiento del problema y su formulación son una misma cosa, inseparables de una tradición plástica que otorga a la rapidez de ejecución la medida de la eficacia. El buen artista es a la fuerza es buen escribiente.

(Yo hacía pintura académica, antes de venir a España. Tenía un sistema convencional, aprendido. Vine en plan de estudiar, no en plan profesional. Estuve en Madrid desde el 66 hasta el 69, tres años largos. Estaba de alumno libre en San Fernando, en el taller de grabado. El grabado es una técnica muy mecánica, un medio distinto que me obligó a trabajar de manera diferente a la académica. Con ese otro material fue surgiendo una nueva actitud en mí, a la vez que comenzaba a salir de lo ya aprendido. Me dediqué a ello una temporada bastante larga. Pero más que como material, me fue interesando como tema plástico. Para mí era un absurdo la pintura académica, el bodegón, la pincelada. Quiero decir que aplicar esa temática al grabado era absurdo. Por el contrario, haciendo grabados comencé a interesarme por la repetición de objetos.

Con respecto al espacio, el problema fue distinto. Yo había hecho unos paisajes y unos bodegones. Admiraba a Morandi, porque convertía la botella en un elemento espacial, no representativo. Yo ya tenía, por decirlo así, los ingredientes. Pero había que meter aquello en un espacio. Tenía este problema. Entonces dejé de hacer botellas o cosas concretas, para ir metiéndome en algo más ambiguo representativamente, menos reconocible, más abstracto, más transformable).

Desde el 69 hasta el 72, en que se instala definitivamente en Bustarviejo, Miura vive en Cuenca Es ahí precisamente donde irán precisándose las líneas principales de actuación de los próximos años. Curiosamente, con ciertos puntos de arranque en común con Luis Muro y Nacho Criado. Con Muro, Miura comparte la necesidad de provocar el hecho sugerente, la pre-imagen. Si Muro acude a las cartulinas rasgadas tiradas al azar, Miura parte de papeles arrugados por él mismo. Con Nacho Criado, Miura se interesa por los materiales tradicionalmente extra-artísticos. Con uno y con otro, Miura comparte su interés por la Naturaleza, por el campo.

Los papeles arrugados no serán aquí, por supuesto, tema hiperrealista. Son un modo personal de familiarización con un lenguaje pictórico y espacial, olvidándose de dar cualquier importancia al objeto del que parte, destruyéndolo, o al menos minimalizándolo. A través de ciertos aspectos visuales, Miura va interesándose por la acumulación, repetición, agrupación, etc. Es después, tras estos primeros pasos técnicos, cuando se va desarrollando cierta sistematización del trabajo, ampliándose al campo fotográfico y especialmente al pictórico, al color. Así surgen los numerosos cuadros abstractos que se presentan en el 72 en Madrid, que llenan no sólo las paredes de la galería, sino que aparecen almacenados en rincones columnas, suelo, etc., modificando el concepto de espacio expositivo. El tema repetido obsesivamente en todas estas obras es la creación de un espacio por acumulación (compárese con los posteriores «Bindu» de Muro), de rápidos y cortos gestos de pincel, en estructuras rítmicas superpuestas de diferente color hasta constituir una masa polícroma que invade todo el espacio plástico disponible y tiende en ocasiones a presentarse dramáticamente comprimida por las líneas exteriores de la superficie pintada. Una técnica sabia que juega con el color y el gesto y el tic descarada y acertadamente. Pinturas suculentas y exquisitas.

Después del 72 esa acumulación de puntos y rayas en la mancha pictórica se traduce a otro plano Son de esta época ciertos pequeños elementos, objetos geométricos rotos, fragmentos de madera, con serrín. El interés se acentúa ahora en la transformabilidad del objeto, en el espectro provisional de la materia. Desde los antiguos papeles arrugados hasta estos pequeños puntos de serrín, donde los aspectos de agrupación y acumulación se extreman, y cierran una problemática visual, tras la que nos encontraremos con la recuperación de los temas espaciales. Se diría que es aquel tema conflictivo de los límites del cuadro que aprisionaban o limitaban convencionalmente la mancha de pequeños gestos de color el que se repite como «leit motiv» espacial en la mayor parte de las obras posteriores. A través de la pintura, del dibujo, del grabado o del objeto, Miura va a dar diferentes respuestas a la relación entre un espacio interior y otro exterior, modificando las líneas de definición mutua de muy distintas maneras, según los medios con que cuenta. Se diría también que ese es el factor creador primordial. Lo demás, que es mucho, es una desacostumbradamente buena ejecución que facilita la entrada en su problemática y nos la hace gratificante. Sensibilidad espacial y sensibilidad cromática, desde las «cintas colgantes» a los «Giacometti-Estalagmita», desde las «crisálidas» a las «canalizaciones de madera encerada», desde las «fotografías de cosas» a los objetos. De cómo se poetiza la realidad por el manejo artístico.

(Desde el 73 empieza a interesarme la estructuración, diríamos musical, de la línea. Hago muchos dibujos, pinturas, objetos, cintas. Hay esculturas-objeto surgidas de la acumulación de materia cromática. La densidad, la pastosidad, el relieve. Todo ese grosor aparecerá después, en los cuadros del 77. La relación que se establece entre la masa de color, en el cuadro, y los límites del espacio plástico con que se cuenta, buscando la definición de un espacio exterior e interior, me llevan a los objetos botella, donde el material transparente permite apreciar con claridad la línea enrollada del interior —el plástico de color—, el objeto de cristal que le encierra, y el espacio dentro y fuera del recipiente. Después de ese objeto, la botella, que se me presentaba como organismo, paso a una pintura donde el espacio es más bien metafórico, representativo, buscando trasladar a dos dimensiones ciertos aspectos del objeto tridimensional. Trabajo en esta línea con dibujos y grabados sobre todo, durante el 75. Las mismas técnicas —repetición de puntos, líneas, etc.— que en los cuadros y dibujos anteriores, más abstractos, aparecen ahora como constructores de un cierto tipo de representación simbólica, irreal, pero con evocaciones al árbol, paisaje, horizonte, etc.

En el 76 abandono el sentido metafórico —árbol, horizonte, etc.— y trabajo sobre todo en una pintura de relieve, de materia muy densa, que también podría ser paisajista, 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 estructurales elementales y rotundas —líneas verticales, etc.— sino también la expresividad de materiales como la piedra, la tierra, y el choque con elementos industriales, orgánicos, etc. El proceso técnico lo he ido cambiando cuando, con otros objetos, me interesaba un tipo diferente de relación, impuesta por el material, por ejemplo en el caso del grabado, o en la madera de cedro, de pino, de chopo blanco. Y aquí, en muchas ocasiones, ya no se trata de objetos pintados, pero siguen siendo pinturas-objeto, pues si no se acude a una policromía, es porque se acepta el color natural del material).

«Objetos capaces de transmitir complejos, aunque muy íntimos, significados simbólicos». Como Duchamp o Picabia, en más natural y más oriental. Como Tetsumi Kudo, pero en más tranquilo.

Juan Antonio Aguirre

N.º 49

1994 San Sebastián

Texto de Armando Montesinos, comisario de la exposición individual que Mitsuo Miura celebra en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994, en el que señala las diversas fases de la trayectoria de este artista y analiza su relación con la obra de otros creadores. Asimismo, señala las principales características de cada una de sus series y da una interpretación para cada una de las mismas.

Procedencia: MONTESINOS, Armando, «El placer de la contemplación», en MONTESINOS, Armando y LLORCA, Vicente, *Mitsuo Miura*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994, pp. 13-15.

[TÍTULO:] EL PLACER DE LA CONTEMPLACIÓN

EL PLACER DE LA CONTEMPLACIÓN

Esta exposición de Mitsuo Miura permite recorrer una de las más sugestivas trayectorias artísticas desarrolladas en nuestro país durante los últimos veinticinco años.

Desde su llegada a España —desde Japón, con apenas veinte años— en 1966, Mitsuo Miura ha realizado una amplísima obra, abarcando, paralela y alternativamente, pintura, grabado, escultura, objetos, fotografía, dibujos, instalaciones..., siempre dominando los problemas específicos de cada medio.

Pero esta multiplicidad, que revela una formación y una capacidad impresionante, no se queda en un derroche de calidad técnica. Porque la base de su trabajo es una investigación radical y sensible, donde la emoción perceptual está unida inseparablemente a la profundidad conceptual, a una mirada lúcida sobre el mundo.

La exposición arranca con las pinturas de finales de los años 70. Tras los trabajos formativos y los fértiles tanteos de su estancia en Cuenca (en aquellos años un importante lugar de encuentro de artistas), Miura crea estas obras, insólitas en nuestro panorama, que revelan no sólo su conocimiento, sino su capacidad de síntesis, de la gran pintura abstracta americana y del arte oriental, que, no lo olvidemos, tan influyente fue para tantos artistas de la escuela de Nueva York.

Son unos cuadros violentamente cargados de materia, como carne expuesta a la vista, en los que la virulencia gestual y la pulsión atmosférica son sometidas a un «ordenamiento» propio de Barnett Newman. Unas sólidas líneas, casi columnas por el espesor matérico, originan el flujo de la pintura, o, en un cuadro admirable, lo detienen en los mismos bordes. En otras piezas, unos rectángulos se instalan, obsesivos y elegantes, sobre ese fluido caos, instaurando un sereno ambiente de meditación oriental.

Tras estas series pictóricas sobre lo excesivo, viene una etapa de retiro en Bustarviejo, un pequeño pueblo de la sierra madrileña. Allí Miura realiza dibujos y grabados, en los que podemos rastrear el intercambio de influencias de las respectivas técnicas, e indaga en el lenguaje de la escultura y los objetos.

Las esculturas tienen un doble origen: referencias a la arquitectura japonesa y, a un tiempo, el interés por el minimal. Realizadas todas ellas en madera, unas series son más expresivas —largos troncos vaciados, de negro interior—; otras, más refinadas —las pequeñas cajas oscuras, que remiten a insondables tradiciones—; otras, más ligadas a la estructura y a la repetición, a la meticulosa investigación formal de Sol Lewitt. Todas ellas comparten una extraña contradicción: chocan con el entorno natural, y adquieren una presencia orgánica cuando se colocan en la pared. No será la única vez que Miura se acerque a la reflexión de Donald Judd, cuando éste afirma que sería un gran hallazgo formal encontrar una forma ni orgánica ni geométrica.

La investigación de Miura encontrará durante esos años un segundo vértice geográfico: la playa de Los Genoveses, en Almería, un lugar que se ha convertido en una referencia obligada al hablar del trabajo de Miura. Allí, durante varios veranos, desarrollará una actividad fascinante, de la que sólo permanecen, a modo de cuaderno de notas, sus series fotográficas. Un trabajo que esconde, una vez más, un profundo conocimiento de la técnica, que confirma su dominio y comprensión de lenguajes como el *povera* o el *land art*, y que servirá de base a futuras obras.

En la playa almeriense maduran cuestiones fundamentales: la idea de un paisaje no naturalista («una ilusión de paisaje»), la experiencia de la luz, el contraste como fuente de belleza, el transcurso de lo cotidiano («Nada es trascendente, pero todo, hasta lo más pequeño, importa»).

Miura abre una etapa pictórica en 1984. Retomando estructuras de sus cuadros de los 70, pero sustituyendo la violencia matérica por tonos delicados y por colores planos, crea unas bellísimas series, donde nubosidades abstractas y geometrías monocromas nos remiten a la riqueza de los vestidos imperiales nipones, pero también a la lección de Joseph Albers.

Desde mediados de los 80, ya instalado en Madrid, Mitsuo Miura se embarca en una depuración de sus vivencias en la Playa de Los Genoveses, buscando la representación no de la naturaleza, sino de su experiencia. «Extraigo un paisaje de 8 kilómetros, y lo amoldo a un espacio de 10 metros. El resultado es abstracto». Con la denominación genérica de 120° Playa de Los Genoveses» (120 grados: la apertura de campo de una máquina fotográfica convencional) irá desarrollando, en un doble proceso de complejización y simplificación, problemáticas como la ampliación del campo visual, la investigación del calor o el agua como filtros de nuestra percepción visual, y un profundo interés por el espacio. Miura utilizará para ello, indistinta y simultáneamente, polípticos que sugieren la experiencia del horizonte y recogen los cambios de luz a lo largo de las horas, objetos y piezas de cristal, plástico o madera, montajes e instalaciones...

En estas últimas, los cuadros y objetos van perdiendo su autonomía al integrarse en los montajes, y pasan a ser fragmentos de un todo que incluye también a la pared sobre la que se colocan. El resultado es una refinada atmósfera de contemplación, extrañamente impresionista, en la que el ojo salta de color a color, y percibe escalas y vibraciones de color inusitadas.

De estos trabajos —jamás espectaculares («me molestan las obras que parecen pensadas para un museo; prefiero aquellas que se imbrican en la vida cotidiana, cosas que se ofrecen a la mirada sin reclamar excesiva importancia»), siempre eficaces— Miura va a extraer nuevas líneas de investigación. En los últimos lienzos, el paisaje a representar ya no es el de la naturaleza, el exterior, sino el paisaje del interior del estudio. Aquellos «fragmentos» (cuadros, objetos) de los montajes operan ahora como cimiento visual, como nuevo tema, de las pinturas.

De esta manera, atendiendo a detalles en apariencia nimios, desplazando problemas para re-considerar soluciones, la obra de Miura crece en intensidades, y se construye —sólida, calmada— sobre sí misma. Sus trabajos reclaman del espectador algo tan sencillo y complejo como aquello que los originan: el placer de la contemplación. Esa contemplación que dota a la mirada de Mitsuo Miura de una increíble profundidad, que le permite presentar con claridad lo que nunca se percibe como evidente.

ARMANDO MONTESINOS

N.º 50

1994 San Sebastián

Vicente Llorca realiza un ensayo cargado de referencias personales que nos ayudan a interpretar la obra de Miura desde distintos frentes, teniendo en cuenta sus orígenes japoneses. El autor explica la producción de Miura a partir de la sencillez de los haiku *japoneses y se basa en el libro de Ronald Barthes para aplicar algunas de las características más típicas del pueblo japonés a su obra.*

Procedencia: LLORCA, Vicente, «Mitsuo Miura», en MONTESINOS, Armando y LLORCA, Vicente*, Mitsuo Miura*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994, pp. 25-31.

[TÍTULO:] MITSUO MIURA

«Un secreto sólo es secreto cuando ni siquiera aparece el hecho de que reina un secreto».

M. Heidegger.

Una incomodidad previa frente a la obra de Mitsuo Miura. Una especial desazón que, desde ahora, calificaremos como típicamente occidental. Nada muy importante, muy evidente. Pero frente a esta obra reconocernos la existencia de un espacio de visión nuestro, de un espacio teórico del que sin ella quizá no hubiéramos sido muy conscientes.

Esta desazón, esta diferencia es la que, reconocemos, produce el hecho de su propia evidencia como tal. Asistimos a ella, reconocemos su magnífica presencia. Y, sin embargo, cuando vamos a proceder al siguiente, inevitable paso, al de su trascendencia, ésta no aparece. Cuando, gesto inevitable en nuestra larga tradición de remisión a un otro, queremos convocar a la supuesta referencia, ésta no surge. Nunca adviene el otro, el texto trascendental al cual quisiéramos remitir todo lo visible, toda obra. No hay una segunda lectura, un discurso posterior que nos permitiera proseguir —y pensar— la imagen. Ningún discurso segundo accede a lo que hemos visto. Y, ausentes sin el segundo paso, incapacitados para encadenar el «segundo pensamiento» permanecemos entonces, un instante, perplejos, un tanto ausentes. Mientras, la obra prosigue. Y es su evidencia, la que, tenemos que reconocer, nos ha desconcertado. De nuevo, mientras, ella prosigue: luminosa, evidente.

Cuenta, con bastante ironía, Roland Barthes en su magnífico «El imperio de los signos» de la perplejidad y torpeza de algunos lectores occidentales frente a la tradición del «haiku». Estrofa de tres versos, de una simple y reiterada métrica, de evidente composición, frente a estas sencillas y sugestivas composiciones nuestro profuso erudito occidental no puede por menos de elaborar una compleja lectura, e insinuar misteriosos y prolijos significados ocultos en la evidencia de los versos.

Esto siempre remite a lo otro. Frente a la simpleza de la descripción, todo un mundo de significados ocultos se despliega. Y nuestra admiración frente a esta poesía luminosa no podernos entenderla si no es remitiéndola a un oculto despliegue de significados trascendentes, ocultos bajo la forma de la descripción.

Frente a ellos Barthes recuerda un conocido «haiku», del maestro Bashō:

«¡Cuán admirable es

aquél que no piensa: "La vida es efímera"

al ver un relámpago!»

Y concluye, planteando una radical cuestión de la interpretación, con la sugerencia de que la única interpretación posible de un «haiku» no sea quizá sino la repetición literal del mismo.

Quizá no haya otra. Quizá no haya finalmente otra interpretación no del «haiku» sino de toda obra posible que su propia repetición. Con lo que quedaría abolido, como impropio, pero incluso, más temible todavía, como pedante y un poco ridículo, el círculo del «segundo pensamiento». La inevitable remisión de todo signo a su secreto referente. La concesión de todo sentido a su «doble» trascendental. La lectura, en términos de la estética occidental, de todo lo sensible en términos de lo inteligible.

Existe en la obra de Mitsuo Miura (1946. Iwate, Japón) una especial identidad consigo misma, una nitidez y precisión que hace posible que desde el principio podamos hablar de ésta sin tener que hacer excesivas referencias a momentos, evoluciones y procesos en aquella. Aunque estos hayan existido, aunque sea posible también hablar de las distintas épocas y momentos en su trabajo, existe sin embargo la cómoda posibilidad de enunciar: «la obra de Mitsuo Miura», sabiendo que, desde el principio, estamos aludiendo a algo concreto.

Así cuando quisiéramos hacer alusión a este particular carácter de la obra de Mitsuo, este carácter de «representación evidente», en la que no surge, como cabía esperar además de una época, la década de los 70-80, ningún tipo de recurso «alegórico»; ningún discurso «trascendente» o simplemente narrativo sobre la obra; cuando queremos hacer alusión a esta especial condición de la obra, podemos hablar de ella sin tener que hacer referencia a ningún momento preciso; ninguna época especial. Pues la obra permite esta referencia: a la totalidad de la misma.

Partícipe de la vida y los movimientos artísticos en nuestro país desde su llegada en el año 1965, la obra de Mitsuo coexiste paralela a la de sus contemporáneos y amigos. Cronológicamente solo. Pues una de las cosas que más sorprende en la descripción de estos años consiste en la dificultad a la hora de establecer referencias en el trabajo de Mitsuo.

Recordemos por un lado. La pintura que a finales de los 70 están desarrollando una serie de artistas como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Carlos Franco, por citar algunos nombres. La lectura que del «pop», sobre todo inglés, efectúan estos pintores.

Por otra parte, la trayectoria de un Nacho Criado; de Adolfo Schlosser, de Eva Lootz, artistas con los que le une una larga amistad, una permanente relación. Y a los que tradicionalmente se ha relacionado con una actitud cercana al conceptual en algún caso; al «land art» en otros. (Y habría que citar aquí la obra de un Michael Heizer, por ejemplo, cita que alguna vez surge en referencia a las piezas más «land art» de Mitsuo Miura).

La profusión del discurso en estos años. La pintura en la que en términos de uno de sus críticos más lúcidos, Rafael Pérez Mínguez, se retornaban «grandes valores de la pintura olvidados, como son el tema o el argumento de un cuadro, el sentimiento religioso, el valor de una mirada o un gesto, el retrato, el carácter mítico o legendario, la importancia de lo ornamental y tantos otros valores que yo mismo había despreciado».

La locuacidad, el texto en los aledaños de la obra; la profusión discursiva que estos años producen... Situado en los lugares en que el arte de los 70, de los 80 se está produciendo, la obra de Mitsuo sin embargo mantiene una suerte de entidad propia, una suerte de lógica interna en la que difícilmente encontramos referencias, lugares de identidad con respecto a lo que sus contemporáneos y amigos están elaborando en el discurso del arte en España.

La supresión del segundo pensamiento. Roland Barthes alude a esta cierta condición de vacío producida por una ausencia de referencias ulteriores. «El signo japonés está vacío; su significado se escapa —no hay dios, verdad, moral— en el fondo de esos significantes que reinan sin contrapartida».

¿Cómo hablar entonces? ¿Cómo hablar de la pintura si no es remitiéndola a un discurso? ¿Cómo hablar si no es del propio lenguaje?

Esta operación suspendida, aplazada indefinidamente. La de la remisión de la pintura, de la imagen a un orden trascendente que la explicaría esta operación, suspendida siempre en la obra de Mitsuo Miura.

Alguna vez pensamos elaborar un texto, preguntarnos por escrito acerca de la condición de signo en la obra de Mitsuo. ¿Qué quiere decir la expresión 120° en la playa de Los Genoveses referida a un políptico, a variaciones de cinco piezas, que aparecen reiteradamente en su obra? ¿Qué relación guardan este orden, estos signos, con su referente declarado, la playa de Los Genoveses? ¿Qué condición del signo es ésta?... Y al cabo abandonarnos la operación apenas iniciada, acuciados por una sensación de trivialidad insuperable: seguramente carece de sentido emprender una tal operación, en una pintura cuya evidencia desdeña, desde siempre, esta operación: revelada, inútil, trivial entonces.

Recordamos sin embargo una conversación con Mitsuo. «En la cocina japonesa —nos dice— los elementos aparecen siempre aislados, sin mezcla, dispuestos como lo que son, separados y evidentes a lo largo de la bandeja». No hay mezcla, añadimos esta vez nosotros. No hay esa ordenación que remitiera a un centro el cual daría sentido a los diferentes elementos del plato.

«La ciudad se ordena en torno a un centro, el del Palacio del Emperador, —recordamos de nuevo a Roland Barthes—, pero este centro está vacío».

Se ha relacionado una serie de cuadros de 1977 a veces con la influencia de un pintor como Pollock. Existe cierta semejanza formal en estas piezas. Pero una visión más detenida advertirá seguramente de esta diferencia, esta evidencia que nosotros hemos definido al principio en términos de incomodidad. Esto es, en estos cuadros, de nuevo, no existe ninguna referencia a un centro posible. Ningún orden ulterior —visible o pensable— razonará su composición. Esta es ya, desde el principio, una pintura que «despliega» su evidencia luminosa sobre la tela, aludiendo si acaso a un objeto «desplegado», carente de centro ni trascendencia: el paisaje. Y esta «amable» evidencia se revela entonces como radicalmente opuesta a lo que en el expresionismo abstracto había supuesto su ideología y razón de ser. Esto es: la suposición, heredada del surrealismo, de que pudiera accederse a un lenguaje «inmediato», una suerte de lenguaje «natural» de los signos, el cual encontraba en el gesto automático del artista su escritura radical, libre de la mediación de los lenguajes.

Nada de este orden «trascendental» y automático se da en esta primera obra de Mitsuo. Sino su otra condición, la que se repetirá permanentemente en su obra: la constitución de un orden riguroso y evidente de la pintura. La no construcción del cuadro —ya no más— como signo trascendente. Sino como pieza manifiesta: una tela en la pared, una ventana luminosa y evidente.

Unas pocas conocidas esculturas de Mitsuo; unas piezas de madera, fechadas en 1979. No han sido muy conocidas, como no es muy conocida gran parte de esta obra temprana del artista, elaborada casi siempre independientemente de ningún proyecto de exposición. Están realizadas en la época en que vive en Bustarviejo, en la sierra de Madrid.

«Yo entonces estaba trabajando en unas pequeñas piezas, en madera, en forma de cajas muy alargadas que estaban hechas a base de vaciar un tronco y cuyo interior estaba pintado en negro, y que tenían un sentido como de penetrar en el corazón del bosque». Este centro, este corazón, está vacío, añadimos nosotros.

Una cierta condición escenográfica. La obra de Mitsuo Miura alude a veces a esta condición de escenario, marco de una escena cuyo centro sin embargo se encontrara vacío. Alguna de las últimas piezas son reveladoras en este sentido. Los cuadros se construyen como «marcos», como variaciones en torno a un repertorio de marcos, en cuyo interior la escena nunca sucede. El centro posible de esta representación se encuentra ausente. Y la obra se erige, grácilmente, como el momento previo, siempre, a aquel en que va a tener lugar la representación, acto sin duda un tanto brutal para una mirada no occidental, no adscrita al orden trascendental de la palabra. De la tragedia.

«Me gusta el aspecto de un teatro cuando la obra no ha comenzado: el escenario, las luces, el público. Cuando comienza la obra, ese aspecto se pierde».

Una serie de fotografías tomadas a lo largo de seis años y fechadas en 1983-84. Los trabajos, varios de ellos situados también en la Playa de Los Genoveses, suelen formar series de cuatro a veces, repeticiones en torno a un objeto a un paisaje. Pero frente a la noción compleja de «serie» en la modernidad, en donde es la repetición de la imagen la que efectúa un cierto efecto de aislamiento, de indiferencia con respecto al motivo, en este caso la serie, el trabajo fotográfico cobra más bien el carácter de composición del paisaje, del motivo de la misma.

O mejor dicho, de «acorde». El paisaje, lo real, es «acordado», de forma que cobre por fin la entidad, la discreción necesaria para ser presentado —y ésta, la contención, el pudor, son dos características innatas a una cultura japonesa que a nosotros, tan estridentes, no pueden por menos de resultarnos extrañas.

Pues bien, éste es el carácter, la relación de las series en la obra de Mitsuo Miura con respecto al motivo que les da lugar: al paisaje en este caso. El acorde, el acuerdo que hace que por fin algo merezca ser presentado. Simplemente.

«A lo largo de los años he desarrollado la misma idea pero con enfoques y materiales diferentes. De aquella inicial acción gestual he llegado a un campo mucho más natural, como la contemplación del paisaje de una forma no realista. Me interesa el refinamiento, el presentar una idea sin decorar, dar valor al objeto y a la forma. Es una actitud minimalista y conceptualista e incluso muy religiosa, como la contemplación de un paisaje desde lejos».

La cocina japonesa: el acceso a un orden impensable para un occidental. Pues la presentación descarnada, ordenada y separada de sus componentes supone la renuncia a un centro ordenador que pudiera dar razón de ser de tal cocina. No hay centro, luego no hay periferia en tal orden. No hay sustancia ni adorno, por tanto. Luego, después de ver tal plato, con los elementos alineados unos al lado de otros, formando, eso sí, una suerte de acorde culinario, nos preguntaríamos, de nuevo: Pero: ¿Dónde está aquí el plato?

Hemos aludido a una suerte de orden en la composición de los motivos —del paisaje— que hace que tal motivo merezca ser presentado. Simplemente.

Pero este «simplemente» no es tan sencillo. Pues la composición de tal «acorde», la presentación «acordada» de los elementos de la pintura supone de nuevo la posibilidad de un cierto escándalo conceptual; de una transgresión visual para un cierto orden tradicional europeo. Esto es, el de que en la presentación de los elementos de la obra se ha renunciado, desde ya, o quizá no ha existido nunca, a un centro en la misma. Este está vacío, como tantas veces aparece en la obra de Mitsuo Miura. (Recordemos la espléndida serie de «Cuadrados azules» de 1983). 0 simplemente no existe. Pero ello supone, al fin y al cabo, la presencia del escándalo, de nuevo. De que, volviendo a la metáfora del escenario, éste siempre aparezca como tal, vacío —lo indefinido mantiene siempre la ilusión en las cosas», dice Mitsuo— escenario en el que nunca, por fin, va a tener lugar la obra: el centro, la sustancia por fin.

Un traslado en el paisaje de Mitsuo Miura. A partir de 1978 comienza a viajar a la Playa de Los Genoveses, en el magnífico escenario de Cabo de Gata en Almería. Desde el pueblo serrano de Bustarviejo, en donde vive en estos años.

El paisaje de tierra; el paisaje de mar. Existe una inmovilidad especial en este último escenario, una suerte de simplicidad elemental en torno a los elementos que la bahía acoge: el mar, la tierra, el cielo —la luz añadiríamos—, en este lugar. Simplemente.

«¿Qué hacías todo el día en ese lugar?», -le preguntamos alguna vez. «Nada. Pintaba lo que pasaba». «¿Y qué demonios pasa allí?» -respondimos, un tanto escamados. «El tiempo, pasa el tiempo> (Sonríe).

Siempre nos enteramos tarde. Esto es lo que pasa. Es tan parecido a nada. Y esta materia sutil es la que, de nuevo, comprendemos; esta sustancia carente de centro ni drama posible era el motivo de la representación de estas magníficas piezas. No pasa nada: el tiempo, constante, ligera materia de la pintura.

Un proceso de condensación en la obra de Mitsuo Miura. Desde la primera referencia a la gestualidad en los cuadros, a una referencia nítida al motivo, el paisaje, que da lugar a las series posteriores a 1983, en la obra se va produciendo un proceso de creciente condensación de los «signos» de la misma.

En esta suerte de condensación de los mismos es la lógica interna de su composición la que finalmente se impone: su riguroso orden. Autonomía del signo que llevará a un creciente desapego de toda referencia, de todo orden que no sea, últimamente, el de «estos significantes que reinan sin contrapartida».

La cortesía del orden; la elegancia de un acorde. Frente al caos de lo visible y de su mezcla. Lo impúdico, lo obsceno de su exhibición. De todo drama.

Madrid, mayo de 1994

VICENTE LLORCA

N.º 51

1999 Tokio

Miki Toshiharu escribe el texto más importante de los publicados en Japón sobre Mitsuo Miura. En él primeramente introduce a Miura aludiendo a su interdisciplinariedad, para después plantear los problemas que surgen al intentar traducir algunos términos de arte occidental al japonés. Finalmente, comenta algunos casos de artistas japoneses emigrados a otros lugares fuera de su país natal, entre ellos Mitsuo. Además, incluye una biografía comentada sobre los aspectos más importantes de su trayectoria.

Procedencia: MIKI, Toshiharu, «Mitsuo Miura», en MAROTO TELLO, J. *et ál.,* ビィエントオトニャル [*Viento Otoñal*], n.º 5, 1999, pp. 4-8[2].

[TÍTULO:] MITSUO MIURA

Profunda interioridad y alto simbolismo

Por Miki Toshiharu, (escultor y catedrático en la Universidad de Artes plásticas de Zokei en Tokio)

- Yo no sé nada ni de España ni de arte. Le importa que le pregunte, ¿Mitsuo Miura es un pintor?
- Es un magnífico colorista y que dibuja discerniendo muy bien el instante azul de un cielo en el que no hay ni una nube y la arcilla negra que está bajo sus pies en el momento en que se pone el sol. Pero también tiene grabados monocromos.
- ¿Entonces es un grabador?
- Bueno… tiene obras en las que talla maderas o hace montajes con tablas.
- ¿Entonces es un escultor?
- También tiñe telas a veces.
- Entonces es un tintor de telas.
- A veces va a un mar muy oscuro y saca unas fotos completamente negras.
- Entonces es un fotógrafo.
- Tiene obras en las que para intentar representar la humedad aplica corrosión con productos químicos en superficies de cristal para que salgan burbujas de agua *(polka dots*) en el cristal, al principio no se ve nada pero al exponer la obra en la pared cuando refleja la luz se ven en la pared esas gotas.
- ¡Qué bonito! y eso ¿cómo se llama?

[2] Traducción elaborada gracias a Francisco Barberán.

- También tiene obras para las que ha extendido dos toneladas de sal en forma de abanico en el suelo de un museo.
- ¡Jo!, cada vez se menos como se llama. Pero me apetece muchísimo verlo.
- En la obra que prepara actualmente parece que va a utilizar un montón de cintas de colores y el titulo de la exposición es *Show window.*
- ¡Como quiero verlo! Hora ya lo he entendido es que Mitsuo Miura es un artista estupendo que sabe de todo.

Entre los términos japoneses que provienen de la traducción de palabras extranjeras que se vino efectuando desde la era de Meiji todavía quedan varios que no se comprenden bien como *bijutsu* (bellas artes) o *chokoku*, (escultura). Ello se debe a que anteriormente a Meiji estos conceptos ni siquiera existían. Haber traducido ART por *bijutsu* es una incorrección. Hay muchos japoneses todavía a los que lo que les sugiere la idea de *bijutsu* es un artículo de artesanía, objeto manufacturado. No me extraña. Pero son conceptos distintos.

Que se traduzca *painting* por *kaiga* lo soportaremos, pero traducir escultura por *chokoku* está muy forzado.

Los términos eran ambiguos y se pueden confundir con el de tatuador, cincelador, etc. Si miramos en la guía telefónica en las páginas en las que aparece el término escultor aparecen cosas como pirograbador, (grabador a fuego), artesanos de sellos, etc. La palabra escultura y *chokoku* se relacionan de locura. Y los que saben *wabi* y el *sabi* son los que han estado en Japón porque hay que experimentarlo.

Del mismo modo, para comprender de verdad el arte occidental hubo muchos japoneses que se fueron a probar a hacer arte en los países de los que provenía el término, y hubo muchos que fueron reconocidos en estos países. Por ejemplo primero estuvo la actividad exitosa de Tsuguharu Foujita en Francia, en Estados Unidos Kuniyoshi Yasuo, luego Kumi Sugai y Tetsumi Kudo en Francia, en Italia Azuma Kenjiro, en Estados Unidos Yayoi Kusama.

Actualmente tenemos en Estados Unidos a Arakawa Shusaku, On Kawara, en Italia a Hidetoshi Nagasawa y en Alemania a Juji Takeoka. Y tenemos a Mitsuo Miura. *[N. del A.: el nombre de Mitsuo Miura se escribe en katakana]*.

De entre ellos, este último, comparando la alta valoración que recibe en aquellas tierras, en Japón no es muy conocido ello se debe entre otras cosas a que él despliega su exitosa actividad artística en España. La información artística de Japón muestra inclinación a occidente pero cuando hablamos de occidente la gente piensa en Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia particularmente y fuera de ello no es que no haya nada, pero es extremadamente escasa.

En el caso de España las causas están en parte en el propio país, y es que durante la larga dictadura de Franco se prolongó una situación de cierre cultural del país. Pero el hecho de que, ahora que esa situación ya ha pasado o se ha solventado, perdure la falta de información sobre España es también culpa de Japón. En definitiva es un problema de idioma.

Hay muchos (japoneses) que investigan a Goya o Gaudí, pero personas que comprendan profundamente el arte moderno y, al mismo tiempo, dominen el español yo a lo sumo conozco a dos o tres.

Yo mismo no se nada de español, aun así los diez y pico últimos años he visitado España cada año y he ido a ver los museos de arte moderno y como yo mismo soy artista pues me relaciono en España con muchas personas relacionadas con las Bellas Artes, desde esa posición voy a intentar enlazar la situación del arte español moderno con la biografía artística de Miura.

ARTE ESPAÑOL MODERNO Y MITSUO MIURA

- 1936-1975: Dictadura y aislamiento, importantes las manifestaciones antifranco.
- 1946-1964 (de los 0 a los 18 años, ciudad de Kamaishi, prefectura de Iwate): empieza a pintar en serio a la edad aproximada de 8 años, ingresa en el Instituto Provincial de la ciudad de Kamaishi, le satisfacía más el pintar cuadros fuera.
- 1965 (19 años): para ponerse a pintar en serio viene a España y hace una estancia en Madrid.

- 1967-1969 (de los 21 a los 23): estudia Bellas Artes en el Círculo de Bellas Artes de San Fernando.
- 1969 (23 años): primera exposición en Galería Egam de Madrid. Desde entonces expone principalmente en la ciudad de Madrid
- 1970-72 (24-26 años): se desplaza a Cuenca, que recibió muchos jóvenes artistas del territorio y conoce a otros artistas jóvenes. La ciudad estaba plena de actividad, tertulias de arte día y noche.
- 1973 (27 años): pone un punto final a la vida artística bulliciosa y se traslada a la pequeña localidad de Bustarviejo en un altiplano situado a unos sesenta kilómetros de Madrid. Los primeros dos años lleva una vida de completo aislamiento, solitaria. Pero esa vida en solitario que equivale a una autovida en algún momento pasa a convertirse en una vida en la que él se encuentra a sí mismo en medio de la naturaleza y envuelto en ella. En esta época en el que está rodeado de naturaleza surge sus obras *assemblage*, montaje de elementos de la naturaleza que no existían antes como objetos, los reúne y los ensambla. Él mismo y la naturaleza que lo rodea devienen en el principal tema de sus trabajos.
- 1975-82 (29-36 años): expone una serie bajo el titulo energía silenciosa que son obras surgidas durante su vida en Bustarviejo.
- 1978 (32 años): todos los veranos en la playa de Los Genoveses que está en el mediterráneo del sur de España, los pasó acampando con la familia y su mujer y sus hijos de 5 y 6 años. Esta vida se prolonga así durante 8 años. Una playa de unos dos kilómetros de longitud rodeada por rocas y peñascos blancos en ambos extremos. Hay un bosque o una arboleda de eucaliptos a lo largo de la playa de arena de color naranja y aguas transparente del mar de color azul verdoso. Tras ella, se extienden a lo largo de aproximadamente de un kilómetro los campos de cactus de una altura de unos dos metros. Muy a lo lejos las suaves montañas de colores rojo marrón y gris en las que no hay nada de humedad. su tienda de camping familiar de color naranja destaca como un punto naranja inmerso en un paisaje de postal para turista. No hay nadie nada ni agua potable, solo una vida con la familia y la naturaleza. Una vida en común cuyas especiales circunstancias las fabrican el tiempo y la naturaleza. Completamente distinta a la vida artificiosa de las ciudades. En esa vida observa y analiza estupendos temas que le interesan.
- 1981 (35 años): exposición individual en el Museo Español de Arte Contemporáneo.
- 1982 (36 años): expone en Arco 1ª edición. Desde Arco'94 además de como artista también expone en un espacio en Ginkgo con su amigo Arturo.
- 1983 (37 años): es seleccionado en la primera exposición artística española y va de gira por toda España.
- 1984 (38 años): *Tres dimensiones* importante exposición que engloba las últimas cuatro exposiciones celebradas en dirección a su libre restablecimiento. En ella salen esculturas en un mundo en el que hay más pintura.
- 1984-92 (38-46 años): las obras que surgieron a raíz de su vida en la playa de Los Genoveses tienen diversos temas pero pueden dividirse en dos temas: uno es «que vida tan maravillosa» que tiene como centro la vida en común y la otra es «120º en la playa de Los Genoveses» en la que describe este entorno natural. De estas dos series surgen otras obras y las expone.
- 1986 (40 años): se traslada a Madrid, su vida pasa a ser completamente distinta a la que llevaba hasta ahora, ya no tiene holgura de tiempo, pasa a estar ocupado y es una vida en la que precisa mucha energía.
- 1988 (42 años): exposición *Naturalezas españolas*, se expusieron obras que estaban en contraposición con la naturaleza al mismo nivel que otros importantes artistas españoles.
- 1993-99 (47-53): vive en la gran metrópoli enérgica en la que predomina el materialismo, y los excesos de artificialidad humana que surgen de la economía de consumo, la moda la publicidad, la propaganda, la producción en masa, se vuelven una parte de tu cuerpo. No será esta una vida en la que los humanos se traducen en objetos y puedan ser objeto de compra venta, no será una vida simulada, ¿es esto la vida contemporánea?, ¿es una vida feliz? En esta época pasa a ser su tema la vida de excesiva energía que se genera a partir de esta situación. Los títulos son: la forma de las ciudades, *show window, tutti frutti* entre otros.

Ha expuesto en numerosos museos y galerías y continúa haciéndolo y enseña arte en la Universidad Complutense de Madrid. Además, también participa en el Foro de Educadores Artísticos al cual solo asisten los más famosos artistas y también en eventos sobre arte contemporáneo en las Universidades de muchos lugares. Sus talleres tienen siempre mucho éxito.

Es un artista muy importante que, al tiempo que contribuye de un modo precioso como extranjero en el arte español contemporáneo, continua su actividad exitosa sin perder su propias raíces y su identidad en *Show window*.

Centro Cultural Tozai del 6 de octubre miércoles al 5 noviembre viernes, inaugurada el 6 de octubre a las 19. Entrada gratuita.

VIII. CONTEMPORARY JAPANESE ARTISTS IN SPAIN: THE OEUVRE OF MITSUO MIURA

1. SUMMARY

This thesis is a comprehensive study of the figure of Mitsuo Miura (Kamaishi, Japan, 1946). It pays attention to both his own Japanese idiosyncrasy and his integration into the Spanish art scene and it contextualises him within the phenomenon of the contemporary Japanese artists in this country.

To this end, this research analyses such migration flows from a sociological, historical and artistic point of view, placing them within the framework of the Japanese diaspora—including that of artists—from the Meiji period (1868-1912) to the present.

Likewise, being Mitsuo Miura the most important Japanese creator in our country, this thesis tackles the definition and the systematisation of the periods in which his career is divided according to the milestones of his biography. It also develops an in-depth retrospective study of his artistic production from the beginning of his career in Spain to nowadays, organising it in series and subseries. Thus, his sources and his evolution are examined and his work is compared with that of other contemporary figures, all of which allows us to assess his objectives, his contributions, and his artistic personality as a whole.

2. CONCLUSIONS

Once we carried out the analysis of all the literature on our research topic and of the existing documentation, the cataloguing and study of the works made by Mitsuo Miura, the systematization, the analysis and the critical interpretation of all this material, as well as the processing, digitalization and writing of all the information obtained, we achieved a number of results that have enabled us to draw many conclusions. For the sake of clarity, these are grouped into chapters, which correspond to the main parts in which our thesis is divided: “The State of the Question”, “Contemporary Japanese Artists in Spain” and “The Artistic Production of Mitsuo Miura”.

1. THE STATE OF THE QUESTION

In regard to the state of the question of the studies on Mitsuo Miura, we should highlight that there is an extensive bibliography which has been signed by some of the most significant Spanish critics and art historians of the last decades. However, very few authors have conducted in-depth or scientific studies about his life and his work, and there have been no retrospective projects comprising the bulk of his career. Instead, the publications that have tackled his work have been mainly catalogues and exhibition reviews. That is why they just analyse the works shown at a particular time and place. Although as a whole they form a large amount and in some cases they have an excellent quality, they tend to be subjective and partial. Besides, there exist enormous gaps in the periods in which his work has remained hidden from the public. Undoubtedly, all of this has hampered the study and the comprehensive understanding of the artist's career.

In particular, the origin of the historiography on Mitsuo Miura dates back to 1969, the very year that Miura starts to exhibit in Madrid. In this regard, at the beginning of his profession the texts that speak of his work are scarce and short. Still, the attention he receives roughly in the first three decades of his career in Spain is an exception in his context. In this respect we can not forget the cultural backwardness suffered by the country, the general lack of interest in the most recent art, and the fact that Miura was not yet an established artist.

Moreover, from the start, his work gets a positive and early appraisal, especially with regard to his graphic work, which increases with the passing years. The only exceptions to this are the skeptical points of view of some authors that, considering its simplicity, wonder whether the public could appreciate them or not.

Specifically, as far as the texts published in the seventies is concerned, we have to point out that most of them are reviews of exhibitions (Castro Arines, 1972). There are also some interesting interviews, but very few catalogues appear, except for some brief ones that are the result of group shows.

Miura is mainly perceived by critics as a continuator of the calligraphic trends (Aguirre, 1972). Consequently, over the years, forgotten the initial context and generalising about all his production, his work is erroneously linked to the one made by figures such as Jackson Pollock. However, some authors already announce that establishing relationships between Miura's creations and those of the Abstract Expressionists can be frivolous. And they even wonder whether the “oriental imprint” which is present at his work can be explained by his Japanese origin or by the influence of Western art (Amon, 1978). Furthermore, by analysing his production they stress issues such as its mystery, its technical quality, or its ability of poetic suggestion.

Unlike the initial shortage of literature, in the eighties there is a decisive and almost constant increase in the number of publications in newspapers, journals and in catalogues, which will also continue in the nineties. This peak coincides with a moment when, on the one hand, there are substantial changes in the cultural policy of the country and, on the other hand, the artist's production reaches a great maturity. However, the texts that appear in the media are brief and not always rigorous enough. Often the mistakes and the simplistic interpretations of some authors are inherited by others and, in general, not too many contributions to the knowledge of Miura are made.

Of course, within this overall framework there are exceptions, notably some exhibition reviews, mainly of solo shows. In them a broader spectrum of his production is analysed and detailed. Painting, sculpture and photography are the most tackled art forms, however others such as printmaking, installations and objects also appear. In this regard, the consolidation of Miura as a key figure in the development of contemporary Spanish sculpture is especially outstanding.

Some of the most interesting assessments that are done at this time in relation to his work are the fact that it comes from the conscious contemplation of nature, that the spatial study is essential in it, that the conceptual weight is extremely important, or that the artist plays with many contrasts (Moure, 1984). It is also noted the capacity that Miura has to adapt to the problems posed by each medium, without merely translating its features into different languages. Similarly, some authors observe his humility and his quiet methodology (as he does not try to draw attention), the speed with which he works and evolves, and the importance he gives to colour, light and the installation of his creations.

Broadly, the different stages through which his work has passed since the beginning of his career until the early eighties are also established retrospectively at that time (Aguirre, 1981), an effort that would not be repeated until the mid nineties.

In relation to the works that he does at that time, certain authors point to the symbolism of some of the geometric shapes that are depicted in them, although this idea is not fully developed and is not considered as a working methodology. However, the transcendence that the use of the camera has in his production is pointed out, as well as the importance of looking at the works directly to grasp all their subtleties or the reflective and analytical study that he does of nature.

In general, he is regarded as an artist that belongs to the current national art scene. Nevertheless, his relationship with the international avant-garde is not forgotten either and, indeed, he is often connected to it. In particular, his work is linked to movements like Minimalism, Conceptual art and Land art, although some authors only speak of a certain sensibility, rather than a real influence (Brea, 1989). Next to it, it is also observed that he keeps away from all kinds of fashions. And in some occasions his Japanese origin is used to give a cosmopolitan—or sometimes even exotic—aura to the group exhibitions in which he participates.

In the nineties, publications on Miura are still abundant, but on top of that many of them have a remarkable interest. Most of them focus on the work he does at that time, although some also provide a retrospective and historical-critical approach. Often, his artworks are considered difficult to classify and isolated in the Spanish context, but as an artist, some authors think that he is well adapted to the art arena in Madrid.

There are writers who state that all his research seems to revolve around the practice of painting. And over time the relationship between his two-dimensional and his three-dimensional pieces starts to be analysed more clearly. His early work is placed in the context of the seventies and he is openly claimed as one of the artists—next to others such as Adolfo Schlosser and Eva Lootz—who introduces in Spain the international movements, which will have a huge influence on later generations of sculptors (Calvo Serraller and Vazquez de Parga, 1987).

It is also then when some of his exegetes claim more decisively that it is not possible to reduce his work to an oriental cliché (Castro Flórez, 1993). Even some consider that the authentically Japanese feature of Mitsuo is his attitude, both from a practical and a philosophical point of view. However, in general, these proposals are not taken into account by most of the critics who write about his work, who even until now continue relating him to his Japanese origins automatically and not always in a justified way.

On the other hand, a discussion of whether his work can be related (or not) to the formalism of the early avant-garde emerges and there are supporters of both positions (Jiménez, 1991 and Allen, 1993). Besides, following the publication of some comments made by Miura himself, his concerns, interests, and some of his most highlighted aesthetic and philosophical ideas are raised—sometimes for the very first time—in a clear and in-depth way. In this regard, his ability to create works that go unnoticed, his sense of privacy, or his interest in showing a sort of *joie de vivre* in his creations are mentioned.

We should also highlight the publication of a retrospective catalogue, although it only covers his production from the mid seventies until 1994, when it appears (Montesinos and Llorca, 1994). It is a journey through his career, and it offers personal and suggestive comments, often quite relevant. Furthermore, some of the main features of his series *The Genoese Beach* are brilliantly presented.

As far as his working methodology is concerned, some authors explain it quite rightly as a double process of complicating and simplifying, in which perception plays a

key role. It is also now when the importance of the knowledge of contemporary art that Miura acquires in Japan is raised for the first time, although no one specifies the sources or the concrete aspects that influence him most.

In the mid-nineties, when the big city starts being the main referent for Miura, the decorativeness and the power of the results are discussed. However, in general, he gets a favourable reception from the critics, and it is immediately understood that Miura uses in these works the same methodology as in the previous series, which was inspired by the natural landscape (Murría, 1996).

At this time, we also find interesting contributions in relation to his alleged links with the Minimal art, as there are authors who reject this idea due to the tactile, subjective and manual qualities of his works, as well as the countless nuances they have (Olmo, 1995). Unfortunately, this point of view will not be taken into account by other critics and his work will be often related to minimalism again.

Nonetheless, critics tend to study his work more deeply, and avoid outright labels and simplifications, analyzing his references with more nuances. In addition, parts of his production attract attention of some researchers who speak about them in their doctoral theses. Meanwhile in Japan, Miura is well appraised, but at the same time he is treated as a foreign artist, rather than as a Japanese one (Miki, 1999).

From 2000, many of the parameters that we have discussed above are kept. And, although certain improvements are achieved in some individual exhibition catalogues, there are more texts coming from group shows catalogues and journals, which are much more superficial.

Overall, paintings and installations are treated extensively in the texts that come to light about his work at this time (Navarro, 2005). However, there are some studies that aim at analysing his new production comprehensively, although the works done in previous decades, especially sculptures, continue arousing great interest. Besides, some authors start to reappraise the role of Miura in the Ginkgo Gallery & Editions, although not in an exhaustive way.

His series *Cityscape* is sometimes misunderstood as it is linked to movements like pop art. Besides, writers apply to it some critical, frivolous or ironic connotations that actually it does not have. In general, his works are valued very positively. However, the negative or sceptical points of view increase slightly compared to what happened in previous periods, which indicates that his most recent pieces are not always well understood. And, as some of his supporters pointed out then, his work generally does not reach the dissemination it deserves.

Since 2006 there has been a considerable decline in terms of the number of relevant publications on this artist. And with few exceptions, Miura seems to have come to occupy a secondary place for the critics in most of the exhibitions in which he participates. The published texts reiterate the already trite and superficial reviews of his career and the press releases provided by the galleries are published without many variations, so contributions to the knowledge of his work are truly rare.

Some exceptions to this are the scientific articles the present author publishes in parallel with the completion of this thesis. They have appeared in minutes of conferences, symposia and research forums, which are devoted to both his entire career and a specific parcel of his work. In some of them, the relationship between nature and Miura's oeuvre is explored in the context of Japanese idiosyncrasy. In others, all his production is reviewed and systematized for the first time, dividing it in stages and paying attention to all its art forms. In addition, unpublished biographical data and some new readings of his creations are offered, as well as other key aspects that allow a best understanding of his contributions and reject any orientalist approach (Clavería, 2010).

On the other hand, leaving aside the chronological review developed so far, we should also highlight that in the analysed texts a number of constants can be tracked. They are important because they reveal what the issues that have been of most interest to the authors who have approached the work of Miura are. For example, many critics—from the beginning of his career—have appealed to his nationality, origin and roots to explain his work. This attitude is sometimes justified, but other times, it is done quite indiscriminately, as it attributes to his work a number of features that are often considered as innate to Japanese cultural expressions, such as subtlety, aesthetic sensitivity, simplicity, depth of spirit, ability of suggestion, etcetera. Sometimes this has been an advantage for the artist because it has allowed him to be different from others. However, it has also been a burden that has prevented many scholars from studying his work more deeply, making more difficult, of course, a true understanding of his career. This trend is due in large part to the fact that these authors do not have a deep and real knowledge of the art and culture of Japan (both traditional and contemporary), as they have not accessed primary sources on the subject and they have not had a direct contact to the culture and art of the archipelago. In fact, it is significant that the reference books that have been used more extensively are the ones written by Western authors, like the classic *L'Empire des signes* by Roland Barthes.

However, initially Miura is considered a Japanese artist, but eventually a large number of authors see him as a Spanish creator or even one from Madrid. Many critics claim a higher recognition for his career by emphasising his importance in the most recent national art context. In this regard, his production of the seventies and eighties is especially applauded.

Overall, Miura is known and appraised mostly as a painter thanks mainly to his series *The Genoese Beach*. However, his contributions in the field of printmaking and sculpture have also achieved a great attention and his three-dimensional pieces are often claimed as key works to understand the contemporary Spanish art scene.

Over the years, the work of Miura has been interpreted following very disparate codes, and very different influences have been seen in it. Nonetheless, the truth is that these are not always well justified, they are the result of a mere formal study without questioning what really inspires the artist. All this has hampered its understanding, albeit it is also true that it has benefited him as it has allowed him to be claimed from several fronts and to be incorporated into studies of very different movements, sometimes even antagonistic ones.

Many of the texts published until these days do not have the rigor, depth or exhaustiveness expected. For example, there are numerous mistakes in the bibliography of Mitsuo Miura about his life, his style and his sources. And the few occasions in which he is mentioned in doctoral theses just include his name within long lists of artists or only achieve very specific contributions.

Thus, his biography and its influence on his production are hardly known. Likewise, his career has not been analysed considering him a Japanese artist living in Spain. Neither has he been examined within the contemporary Spanish art scene in which he is integrated, nor has a scientific study been made of all his creative periods. Similarly, little is known of his other professional facets, such as his teaching activities or his role in the Ginkgo Gallery & Editions.

In short, in the studies conducted so far on Mitsuo Miura it is possible to find many gaps that hopefully our doctoral thesis will have covered.

2. CONTEMPORARY JAPANESE ARTISTS IN SPAIN

The study of the presence of contemporary Japanese artists in Spain, contextualized within the diaspora of Japanese citizens—artists included—from the Meiji period to the present day, has led to a rich set of conclusions which are summarized below.

The arrival of Japanese creators in Spain is inserted into the global phenomenon of the cultural migration of Japanese people that has occurred in the West, especially in Europe and the United States after the Second World War. In fact, both of them coincide in many aspects, such as the causes that have allowed these artists to leave their home country, their place of origin, the level of studies conducted in Japan, the activities done in the host countries, the kind of funds received, the fact that they often exploit their own cultural heritage where they are abroad, the recurrence to institutions, sometimes from the government, or to agencies in order to organize their travel, etcetera.

However, the phenomenon of the presence of Japanese artists in Spain is also very different from what happens in other parts of the world. This is mainly due to the fact that, in general, Japanese migration in this country is conditioned by the history of both nations and by the diplomatic, political and economic relations that Spain has had with the Japanese archipelago. In this regard, we should highlight that in all the areas mentioned and during most of the twentieth century the relationships have been scarce, fragile and changeable. This situation greatly improves from the eighties with the introduction of Spain in the European Economic Community (1986), although the opportunities provided by the new situation are not fully exploited.

Roughly speaking, we can say that the Spanish case is inserted into the mainstream of Japanese people that settle in Europe. However, the phenomenon in this

country has the singularity that it occurs with a greater delay and furthermore the flow of Japanese is much smaller. Specifically, Japanese migration in Spain does not begin to be significant until the sixties of the twentieth century, being relatively important since the mid eighties. This makes sense when you consider that it has taken place essentially thanks to the development of the economic relationships between the two countries. That is why it experiences a decline in the nineties due to the global economic recession and the bursting of the Japanese bubble.

Moreover, we should note that, consistent with the location of the Japanese economic activity in this country, the regions with a greater number of Japanese are Catalonia and Madrid. Nonetheless, although most Japanese who have moved to Spain form part of an economic migration, there is also an interesting group of cultural migrants. Among the latter we find both students and professionals in many different types, among which are artists.

Undoubtedly, the instable, insufficient and momentary relationships between Spain and Japan in fields such as diplomacy, politics and economy will also prevent the development of authentic cultural ties between the two countries before the second half of the twentieth century. This fact, however, will not stop the Japanese people to achieve a deep understanding of Spanish culture.

Similarly, we should point out that such cultural relationships have heavily depended on the images that one has had of the other. These have been, in general, simplistic, superficial and marked in many cases by stereotypes and a strong exoticism, which undoubtedly has affected what the Japanese seek when they arrive to this country. Overall, the image that the Japanese have of Spain defines our nation as diametrically opposed to Japan regarding its climate, society and culture.

In this context, the migration of Japanese artists in Spain takes place later than in other Western nations, and its magnitude is also much smaller. In addition, it starts even after than the general flows of Japanese in this country. In fact, most of the few Japanese artists documented in Spain prior to the Second World War only made brief visits or stays, a trend which will increase subsequently. These facts, coupled with the absence of a sense of community and the lack of communication among Japanese artists who live or have lived in Spain, prevent us from considering the phenomenon of Japanese artists in this country a Diaspora, as it happens in other places.

In the fifties and sixties, very few cases of established artists in Spain are known and their presence is almost anecdotal. However, in the seventies, there is a significant increase. This is mainly due to the improvement of the economic situation in both countries and, contrary to what one might expect, it does not depend on the political changes that take place in Spain during that decade. In the eighties, the number of Japanese artists decreases but recovers again ten years later and go down again in the new millennium. This allows us to conclude that based on our research the seventies and the nineties are the periods in which the flow and permanence of Japanese artists in this country are greater. However, we believe that many of the artists who have resided in Spain have not settled down indefinitely or permanently. In this regard, they often

end up returning to Japan or going to more dynamic places or to cities that have a better art market.

On the other hand, the area that has received a bigger amount of Japanese artists to the present has been Catalonia, followed by the Community of Madrid. However, if we analyse their evolution we can see that in the seventies the Community of Madrid is home to a much larger number of artists, but inevitably loses places in the eighties. At that moment, Catalonia takes over and reaches its maximum a decade later. Most of these artists live in Barcelona or Madrid, but there are also some who choose other cities. In these cases they go to areas near the big capitals or towns with great charm and historic and artistic interest such as Toledo, Cuenca, El Escorial, Sitges, Cadaqués, etcetera.

In general, the number of male artists established in this country is quite similar to the female's one, although the dates when they migrate vary. In this regard, it is important to highlight that the arrival of women began to be prominent in the nineties and indeed since 2000 their number exceeds that of men. This fact is in line with the Japanese cultural migration flows experienced in countries like England or the United States. However, we have found that the genre of the artists do not influence in a determining way their final settlement.

Undoubtedly, the analysed phenomenon is complex and difficult to synthesise. However, based on a detailed study of the main Japanese artists that have settled down in this country (forty-four in total), we have been able to develop a number of general characteristics about their profile, career, reasons that led them to Spain, degree of adaptation in this country, and so on, which roughly can also be extrapolated to the majority of Japanese creators in Spain.

Most of the main artists who have resided in this country do painting. This is due to, among others, the prestige that the Spanish painters have abroad and the importance of its art museums. However, it is also true that there are many Japanese who do engraving and sculpture, as well as some others who work in various media.

The majority of the artists come to Spain being between twenty and twenty-nine years old, which bring with it that they incorporate to the artistic circles quite late. In general, among the studied main artists there is a male majority, which contrasts to the fact that in recent decades more women have arrived. However, the number of women who have successfully managed to integrate into the society of the host country is higher than that of men. One reason that can explain this is that many Japanese men are married to women from Japan, while most Japanese women have partners from Spain or other European nationalities.

It is very common among the analysed artists to be born or study in big cities in Japan, although afterwards they develop all or at least most of their careers in Spain. They also tend to complete their training here in very different ways. Most of them come in the seventies and do not get any kind of scholarship. The causes that lead them to leave Japan are varied, for example, the wish for freedom, for following a more personal or individual path or for moving away from tradition, the interest in knowing

what was going on abroad and completing their education in other Western countries that had been home to many important artists who they admired, the conviction that it could be beneficial for them upon their return to Japan, etcetera.

The reasons why they choose Spain, although they are very heterogeneous, can be specified in issues such as the existence of previous contacts—both direct and indirect—with the Spanish society and culture. However, the presence of other Japanese people in this country has not been a determining factor in their decision. No doubt, the fact that the cost of living in Spain is lower than elsewhere in Europe has also influenced them. Moreover, this country has attracted them both for the large number of important artists who were born or lived in it and for the fact that, in general, it is quite different from Japan.

Many of the studied artists have suffered a huge culture shock upon arrival and have experienced considerable difficulties to adjust, above all for the lack of knowledge of our language. Furthermore, the fact that many artists have been educated wholly or partially here has not helped their professional establishment in the national circles. Still, they have not decided to return to Japan and even many are happy to live here, although almost no one is completely satisfied with his or her work achievements.

Often, there is a strong sense of Japanese identity among the artists who live or have lived in Spain, which proves the important role that the years spent in Japan during their childhood and youth played in their development. Indeed, long stays in Spain help to arouse a strong interest and a longing for everything they consider "their roots" and in many occasions they end up idealizing their own country or even seeing it in an exotic way. A proof of this is that certain characteristic aspects of traditional Japanese art are present in the works of many of these artists, although paradoxically they often deny applying those features consciously.

However, when travelling to Japan they are regarded as outsiders, which often makes them feel foreigners both here and there. Still, such reactions are becoming less common among younger artists. They are not interested in these kinds of labels and try to free themselves from the weight of their nationality, though without rejecting the influence of Japanese popular culture. On the other hand, the imprint of this country in the work of all these artists—young and old—is usually indirect and not very obvious, as it is often technical or conceptual and it does not translate into a strictly stylistic or thematic influence.

Furthermore, it is interesting to note that almost all studied Japanese artists keep in contact with their country of origin in various levels. For example, they travel there from time to time, albeit they do not exhibit in it regularly. In fact, although some have achieved greater recognition in Japan than in Spain, they show their work more often in Spanish spaces, which, accidentally, have an uneven level.

Often, they consider that being Japanese in this country has benefited them, but it is also true that, for that same reason, critics and art historians impose on them a series of labels and their work is reduced to a set of stereotypes. Besides, they have not enjoyed much support in Spain and their work is neither known enough nor represented

in the Spanish public collections as it should. Therefore, not even the oldest ones have achieved a reputation comparable to their quality. Yet, it is possible that this general trend will change in the near future thanks to some of the younger ones.

To date, we could distinguish three generations of Japanese artists established in Spain: the one formed by those who came in the sixties and seventies, that of those in the eighties and nineties, and that of those settled here from 2000. Often, there is a certain unity in each generation and the creators that make them up share some specific characteristics related to the reasons that led them to leave their country, their reactions when arrived to Spain, the "Japaneseness" present (or absent) at their work, their success in the national art scene, the contacts that have maintained with Japan, and so on.

Even in this division of generations, we find some important exceptions. In this regard, the artist who is much further away from the general trend is precisely Mitsuo Miura. It is true that he coincides with most of his compatriots in some issues related to his life in Japan, his education, the art forms he works, the reasons why he left his native country and chose Spain, the fact that he did not get any scholarship or that he has decided to keep his Japanese nationality, and so on. However, his case is truly unusual among the main Japanese artists who live or have lived in Spain. Miura arrived to this country quite early compared to other artists. In this regard, among all analysed creators, Miura is the one who has stayed here more time and more years. In addition, he easily joined the national art circuits and received a positive appraisal. Although his work deserves a greater recognition than the one it has been given so far, when compared with other Japanese, he is the best established artist professionally speaking and one of the best embedded ones in Spanish society.

Likewise, Miura hardly keeps relationships or contacts with his native country, and does not have a strong feeling of Japanese identity. He does not yearn for Japan either, although it is true that the years he spent there left a deep imprint on his personality. Nonetheless, despite the universal language of his work, which is, incidentally, much more avant-garde than the one made by many other Japanese artists of his generation living in Spain, his work could not be understood outside the Spanish context where it was created. Besides, it is closely linked to the different geographies in which he has been living in this country.

Furthermore, it should be highlighted that Miura has worked in Spain with some of the best galleries and has participated in important solo and group exhibitions. He is the Japanese artist best represented in the collections of Spanish museums and institutions. Therefore, we can conclude that Mitsuo Miura is the most important Japanese artist who resides or has resided in Spain.

3. CAREER AND OEUVRE OF MITSUO MIURA

After studying the career and the oeuvre of Mitsuo Miura we reached a number of conclusions that, for the sake of clarity, we will present below divided into three main sections. First, we will point out what are the main contributions of our thesis to the knowledge of the career of this artist. Then, we will present a summary of the conclusions obtained in relation to his production and, finally, we will outline the general features that characterise the artistic personality of this creator.

3. 1. CAREER

Firstly, this thesis has provided many specifics regarding Miura's biography, which was known until now in a very superficial way. Some of the highlights are for example: references to his hometown and his family, people who train him both in Japan and in Spain, the particular places in which he lives or works, the chronology of the most significant events in his career so far, and so on. In this regard, we mention, among others, the year of his arrival in Spain (1966), the academic year in which he starts to attend to the Open Printmaking Workshop of the San Fernando School of Fine Arts in Madrid (1967-1968), the date of his first trip to Cuenca (summer of 1968), etcetera.

Secondly, our work has served to systematise and define the various periods into which the artist's career is divided according to his biographic milestones. However, this task has been especially difficult because, although both his career and his oeuvre are closely related, the different phases of the first one do not correspond exactly with those of the second one. In other words, the stages through which his work pass go beyond the geographical and chronological limits that can be set in his career, although his work can never be totally separated from the personal context in which it was created.

In the career of Miura we can distinguish five main periods that coincide with the main places he has lived in:

3. 1. 1. The formative years in Japan (1946-1966)

This period corresponds to the childhood and adolescence of Miura. At this time, the artist is introduced gradually in the art world mainly through some private tutors in Kamaishi, his hometown. The teacher who influences him most is Shōji Murai who, apart from teaching him the basic techniques of artistic expressions such as painting, conveys to him some ideas that will be later the cornerstones of his artistic philosophy, including his concept of art as an experience. Besides, he encourages Miura to take some major steps in his career and to visit numerous art exhibitions.

Subsequently, Miura continues, if only for one academic year, his studies in Tokyo attending both the Musashi University, and especially the Form Bijutsu Kenkyushō. There he meets other students and professional artists and monitors some of the most innovative post-war art movements (both international and Japanese). Despite having gone unnoticed so far, this fact is extremely important to understand his development later. In addition, at this time he begins to feel the need to continue his education abroad and Spain quickly rises as his favourite destination. This is due, among other things, to the prior contacts he has with that country through his family and an exhibition he visits in Tokyo that includes pieces from the collections of the National Prado Museum in Madrid.

3. 1. 2. The first stay in Madrid (1966-1970)

Upon arrival in Spain, Miura stays a short time in Barcelona, but then he decides to move to the capital. Initially he spends his time making copies in the National Prado Museum and interacting with other Japanese fellows. However, soon after he expands his network and gets into the student circles and he meets some young artists like Eduardo Naranjo. Thanks to him he starts attending the Circle of Fine Arts and since 1967 the Open Printmaking Workshop of the San Fernando School of Fine Arts (both in Madrid). In the latter, he makes important friends, like Gerardo Aparicio, who influences him at this moment and accompanies him throughout his life. Also, he achieves a deep knowledge of engraving techniques. These facts coupled with the great freedom he has and the opportunity to get together with both students and professional artists of many nationalities, some of which have a high quality, will greatly enrich and help him to start a relatively more mature and less academic work. Furthermore, he begins his career as an engraver, reaching an early recognition that extends, increasing even, throughout his entire career.

For a few years, he lives in various locations in the Spanish capital, but in 1970 he settles down with Marcos Irizarry in Pozuelo de Alarcón, a small town near Madrid. This artist left a significant imprint on many aspects of the work of Miura, both technical (initiation to silkscreen) and stylistic (introduction into a language of abstraction, simplicity, pure geometry, etcetera.). However, we can speak neither of a direct influence nor a unique one because Miura handles many other references.

It is also at this time when our artist has his first exhibition (Egam Gallery, Madrid, 1969). In it, Miura achieves an early success, which allows him to get into the artistic circles of the capital.

3. 1. 3. The period in Cuenca (1970-1972)

In 1970 Miura moves to Cuenca. There are four important factors that influence his decision: firstly, that he knows and admires the activity of the Museum of Spanish Abstract Art (Cuenca) and the artists who are represented in it, secondly, that he has visited the city two years before for Fernando Zobel's own suggestion and it has a great impact on him, and thirdly, that his friend and former teacher Kozo Okano lends his home to Miura in exchange for managing the rehabilitation works of the house, and last but not least, that Luis Muro, then director of the Honda Gallery, invites him to make a exhibition for it.

During the years he lives in Cuenca Miura is one of the young artists— and in fact one of most important ones—that consider necessary to overcome the language created by the generation of the Museum of Spanish Abstract Art (dominant in the art scene of the country in the fifties and sixties). They all have the already mentioned Honda Gallery as a hub, organise in it different cultural activities and bring together some of the most innovative artists of Spain at the time (some of them thanks to Miura), who also come into contact with the Cuenca context.

In this period, Miura is educated mainly through two channels. The first one is the museum's library, especially for its large collection of international journals (*Artforum*, *Das Kunstwerk*, etcetera.) and contemporary art books. In both media he finds multiple references to American art after the Second World War and to artists such as Mark Rothko, Mark Tobey, Jackson Pollock, Henri Michaux, Georges Mathieu, Franz Kline, Hans Hartung, Cy Twombly, Joan Mitchell, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, and so on. However, it is also possible that he is interested in some of its volumes of Asian art, especially those linked with calligraphy.

The second way in which Miura is trained is his contact with other young knowledgeable artists, especially Luis Muro and Nacho Criado. With them, he develops a great friendship and even shares residence and studio in the case of the second, which helps undoubtedly the transfer of ideas and techniques between them. These artists are interested in Minimal art, Conceptual art, *Arte Povera*, Situationism, Pop art, Dematerialised and Process art, Experimental and Performance art, photography, Object art, etcetera. All in all, they are keen on many of the movements that Simon Marchan defines as New Artistic Behaviours.

Miura coincides with them in his inclination for avant-garde art and brings to the group his knowledge of post-war Japanese art and other aspects of his Japanese idiosyncrasy, which are of great interest to his two Spanish friends. However, Miura can be considered the least radical of them.

In addition to his relationship with these artists, it is also vital the contact he has with other main figures of the art scene in Madrid such as Jose Ayllon, Juan Manuel Bonet and especially Juan Antonio Aguirre, thanks to whom he makes important exhibitions (Amadís Gallery, 1972 and Spanish Museum of Contemporary Art, 1981,

both in Madrid). We should also highlight his ties with other artists such as Manuel Hernández Mompó, Antonio Saura, Fernando Zóbel, Manuel Millares, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Martín Chirino, Antonio Lorenzo, Jordi Teixidor, etcetera. Over time, some of them strongly influence him in certain aspects of his production and at that moment, many of them also support him by buying his works.

His relationship with Fernando Zóbel is especially interesting to analyse for being quite ambiguous and enigmatic. This Philippine is always very generous with him and helps him whenever possible. In this regard, he gives him access to his record collection and his library, offers him a printing press as a present, allows him to sell his prints in the shop of the institution he manages, etcetera. He even buys some of his pieces that then become part of his collection, which can be considered a great compliment from him.

However, none of that is exceptional in Zóbel, who used to treat to all his fellow artists like this. Furthermore, he does not invite him to edit for the museum and does not include him either in the extension thereof that takes place in 1978, despite the fact that he incorporates pieces by many other young creators. This leads us to consider that possibly Zóbel, although appraises Miura's work above that of other artists, he does not regard him as a prominent figure at the moment. It is true that at that time Miura is still very young and only stays in Cuenca for two years. Subsequently, Miura moves away from Cuenca and although he does not entirely lose contact with the museum, it is perhaps more difficult for Zóbel to monitor his progress. However, the truth is that these facts do not help to clarify the issue completely.

The period that Miura spends in Cuenca is really fruitful for him and it will be vital to his development as an artist. For example, he works extensively in many different techniques, with which he reaches a large and growing recognition. In addition, during these years, his output evolves rapidly, experimenting and letting himself being influenced by various styles, but getting always deeply personal results. In other words, Miura researches new techniques and themes, and at the same time becomes more mature and professional.

A proof of the interest of the work he produces at that time is the invitation he receives to make a solo exhibition at the already mentioned Amadís Gallery in 1972, which will mean his true launch in the most avant-garde circles of the Spanish capital.

3. 1. 4. The period in Bustaviejo (1972-1984)

The wish to look for a more personal way, coupled with the need to find an affordable place to live and work, among other things, make that in the spring of 1972 Miura decides to move to Bustarviejo, a small town in the mountains of the Community of Madrid. However, he is never completely isolated and, in fact, eventually some of his friends end up settling there. That is the case of his partner, Maria Lara, who will constantly support him throughout his career, Gerardo Aparicio and Natividad Gutiérrez

or Marcos Irizarry and Adolfo Schlosser with their respective partners. All of them feel absolutely committed to culture and along with other intellectual people from the villages create the Association "The Bustar". They organise all kind of events, in many of which Miura collaborates actively. Also, they publish the magazine *Bustarviejo*, for which our artist designs some of its covers and in which several articles on his exhibitions and activities appear.

All the artists in Bustarviejo keep a close contact both among themselves and with the rural environment in which they are living. This makes that, although everyone develops an independent and personal career, in one way or another, many of them are interested in nature and take it as a subject or as the material for their creations at one time or another. Moreover, in some cases they are influenced by each other or establish fascinating dialogues through their work. We should highlight, for example, the relationship between the prints of Miura and the ones made by Aparicio or the sculptures of the Japanese and the ones that Schlosser created.

Meanwhile, around 1978, Miura discovers a beautiful spot in the coast of Almeria known as The Genoese beach. There he spends with his family every summer and occasionally, some winters from then until the early nineties. This place will be highly influential in his work, especially for the experiences he lives in it and the landscape he observes there.

Much of the output our artist makes in Bustarviejo especially until the mid seventies, although highly personal, is very well connected with the art scene in Madrid and with the interests of the most avant-garde artists. Not surprisingly, Spain is living a moment of profusion of conceptualist practices and, in fact, holds several events that encourage and embrace them (Pamplona Meetings, 1973; Series of New Behaviours, 1974, etcetera.). Although it is true that Miura does not participate in any of them, he knows them indirectly and he is informed about the discussions that take place in them.

Between 1972 and 1974, Miura experiences one of the most successful periods of his career, at least, as far as the amount of exhibitions he makes is concerned. At the same time, his reputation as engraver continues increasing and apart from participating in important exhibitions and competitions, he works for Colectivo Palmo (Palmo Group), Sen Gallery, Prova, Grupo Quince (Fifteen Group), and so on.

After some years in which he let his brushes rest, in 1976 he resumes the practice of painting to undertake shortly after one of the most important series of his career, which will help him to get a great recognition and the support of the critics.

From 1978, he also creates important three-dimensional works. They are highly original pieces and thanks to them he is considered as one of the forerunners of the Spanish sculpture of the eighties, and one of the main representatives of the art from that decade. In addition, this type of production also makes him be considered one of the artists who introduce international sculptural practices in the country. Still, from 1984 his production of sculptures itself decreases significantly and approaches a creative concept more linked to installation.

Despite the above, the work of Miura in this period has not had the recognition it deserves. One of the causes that can explain this fact is, for example, the cordial but distant relationship that Miura seems to keep with the circle of artists, critics and thinkers who gather around the Buades Gallery (Madrid). Consequently, unlike other artists such as Eva Lootz or Adolfo Schlosser, Miura is not supported unconditionally by figures like Patricio Bulnes or Juan Manuel Bonet. This will prevent him from getting involved in some projects that will end up being considered really important in contemporary Spanish art.

Nonetheless, Miura does participate in other highly prominent events. One of the most important ones of his career is the solo exhibition that takes place in 1981 in the Spanish Museum of Contemporary Art (Madrid). In it he exhibits a fairly complete sample of the production of that period, which helps him to become better known on the national scene. It could even be seen as a kind of retrospective tribute to his career, although, unfortunately, he does not get all the critical support he undoubtedly deserves.

However, the show bears witness to the experimental tone of his jobs in the early seventies and the fact that he borrows elements from many different styles and groups, but always adapting them to his own interests and keeping completely unaffiliated with any concrete movement. It also proves that the relative isolation in which he chooses to live in Bustarviejo helps him to define his path, become more mature artistically speaking and start a more personal and distinctive work.

3. 1. 5. The second stay in Madrid (from 1984)

Reaching a point of exhaustion of rural life and feeling the convenience of living in Madrid for both his own career and his wife's, as well as for their children's future, Miura moves to the Spanish capital in 1984.

Indeed, although he has not lived completely isolated from what happened in Madrid, this change means the strengthening of his relationship with some critics and gallery owners. Initially, he keeps on exhibiting in Egam, but in 1993 he begins working with Helga de Alvear, first in the Juana Mordo Gallery and later in his own space exclusively until 2004. The economic means she owns and the unconditional support of Armando Montesinos, the artistic director of the gallery, allow him to create outstanding, striking and original exhibitions, which will have a significant impact on his career. In fact, while working for this space the milestones of his production can be tracked through the shows that he makes in it. In addition, thanks to the contacts of the gallery his pieces of art go to important collections, including that of Helga, who later becomes one of the major collectors of his work. Obviously, this would lead to a considerable increase of his prestige and recognition.

No doubt, this is a very important stage for Miura. Indeed, the end of his relationship with the above mentioned art dealer, albeit it does not mean in any case a

period of productive or creative decline, it brings with it a smaller presence in Spanish collections, above all in institutional ones.

The period of his second stay in Madrid coincides with the complete maturing of his work and his full development as an artist. Undoubtedly, this is a time of great introspection in which Miura stops being attracted to other movements and styles, he becomes less permeable to outside influences—from a formal point of view—and follows his own path, which is very fruitful.

Also, at this time he makes one of the most highlighted exhibitions of his career. It takes place in Koldo Mitxelena (San Sebastián) in 1994 and has a retrospective point of view as it includes works from 1976 to the year of its celebration.

One of the most important episodes in Miura's career during this second stay in Madrid is related to his work as a teacher. Although he has given lessons previously, this facet is developed especially after 1992 when he becomes an associate professor, first at the Complutense University of Madrid and, from 2001 to 2012 at the European University also in the capital. Moreover, in parallel, Miura organises numerous workshops throughout the Spanish geography.

Overall, this teaching work greatly satisfies him and helps him to awaken the best inside of himself. Miura gets very involved in the relationship with his students, who in turn admire and respect him. And indeed, although he never intends to influence his students, leaves a significant imprint on some of them, at least from a conceptual point of view. In this regard, one of the most influential aspects of his philosophy is his interest in researching his life and work freely, without material or technical limitations. Moreover, in some cases, the classrooms become for the artist a sort of quarry where he finds interesting young artists, to some of whom he invites to work with him in his printmaking studio or in the Ginkgo Gallery, one of the most significant projects of his career as discussed below.

Miura founds in 1989, along with Arturo Rodriguez, Ginkgo, a company that initially focuses primarily on the production and marketing of art editions and that since 1992 also starts being a gallery. Miura's role in the success of this entity is essential at all times since its refreshing proposals, its experimental and innovative sense of renewal of Spanish graphic art, its constant commitment to quality, and the carefully presented pieces and exhibitions are due to him. Miura is the main responsible person for the selection of artists and the printing of their artworks. Since he himself is a creator of the first magnitude, he is able to select the best of the best ones and requires from them a high quality, although always in an atmosphere of utmost respect and fellowship. Moreover, in many cases his proposals become a model for other editions, as they represent exactly what the gallery looks for.

Thus, Miura plays a fundamental role in the definition of the gallery style and aesthetics. In particular, some features that are usual in his work become the hallmark of Ginkgo's productions such as the delicacy, the attention to details, the importance given to the presentation of the works and the intention that their contemplation is not immediate, but it involves a certain ritual. Sometimes, Miura gives specific instructions

on how editions should be in order to unify the results and usually he is the one who designs the folders that contain them.

It is also possible that the close contact that Miura has, as editor, with many artists entails a certain influence—albeit unintentional—either in the conception of the work or in the final outcome. However, Miura always takes into account both the author's language and the medium to use.

Ginkgo welcomes creativity through the exercise of freedom, but always under the watchful eye of Miura, which next to its open mentality leads to interesting creations. Some of the most notable ones are, for example, the ephemeral murals that some artists create in the facade of the gallery, some projects designed specifically for the gallery space that usually accompany editions, or the invitations done by the artists themselves, although even the ones designed by the gallery are also impeccable.

Initially, Ginkgo only works with established artists born in the second half of the thirties or in the forties, gathering a group of creators that define fairly accurately a fundamental part of the best Spanish art from the seventies. Shortly afterwards, it also begins to count on other creators from a later generation (born around the fifties) and sometimes on some internationally renowned figures. However, it is not until 1994 that the gallery starts incorporating lesser known artists (born after the sixties). This bet proves again Miura’s great intuition, since most of them will have a fortunate evolution and eventually some will become foremost figures in the national art scene of the recent decades.

Furthermore, we should highlight that the attitude Miura has towards art and towards his own profession leaves an indelible imprint in many of the artists who work with him, especially in the youngest ones. Besides, art historians of great worth are trained both by Miura and Arturo.

Similarly, the time our artist spends in Ginkgo becomes a fundamental period in his own career. The freedom he has and the level of demand that imposes to himself give rise to works of high quality and originality. Attention to textures, to synaesthetic effects and to contrasts prevails in all the creations he does for Ginkgo.

In general, all the works of this period are characterized by a high degree of sensitivity, delicacy, subtlety, technical quality and evocation because all the contributions he gets in the field of graphic and multiple art also help him to innovate in the rest of his creations.

3. 2. OEUVRE

In regard to the production of Mitsuo Miura from 1968 to 2010, our research has allowed us to differentiate a total of eleven series. These groups gather works that relate to each other from a thematic, stylistic or chronological point of view, among others. In some cases, they can be further divided into multiple subseries.

The titles of those series are: *Academic Studies* (1968-1969), *From Figuration to Geometric Abstraction* (1968-1971), *The First Links with American Painting* (1970-1971), *Accumulations, Calligraphic Abstraction and Gestural Abstraction* (1971-1972), *Towards the Structuring of Gesture and Form* (1972-1974), *Painting as Concept* (1972-1975), *The Approach to Organic* (1972-1980), *The Experience of the Landscape* (1975-1986), *Boxes* (1984-1986), *The Genoese Beach* (1986-1996), and *The Cityscape* (1994-2010).

After analysing and studying them individually and in detail, here are the main conclusions we have reached on each of them.

3. 2. 1. *Academic Studies* (1968-1969)

Academic studies are a group of experimental pieces to be understood not as part of his more personal production itself, but, in most cases, as learning exercises. In them, Miura merges his interest in artists like Giorgio Morandi and everything he has learned so far, both in Japan and in the early years of his stay in Madrid, especially in the Prado Museum and in the Open Printmaking Workshop of the San Fernando School of Fine Arts. This explains their clear affiliation to a figurative style, rather academic, especially in the landscapes and still lives, and their variable technical quality.

These works also show how Miura gradually develops a freer style. In them he is interested in folded papers, which will be treated in great profusion in the future, and he is influenced by certain elements which can be found in the works of his friend Gerardo Aparicio. However, Miura never copies his models, but he interprets them in a particular way, taking and decontextualising some elements, and modifying them to make them almost unrecognisable, applying a methodology that will be also used in his future works.

3. 2. 2. *From Figuration to Geometric Abstraction* (1968-1971)

In this series Miura slowly dissociates himself from academic style and introduces in a more personal way. The theme of his work comes from the progressive simplification and stylization of a crumpled sheet of paper. Thus, starting from a semi-figurative design he finally obtains, after passing through several phases, a completely abstract and geometric shape that looks like a sign.

In these works he shows a concern for serialization, positive and negative patterns, the structure of elements and spatial and compositional studies. In this respect, some of these pieces again refer back to Giorgio Morandi's work, although in Miura's case perspective is less stressed.

All his research is applied to many different art forms (painting, drawing, collage and printmaking), a methodology that will be a constant throughout his career.

Silkscreen prints are specially interesting due to their combination of a vivid polychrome bequeathed by pop art and some shapes similar to those of op art, especially those of Victor Vasarely. Likewise, the collages are notable for the subtle gradations got from the superimposition of sheets of tracing paper.

Some of these works are in line with some of the normative and geometric approaches that pervade the art scene in Madrid in the late sixties and early seventies. It is true that Miura does not participate in the activities of its supporters nor share their ideology, but the similarities between his works and some of the ones done by the artists who do move in these circles lead us to the conclusion that, at least, he is interested in them from a formal point of view.

Furthermore, in 1969, he creates other pieces that use some of the research he conducted previously in relation to the crumpled sheet of paper. However, now he applies it to simple geometric shapes, showing his ability to solve strictly abstract problems. These works perfectly dialogue with what some representatives of the so-called New Generation are doing, especially with the work of Manuel Barbadillo. They are similar—though perhaps in a non-premeditated way—in many aspects, such as the modular studies, the use of the circle and the square, the use of positive and negative patterns, etcetera. It is difficult to know to what extent Miura is influenced by the work of the Andalusian artist, but we can not forget that he is well informed of what is happening in Madrid and he often visits its galleries, so he could probably know the proposals of this author.

3. 2. 3. *The First Links with American Painting* (1970-1971)

The intense pictorial activity of the artists living in Cuenca coupled with—among other things—the relative increase of material means that Miura has at this time will help our artist to make a considerable number of oil paintings, some of them even quite large, albeit he does not stop drawing and creating collages. In them, he initially continues with the serialization of motifs and geometric structures of the previous series, but giving them a more dynamic appearance.

The works in this series are a proof of the inclination Miura has for post-war American art, which he knows mostly thanks to the illustrations published in the international art journals that are housed in the library of Fernando Zóbel (Museum of Spanish Abstract Art, Cuenca). Specifically, some of his pieces show his admiration for the work of Rothko, especially for its compositions and its brushwork, which allows him to get an ethereal and nebulous finish. Still, Miura's use of colour is much more powerful and vivid and the typical features of the paintings of the American artist are interpreted in Miura's works in a free way, which sometimes makes them more decorative and concise.

On the other hand, Miura is also interested for a short period of time in the work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg, whose influence he often fuse together. Thus, in his works he introduces shapes that remind us of the targets and flags of the former,

but they do not have any connection with reality and they are completely abstract. At the same time, he works with a loose, expressive and dynamic stroke that refers us to the diluted surfaces of the second. However, again, the colours used by Miura are entirely personal and much more powerful and bright, but always delicate and balanced.

Similarly, in some of his collages he also introduces elements that resemble the fragments that appear in the work of his friend Luis Muro at the time. However, Miura just practices this more experimental line in his works on paper and, unlike Muro, he never fully detaches from more traditional media such as painting.

In short, in this series Miura demonstrates a deep understanding of the main formal contributions of the American artists as well as a desire for experimentation and renewal. He dares to manage his sources freely, combining them and taking them further to create innovative pieces of great power and beauty.

3. 2. 4. *Accumulations, Calligraphic Abstraction and Gestural Abstraction* (1971-1972)

In 1971 Miura begins this series in which, although there is a common denominator—the interest in the idea of accumulation, to be more precise—he develops three lines of research almost simultaneously that lead to three different subseries.

Returning to certain repetition strategies used in some of his earlier works, in "Accumulations" Miura brings up issues of clustering and stacking elements more directly than in the rest of the series. Sometimes he even adopts them as a working and presentation methodology for his works. In this process chance plays a main role, which together with some innovative means make his work dialogue directly with the concerns of many other contemporary artists both national (Nacho Criado and Luis Muro) and international (New Realism, above all Arman). Miura knows their proposals in Cuenca, directly in the case of the first ones and through art journals in the case of the latter.

Like many other artists in Cuenca, with which he shares some features (especially with Gustavo Torner), Miura soon discovers a great ally in the lens of his camera to work on the issue of accumulation with immediacy and accuracy, and he takes photographs profusely.

To take some of the images, Miura creates his own scenographies. These lead him to make environments that coincide in many points with the proposals of, among others, the American artist Barry Le Va. Such creations place him among the most innovative artists of the Spanish art scene, although he does not keep this line of work for long. Moreover, he considers these pieces mere exercises, as he is aware of the fact that other artists had already started this path before.

Similarly, Miura is in tune with the vindication and defence of painting and printmaking that is being carried out by the Museum of Spanish Abstract Art (Cuenca). He always keeps active in both practices and gets interesting results. Ultimately, Miura

experiments with numerous proposals and adapts them to his needs, but leaves them as soon as he considers that he has already learned enough.

On the other hand, in "Calligraphic abstraction" Miura applies the theme of accumulations to other works, especially to his paintings, using some of the aesthetic and technical qualities of oriental writing. In this regard, his Japanese education has a key role, although the way he works with strokes and signs is different from both the creations of traditional calligraphers and the Japanese avant-garde movements. His proposals have more to do with the eminently formal interpretation of this writing system that Western artists make in the context of Informalism, Tachism, Abstract Expressionism or Calligraphic Abstraction, which he studies in the art journals of Zóbel's library. In fact, Miura never makes calligraphy strictly speaking, nor includes kanji, but uses Western and invented signs that he distorts sometimes to make them undecipherable and strips them of all meaning.

In particular, Miura's works of this time can be easily linked with the oeuvre of Mark Tobey on issues such as the representation of signs, the type of strokes, the intricate and all-over compositions and the flat surfaces. However, it is also possible to find notable differences between them, both formal—especially in relation to color, size, etcetera—and conceptual since Miura rejects any transcendental intention and he also starts from completely abstract foundations. Thus, thanks to his own knowledge of the oriental writing system, Miura manages to offer an absolutely fascinating and personal reading of calligraphic abstraction.

Another line of research that Miura begins at this time is "Gestural abstraction". In this subseries he stops being interested in signs and starts emphasizing gesture, using a freer and looser stroke. In this case, his works show some influence of Jackson Pollock's creations, which he also knows through art journals, but the fact is that the differences between them are more numerous and significant than the links. Regarding the similarities, we can point out the all-over composition and some issues related to their working methods. However, their pictorial concepts are different, being the Miura's one more focused on the idea of accumulation and repetition, which inevitably has an effect in the surface of his canvases. Thus, compared to Pollock, Miura chooses, among other things, a more controlled stroke, a more orderly and peaceful composition and a much more cheerful, carefree and light colour.

On the other hand, some of his most expressive pieces also remind one of the works that Antonio Saura carried out in the sixties, especially in his series of *Crowds* and *Accumulations*. Nonetheless, apparently Miura does not take Saura as a model consciously. Such formal relationship can be established by the grouped shapes and the fluid arabesques that appear in them, their structure and internal rhythm and, in some cases, its monochromy. Also, at this time, our artist develops in his work other techniques such as dripping or *grattage* which had also been used by other abstract expressionists or informal painters. This is explained by the amount of available educating resources that Miura has in Cuenca, as well as the pictorial environment existing there, which would make him for a while one of the main followers of the spirit of the artists of Cuenca.

3. 2. 5. *Towards the Structuring of Gesture and Form* (1972-1974)

This series is the result of the relative distancing that Miura put at this time between himself and the avant-garde art movements (both national and international). This is a very experimental body of work, virtually unknown until now, which melts very different lines of research. In this regard, we must say that some of them are also present in other series starting in 1972 (a particularly fruitful year for the artist), and that will remain open in some cases until the end of the decade. This fact makes their study and systematization particularly complex.

Despite the variety of the works that make up this series, there are two features shared by all of them: the simplicity and the principle of structuring and organization. This is accomplished through various methods, especially the constant repetition of a motif and the geometric compositional patterns. Undoubtedly one of the most significant ones is the reticule, which Miura uses to give visual support to the figures, drawing inspiration essentially from the grids of his sketchbooks.

Although these pieces are really original, in some respects they could be related to the work of Manuel Hernández Mompó. Moreover, others seem to dialogue with the proposals made by some of the artists who gather around the Computer Centre of the Complutense University of Madrid (CCUM), especially with Soledad Sevilla and Elena Asins. Indeed, some of these creations are worth a place of honor in Spanish geometric abstraction.

3. 2. 6. *Painting as Concept* (1972-1975)

One of the most important series of the seventies that provides Miura with more recognition throughout his career is *Painting as Concept* (1972-1975). In it, apart from continuing with other lines of work started in other series, he researches on the idea of painting. In particular, Miura considers this art form as colour, which may be depicted in different ways, and as stroke. Therefore, these are precisely the elements that appear in his work at this time, both jointly and separately.

However, in the works that we are tackling now, his approach to painting is virtually conceptual. Although many of these pieces are canvases, the artist does not restrict the idea of painting to this support. On the contrary, he frequently uses many different techniques, being able to respond to the specificities of each medium, and getting into a fascinating process of dematerialization of the artwork.

His works flirt—but not joining completely—with the conceptual principles prevailing in the international art scene from the sixties and in the Spanish one from the seventies thanks to the New Artistic Behaviours. Miura knows them through several channels: his experiences in Japan, the art journals he reads, some of the books published at this time in Spain or his friendship with artists like Luis Muro and Nacho

Criado. However, it is also true that, broadly speaking, he keeps out of the main conceptualist events taking place in the country.

In some of his most avant-garde pieces he shares with those movements his desire to prioritize the origin and the process of creation of a work above the final result, his interest for the ephemeral, the use of traditionally extra-artistic media and materials, and the way to present his works. Sometimes, he is even influenced by their language and synthetic and aseptic results. In this regard, we should highlight his relationship to the proposals of some representatives of Conceptual art in its linguistic and analytical branch, such as Mel Boshner and Shusaku Arakawa. This makes the work of Miura even more exceptional as this faction has little impact in Spain.

However, Miura always applies to these influences the filter of his own interests and never bets on these ideas in a firm and determined way neither from a practical nor ideological point of view. In fact, he often mixes them with the ideas of other movements, especially Post-minimalism, but also Object art. Moreover, he never makes videos, actions, experimental art or visual poetry and he always remains active in techniques that are then considered more traditional such as painting and printmaking.

This prevents us from considering him as a representative of these movements or as a pioneer of these practices, even in the Spanish scene. However, it is clear that some of the pieces that make up this series allow us to assess him as one of the most innovative figures in our country in the seventies. However, Miura continues with this relatively more radical line just for a short period and, in general, his work focuses on techniques such as painting, sculpture and printmaking.

3. 2. 7. *The Approach to Organic* (1972-1980)

The road of artistic independence Miura embarks on in 1972 also leads him to make this series in which he detaches from discourses that are emerging or present at the national and international scene. In it Miura dialogues with himself and with the surrounding rural environment in Bustarviejo. This fact, together with his enormous sensitivity to nature—explicable not only for his own personality, but also for his culture of origin—and the family situation in which he is then makes him specially interested in the environment and in some biological aspects, sometimes even sexual. His inspiration is drawn constantly from the animal and plant world, especially in small creatures and plants, cactus, palm trees and herbs, which come from the ground and seem to be constantly growing.

Some of the works of this period are related to both Gerardo Aparicio's proposals, although devoid of any political connotation, and Hermann Waldenbug's, who is also a model for Aparicio.

In general, the language of Miura is purely abstract, but for a short period of time he turns to a kind of unrealistic, subjective and imaginative figuration. He is

encouraged to do so by the Dach Gallery (Bilbao) so that his work fits in with its clients' tastes more easily.

The main theme of these works is the triumph of the natural and organic—the anti-form—against the artificial and human constructions. However, Miura also researches about issues—sometimes characteristic of other series— such as space limitations, the relationship between interior and exterior space, geometry, light contrasts, colour, etcetera.

His ideas are materialized especially in drawings, but he also makes some prints, collages, paintings and sculptures, showing in all cases a great technical mastery. In relation to his three-dimensional creations, we must highlight that although initially he keeps an interest in poor, organic and extra-artistic materials, he ends up making sculptures in a traditional sense. These are the first carvings done in his career and they stand out for anticipating technically and stylistically which will be his most important three-dimensional production of the seventies. Furthermore, drawing inspiration from various elements of nature, he reintroduces on some of his paintings the gestural brushwork, but, unlike previous occasions, to obtain a much more textured surface full of matter. Therefore, he begins a journey that will be carried to its logical conclusion in his next series.

3. 2. 8. *The Experience of the Landscape* (1975-1986)

One of the most acclaimed series in the early oeuvre of Miura is *The Experience of the Landscape* (1975-1986). For its creation the author is based on the experiences he lives and the sensations he perceives when walking, observing or photographing the countryside, the forest or the beach. At the same time, he takes into account some of the features—both essential and anecdotal—of these places, especially those related to the matter in its purest state, and he translates them into an abstract language. Moreover, he often merges them with spatial research and studies of photographic framings. Thus, nature is palpable in his work through colours, textures and compositions.

It is evident that Miura's settlement in Bustarviejo is vital for the development of this kind of subject. However, as we have already said, it is also true that his Japanese idiosyncrasy plays an essential role in his relationship with nature.

Throughout this series, Miura works in very different media such as photography, painting, sculpture and printmaking. As far as the first one is concerned, we should point out that Miura does not considered it initially part of his artistic production, but he sees it as a means to illustrate his daily existence and the ideas behind the rest of his work.

Regarding his paintings, is it possible to note a strong influence of avant-garde movements such as Colour field painting, Informalism or, especially, Abstract Expressionism, which he scrutinises during his stay in Cuenca. The work of Jackson Pollock is especially influential for Miura, both in the type of stroke and the all-over

compositions, although also now he is really detached from his model. In this regard, we should stress the fact that the works of Miura start from direct observation of the landscape and are interested in the structure that underlies this natural environment. They are always ordered and have an internal logic, entirely away from chance. Moreover, their colouring is vivid and warm, as is the surroundings that inspire him.

On the other hand, his three-dimensional works tackle topics essentially related to the experiences he lives in the forests of Bustarviejo and pose purely sculptural formal questions. For example, as in his paintings, he researches on the idea of emptiness and the relationship between interior and exterior. Since they are made of wood, they seem to dialogue with certain sculptural tendencies that take place in Spain and in Japan in the second half of the twentieth century. However, Miura had never worked that material in such profusion if he did not have such an easy access to it as he had in Bustarviejo. Furthermore, it is interesting to observe that the treatment given to the pieces is often useful both for their conservation and for the addition of aesthetic or symbolic values.

Undoubtedly, these works stand out because Miura manages to synthesise in them some of the most burning concerns in the art scene of the moment, fusing them with his own personality and his artistic quest to create highly poetic and evocative pieces. In fact, they make up one of the most interesting chapters of both Miura's career and the Spanish sculpture of the seventies. Not surprisingly, they start some of the paths that other younger sculptors will develop more widely in the eighties.

Their importance has also brought with it that many critics have put on them multiple labels that are not always right. For example, they should not be introduced or explained within movements such as Minimal, *Arte Povera* or Land art. This is due to the fact that, although they are warm and organic, they are a response to eminently sculptural processes and problems.

However, it is important to consider the fruitful artistic dialogue Miura held at this time with his friend Adolfo Schlosser. Although sometimes the formal similarities between their works are purely coincidental and in general their productions are highly personal, both artists take into account each other's work and influence one another. Nonetheless, the greatest fame that the Austrian artist has reached has made that authors often stress his spirit of renewal and blur the links he had with artists like Miura. In any case, it is very difficult to determine the true paternity of the contributions that each one made, since a catalogue raisonné of the work of Schlosser has not been published yet.

Furthermore, from 1980 the interest that Miura has for emptiness is combined with his research on photographic framing, understanding the latter as a way of approaching and symbolizing landscape. These ideas can be seen, for example, in his graphite drawings, in which, incidentally, also consolidates some of his main distinguishing features such as simplicity, synthesis and essentiality. In these pieces he often works with principles of order and selection as well as demarcation and possession. These issues will also be addressed in his graphic works and his aniline paintings, although in this case they also tackle chromatic questions.

In essence, these pieces stand out because they anticipate some of the thematic and plastic research that will be vital in the series *The Genoese Beach*, especially in regard to colour studies and the use of geometric shapes.

At this time, Miura makes many photographic montages that, as visual chords, gather various images taken previously. These creations, which for the author are already considered artworks themselves, have the same intimate, poetic and delicate sense than in origin, as they are like a diary of his daily life. At the same time, in the way they are organized, they raise problems of framing, composition, perspective, repetition, appropriation, contrast, emptiness, etcetera. These issues will be fundamental to his immediately after pictorial work. We are referring to a set of paintings made between 1983 and 1984, which are inspired in fragments of heaven and merge geometry and gesture, two seemingly opposite poles.

3. 2. 9. *Boxes* (1984-1986)

In the *Boxes* series (1984-1986) some everyday elements of Miura's life are translated into geometric shapes. His concerns are again emptiness, framing and appropriation. These ideas will be applied to both his sculptures and to a series of five sheets of prints entitled *Hako* (1986).

In the case of the former, Miura uses absolutely minimal means, which at times has led some authors to wrongly consider them Minimal art pieces. While it is true that in certain formal aspects they coincide with the proposals of Sol LeWitt, which Miura certainly knows, their philosophies are completely different from each other. Indeed, the works of the Japanese are associated with his own domestic space and have a small scale. Besides, they emphasize the quality of the material and its singularities as he always plays with the grain and the different tonalities of the wood.

On the other hand, *Hako* (meaning box, in Japanese) offers a synthesis of the different spatial questions posed by Miura in his last series and of his interest in organic and geometric shapes.

3. 2. 10. *The Genoese Beach* (1986-1996)

One of the most important and complex series of the oeuvre of Mitsuo Miura is entitled *The Genoese Beach* (1986-1996). This group of pieces is extremely numerous and varied from a formal, thematic and technical point of view. However, they all have one thing in common: they relate to the personal and sensory experiences the artist lives in the coast of Almeria. In fact, his works are often pervaded with the same qualities than the landscape has, that is why they can be defined as ethereal, sophisticated, subtle, bright, relaxing and enjoyable.

Thanks to this series the author reaches a full artistic maturity, carrying his relationship with the landscape to its logical conclusion and developing completely the most distinctive features of his work. In this regard, some of the most significant ones are the synthesis, the conceptual complexity compared to the apparent simplicity of the results, the uniqueness of the installations or the emphasis on light, contrast and the course of everyday life. Similarly, Miura fully exploits the qualities of the materials and combines them with strategic colours to arise extremely interesting *synaesthesia* that evoke sensations of moisture, warm, freshness, softness, transparency or lightness.

The colours of his work are diverse and studied and even sometimes bring symbolic associations to landscape. Something similar happens with the shapes that are depicted in his pieces, which are often simple geometric figures, angles of sight or framings. These are the result of a process of observation, internalisation and condensation of various elements of the landscape and they work as a language consisting of abstract symbols.

The formal solutions that Miura chooses prove his profound ability to observe and internalise nature. Also, they are the consequence of a complex thematic, spatial and environmental synthesis of the perceived landscape, which could be described as analytical and involves a subjective and personal interpretation of what surrounds him.

Broadly speaking, there are two types of works: first, those in which the author focuses on his own personal perception, and secondly, those in which he depicts the pleasant side of his existence and the happiness that brings him a quiet life with his family. However, in this occasion and for the sake of clarity we have divided this part of his oeuvre into three subseries: the initial period (1986-89), the intermediate period (1988-93) and the final period (1992-96).

In the initial period (1986-1989) his paintings are especially interesting. In his first pieces he attaches great importance to the angle of the camera from which he takes images of the landscape and to the texture of the surfaces. Similarly, Miura's chromatic sensitivity can also be found in these works, like in the rest of this series, especially through chromatic gradations, which make reference to the colour changes that take place in the sky as hours go by. Soon after, the first symbols of the landscape appear: the 120° (which represents the angle of sight of his camera and is mainly used in this period), the circle (which alludes to the idea of water and humidity), the rectangle (which is linked to photographic framing), and the cross (which symbolise the union of the horizontal and the vertical frame, and therefore it presents an overview of the landscape).

In these works, Miura plays with transparency and reflection and uses lighting filters that allow him to create different levels in the same piece. It is also at this time when he makes the first shape-canvas.

In addition, he starts working with monochrome paintings without symbolism. In them, he sometimes presents different textures and condenses the landscape of The Genoese beach in a surprising way.

Many of these issues are kept and sometimes carried to their logical conclusion in the intermediate period (1988-93). In it Miura achieves a fully thematic and stylistic maturity and we could even say that it is the high point in the series.

At this time, Miura makes paintings of great interest, but the most defining contributions of this phase come from the graphic works and the multiples he makes in Ginkgo Gallery & Editions. We must also point out that the way he displays many of his multiples in his exhibitions leads him to make evocative and elegant installations. They are of great value for the research the artist makes on spatial occupation and on the creation of specific sensorial environments.

In this period symbols are still present, and what is more, some new ones are created such as: the circular segment (which refers to the shape of The Genoese beach seen from afar), the triangle (which symbolises the concept of mountain) or the grid (which is related to the idea of framing and delimitating landscape). One of the particularities of the production of this time is that sometimes Miura gathers all signs in the same work, creating a total synthesis of the landscape. However, their use will decrease gradually as the series evolves. Instead, he pays more attention on colour, which is particularly bright, vibrant and nuanced. In this regard, we should highlight the monochrome pictures of this stage in which he achieves high levels of lightness, delicacy and simplicity. In some of them Miura also includes a thin frame which could also be interpreted as a consequence of the constant use of the camera the artist makes and of his attentive study of environmental phenomena. It is also interesting to note the variety of presentation methods that applies to his works (hanging from the ceiling, on the floor, etcetera.)

Lastly, in 1992 Miura starts what we have defined as the final period, in which he works until 1996. At this point, even if the artist does not lose interest in the landscape, certain aspects of his works anticipate some of the features that will be common in the series *Cityscape*.

At this stage, Miura often turns to traditional supports, especially canvas. And, although he makes some installations, a two-dimensional pictorial effect prevails in most of them. Similarly, symbols are scarce, their meanings are diluted, and their purely abstract and geometric features become more important. Also, when present, unlike what has happened so far, they are usually combined in one piece. In contrast, monochrome paintings are less abundant than in the previous period and, indeed, all are part of a single mural installation.

However, his concern about colour remains essential, albeit it is not as uniform as in previous periods. In fact, it is possible to distinguish two different lines of work. On the one hand, there are pieces that maintain the former harmony of tonalities and the subtlety, while in others the author applies a brighter, acid and bold colour, which together with the most dynamic compositions gives them a festive, vibrant and somewhat artificial aspect.

Often the paintings that Miura makes within the series *The Genoese Beach*, especially the monochrome ones, have been the subject of multiple comparisons. There

have been many authors who have linked them to several movements that are advocates of geometric abstraction. In particular, some similarities have been seen with Kasimir Malevich's Supremacist pieces, Neoplasticist art, the work of Joseph Albers, Barnett Newman's paintings or Minimalism. However, these linkages are the result of purely formal analysis, which do not take into account the interests and the parameters with which our artist works or the objectives pursued in this series.

Undoubtedly, Miura knows the proposals of the above mentioned movements and their main representatives and it is possible that they influence him. In fact, their works coincide in many aspects such as their simplicity, the lyrical results, the aesthetic sensibility, the use of pure geometric shapes, the large fields of colour, the tonal gradations, the absence of gesture, the predominance of smooth surfaces and the use of shaped-canvas. Also, in many of Miura's proposals we can note issues such as the complexity of concepts compared to their relatively easy execution and the relationship with the surrounding space, as the artist often presents the pieces directly on the floor. In this regard, the work of Miura matches that of a large number of artists who were influenced by minimalist proposals in the eighties and nineties.

However, there is an unbridgeable gap between the work of Miura and his alleged models and it would be absolutely wrong to affiliate him to the trends in which they worked. In this regard, we should highlight that Miura has never aimed at improving society through his art and his works are highly subjective since they are based on his own perception. In addition, his creations do not represent themselves but evoke particular aspects of reality, namely the landscape of The Genoese beach. The colours are rich, varied, delicate and subtle and they often speak of certain moments of the day, specific thermal sensations or the passing time. In other words, the works of Miura appeal to emotions and the senses, providing pleasure and serenity.

Ultimately, in his creations Miura follows an aesthetic of simplicity that he bequeaths both from the Japanese artistic tradition—especially for their evocative power and their subtlety—and European and American contemporary art. However, he always reinterprets his models in a subjective, personal and innovative way to create a totally different result in which form and content are subject to the evocation of sensations and elements which are common in the landscape of The Genoese beach.

3. 2. 11. *The Cityscape* (1994-2010)

In 1994 Miura starts what will be his longest series, as albeit our study ends in 2010, the artist is still working on it today. In this group of pieces there is a profound change of references that brings to the surface of his works an important aesthetic and thematic transformation. However, the methodology used to analyze what surrounds him—the cityscape to be more precise—is in line with what he does in previous series.

This time, Miura is interested in the coming and going of people and of means of transport of any large metropolis, the lights and colours of the show windows, the

ubiquitous advertising, and the constant noise. He is seduced by the movement, the aggressiveness and the effervescence of the streets. At the same time he reflects on some of its most characteristic phenomena such as consumerism, its organization, its hierarchies, etcetera. However, he does it without adding any criticism. Miura approaches these issues as a neutral observer, analyzing the reality that is in front of him with a merely aesthetic approach, a fact that has sometimes hindered his full understanding on the part of the critics.

Accordingly, the colour of his works changes radically. From then on, it is very much alive, artificial, dense... It could even be described as unpleasant or psychedelic. Similarly, the shapes, the compositions and the formats of his creations gradually become more dynamic and complex. Although he always starts from basic geometric shapes, he does not only work with square or rectangular supports, but also with triangular or irregular pieces of wood, nylon tapes, etcetera.

As it is customary in his mature production, Miura creates a large number of paintings, especially acrylic ones. This medium allows him to work faster, more immediately and with fluorescent colours that are best suited to the new theme. However, he does not neglect other art forms such as collage, printmaking, sculpture and installations. Moreover, he even experiments with some new techniques such as photography digitally treated.

The Cityscape includes a total of seven subseries that often consist of one or two sets of works, as discussed below.

"The early works of urban subjects" (1994-1995) emerges at the same time than some of the pieces that belong to the final period of the series *The Genoese Beach*. For this reason, they coincide in certain elements such as the composition and the format, although it is true that in the creations we are now tackling important conceptual and formal changes are introduced.

As in previous cases, Miura chooses simple designs, using a pattern that is repeated with little variations in each piece. Thus, the diversity is given to these works by the complex chromatic study that Miura applies in them. He uses bold, flat and contrasting colours and creates multiple combinations of backgrounds and figures. However, they fail to show in a convincing way the strength and the dynamism that is characteristic of big cities and, therefore, his referents are not clear enough yet.

Instead, his next subseries is much more powerful and it consists of two groups of works: "This town is not big enough for the two of us" (1995-1998) and "The first representations of looks" (1996-1997). At this time, Miura takes a step further the proposals of the previous subseries and he offers pieces that are more in line with the dynamism, brightness, energy and even aggressiveness of the city.

In this process, it is essential for him to install the works carefully, especially in the three-dimensional proposals. Some of them are located perpendicularly to the wall, invading the space of the viewer. So, they can be considered hybrid elements as they are neither sculptures nor paintings, while they share qualities with each of these typologies.

At this time, Miura takes up the production of graphic work in Ginkgo, creating very interesting pieces, which have a very high technical quality. Several of them stand out for the balanced contrast of texture, colour and finish, which appeals directly to both the sense of sight and touch.

On the other hand, drawing inspiration from certain Japanese traffic signs, Miura begins developing his first representations of looks. In them, he tries to translate to his creations the trajectory of the eyes of the consumers when they are placed in front of the show windows of a shop or a department store. Thus, he is able to generate a sense of disorder, aggressiveness and tension on the surface of his pieces.

In "Sparks" (1997-1998), his next subseries, he also uses dynamic and daring shapes, applying some of the concepts already seen in "This town is not big enough for the two of us". In this case, however, size and colour are much more controlled.

"A *tutti frutti* look" (1998-1999) is a subseries of great interest in which the author merges the topic of looks with the hybrid elements seen before. This is a simple group of works, but very effective and extremely attractive.

Meanwhile, in the subset formed by "Crosses" (1998) and "Circles" (1998-1999) he reuses some of the shapes that had been common in the series *The Genoese Beach*. However, their symbolism is now much more diluted and their more acid, artificial and almost phosphorescent colours send us to a completely different landscape. We should also highlight the fact that Miura introduces some networks, which will be extremely important for other subsequent creations.

In "Shop window" (1998-2000) Miura researches on several working possibilities. On the one hand, he is concerned with the aesthetics that are behind some types of publications (comics, magazines, and so on), advertising (banners, neon lights...) or shop windows and he attempts to translate and condense them in his works. On the other hand, he develops certain compositional patterns that help him to work on looks and the mechanisms that the look develops in our society. To do so, he plays with aspects such as colour, typography, compositions or images that cover contemporary cities and makes an appealing and varied repertoire of the different types of consumerism that we face every day.

The results are always attractive, powerful and highly original. This is especially true in the case of digital prints or installations. Among the latter we should highlight the proposal he makes in 1999 in the Tozai Bunka Center (Tokyo) with tightening colourful nylon tapes, which represent frozen looks. This formula, which will be developed more widely in the next subseries, allows him to adapt his work to the exhibition room, occupy the space of the viewer and create highly dynamic and festive compositions (which fit perfectly with the urban aesthetics and thematic he pursues at this time). Certainly, in this process the experiences Miura lives in the Japanese capital have a great importance, since they also help him to verify the scope of his ideas about the big city. It is also necessary to note that the title given to the piece, *Show window*,

will be applied to all of the following subseries, one of the most important of his career.[1]

In "Show window" (2000-2010) Miura carries the analysis of the city to its logical conclusion. He tackles the different structures that are developed in the urban environment such as the systems of consumption, organization, display, advertising (billboards, television...), etcetera. In other words, in this group of pieces, Miura manages perfectly to exemplify his ideas on the cityscape, understanding it as a big shop window. Thus, it is hardly surprising that his aesthetics connect with current marketing strategies or that in his works it is vital the sensory experience, particularly the visual one.

"Show window" consists of a large number of pieces that have very complex internal structures. Also, they do not evolve in a linear way and along the entire subseries we can observe multiple and constant comings and goings. Often, the artist takes up ideas that had appeared previously and fuses them with new ones, so both their systematisation and analysis are extremely difficult. Therefore, we have divided the production of this period into two types: installations made of tapes and two-dimensional works.

As far as the first one is concern, we should note that Miura starts from the research conducted in Tokyo in 1999. However, at this time, he develops some aspects such as its composition, its theatricality, its festive aura, its occupation, its spatial adaptation, etcetera. In fact, Miura manages to create in every exhibition space a perfect symbiosis between work and place, so each installation can be considered a unique and ephemeral work. In all cases, the viewer is immersed in a universe full of movement and energy, which comes from an appealing blend of light and colour.

On the other hand, his two-dimensional production is predominant in his career from the late nineties. This applies to many different formats such as paintings, graphic design, printmaking, some installations and murals, although they are always conceived from an eminently pictorial point of view.

In these works very different geometric shapes are usually depicted. These can appear isolated or combined in a more or less intricate way and sometimes they even create virtually indecipherable networks. Apart from that, there are also letters and signs that sometimes work as logos of his own production and prove the artist's interest in typography, signposting and design. They all impact and seduce the viewer for their variety, their sweeping ability, their brilliant colour and their structural complexity.

The thematic of these works is frequently related to representations of looks, image consumption, charts or structures that are in our society. Thus, Miura does not only translate to his works the aesthetics of the big city or of advertising, but he also analyzes the mechanisms and strategies used by large companies to induce people to buy their products.

[1] Note of the translator: the original title given to this work and to the subsequent series is actually the English term "show window".

3. 3. OVERALL CONCLUSIONS

In addition to the particular conclusions presented so far in relation to the career and the oeuvre of Mitsuo Miura, this thesis has also allowed us to achieve a number of overall conclusions. These relate to various aspects of the artistic personality of Miura, such as his own Japanese idiosyncrasy, his relationship with Spanish society and its art scene, the sources from which he draws inspiration, the constants that appear in his oeuvre or his work methodology. We also end this section with a comprehensive assessment of the artist.

As far as the idiosyncrasy of Miura is concerned, we conclude that the work of this artist does not appeal to a particular "Japaneseness" and, in general, typically Japanese formal features are not observed. Some of the few exceptions to be found in this regard are: the importance of calligraphy in his youth, hanging formats that remind one of *kakemono*, the use of a stamp to sign a work (just in one occasion), the influence of Zen gardens, etcetera.

However, the education the artist receives and the experiences he lives during his childhood and adolescence in Japan left a significant and indelible imprint in him, which allows us to relate some aspects of his work and his mentality to the Japanese idiosyncrasy. Nonetheless, it should be noted that they can not always be seen at their purest state, but they are frequently mixed with other from the West and also quite often go unnoticed, because the truth is that Miura never fosters them. We should highlight among them his open spirituality clearly away from dogmatisms, his vitalistic approach to existence, the free and unbiased use of colour he makes, or the simple, subtle, exquisite and well presented results. In this line, we find his connection with nature and the fact that his works are meant to be enjoyed by the senses in a stealthy, dynamic and progressive way. Similarly, in some of his works there is a certain influence of specific aspects of Eastern aesthetics and philosophy—especially Japanese—like the idea of emptiness, the concept of lived space, the circle as a symbol of wholeness, etcetera. Moreover, we can not forget the influence Tokyo had in the developing of his aesthetic concept about the big contemporary city.

On the other hand, there are many aspects of his personality that refer to what in post-war Japan—when Miura was born—is considered a fine education. In this regard, we can not forget his closed concept of privacy, his deep sense of duty and loyalty to the master, his honesty, his disposition to work, his discretion, etcetera.

However, although he has never thought of loosing his Japanese nationality, the contacts he maintains with his country of origin after settling in Spain are very scarce. As far as indirect links are concerned, the only notable exception is that for many years Miura reads the magazine *Bijutsu Techō* to keep informed of what is happening in the Japanese and international art scene. Moreover, his direct relations with Japan are momentary and limited to travels to visit his family and friends or just to make some exhibitions. This fact, together with the fact that Miura leaves his home country very young, without being fully trained and having spent only one academic year in Tokyo,

has prevented him from establishing professional ties there. Consequently, Miura is little known in Japan and has not managed to insert himself into the Japanese art scene, neither in its market nor in its institutions.

The reality is that he develops almost all his career in Spain. Not surprisingly, from the moment of his arrival, what he really wants is to fit into Spanish society. Indeed, his integration in the country is extremely fast and profound, both from a personal and a professional point of view.

Besides, we can not forget that it is in Spain where he finishes his education and where he learns the majority of the techniques he works. Moreover, from the beginning Miura has relationships—and in some cases true friendships—with leading artists, both with some already consolidated as with others like him that are still emerging. This fact, coupled with his incredible curiosity, allows him to discover and know—through several channels—very different movements both within the national and international scene (Informalism, Abstract Expressionism, Neodadaism, Pop art, New Realism, Conceptualism, Normative art, Arte Povera, Dematerialized art, Minimalism, etcetera.). All of them influence him to a certain extent and allow him to progress in his own personal search. Still, we should keep in mind that, in general—like others of his contemporaries—Miura is more attentive to what happens abroad, especially in the United States, than what takes place within our borders.

With some exceptions, the exhibitions of this artist are also carried out in Spain and most of the creators who share space with him have been Spanish or foreigners living there. In fact, he is often regarded as an artist of that country. In general, the problems that arise in Miura's work, especially until the mid-eighties, although highly personal, coincide in many respects with those of a generation of artists that are active at the end of the sixties and the seventies. They struggle to part with the precedent Spanish art—especially which embodies the El Paso group—and want to immerse in international flows that are in vogue at the time, a process in which Miura plays a fundamental role.

Consequently, from the very beginning the work of the Japanese artist achieves a positive appraisal that is maintained until today. In addition, for a long time, his presence at Spanish group exhibitions helps to provide an image of modernity both at home and abroad.

Some examples of the success his work has got in Spain are the prestigious galleries he has worked with (Egam, Amadís, Juana de Aizpuru, Vandrés, Estampa, Helga de Alvear, Adora Calvo, etcetera.), the institutions in which he has had solo exhibitions (Museum of Contemporary Spanish Art, Artium Museum, Circle of Fine Arts, CAB in Burgos, Marcelino Botín Foundation, Museum of Contemporary Art Union Fenosa, Palace of the Condes de Gabia, etcetera.), the important critics who have supported his work (José de Castro Arines, Juan Antonio Aguirre, Santiago Amón, Francisco Calvo Serraller, Armando Montesinos, Alicia Murría, Mariano Navarro, etcetera.) or the numerous works of his authorship that are housed in Spanish museums and institutions. In relation to the latter, we should particularly point out the collections

of the Helga de Alvear Foundation, the already mentioned Artium Museum, the National Library and the Reina Sofia Museum.

At this point, it is inevitable to wonder: is Miura a Spanish artist or a Japanese artist? The careful analysis of his career and his oeuvre has allowed us to conclude that, in reality, he is both things. It is true that in his work he often merges both worlds naturally. But overall, if we want to define his figure precisely it is impossible to simplify it to black and white and it is not right either to reduce it to gray. Miura is both a Spanish creator of Japanese origins and a Japanese creator who has developed his professional career in Spain, and this double condition will go with him to the end of his days.

In regard to the sources Miura handles in his work, we note that they are extremely varied. Miura is an acknowledged artist and he always keeps updated of what is happening in the art world both in Spain and abroad. He often visits exhibitions of his contemporaries and frequently reads international journals, mostly Japanese, German and American. This allows him to know the most avant-garde proposals at the time and keep in tune with what happens beyond our borders. This is particularly evident in the early years of his career, when he eagerly absorbs many of the innovations that come, especially from American artists, but always adding a personal touch. In fact, even when his production is more permeable to what happens around him, our artist does not join decisively to a particular movement, but he mixes and experiments with influences from many sources, so the differences between his creations and his models' ones are greater than the similarities. And what is more, in a way it could be said that his approach to cutting edge trends is essentially intuitive, aesthetic and personal.

As he reaches his stylistic maturity, especially from the eighties, Miura develops a completely independent way, a less identified with his generation and more individual one. In fact, the production of this artist stands out for rejecting all kinds of labels and for staying true to his own search. Miura always works away from all fashions and trends dictated by the market or by official competitions, which sometimes makes his job indefinable. However, this fact has also earned him to be claimed on several fronts (as printmaker, painter, sculptor, heir to the group of Cuenca, abstract, minimal or conceptual artist, representative of public art tendencies, etcetera.).

Another of the peculiarities of his work is that, to understand and appreciate it in perspective, it requires a direct and attentive look from the viewer due to the large amount of suggestions and nuances that lie in it. This fact has sometimes hindered the dissemination and understanding of his creations.

His works are extremely pleasant. Not surprisingly, they are intended for the viewer's sensory enjoyment and they always have an optimistic, cheerful, sometimes even humorous aura, especially in their colour and their titles. It could even be said that they are a celebration of our existence, a true statement of the *joie de vivre*, but without extravagance, without falseness.

Broadly speaking and from an aesthetic point of view his works are characterized by subtlety, delicacy and simplicity of forms and media (not of content).

We should also highlight the sensitive colour studies, especially in his paintings, as for a long time in his engravings his palette is limited to black and white.

Throughout much of his career, Miura uses in his works all kind of contrasts —colour, material, texture...—to create beautiful results. Also, in all his works, especially the three-dimensional ones, he always takes into account the place where they are going be located, adapting them in order to dialogue with the surrounding space and paying attention to even the smallest detail.

Similarly, the author always pays attention to the possibilities that materials offer to him without casting any prejudice over them. And his choice is determined in each case by their relevance to the idea he wants to express or the result he wishes to get.

Consequently, his creations do not always match to traditional art forms, and sometimes it is even difficult to determine if they are paintings or sculptures. Furthermore, although he works painting more widely, for Miura there is no hierarchy between the different artistic expressions he tackles. At almost every stage of his career he adapts his findings—formal, conceptual, technical or thematic ones—to different surfaces, sometimes almost simultaneously, developing them to get the best from each medium. In this regard, it is important to stress that Miura has no interest in novelty as such, but he tries to research in depth each idea and each solution he finds.

Similarly, much of the production of this artist is developed within the parameters of abstraction, albeit for him this is not a nuclear issue in his career. Indeed, he works figuration when he considers that it fits best what he wants to express.

On the other hand, Miura is an extremely sensitive and analytical artist. In fact, much of his production is motivated by his relation to the surrounding environment, whether it is natural or urban. He is interested in the everyday little things. While it is true that he never speaks of himself in his work, it remains constantly connected to his life and his personal experiences.

Another important feature of his methodology is that his many works are grouped in series and frequently also in subseries. Thus, the repetition of his ideas helps him to get a greater expressive power, a fact which is also seen in his abundant polyptychs.

Miura's work, in general, is not structured in well defined stages, but his series remain open for long and permeable to the new developments that he gets in other kind of pieces. In fact, he keeps active in several lines of research simultaneously, which lead to certain overlaps in some series and the fact that they are produced at the same time and can not be considered completely closed even after many years.

It is necessary to emphasize that Miura has barely left a formal imprint in the work of other younger artists, but that does not mean he has not been influential. Actually, his impact on recent generations could be described as intangible, as it has to do with his attitude, his way of working, his idea of art, etcetera.

Finally, we would like to note that, having spent many years researching every facet of the career and the oeuvre of Mitsuo Miura, we believe that one of the most

significant conclusions we have reach in our work, is the fact the study of his complex artistic personality does not completely finish with this thesis.

In this regard, we would like to quote, but applying them to Miura, the words of the expert on Giorgio Morandi, Marilena Pasquali, when in one of her writings she wonders: "Am I really sure I have understood *Morandi* in depth, that prismatic artist, of the thousand traps, apparently repetitive and equal to himself, when in fact he is unpredictable and always different?".[2]

Similarly, Miura is a versatile and courageous artist, who dares to reinvent himself, change and experiment, albeit always maintaining an internal consistency. Indeed, his work keeps updated as Miura himself evolves as a person and as an artist, never becoming obsolete.

In short, we believe that the career of Mitsuo Miura is a crucial episode in the Spanish History of Art of the last forty years, since, as this thesis has proved, with his quiet but intense efforts he has helped to write some of its most important pages.

[2] PASQUALI, Marilena, «Ocho reflexiones sobre el arte de Giorgio Morandi», in PASQUALI, Marilena, et al., *Morandi. Exposición antológica*, [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 21.

VOLUMEN II

IX. CATÁLOGO DE OBRAS DE MITSUO MIURA

1. ACLARACIONES SOBRE EL CATÁLOGO

El presente catálogo comprende las fichas de todas las obras de Mitsuo Miura que hemos podido documentar hasta la fecha. Para su elaboración se han seguido, como ya tuvimos ocasión de señalar en la introducción de esta tesis doctoral, las directrices que el Ministerio de Cultura propone en el Sistema de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS.

Dichas fichas, que se ordenan por series y cronológicamente, contienen catorce campos que señalamos a continuación, incluyendo algunas aclaraciones para facilitar su consulta.

- **Serie:** se indica la serie a la que pertenece la obra y su cronología.
- **Imagen**
- **N.º de catalogación:** se sigue una numeración correlativa.
- **Clasificación genérica**
- **Título**
- **Técnica/materia/soporte**
- **Dimensiones:** alto x ancho x profundo. En los casos en que solo hemos podido documentar la obra a través de fotografías se indica «Desconocidas».
- **Inscripciones/firmas/marcas:** aparecen trascritas literalmente. En los casos en que la obra se ha documentado a partir de una reproducción fotográfica y estos datos no son visibles se indica «No visible». En los casos en que se ven algunas inscripciones o firmas pero no son legibles se indica «No legible».
- **Datación**
- **Colección/ubicación**
- **Exposiciones:** se señala el título de la muestra (o el comienzo del mismo si se trata de un título largo) y el año en que se celebra. En los casos en que el título de la exposición sea simplemente el nombre del artista, se señala el lugar en que tiene lugar. Los datos completos de dichas muestras podrán encontrarse en el apéndice tercero en el que señalan todas las exposiciones del autor divididas en individuales y colectivas y ordenadas por orden cronológico.
- **Referencias bibliográficas**: se incluye el primer apellido y la inicial del autor, el año de la publicación y la página donde se encuentra. Con estos datos, el lector podrá encontrar la referencia completa en el apartado bibliográfico de esta tesis. En los casos en que un mismo autor haya publicado varias obras un mismo año, se incluirá la letra (A) o (B) para evitar ambigüedades. En los casos en que los autores son varios (AA. VV.), se indica el comienzo del título. Todas las referencias se ordenan cronológicamente.

- **Referencias en publicaciones periódicas:** Las referencias se citan igual que en el caso anterior, salvo la fecha que se indica con la siguiente fórmula: día (en números arábigo)-mes (en números romanos)-año (en números arábigos) (Ejemplo: 7-IX-1994). En los casos en que es necesario la desambiguación se logra incluyendo el principio del título del texto. Las referencias también se ordenan cronológicamente.
- **Observaciones**

Por otro lado, en las fichas se usan las siguientes abreviaturas:

ø: diámetro.

(x [n.º] p.) : por [número] piezas.

C/u: cada una.

Aprox.: aproximadamente.

Ca.: circa.

St: sin título.

Gal.: galería.

AID: ángulo inferior derecho.

AII: ángulo inferior izquierdo.

ASD: ángulo superior derecho.

ASI: ángulo superior izquierdo.

PI: parte inferior.

PS: parte superior.

PC: parte central.

PCI: parte central izquierda.

PCD: parte central derecha.

PIC: parte inferior central.

PSC: parte superior central.

REV: reverso.

ANV: anverso.

LAT: lateral.

Prob.: probablemente.

Fund.: fundación.

MEAC: Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid).

MACUF: Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (La Coruña).

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia).

IAACC Pablo Serrano: Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (Zaragoza).

CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas).

Inscrip.: inscripciones manuscritas.

*****: número de ejemplar señalado en colecciones.

PT: prueba de taller.

PA: Prueba de Artista.

HC: *Hors de comerce*.

S/n: sin numerar.

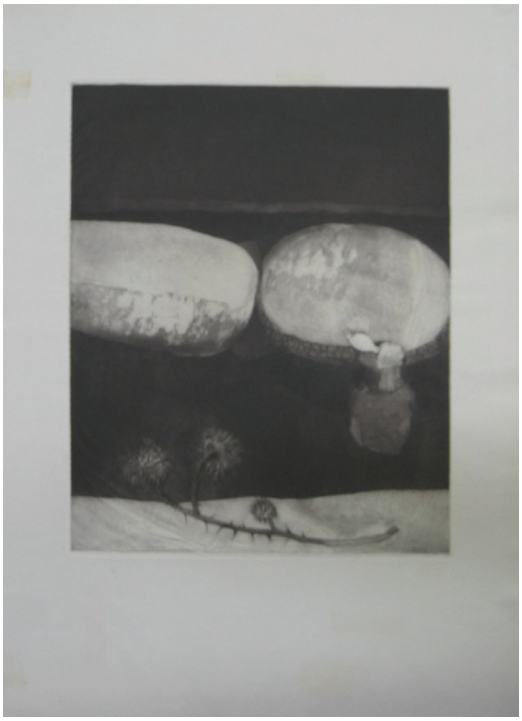
P/E: prueba de estado.

s. f.: sin fechar.

Finalmente, debemos señalar que a la presente tesis doctoral se adjunta para su consulta un CD en el que podrá encontrarse una versión digital a todo color y en alta resolución del catálogo de obras de Mitsuo Miura.

2. CATÁLOGO

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 1
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta, manera negra/papel
Dimensiones 31,5 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

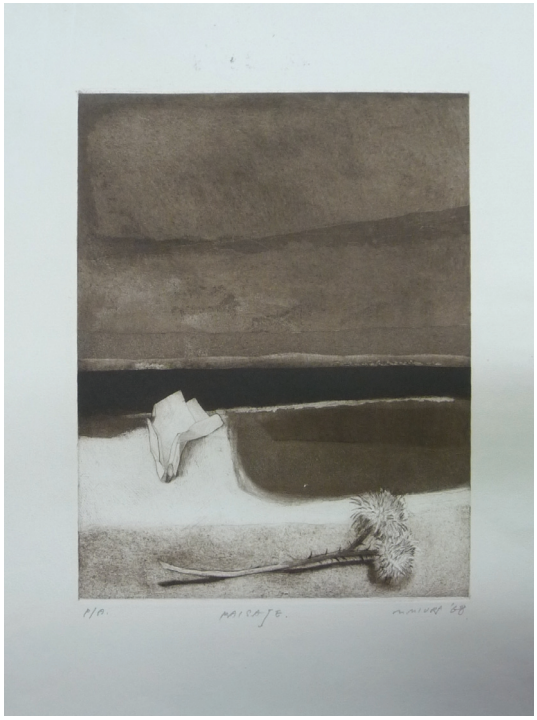
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 2
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Paisaje*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta, manera negra/papel
Dimensiones 32,5 x 25 (plancha), 50 x 38,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), PAISAJE (PIC) M. MIURA 68 (AID)

Datación 1968
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 3
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 32,5 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

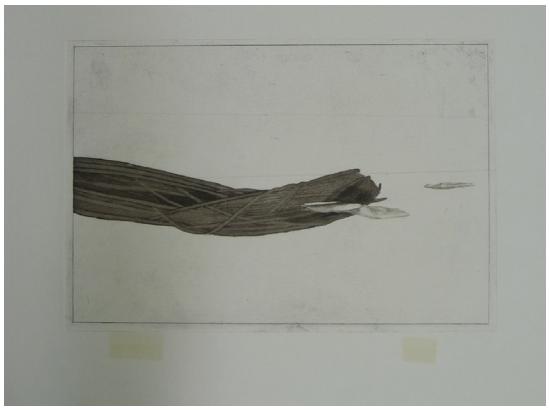
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 4
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 32 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 5
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 25 x 16,3

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MITSUO MIURA '68 (AID)

Datación 1968
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

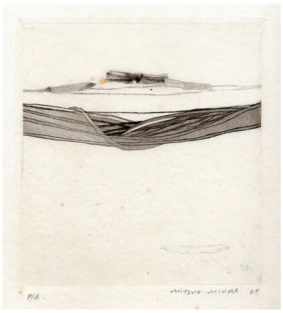
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 6
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 18,2 x 14,4

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MITSUO MIURA '69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Estudios Académicos* (1968-1969)



Nº de catalogación 7
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MITSUO MIURA 1968 PARA NATY (REV)

Datación 1968
Colección/ubicación Natividad Gutiérrez (Madrid)

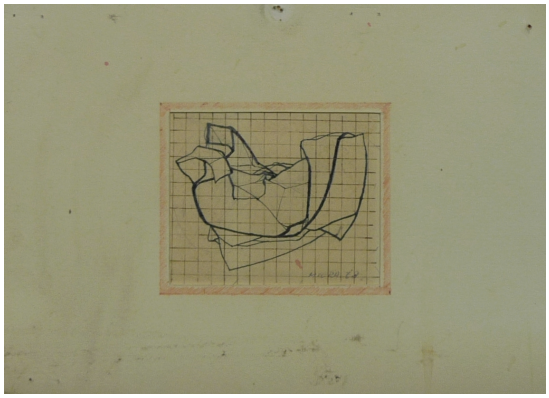
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 8
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones 15 x 21

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 68 (AID)

Datación 1968
Colección/ubicación Taller Miura

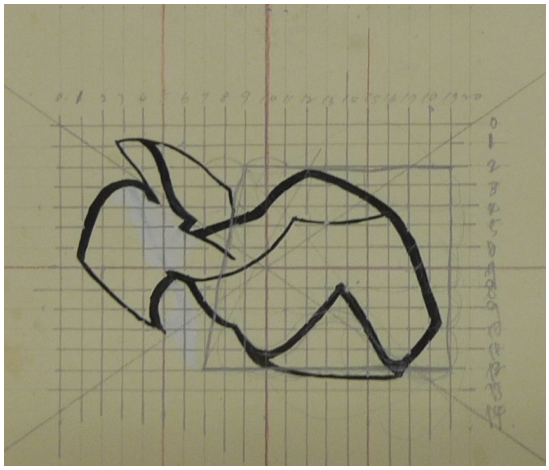
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 9
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones 12 x 14

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

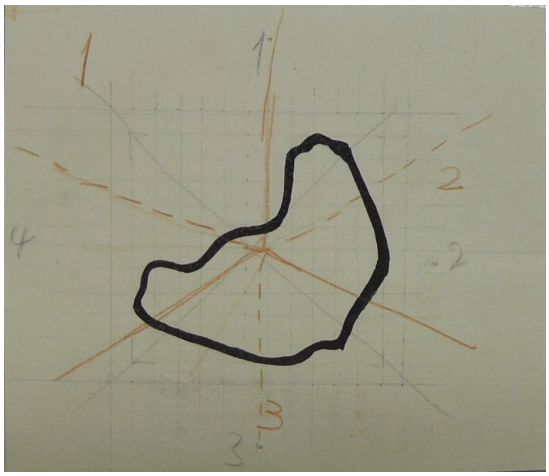
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 10
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito, lápiz/papel
Dimensiones 10,5 x 12

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

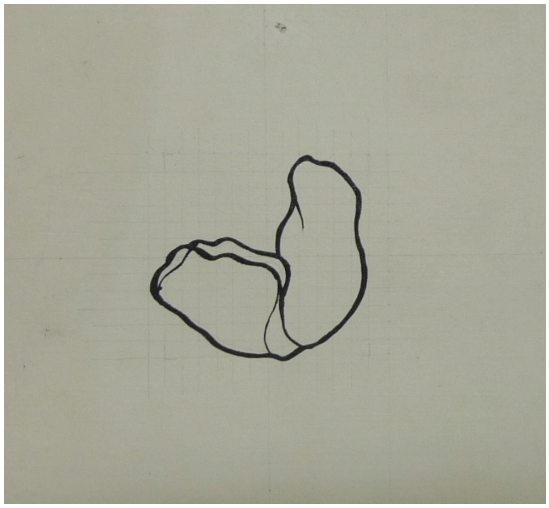
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 11
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones 17 x 16

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

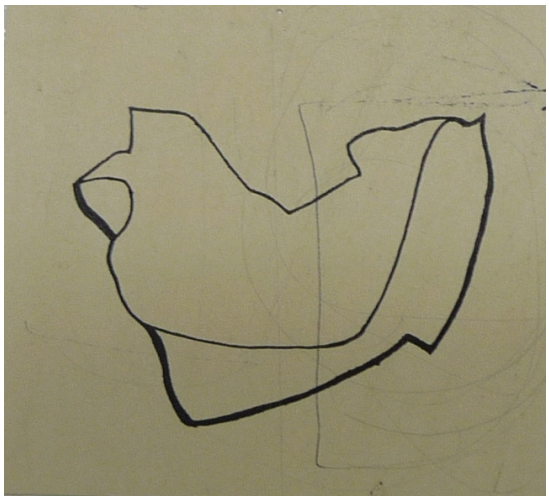
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 12
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones 9 x 9,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1968 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

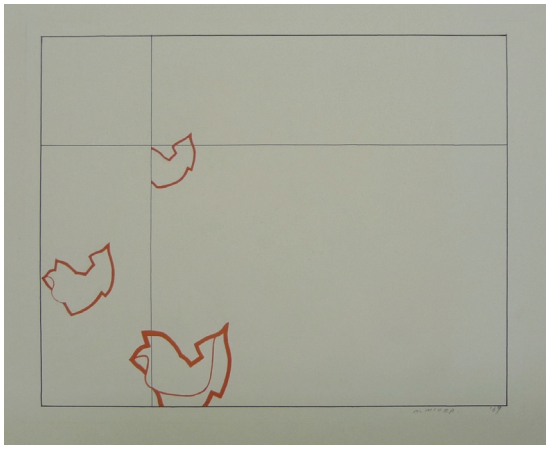
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 13
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 27 x 35,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

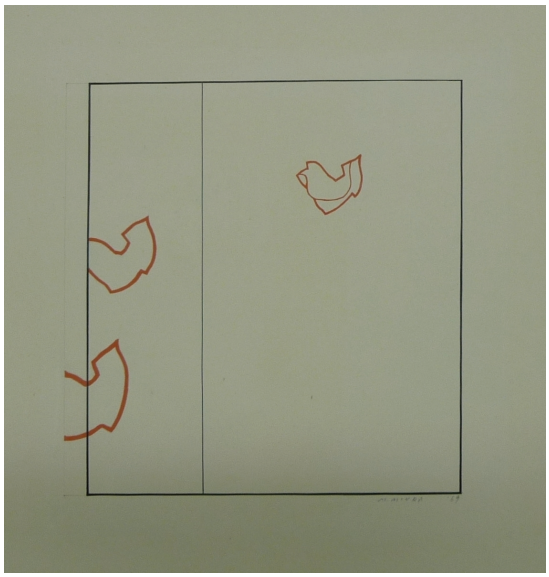
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 14
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 29 x 35

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

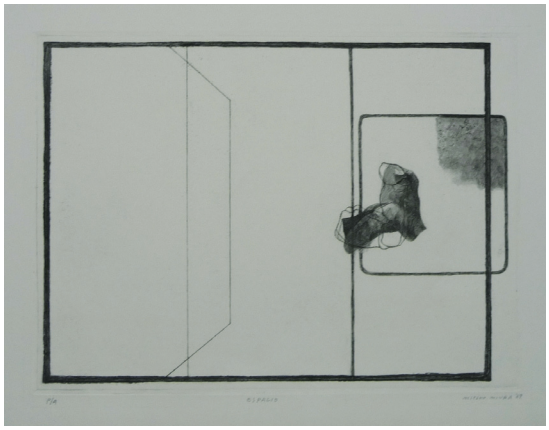
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

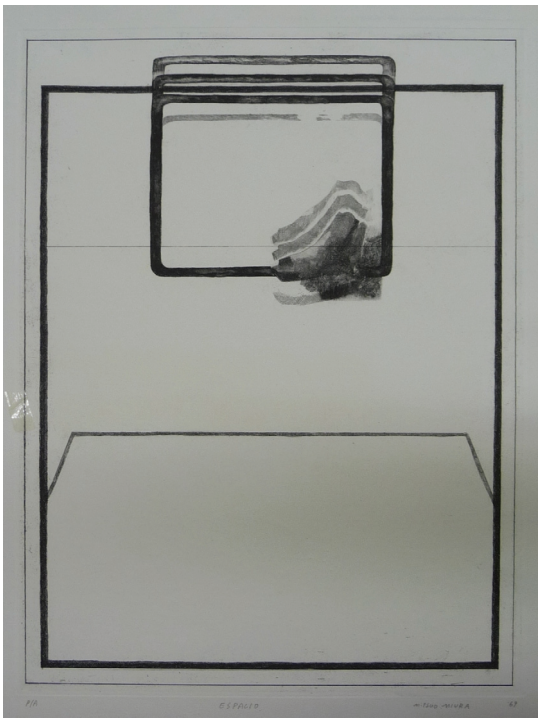
Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



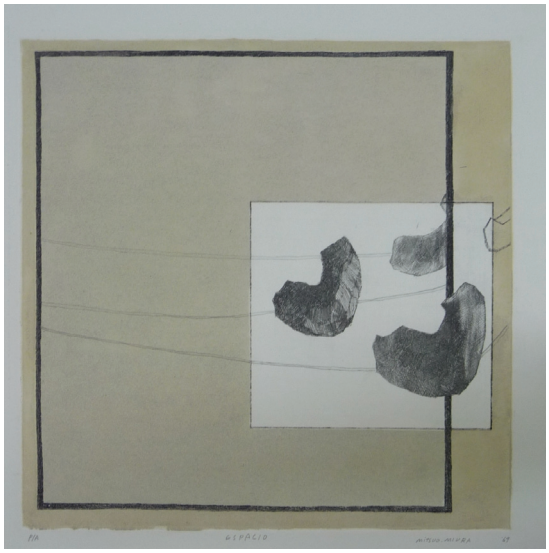
Nº de catalogación	15
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Espacio*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	26,5 x 34,5
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), ESPACIO (PIC), MITSUO MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	16
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Espacio/Composición*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	39 x 29
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), ESPACIO (Taller Miura)/COMPOSICIÓN (Fund. Tharrats)(PIC), MITSUO MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura; Fund. Tharrats (Pineda de Mar)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



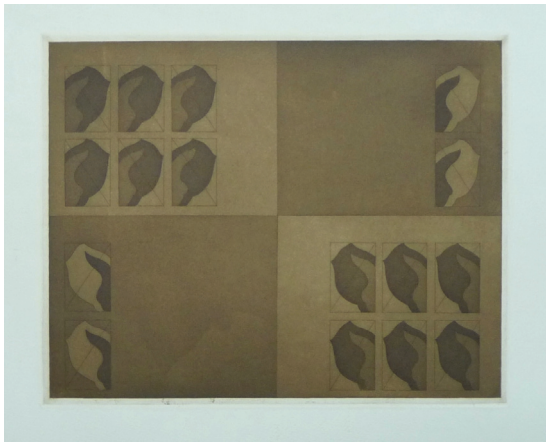
Nº de catalogación	17
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Espacio*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	30 x 28,5
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), ESPACIO (PIC), MITSUO MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	18
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	28,5 x 37
Inscrip./firmas/marcas	No
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 19
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 24,5 x 30

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

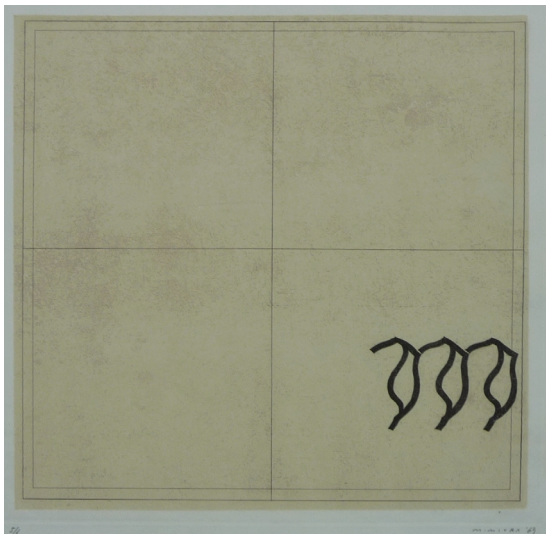
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 20
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 36 x 36

Inscrip./firmas/marcas 5/6 MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

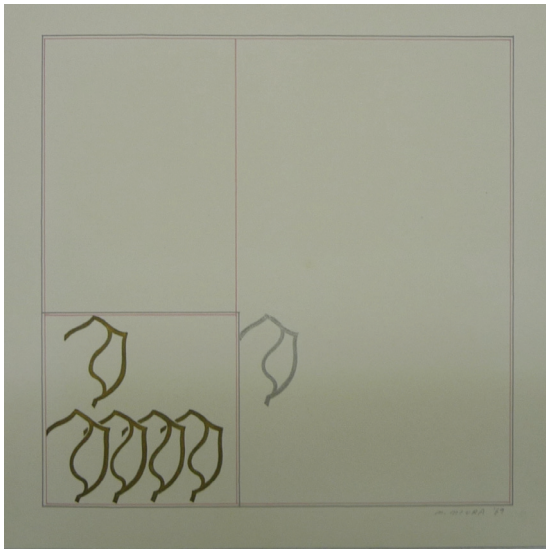
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 21
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 23,5 x 23,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

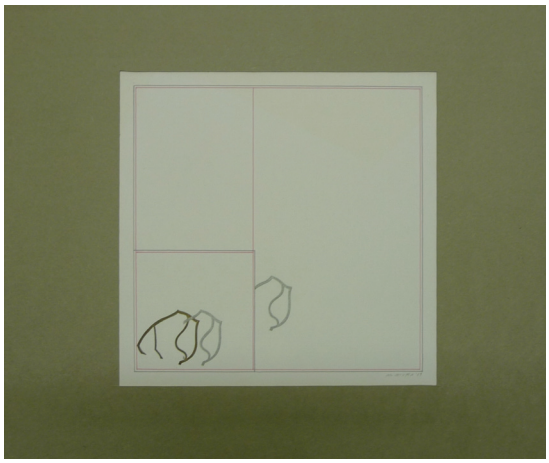
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 22
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 26 x 26

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

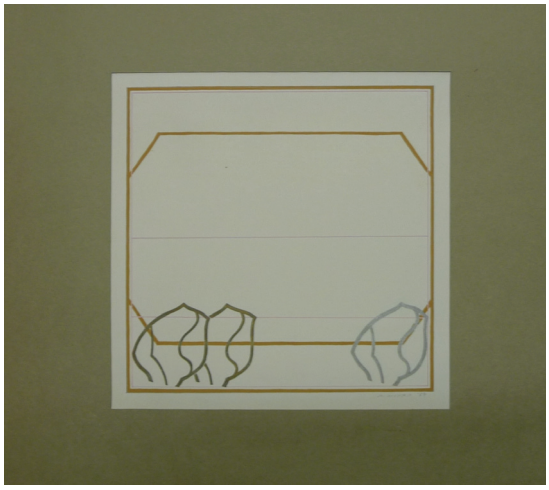
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 23
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 26 x 26

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

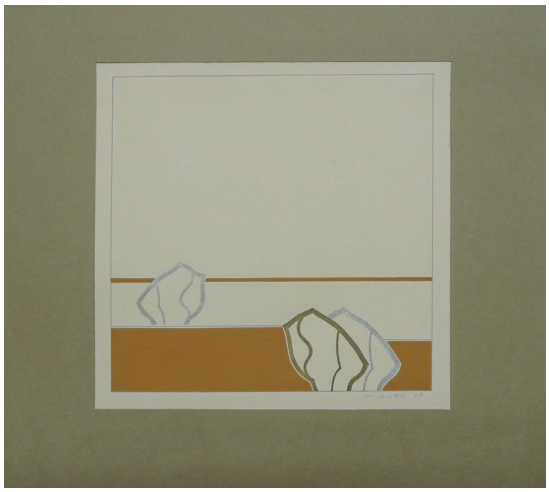
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 24
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 25
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 31 x 31,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

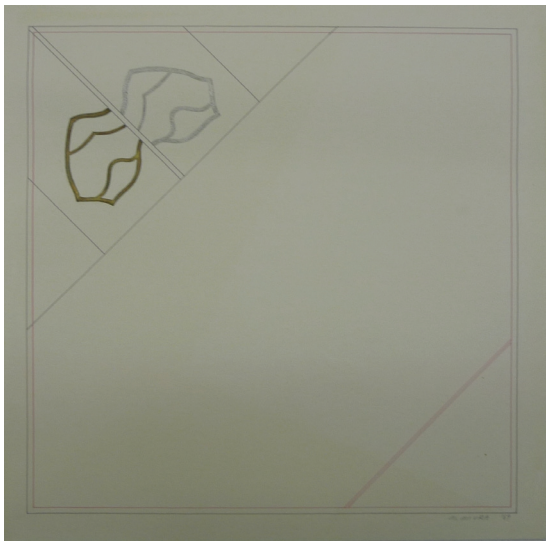
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 26
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 31 x 31,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 27
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 32 x 31

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

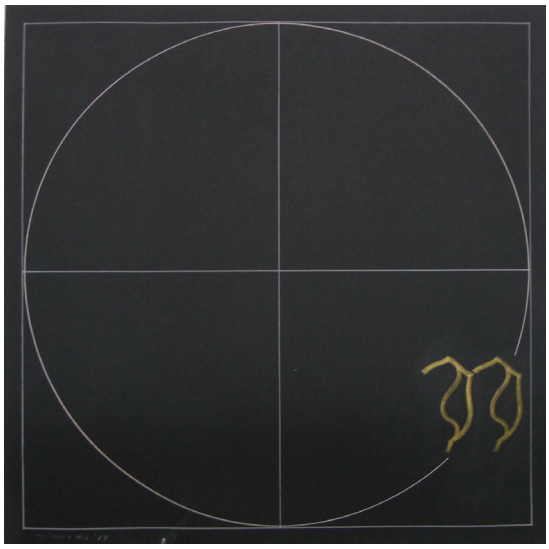
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 28
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 33 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 29
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

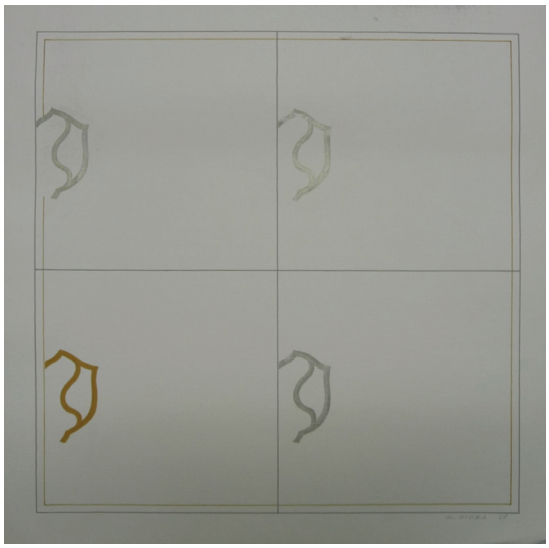
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 30
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 31
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

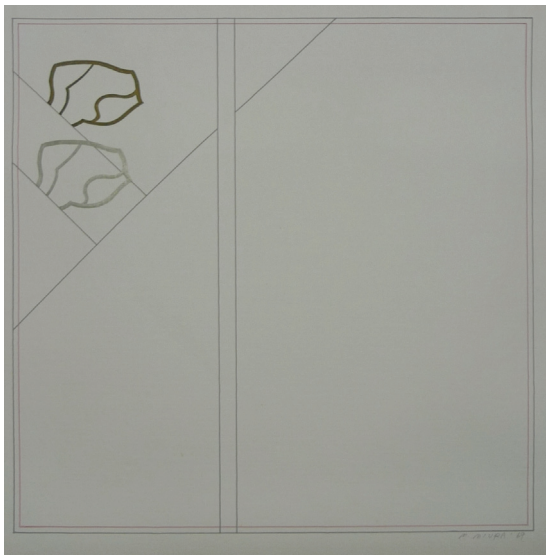
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 32
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

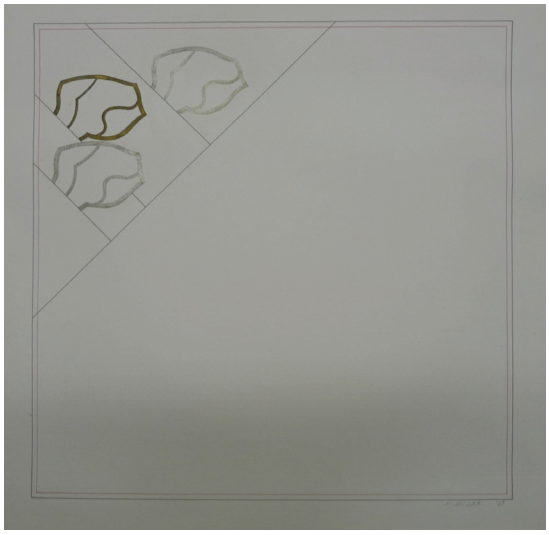
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

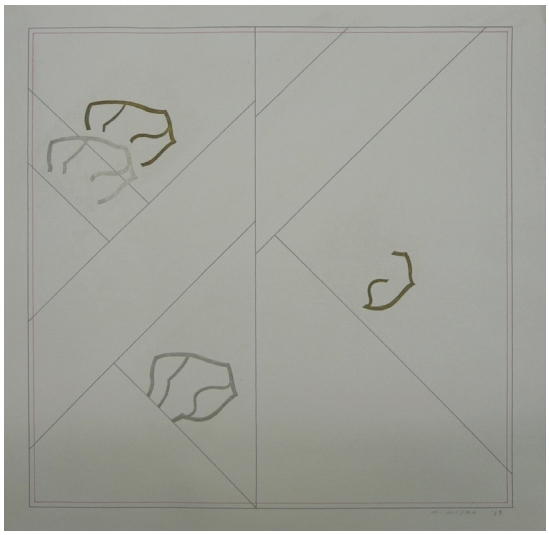
Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	33
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	35 x 34
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1969
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	34
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	35 x 34
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1969
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 35
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

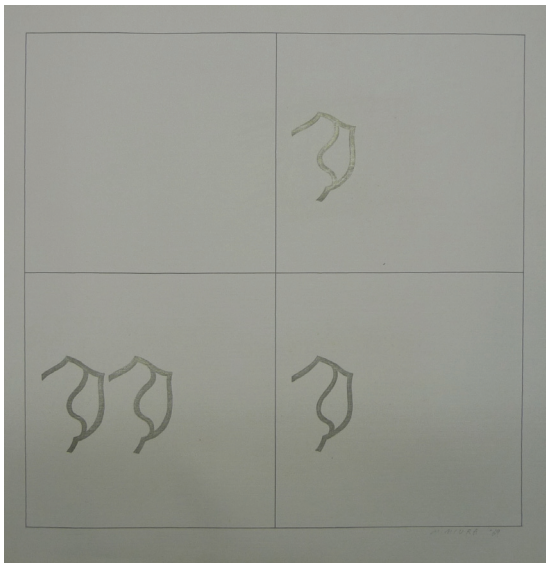
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 36
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 35 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

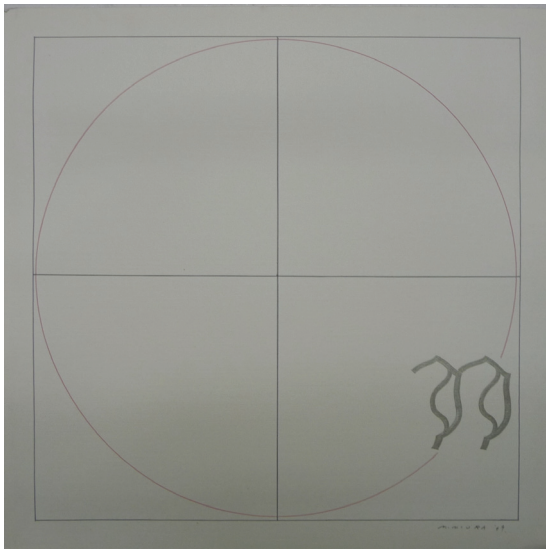
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 37
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 45 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

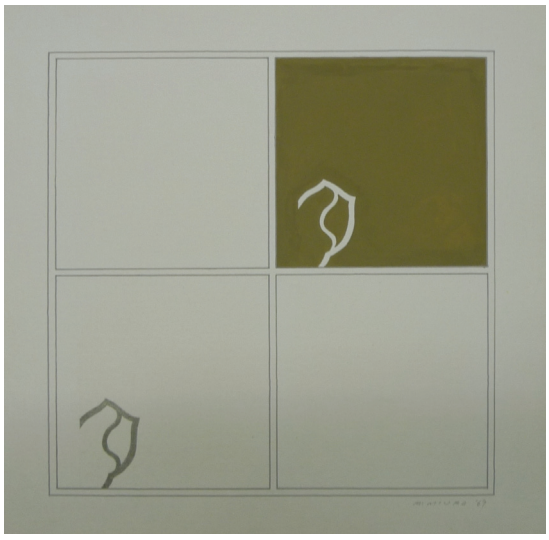
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 38
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

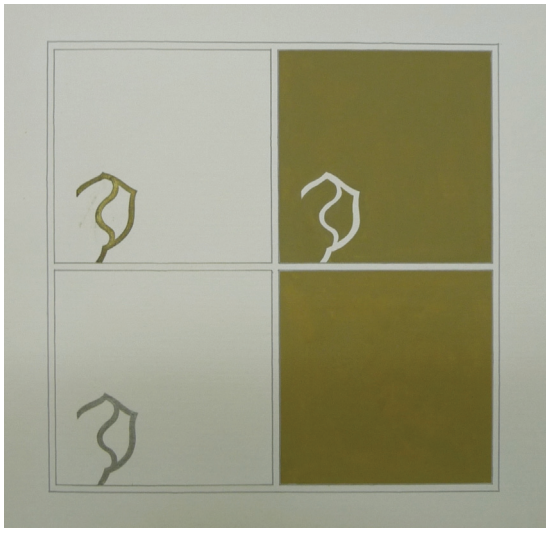
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 39
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

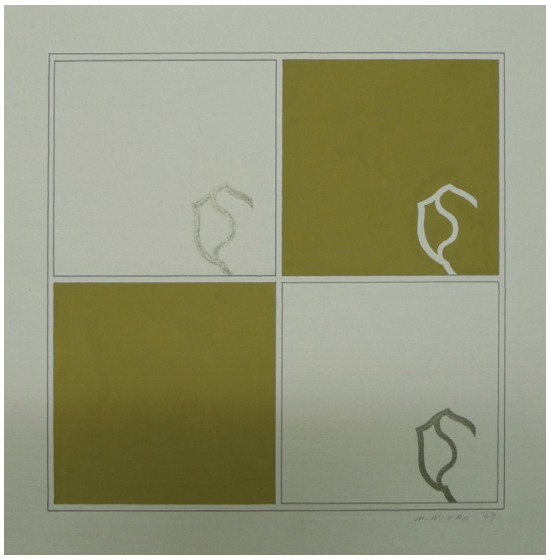
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 40
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

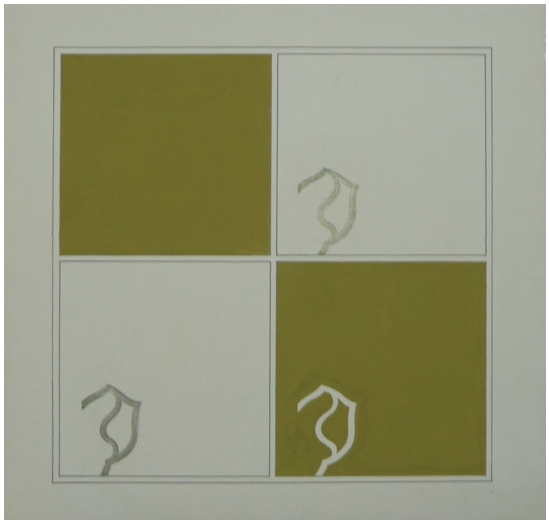
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 41
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

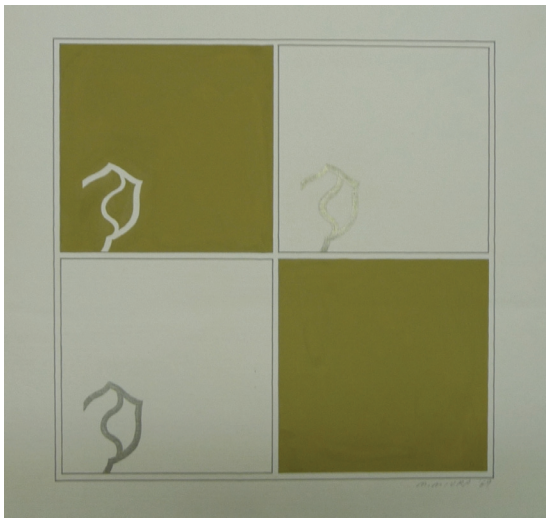
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 42
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache, tinta/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

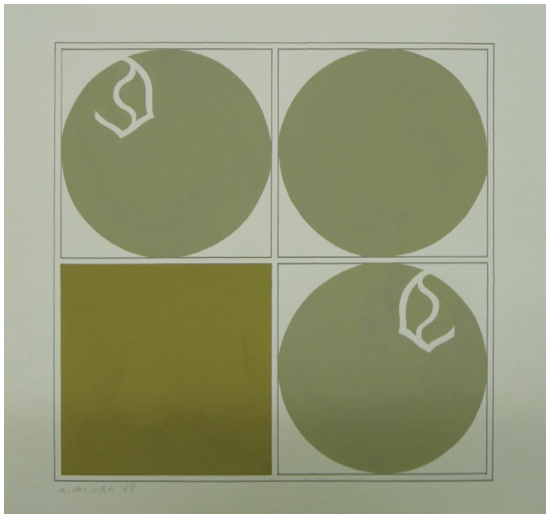
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 43
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

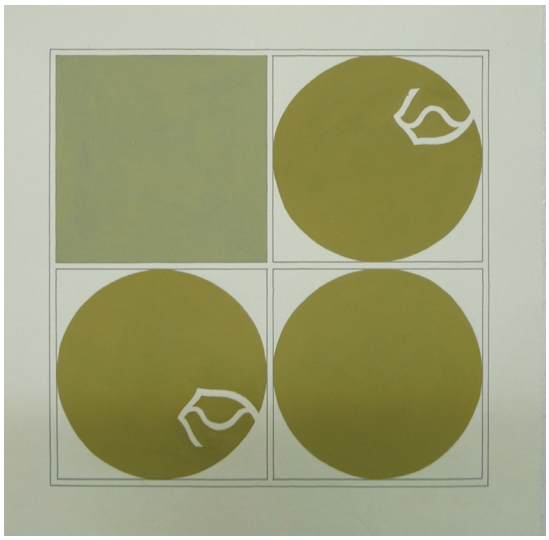
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 44
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

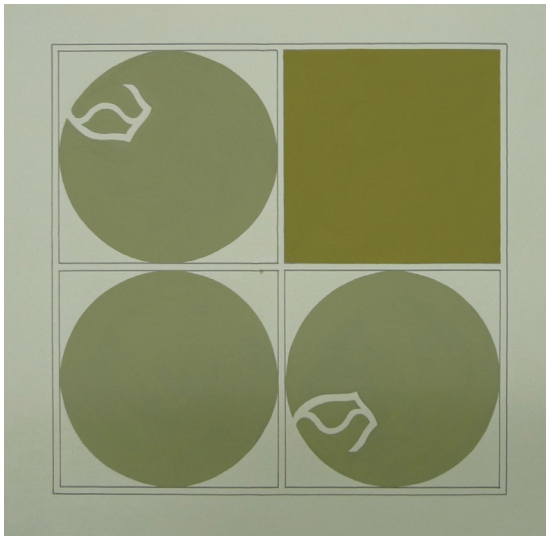
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 45
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

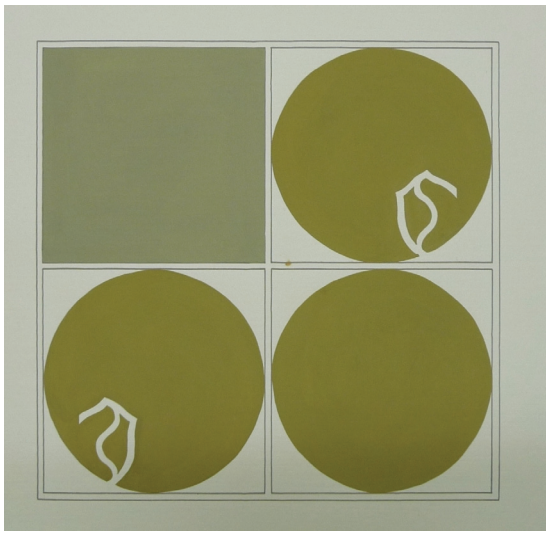
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 46
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

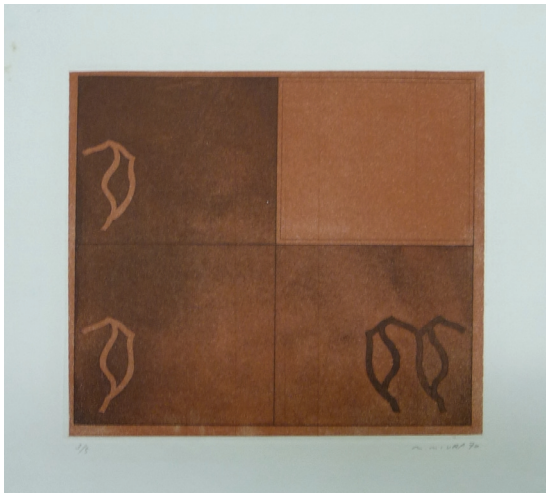
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 47
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 23 x 25,5

Inscrip./firmas/marcas 3/5 (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

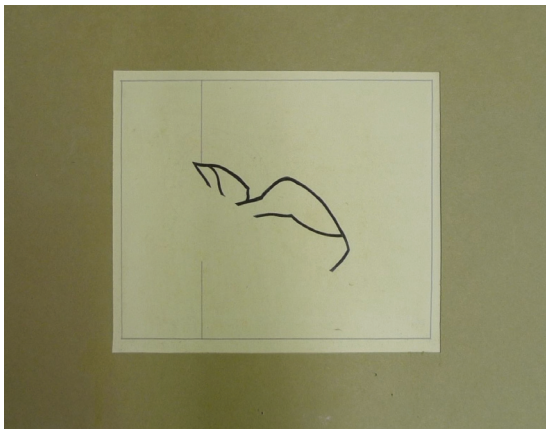
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 48
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 20 x 24,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

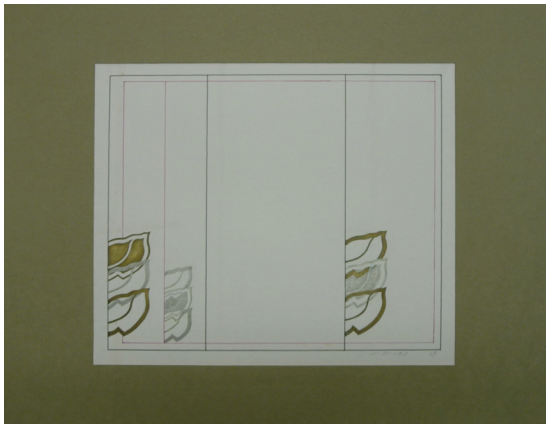
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 49
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

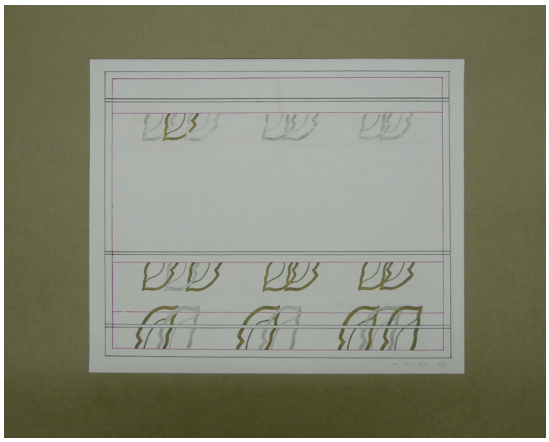
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 50
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

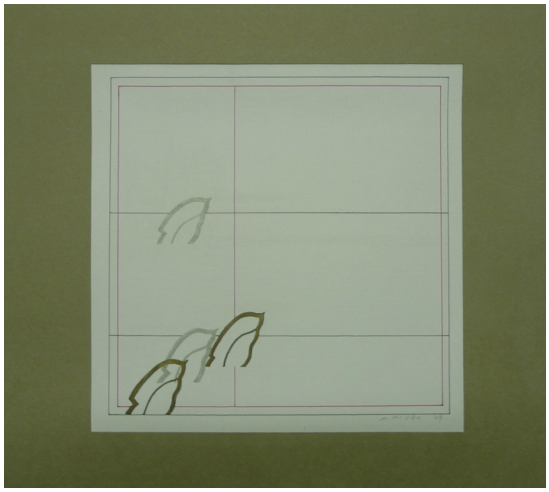
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 51
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

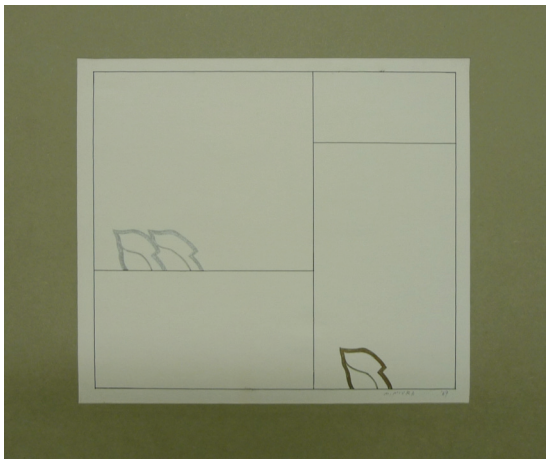
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 52
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

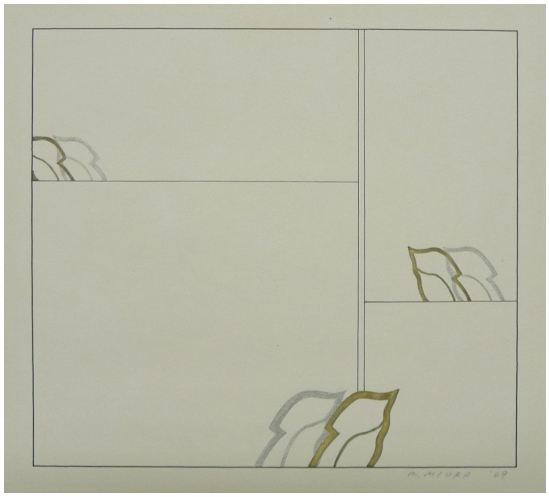
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 53
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

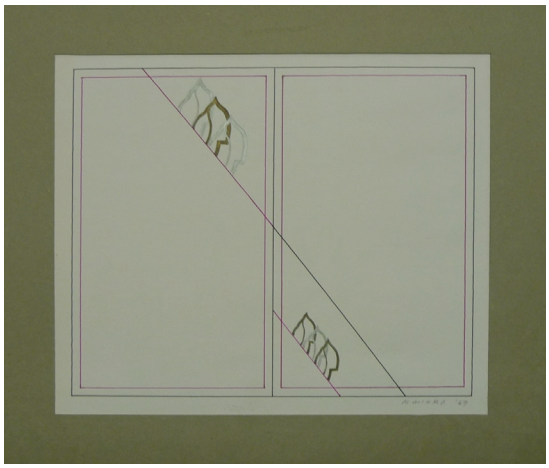
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 54
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25,5 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

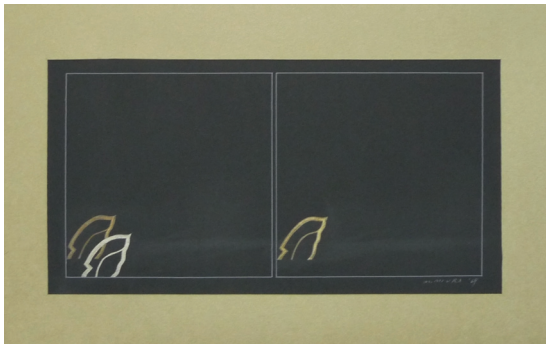
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 55
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

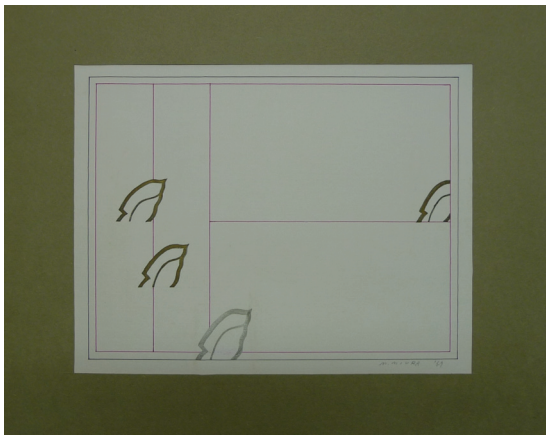
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 56
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 26 x 34

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

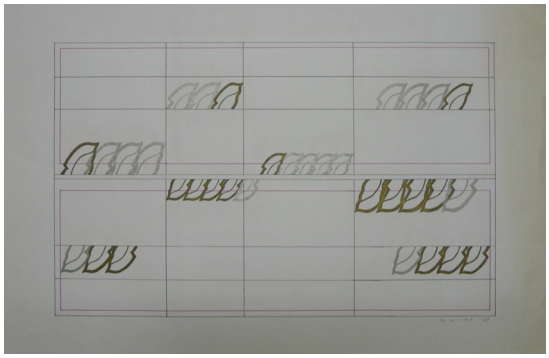
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 57
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 51

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

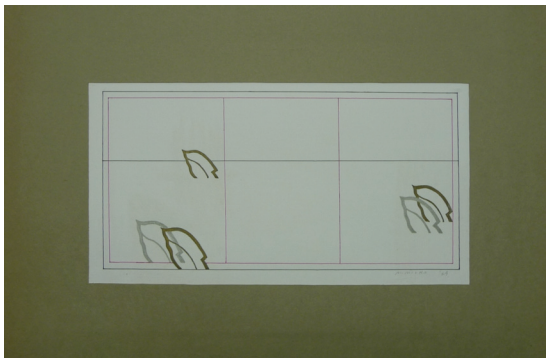
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 58
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 51

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

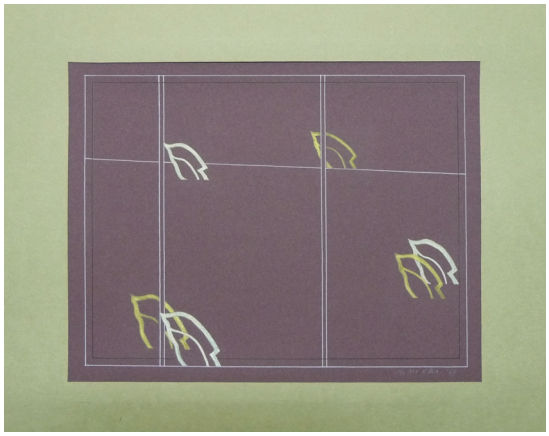
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 59
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

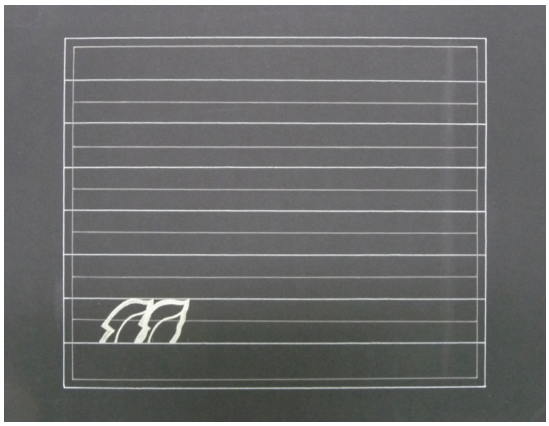
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 60
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

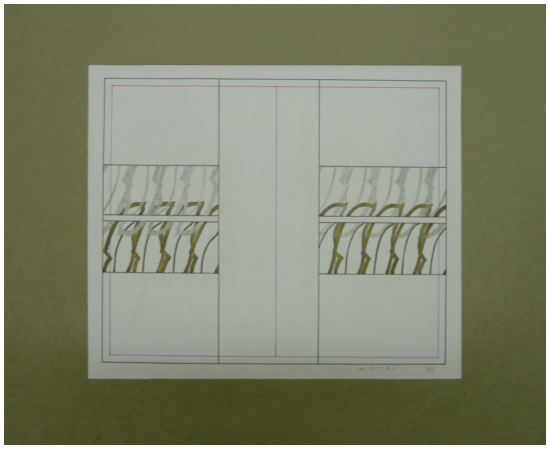
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 61
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

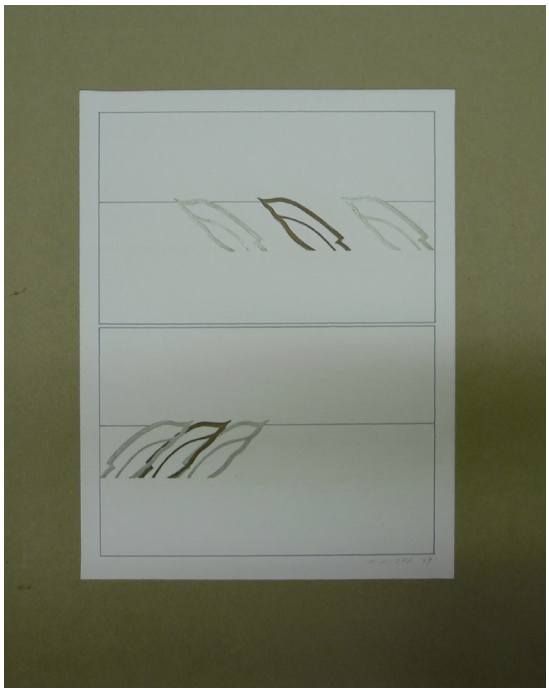
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 62
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34,5 x 25,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 63
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34,5 x 25,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 64
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 32,5 x 25,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 69 (AID)

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

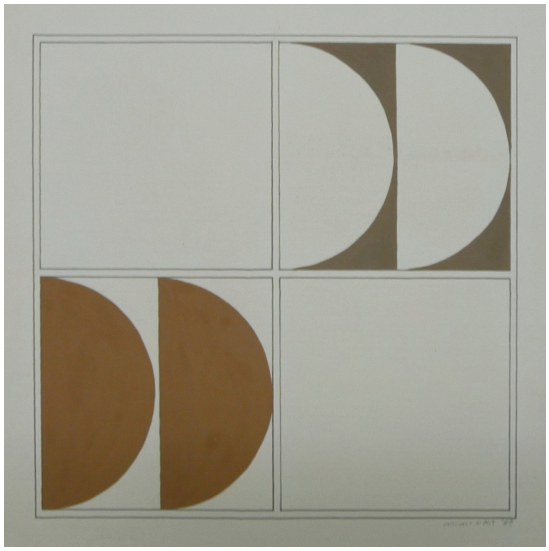
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

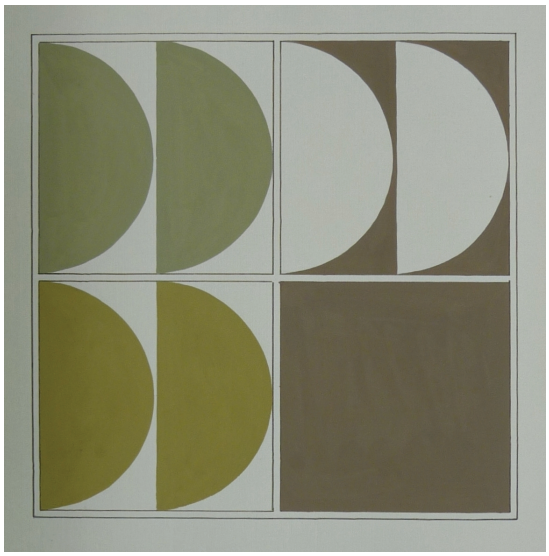
Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	65
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Gouache/papel
Dimensiones	25 x 25
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 69 (AID)
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1969
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	66
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Gouache/papel
Dimensiones	25 x 25
Inscrip./firmas/marcas	No
Datación	1969
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1969
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 67
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

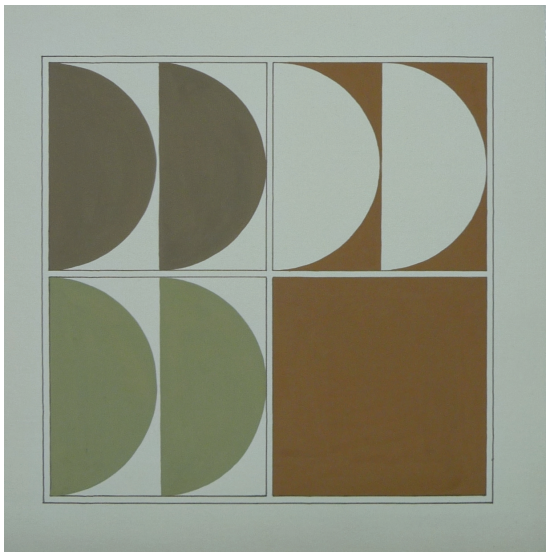
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 68
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

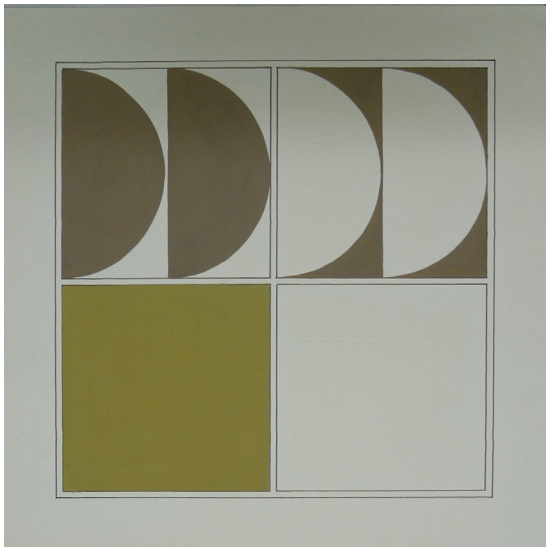
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 69
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 70
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

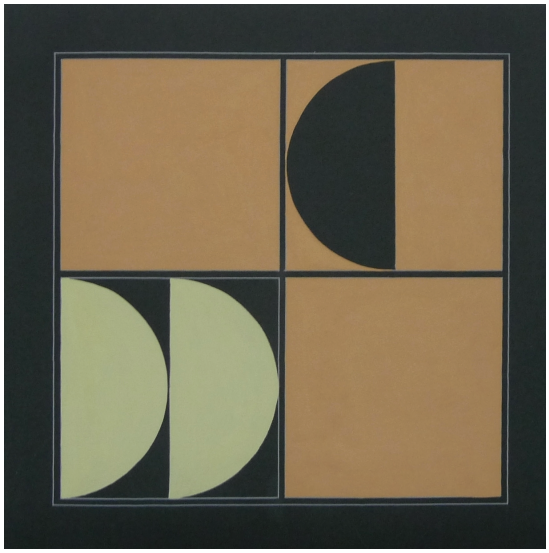
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 71
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

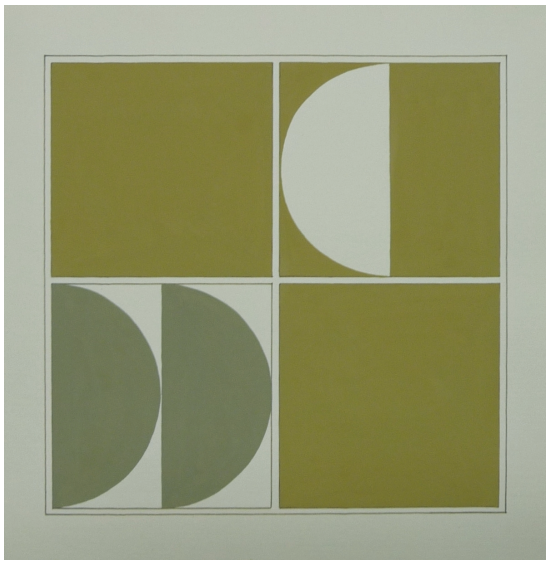
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 72
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

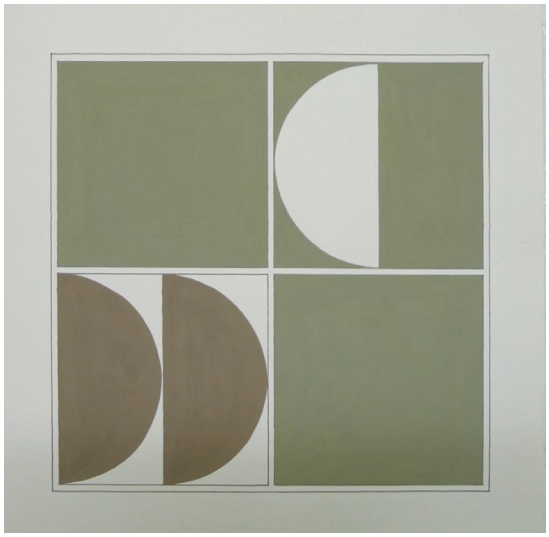
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 73
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

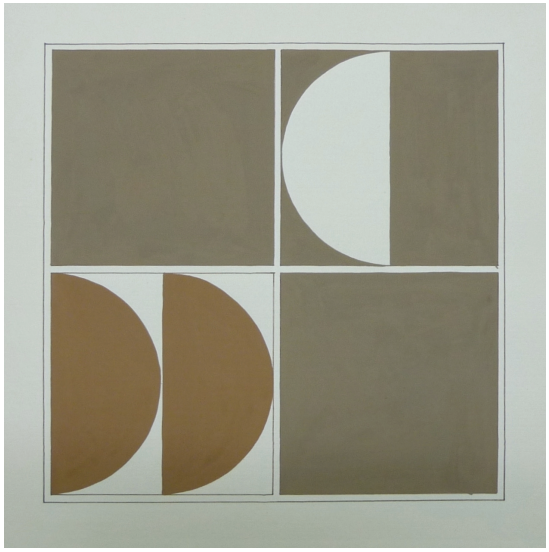
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 74
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

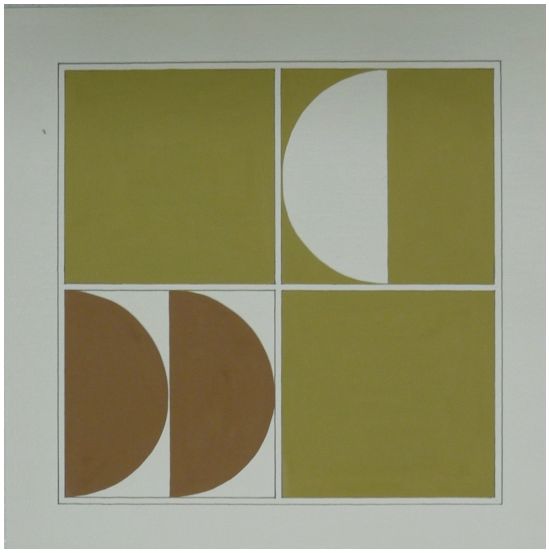
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 75
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

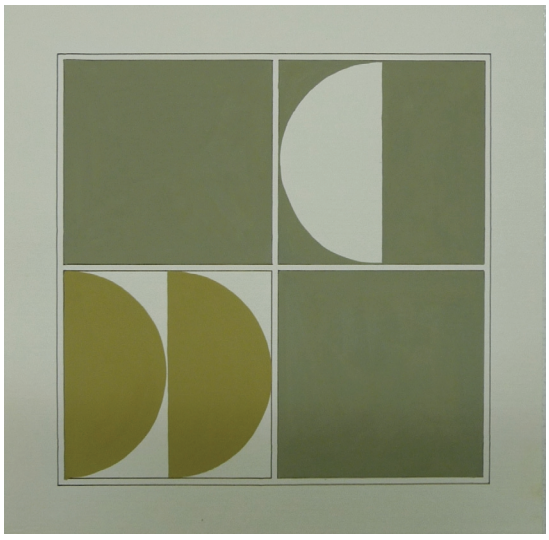
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 76
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

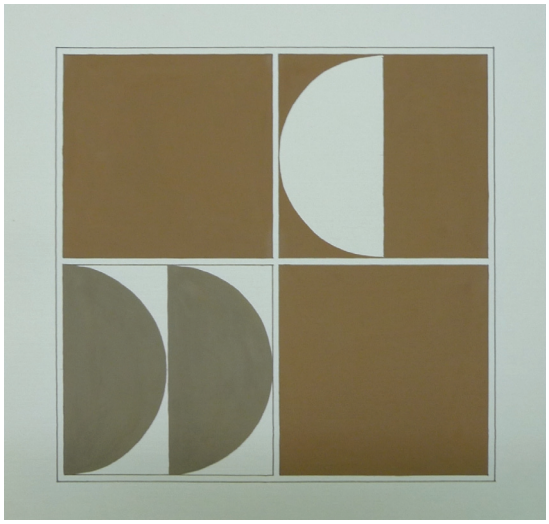
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 77
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

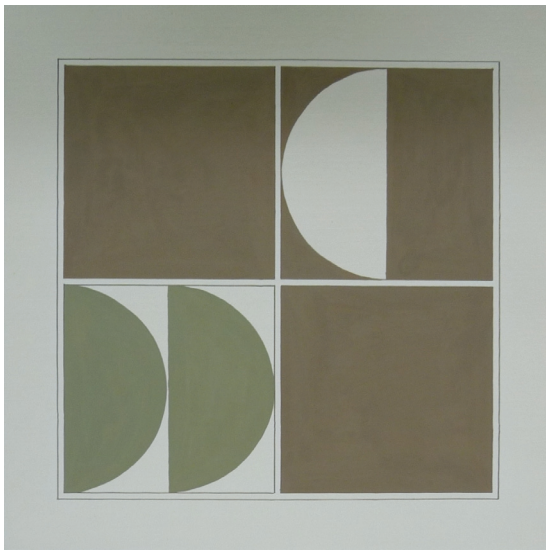
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 78
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gouache/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1969
Colección/ubicación Taller Miura

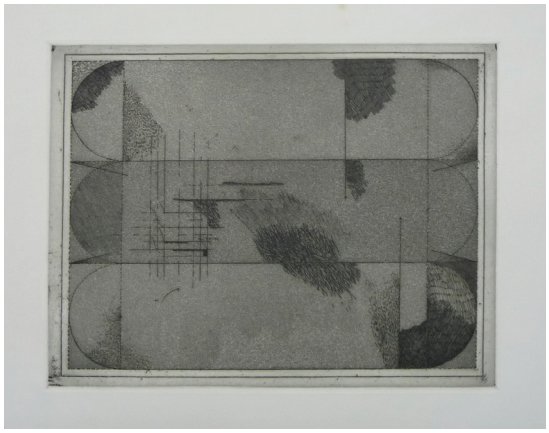
Exposiciones Gal. Egam, 1969

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 79
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 39 x 50

Inscrip./firmas/marcas oustiM [Mitsuo del revés] (PC)

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

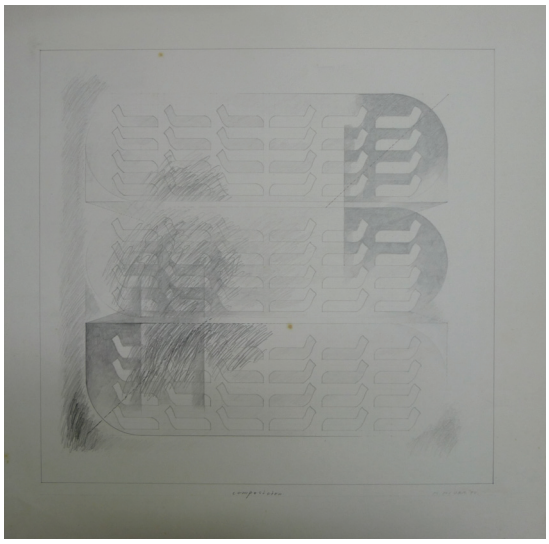
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 80
Clasificación genérica Dibujo
Título *Composición*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 50,5 x 50

Inscrip./firmas/marcas Composición (PIC), MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

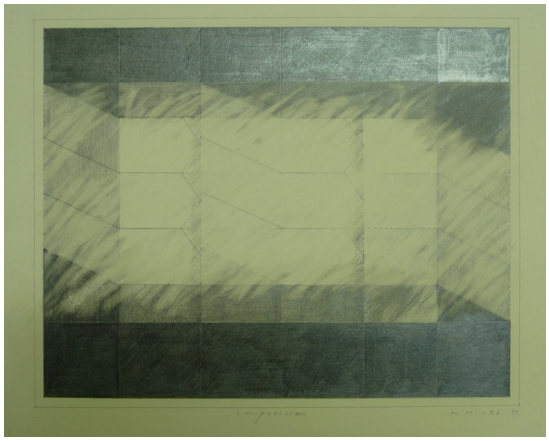
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 81
Clasificación genérica Dibujo
Título *Composición*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 25 x 30

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA COMPOSICIÓN 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

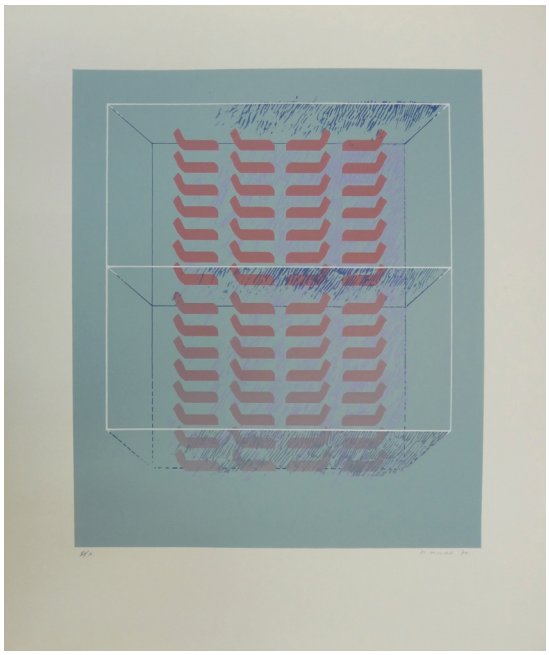
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 82
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía/papel
Dimensiones 42 x 37 (pantalla), 59 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 83
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1970
Colección/ubicación Familia de Fefa Seiquer (Madrid)

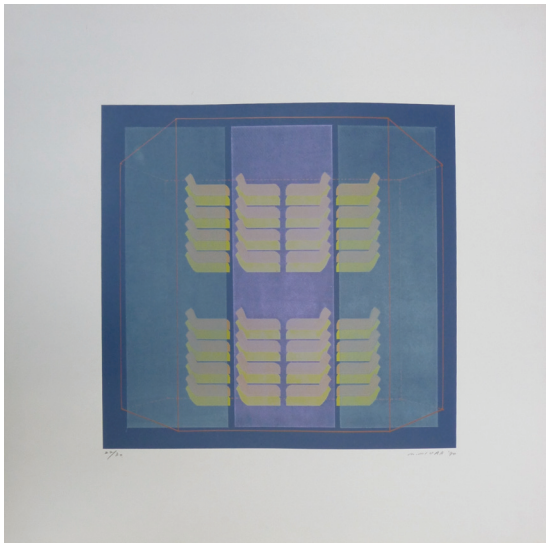
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Cartel de la exposición individual de Miura en la Sala Honda, 1970

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 84
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía/papel
Dimensiones 31 x 32 (pantalla), 52,5 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid) (P/A); taller Miura (22/30); Javier López de Toledo (Madrid)

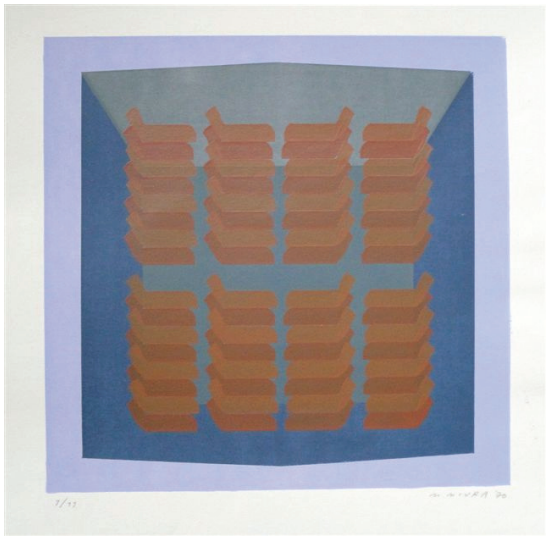
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada también en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 85
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 26 x 26,7

Inscrip./firmas/marcas No legible (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

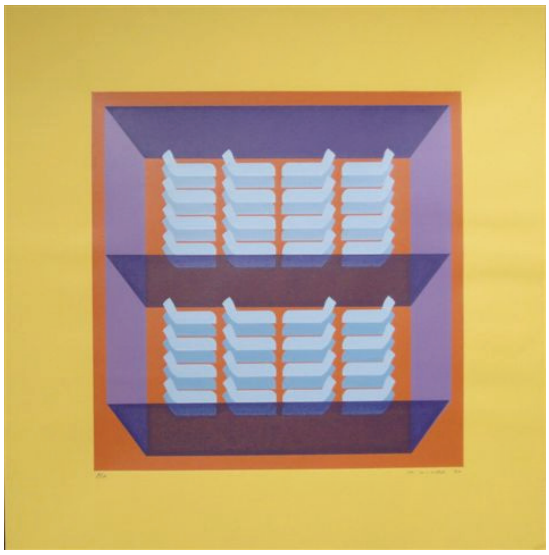
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 86
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 28,5 x 28

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

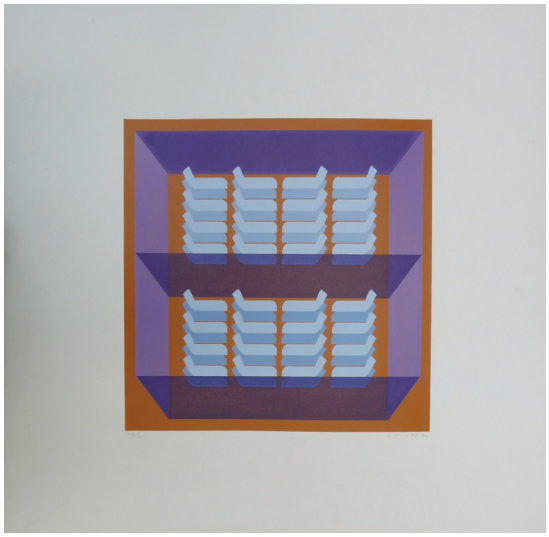
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 87
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 28 x 28 (plantilla), 50 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 26/45 (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

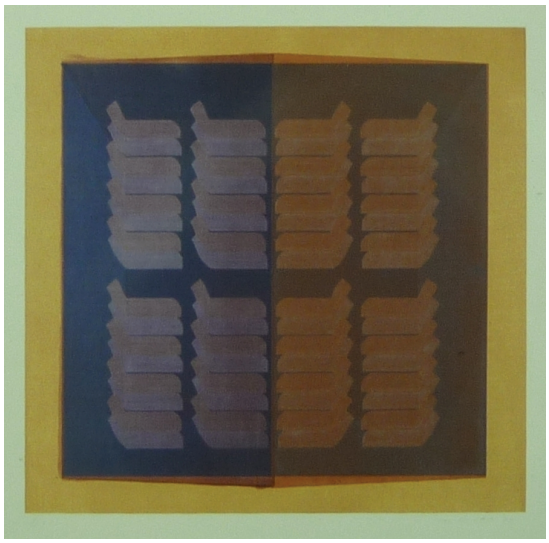
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 88
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación

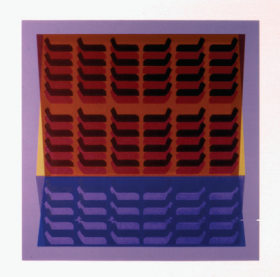
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

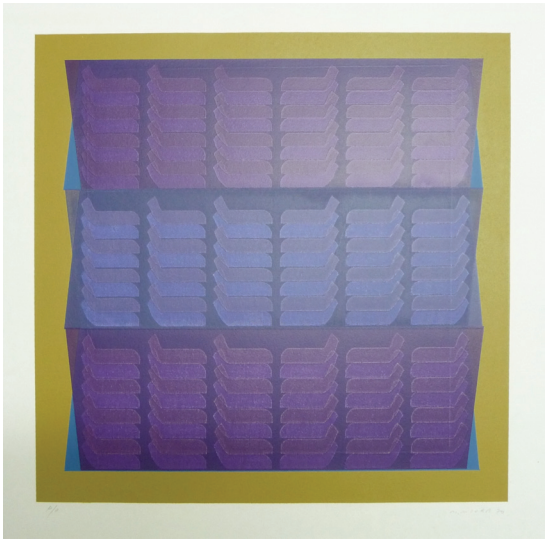
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



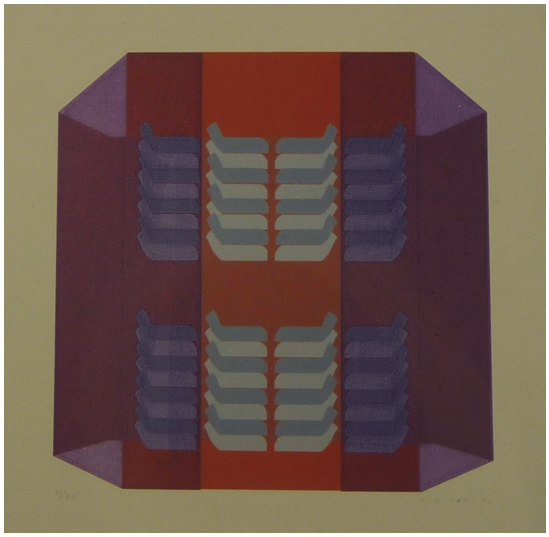
Nº de catalogación	89
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía /papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No
Datación	1970 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	90
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía /papel
Dimensiones	32 x 32,5 (pantalla), 52,5 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	P/A //17/50 (AII), M. MIURA 70 (AID)
Datación	1970
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



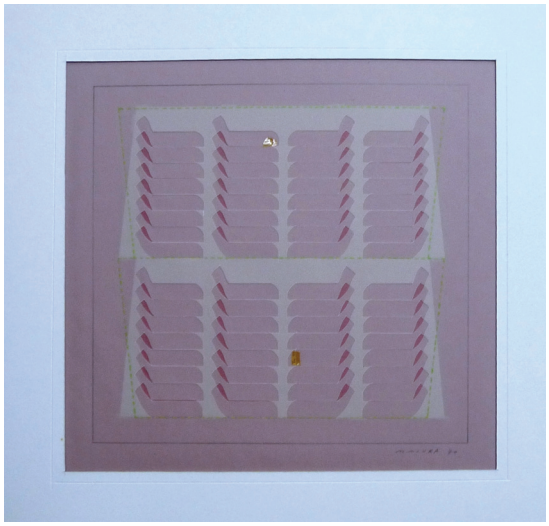
Nº de catalogación	91
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía /papel
Dimensiones	42 x 36,5 (pantalla), 59 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	38/45 (AII), M. MIURA 70 (AID)
Datación	1970
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación	92
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*Composición*
Técn./mat./soporte	*Collage*/papel
Dimensiones	63 x 60
Inscrip./firmas/marcas	COMPOSICIÓN (PIC), M. MIURA 70 (AID)
Datación	1970
Colección/ubicación	Gerardo Aparicio (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 93
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 25 x 26

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

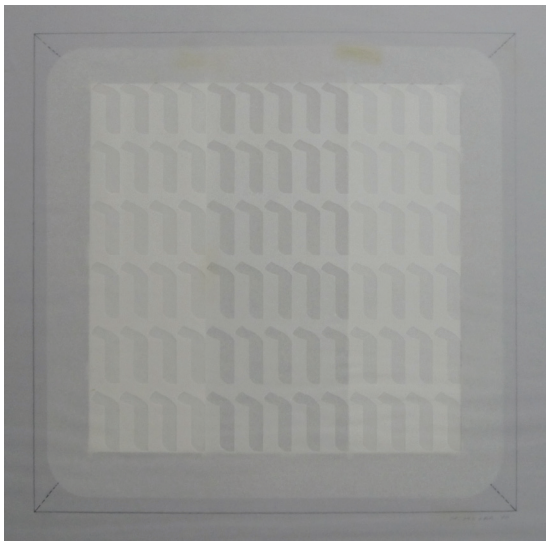
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 94
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 46,5 x 46

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

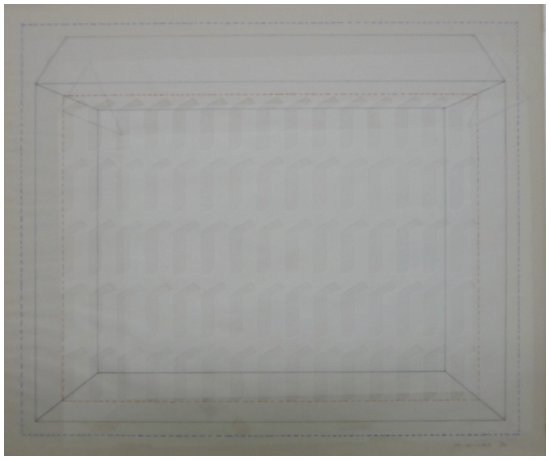
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 95
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 34 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

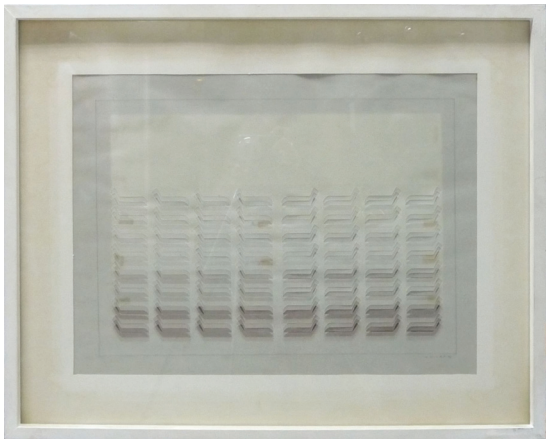
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 96
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 33 x 44 (marco: 47,3 x 58,4)

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Fund. Juan March

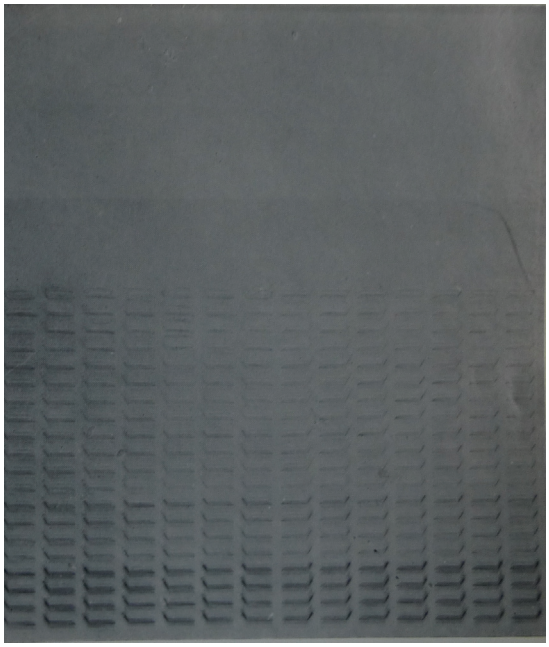
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Donación de Fernando Zóbel

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 97
Clasificación genérica *Collage*
Título *Composición*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 70 x 77

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación

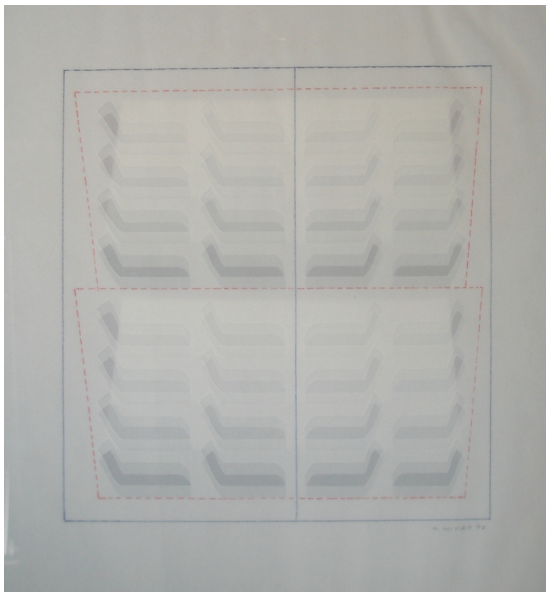
Exposiciones Gal. Vandrés, 1971

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Aparece en la tarjeta de la exposición de la Galería Vandrés, 1971

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 98
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 30 x 30

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Familia Garrote (Cuenca)

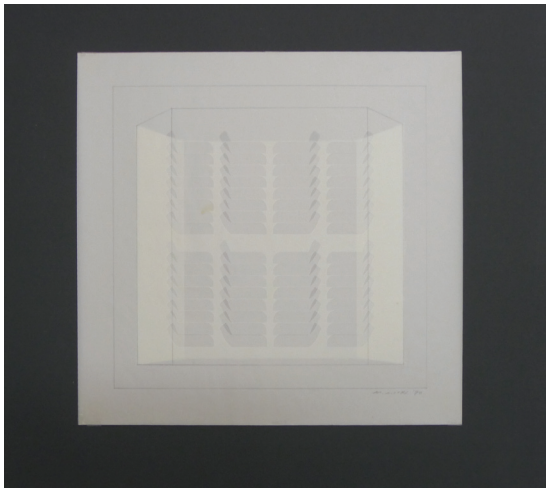
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 99
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 32 x 32

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

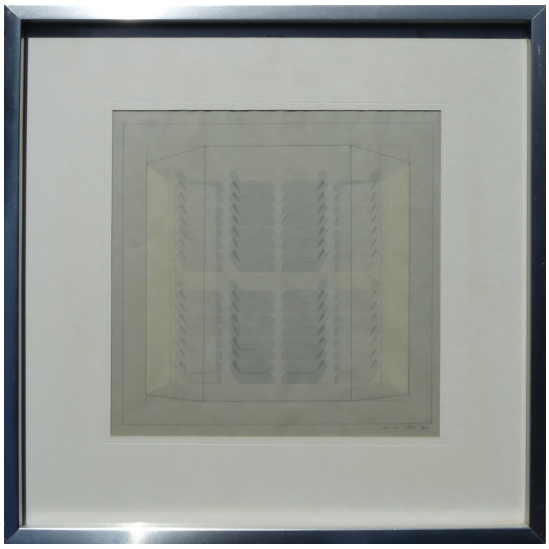
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 100
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/cartulina
Dimensiones 28 x 28 (marco: 46 x 46)

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

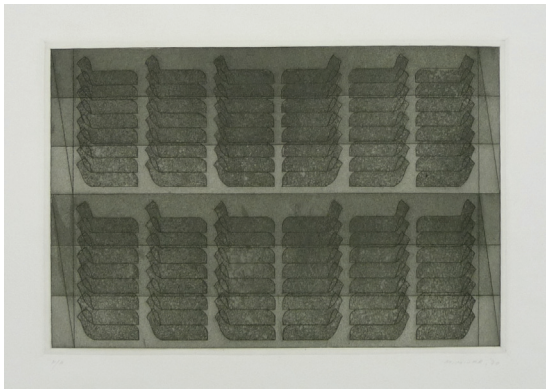
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 101
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 30,5 x 21

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

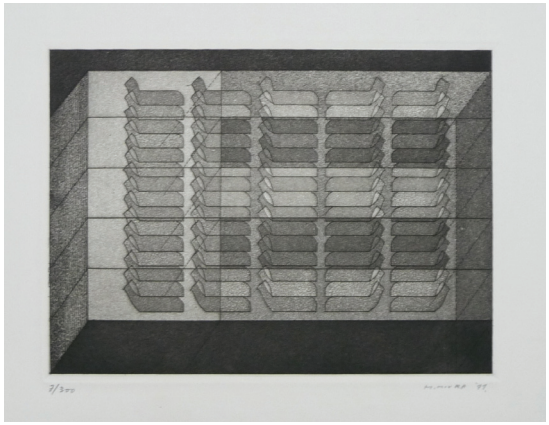
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *De la Figuración a la Abstracción Geométrica* (1968-1971)



Nº de catalogación 102
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 21,5 x 29 (plancha), 38,5 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */300 (AII), M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura (3/300); Fundación Pilar i Joan Miró (Mallorca) (260/300)

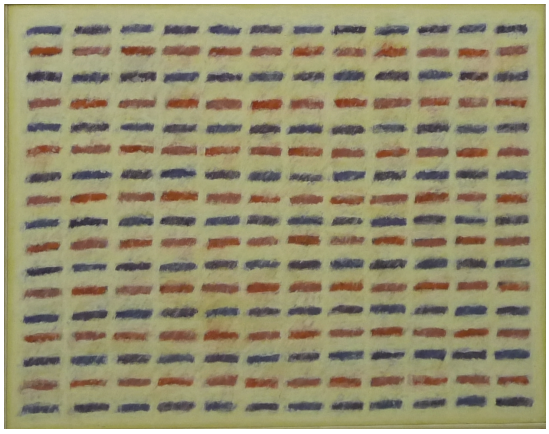
Exposiciones *Gráfica Española actual,* 1971 (prob.); *Artistes espanyols als ans 70...,* 1996

Ref. bibliográficas MOLINA, F., 1971, s. p.; RAMÓN JARNE, R., 1996, p. 86

Ref. en publicaciones periódicas Editada por la Galería Sen en 1971

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 103
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 132 x 161

Inscrip./firmas/marcas MIURA 70 (REV)

Datación 1970
Colección/ubicación

Exposiciones *23 artistas...,* 1991

Ref. bibliográficas MANUEL BONET, J., 1991, p. 104

Ref. en publicaciones periódicas «Minimalismo...», 28-VI-1997, p. 19

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 104
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 89 x 116

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1970
Colección/ubicación

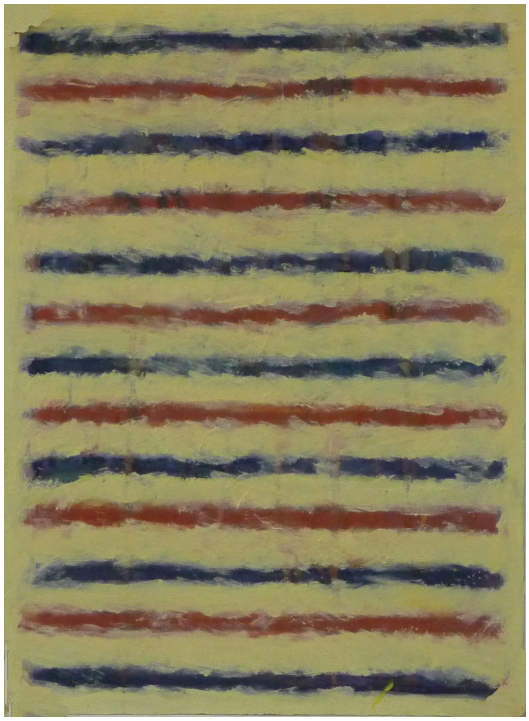
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 105
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 75 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1971 (REV)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 106
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentado en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 107
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61,5 x 74

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 108
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61 x 74

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 109
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 39 x 46

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

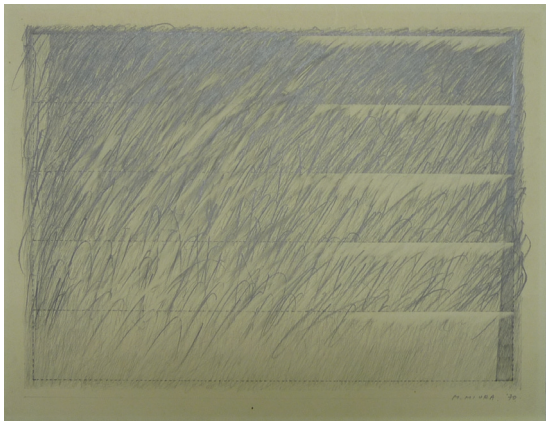
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 110
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 25 x 32

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

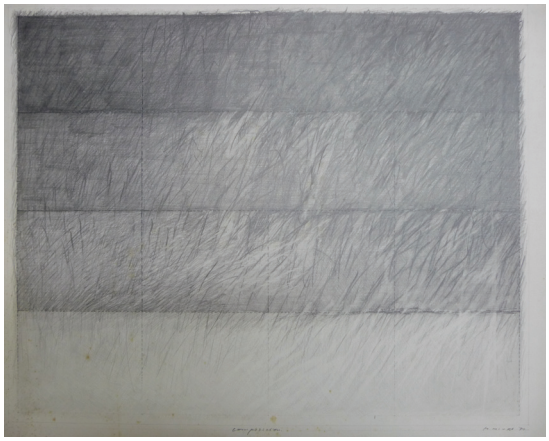
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 111
Clasificación genérica Dibujo
Título *Composición*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas Composición MIURA 70 (AID)

Datación 1970
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 112
Clasificación genérica Dibujo
Título *Composición*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas Composición (PIC), MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 113
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 40 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 114
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 40 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

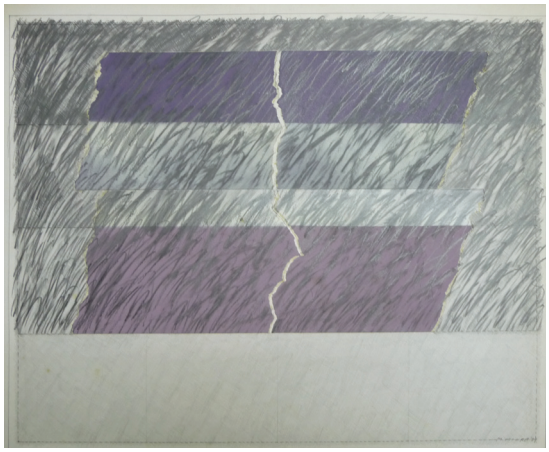
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 115
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

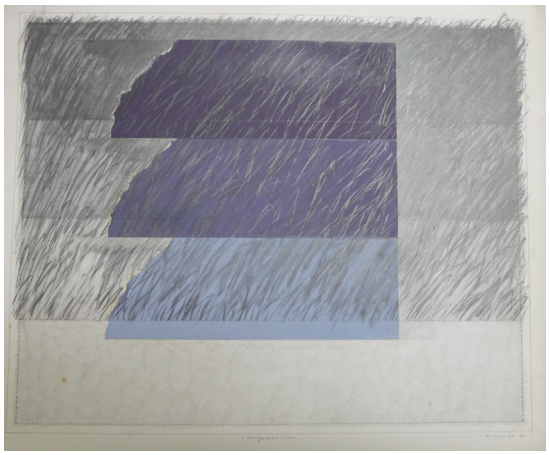
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 116
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 117
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 29 x 43

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 118
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1970 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 119
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 81 x 100

Inscrip./firmas/marcas MITSUO MIURA 1970 (REV)

Datación 1970
Colección/ubicación Álvaro Argüelles (Madrid)

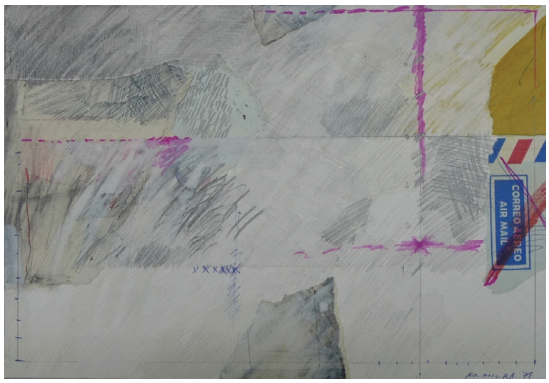
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 120
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 17,5 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 121
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 21 x 25

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 122
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 123
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 124
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

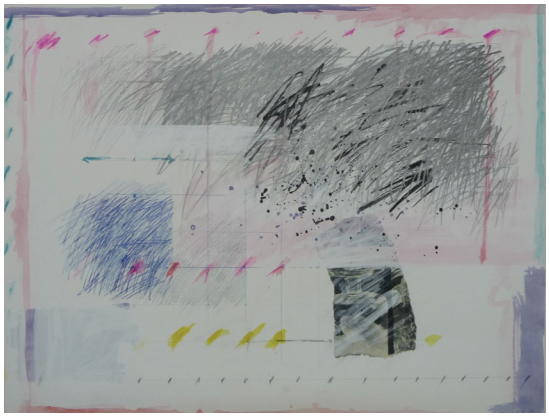
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 125
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 126
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 127
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (PCD)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 128
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 129
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 130
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 131
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 132
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 133
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (PCD)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 134
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 135
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 136
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 35 x 45

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (PCD)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 137
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, tinta/papel
Dimensiones 18,5 x 25,3

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Álvaro Argüelles (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 138
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 28,5 x 37

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 1971 (AID Y REV)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 139
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 140
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 141
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61,5 x 74

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1971 (REV)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 142
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61,5 x 74

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1971 (REV)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 143
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones MEAC, 1981 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 144
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 25,5 x 30,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Los Primeros Vínculos con la Pintura Estadounidense*
(1970-1971)



Nº de catalogación 145
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 41

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 146
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971
Colección/ubicación

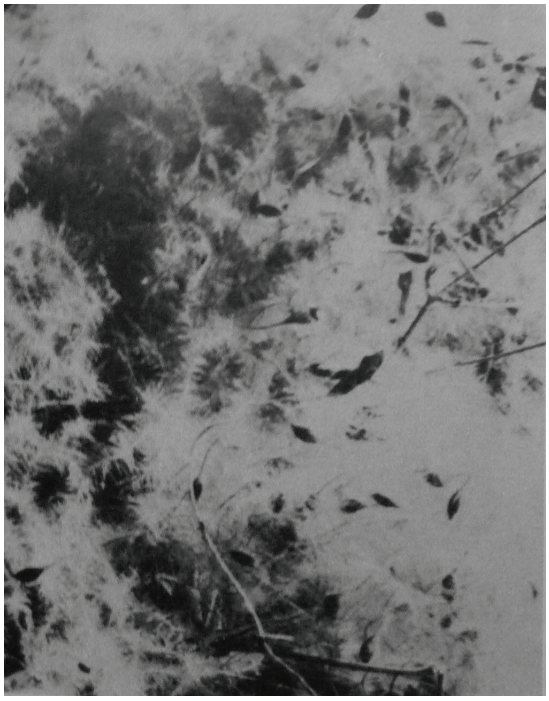
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 7

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 147
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971
Colección/ubicación

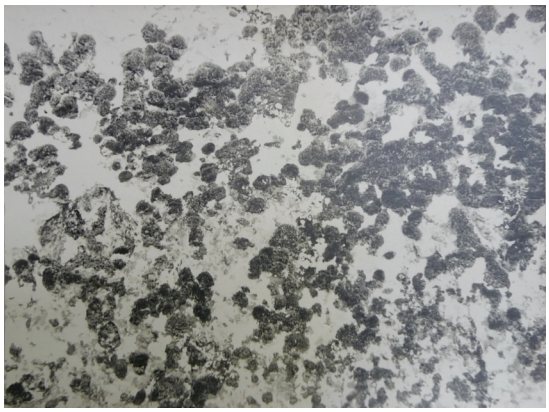
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 7

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 148
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

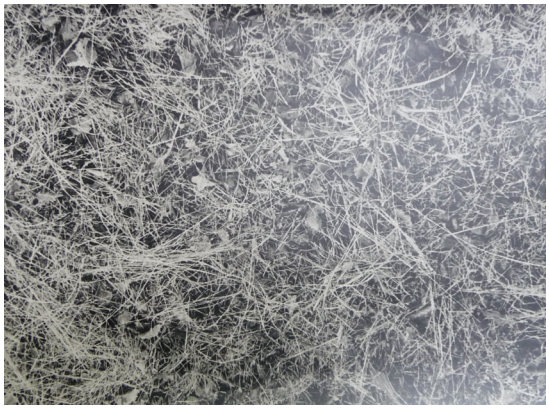
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 149
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

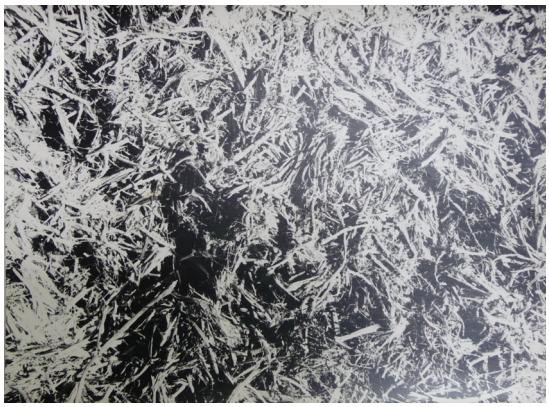
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 150
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

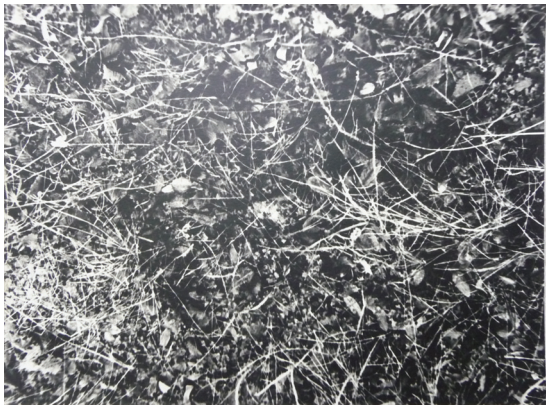
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 151
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 152
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

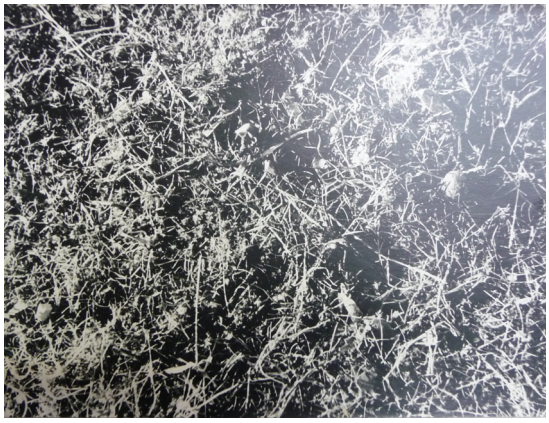
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 153
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

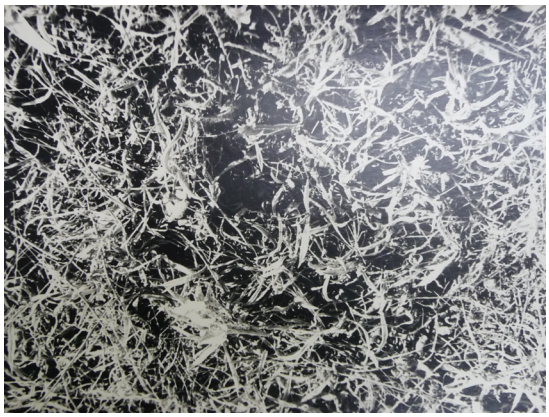
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 154
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

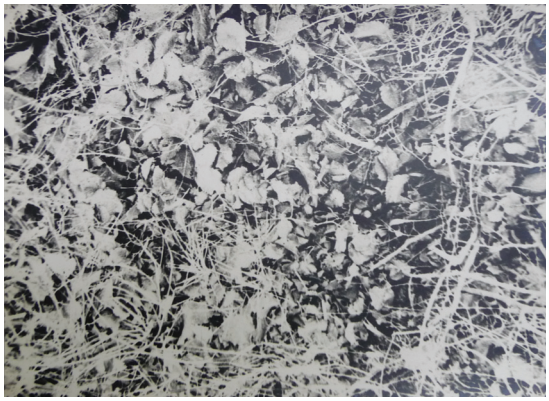
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 155
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

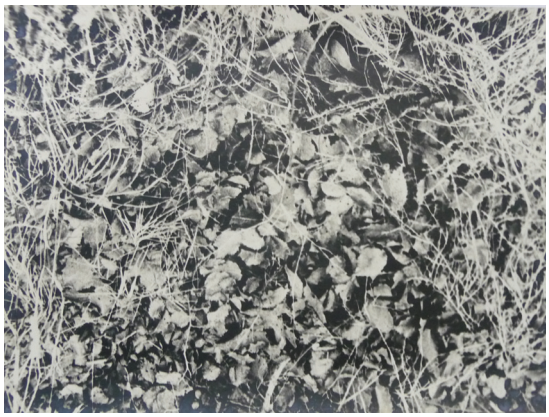
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 156
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 157
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 158
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 159
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

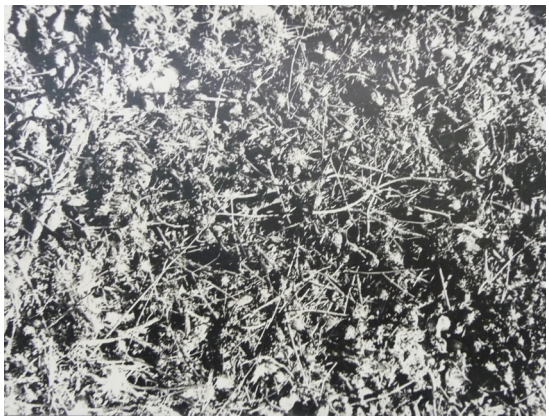
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 160
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 161
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 162
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 163
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 164
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 165
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 166
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

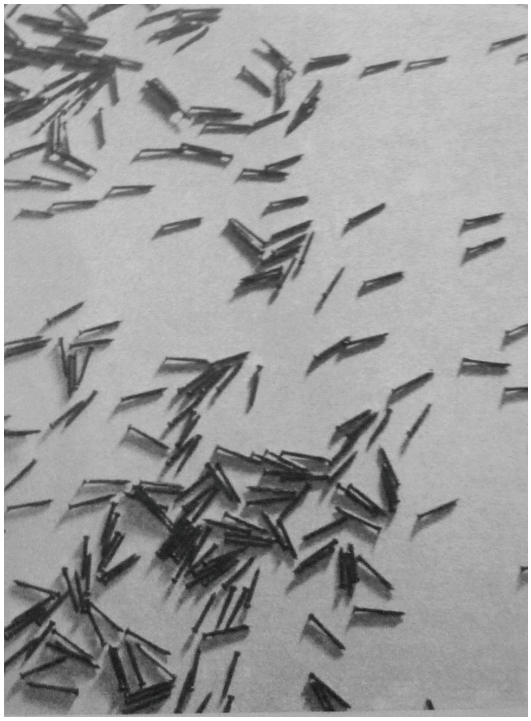
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 167
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 7

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 168
Clasificación genérica Fotografía
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 169
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 170
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 171
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 172
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 173
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 174
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

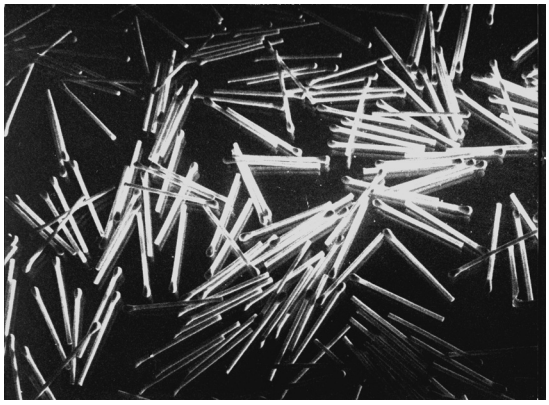
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 175
Clasificación genérica Fotografía
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 176
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 177
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

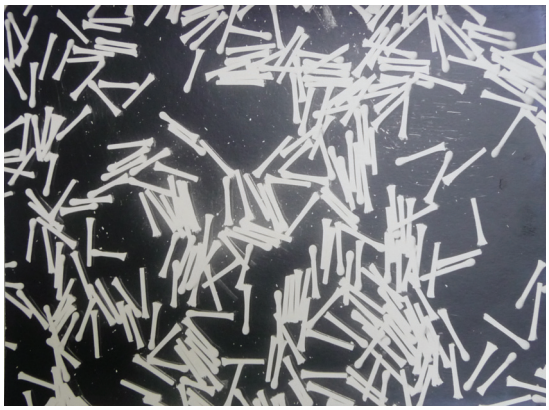
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 178
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 179
Clasificación genérica Fotografía
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación

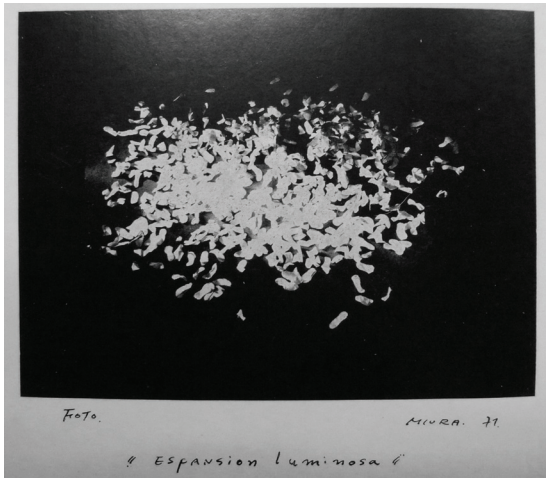
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 180
Clasificación genérica Fotografía
Título *!!Expansión Luminosa¡¡*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Amadís, 1972

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1972, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 181
Clasificación genérica Fotografía
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 182
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 7

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 183
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 184
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 185
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 186
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 187
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 188
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 189
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 190
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

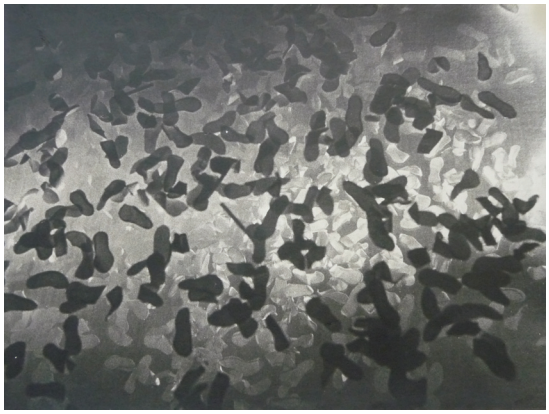
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 191
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 192
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 193
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 194
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 195
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

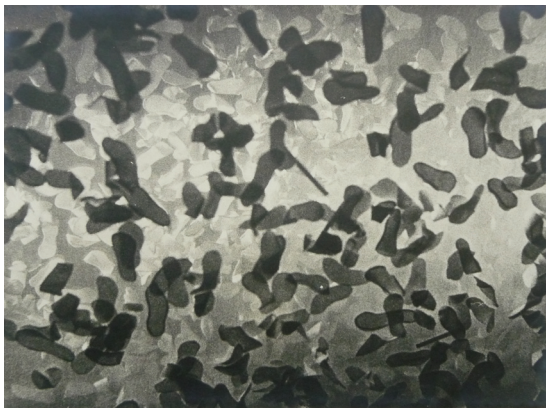
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 196
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

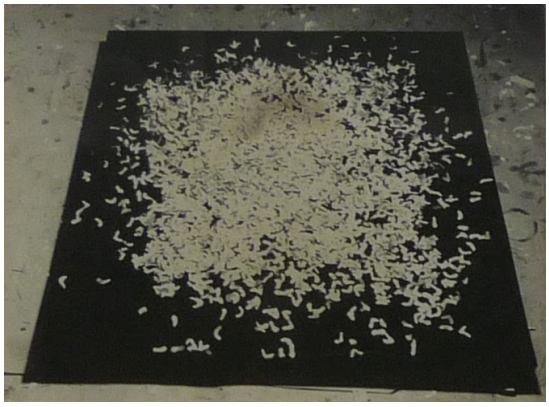
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 197
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 23,5 (marco: 34 x 40)

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 198
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

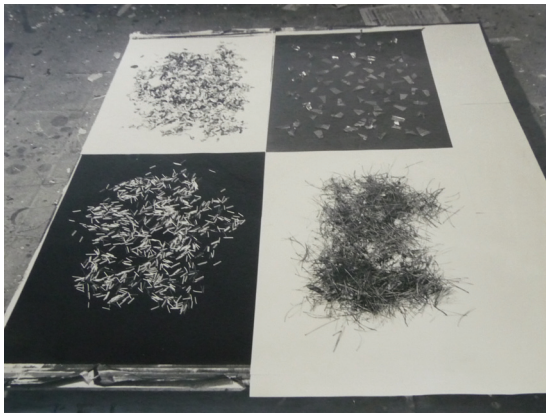
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 199
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 200
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/cartulina
Dimensiones 18 x 24

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

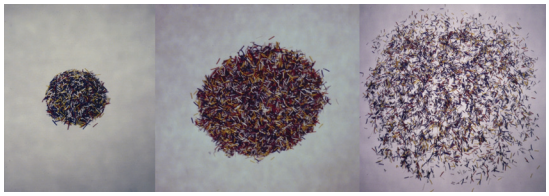
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 201
Clasificación genérica Escultura
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Cable cortado
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971
Colección/ubicación

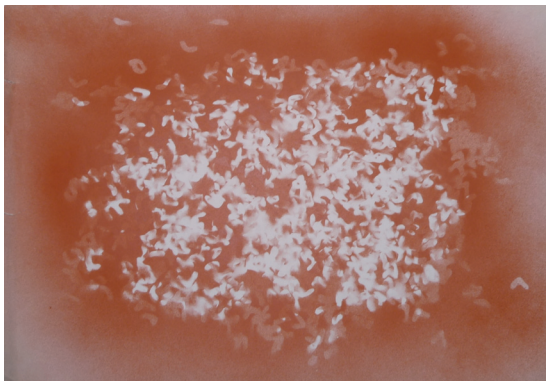
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 202
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Spray/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 203
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Spray/papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 204
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía/cartulina
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

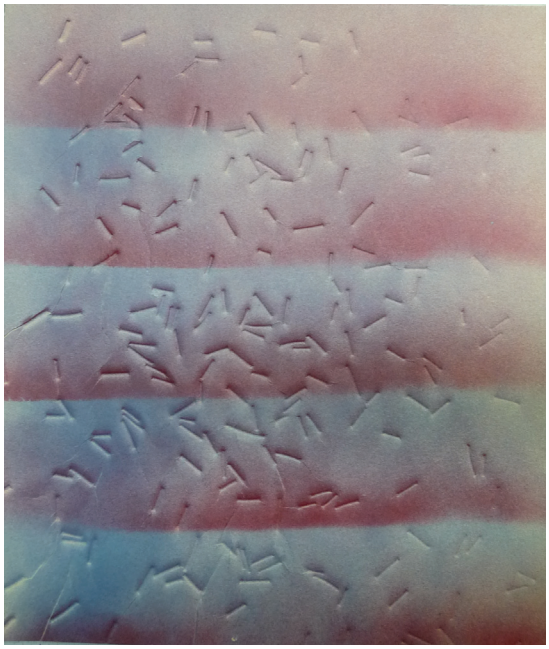
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 205
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, spray/papel
Dimensiones 40 x 35

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Impresión en relieve en seco sin plancha

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 206
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, tinta aplicada con rodillo/papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Impresión en relieve en seco sin plancha

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 207
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, tinta aplicada con rodillo/papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Impresión en relieve en seco sin plancha

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 208
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado, tinta aplicada con rodillo/papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

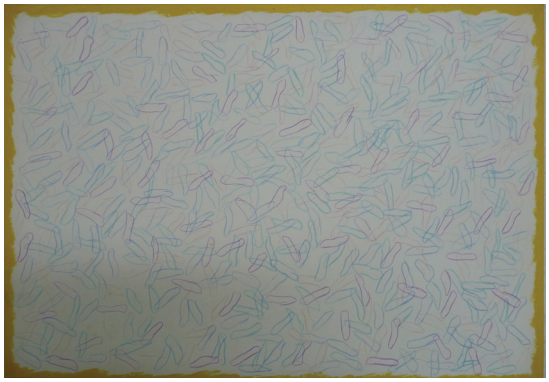
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 209
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Lápiz, gouache/papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 210
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Acumulación*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 40 x 30

Inscrip./firmas/marcas 19/30 (AII), M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

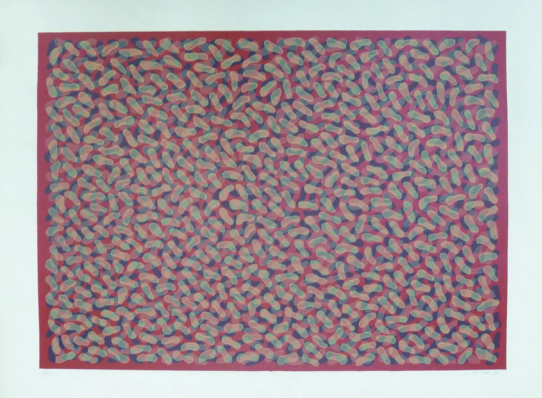
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 211
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 55 x 40

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura (P/A y 1/30); Universidad Complutense de Madrid (5/30)

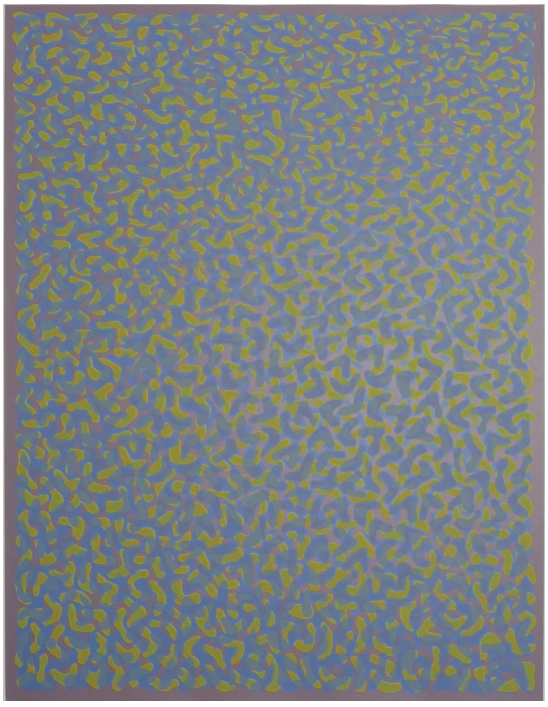
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 212
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas *2/30 // 17/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

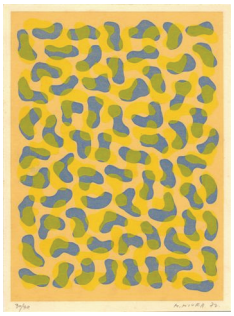
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 213
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 19,2 x 14

Inscrip./firmas/marcas 30/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Edición que acompaña al catálogo de la exposición individual que Miura realiza en la Sala Amadís en 1972

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 214
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 30 x 45

Inscrip./firmas/marcas */50 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (6/50); Caja de Canarias (P/A)

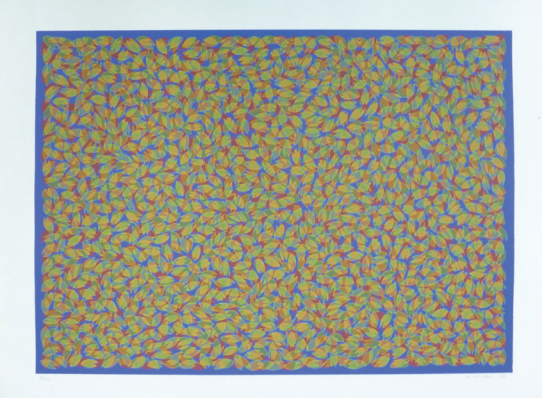
Exposiciones *La entidad y su patrimonio*, 2008

Ref. bibliográficas HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., 2008, p. 213

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 215
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas 5/30 (AII), M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

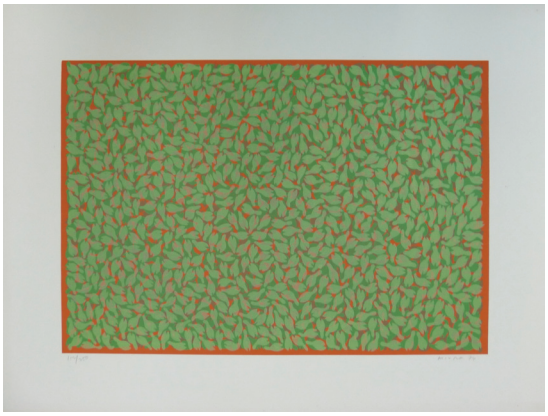
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 216
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 35 x 50

Inscrip./firmas/marcas 112/250 (AII), MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

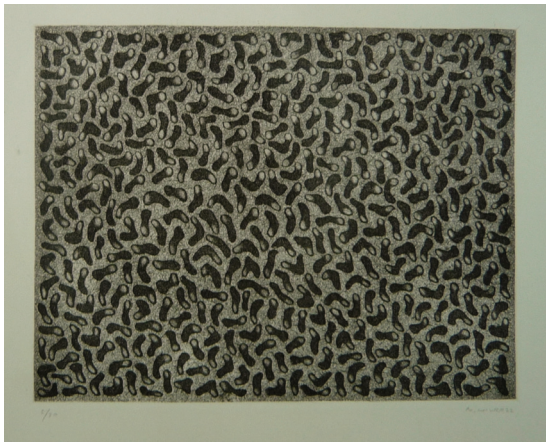
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 217
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 25 x 31,7

Inscrip./firmas/marcas 5/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (5/30); Guillermo Lledó (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 218
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

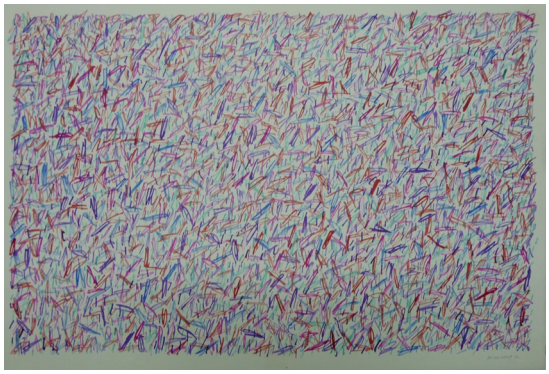
Exposiciones Gal. Besaya, 1972

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 219
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

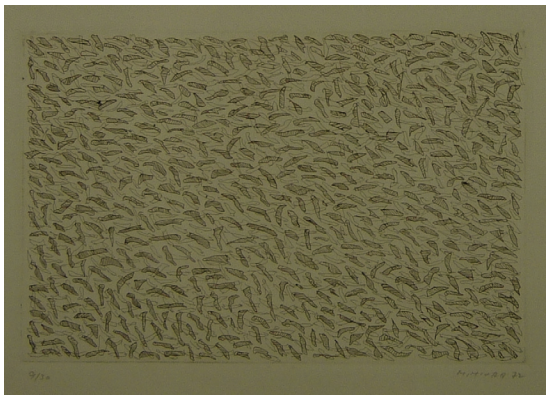
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 220
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas 9/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

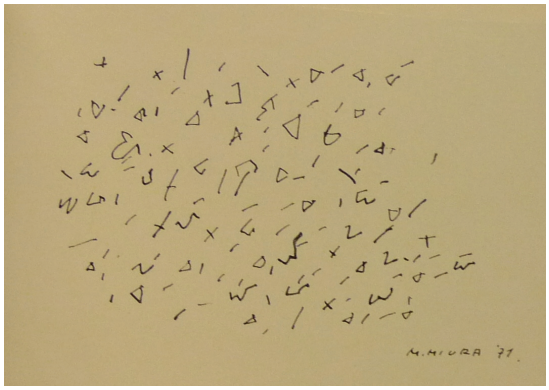
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 221
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971
Colección/ubicación

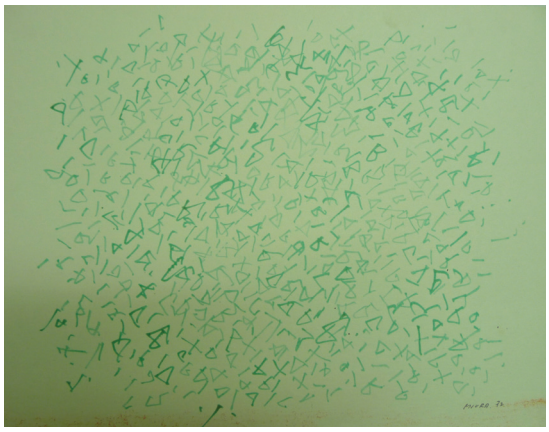
Exposiciones Gal. Amadís 1972

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1972, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 222
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

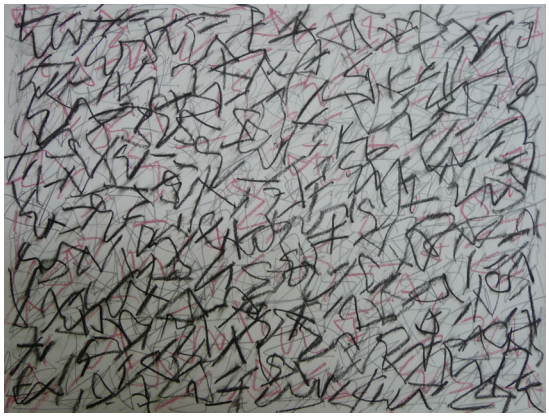
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 223
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Cera/papel
Dimensiones 25 x 33

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 224
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 20 x 25

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

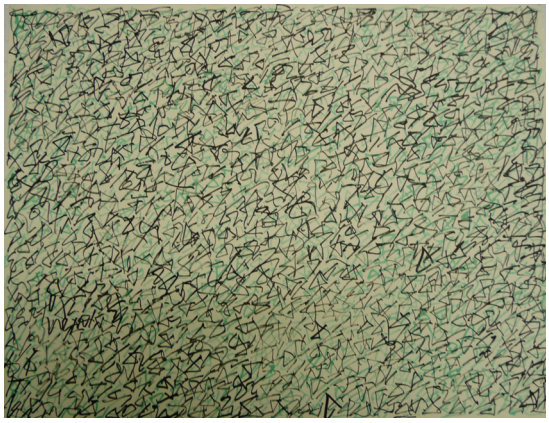
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 225
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 40 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 226
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 25 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 227
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones 25 x 33

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

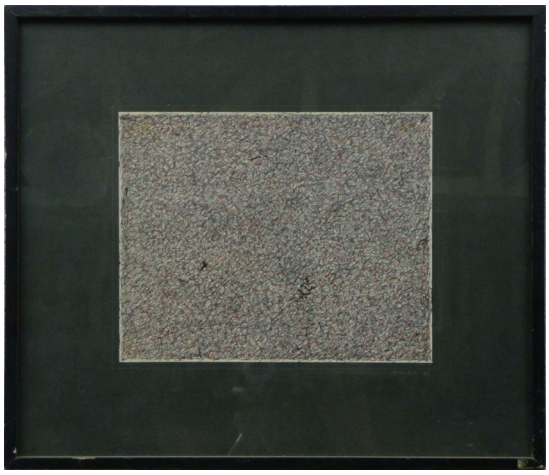
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 228
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 19,5 x 25 (marco: 36 x 42)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

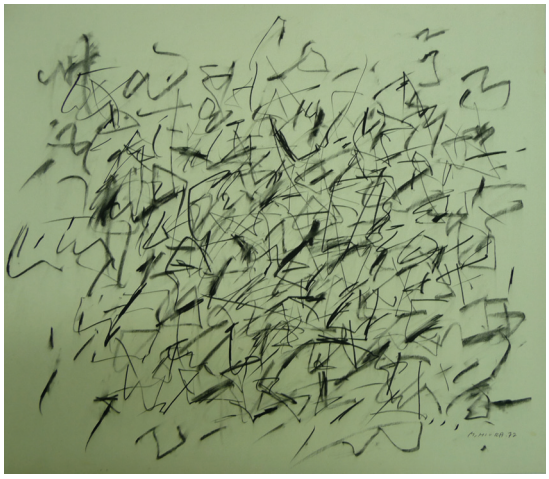
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 229
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Carbocillo/papel
Dimensiones 40,5 x 47

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

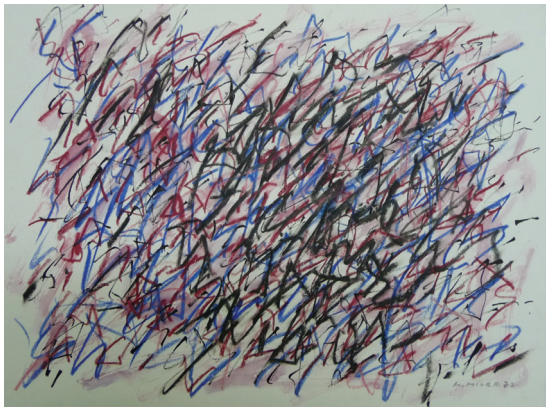
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 230
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cera/papel
Dimensiones 25 x 33

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

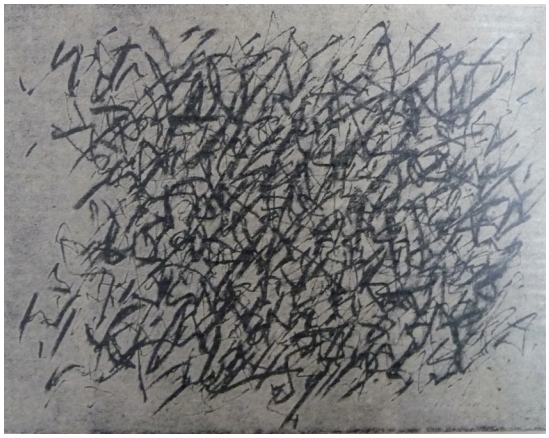
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 231
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Cera/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

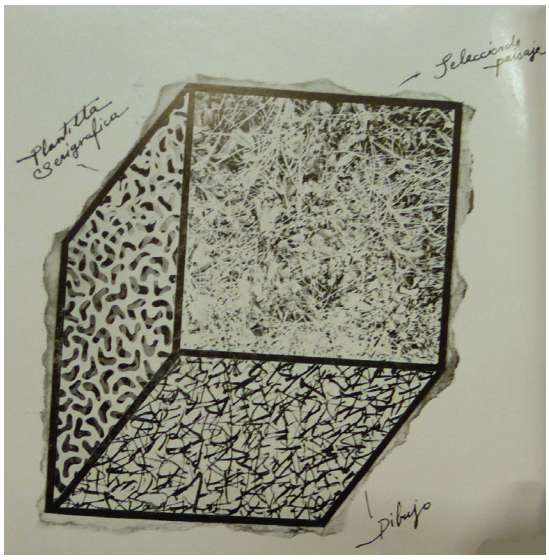
Exposiciones Gal. Besaya, 1972

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 232
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Dibujo, serigrafía, fotografía/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas Plantilla serigráfica,
Selección paisaje, Dibujo (AID)

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Amadís, 1972

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1972, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Boceto para una obra tridimensional

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 233
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte, cera/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 234
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 235
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 236
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

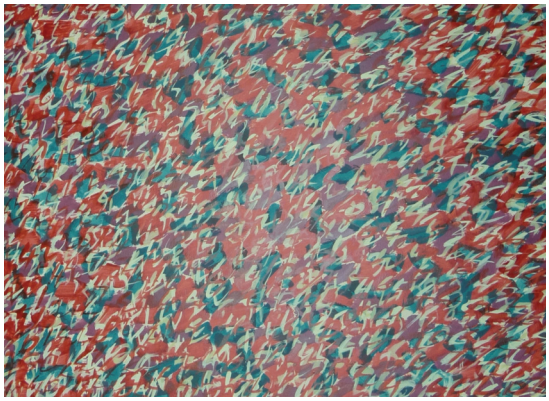
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 237
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1972 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

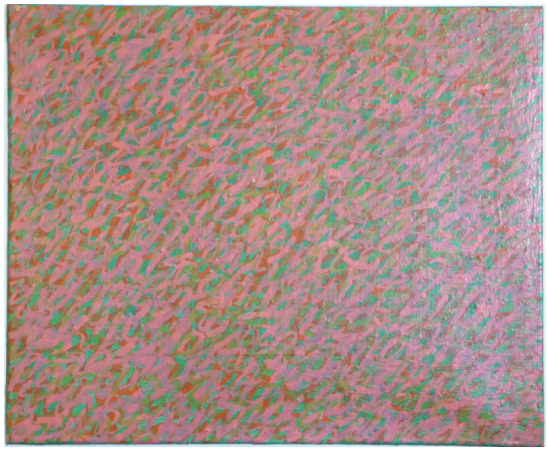
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 238
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50,3 x 61

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Fund. Juan March

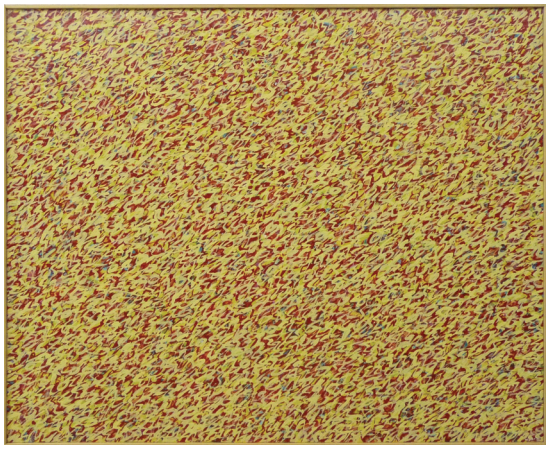
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 239
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 130 x 160

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

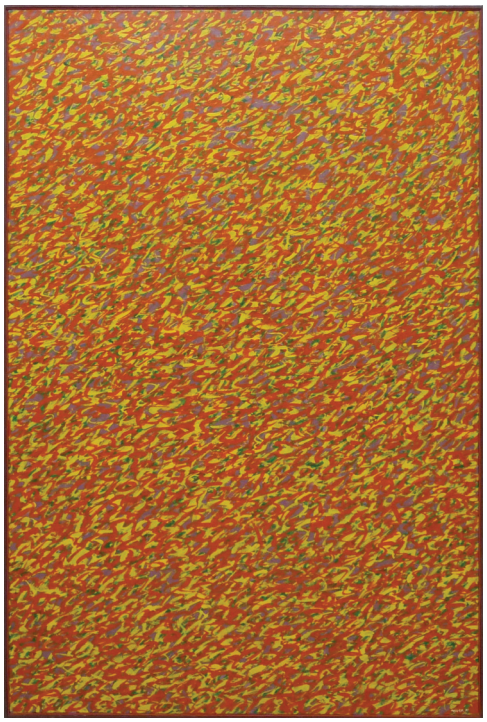
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 240
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 150 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Colección particular (Madrid)

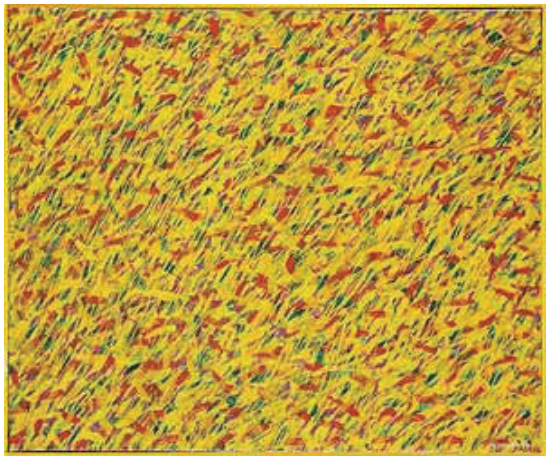
Exposiciones *Los setenta: una década multicolor,* 2001

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2001, p. 117

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 241
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 49,5 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971
Colección/ubicación

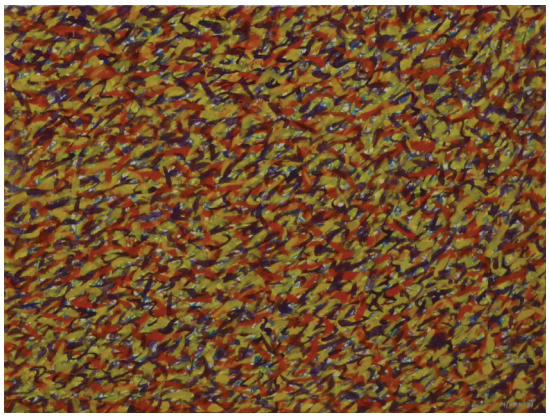
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 242
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 57 x 75

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (ANV, AID), MIURA 1971 CUENCA (REV)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 243
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones 70 x 100,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Gloria Kirby (Madrid)

Exposiciones Gal. Amadís, 1972

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 244
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Quizás forma parte de un díptico cuya parte derecha está en paradero desconocido

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 245
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 125 x 100

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

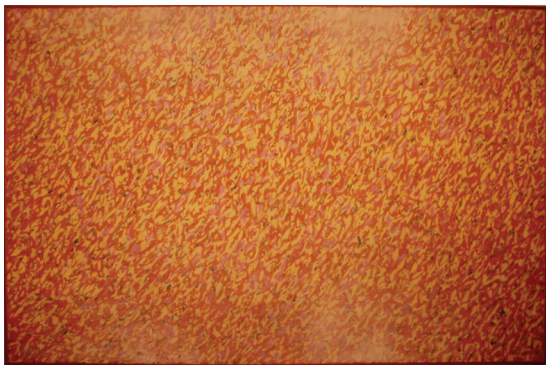
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 246
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 247
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

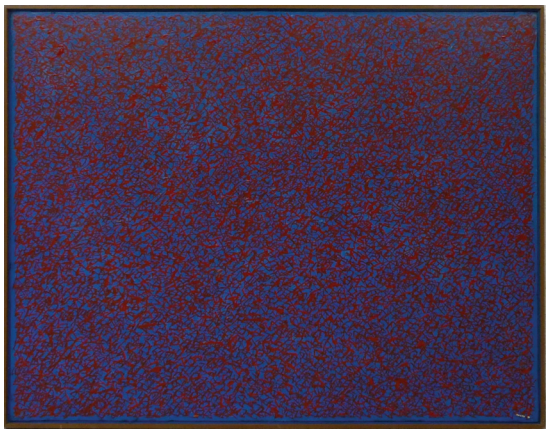
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 248
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 116 x 148

Inscrip./firmas/marcas MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

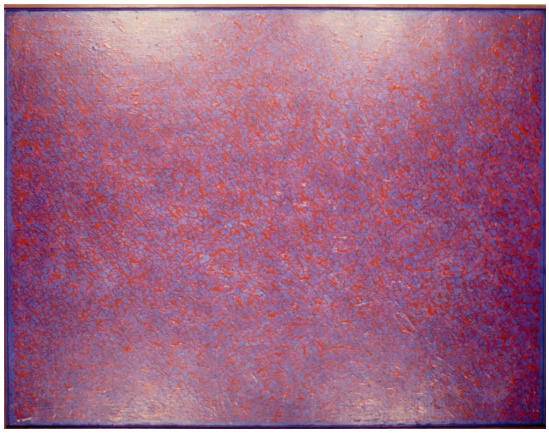
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 249
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

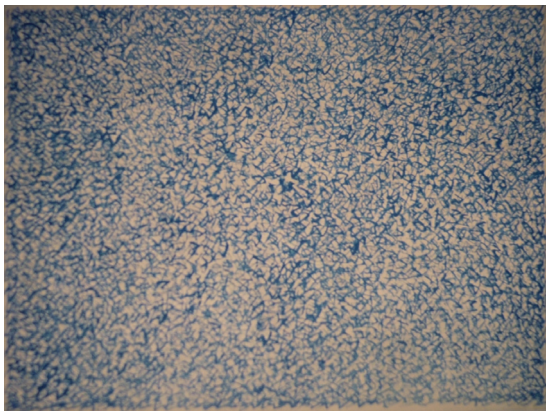
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 250
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 251
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 69 x 52

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (9/30); Caja de Canarias (1/30); Fund. Antonio Pérez (Cuenca)

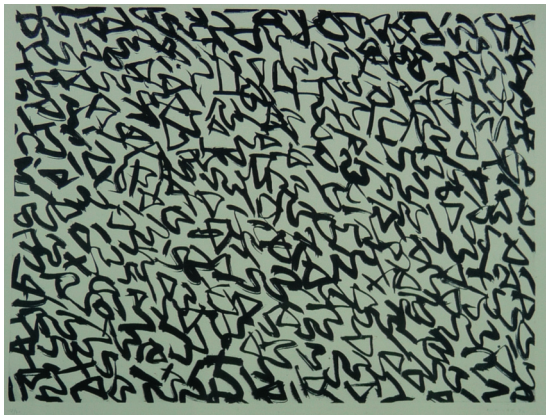
Exposiciones Gal. Besaya, 1972; *Obra Gráfica Internacional*, 1999; *La Entidad y su Patrimonio*, 2008

Ref. bibliográficas CELINA, [1999], p. 25; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., 2008, p. 260

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 252
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 48,5 x 64 (plancha), 53 x 70,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 27/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

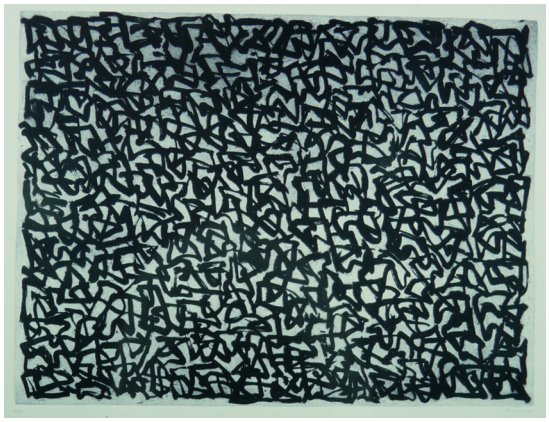
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada también en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 253
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 48,4 x 63,8 (plancha), 52,8 x 70,1 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Universidad Complutense de Madrid (P/A); taller Miura (4/30)

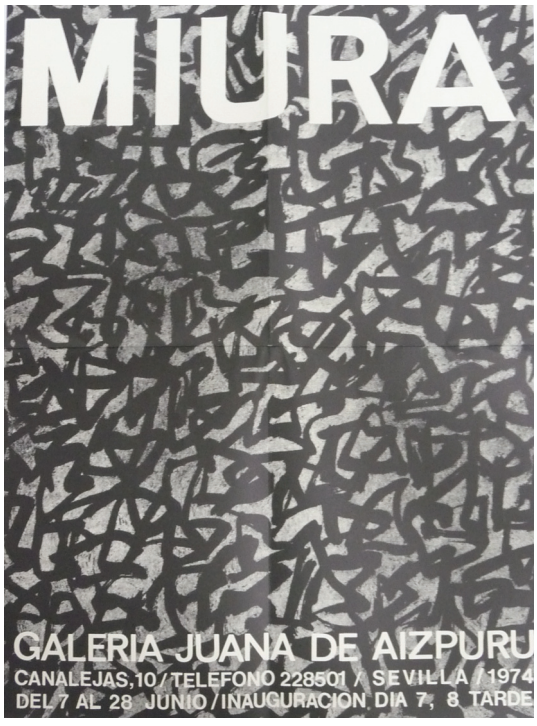
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 254
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

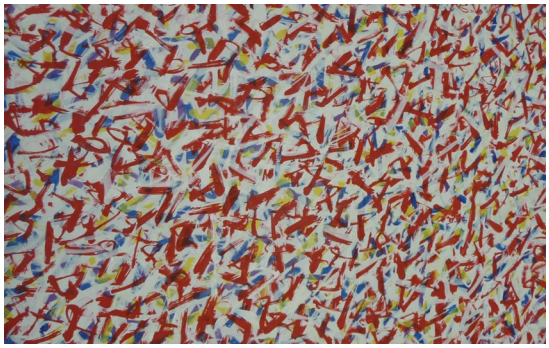
Exposiciones Gal. Juana de Aizpuru, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Reproducida en el cartel de la exposición individual que Miura celebró en la Gal. Juana de Aizpuru, 1974

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 255
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 70

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71-72 (AID)

Datación 1971-72
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 256
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 29 x 32

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

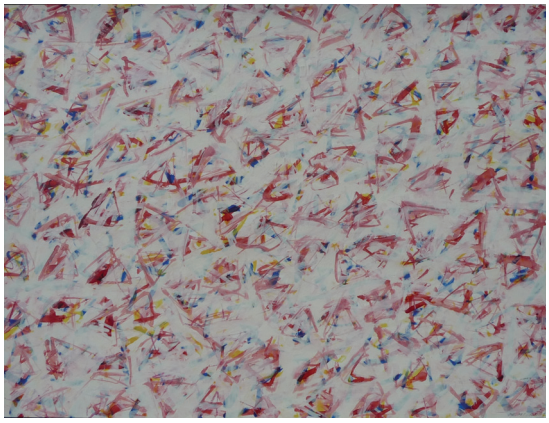
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 257
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 49,5 x 64,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Guillermo Lledó (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 258
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 259
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina (probl.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 260
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 261
Clasificación genérica Pintura
Título *Agrupación*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972
Colección/ubicación

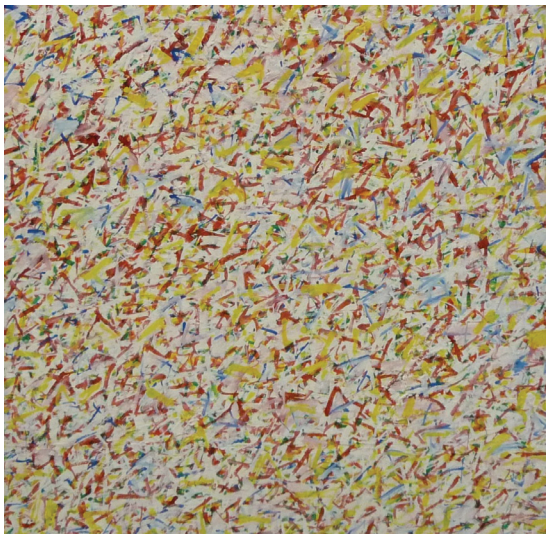
Exposiciones *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 262
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

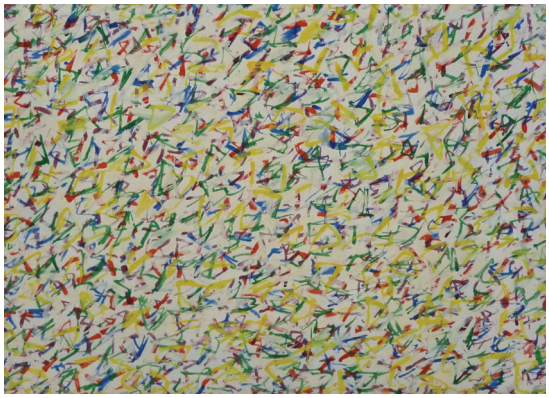
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 263
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 88 x 114

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 264
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 81 x 116

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 71 (AID)

Datación 1971
Colección/ubicación Taller Miura

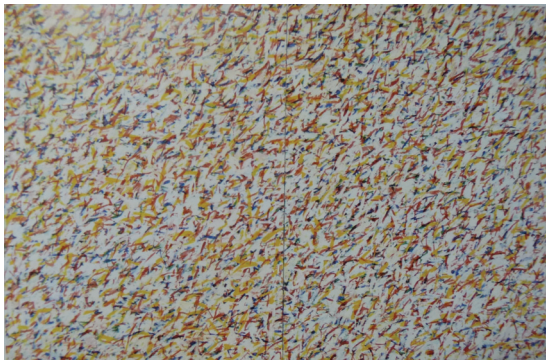
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 265
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 129,5 x 194

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1971 [ca]
Colección/ubicación IVAM (donación J. A. Aguirre)

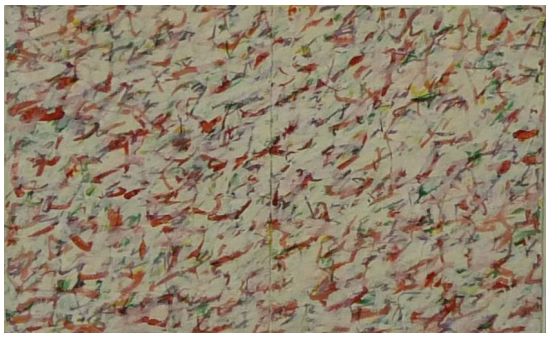
Exposiciones *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, 1996

Ref. bibliográficas MILLET, T., 1996, p. 73

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Estuvo colgada en la casa de Juan Antonio Aguirre

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 266
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 33 x 41

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Formada por dos piezas unidas por un mismo marco

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 267
Clasificación genérica Pintura
Título *Agrupación*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 268
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina (probl.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

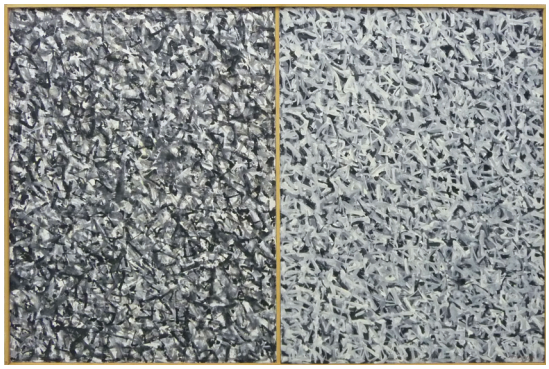
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

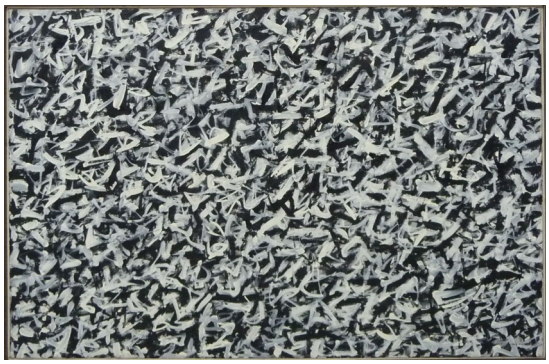
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación	269
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	100 x 146
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 72 (ANV, AID), 1971 n.º5 (REV)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Díptico

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación	270
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	122 x 133
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1972 (ANV, ASD), MIURA 1972 (REV)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 271
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina (probl.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

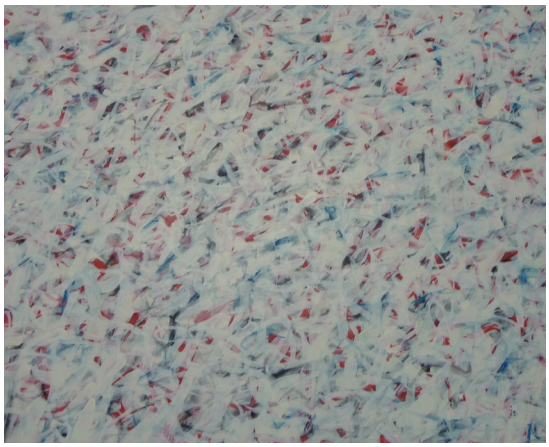
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 272
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

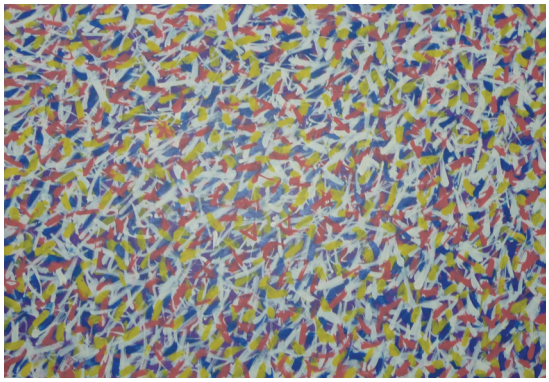
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 273
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 274
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina (prob.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

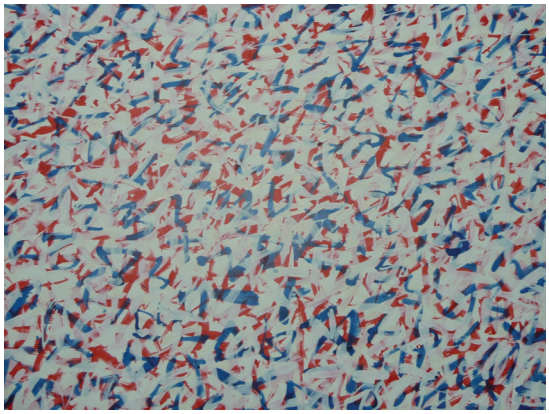
Exposiciones Gal. La Mandrágora, 1973

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 275
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

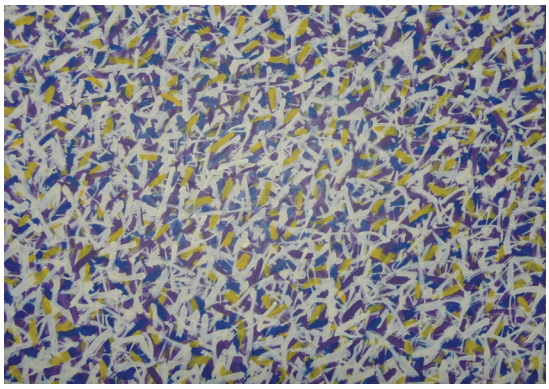
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 276
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 277
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

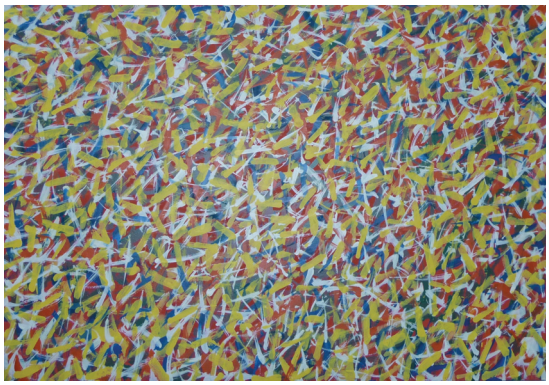
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 278
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

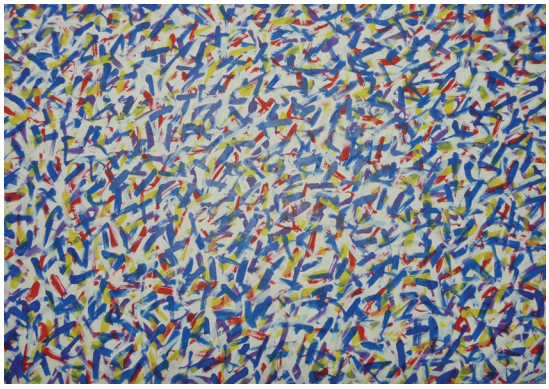
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 279
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

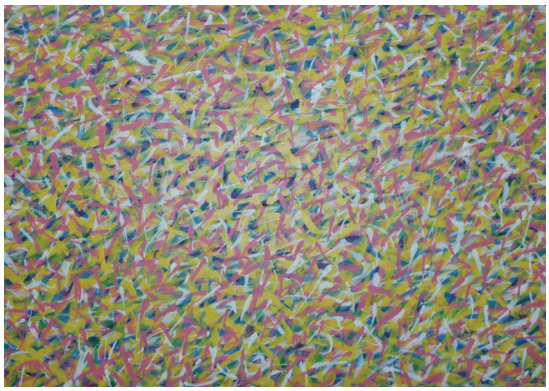
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 280
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

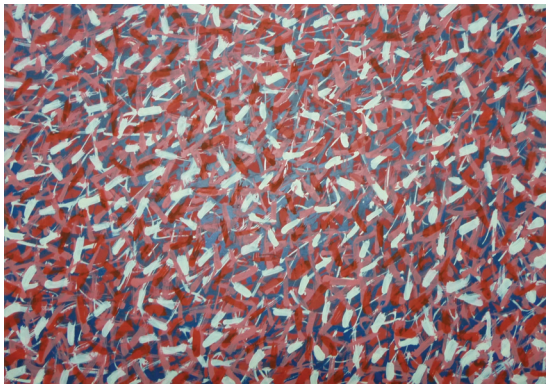
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 281
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 609 (B)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 282
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 283
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

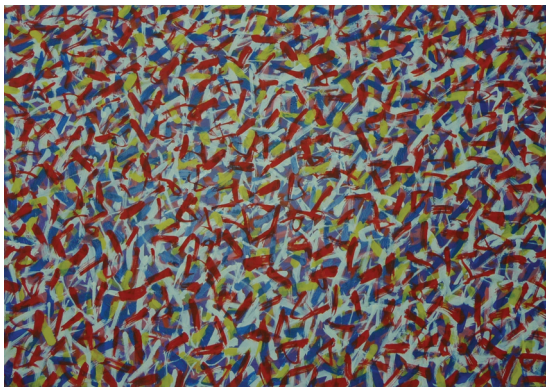
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 284
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

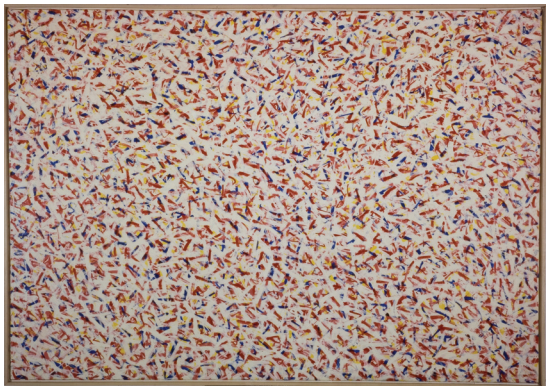
Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 285
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela (probl.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 286
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 1972 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 287
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 1972 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

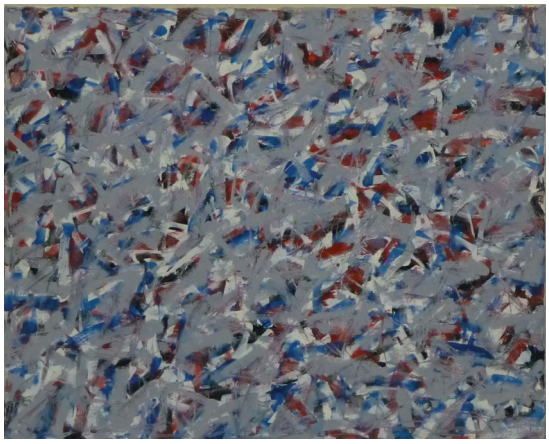
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 288
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 1972 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 289
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Familia Garrote (Cuenca)

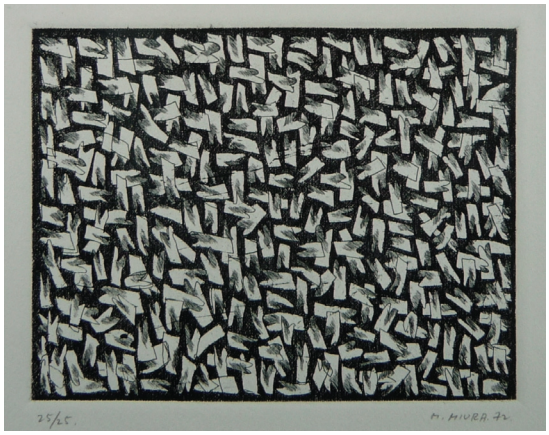
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 290
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */25 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (25/25); Gerardo Aparicio (P/A)

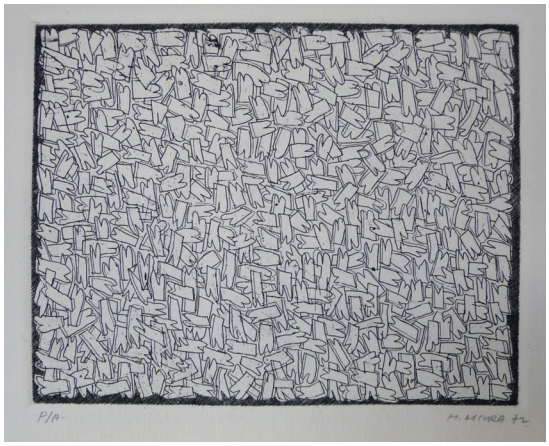
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 291
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 11,5 x 11,5 (plancha), 19 x 25 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 19/25 // P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Gerardo Aparicio (Madrid) (2 ejemplares)

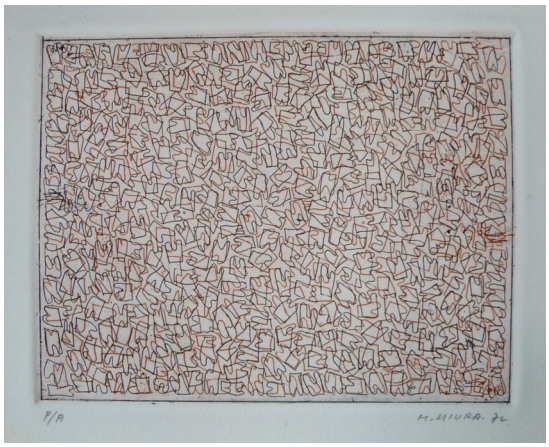
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 292
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas 19/25 // P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Gerardo Aparicio (Madrid) (2 ejemplares)

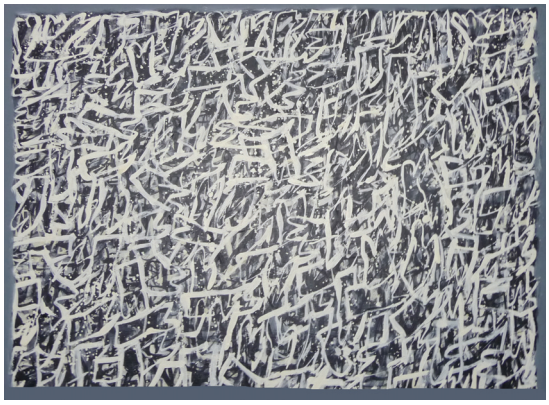
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 293
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 294
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina (probl.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 295
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 296
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Amadís, 1972 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 297
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 298
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 299
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 300
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

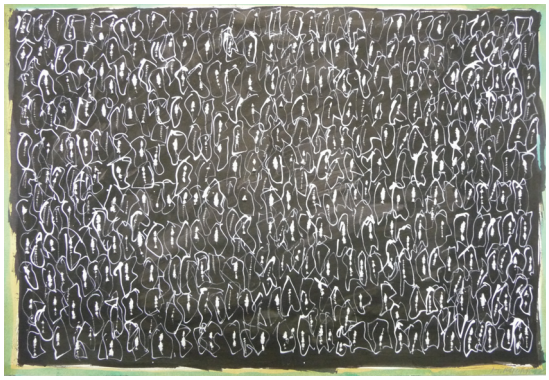
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 301
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 302
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 303
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 304
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 305
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 50 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 306
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 307
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 308
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 309
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

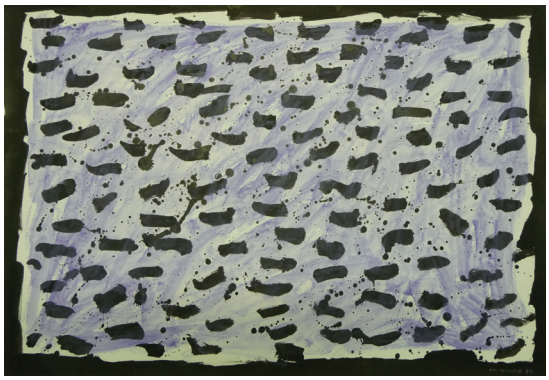
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 310
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

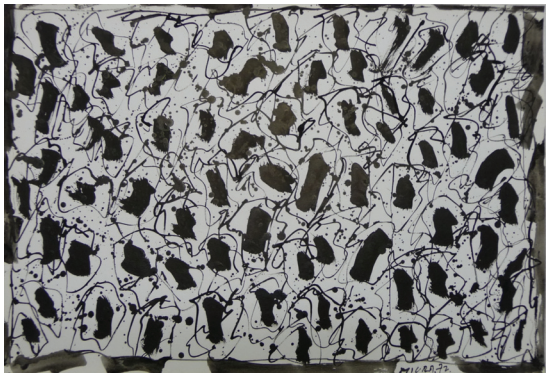
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 311
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

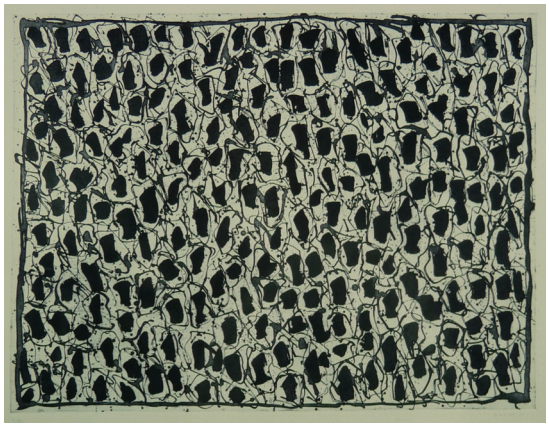
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 312
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 49 x 63

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Universidad Complutense de Madrid (P/A)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 313
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 49,1 x 64,6 (plancha), 52,5 x 68,4 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), M. MIURA. 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (8/30); BBVA (11/30); Caja de Canarias (7/30)

Exposiciones

Ref. bibliográficas SOLANA, G., 2005, p. 175

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Papel con filigrama Guarro

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 314
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 116 x 89

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

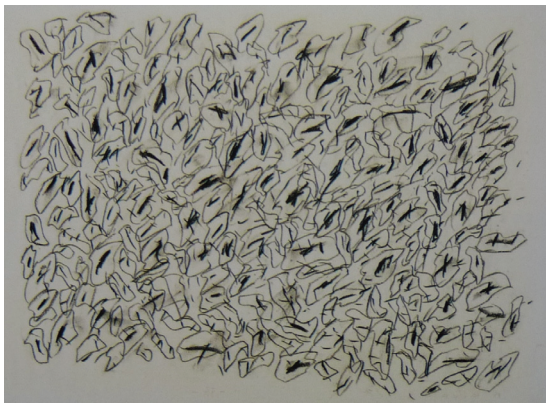
Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



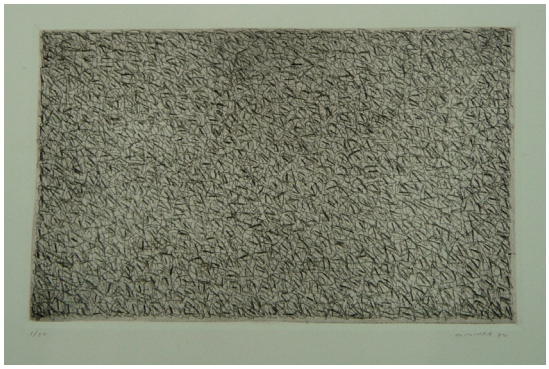
Nº de catalogación	315
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Carboncillo , lápiz/papel
Dimensiones	54 x 48
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación	316
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Carboncillo /papel
Dimensiones	34 x 47
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1972
Colección/ubicación	IVAM (donación J. A. Aguirre)
Exposiciones	*Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, 1996
Ref. bibliográficas	MILLET, T., 1996, p. 72
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 317
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas 1/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

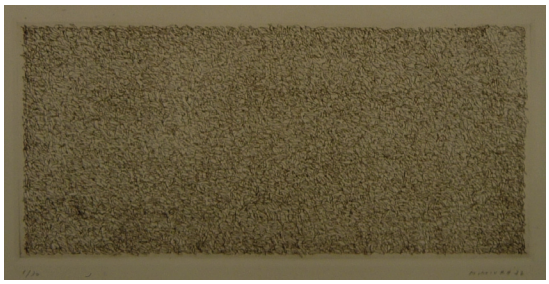
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 318
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas 1/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (1/30); Fundación Antonio Pérez (Cuenca)

Exposiciones *Obra gráfica internacional,* 1999

Ref. bibliográficas CELINA, [1999], pp. 26-27

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 319
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 320
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 321
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 322
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 323
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 324
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 325
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 33,5 x 46,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

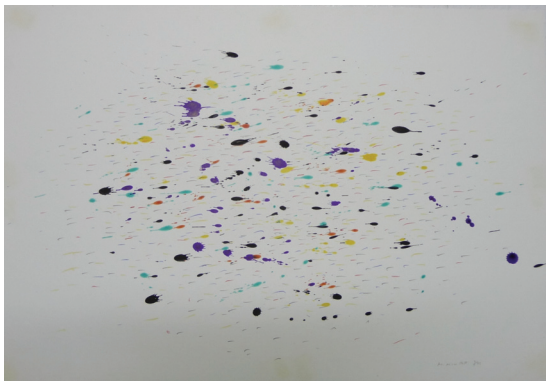
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 326
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

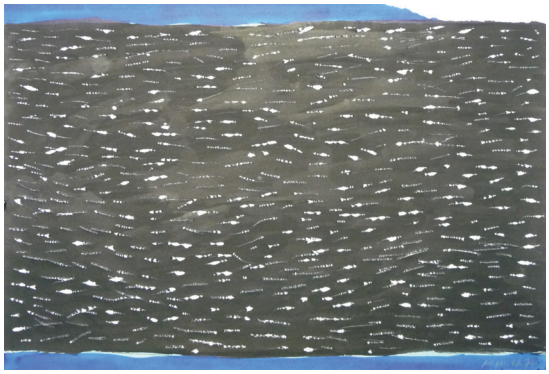
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 327
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel, *grattage*
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 328
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel, *grattage*
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 329
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel, *grattage*
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

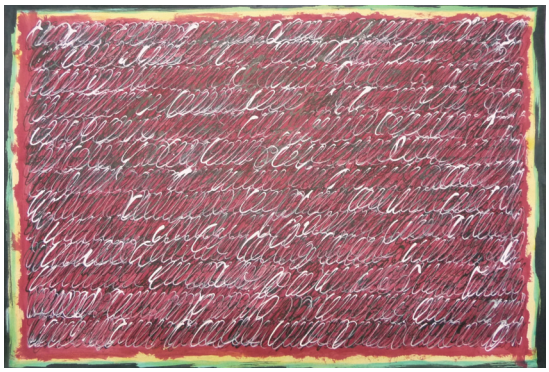
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 330
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

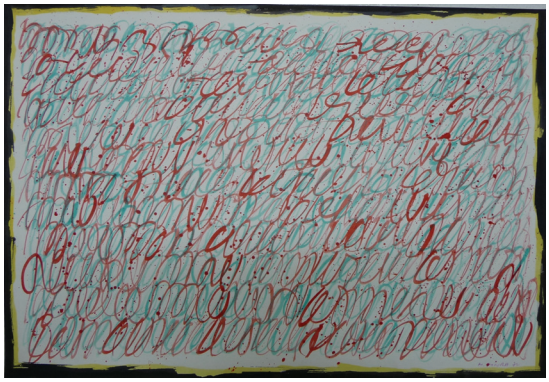
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 331
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

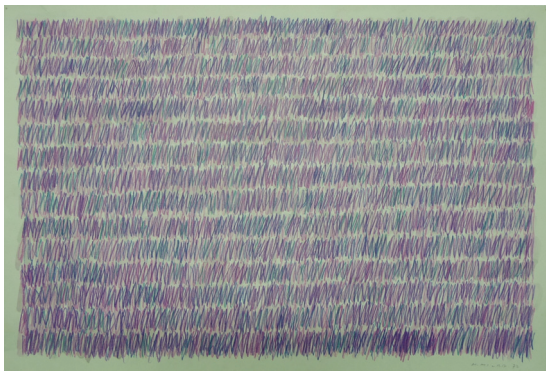
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 332
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

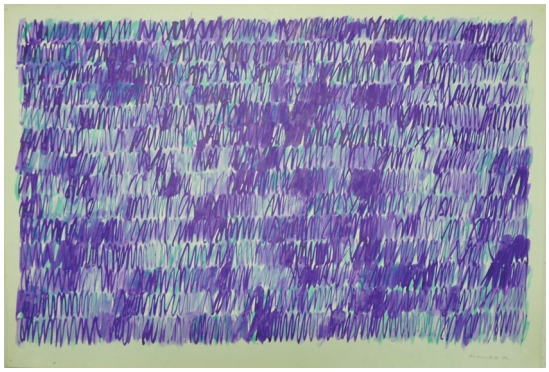
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 333
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

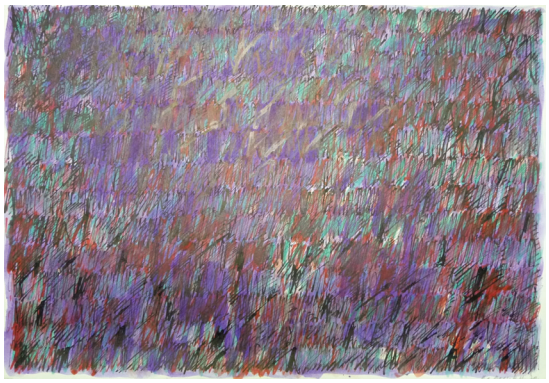
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 334
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

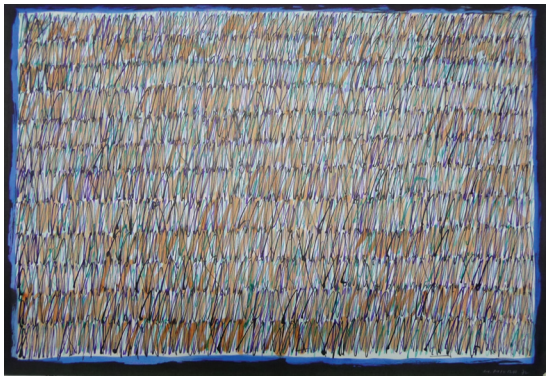
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 335
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

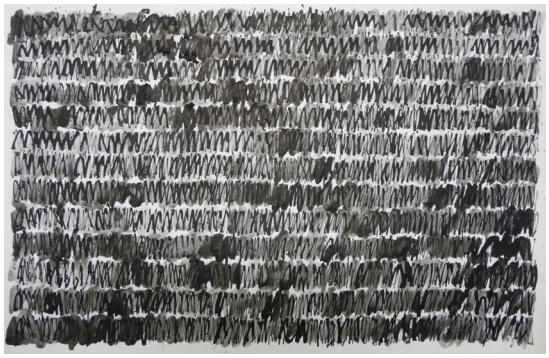
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 336
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

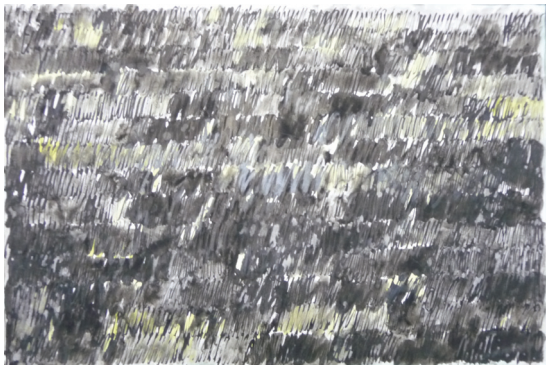
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 337
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 338
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

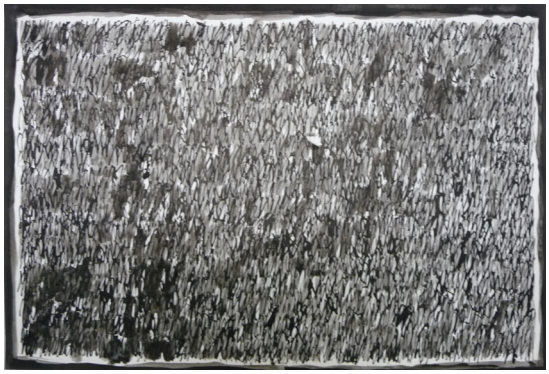
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 339
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 340
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 341
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 342
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

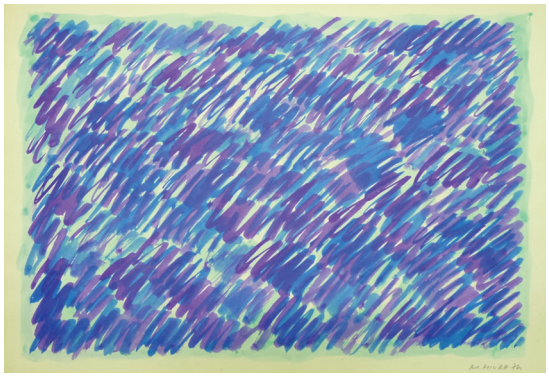
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 343
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

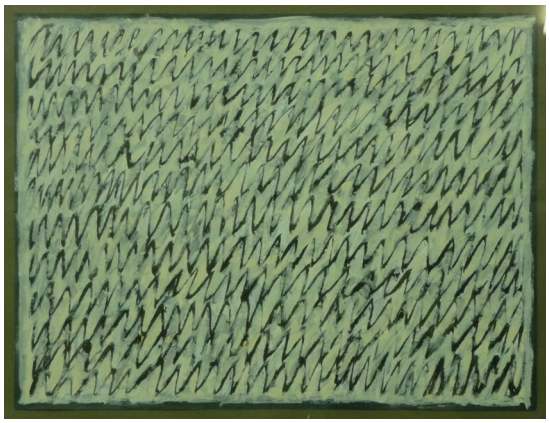
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual*
(1971-1972)



Nº de catalogación 344
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/cartulina
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

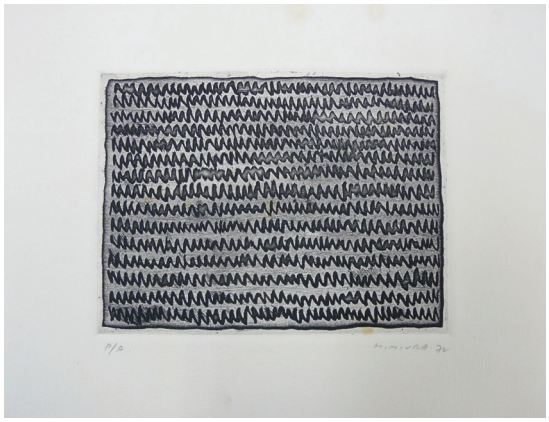
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Acumulaciones, Abstracción Caligráfica y Abstracción Gestual* (1971-1972)



Nº de catalogación 345
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 346
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 347
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

Exposiciones *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 348
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 349
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 350
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

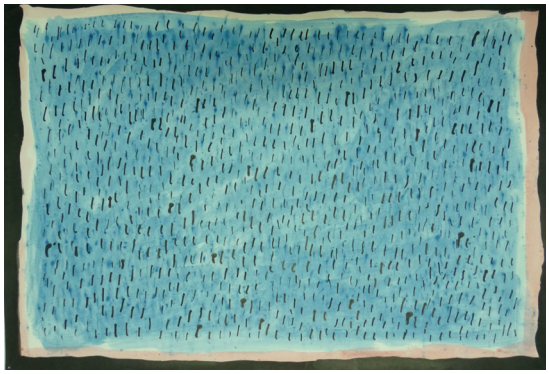
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 351
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 352
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

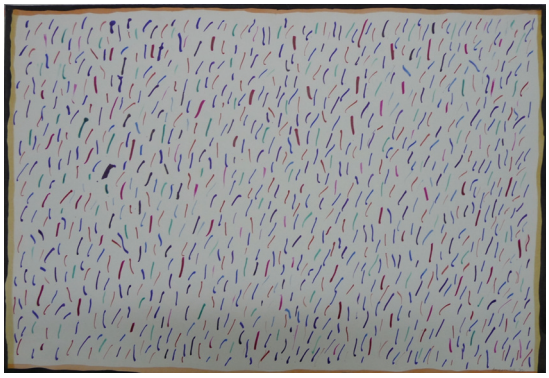
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 353
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

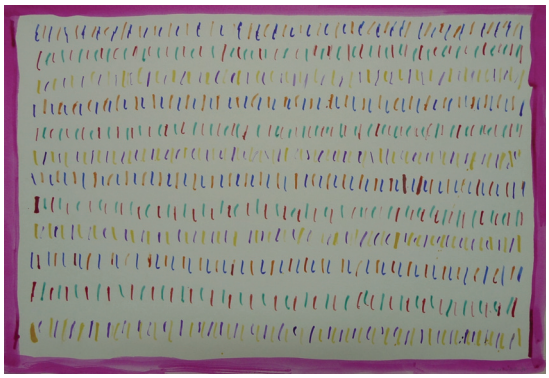
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 354
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

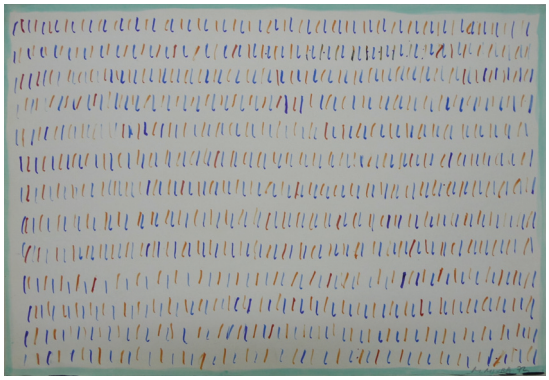
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 355
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

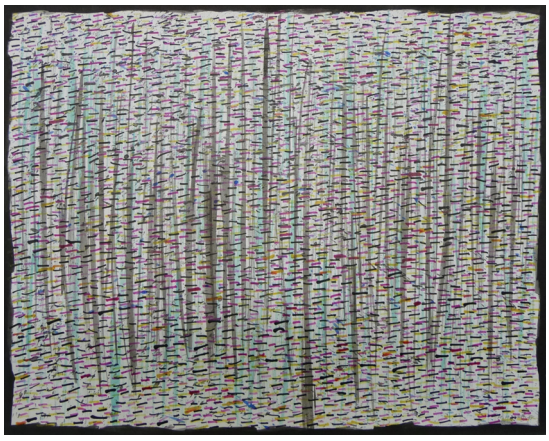
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 356
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

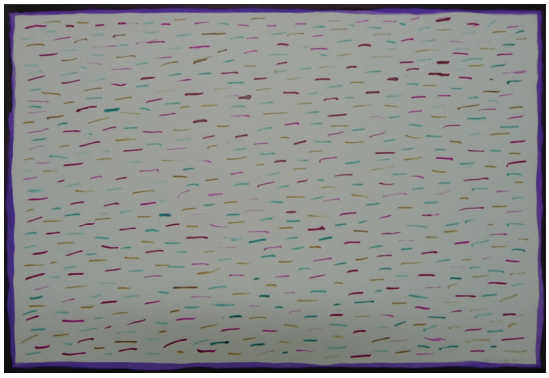
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 357
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

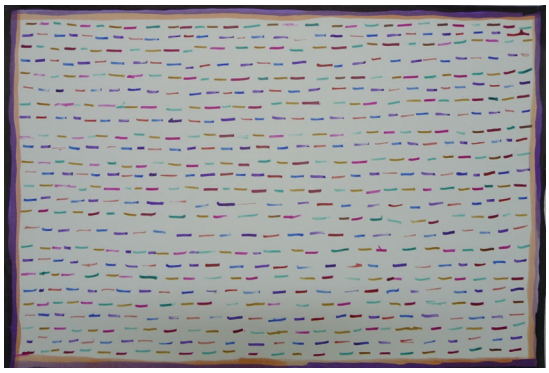
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 358
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

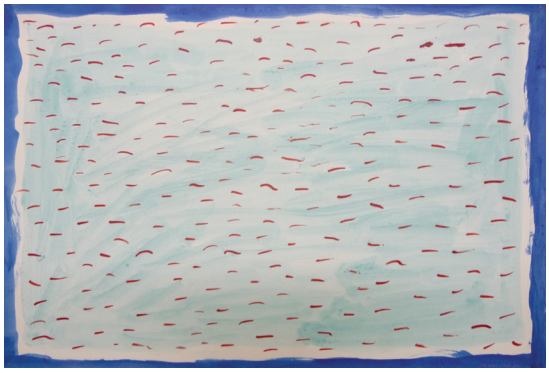
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 359
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

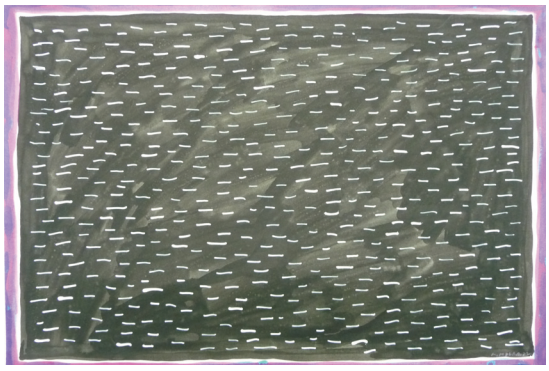
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 360
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 361
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

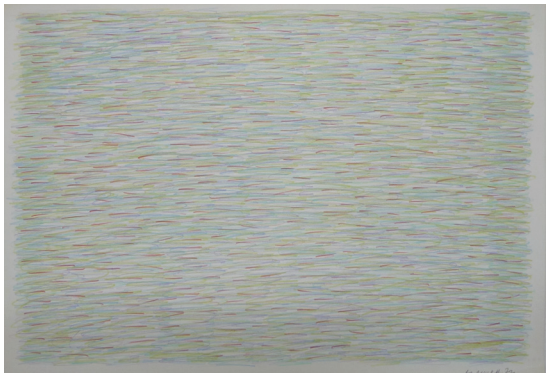
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 362
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Lápiz/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



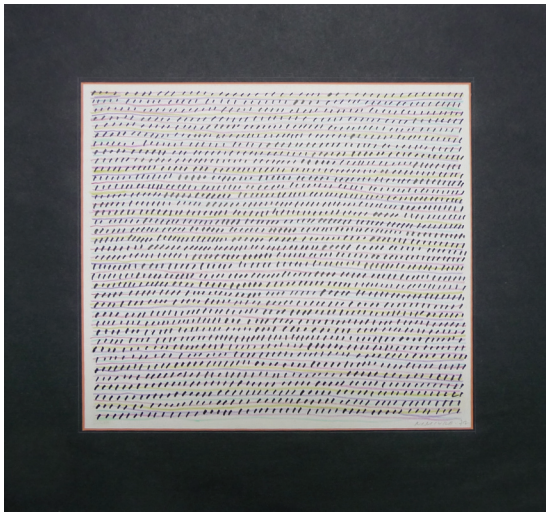
Nº de catalogación	363
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	34 x 49
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	364
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	34 x 49
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1972
Colección/ubicación	José Luis Rueda Jiménez (anteriormente de Gerardo Rueda) (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	CALVO SERRALLER, F., s. f., p. 115.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 365
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, lápiz/papel
Dimensiones 25 x 28

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

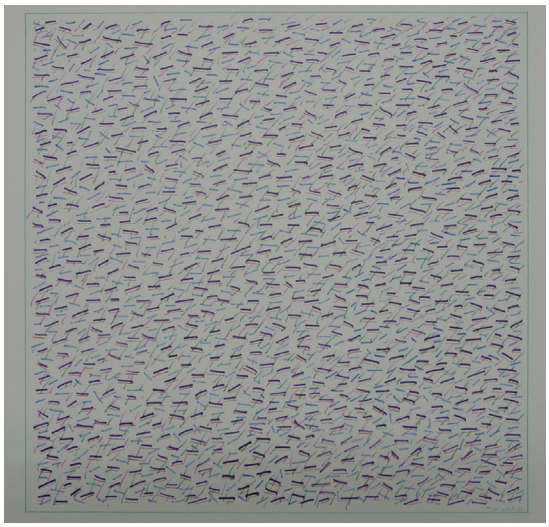
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 366
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 32 x 49,5

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

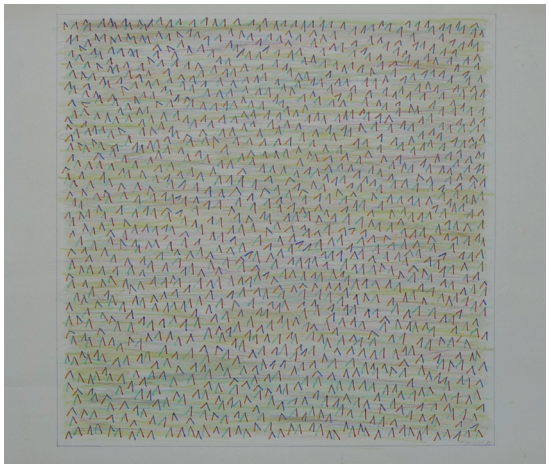
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

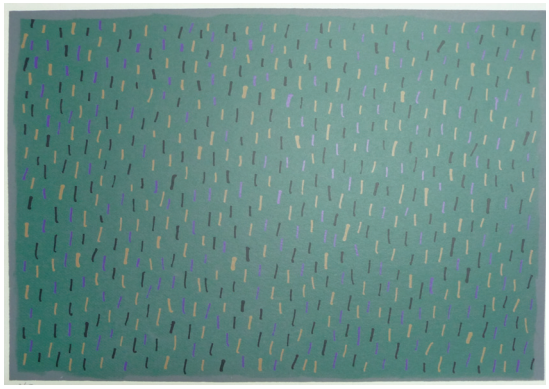
Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



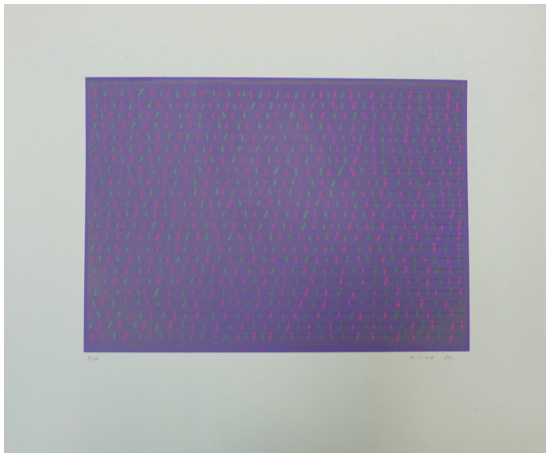
Nº de catalogación	367
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta, lápiz/papel
Dimensiones	32 x 49,5
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



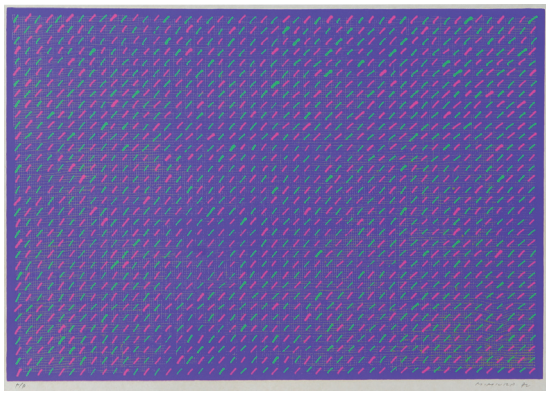
Nº de catalogación	368
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía /papel
Dimensiones	34 x 50
Inscrip./firmas/marcas	23/50 (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura (23/50); Guillermo Lledó (Madrid) (no legible)
Exposiciones	Gal. Egam, 1972
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	«Mitsuo Miura», [s. d.], [1972].
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	369
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía/papel
Dimensiones	25 x 35 (plancha), 42,5 x 50,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	370
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Taller Miura (27/50); Caja Canarias (P/A)
Exposiciones	*La entidad y su patrimonio*, 2008
Ref. bibliográficas	HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., 2008, p. 259
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 371
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 30 x 50

Inscrip./firmas/marcas */50 (AII) M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (40/50); Joaquín Lope (Madrid) (17/50)

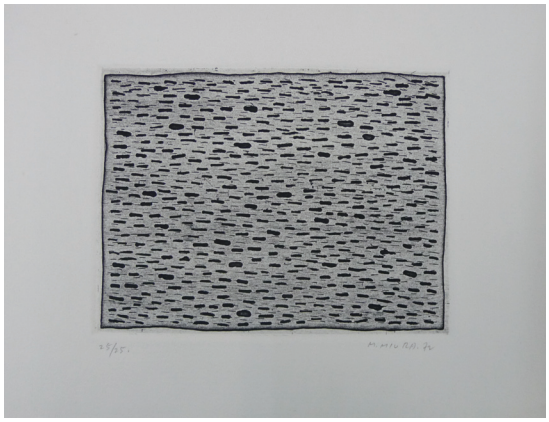
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 372
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1972
Colección/ubicación

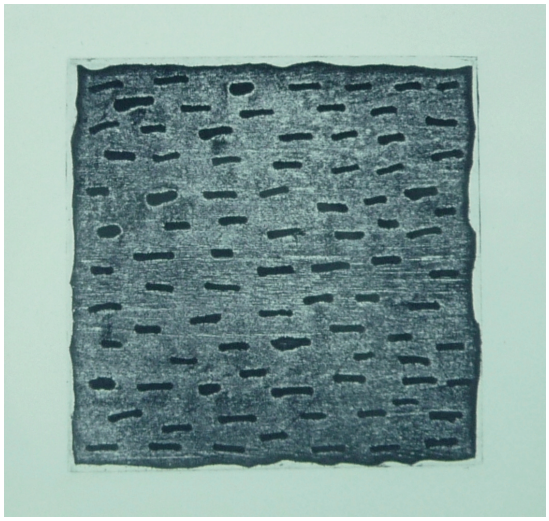
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 373
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas 25/25 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

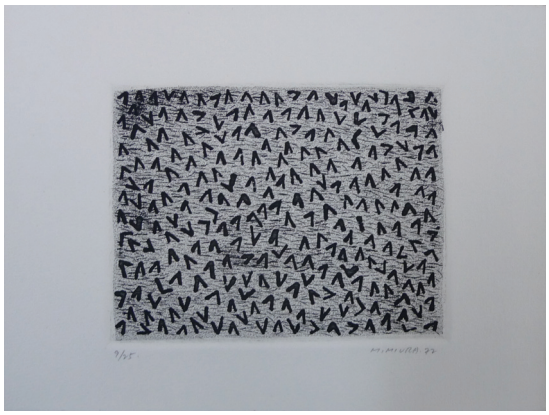
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 374
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 9/25 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

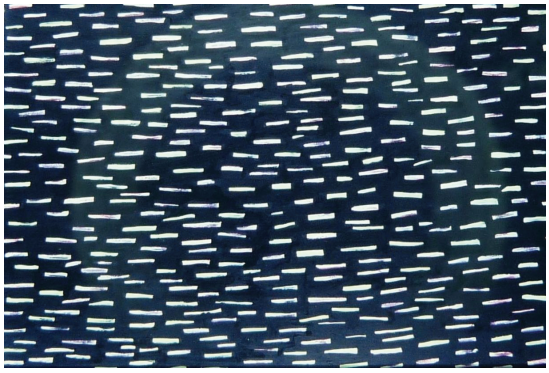
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 375
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972 [ca]
Colección/ubicación

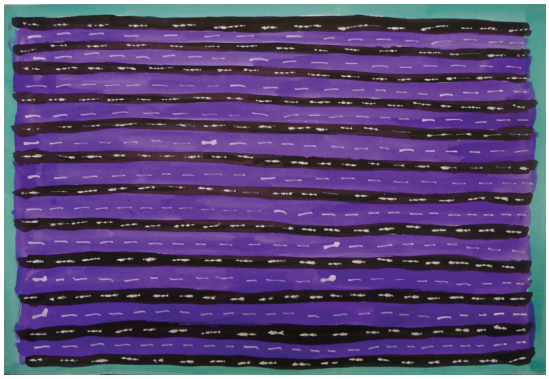
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 376
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

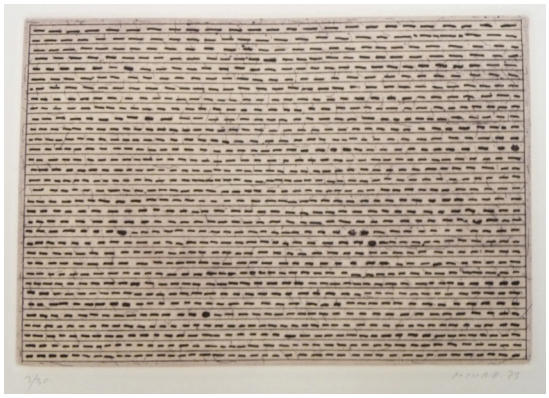
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 377
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 16,5 x 24 (plancha), 33,5 x 38,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 24/30 (AII), M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 378
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 379
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 31,5 x 41

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Eugenia Niño (Madrid)

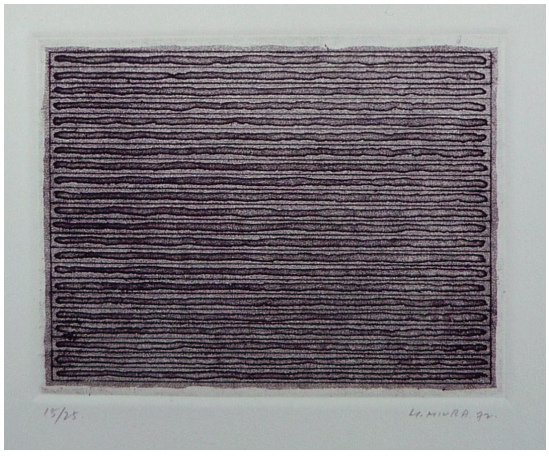
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 380
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 15/20 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

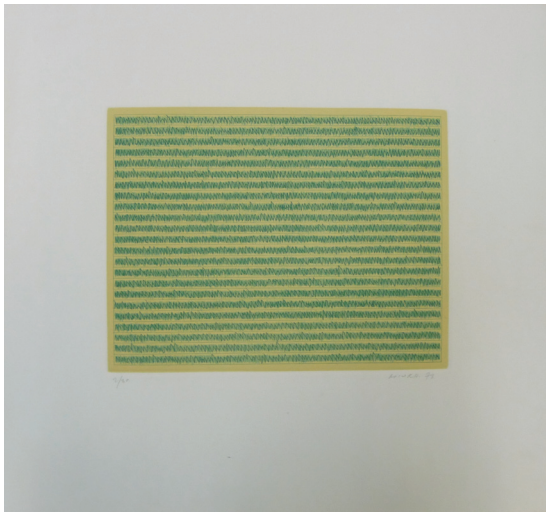
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 381
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 24 x 31,5 (plancha), 47,5 x 52 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 2/30 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

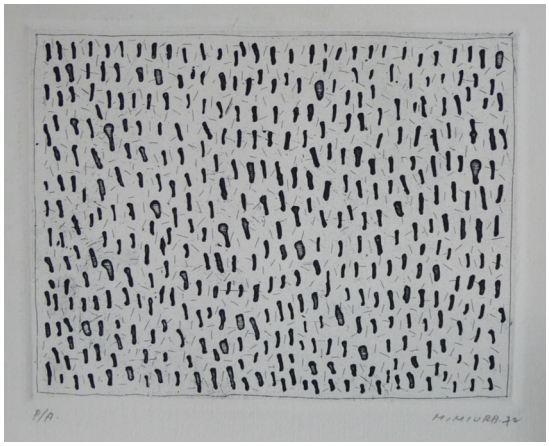
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 382
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 24,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Gerardo Aparicio (Madrid); taller Miura

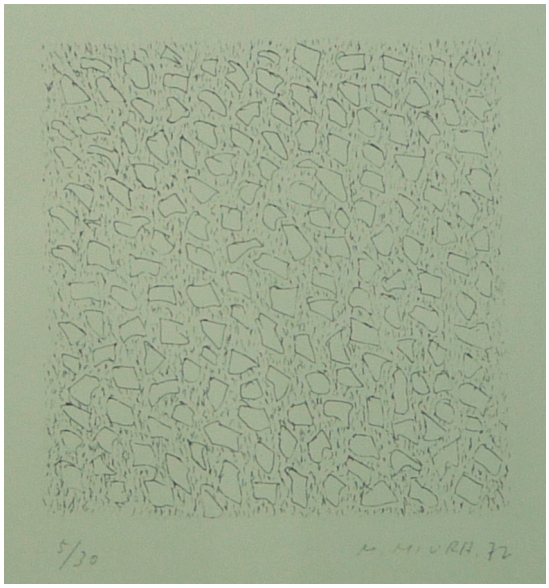
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

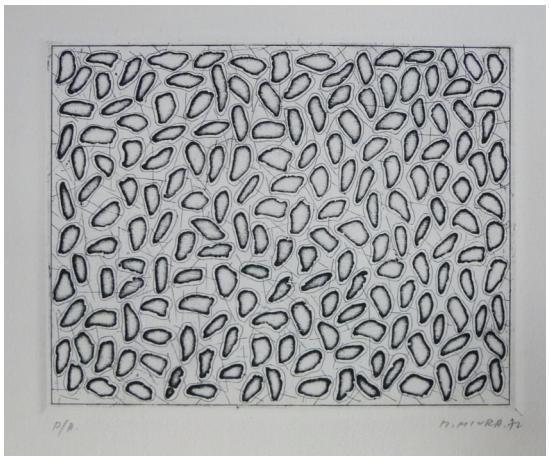
Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	383
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	5/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



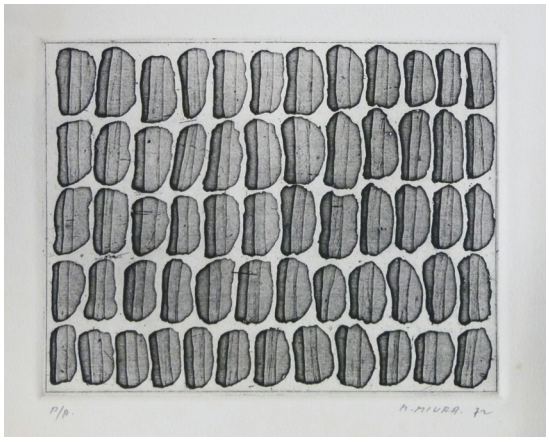
Nº de catalogación	384
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Gerardo Aparicio (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



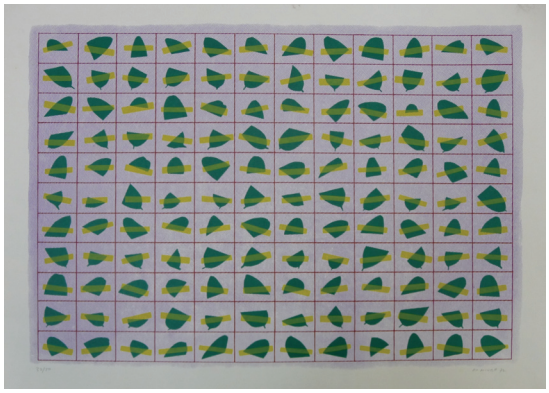
Nº de catalogación	385
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguantinta/papel
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	12/25 (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Gerardo Aparicio (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	También documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	386
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)
Datación	1972
Colección/ubicación	Gerardo Aparicio (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 387
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 32 x 46 (plantilla), 41 x 56 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A // 32/50 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

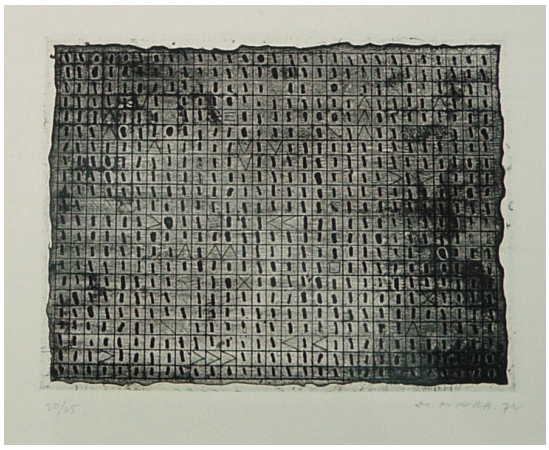
Exposiciones Gal. Egam, 1972

Ref. bibliográficas CASTRO ARINES, J., 1973, p. 101

Ref. en publicaciones periódicas «Dibujos de...», 5-V-1973, p. 21

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 388
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas 20/25 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura

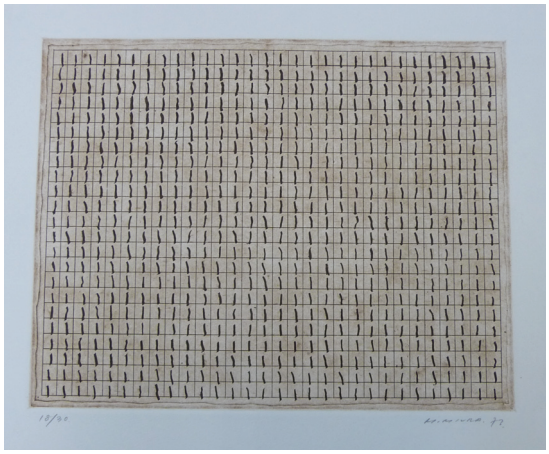
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 389
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 24 x 30 (plancha), 30 x 37 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 18/30 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

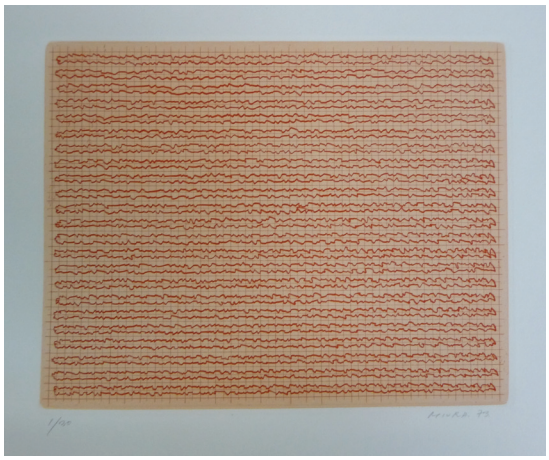
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 390
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 24 x 30 (plancha), 47,5 x 52 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 1/30 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

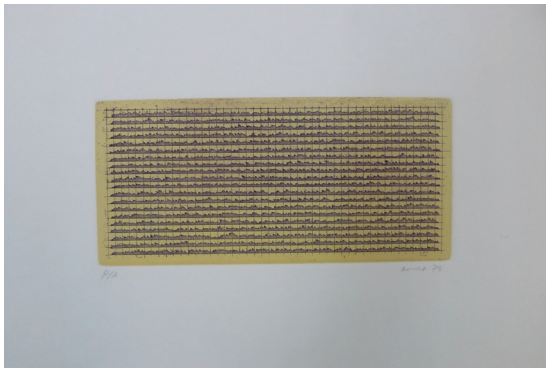
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 391
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 11 x 25 (plancha), 27 x 39 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

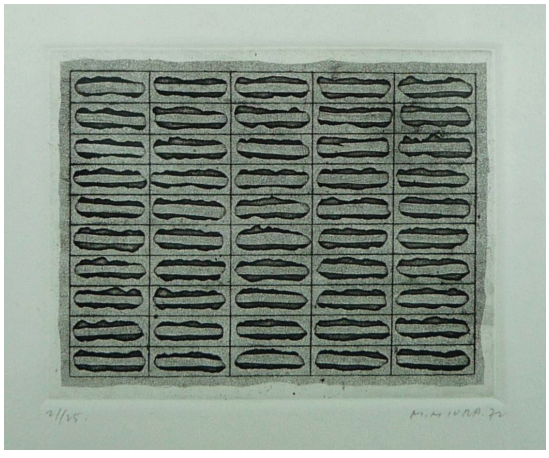
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 392
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 11,5 x 15 (plancha), 19 x 25 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */25 (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación Taller Miura (1/25 y 25/25)

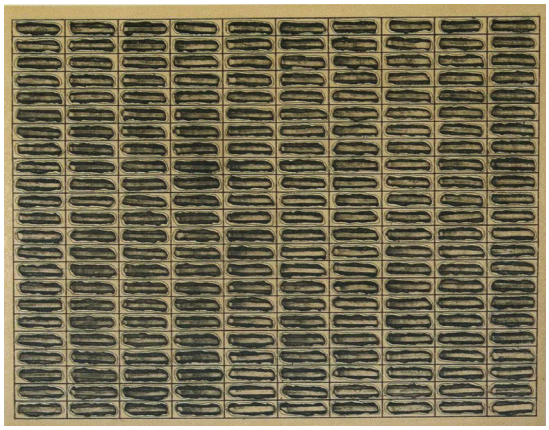
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

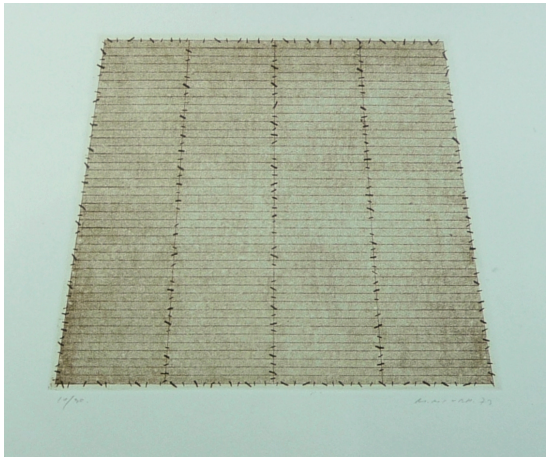
Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



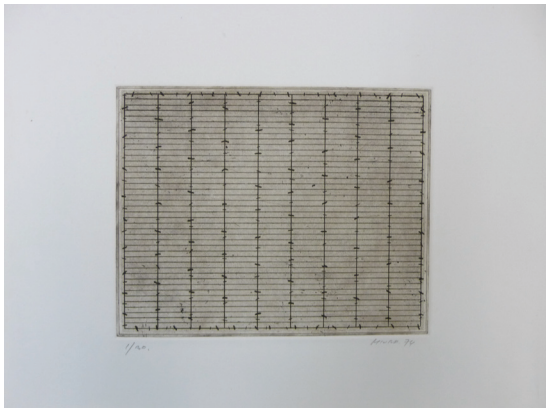
Nº de catalogación	393
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Crisálida/St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	24,5 x 31,7 (plancha), 59 x 49,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	9/75 (AII), M. MIURA 74 (AID)
Datación	1973/1974
Colección/ubicación	Fund. Antonio Lorenzo (Cuenca)
Exposiciones	*Territorios múltiples,* 1999; *Grupo Quince (1972-1975)*, 2005
Ref. bibliográficas	HERNANDO, J., 1999, p. 84; LORENZO, A., 2005, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Editado por el Grupo Quince. El ejemplar 9/75 se fecha en 1974, pero el del catálogo del Grupo Quince en 1973

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación	394
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	21 x 27 (plancha), 37,5 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	9/30 (AII), M. MIURA 73 (AID)
Datación	1973
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 395
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 22 x 28 (plancha), 37,5 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 1/30 (AII), M. MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

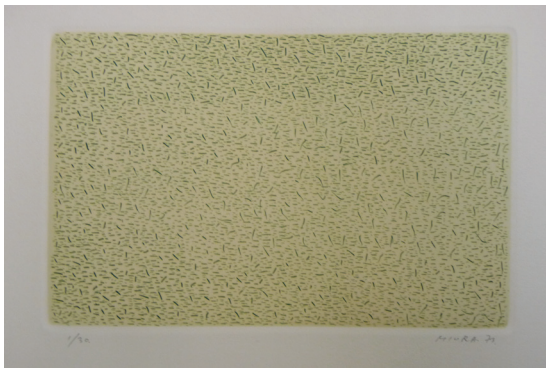
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 396
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 15 x 24 (plancha), 32,5 x 39 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */30 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura (1/30 y 20/30)

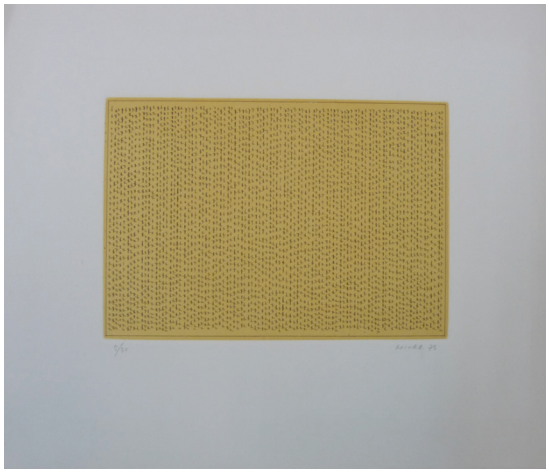
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 397
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 16 x 24 (plancha), 33 x 39 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 5/30 (AII), M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

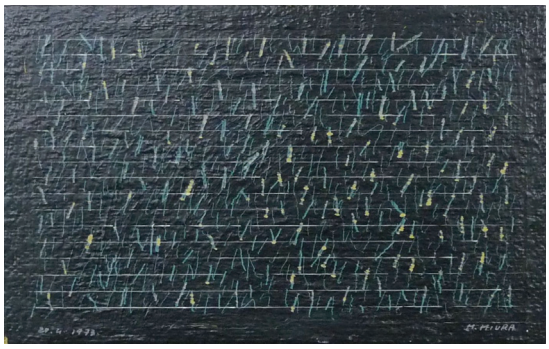
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 398
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 33

Inscrip./firmas/marcas 28-4-1973 (AII), M. MIURA (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

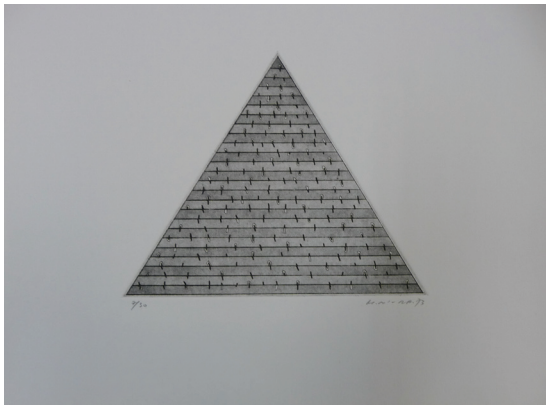
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 399
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 21,5 x 27 (plancha), 38,5 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 29/30 (AII), M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

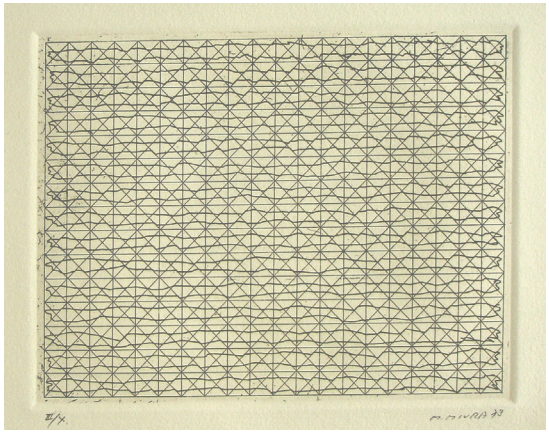
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 400
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 15,2 x 20,5 (plancha), 26 x 35 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */50 (AII), M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación IAACC Pablo Serrano (donación de Román Escolano) (10/50); taller Miura (P/A); Guillermo Lledó (Madrid) (III/X)

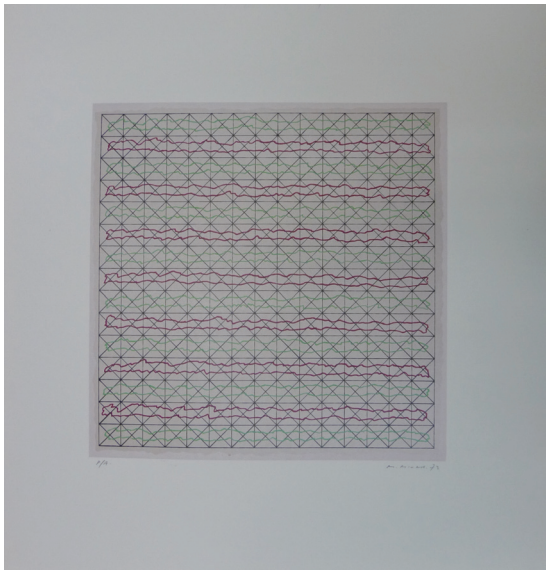
Exposiciones

Ref. bibliográficas LASALA, J. L., 1996, p. 40; BOFARULL, P. 2004, p. 35

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 50 ejemplares. Forma parte de una carpeta editada por la Galería Egam con los artistas de la temporada 1972-73

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 401
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 32 x 31,5 (plancha), 52,5 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 402
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas 17/30 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación

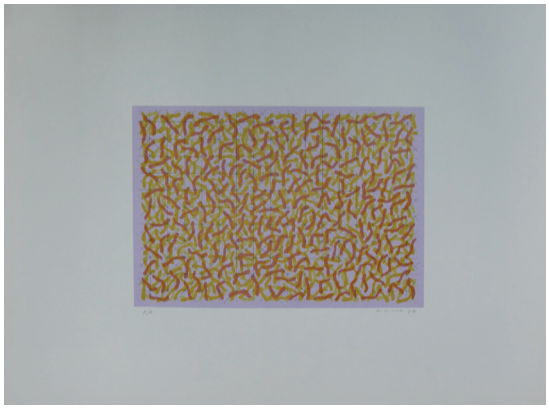
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Hacia la Estructuración del Gesto y la Forma* (1972-1974)



Nº de catalogación 403
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 23,5 x 34 (pantalla), 50 x 65 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura; Fundación Torre-Pujales. Museo de Arte Contemporáneo Costa Da Morte

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 404
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), M. MIURA 72 (AID)

Datación 1972
Colección/ubicación

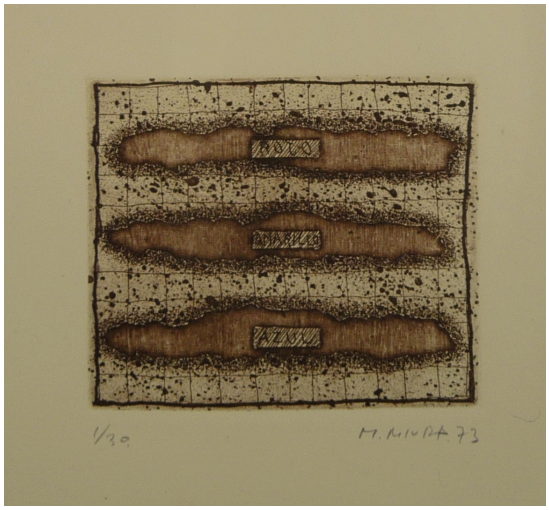
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 405
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas 1/30 (AII), M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación

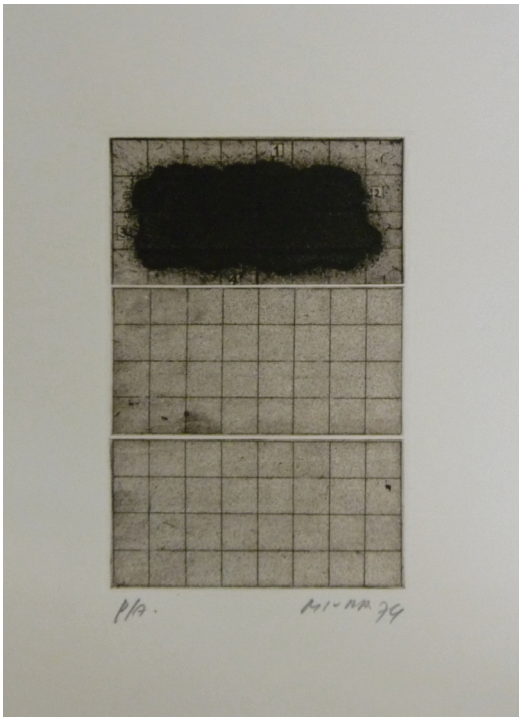
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 406
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 12 x 8 (plancha), 20,5 x 16,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

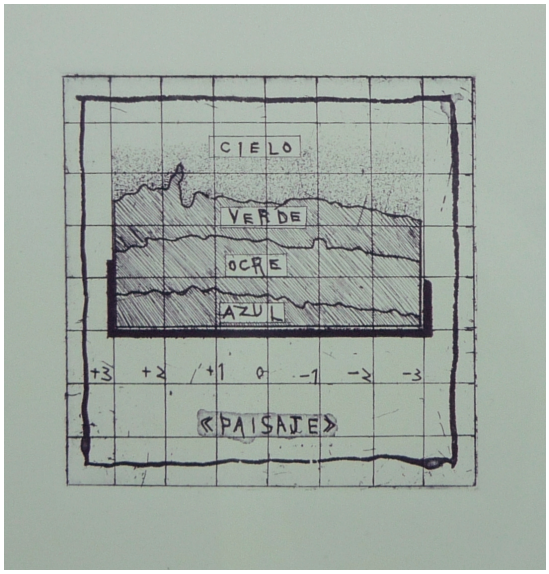
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 407
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

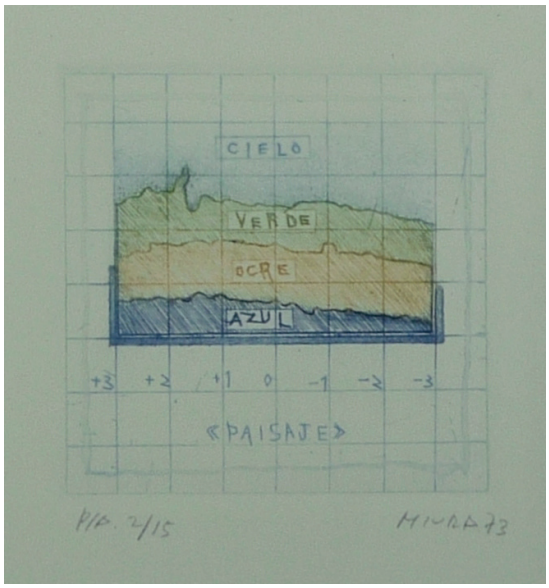
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 408
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas P/A 2/15 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación

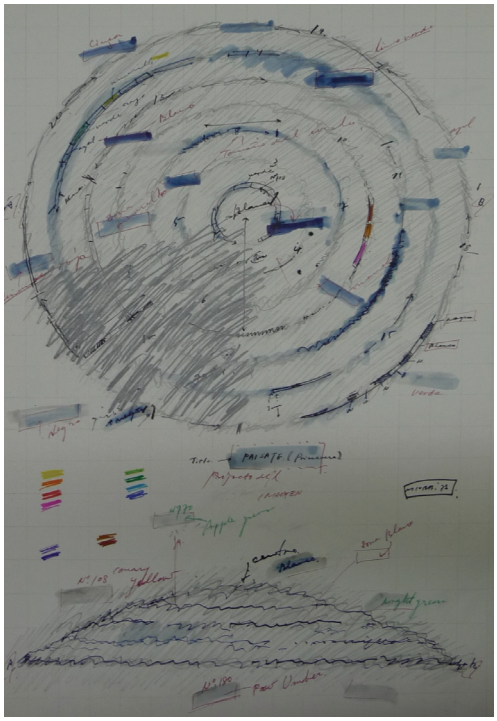
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 409
Clasificación genérica Dibujo
Título *Paisaje (primaveral)*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 49 x 34,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

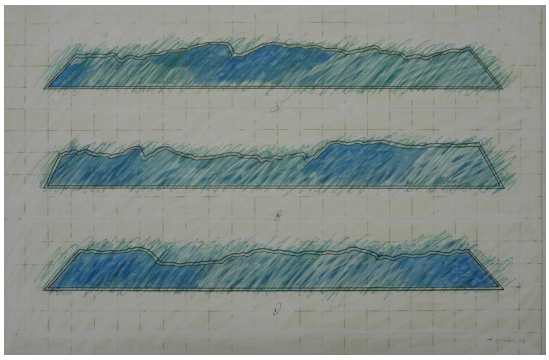
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 410
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, letraset/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

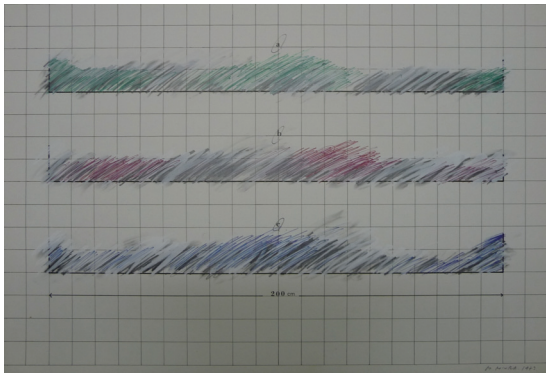
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 411
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, letraset/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

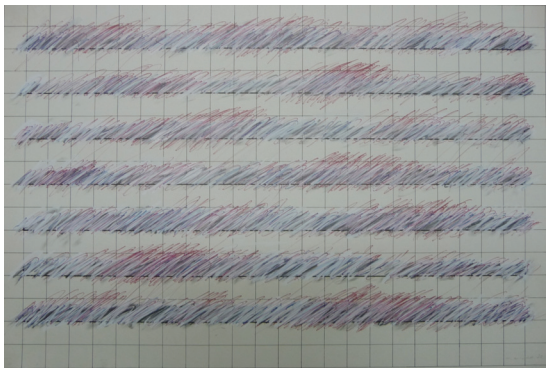
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 412
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

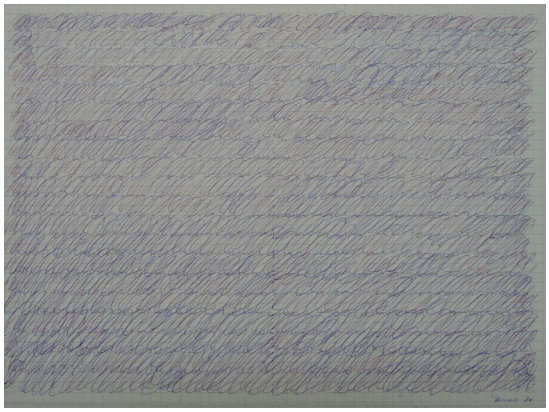
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 413
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

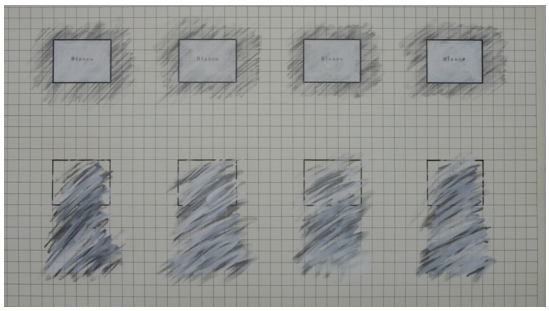
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 414
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, letraset/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

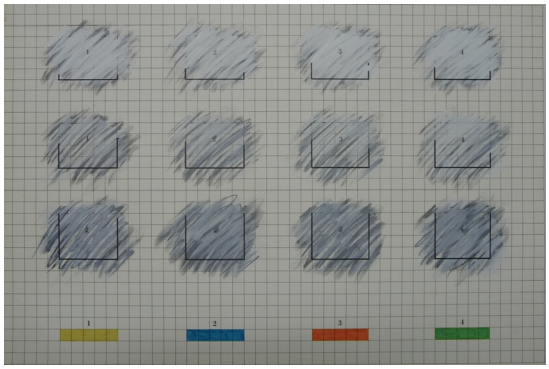
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 415
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, letraset/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

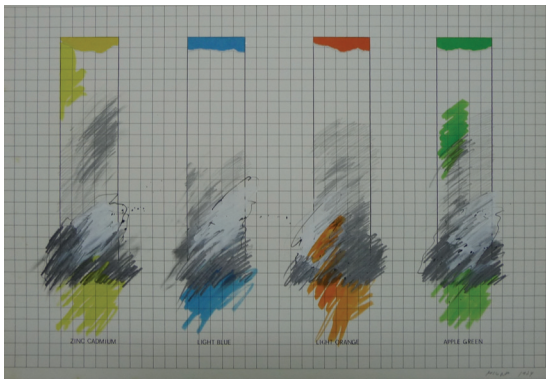
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 416
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, *collage*/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

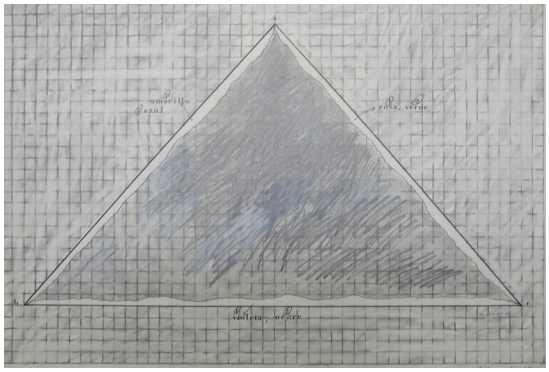
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 417
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

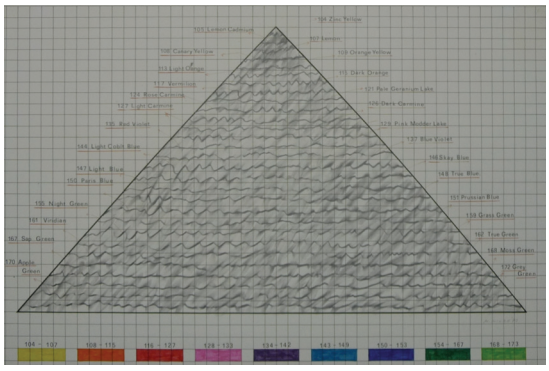
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 418
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

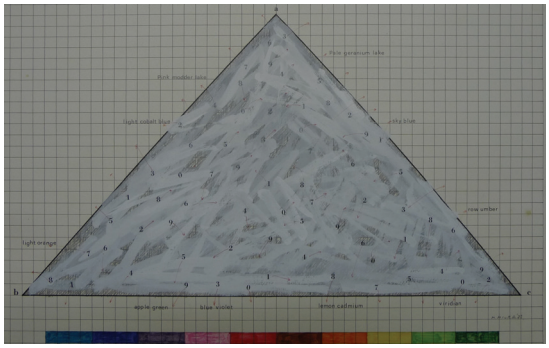
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 419
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache, letraset/cartulina
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

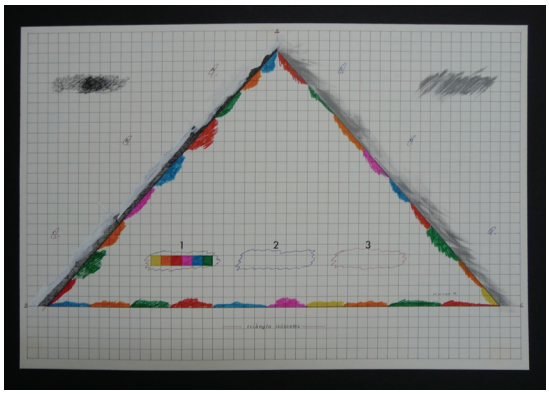
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 420
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, letraset/papel
Dimensiones 34 x 49,5

Inscrip./firmas/marcas Triángulo isósceles (PIC), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

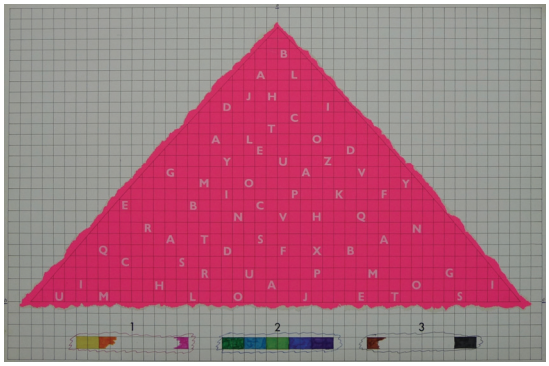
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 421
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

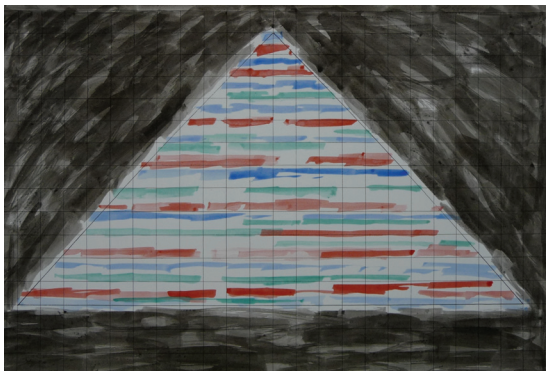
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 422
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34,5 x 49

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

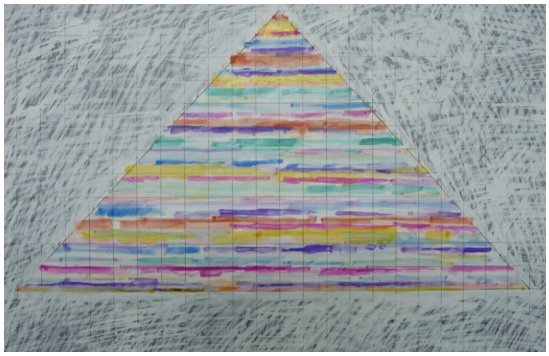
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 423
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, gouache/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

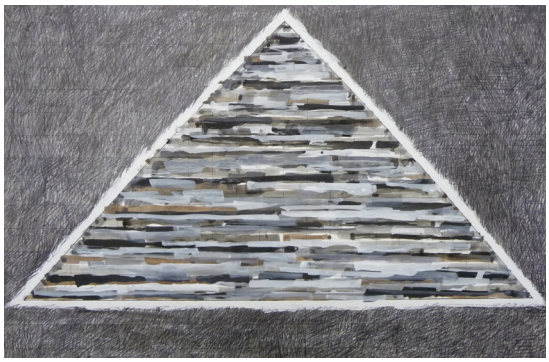
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 424
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, gouache/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

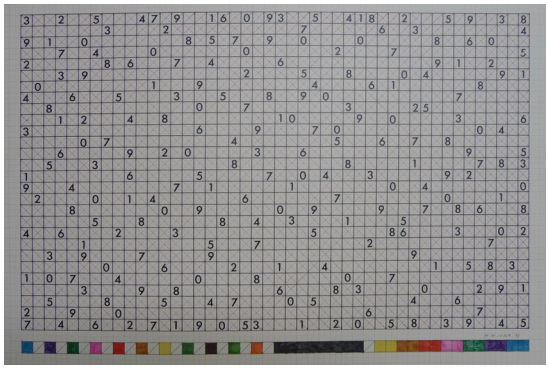
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 425
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, letraset/papel
Dimensiones 34 x 49,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

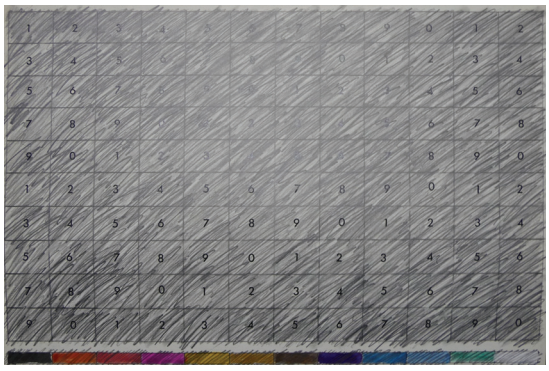
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 426
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, letraset/cartulina
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1973 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 427
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, letraset/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

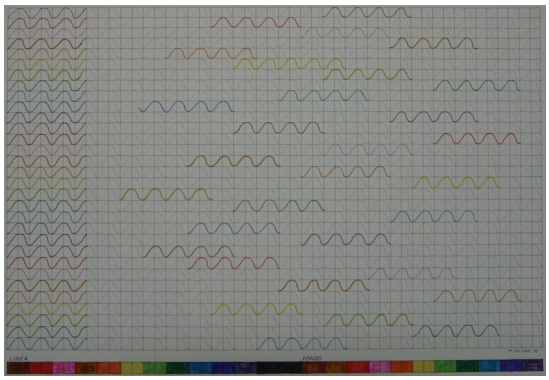
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 428
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

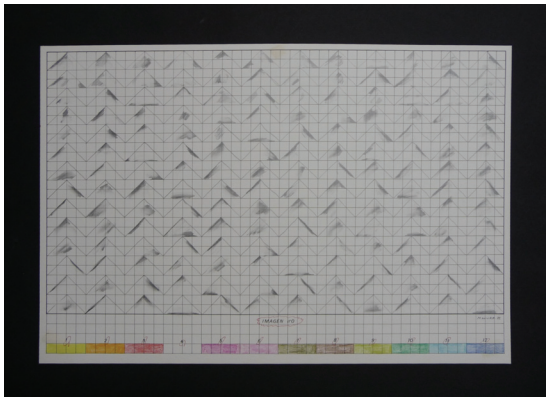
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 429
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 34 x 49,5

Inscrip./firmas/marcas imagen n.º 0 (PIC), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

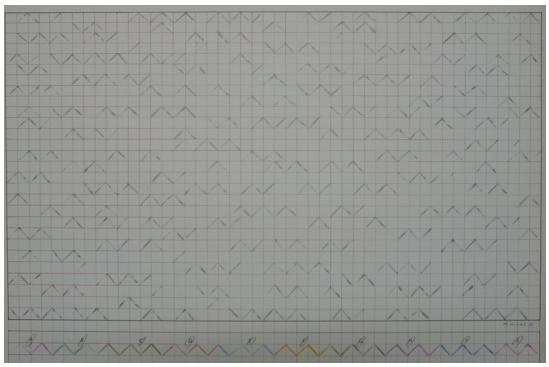
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 430
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

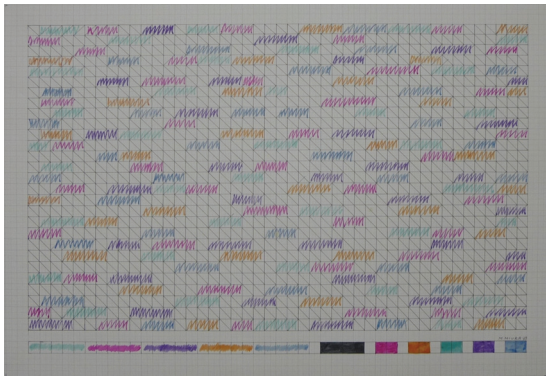
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 431
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

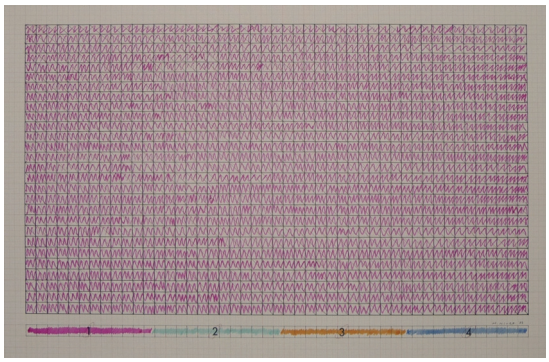
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 432
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

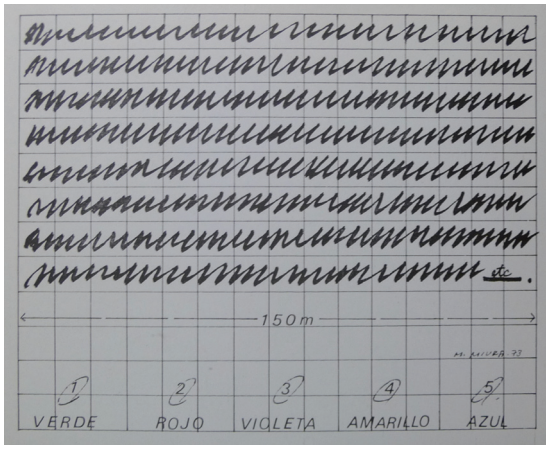
Exposiciones Gal. Sen, 1974 (prob.); Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 433
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación

Exposiciones Sala Prat, 1973

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Aparece en la tarjeta de la exposición de la Sala Prat, 1973

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 434
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 14 x 21,5 (marco: 33 x 42)

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 435
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 38 x 46

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 436
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Pigmento /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

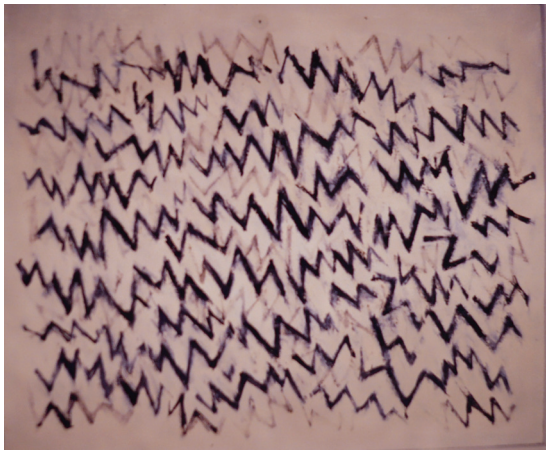
Exposiciones Gal. Egam (prob. colectiva de 1973 o 1974)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 437
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

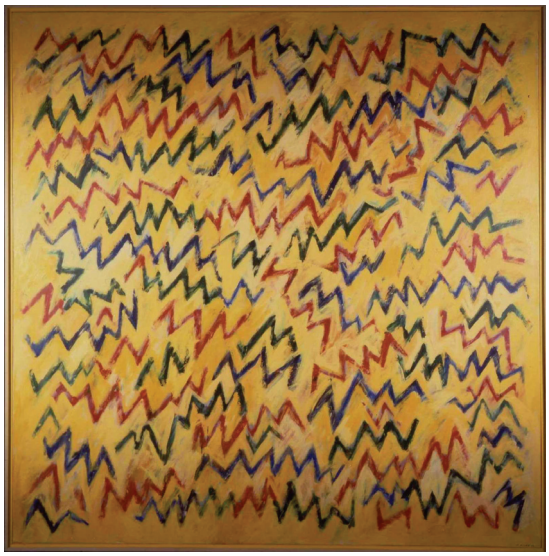
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 438
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 150 x 150

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación MNCARS

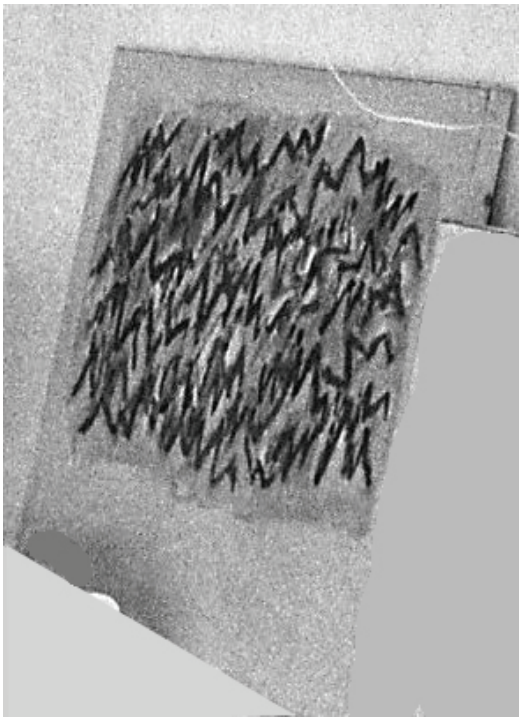
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.); Gal. Juana de Aizpuru, 1974; MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 9

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 439
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973
Colección/ubicación

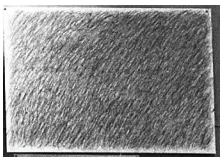
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 440
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel (prob.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación

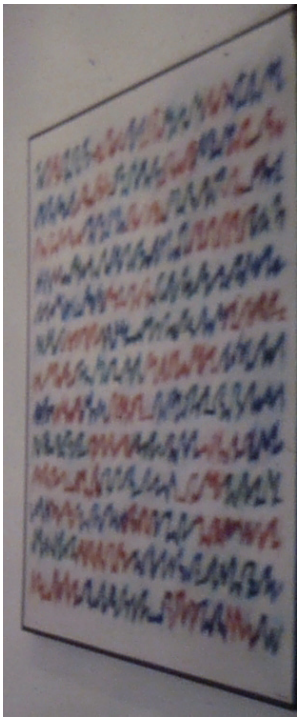
Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 441
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

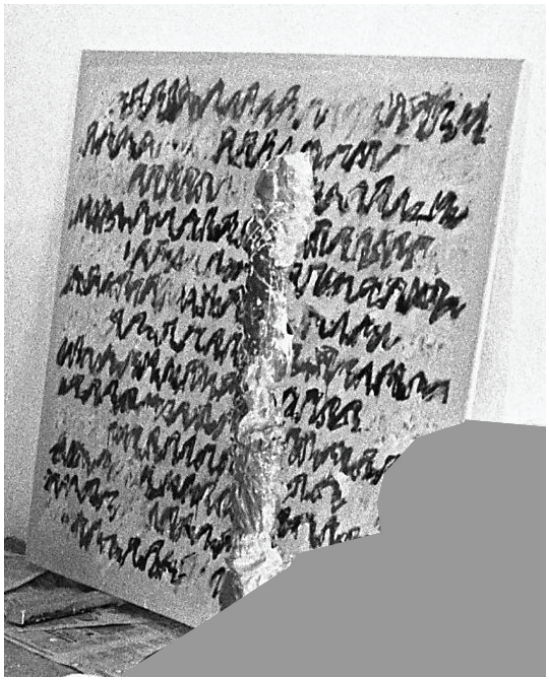
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 442
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973
Colección/ubicación

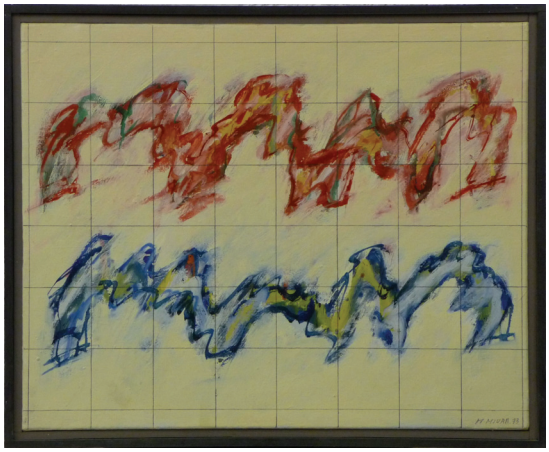
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 443
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 33 x 41

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 444
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 445
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 446
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

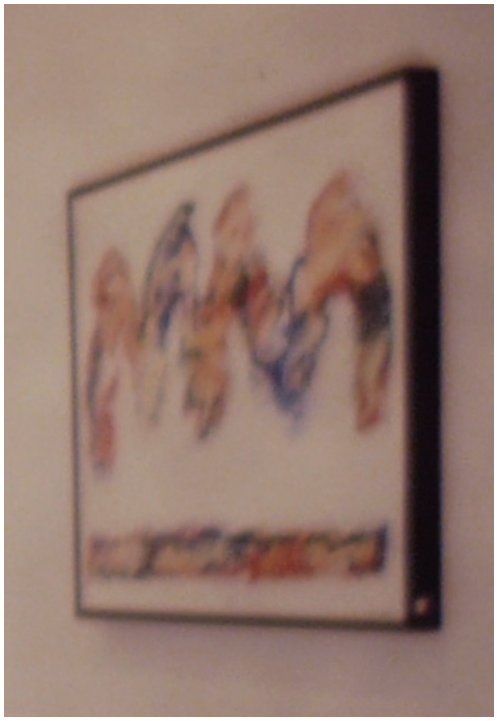
Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 447
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 448
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 105 x 135

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

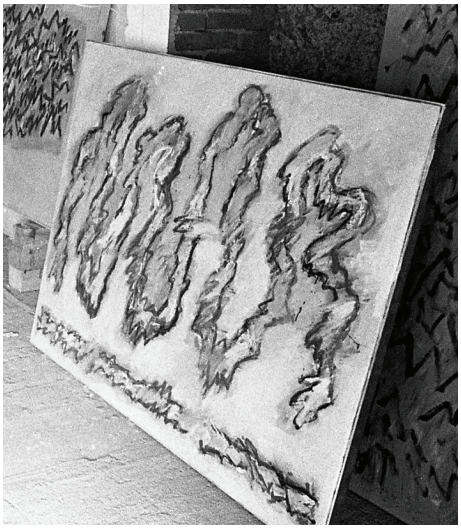
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

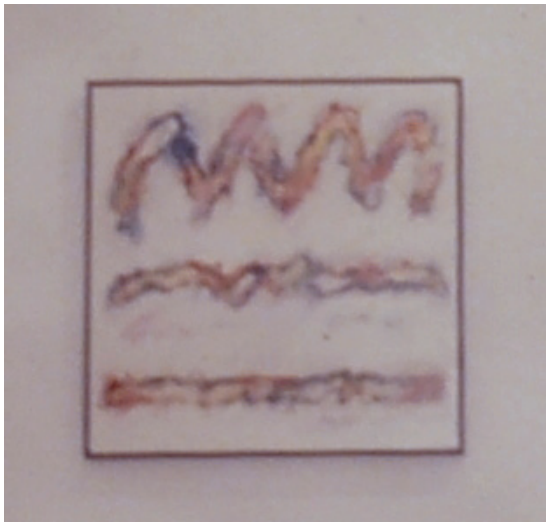
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



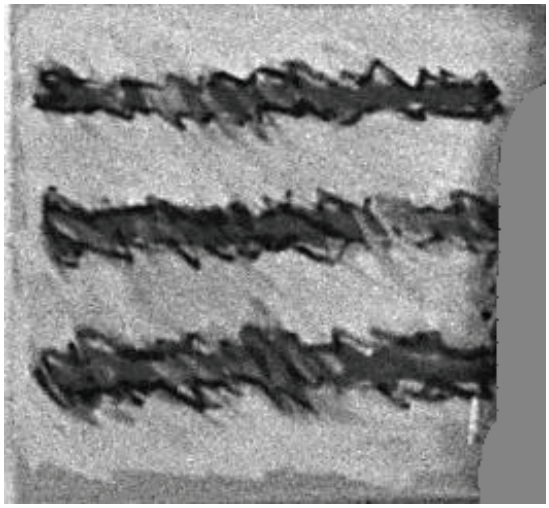
Nº de catalogación	449
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1973
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



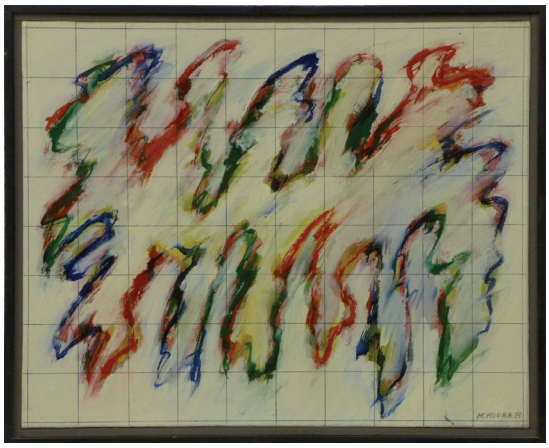
Nº de catalogación	450
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1973 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)
Ref. bibliográficas	DYCKES, W., 1975, p. 141.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



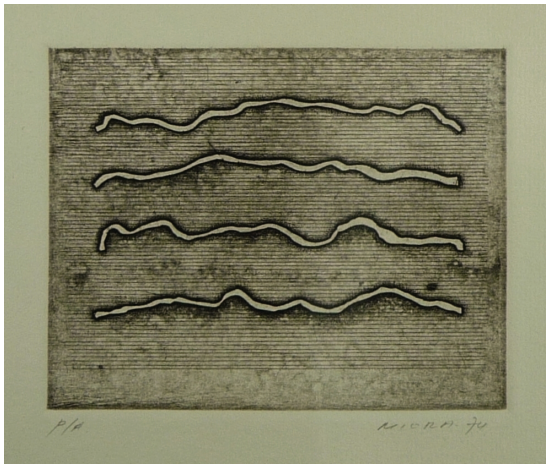
Nº de catalogación	451
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1973
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación	452
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, esmalte/tela
Dimensiones	33 x 41
Inscrip./firmas/marcas	M. MIURA 73 (AID)
Datación	1973
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 453
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación

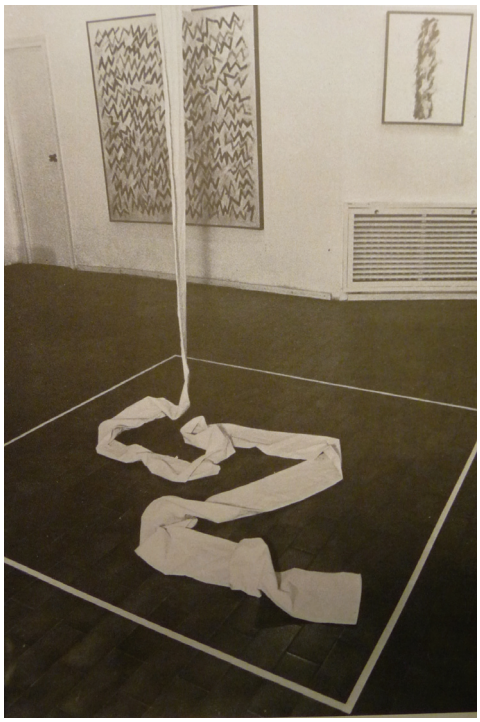
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 454
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1973
Colección/ubicación

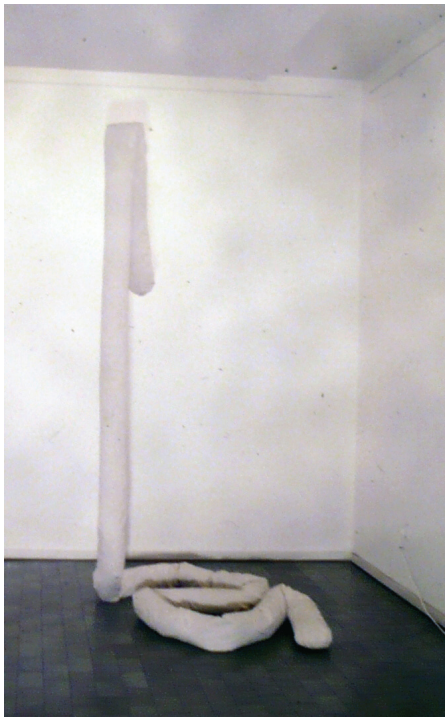
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 9

Ref. en publicaciones periódicas CAMPOY, A. M., 26-IV-1981, p. 17

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 455
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

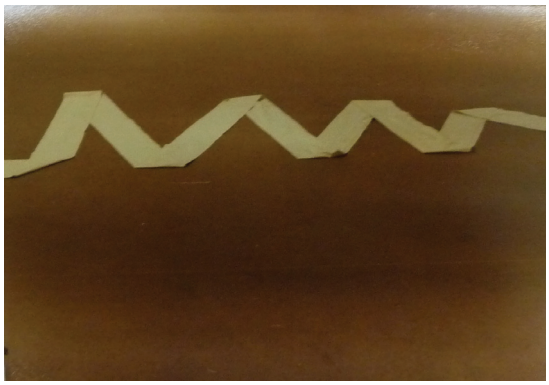
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas DYCKES, W., 1975, p. 141.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 456
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

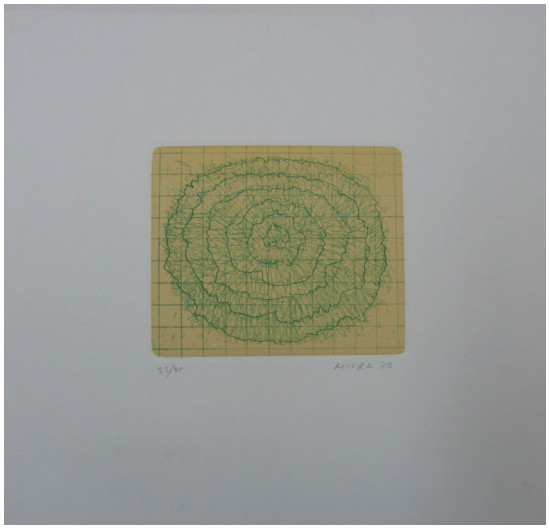
Exposiciones MEAC, 1981

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 457
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 9,5 x 11,5 (plancha), 25 x 25,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A 23-30 (AII), MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 458
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973
Colección/ubicación

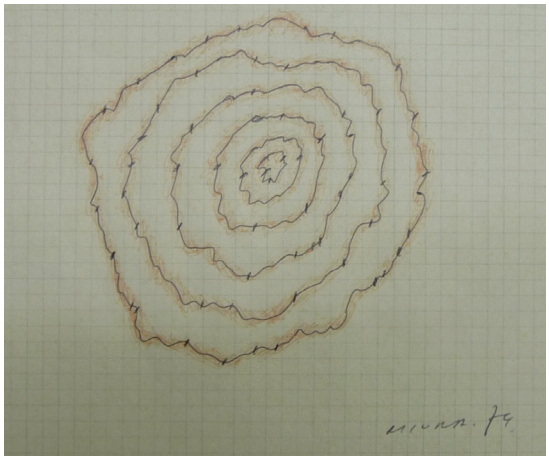
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 459
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, lápiz/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

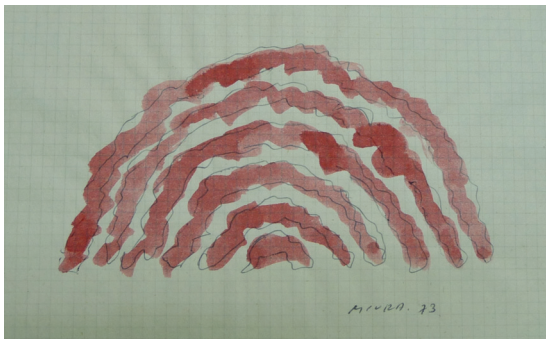
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 460
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta, acuarela/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 461
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones 54 x 65

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

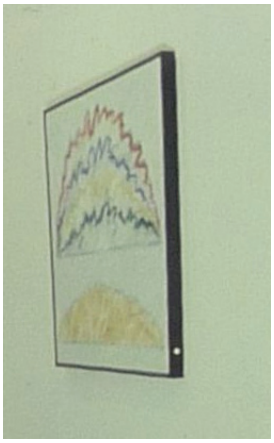
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 462
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 463
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas/pedestal
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

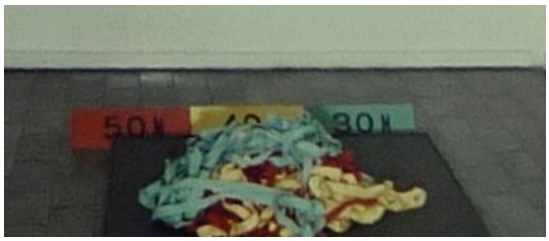
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 464
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales/pedestal
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

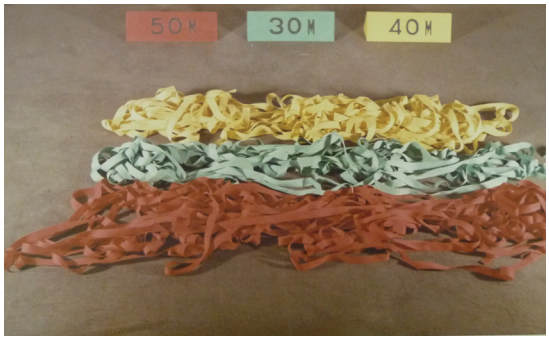
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 465
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 466
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas/pedestal
Dimensiones 60 x 180 (cinta verde: 300, amarilla: 400, roja: 500)

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1973
Colección/ubicación

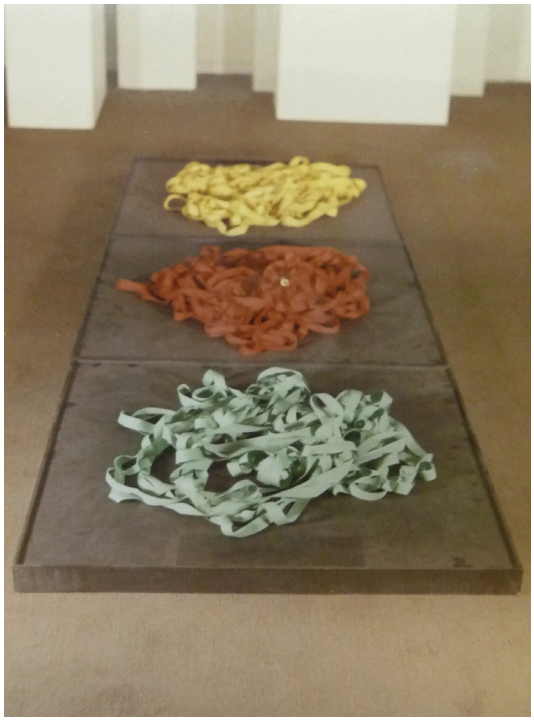
Exposiciones

Ref. bibliográficas CALVO SERRALLER, F., 1992, p. 80

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 467
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas/pedestal
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

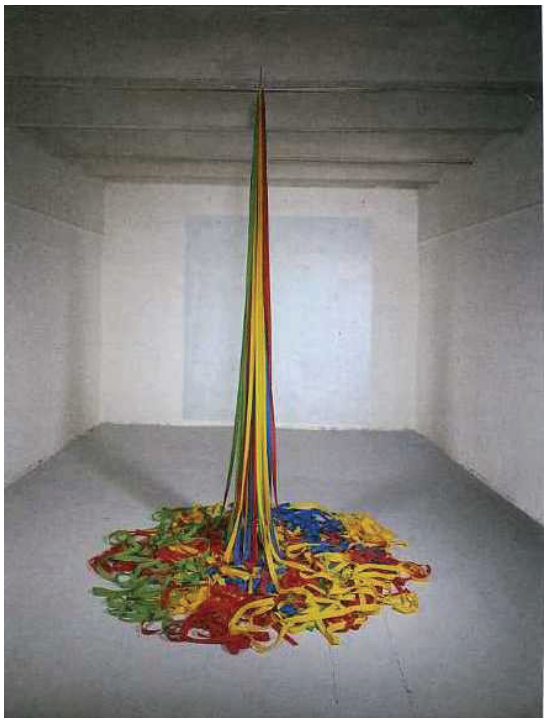
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 468
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas de tela
Dimensiones 300 x 300 x 300

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones *Imágenes de la abstracción*, 1999; *El arte sucede,* 2005

Ref. bibliográficas MAROTO TELLO, J., 1999, contraportada; NAVARRO, M., 1999, pp. 104-105; QUERALT, R., 2005, pp. 102-3

Ref. en publicaciones periódicas PUIG, A., II-III-2007, p. 87; UMBRAL, F., 5-VI-2002, p. 70; LUCAS, A., 13-X-2005, p. 53

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 469
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 9 (pieza con fondo blanco)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Se tratan de tres lienzos distintos. Documentados en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 470
Clasificación genérica Escultura
Título *Escultura-Giacometti*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones 37 x 73 x 37

Inscrip./firmas/marcas M. MIURA 73 (PEDESTAL)

Datación 1973
Colección/ubicación Eugenia Niño (Madrid)

Exposiciones Gal. Sen, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 471
Clasificación genérica Escultura
Título *Escultura-Giacometti*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

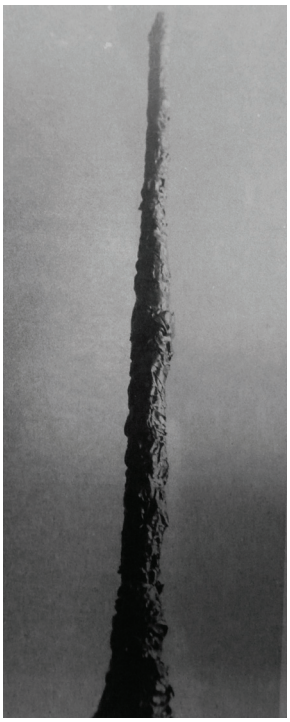
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 472
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1973
Colección/ubicación

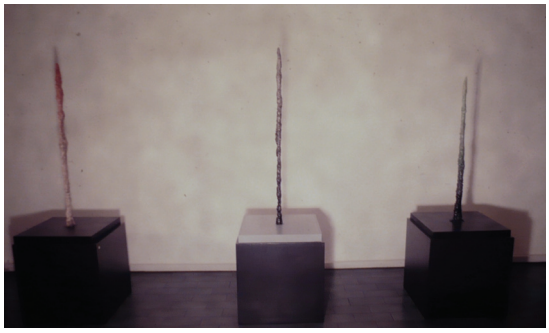
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 10

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 473
Clasificación genérica Escultura
Título *Escultura-Giacometti*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación

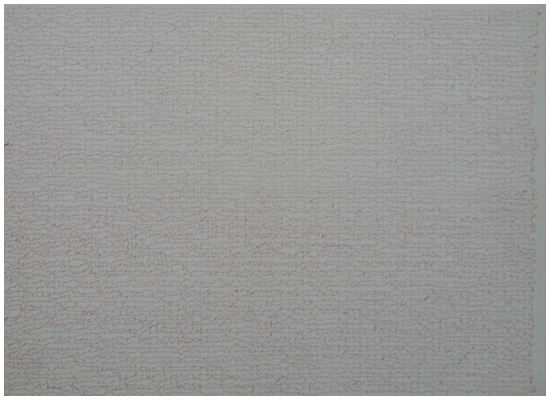
Exposiciones Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Se tratan de tres obras diferentes. Documentadas en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 474
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

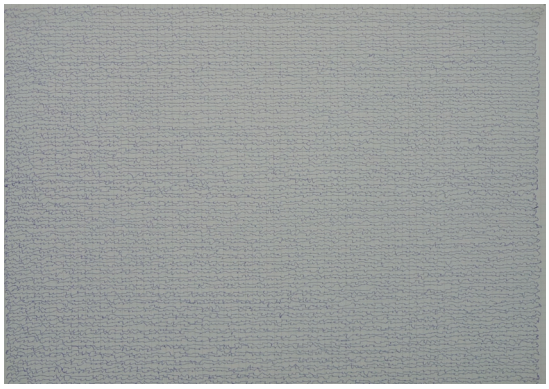
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 475
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

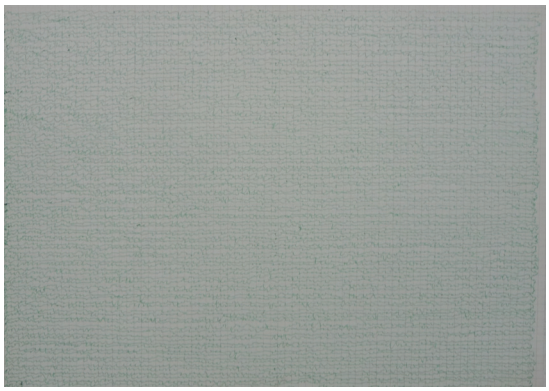
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 476
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

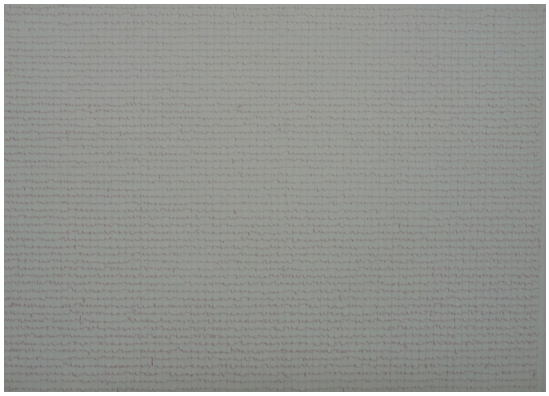
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 477
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

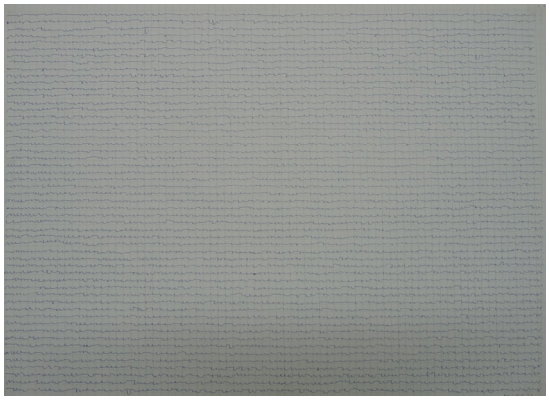
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 478
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

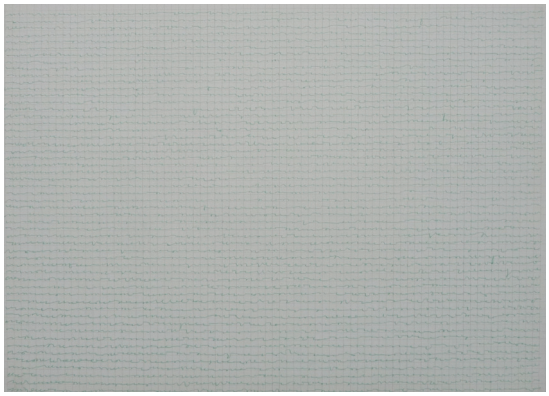
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 479
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

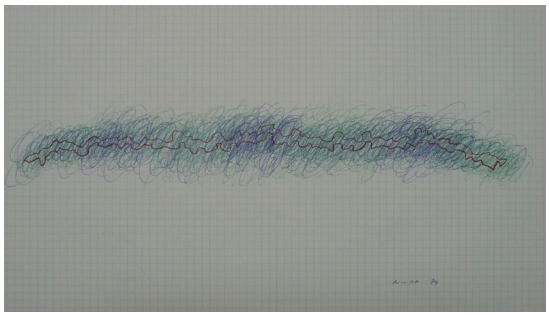
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 480
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

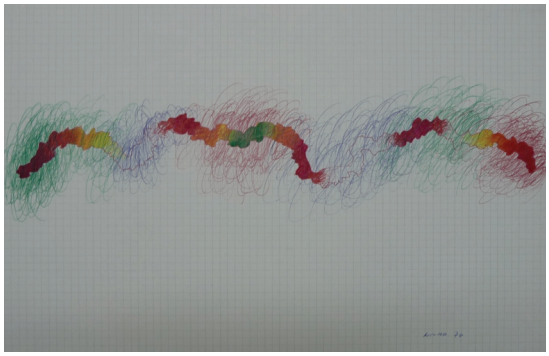
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 481
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

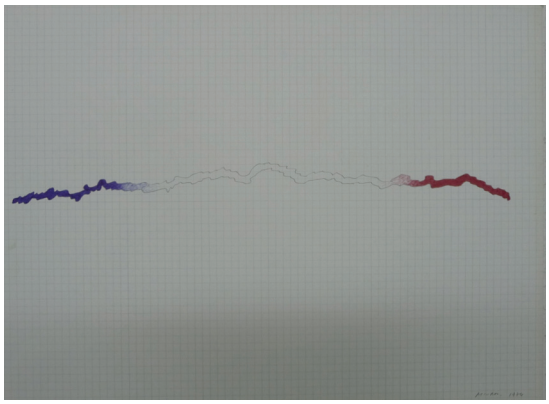
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 482
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

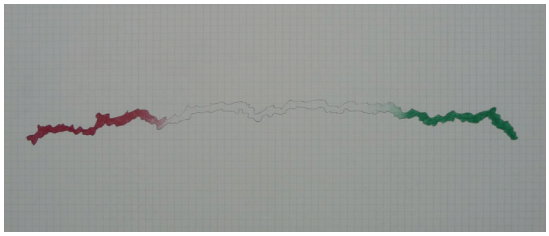
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 483
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

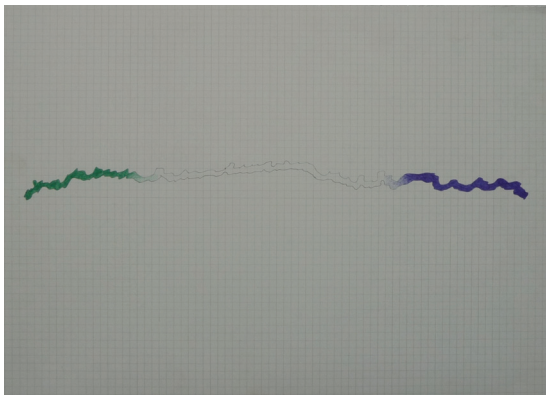
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 484
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 485
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 486
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, esmalte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación

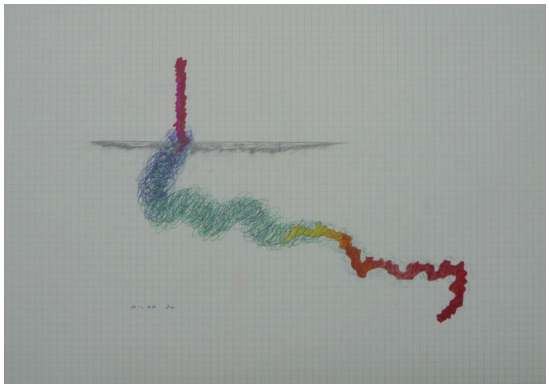
Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 487
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

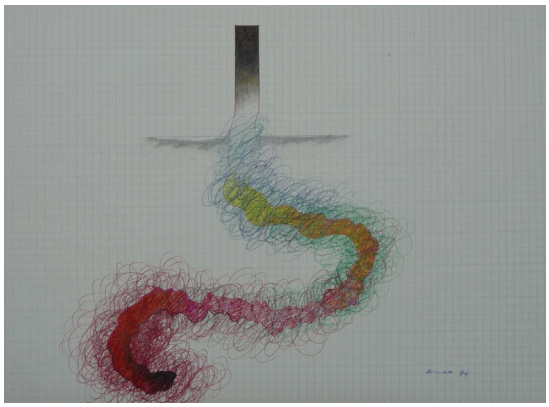
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 488
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

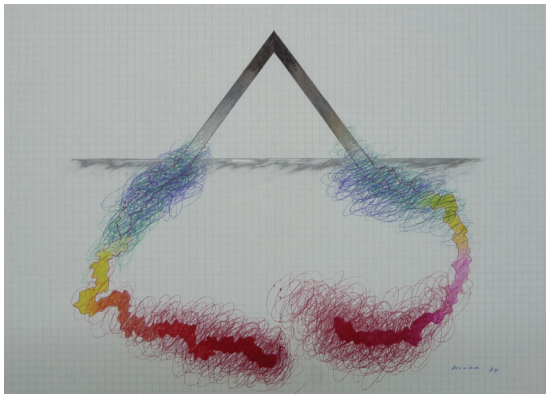
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 489
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

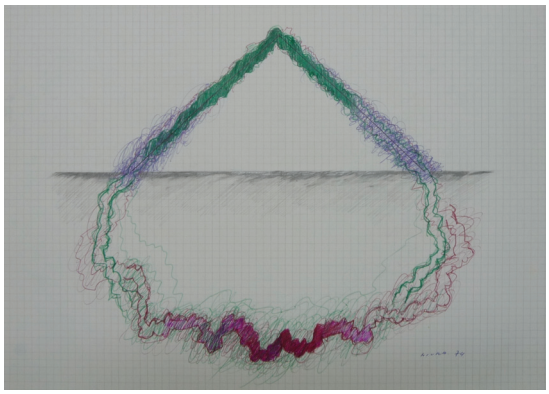
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 490
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

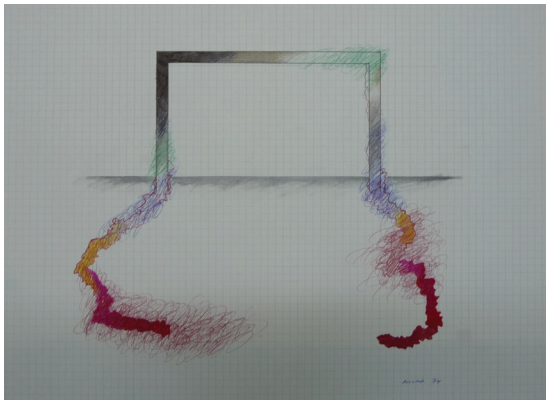
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 491
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

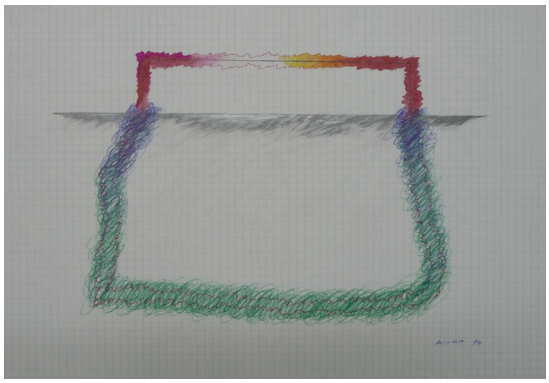
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 492
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

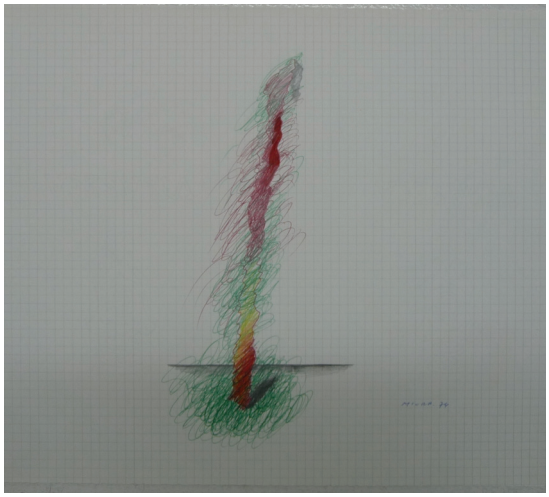
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 493
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

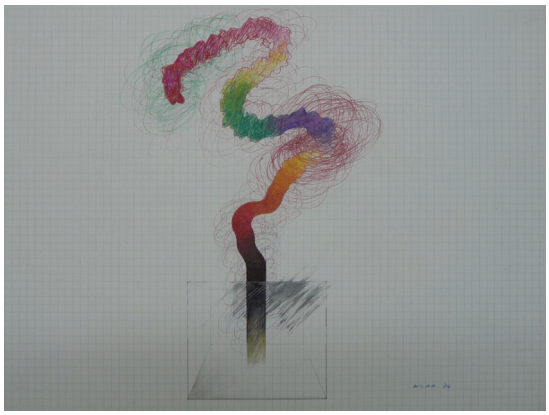
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 494
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

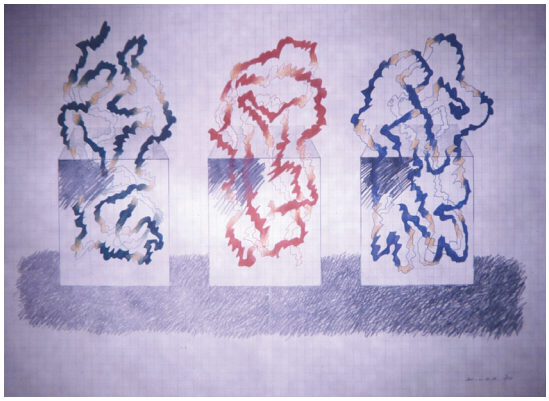
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

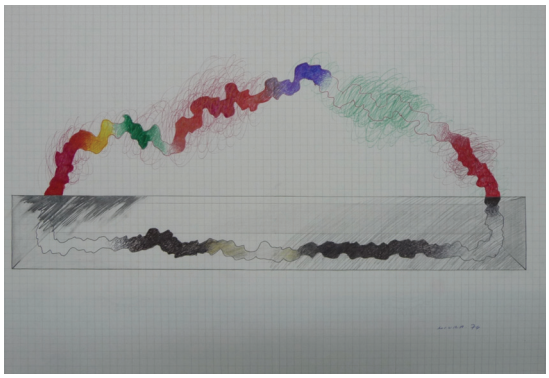
Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación	495
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación	496
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, tinta/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 497
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

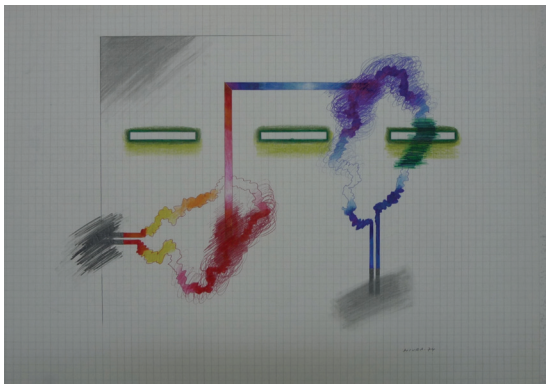
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 498
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

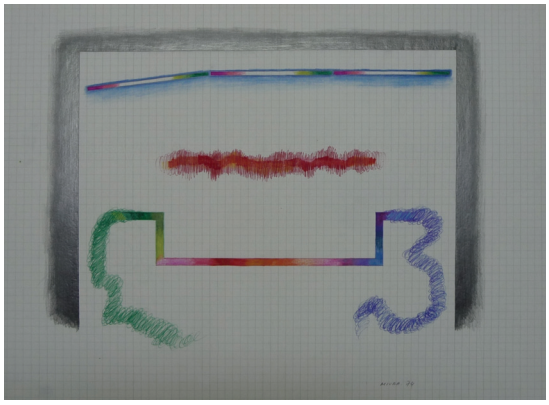
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 499
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 500
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta /papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

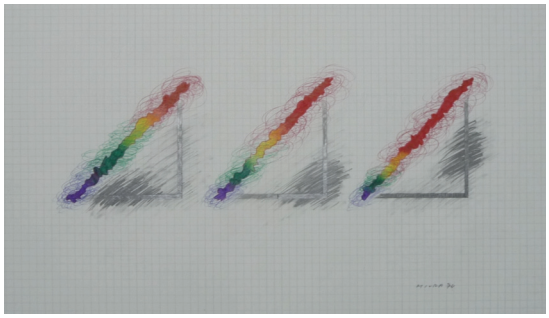
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 501
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

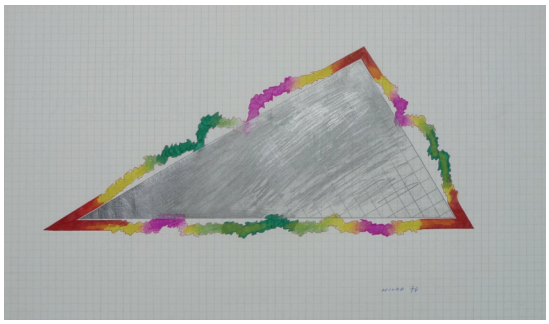
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 502
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 503
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

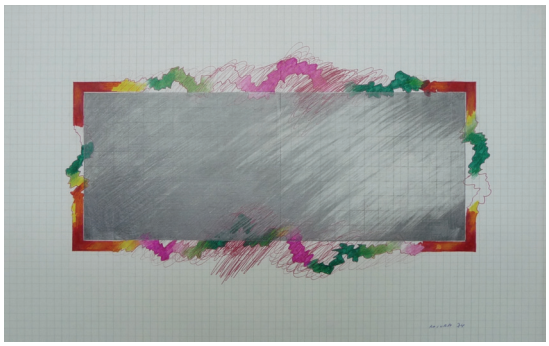
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 504
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta /papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

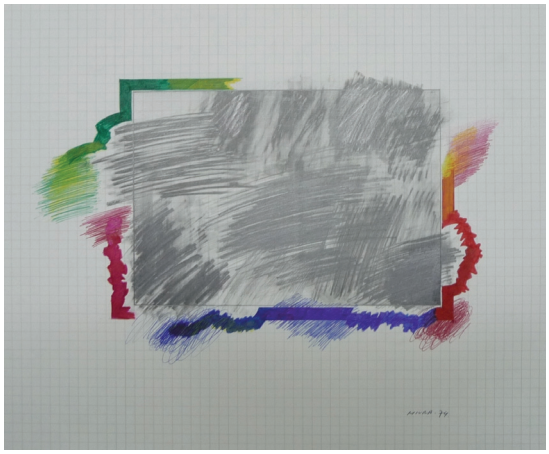
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 505
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

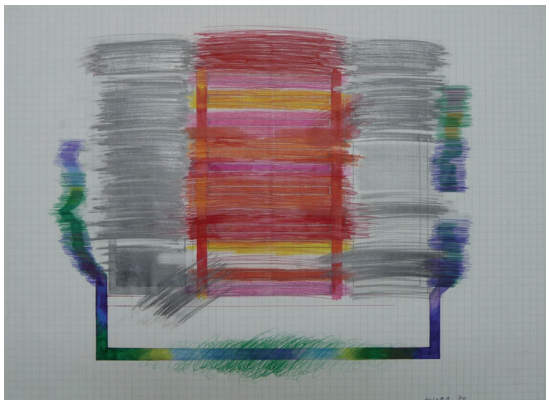
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 506
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

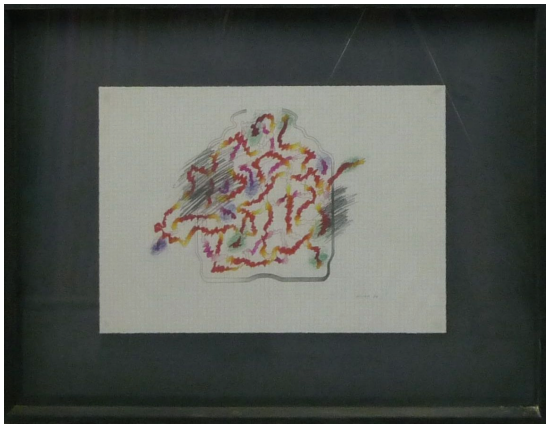
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 507
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 57 x 72,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

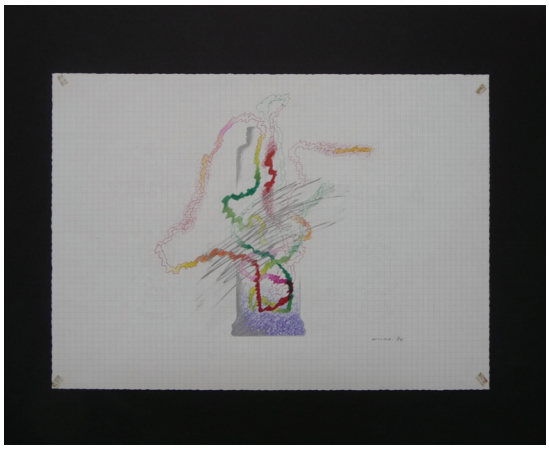
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 508
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 509
Clasificación genérica Objeto artístico
Título *St*

Técn./mat./soporte Botella de vidrio, cable
Dimensiones 32 x 10 x 10

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974
Colección/ubicación

Exposiciones *Luis Buñuel,* 2000

Ref. bibliográficas CALVO SERRALLER, F., 1992, p. 79; MAROTO TELLO, J., 1999, p. 8; CASANOVA, E., 2000, p. 148

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 510
Clasificación genérica Objeto artístico
Título *St*

Técn./mat./soporte Botella de vidrio, cable
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975
Colección/ubicación

Exposiciones MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 11

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 511
Clasificación genérica Objeto artístico
Título *St*

Técn./mat./soporte Botellas de vidrio, cable
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975
Colección/ubicación

Exposiciones MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 11

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 512
Clasificación genérica Objeto artístico
Título *St*

Técn./mat./soporte Botellas de vidrio, cable
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

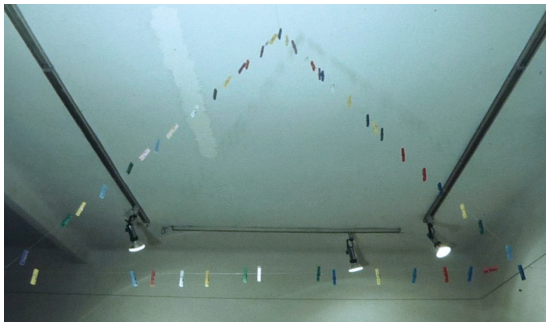
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 11

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 513
Clasificación genérica Instalación
Título *St*

Técn./mat./soporte Pinzas, hilo de nylon
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Pintura como Concepto* (1972-1975)



Nº de catalogación 514
Clasificación genérica Instalación
Título *St*

Técn./mat./soporte Pinzas, hilo de nylon
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1974
Colección/ubicación

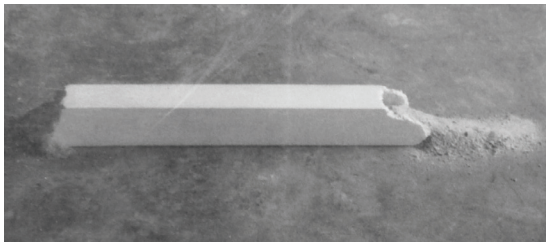
Exposiciones Gal. Buades, 1974

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Luis Pérez-Mínguez

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 515
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972-73
Colección/ubicación

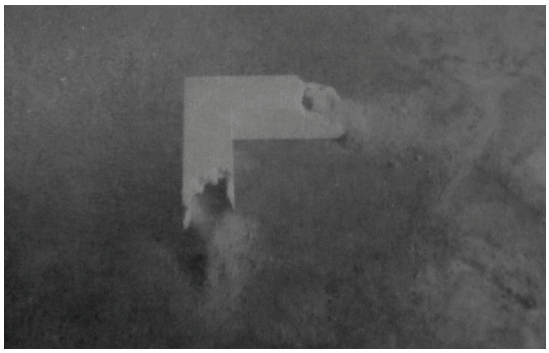
Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 8

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 516
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973
Colección/ubicación

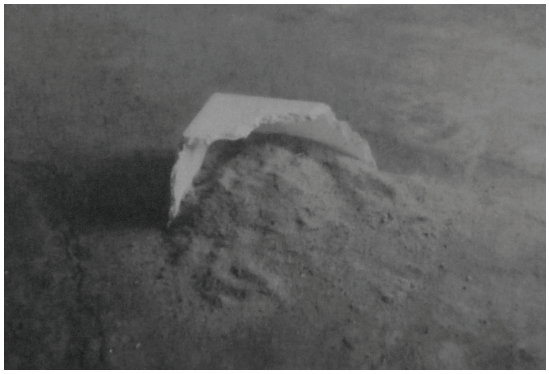
Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 8

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 517
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973
Colección/ubicación

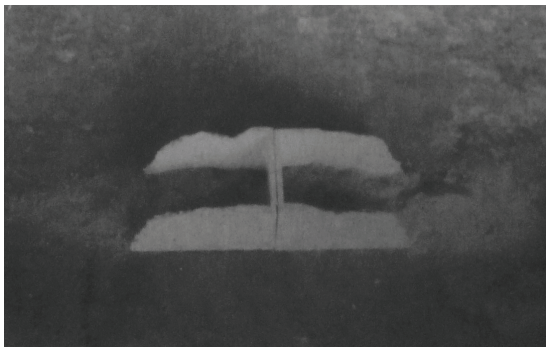
Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 8

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 518
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1973
Colección/ubicación

Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 8

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 519
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972-73
Colección/ubicación

Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 520
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972-73
Colección/ubicación

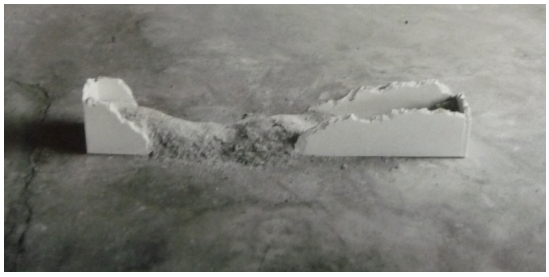
Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 521
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, pintura, serrín
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1972-73
Colección/ubicación

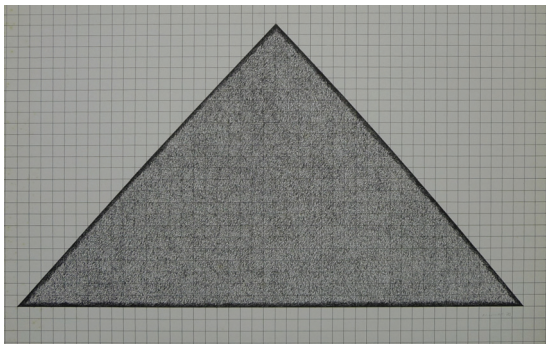
Exposiciones Sala Toba, 1974 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas GARCÍA, J. Á., 10-VIII-1974, p. 5

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 522
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

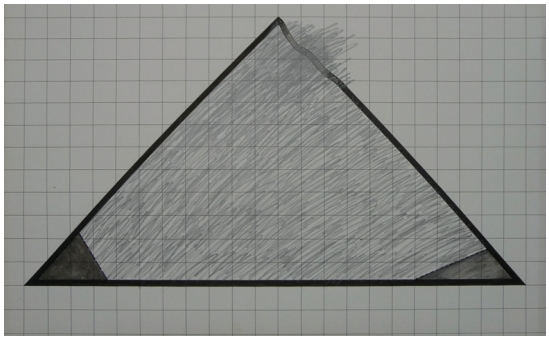
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 523
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

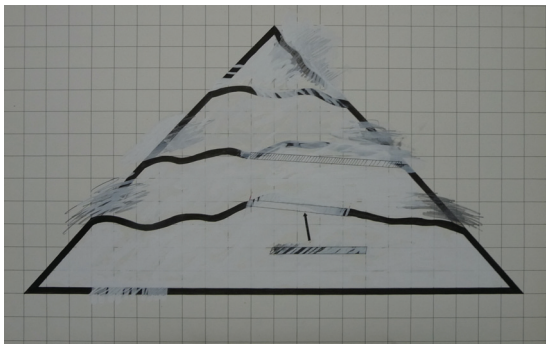
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 524
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache/papel
Dimensiones 34 x 49

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

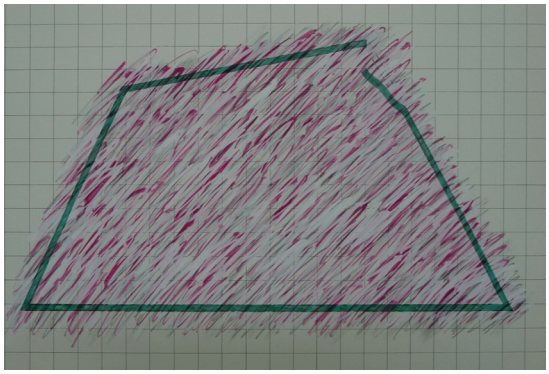
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 525
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

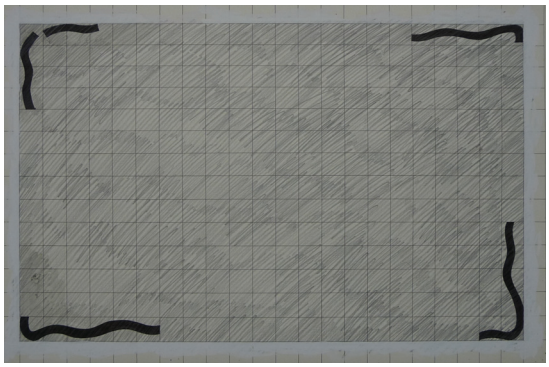
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 526
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta, gouache/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1973 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

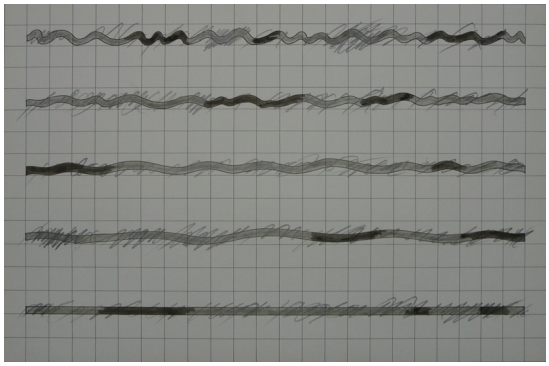
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 527
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 73 (AID)

Datación 1973
Colección/ubicación Taller Miura

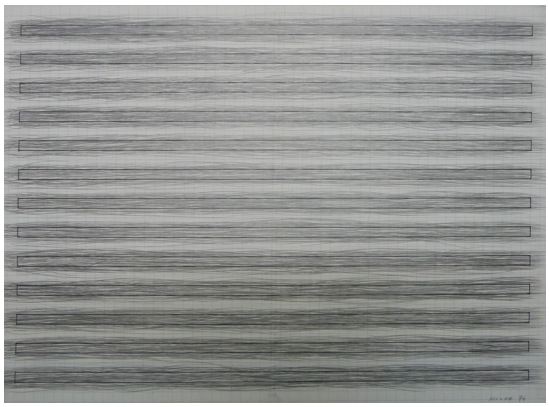
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 528
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 529
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

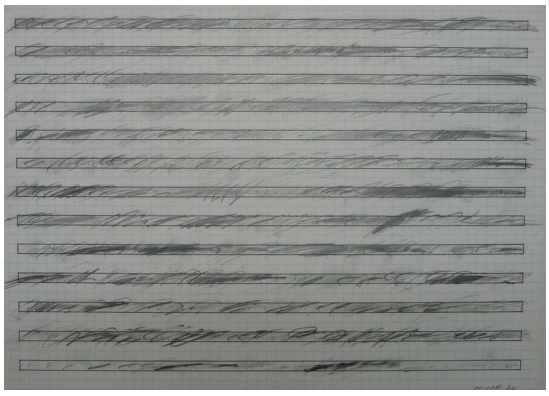
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 530
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

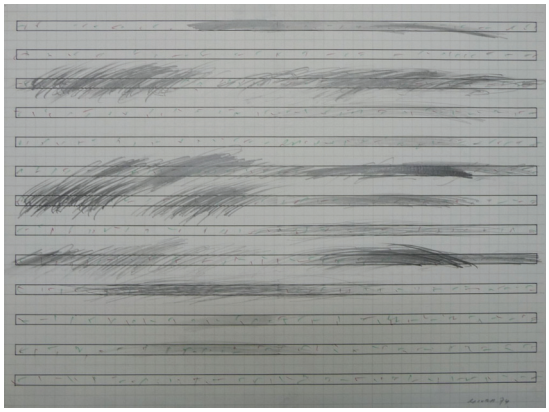
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 531
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, tinta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

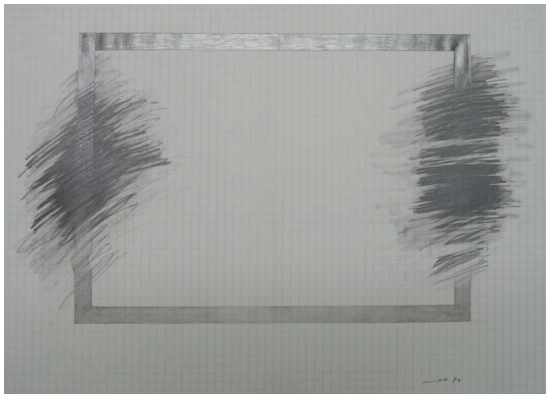
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 532
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

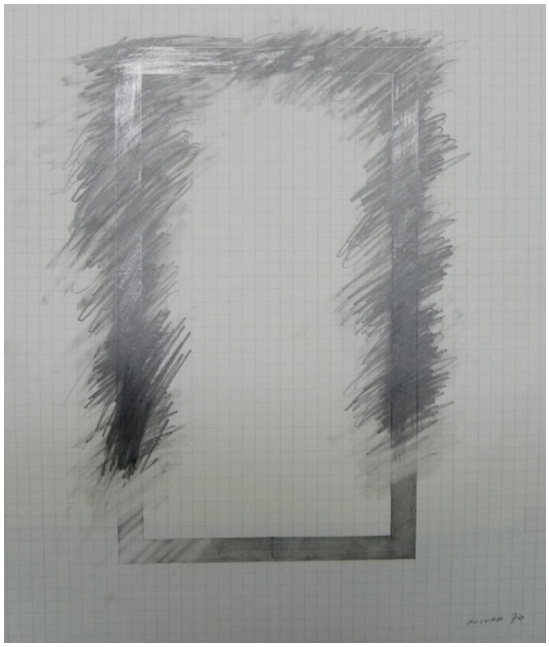
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 533
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

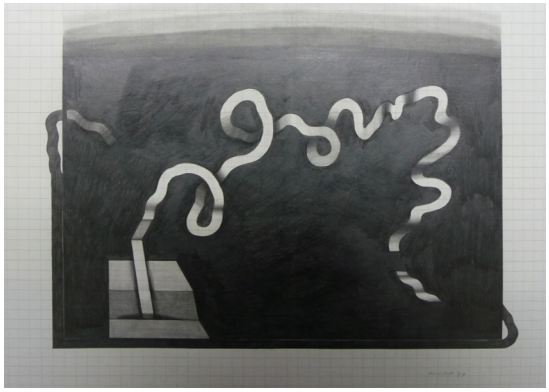
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 534
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

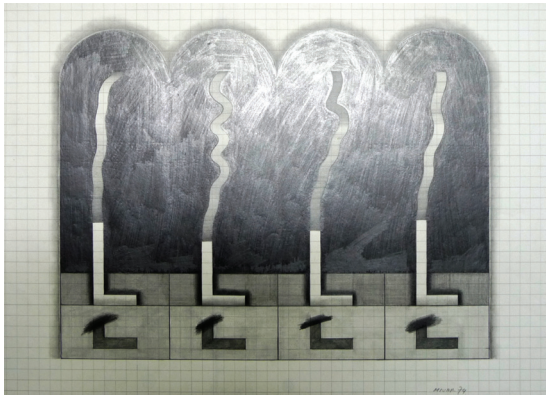
Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



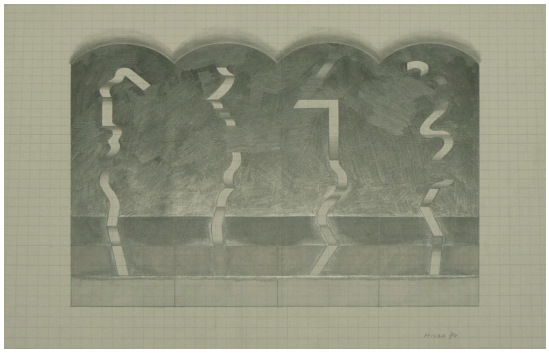
Nº de catalogación	535
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	67 x 46,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1974 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	536
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	33,5 x 46,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



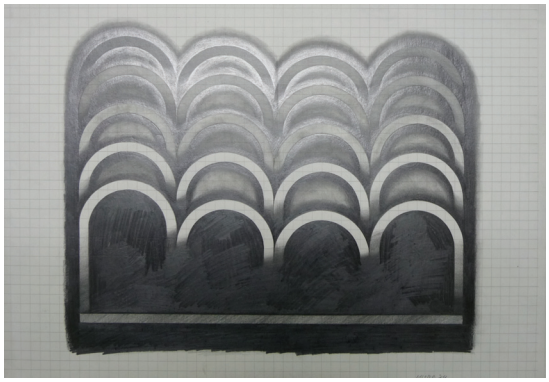
Nº de catalogación	537
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



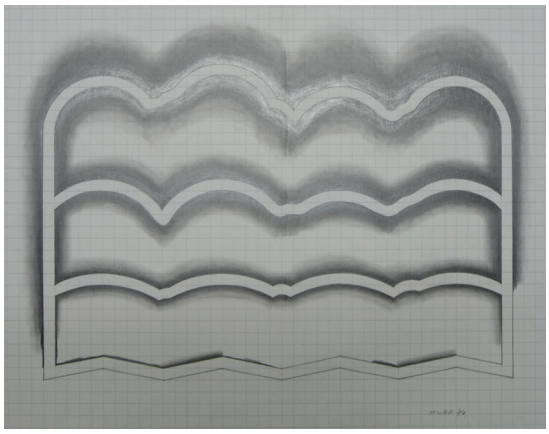
Nº de catalogación	538
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	67 x 46,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1974 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	539
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	540
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 541
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

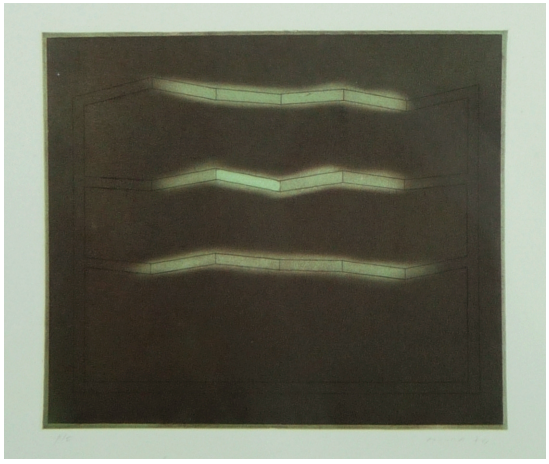
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 542
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta, manera negra/papel
Dimensiones 25 x 28

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

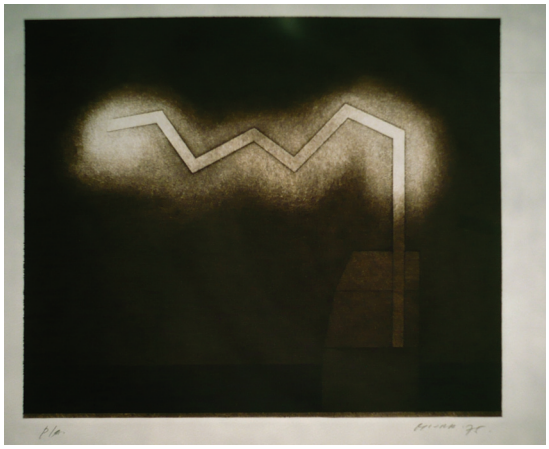
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 543
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta, manera negra/papel
Dimensiones 26 x 29

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 544
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta, manera negra/papel
Dimensiones 25 x 25

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

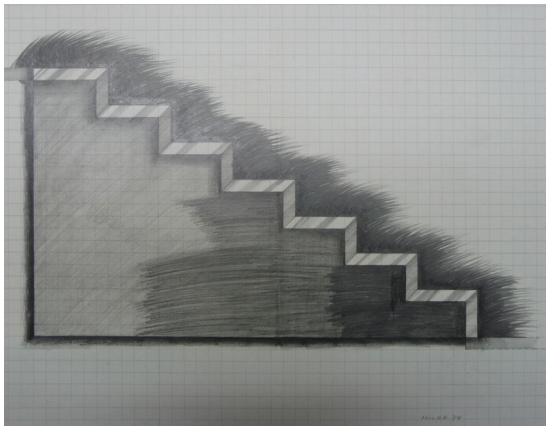
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

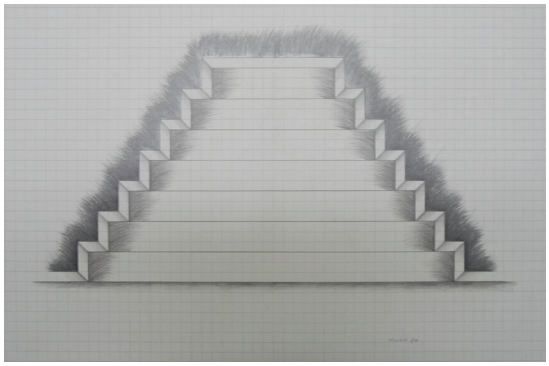
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



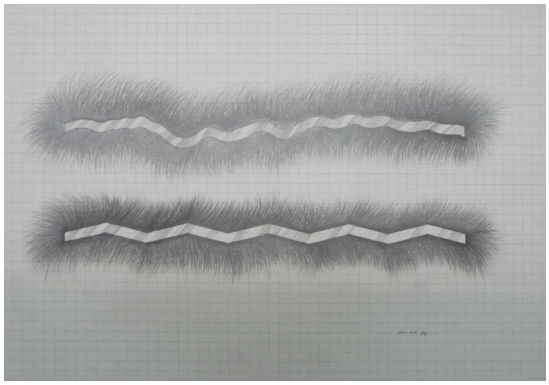
Nº de catalogación	545
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	30 x 39
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



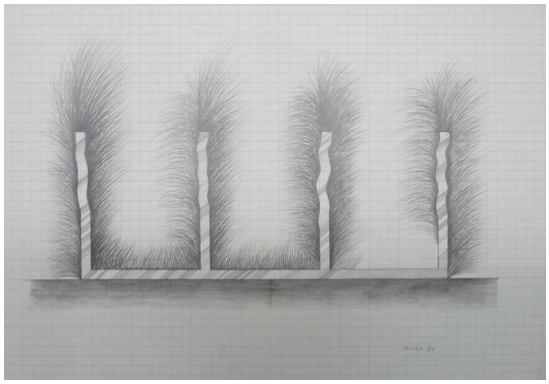
Nº de catalogación	546
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



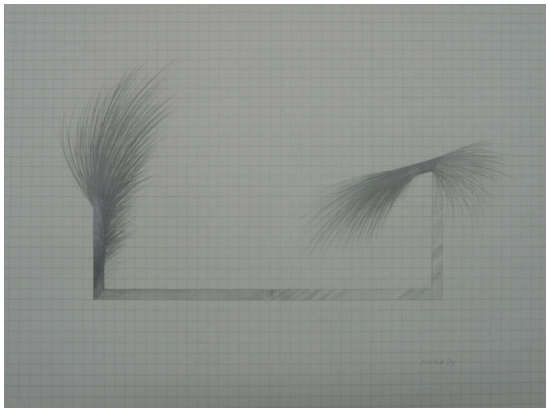
Nº de catalogación	547
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



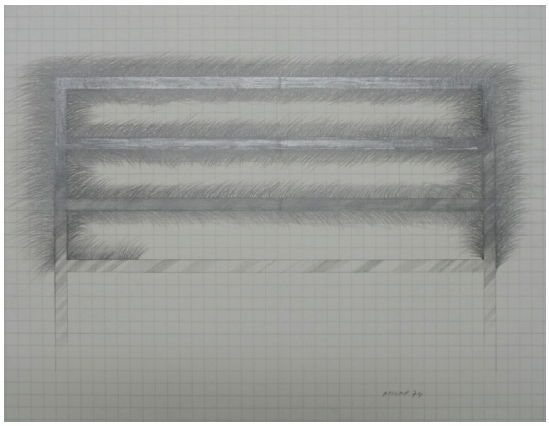
Nº de catalogación	548
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



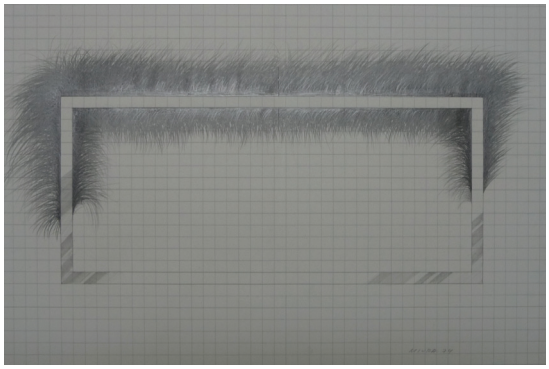
Nº de catalogación	549
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	550
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	30 x 36,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 74 (AID)
Datación	1974
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 551
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 30 x 36,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

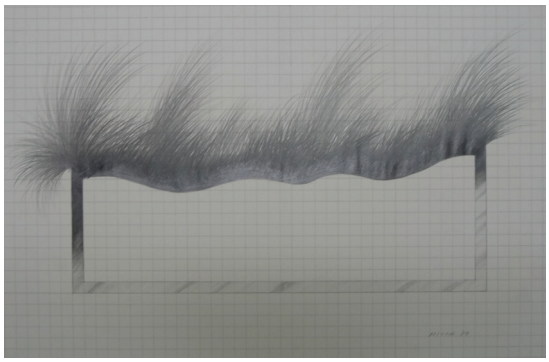
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 552
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 30 x 36,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

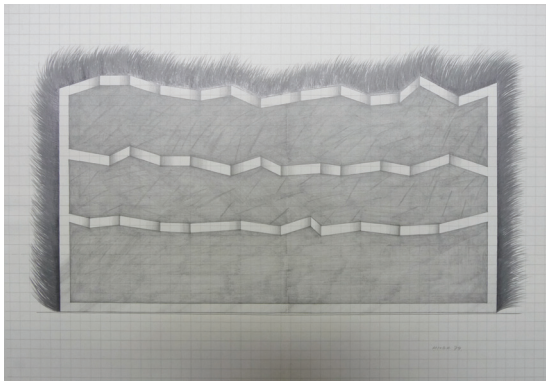
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 553
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

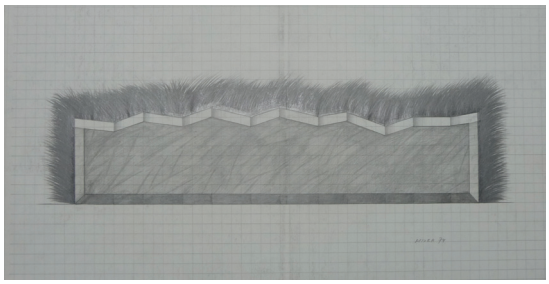
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 554
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

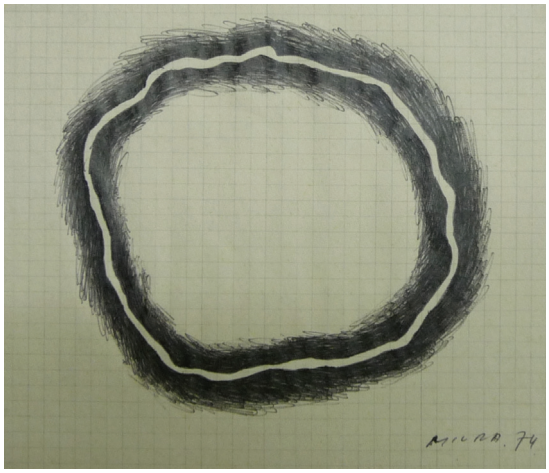
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 555
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 556
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 49 x 35

Inscrip./firmas/marcas MIURA 24-VIII-75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

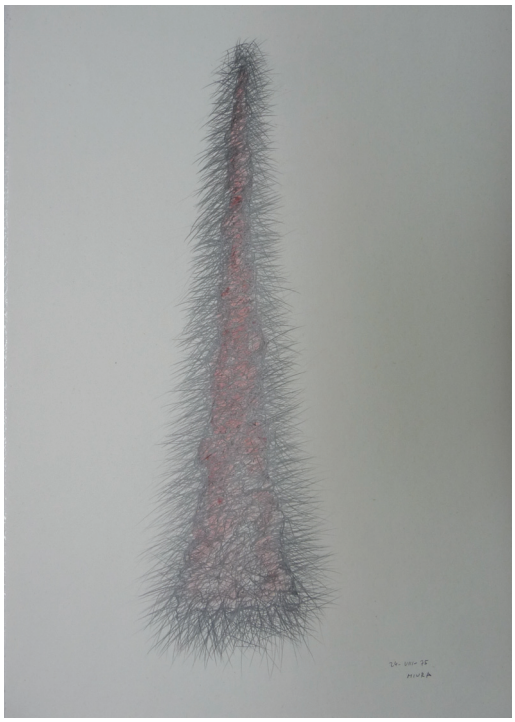
Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



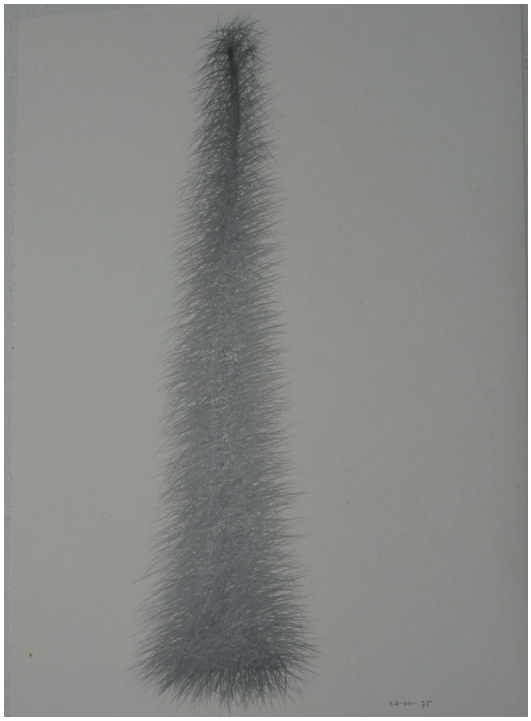
Nº de catalogación	557
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, tinta/papel
Dimensiones	49 x 35
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 24-VIII-75 (AID)
Datación	1975
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	558
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, tinta/papel
Dimensiones	49 x 35
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 24-VIII-75 (AID)
Datación	1975
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 559
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 49 x 35

Inscrip./firmas/marcas MIURA 24-VIII-75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 560
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 49 x 35 c/u (x 2 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975
Colección/ubicación

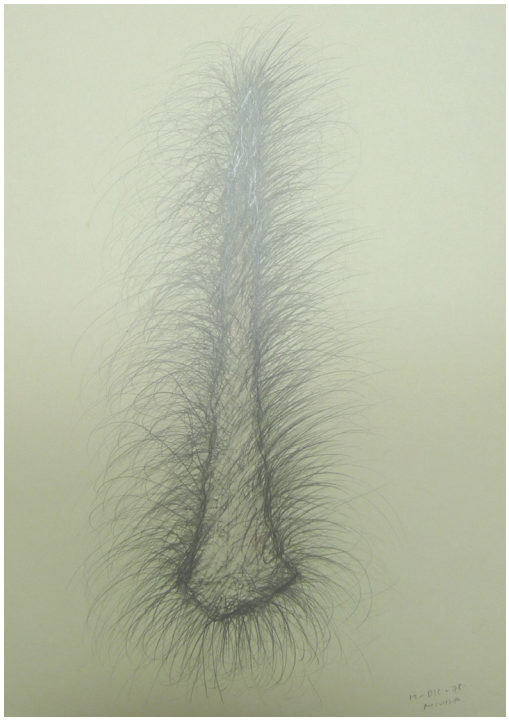
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 561
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 33,5 x 24

Inscrip./firmas/marcas 12-DIC-78 MIURA (AID)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 562
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 33,5 x 24

Inscrip./firmas/marcas 18-DIC-78 MIURA (AID)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

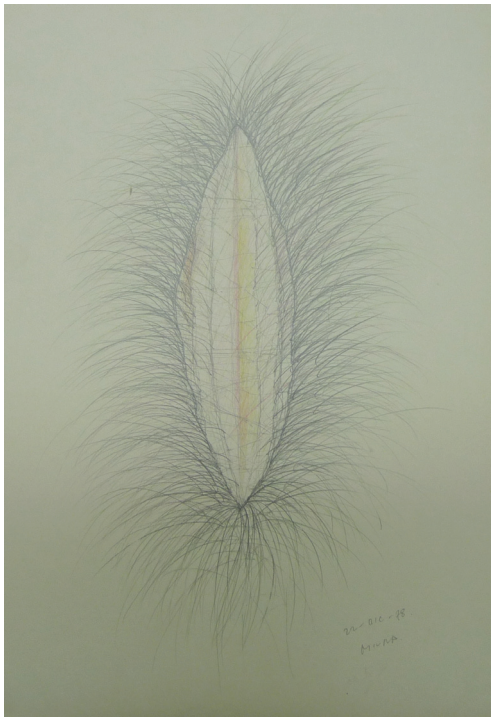
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



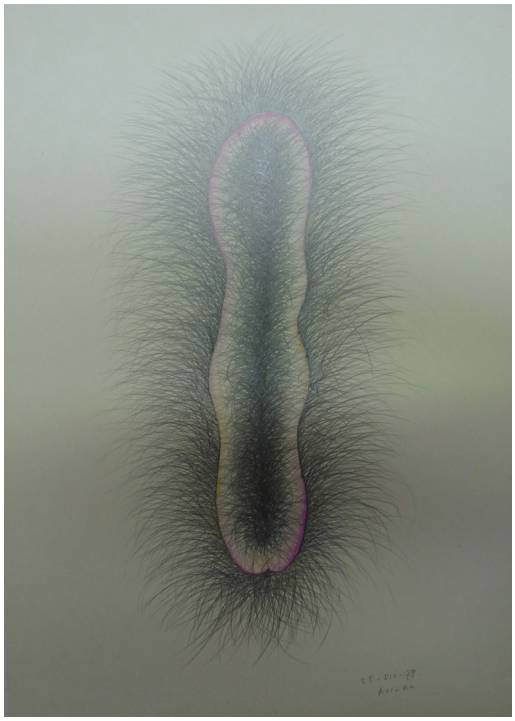
Nº de catalogación	563
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	22-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



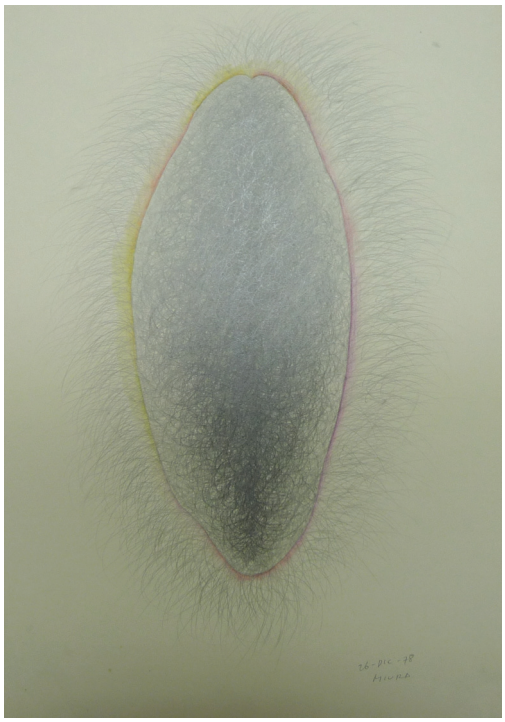
Nº de catalogación	564
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	23-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



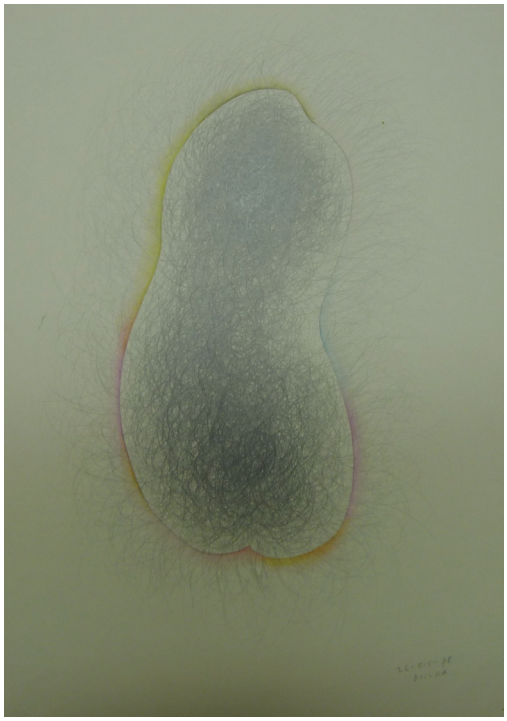
Nº de catalogación	565
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	27-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



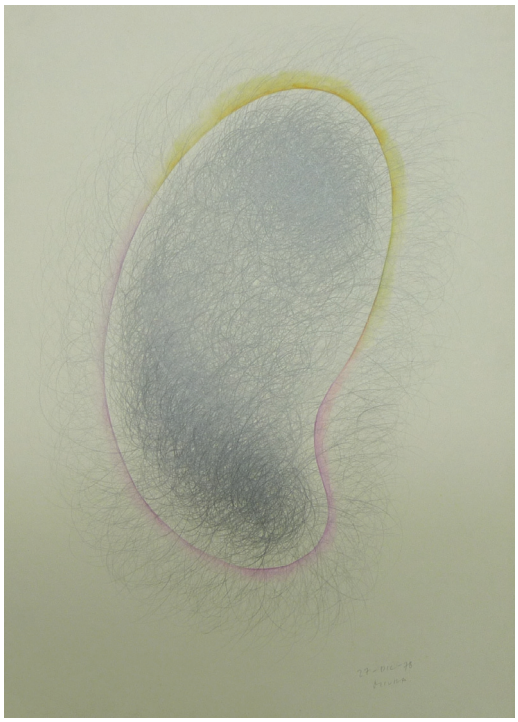
Nº de catalogación	566
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	26-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



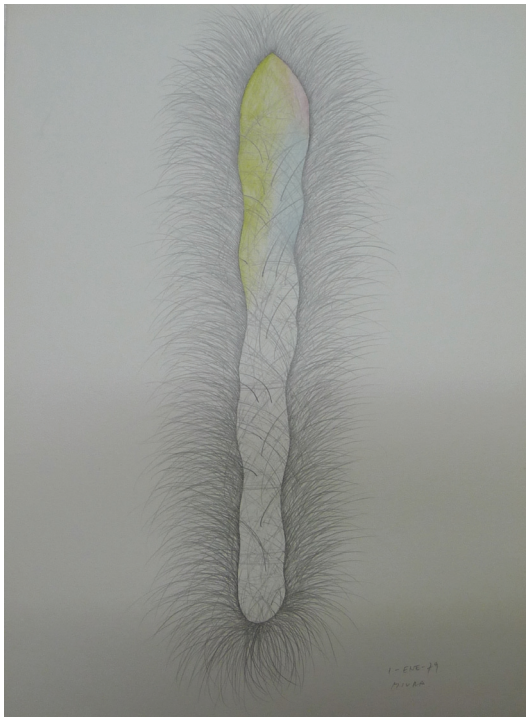
Nº de catalogación	567
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	26-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	568
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	27-DIC-78 MIURA (AID)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	569
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, lápiz/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	3-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



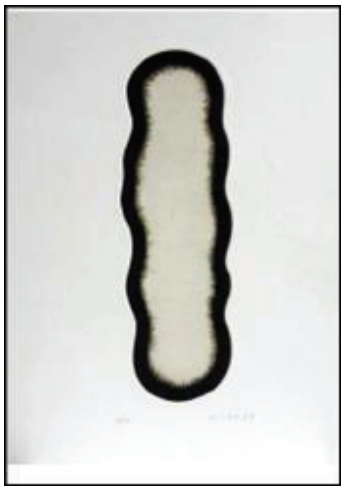
Nº de catalogación	570
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	1-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



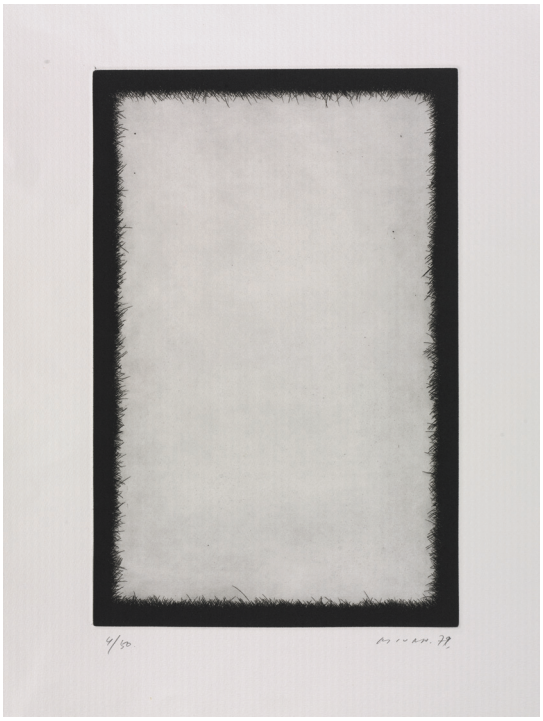
Nº de catalogación	571
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	3-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	572
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, barniz blando/papel
Dimensiones	48,5 x 13,7 (plancha), 65,5 x 50,40 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Museo de Málaga (Donación colectivo Palmo)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 573
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Blanco B-2*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 48,5 x 32 (plancha), 65 x 50,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */50 (AII), MIURA 79 (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Biblioteca Nacional (4/50); taller Miura (33/50)

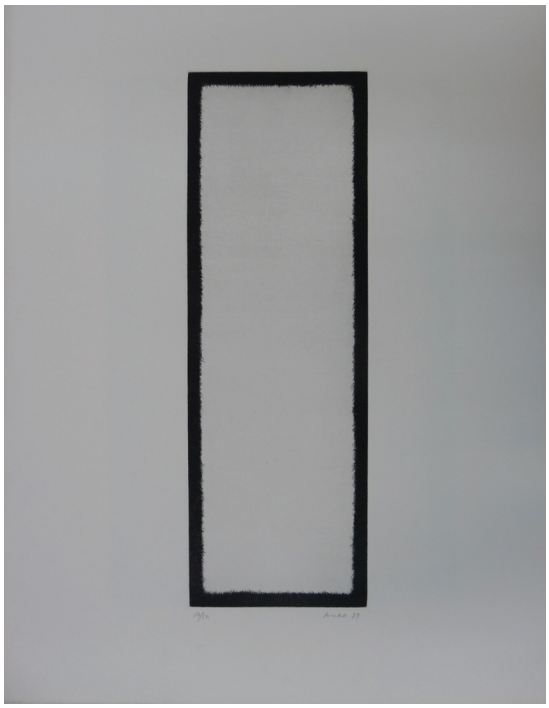
Exposiciones Gal. Tórculo, 1980

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Estampación realizada por el artista en su taller. Tirada de 50 ejemplares y 5 P.A

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 574
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 49 x 16,5 (plancha), 54 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 17/50 (AII), MIURA 79 (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 575
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 31,5 x 48,5 (plancha), 45 x 63 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 35/50 (AII), MIURA 79 (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

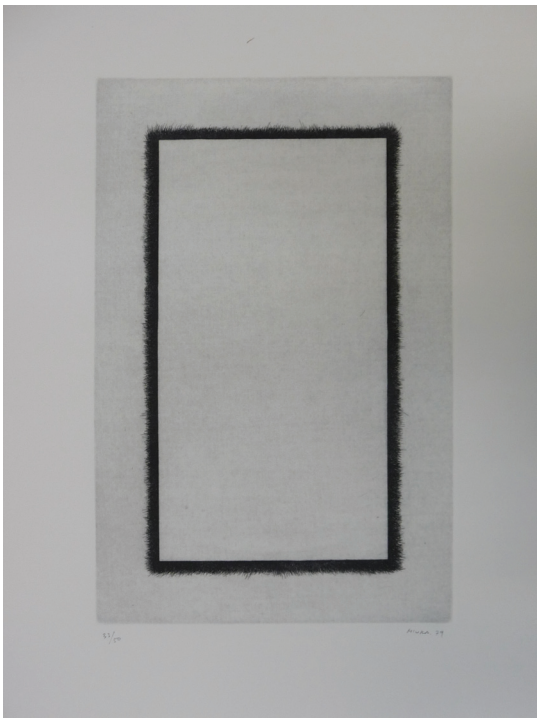
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 576
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 48,5 x 31 (plancha), 65 x 50 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 32/50 (AII), MIURA 79 (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

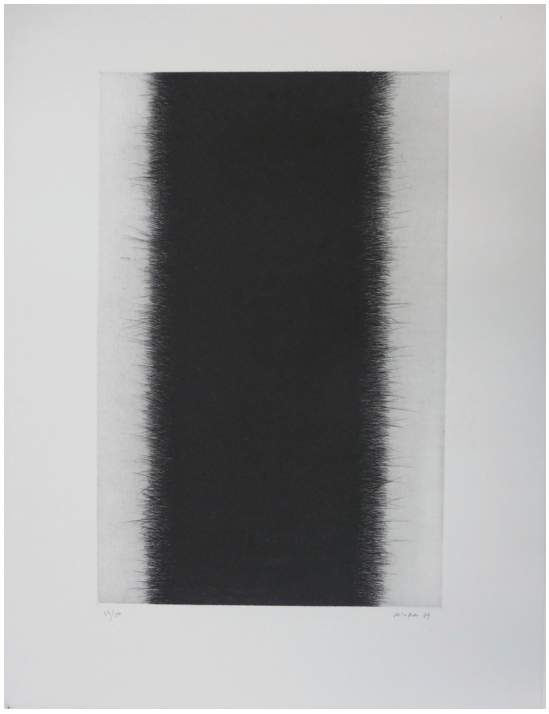
Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	577
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Negro B-3*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	48,5 x 31 (plancha), 65 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Biblioteca Nacional (4/50); taller Miura
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Estampación realizada por el artista en su taller, 50 ejemplares y 5 P.A.

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



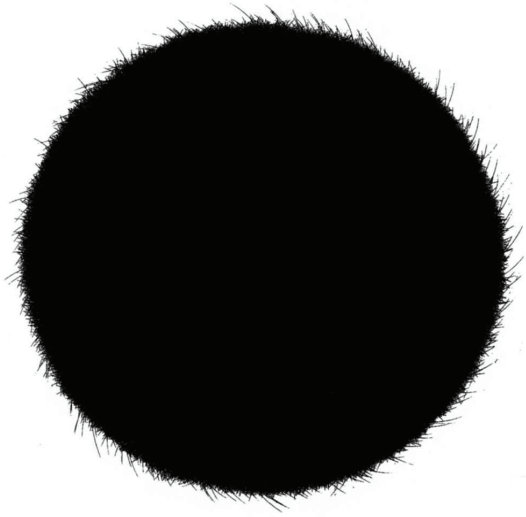
Nº de catalogación	578
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	48 x 32 (plancha), 65 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	33/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	*Mitsuo Miura'88*, 1988
Ref. bibliográficas	CHIRINO, M., 1988, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



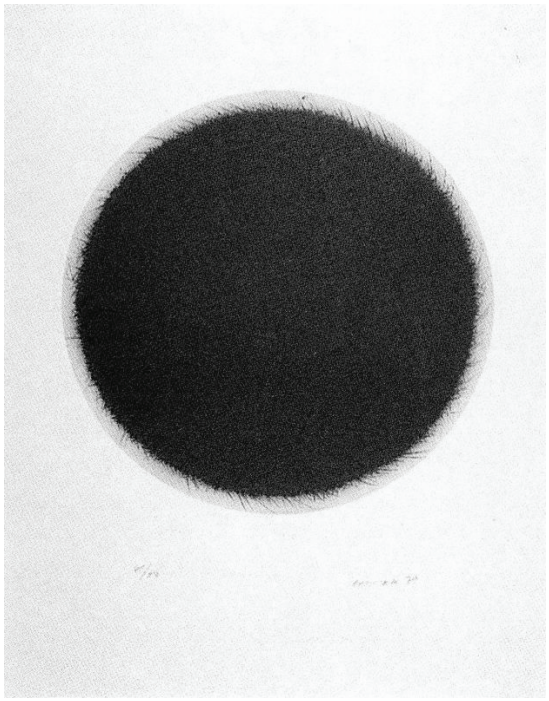
Nº de catalogación	579
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Gris B-1*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	48,5 x 32 (plancha), 65,5 x 50,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Biblioteca Nacional (4/50); taller Miura (32/50)
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980; Gal. Costa-3, 1981; *Mitsuo Miura '88*, 1988
Ref. bibliográficas	CHIRINO, M., 1988, s. p.; MAROTO TELLO, J., 1999, p. 7
Ref. en publicaciones periódicas	AZPEITIA, Á., 29-XI-1981, s. p.
Observaciones	Estampación realizada por el artista en su taller. Tirada de 50 ejemplares y 5 P.A

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



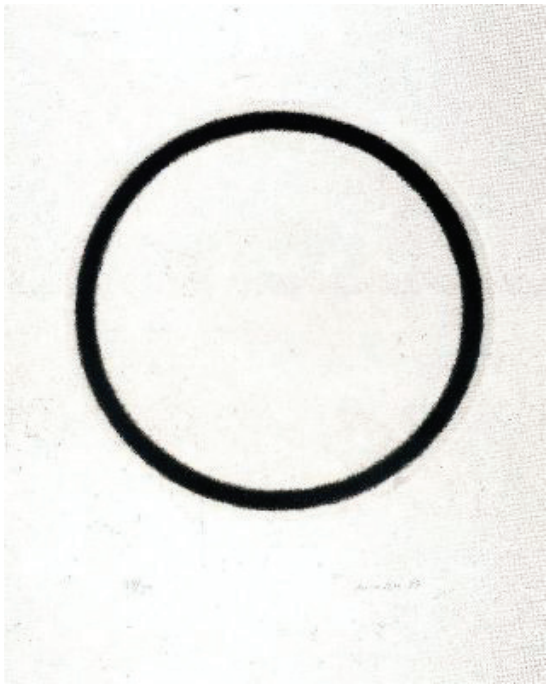
Nº de catalogación	580
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	46,5 x 45,3 (plancha), 78,4 x 62,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	7/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Museo de Málaga (Donación colectivo Palmo); Armando Montesinos (Madrid)
Exposiciones	*Técnicas tradicionales de estampación,* 1981; *Mitsuo Miura'88,* 1988
Ref. bibliográficas	CARRETE PARRONDO, J. *et al.*, 1981, p. 121; CHIRINO, M., 1988, s. p.; MAROTO TELLO, J., 1999, p. 6;
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



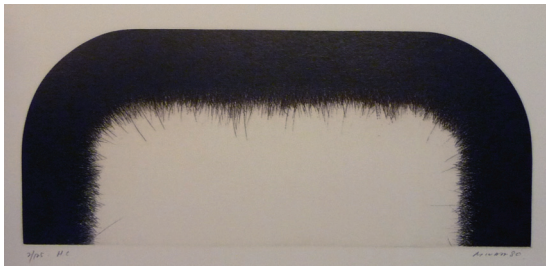
Nº de catalogación	581
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	45,5 (ø plancha), 76 x 63 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	32/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura (32/50); Armando Montesinos (Madrid)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 62
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



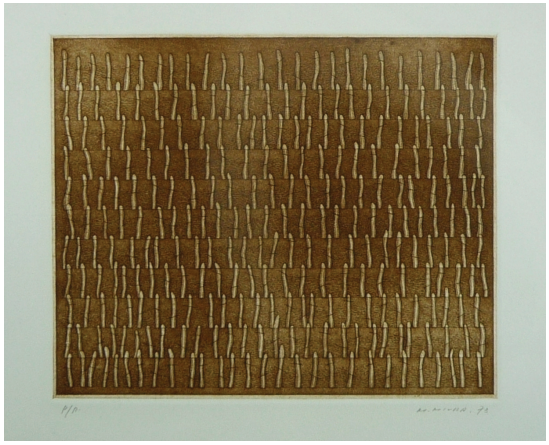
Nº de catalogación	582
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	46,5 x 46,5 (plancha), 78 x 72 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura (32/50); Armando Montesinos (Madrid); Ayuntamiento Alcalá La Real (40/50)
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980; *Técnicas tradicionales de estampación,* 1981; *Mitsuo Miura'88,* 1988; Koldo Mitxelena, 1994; Centro Andaluz de arte seriado; *Colección de obra gráfica del Museo Municipal*, 2004
Ref. bibliográficas	CARRETE PARRONDO, J., *et al.*, 1981, p. 121; CHIRINO, M., 1988, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, p. 62; ALAMINOS LÓPEZ, E., [2000], p. 96
Ref. en publicaciones periódicas	«Las exposiciones que...», 7-III-1980, p. 23
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



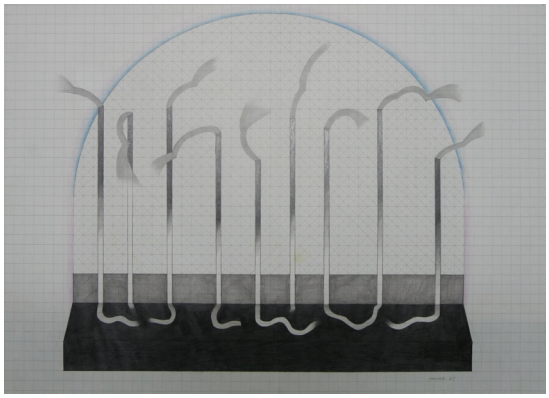
Nº de catalogación	583
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, punta seca/papel
Dimensiones	20,3 x 48 (plancha), 44,9 x 63,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	2/125 (AII), MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	Museo de Málaga (Donación colectivo Palmo) (H. C.); taller Miura (VI/XII)
Exposiciones	*Museo de Málaga. Colectivo Palmo,* 2006
Ref. bibliográficas	CASTAÑOS ALÉS, E., 2006, p. 67
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	584
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), M. MIURA 73 (AID)
Datación	1973
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Sen, 1974; Caja de Ahorros de Navarra, 1974 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 585
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 586
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 33,8 x 46 (marco: 48,3 x 61,4)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Fund. Juan March

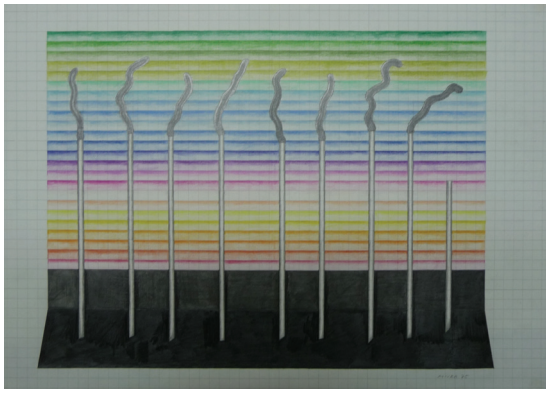
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 587
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

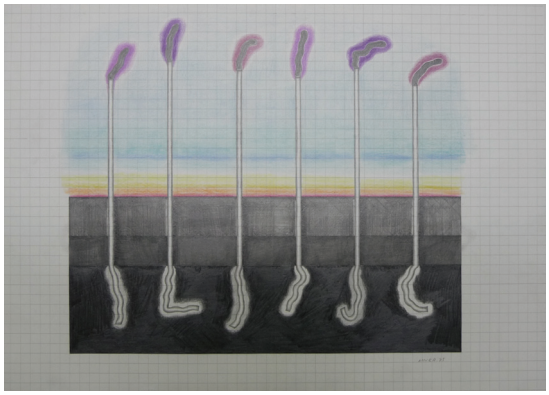
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 588
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

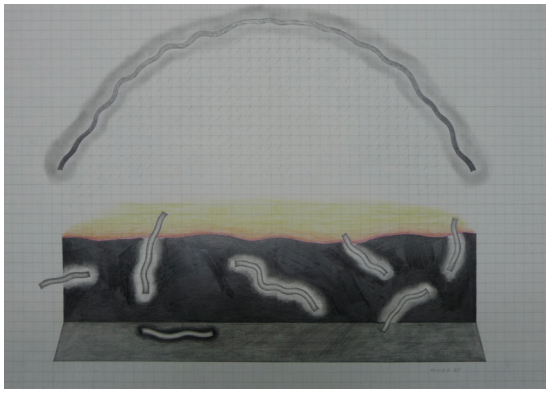
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 589
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

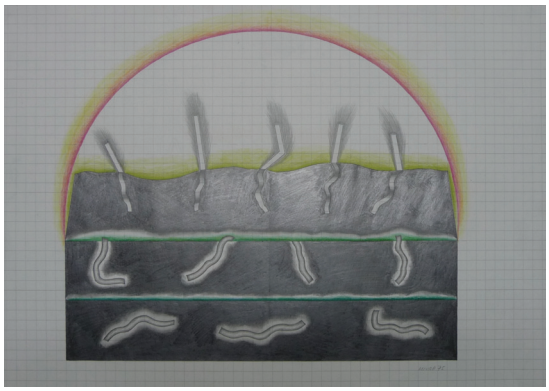
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 590
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

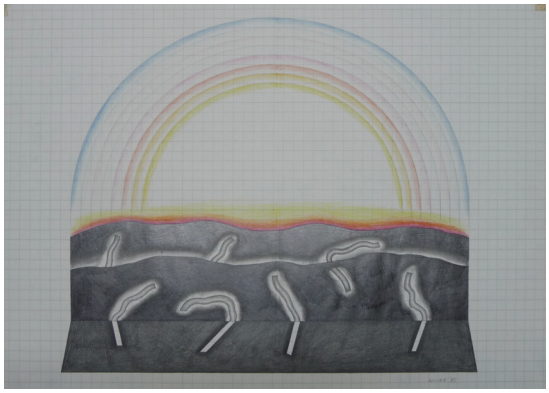
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 591
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, lápiz/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

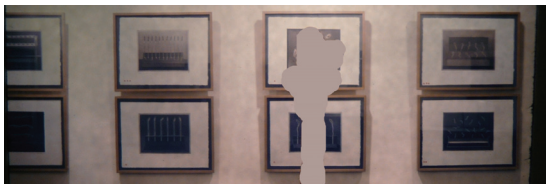
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 592
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

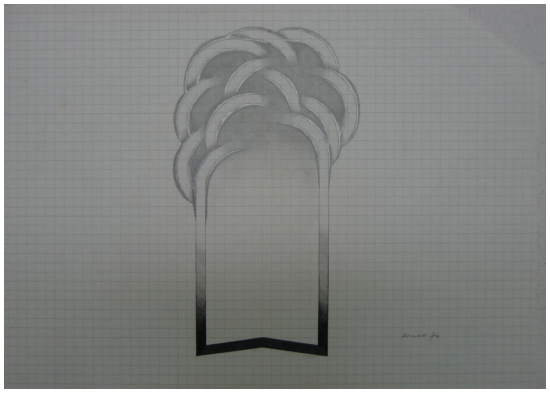
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 593
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 74 (AID)

Datación 1974
Colección/ubicación Taller Miura

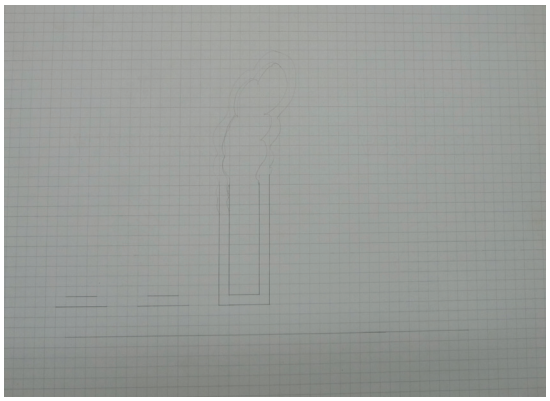
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 594
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1974 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 595
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 12-VIII-75 MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 596
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 18-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 597
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5 aprox.

Inscrip./firmas/marcas No legible

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

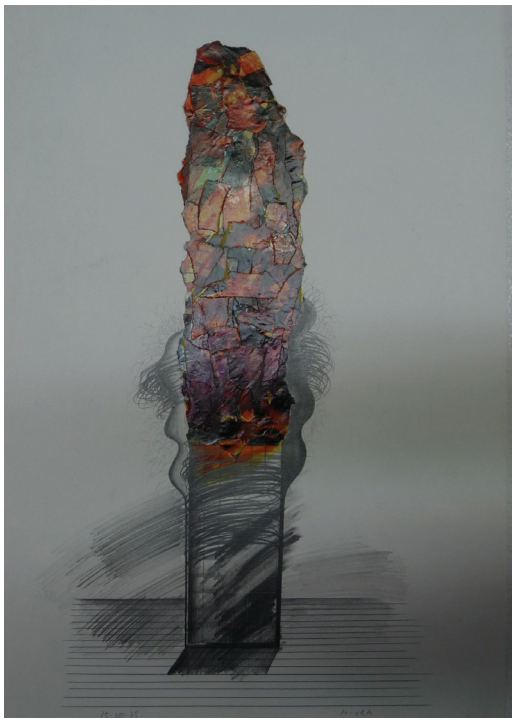
Exposiciones Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 598
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 15-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

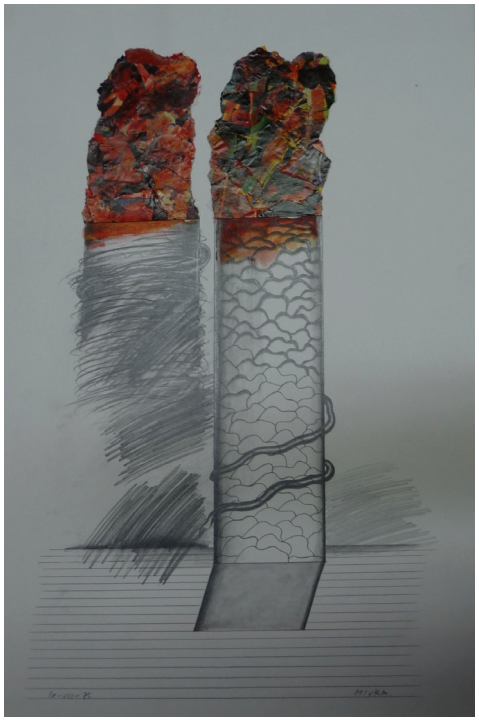
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



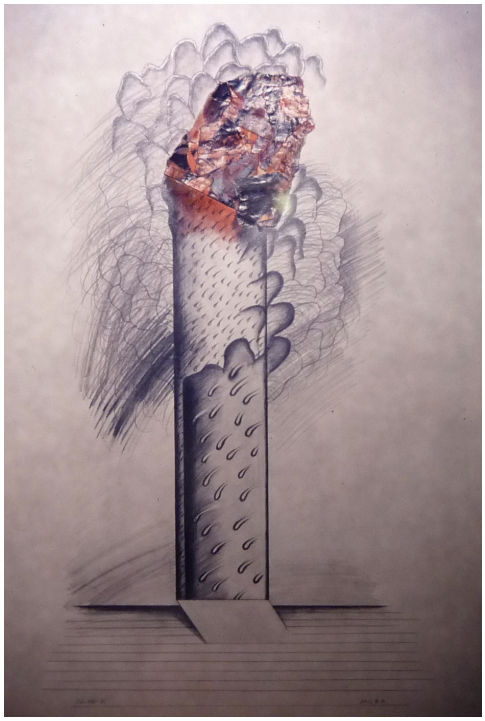
Nº de catalogación	599
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	18-VIII-75 (AII), MIURA (AID)
Datación	1975
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1975
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	600
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	46,5 x 33,5
Inscrip./firmas/marcas	12-VIII-75 MIURA (AID)
Datación	1975
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 601
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 17-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 602
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 18-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 603
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 21-VIII-75 (AII), MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

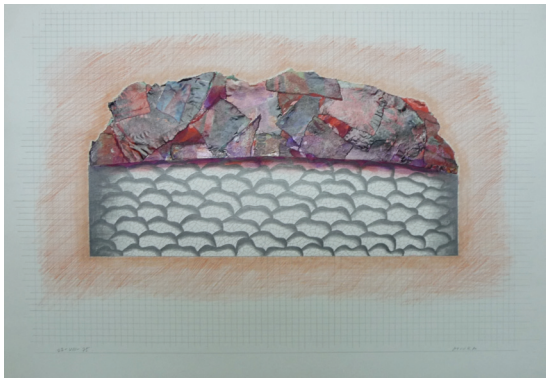
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 604
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 22-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 605
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 46,5 x 33,5

Inscrip./firmas/marcas 21-VIII-75 (AII), MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

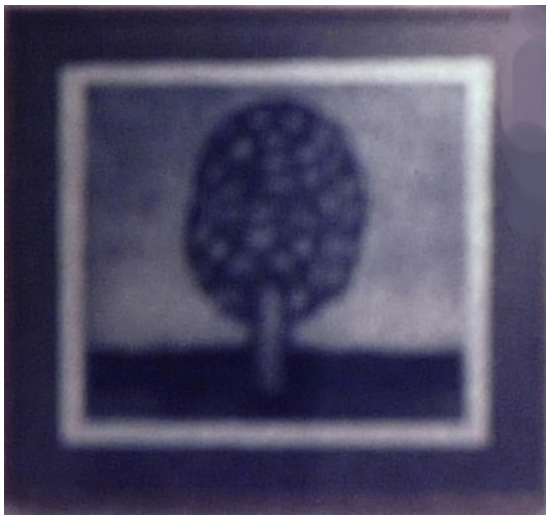
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 606
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

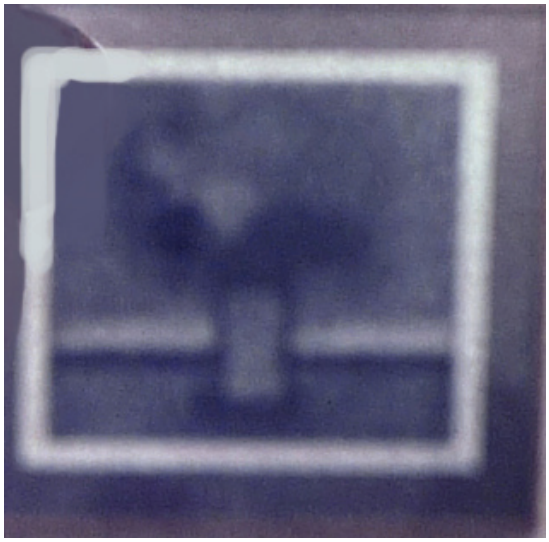
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 607
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 608
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

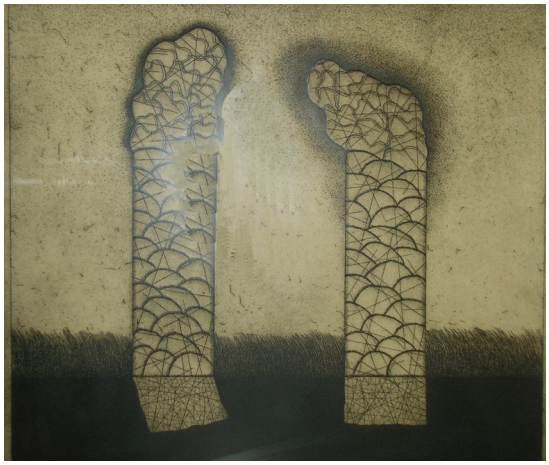
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 609
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 13,9 x 14,4

Inscrip./firmas/marcas P/E (AII), MIURA 75 (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Pilar Vinatea (Madrid)

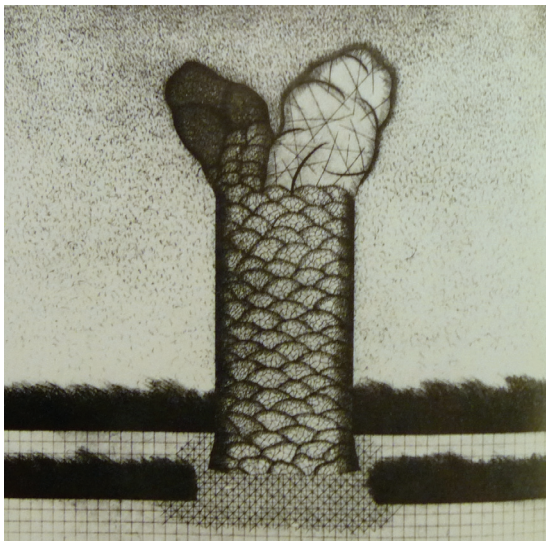
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones La versión definitiva forma parte de una serie que ganó el Premio de Grabado en Alejandría

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 610
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Árboles*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 49 x 54

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones *Gráfica Española Contemporánea*, 1979; *Gráfica Española Actual,* 1981

Ref. bibliográficas PÉREZ, F., 1971, s. p.; AA. VV., *Gráfica*..., 1979, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

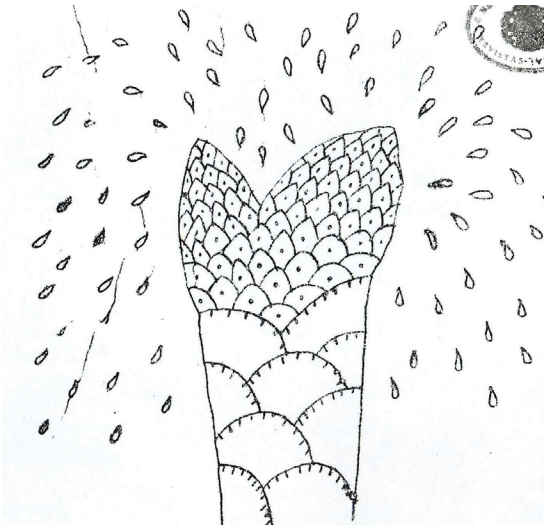
Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



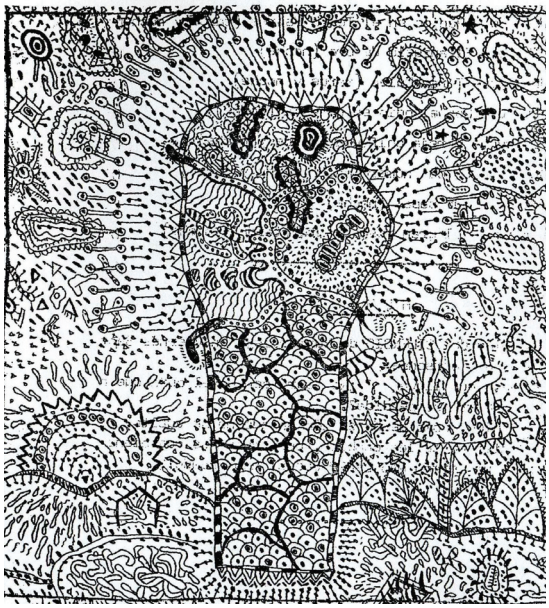
Nº de catalogación	611
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones	49 x 32 (plancha), 65,5 x 50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	93/125 (AII), MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Biblioteca Nacional
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	125 ejemplares

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	612
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1977
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	*Bustarviejo*, n.º 4, 1 de julio, 1977, portada
Observaciones	Dibujo realizado por Miura para la portada de la revista *Bustarviejo*

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 613
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1978
Colección/ubicación

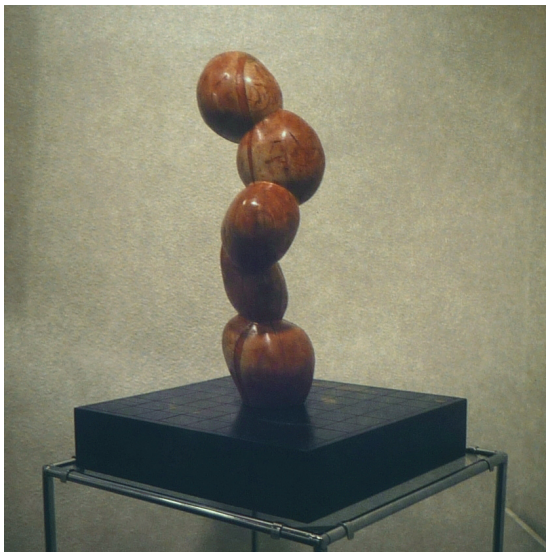
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas *Bustarviejo*, n.º 14, 1 de julio, 1978, portada

Observaciones Dibujo realizado por Miura para la portada de la revista *Bustarviejo*

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 614
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 615
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Dach, 1975; Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 616
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975 [ca]
Colección/ubicación

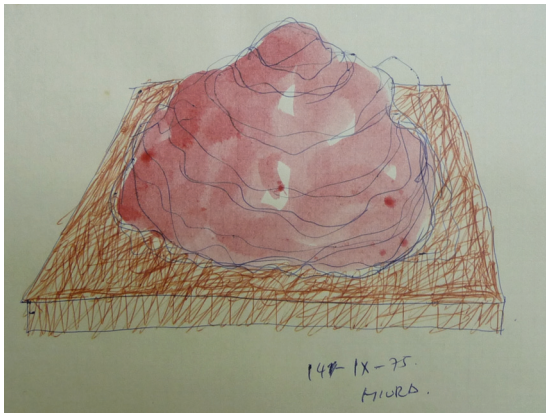
Exposiciones Gal. Dach, 1975 (prob.); Gal. Egam, 1975

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 617
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela, tinta/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas 14-IX-75 MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

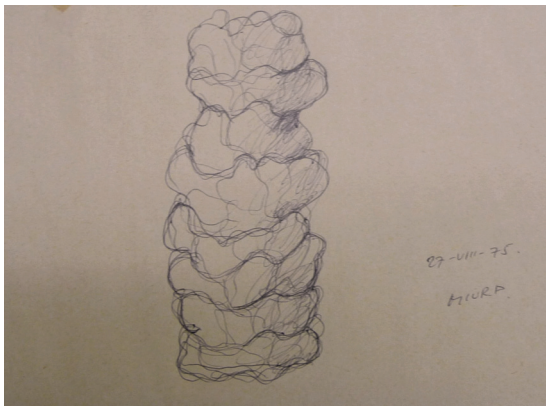
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 618
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas 27-VIII-75 MIURA (AID)

Datación 1975
Colección/ubicación Taller Miura

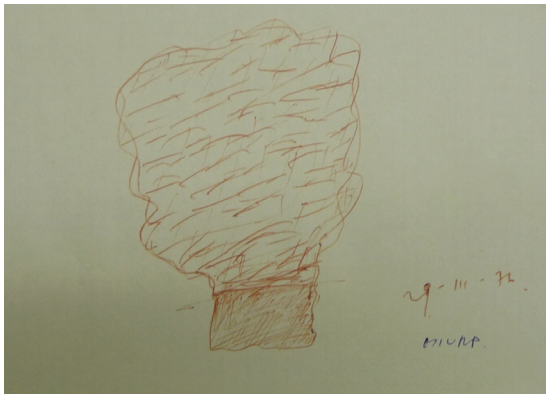
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 619
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 15,5 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas 29-III-76 MIURA (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

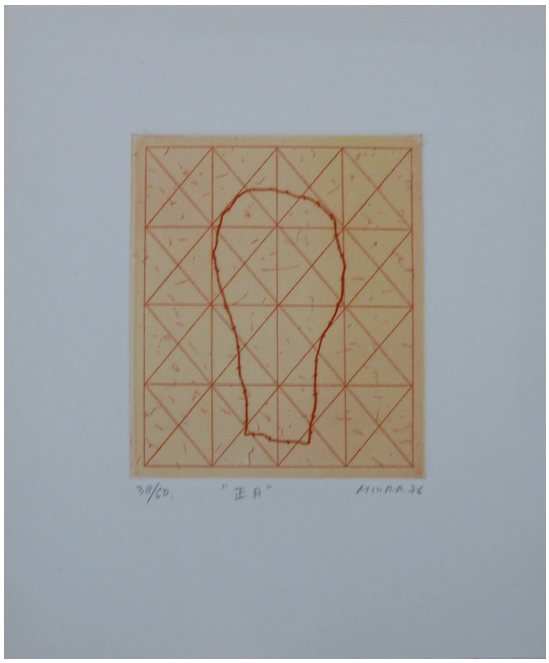
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 620
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *正月*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 11,5 x 10 (plancha), 22 x 18,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 38/50 (AII), 正月 (PIC), MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 621
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 42 x 25

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 622
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	623
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	624
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	35 x 27
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 625
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 27

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 626
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	627
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación	628
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	46 x 38
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 629
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 27

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1976 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 630
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 631
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 54

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 632
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 27

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

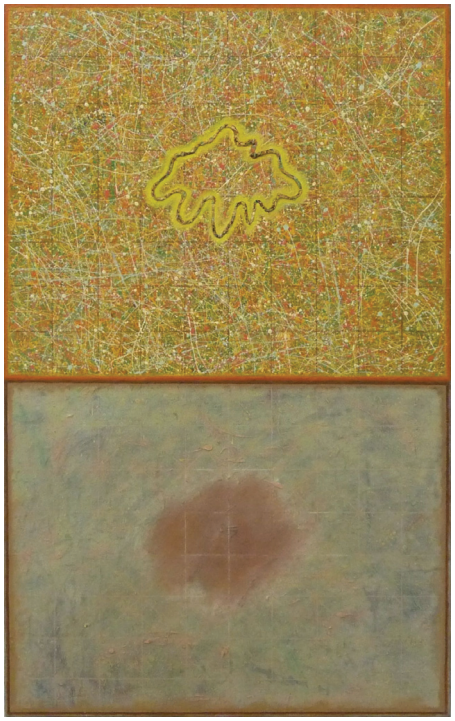
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Aproximación a lo Orgánico* (1972-1980)



Nº de catalogación 633
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

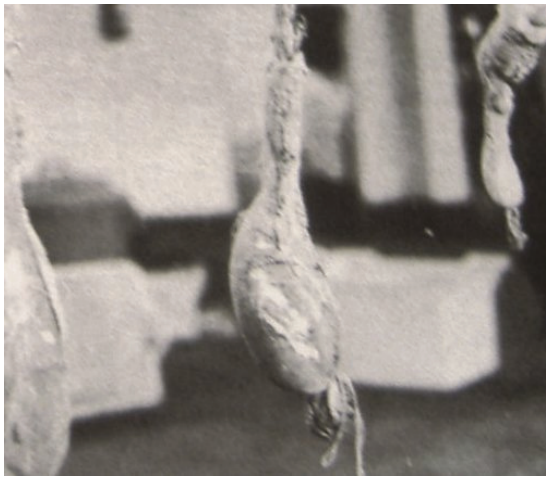
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 634
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 635
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

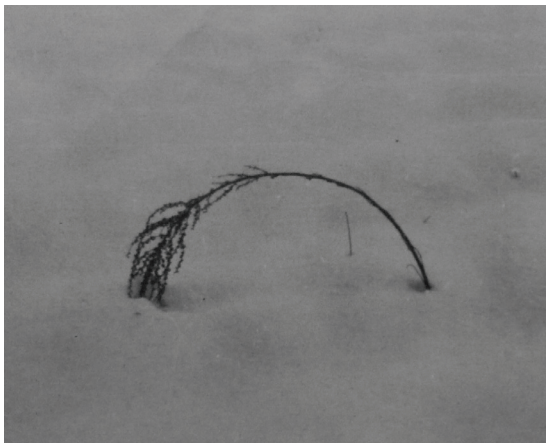
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 636
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

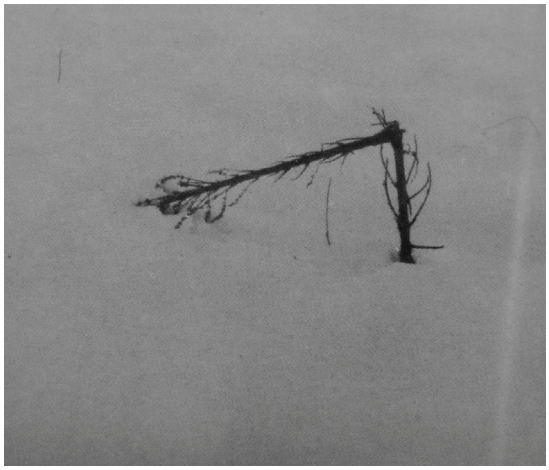
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 637
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

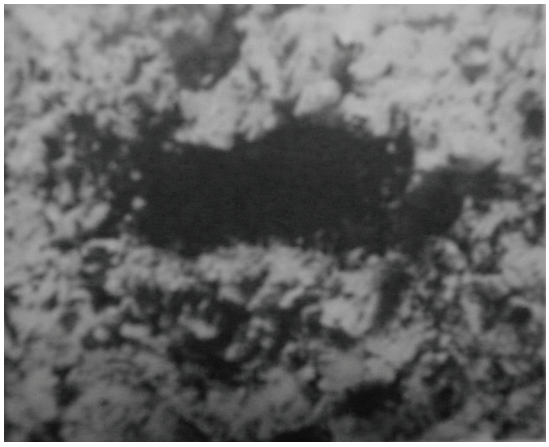
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 638
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

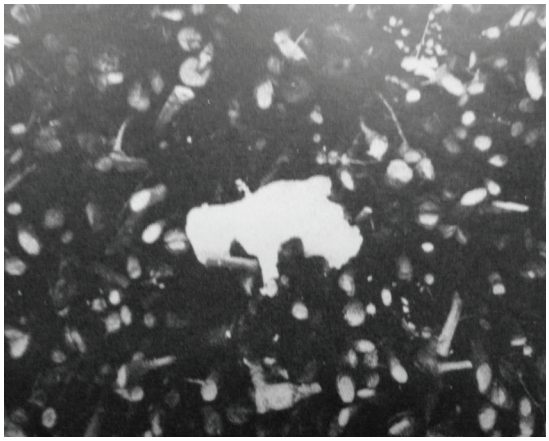
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 639
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

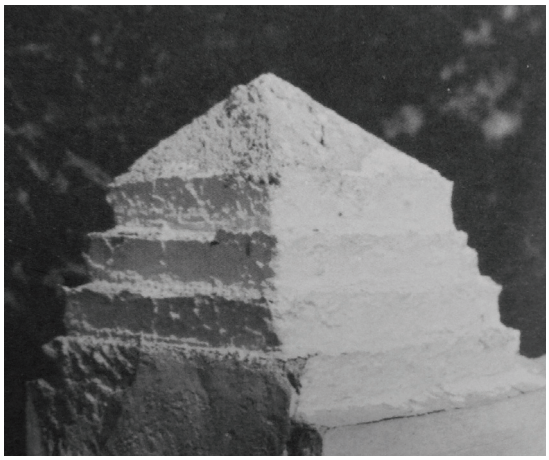
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 640
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

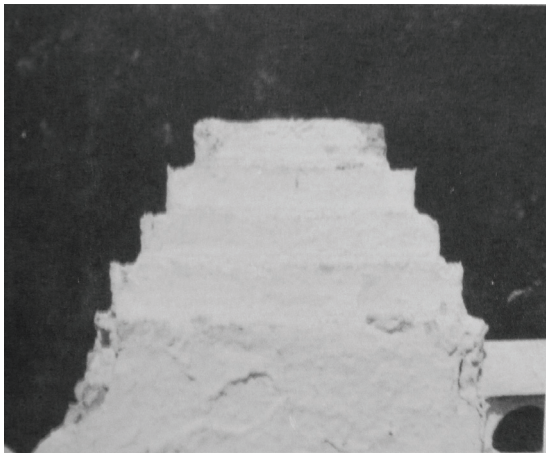
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 641
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

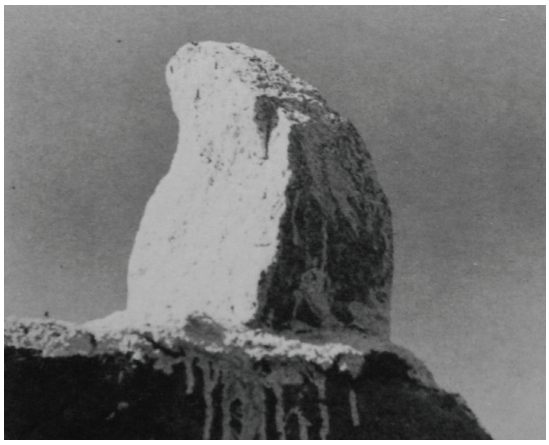
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 642
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

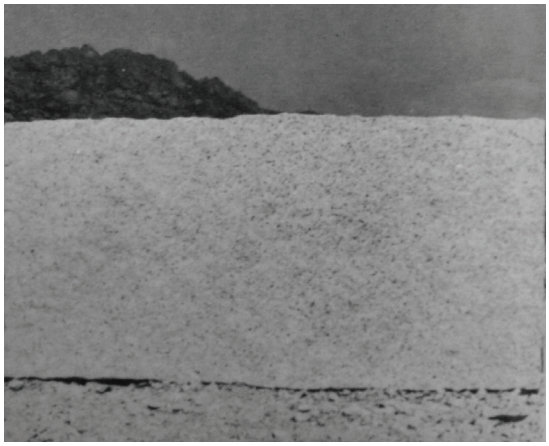
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 160 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 643
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

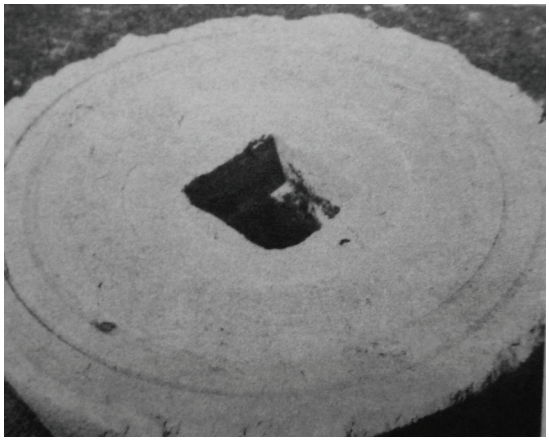
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 644
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

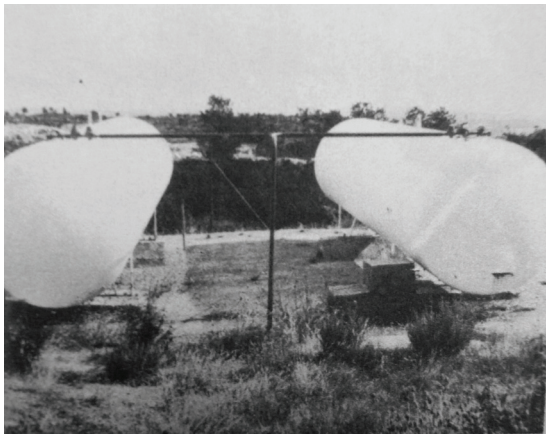
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 645
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 7,5 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1975-77
Colección/ubicación

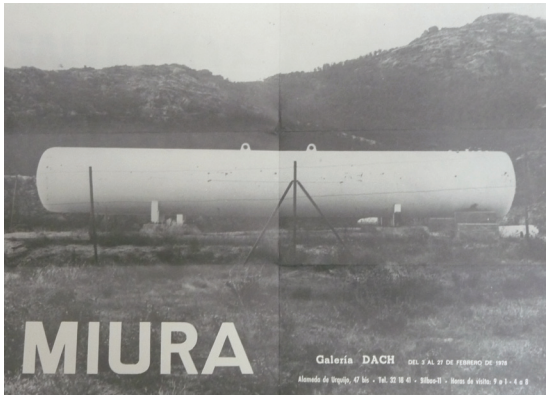
Exposiciones

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A.,1981, p. 13

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 646
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1975-77 [ca]
Colección/ubicación

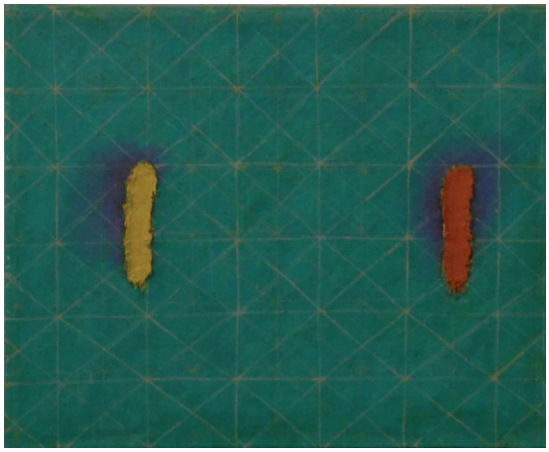
Exposiciones Gal. Dach, 1975; Gal. Egam, 1975 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 647
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 54 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1976 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

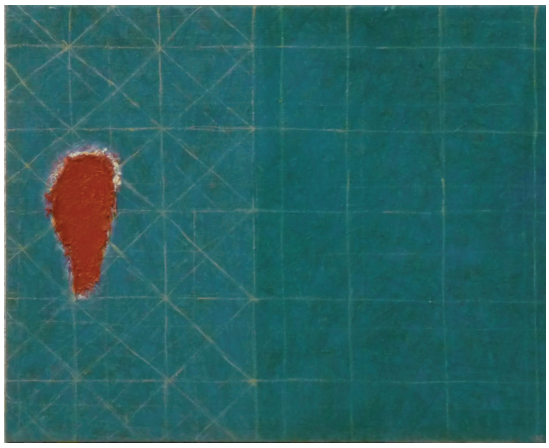
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 648
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 54 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1976 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

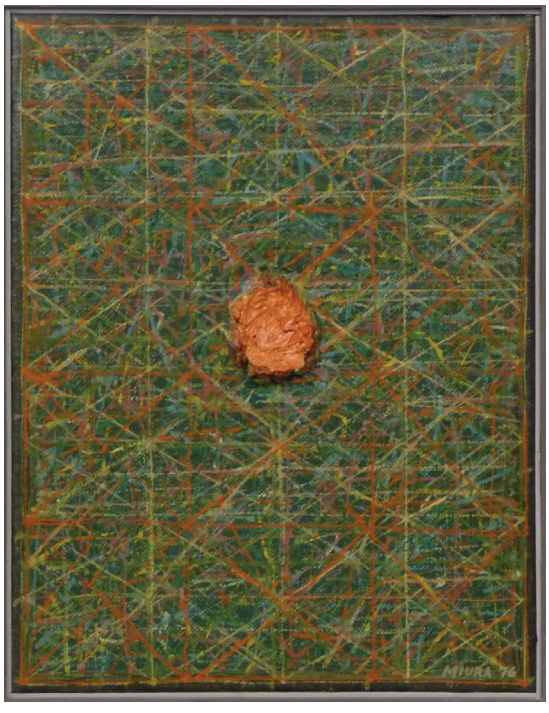
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



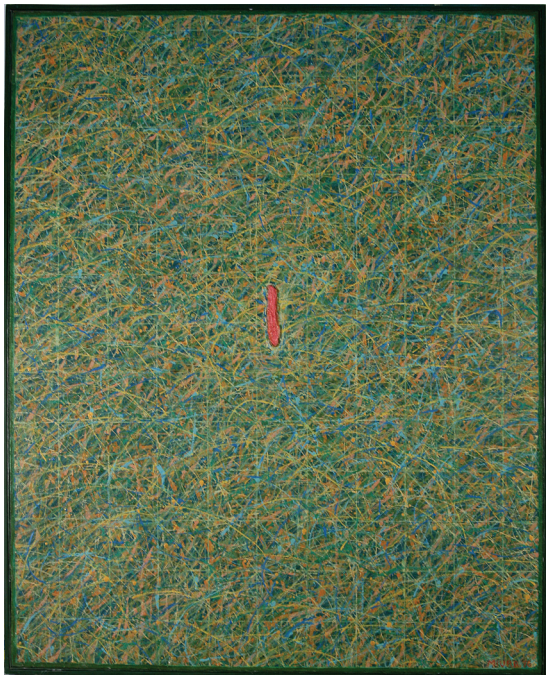
Nº de catalogación	649
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1976 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	650
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	35 x 27
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 651
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 81

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación José Luis Rueda Jiménez (anteriormente de Gerardo Rueda) (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas CALVO SERRALLER, F., s. f.; TRUJILLO, M., 2007, p. 112

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 652
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 27

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

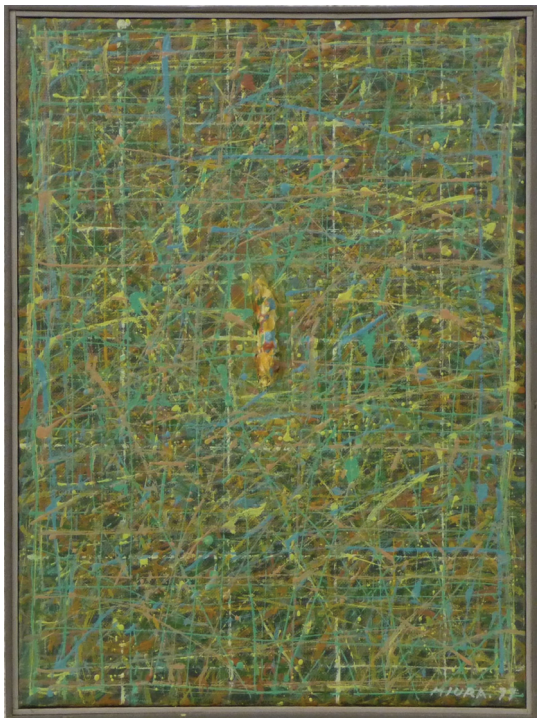
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	653
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	654
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 655
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 656
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 34

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 657
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 34

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 658
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 61 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 76 (AID)

Datación 1976
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 34

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



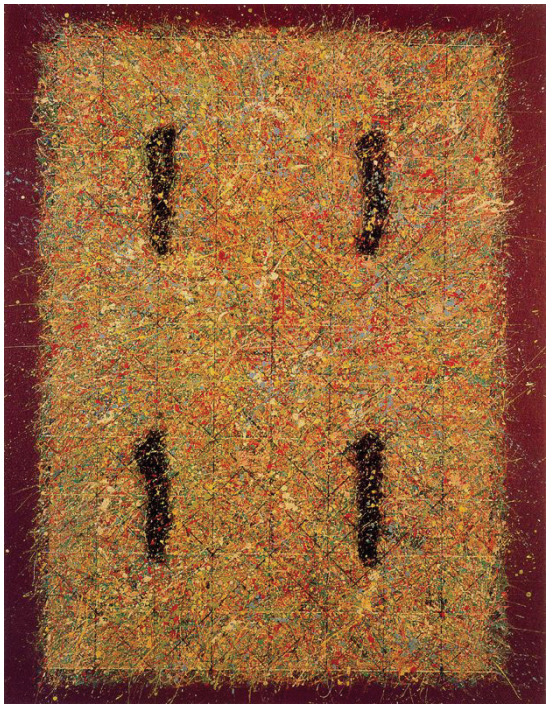
Nº de catalogación	659
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	61 x 50
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 34
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



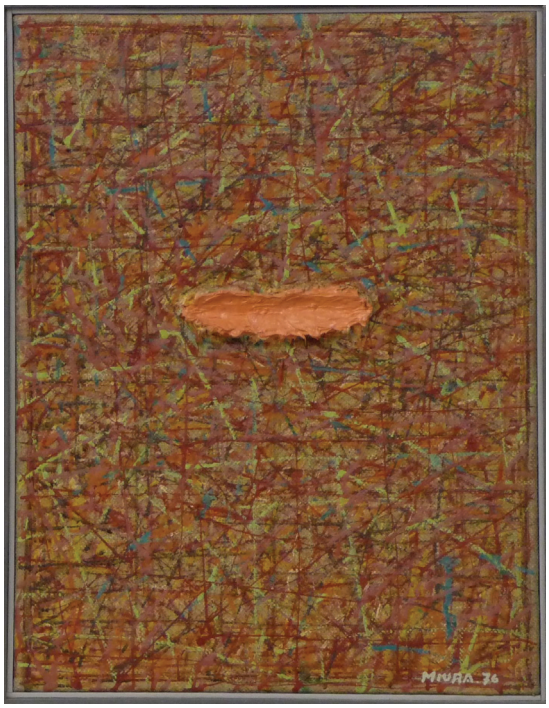
Nº de catalogación	660
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	196 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 n.º13 (REV)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 47
Ref. en publicaciones periódicas	MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 1
Observaciones	En Koldo Mitxelena, 1994 fechada en 1977

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



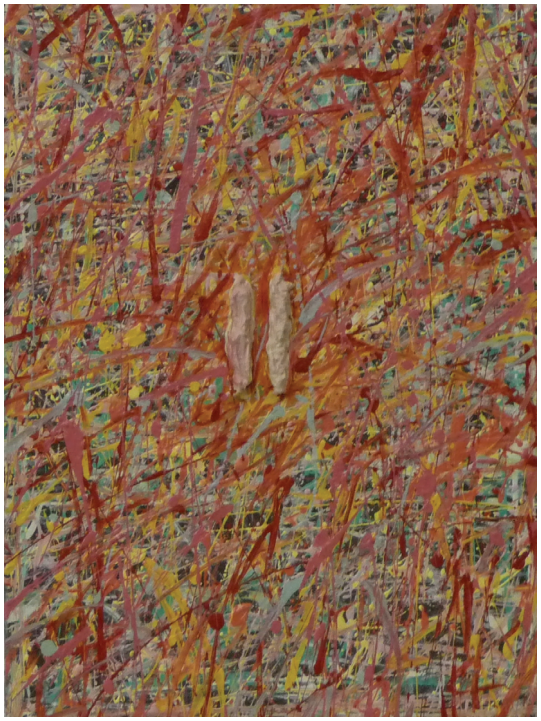
Nº de catalogación	661
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	130 x 98
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Real Academia de Bellas Artes (legado Juana Mordó)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 33
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	662
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	35 x 27
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 76 (AID)
Datación	1976
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 663
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 27

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

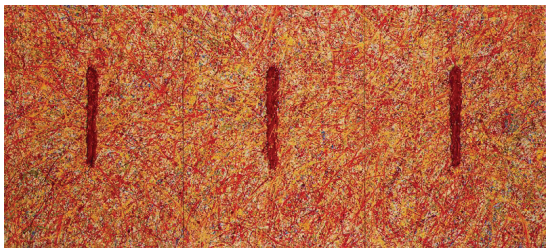
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 664
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 219

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación Alfonso Albacete (Madrid)

Exposiciones MEAC, 1981; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 36

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 665
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentado en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 666
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 667
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 68 x 54

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 668
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 54

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 669
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 670
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 671
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 672
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



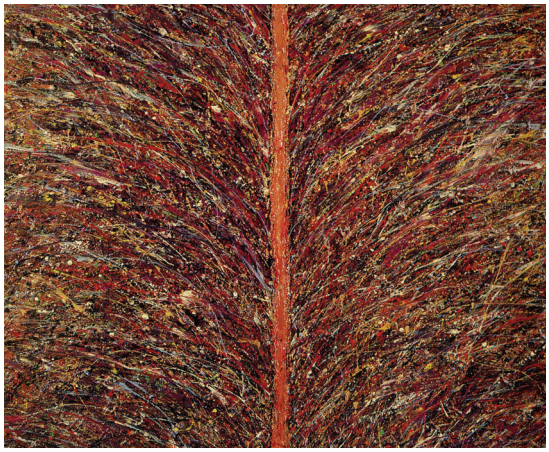
Nº de catalogación	673
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1977 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	674
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1977 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Egam, 1978
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 675
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 102 x 148

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación

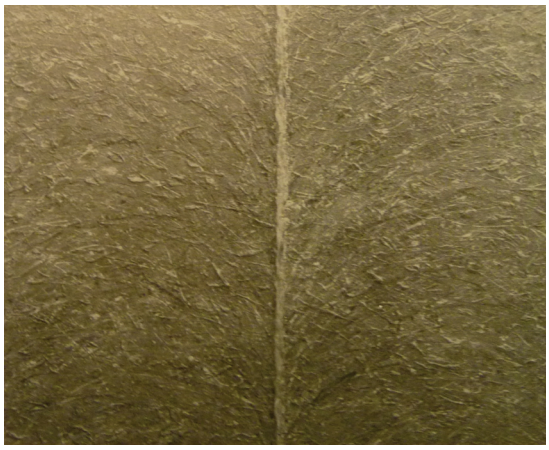
Exposiciones Egam, 1978; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 40

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 676
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977
Colección/ubicación

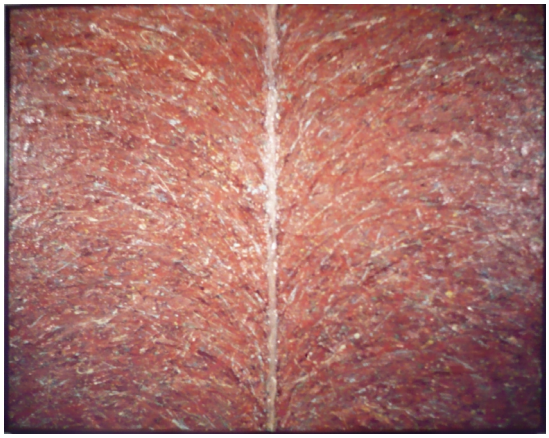
Exposiciones MEAC, 1981

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981, p. 14

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	677
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1977 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	678
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	195 x 160
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1977
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Egam, 1978; Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 39
Ref. en publicaciones periódicas	MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 2
Observaciones	Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 679
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 131 x 163

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 41

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 680
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 681
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 682
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

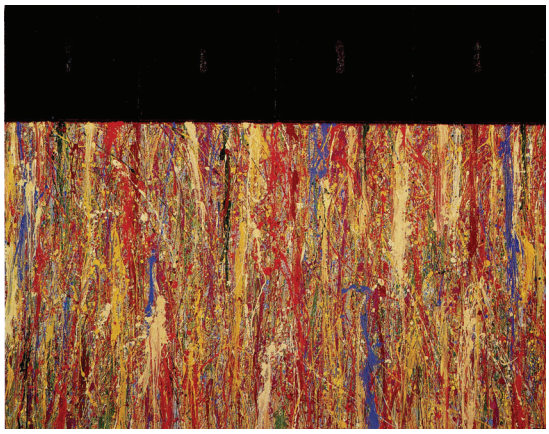
Observaciones Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



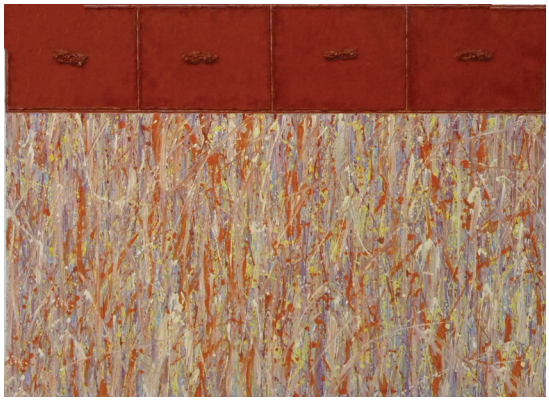
Nº de catalogación	683
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	98 x 130
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 37; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 613 (B)
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	684
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	130 x 162
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; *Imágenes de la abstracción,* 1999
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 43; NAVARRO, M., 1999, p. 160
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 685
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 42

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 686
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 45

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 687
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 163 x 131

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1977 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 45

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 688
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 689
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1978

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentado en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 690
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 116 x 89

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1977
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 46

Ref. en publicaciones periódicas

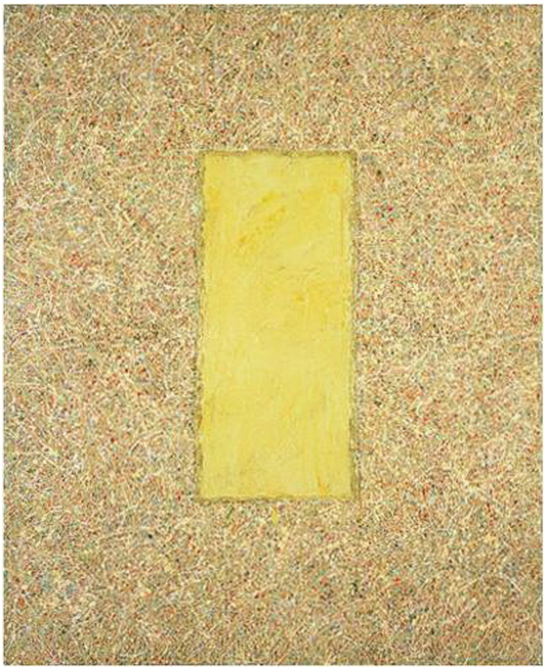
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	691
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 35; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 163 (A)
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	692
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	195 x 160
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1977
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	693
Clasificación genérica	Pintura/objeto artístico
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, papel maché/tabla
Dimensiones	182 x 40 x 13,5
Inscrip./firmas/marcas	No
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1978; MEAC, 1981
Ref. bibliográficas	AGUIRRE, J. A., 1981, p. 15
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



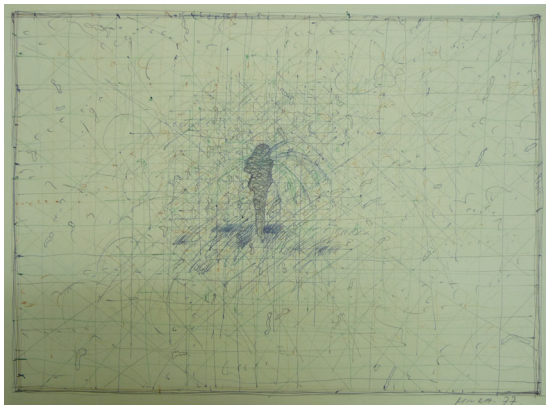
Nº de catalogación	694
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo, papel maché/tabla
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1978
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el programa de TV Trazos, 1978

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



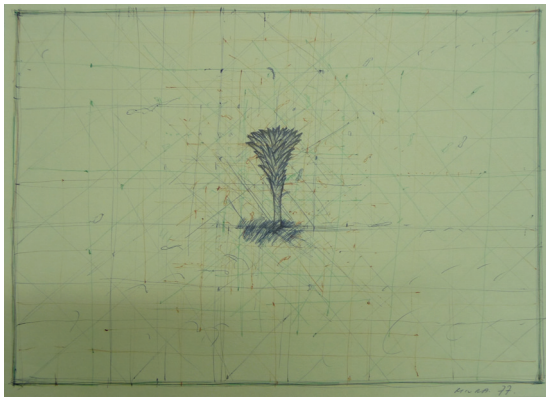
Nº de catalogación	695
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta, lápiz/papel
Dimensiones	24 x 32,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	696
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	24 x 32,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 697
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

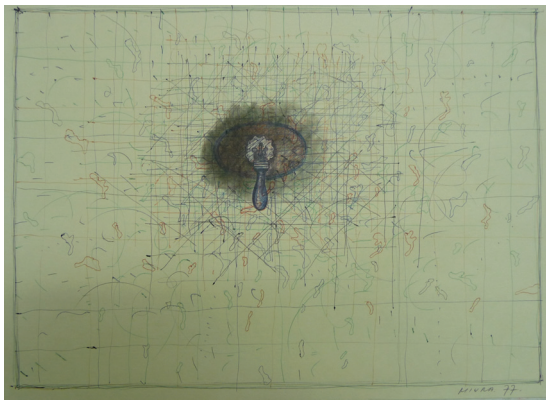
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 698
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

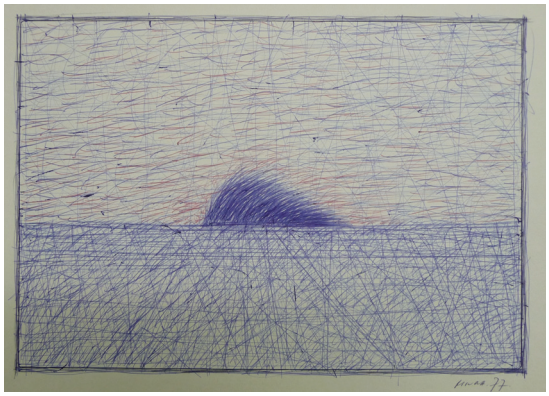
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 699
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

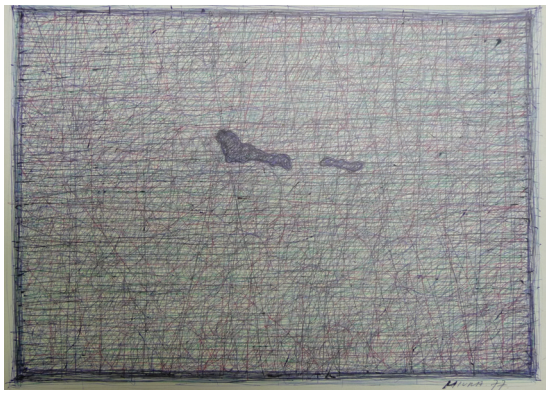
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 700
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

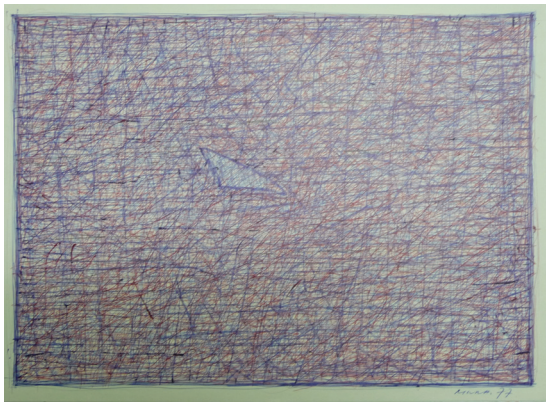
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 701
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

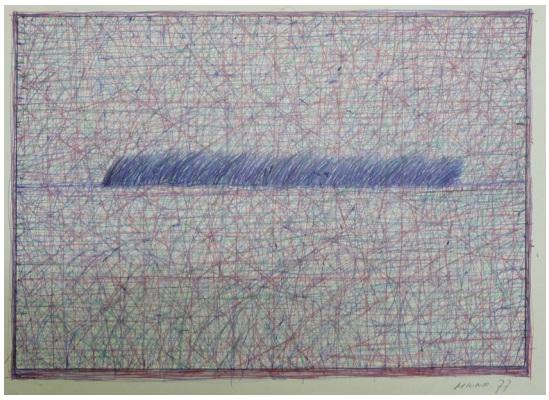
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 702
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 77 (AID)

Datación 1977
Colección/ubicación Taller Miura

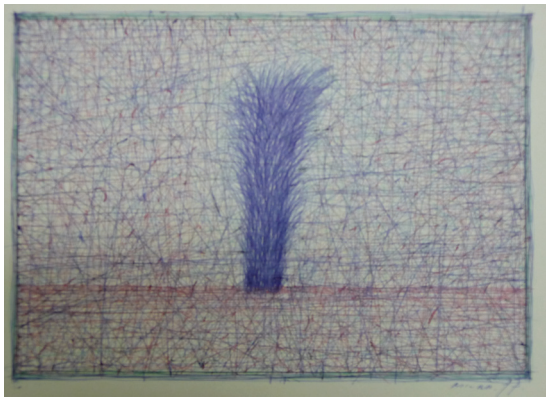
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

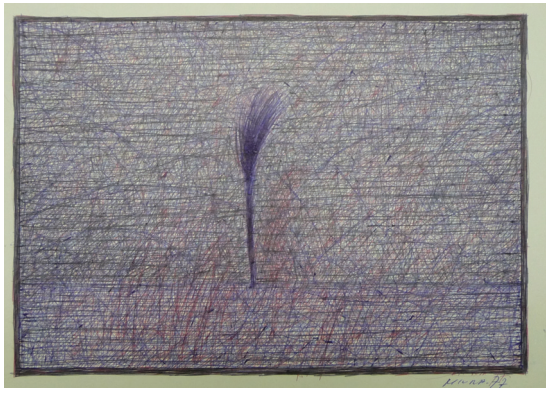
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



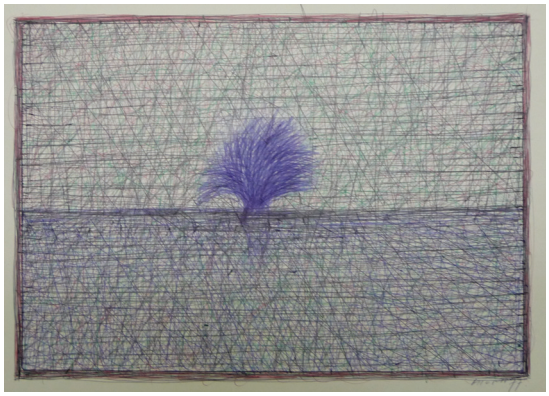
Nº de catalogación	703
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	24 x 33
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



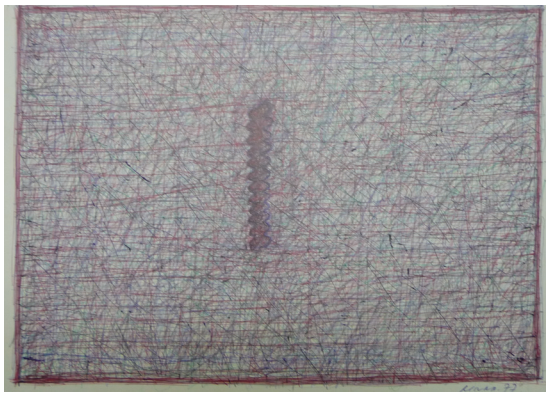
Nº de catalogación	704
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	24 x 33
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	705
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	24 x 33
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	706
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Tinta/papel
Dimensiones	24 x 33
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 77 (AID)
Datación	1977
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 707
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 12 x 11,5 x 11

Inscrip./firmas/marcas MIURA 78 (REV)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 708
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 13 x 18 x 11,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 78 (REV)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 709
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 14,5 x 12 x 7

Inscrip./firmas/marcas MIURA 78 (REV)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 710
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 6,5 x 12,5 x 12,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 79 (REV)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	711
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, cera
Dimensiones	12x 12 x 17
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 78 (REV)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	712
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1978 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	713
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, cera
Dimensiones	13 ø
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 78 (REV)
Datación	1978
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	714
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, serrín
Dimensiones	Variables
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1978
Colección/ubicación	
Exposiciones	MEAC, 1981
Ref. bibliográficas	AGUIRRE, J. A., 1981, p. 17
Ref. en publicaciones periódicas	CALVO SERRALLER, F., 7-III-1981, p. 3
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	715
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1978 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	716
Clasificación genérica	Escultura
Título	*Expansión III*
Técn./mat./soporte	Madera, cera
Dimensiones	13 x 11 x 12
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979-80
Colección/ubicación	
Exposiciones	*Individualidades*, 1982
Ref. bibliográficas	PEÑALVER, R., 1982, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 717
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún, cera,
Dimensiones 16 x 36 x 14

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1978
Colección/ubicación CAAM

Exposiciones *Fondos del CAAM*, 1997

Ref. bibliográficas AA. VV., *Fondos...*, 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 718
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera, betún
Dimensiones 20 x 50 x 23

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1978
Colección/ubicación CAAM

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 719
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera, betún
Dimensiones 16 x 30 x 13

Inscrip./firmas/marcas MIURA 78 (REV)

Datación 1978
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 720
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 12 x 38 x 9,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 79 (REV)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 721
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 12 x 44 x 11

Inscrip./firmas/marcas MIURA 79 (REV)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 722
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, cera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

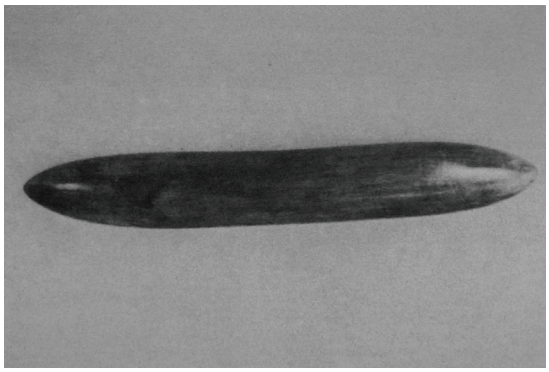
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



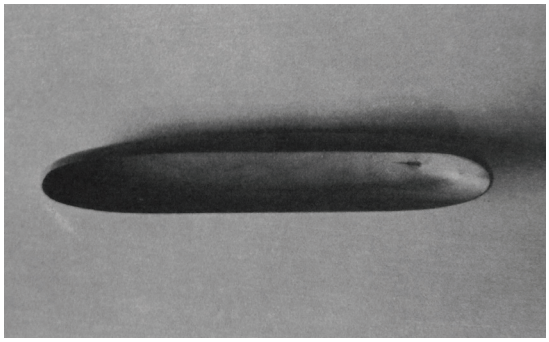
Nº de catalogación	723
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, cera, betún
Dimensiones	10 x 28 x 10
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 79 (REV)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	724
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	180 x 40 x 13
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1978
Colección/ubicación	
Exposiciones	MEAC, 1981
Ref. bibliográficas	AGUIRRE, J. A., 1981, p. 16
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	725
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	180 x 40 x 16
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1978
Colección/ubicación	
Exposiciones	MEAC, 1981
Ref. bibliográficas	AGUIRRE, J. A., 1981, p. 16
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	726
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	12,5 x 35,5 x 8,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 78 (REV)
Datación	1978
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	727
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	43 x 9,5 x 8,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1979
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	728
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	7 x 53,5 x 9
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 729
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1979 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 730
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 731
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 732
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979 [ca]
Colección/ubicación

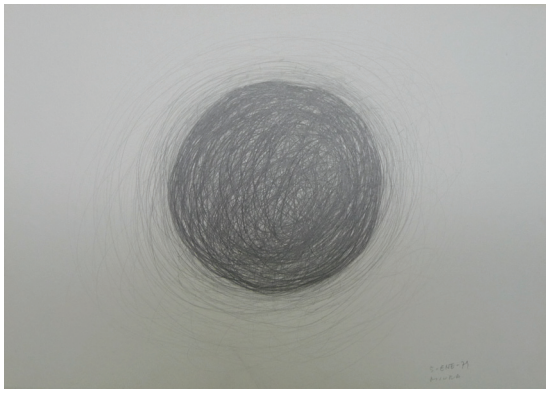
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 733
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 5-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

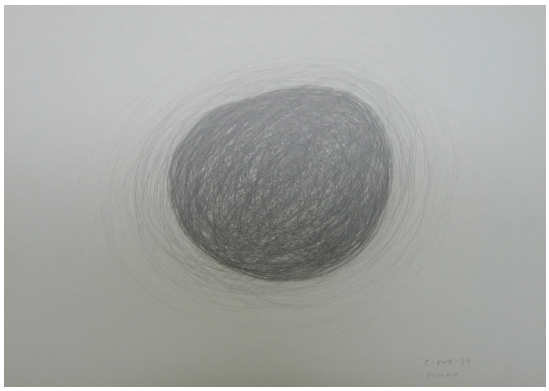
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 734
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 5-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

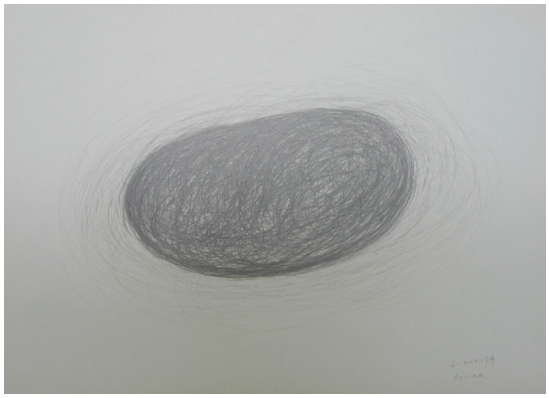
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 735
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 6-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

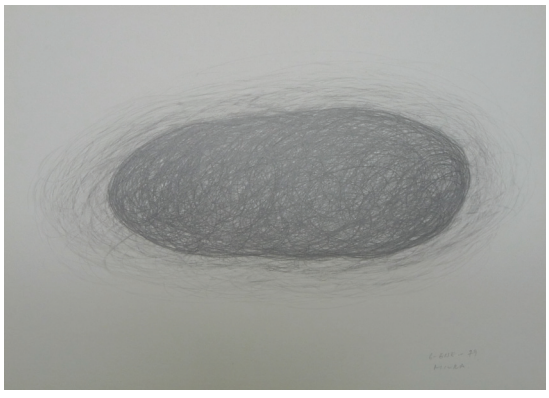
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 736
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 6-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 737
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 6-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 738
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 6-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

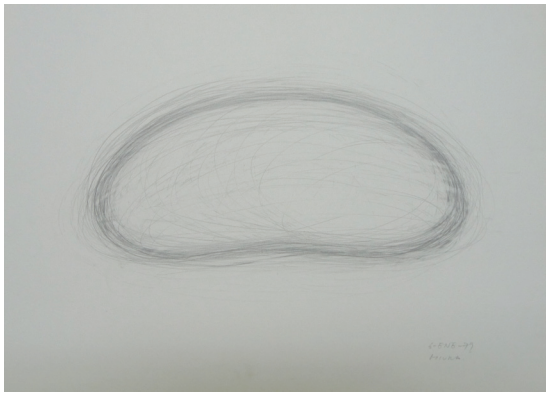
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 739
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 6-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 740
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas 7-ENE-79 MIURA (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

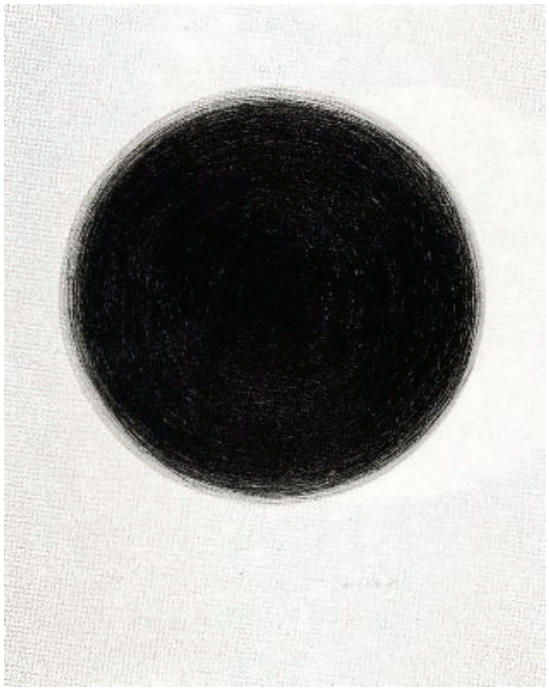
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



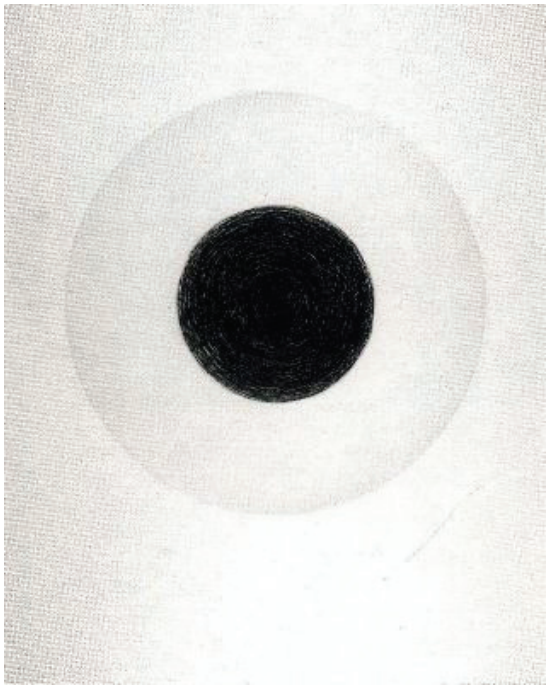
Nº de catalogación	741
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	24 x 33
Inscrip./firmas/marcas	7-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



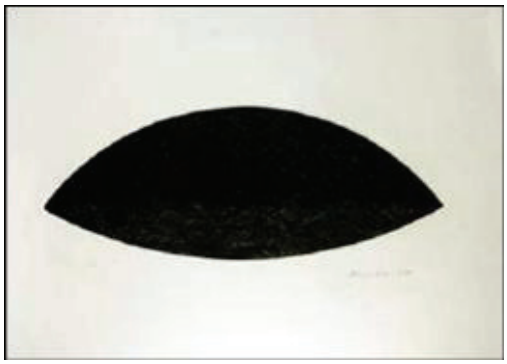
Nº de catalogación	742
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	46 (ø plancha), 76 x 63 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	*/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Ayuntamiento Alcalá La Real (P/A 3/5); Mariano Navarro (19/50); Armando Montesinos (Madrid)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; Centro Andaluz de Arte Seriado
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 63
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	743
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	46 (ø plancha) 78 x 63 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	30/50 (AII), MIURA 79 (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura; Armando Montesinos (Madrid)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 62
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	744
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte, barniz blando/papel
Dimensiones	18,7 x 48,7 (plancha), 52,60 x 65,50 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	P/A (AII), MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	Museo de Málaga (Donación colectivo Palmo)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 745
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 12 x 368 x 10

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1979
Colección/ubicación Museo Patio Herreriano

Exposiciones *Cuatro dimensiones*, 2003

Ref. bibliográficas BONET CORREA, A., 2002, p. 195; FERNÁNDEZ, O., 2003, p. 43

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 746
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 198 x 9 x 9

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979
Colección/ubicación María Carballido (Madrid)

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984 (prob.); *Los setenta: una década multicolor*, 2001

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2001, pp. 118-119

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 747
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún, cera
Dimensiones 290 x 12 x 10,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

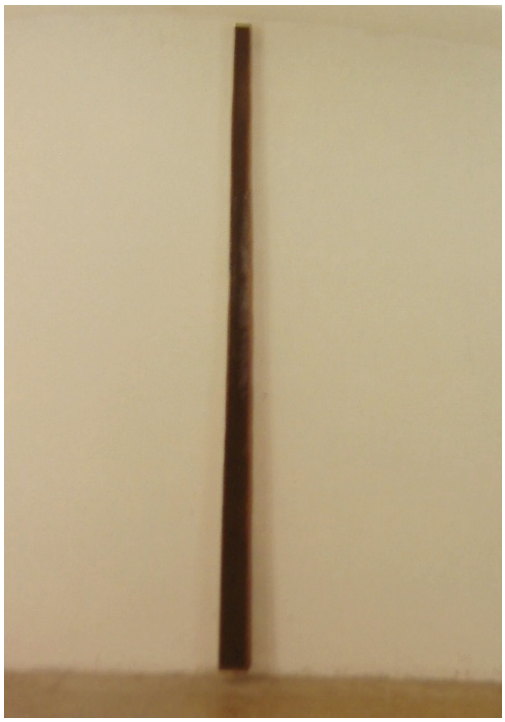
Exposiciones *Imágenes de la abstracción,* 1999; *Un bosque en obras,* 2000; *+- 25 años...*, 2003

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 1999, p. 161; PARREÑO, J. M., 2000, p. 202; RICO, P. J., 2003, p. 113

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 748
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 295 x 20 x 20

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones *23 artistas...,* 1991

Ref. bibliográficas MANUEL BONET, J., 1991, p. 106

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



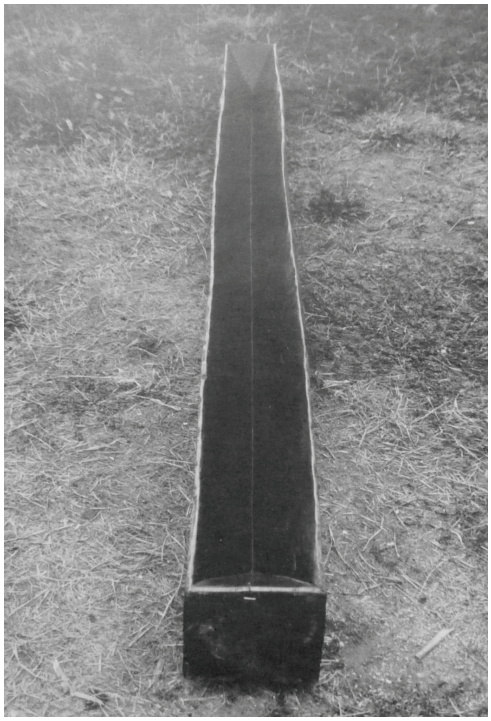
Nº de catalogación	749
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	198 x 9 x 9
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	*En tres dimensiones*, 1984 (prob.); *23 artistas...,* 1991
Ref. bibliográficas	MANUEL BONET, J., 1991, p. 105
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	750
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	235 x 18,5 x 7
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 79 (PI)
Datación	1979
Colección/ubicación	Arturo Rodríguez (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 751
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 17 x 237 x 19

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979-80
Colección/ubicación

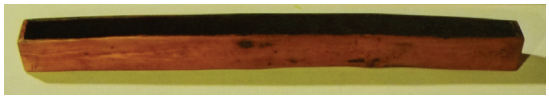
Exposiciones MEAC, 1981; *Individualidades*, 1982

Ref. bibliográficas AGUIRRE, J. A., 1981; PEÑALVER, R., 1982, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 752
Clasificación genérica Escultura
Título *Objeto 10*

Técn./mat./soporte Madera, betún, cera
Dimensiones 7 x 78 x 6,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979-80
Colección/ubicación

Exposiciones *Individualidades*, 1982

Ref. bibliográficas PEÑALVER, R., 1982, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas HUICI, F., 27-II-1982, p. 2

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 753
Clasificación genérica Escultura
Título *Objeto 9*

Técn./mat./soporte Madera, betún, cera
Dimensiones 8 x 99 x 7

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979-80
Colección/ubicación

Exposiciones *Individualidades*, 1982

Ref. bibliográficas PEÑALVER, R., 1982, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas HUICI, F., 27-II-1982, p. 2

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 754
Clasificación genérica Escultura
Título *Trabajo N.º 1*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 372 x 12 x 10

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979-80
Colección/ubicación

Exposiciones *Preliminar*, 1982

Ref. bibliográficas AA. VV., *Preliminar*..., 1982, p. 128

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 755
Clasificación genérica Escultura
Título *Trabajo N.º 2*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 237 x 17 x 19

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1979-80
Colección/ubicación

Exposiciones *Preliminar*, 1982

Ref. bibliográficas AA. VV., *Preliminar*..., 1982, p. 128

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 756
Clasificación genérica Escultura
Título *Trabajo N.º 3*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 187 x 9 x 11

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979-80
Colección/ubicación

Exposiciones *Preliminar*, 1982

Ref. bibliográficas AA. VV., *Preliminar*..., 1982, p. 127

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	757
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	73,5 x 7 x 8,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1979-85
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	758
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	6 x 44,5 x 5,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA '79-'97 (PI)
Datación	1979-97
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



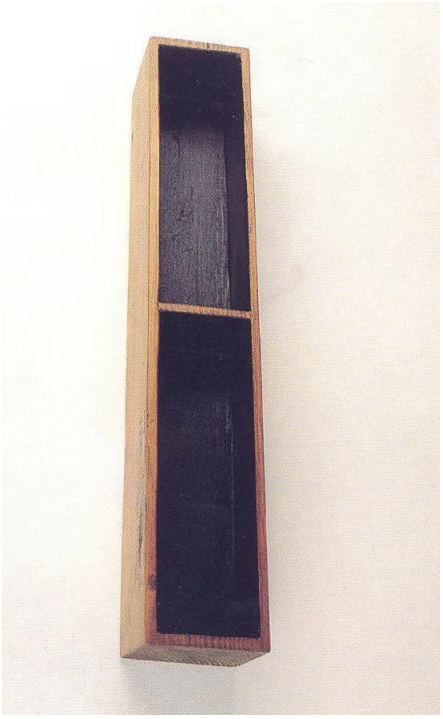
Nº de catalogación	759
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	40 x 7 x 7
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979-85
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 61
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



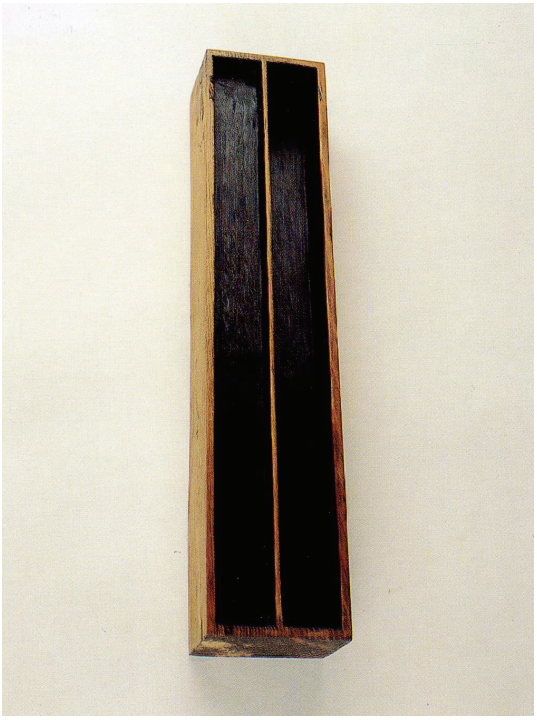
Nº de catalogación	760
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	7 x 7 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 85 (REV)
Datación	1985
Colección/ubicación	Guillermo Lledó (Madrid)
Exposiciones	*Mitsuo Miura'88*, 1988
Ref. bibliográficas	CHIRINO, M., 1988, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	761
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	39,5 x 8 x 6
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979-85
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 61; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 164 (A)
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	762
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, betún
Dimensiones	86 x 8 x 8
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979-85
Colección/ubicación	Armando Montesinos (Madrid)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 60
Ref. en publicaciones periódicas	MURRÍA, A., VII-IX-1994, p. 31
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 763
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 8 x 50 x 15

Inscrip./firmas/marcas MIURA 85 (REV)

Datación 1985
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones *Naturalezas españolas*, 1987

Ref. bibliográficas VÁZQUEZ DE PARGA, A., 1987, p. 193

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 764
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 8 x 39 x 6

Inscrip./firmas/marcas MIURA 85 (REV)

Datación 1985
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones *Naturalezas españolas*, 1987

Ref. bibliográficas VÁZQUEZ DE PARGA, A., 1987, p. 193

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 765
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 9 x 48 x 7

Inscrip./firmas/marcas MIURA 85 (REV)

Datación 1985
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones *Naturalezas españolas*, 1987

Ref. bibliográficas VÁZQUEZ DE PARGA, A., 1987, p. 193

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 766
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, betún
Dimensiones 7 x 34,5 x 9

Inscrip./firmas/marcas MIURA 85 (PI)

Datación 1985
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



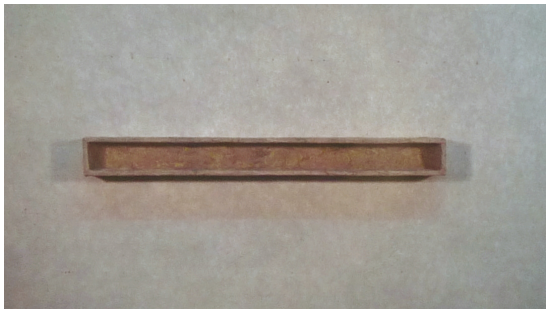
Nº de catalogación	767
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1979 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	768
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	208 x 21 x 13
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1979-80
Colección/ubicación	
Exposiciones	MEAC, 1981; *Individualidades*, 1982; *En tres dimensiones,* 1984 (prob.)
Ref. bibliográficas	AGUIRRE, J. A.,1981; PEÑALVER, R., 1982, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	LOGROÑO, M., 10-III-1985, p. VIII; CASTRO FLÓREZ, F., 5-IX-1994, p. 49
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 769
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1980 [ca]
Colección/ubicación

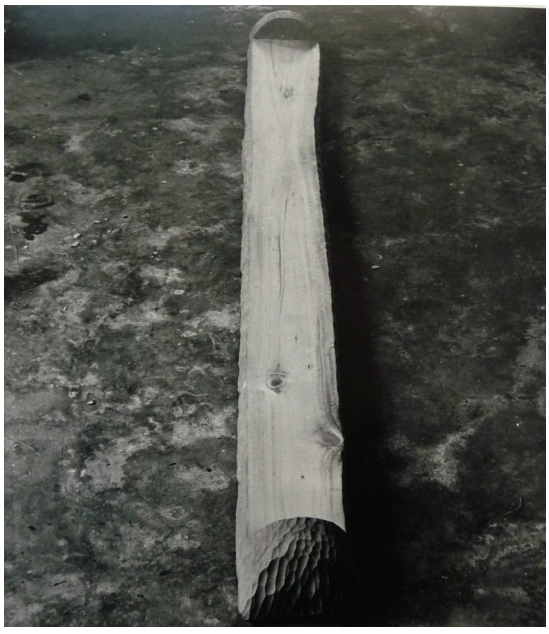
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 770
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 239 x 14 x 11

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

Exposiciones *Madrid + islas,* 1985; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas LOGROÑO, M., 1985, p. 36; MONTESINOS, A., 1994, p. 49

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones También fechada en 1984 y 1986

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 771
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 122 x 11,5 x 17

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1983
Colección/ubicación Ayuntamiento de Pamplona

Exposiciones *En tres dimensiones,* 1984 (prob.)*; Madrid + islas,* 1985; ARCO 96; I Bienal de Escultura, 1996

Ref. bibliográficas LOGROÑO, M., 1985, p. 37; MURRÍA, A., 1996, p. 20; AA. VV., *10 años...*, 2005, p. 39

Ref. en publicaciones periódicas M. A. E., 16-II-1996, p. 46

Observaciones También fechada en 1982

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 772
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 773
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 167 x 19 x 19

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1983
Colección/ubicación

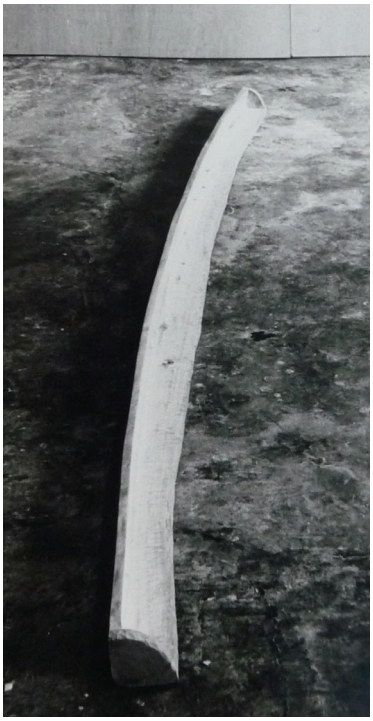
Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984; *Madrid + islas*, 1985

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 57; LOGROÑO, M., 1985, p. 37

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 774
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

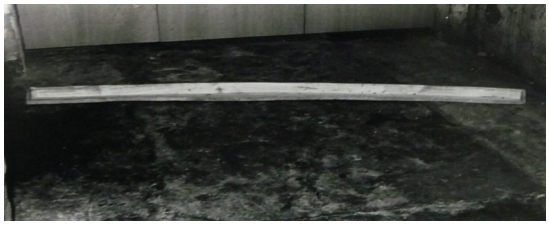
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

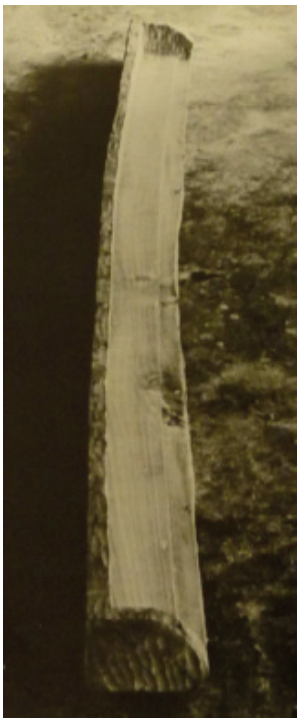
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



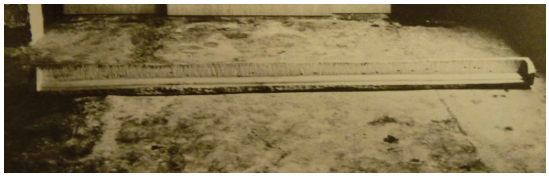
Nº de catalogación	775
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	270 x 9 x 9
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	*En tres dimensiones*, 1984
Ref. bibliográficas	MOURE, G., 1984, p. 57
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	776
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	239 x 14 x 11
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	*En tres dimensiones*, 1984
Ref. bibliográficas	MOURE, G., 1984, p. 56
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 777
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 239 x 14 x 11

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 57

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 778
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones ARCO 96

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996, p. 18

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 779
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 10 x 405 x 15

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1979-1986
Colección/ubicación

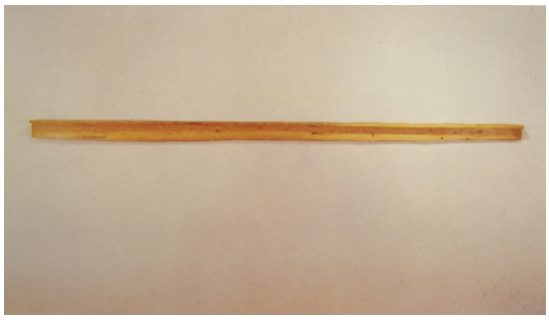
Exposiciones *Naturalezas españolas*, 1987

Ref. bibliográficas VÁZQUEZ DE PARGA, A., 1987, p. 192

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 780
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 24 x 400 x 24

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1985
Colección/ubicación

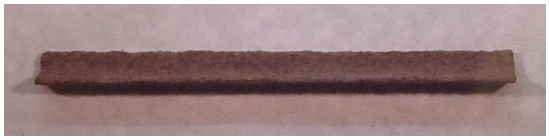
Exposiciones *Madrid + islas,* 1985; *Últimos trabajos,* 1985

Ref. bibliográficas LOGROÑO, M., 1986, p. 35

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 781
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, papel maché
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

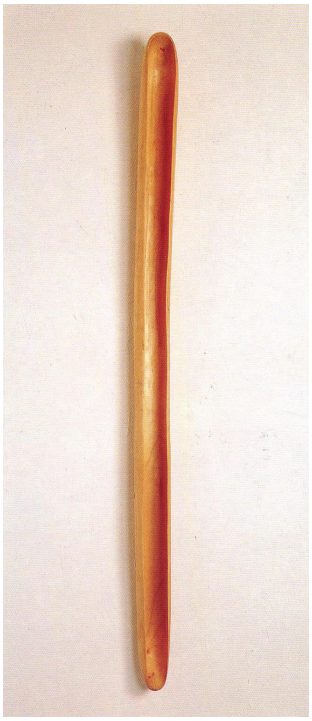
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 782
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 194 x 10 x 10

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

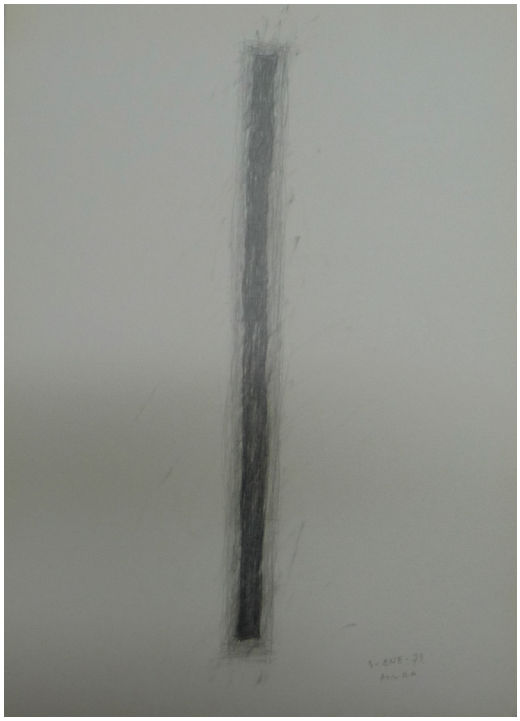
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; *Un bosque en obras*, 2000; *Rumbos de la escultura...*, 2001

Ref. bibliográficas VÁZQUEZ DE PARGA, A., 1987, p. 195; MONTESINOS, A., 1994, p. 59; PARREÑO, J. M., 2000, p. 205; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 164 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

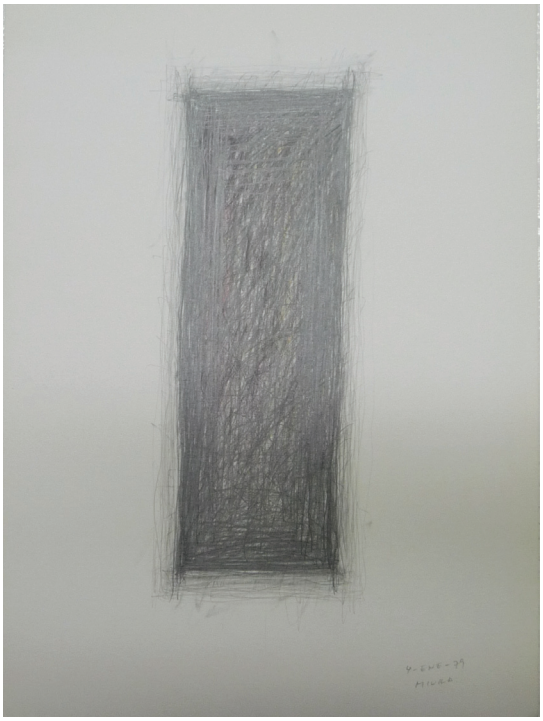
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



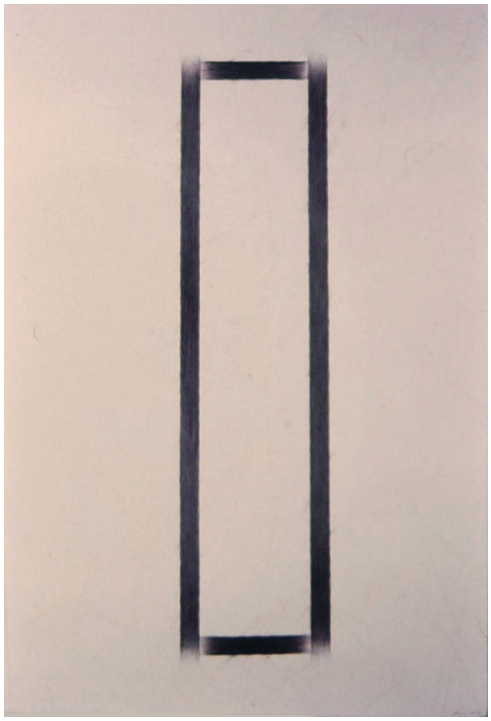
Nº de catalogación	783
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	3-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



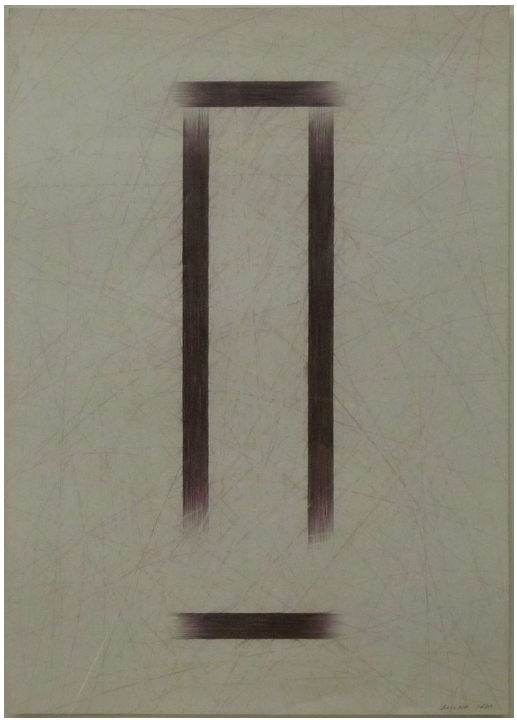
Nº de catalogación	784
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	33,5 x 24
Inscrip./firmas/marcas	4-ENE-79 MIURA (AID)
Datación	1979
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



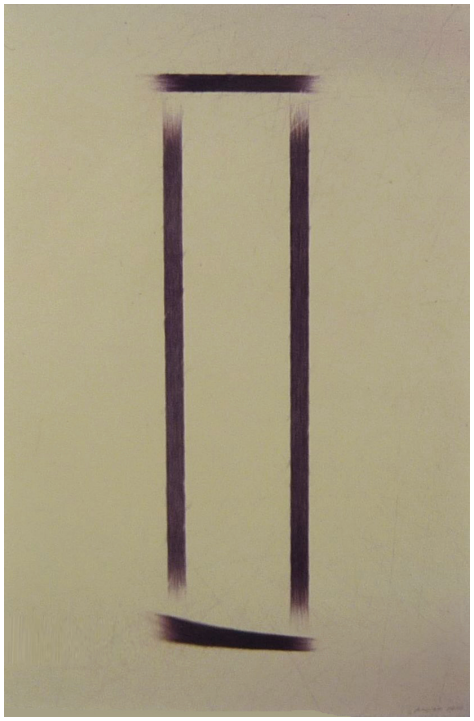
Nº de catalogación	785
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	786
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	71 x 56
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); MEAC, 1981; Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 67
Ref. en publicaciones periódicas	CALVO SERRALLER, F., 7-III-1981, p. 3
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 787
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación

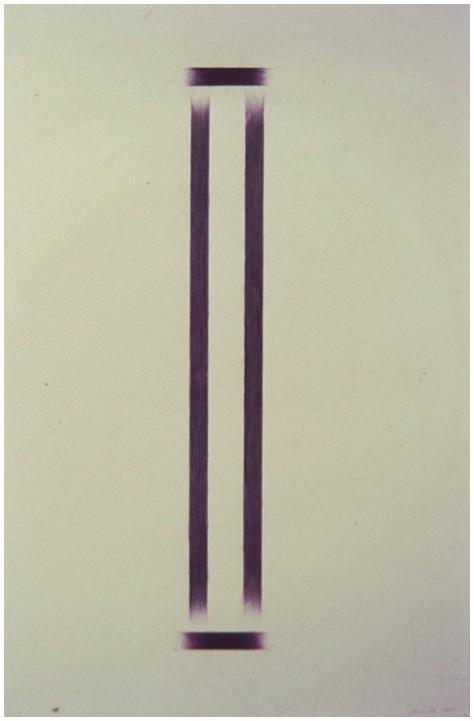
Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas CALVO SERRALLER, F., 7-III-1981, p. 3

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 788
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); MEAC, 1981

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas CALVO SERRALLER, F., 7-III-1981, p. 3

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 789
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 71 x 56

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación

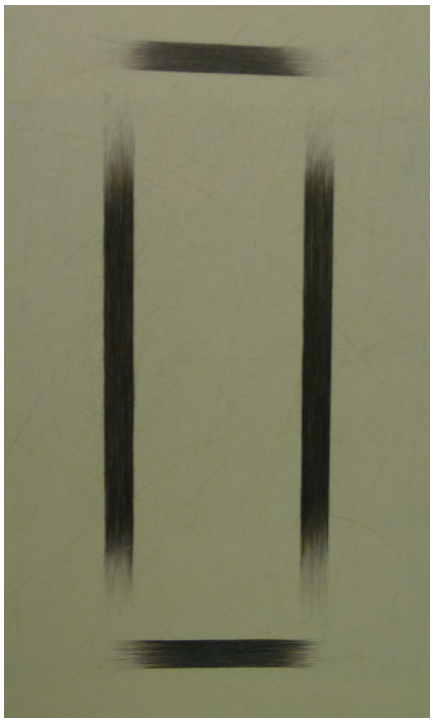
Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); MEAC, 1981; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 67

Ref. en publicaciones periódicas CALVO SERRALLER, F., 7-III-1981, p. 3

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 790
Clasificación genérica Dibujo
Título *St/Agrupación*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 71 x 56

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); *Mitsuo Miura '88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

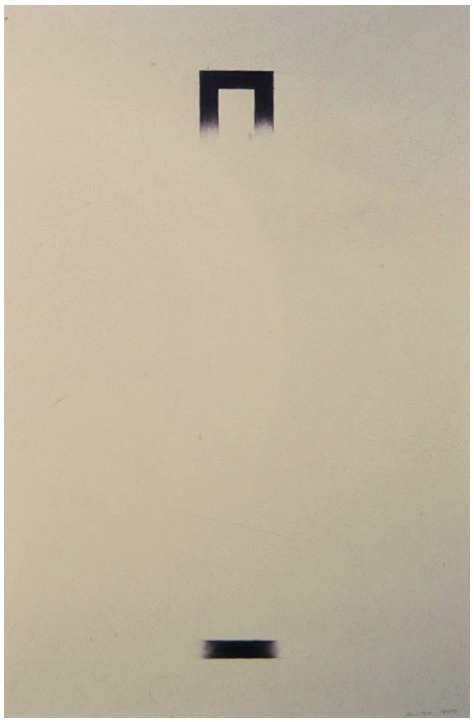
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	791
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



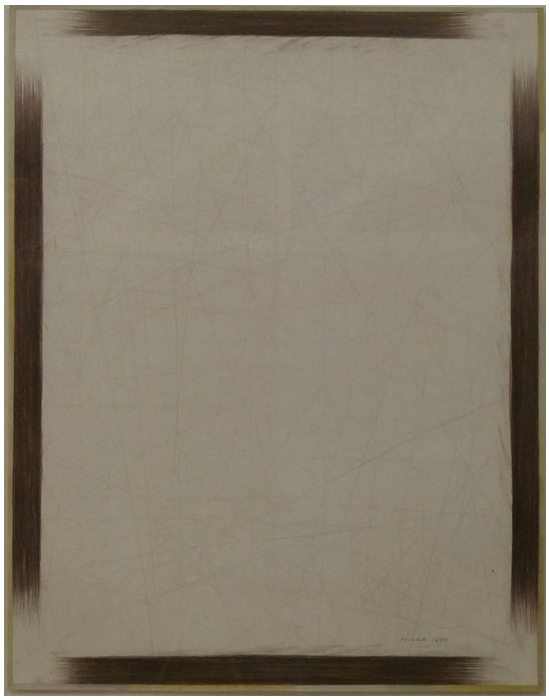
Nº de catalogación	792
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



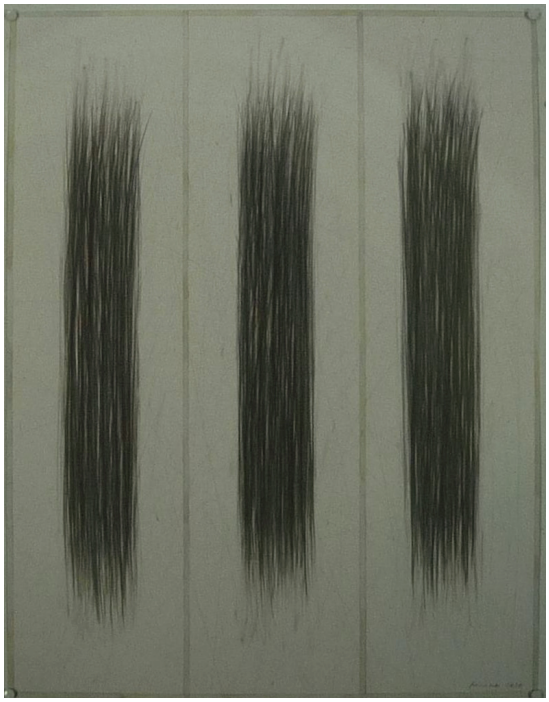
Nº de catalogación	793
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	794
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	71 x 56
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 66
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



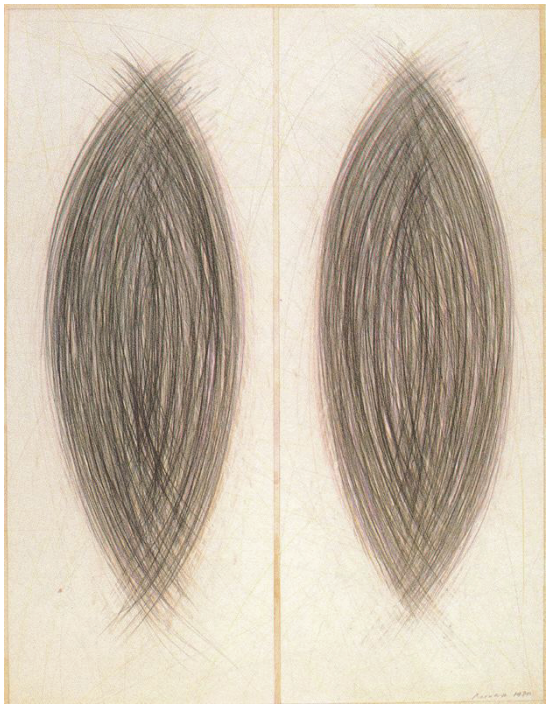
Nº de catalogación	795
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	796
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St/Agrupación*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	65 x 50
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); *Mitsuo Miura '88*, 1988
Ref. bibliográficas	CHIRINO, M., 1988, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



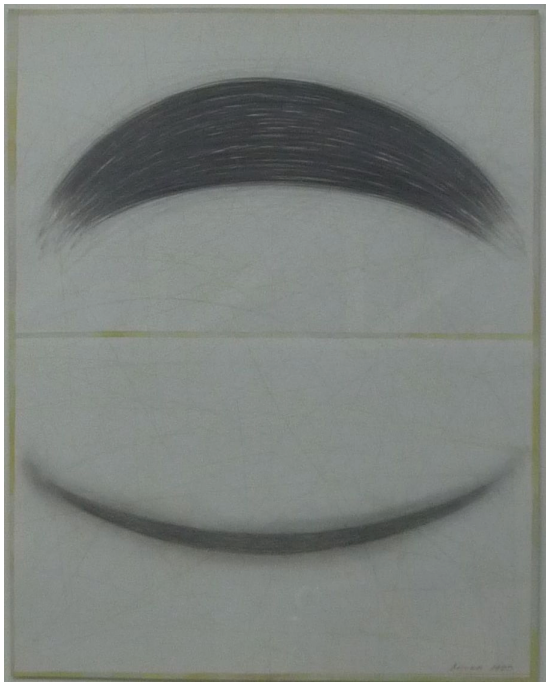
Nº de catalogación	797
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	70 x 50
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 65; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 10
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	798
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	71 x 56
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1980 (AID)
Datación	1980
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 66
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 799
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 71 x 56

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 66; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 10

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 800
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 71 x 56

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación Taller Miura

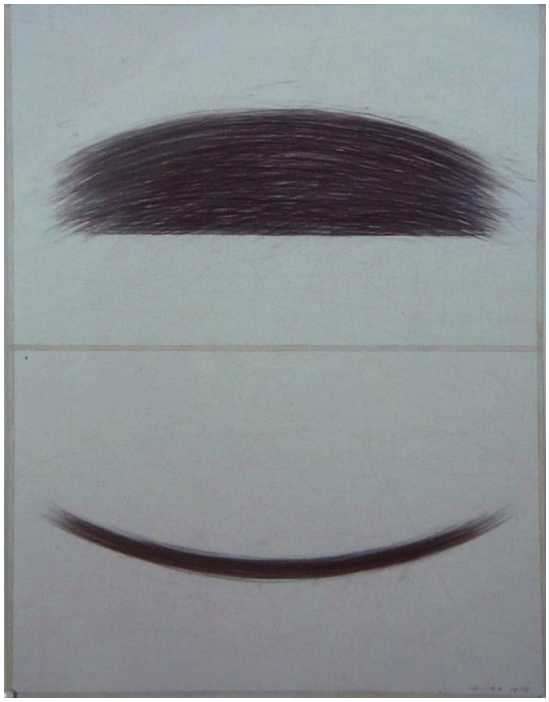
Exposiciones Gal. Tórculo, 1980 (prob.); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 66

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 801
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1980 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación

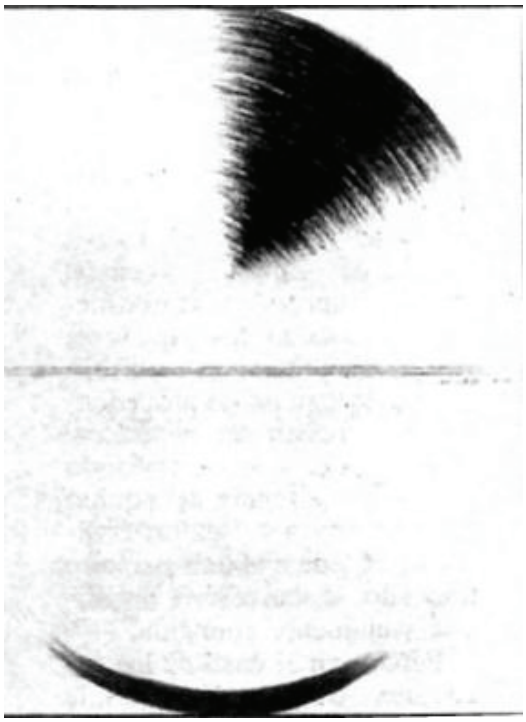
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 802
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1980
Colección/ubicación

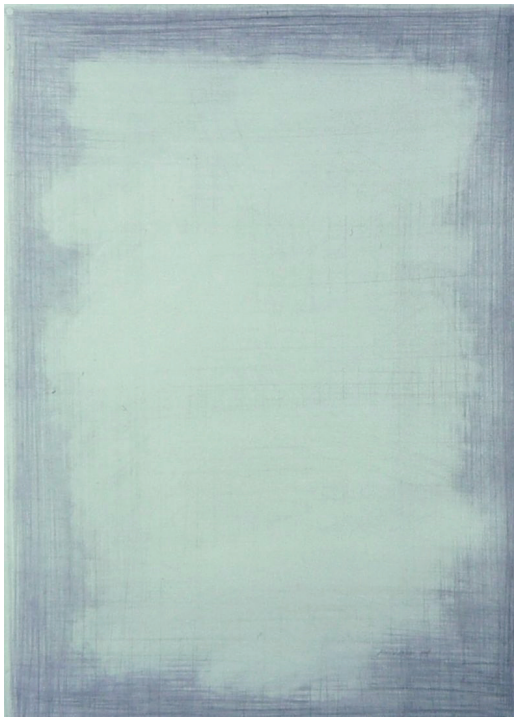
Exposiciones Gal. Tórculo, 1980

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas GUISASOLA, F., 16-IV-1980, p. 48

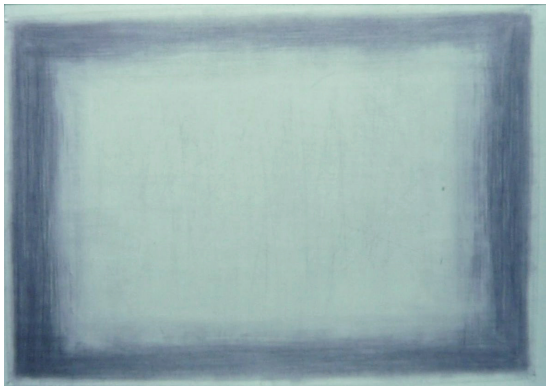
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



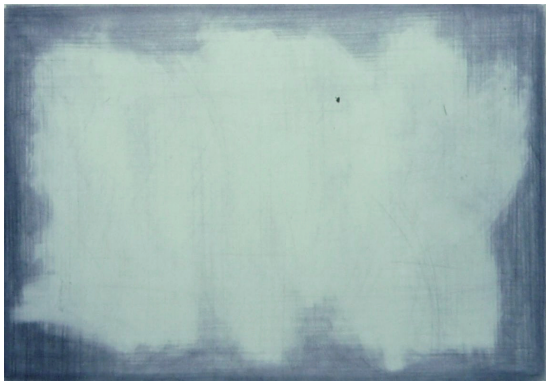
Nº de catalogación	803
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



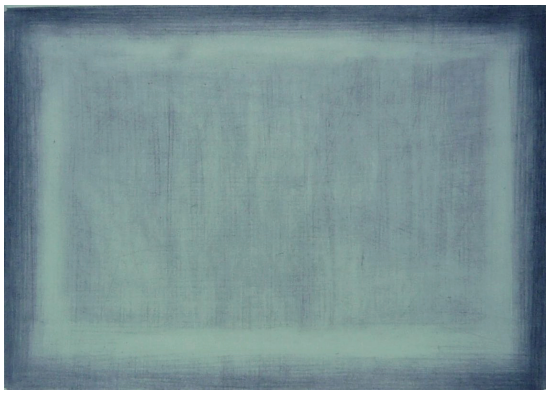
Nº de catalogación	804
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



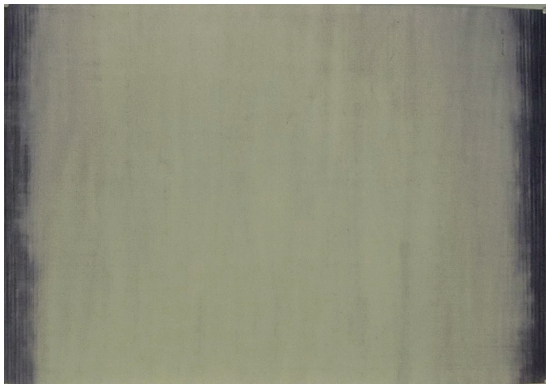
Nº de catalogación	805
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	806
Clasificación genérica	Dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 807
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

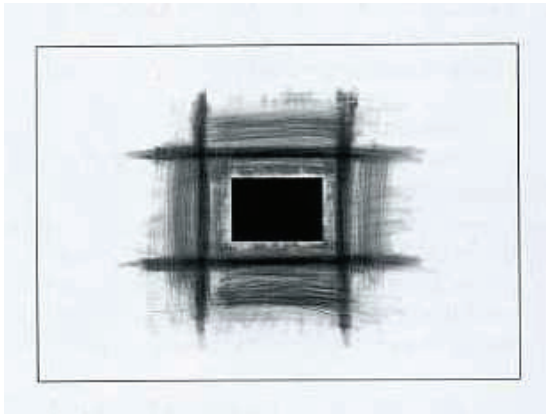
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 808
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1980
Colección/ubicación

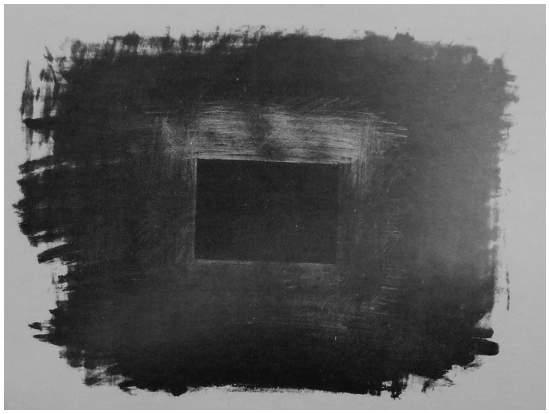
Exposiciones

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 12

Ref. en publicaciones periódicas

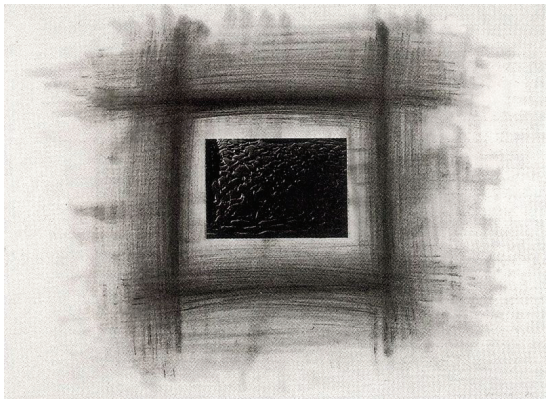
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



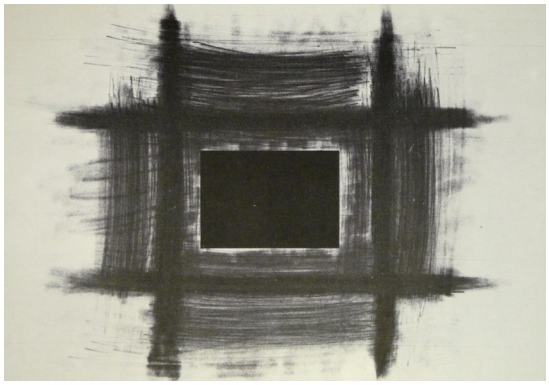
Nº de catalogación	809
Clasificación genérica	Fotografía/ dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones	50 x 65
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981
Colección/ubicación	
Exposiciones	Sala Nicanor Piñolé, 1985; Palacio de los Condes de Gabia, 1986
Ref. bibliográficas	LLEDÓ, G., 1986, s. p
Ref. en publicaciones periódicas	«Mitsuo...», X-1985, s. p.
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	810
Clasificación genérica	Fotografía/ dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones	50 x 68,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 82 (AID)
Datación	1982
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 71
Ref. en publicaciones periódicas	AGUIRIANO, M., 7-IX-1994, p. 54
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 811
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1982
Colección/ubicación

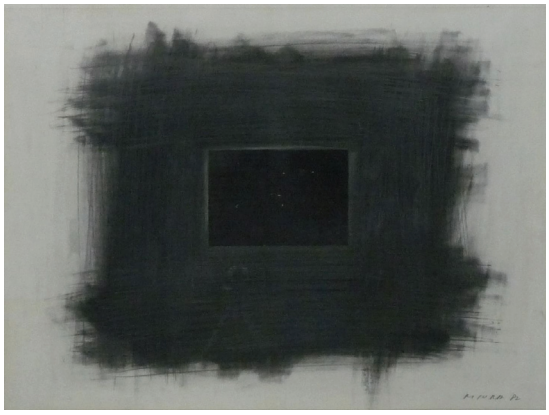
Exposiciones Gal. Estampa, 1982; Colectivo Palmo, 1983

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 71

Ref. en publicaciones periódicas MARÍN, J., 13-I-1983, p. 14

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 812
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 67

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

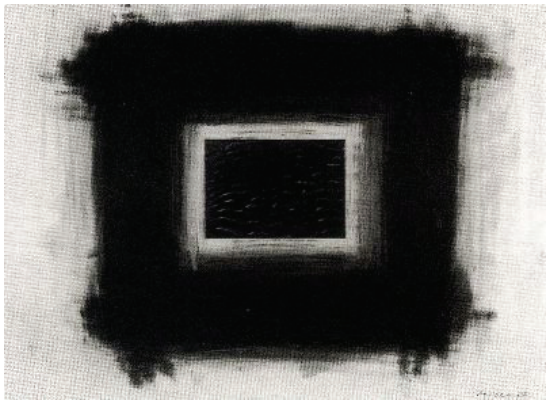
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 813
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 67

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

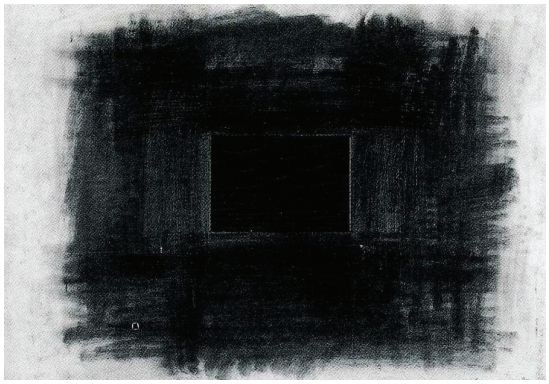
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 814
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 68,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 70

Ref. en publicaciones periódicas

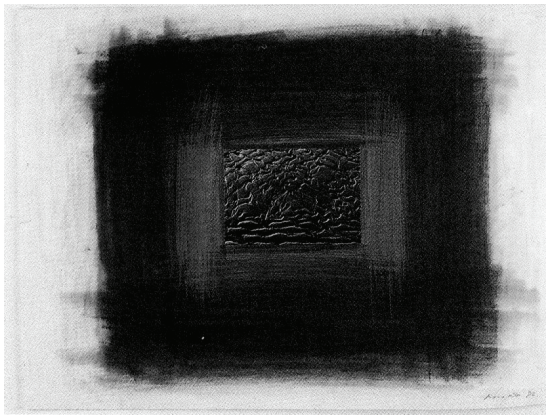
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



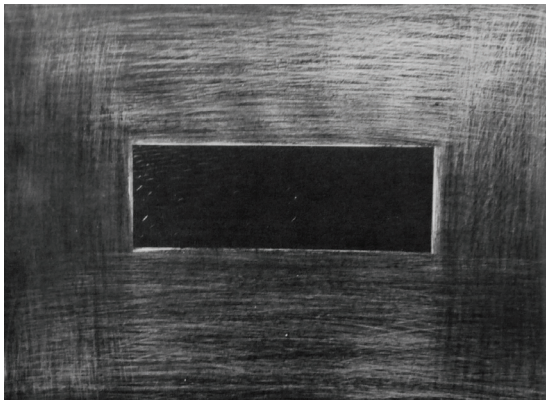
Nº de catalogación	815
Clasificación genérica	Fotografía/ dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones	50 x 67
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 82 (AID)
Datación	1982
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	816
Clasificación genérica	Fotografía/ dibujo
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones	50 x 68,5
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 82 (AID)
Datación	1982
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 71
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 817
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981
Colección/ubicación

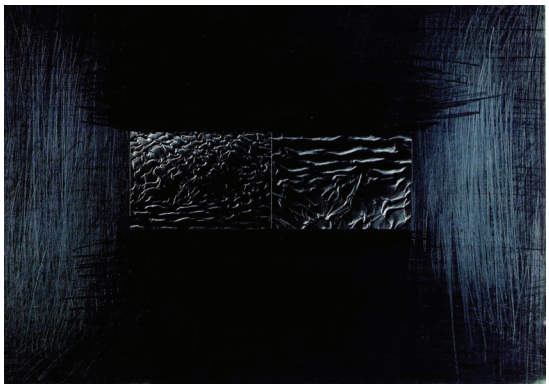
Exposiciones Sala Nicanor Piñolé, 1985; Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo...», X-1985, s. p.

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 818
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 68,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1982
Colección/ubicación

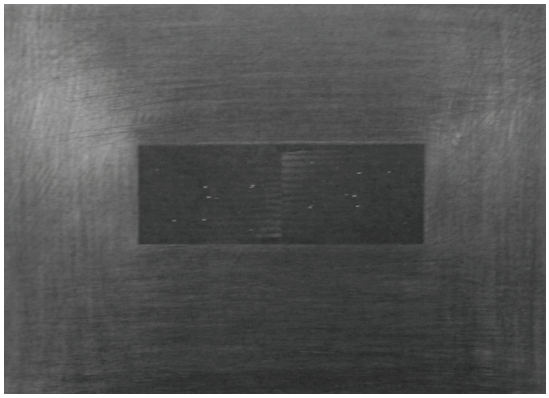
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 69

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 819
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1980
Colección/ubicación

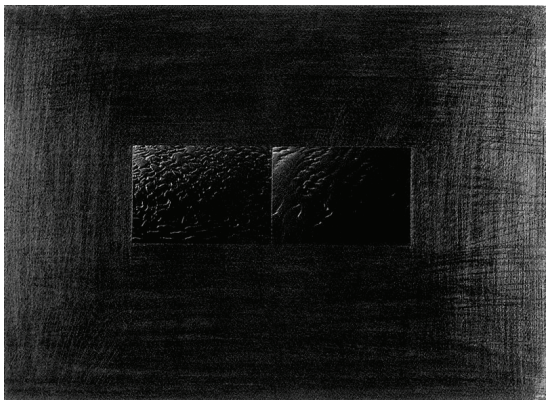
Exposiciones *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 820
Clasificación genérica Fotografía/ dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito, carboncillo, fotografía/papel
Dimensiones 50 x 68,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1982
Colección/ubicación

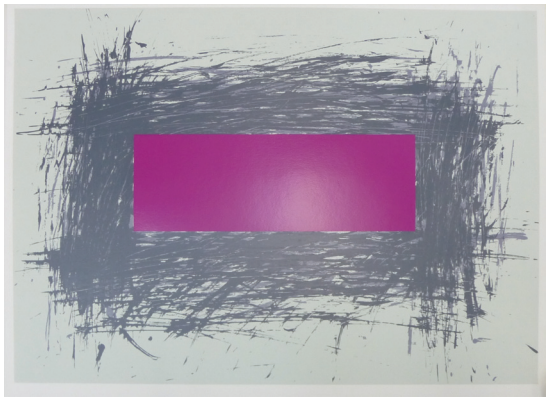
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 70

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 821
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1982 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

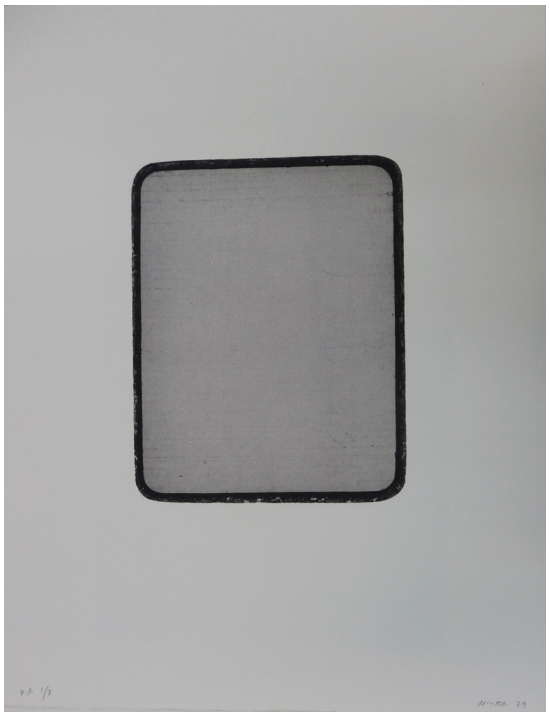
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 822
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas *14/75 (AII), MIURA 79 (AID)

Datación 1979
Colección/ubicación ARTIUM (14/75); taller Miura (P/A 1/2)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Estampación realizada por Ginkgo en 1991

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 823
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 49 x 65

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 80 (AID)

Datación 1980
Colección/ubicación ARTIUM (30/75); taller Miura (P/A 7/8)

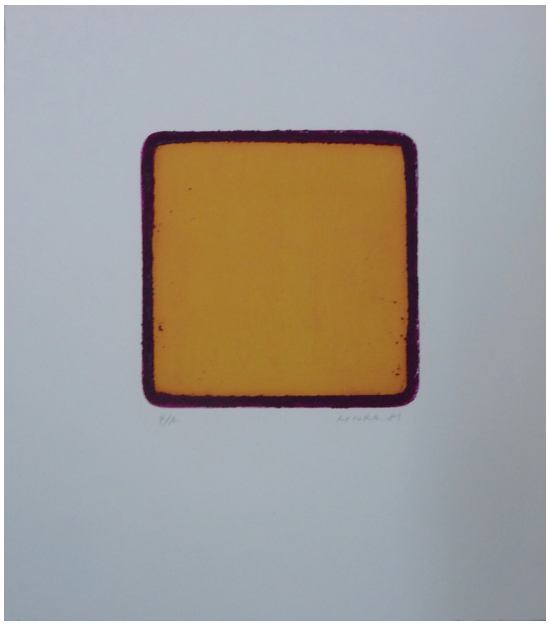
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Papel Velin Arches Blanc 250 gr
Estampación realizada por Ginkgo en 1991

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 824
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10 x 10 (plancha), 22,5 x 20 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A // 30/35 (AII), MIURA 81 (AID)

Datación 1981
Colección/ubicación Taller Miura

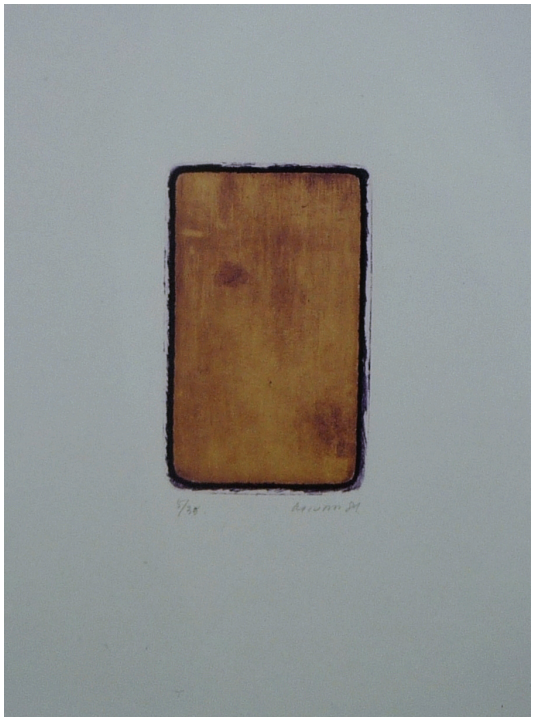
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 825
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10,5 x 7 (plancha), 25 x 19 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 5/35 (AII), MIURA 81 (AID)

Datación 1981
Colección/ubicación Taller Miura

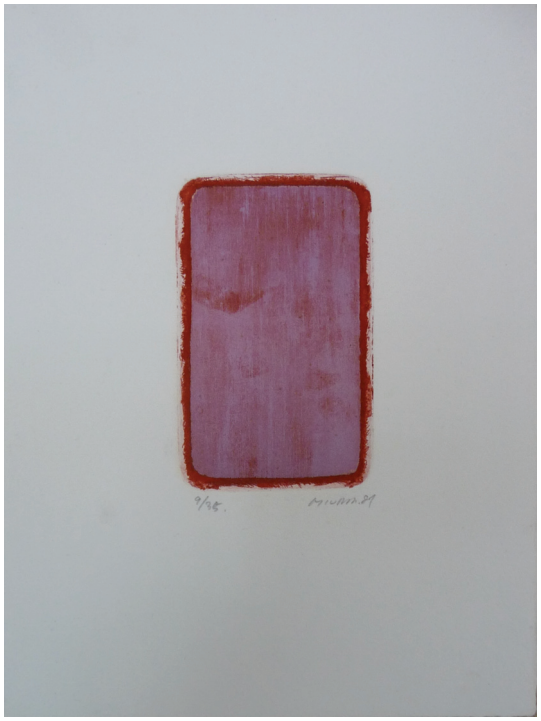
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 826
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10,5 x 7 (plancha), 25 x 19 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 9/35 (AII), MIURA 81 (AID)

Datación 1981
Colección/ubicación Taller Miura

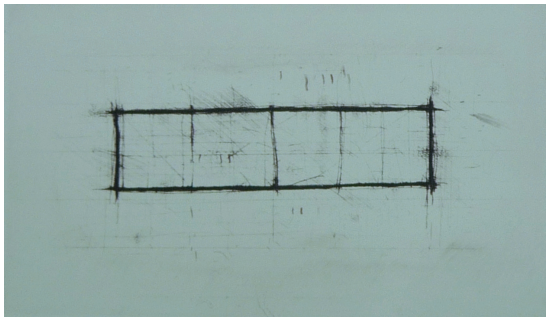
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 827
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 828
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones 93 x 63

Inscrip./firmas/marcas MIURA 81 (AID)

Datación 1981
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	829
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Anilina/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 81 (AID)
Datación	1981
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	830
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Anilina/papel
Dimensiones	93 x 63
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 831
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

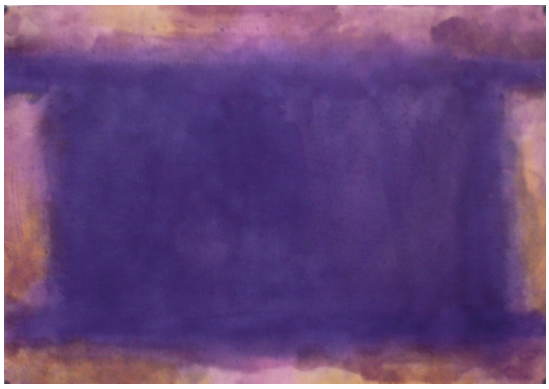
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 832
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

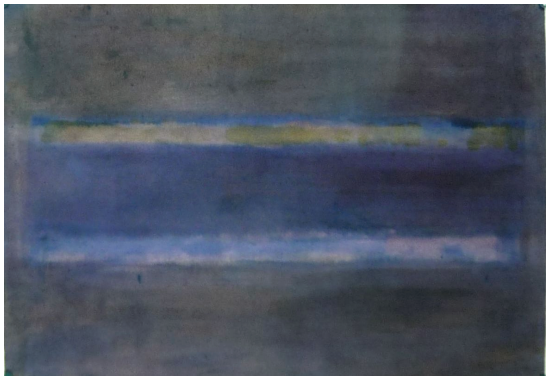
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

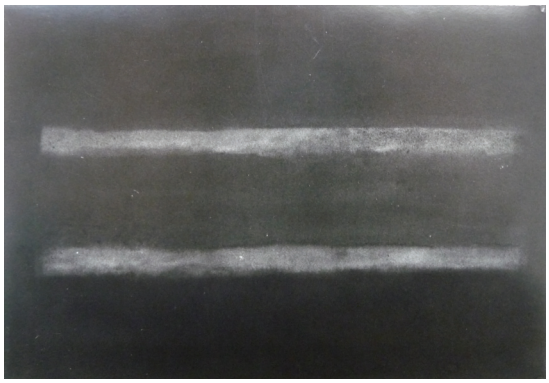
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	833
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Anilina/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	834
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Anilina/papel
Dimensiones	65 x 50
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1981
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 835
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

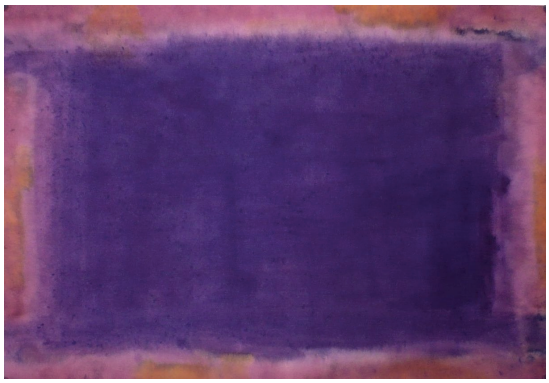
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 836
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

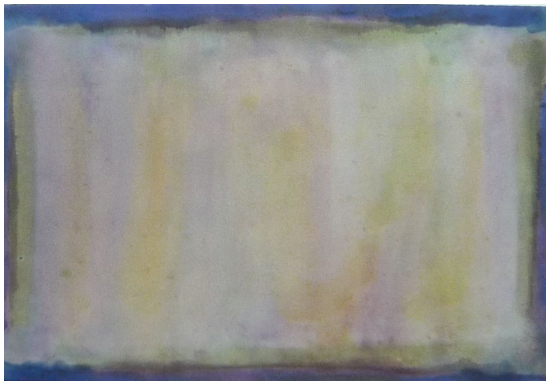
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 837
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

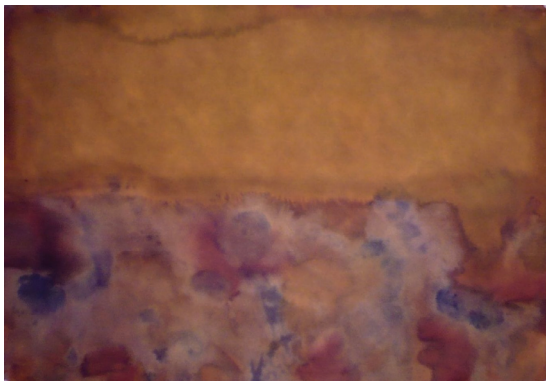
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 838
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

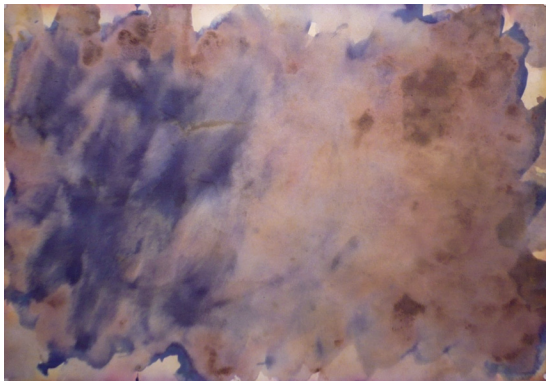
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 839
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 840
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 841
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

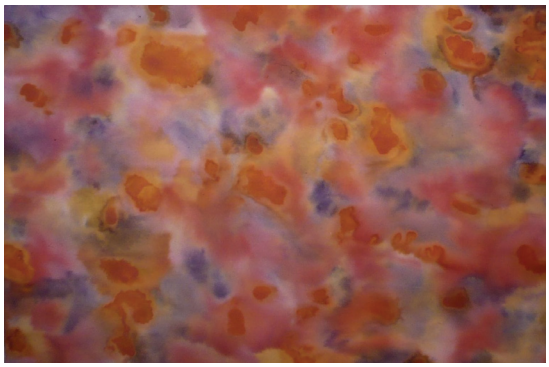
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 842
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 843
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

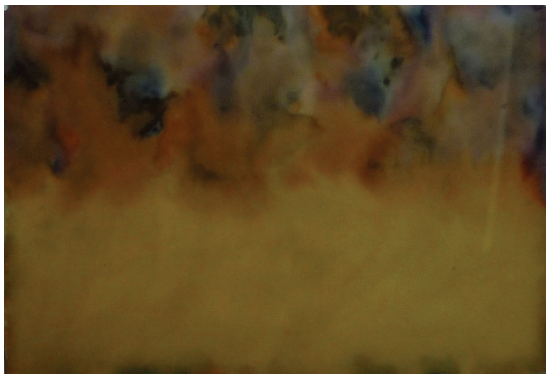
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 844
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

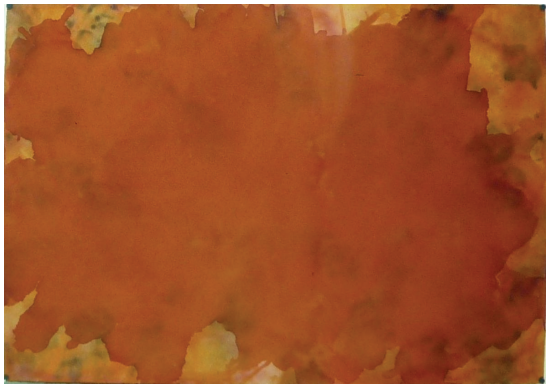
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 845
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 846
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

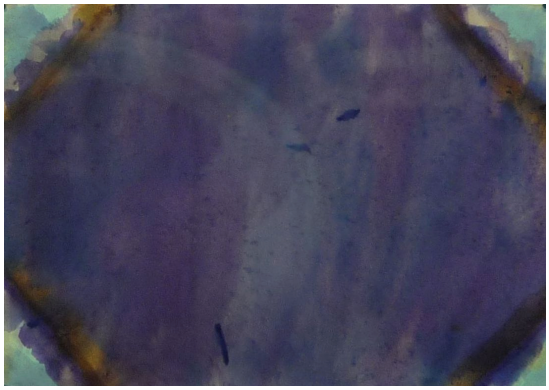
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 847
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 848
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

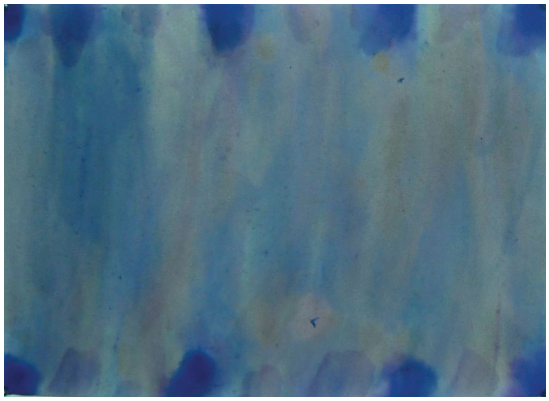
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 849
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 850
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Anilina/papel
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1981
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

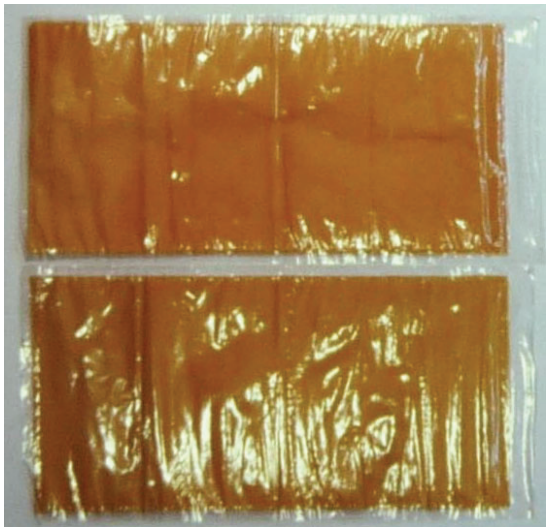
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



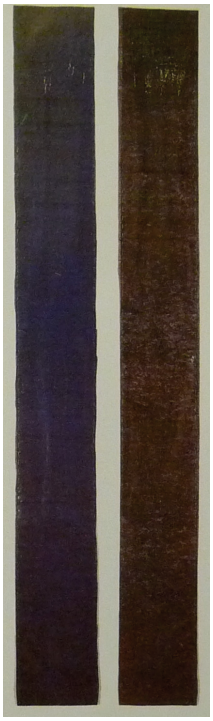
Nº de catalogación	851
Clasificación genérica	Pintura/múltiple
Título	*Kam*
Técn./mat./soporte	Tela coloreada a mano, caja de plástico
Dimensiones	123 x 10
Inscrip./firmas/marcas	三浦光雄 [Mitsuo Miura] KAM (ASI), MIURA 82, 147/195 (ASD)
Datación	1982
Colección/ubicación	Manuel Cuevas (Madrid)
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	EGUIZÁBAL, R., 2005, p. 61
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	195 ejemplares. Es el único ejemplo documentado en el que Miura emplea un sello japonés con su nombre (hecho ex profeso para la pieza porque incorpora el título «Kam»)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	852
Clasificación genérica	Pintura/objeto artístico
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Friselina , plástico
Dimensiones	46 x 93 (tela), 50 x 97 (plástico) c/u (x 2 p.)
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 82 (AID)
Datación	1982
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 853
Clasificación genérica Pintura/objeto artístico
Título *St (trabajo n.º 2)*

Técn./mat./soporte Tela tintada, plástico
Dimensiones 230 x 60 (tela: 200 x 28 c/u x 2 p.)

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones *Madrid + islas,* 1985; *Últimos trabajos,* 1985

Ref. bibliográficas LOGROÑO, M., 1985, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tintada por el propio Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 854
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 60

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 855
Clasificación genérica Fotografía
Título *Almería*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

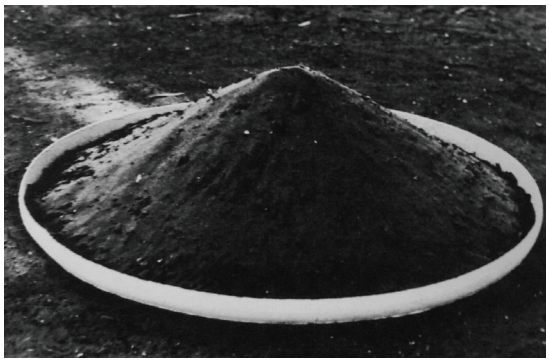
Exposiciones Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 856
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

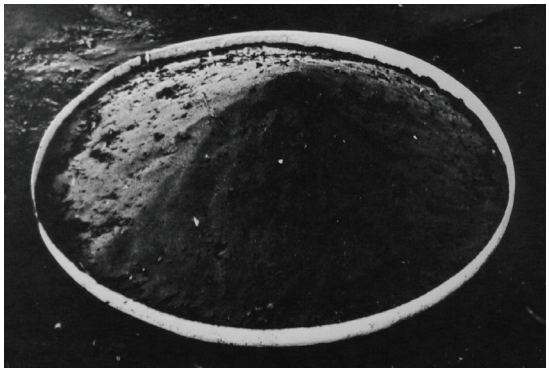
Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 58

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 857
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

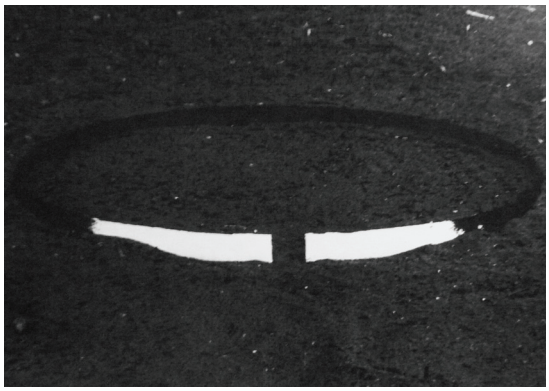
Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 58

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 858
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 59

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 859
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 62

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 860
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 24 x 18

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *En tres dimensiones*, 1984

Ref. bibliográficas MOURE, G., 1984, p. 62

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 861
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 11 x 17

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta de invitación de la exposición celebrada en el Colectivo Palmo, 1983

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 862
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

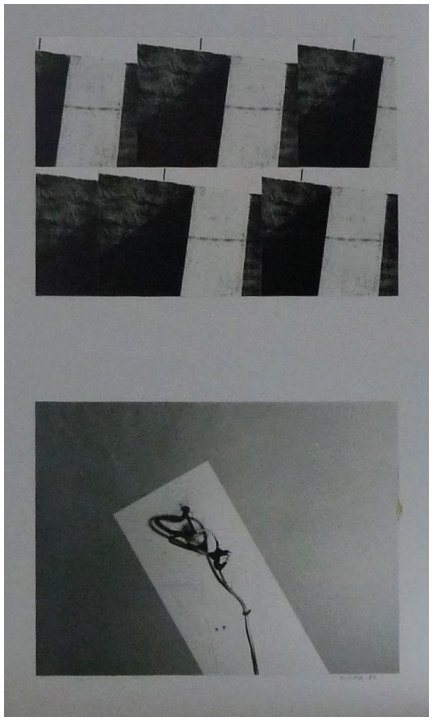
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 863
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

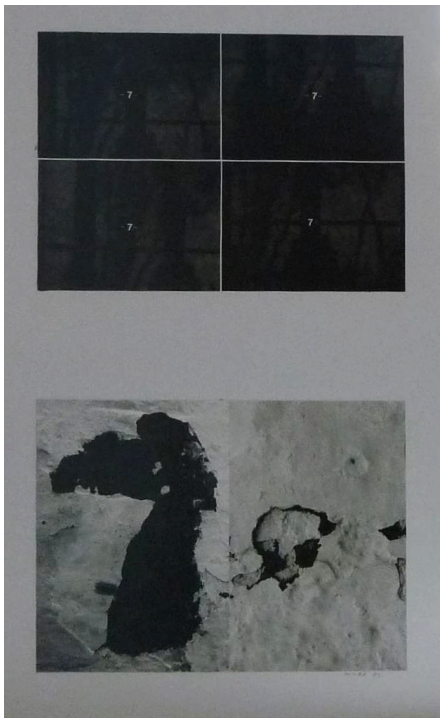
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 864
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

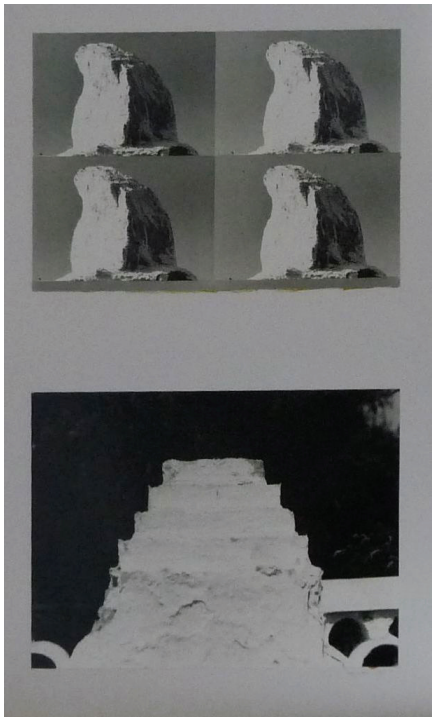
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 865
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

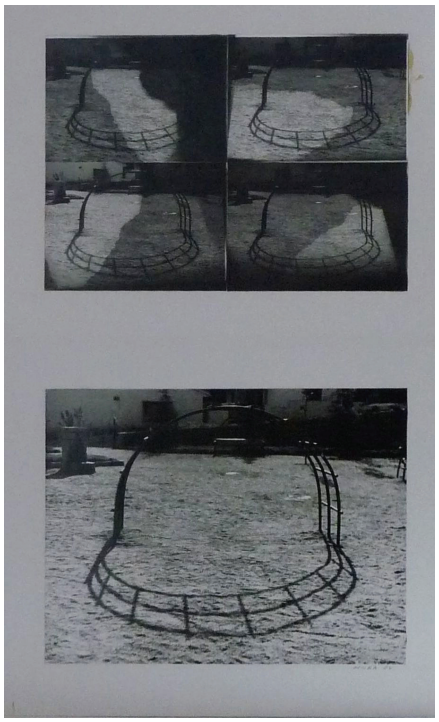
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 866
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

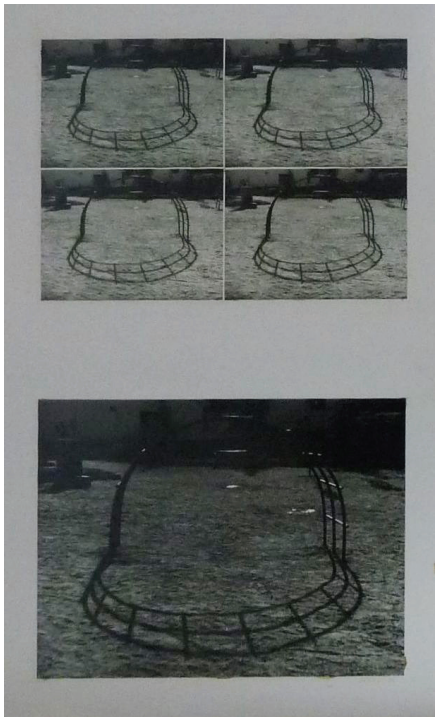
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 867
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

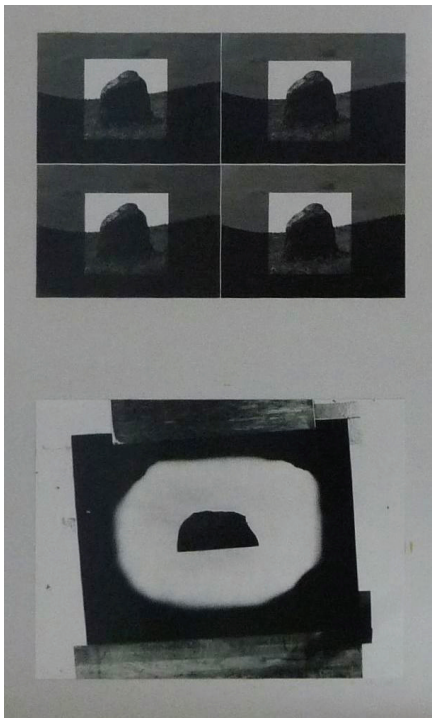
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 868
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

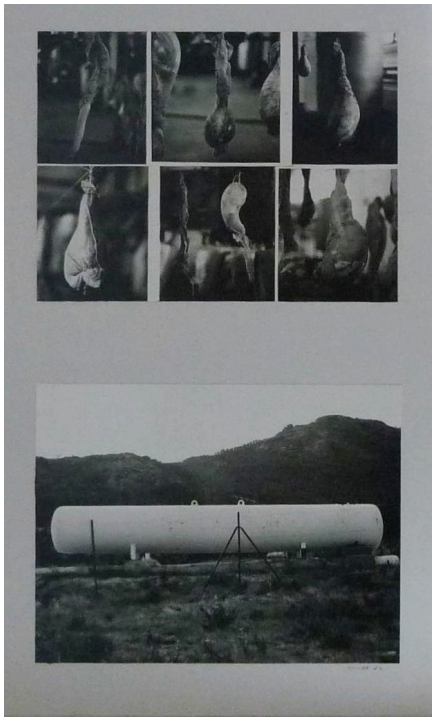
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 869
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

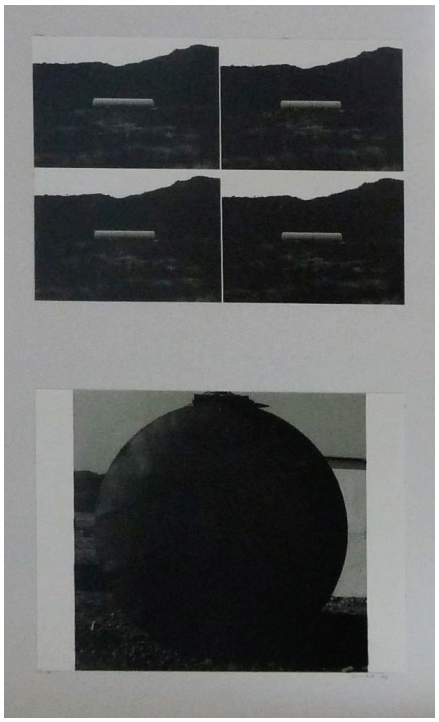
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 870
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1982 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 871
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 82 (AID)

Datación 1982
Colección/ubicación Taller Miura

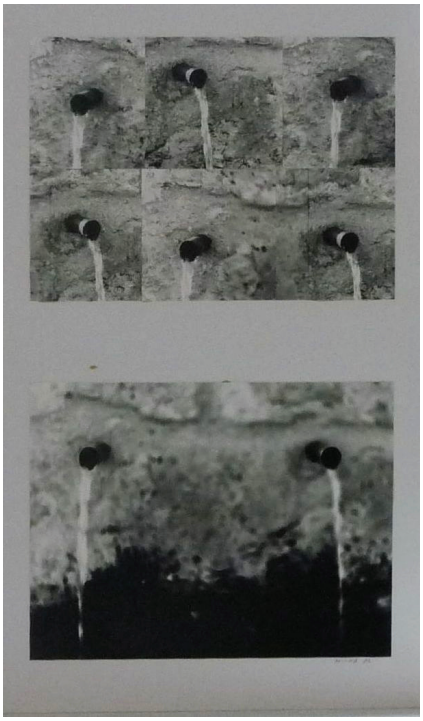
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 872
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 28 (REV)

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 873
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 14 (REV)
Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

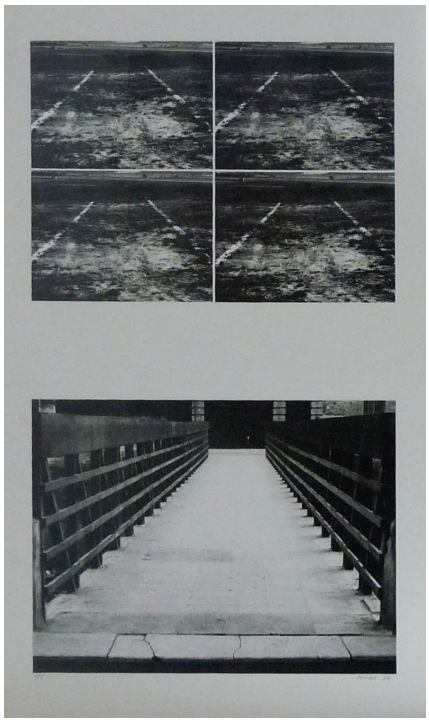
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 874
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 18 (REV)
Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

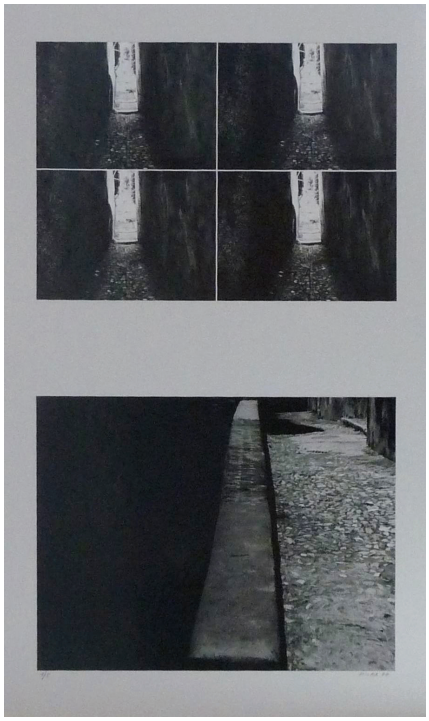
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 875
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 17 (REV)
Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

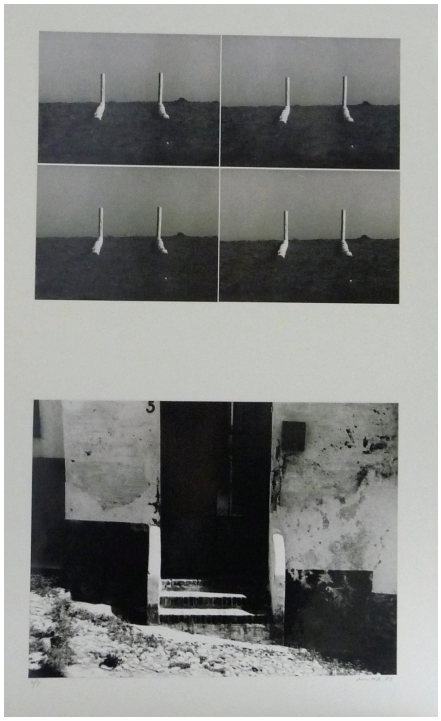
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 876
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 22 (REV)
Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

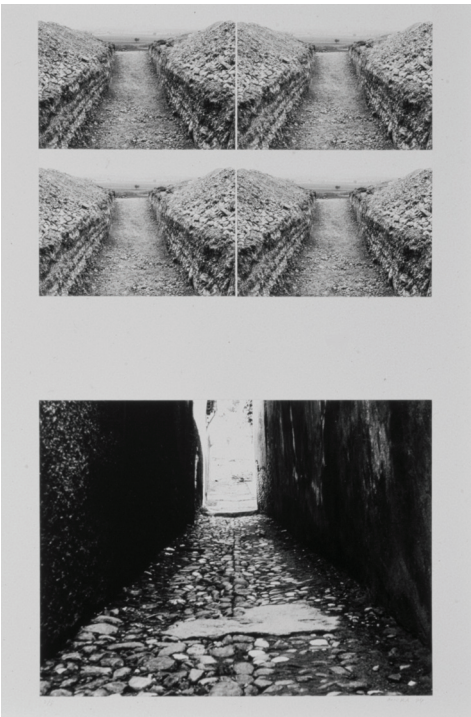
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

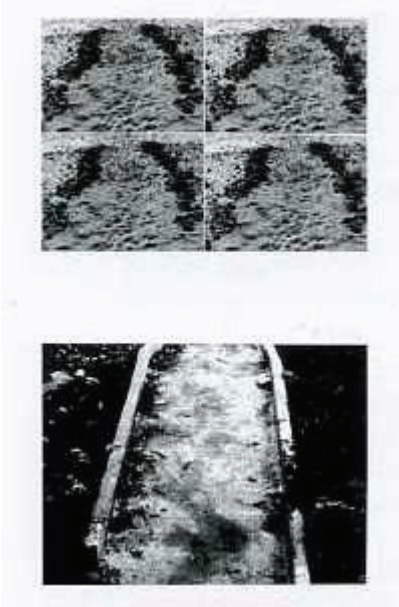
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	877
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 13 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	878
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1983-1984
Colección/ubicación	
Exposiciones	Fund. Marcelino Botín, 1996; Helga de Alvear, 1999; Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1996 (B), p. 16
Ref. en publicaciones periódicas	«Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 879
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 26 (REV)

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

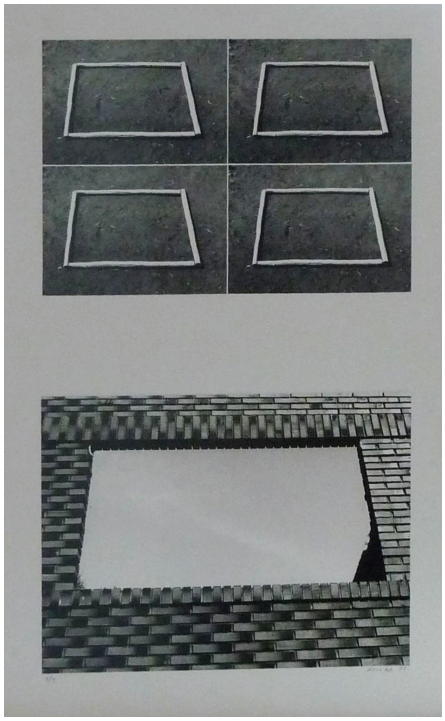
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 880
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (ANV, AID), 22 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

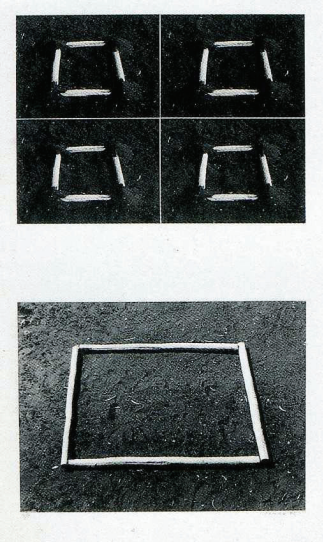
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 881
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 3/5, no legibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

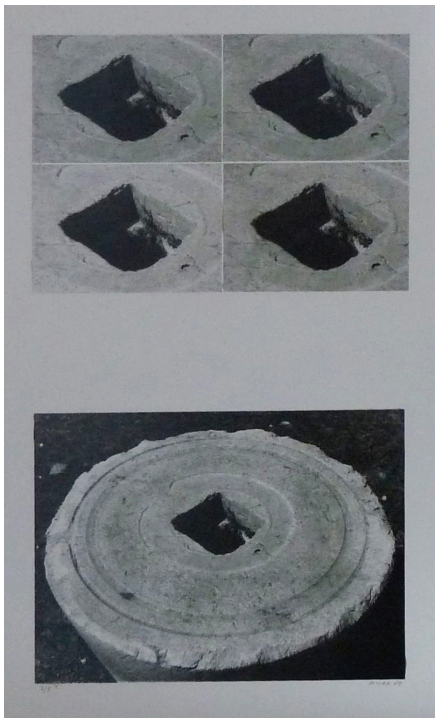
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999; *España y sus ejidos*, 2003

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A. 1994, p. 73; GOYTISOLO, J., 2003, p. 16

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 882
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 1/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 4 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

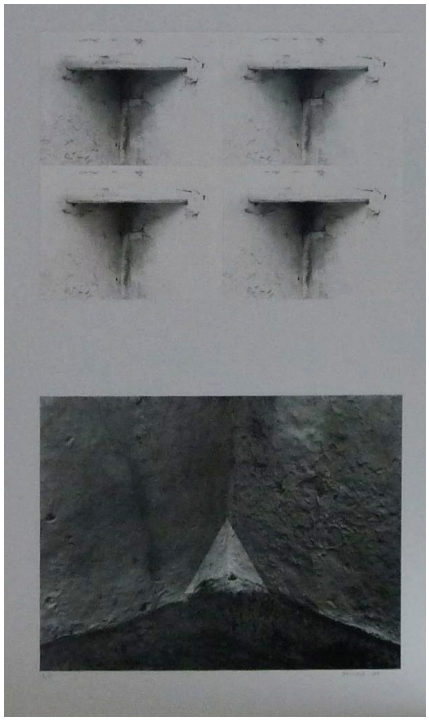
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 75

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 883
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 1 (REV)
Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

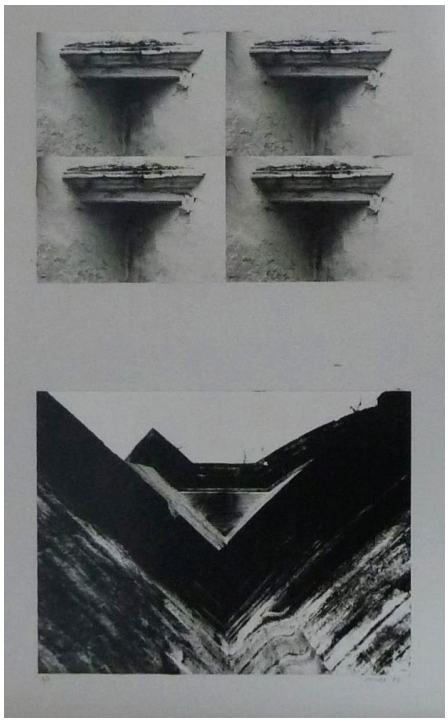
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 884
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 25 (REV)
Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

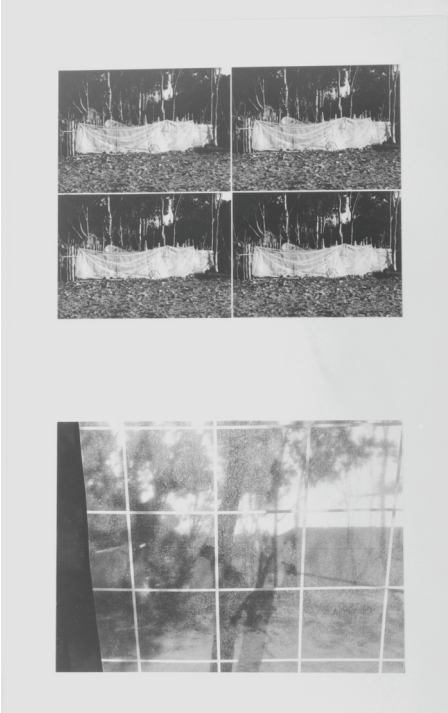
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 885
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

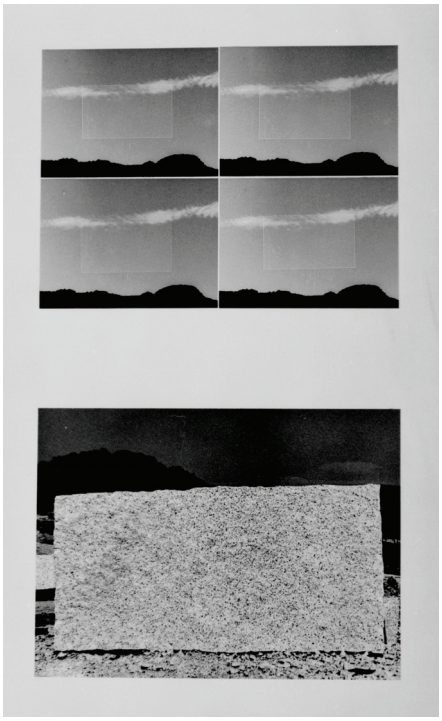
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 886
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

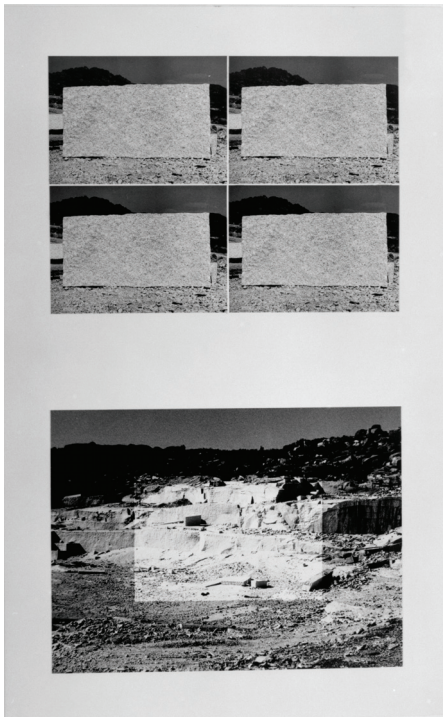
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 887
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

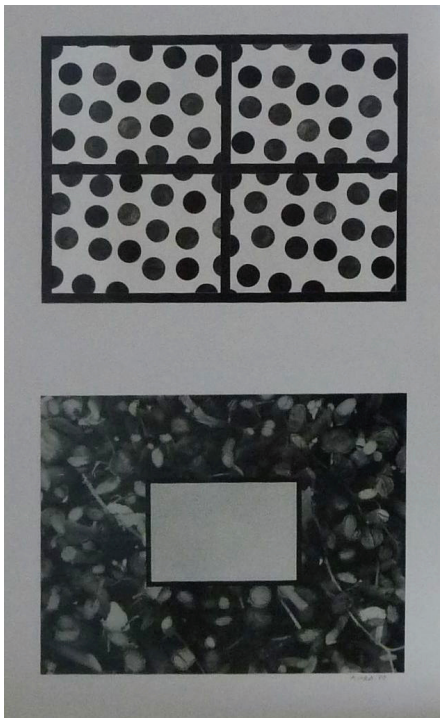
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 888
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (AID)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

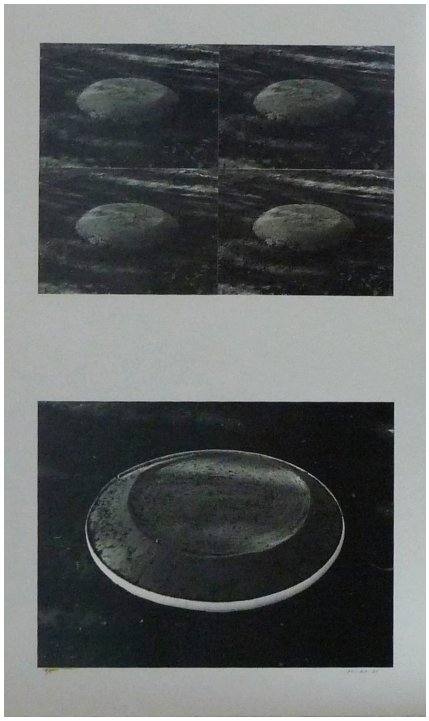
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 889
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas *5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 8 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura (3/5); Fund. Helga de Alvear (2/5)

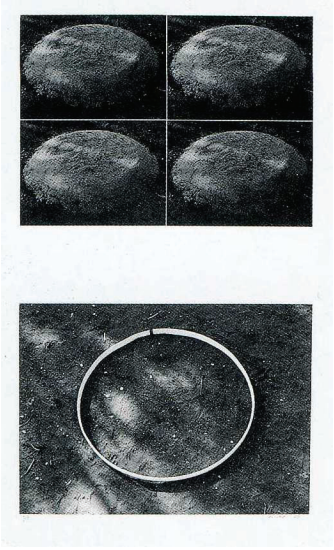
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 75

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 890
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1983-1984
Colección/ubicación

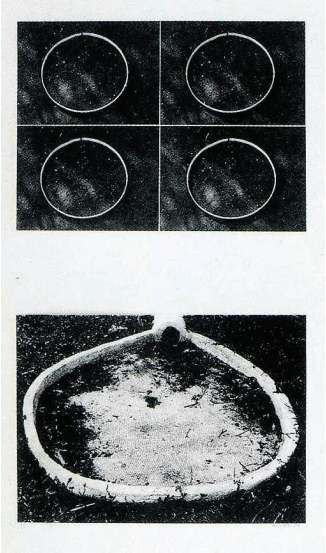
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 75

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 891
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No legible (AII), MIURA 83 (AID)

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

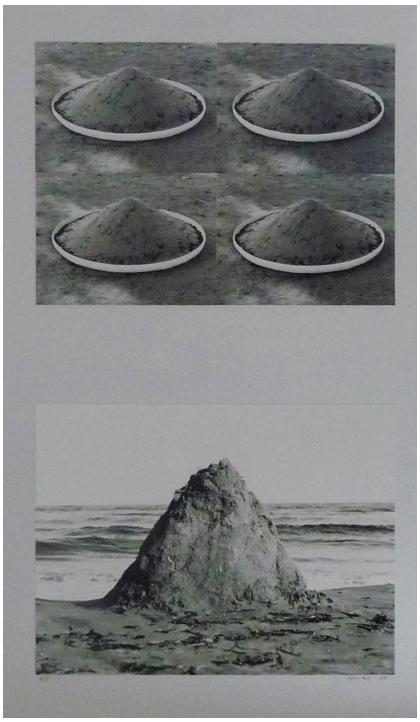
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 75

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 892
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 12 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

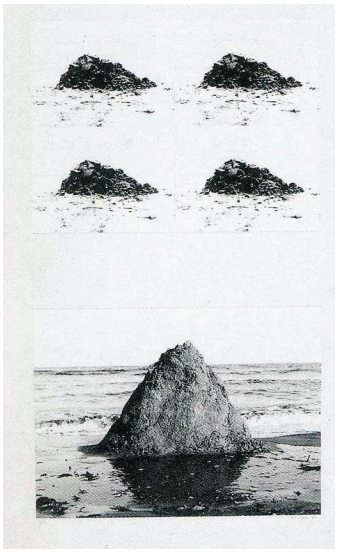
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 893
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (AII), no legibles

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

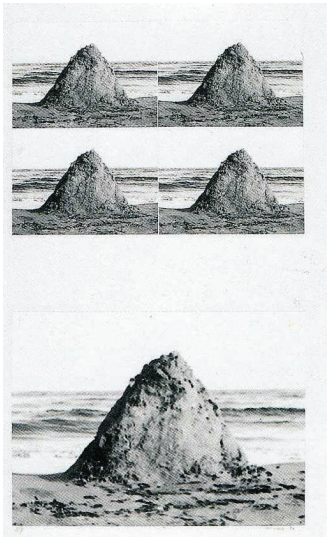
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); *España y sus Ejidos*, 2003; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 73; GOYTISOLO, J., 2003, p. 16

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 894
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (AII), no legibles

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

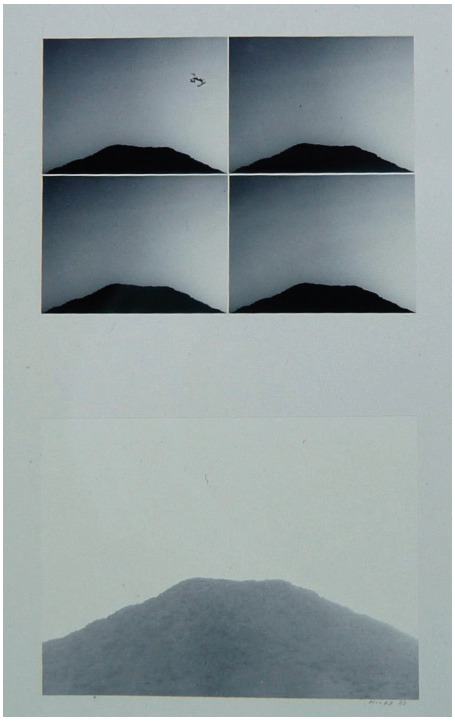
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994: Gal. Helga de Alvear, 1999; *Paisajes contemporáneos,* 2002; *España y sus ejidos,* 2003

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 73; GOYTISOLO, J., 2003, p. 16; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 161 (A)

Ref. en publicaciones periódicas SAMANIEGO, F., 25-II-1989, p. 8; CABELLO, H., 1999, p. 20; GARRIDO ARMENDÁRIZ, L., 2002, p. 85

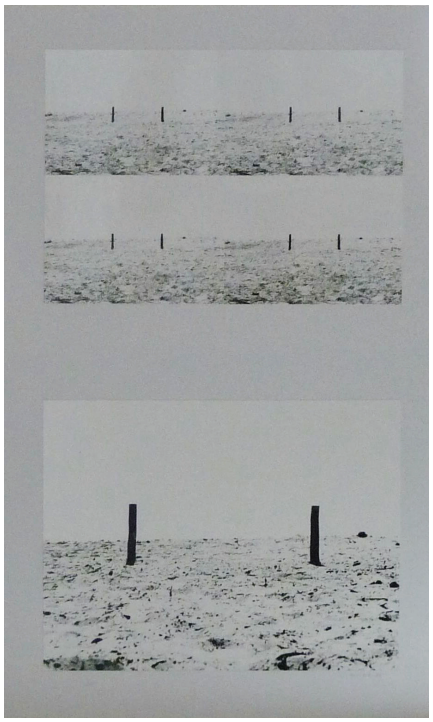
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



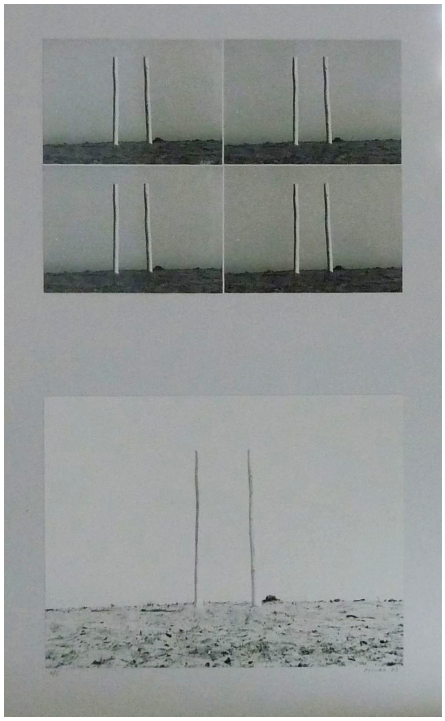
Nº de catalogación	895
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	LLORCA, P., 2012, p. 18
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



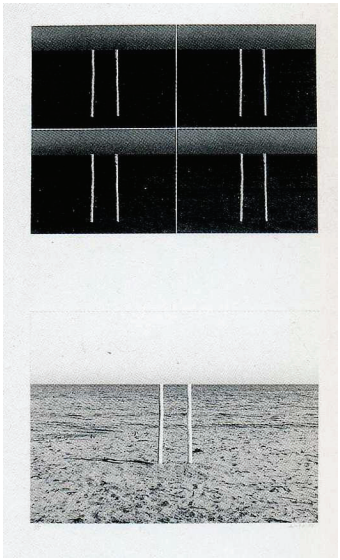
Nº de catalogación	896
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 82 (AID)
Datación	1982
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



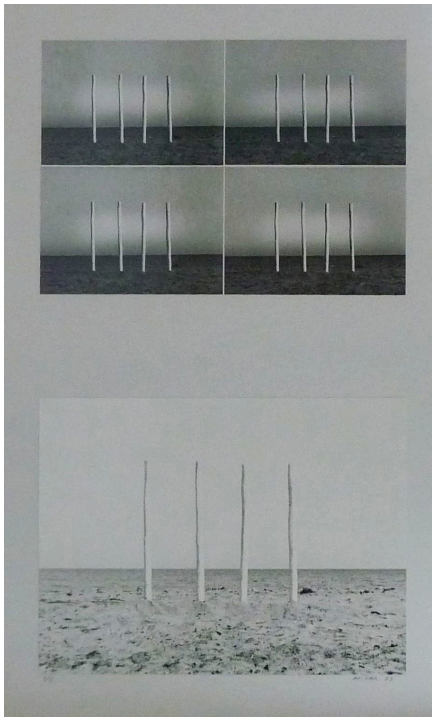
Nº de catalogación	897
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	1/5 (ANV, AII), MIURA 83 (ANV, AID), 9 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 74
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



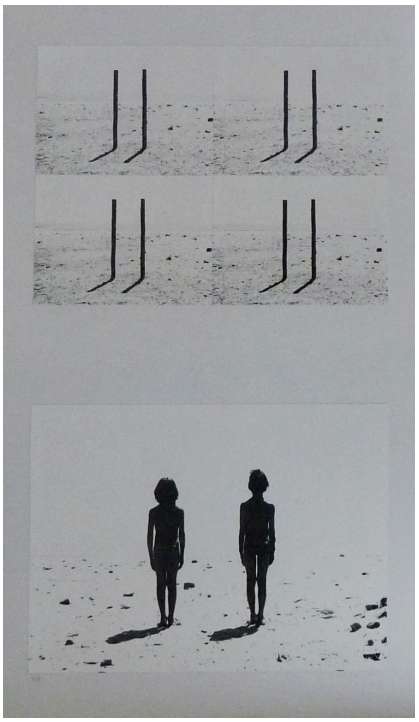
Nº de catalogación	898
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (AII), no legibles
Datación	1983-1984
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 74
Ref. en publicaciones periódicas	MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 3
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



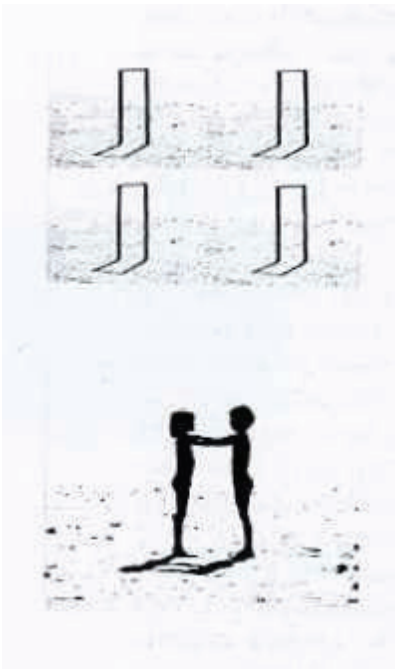
Nº de catalogación	899
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	*5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 27 (REV)
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura (1/5); Fund. Helga de Alvear (2/5)
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Fund. Marcelino Botín, 1996; Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 74; MURRÍA, A., 1996, p. 16
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



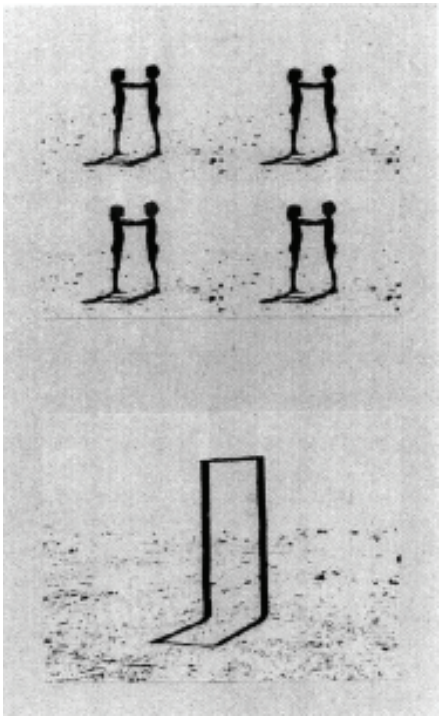
Nº de catalogación	900
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 16 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	LLORCA, P., 2012, p. 19
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



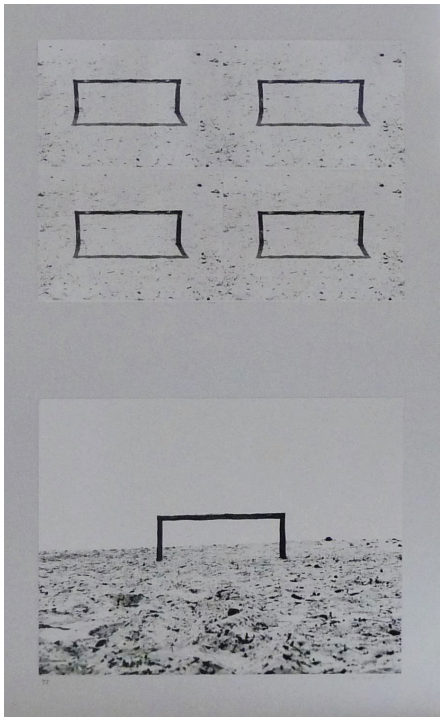
Nº de catalogación	901
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (AII), no legibles
Datación	1983
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	Fund. Marcelino Botín, 1996; Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1996, p. 14; LLORCA, P., 2012, p. 19
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



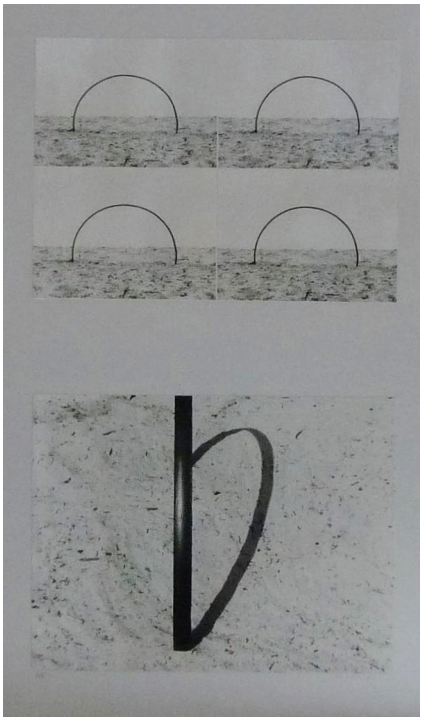
Nº de catalogación	902
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	No legibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	CABELLO, H., 1999, p. 20
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



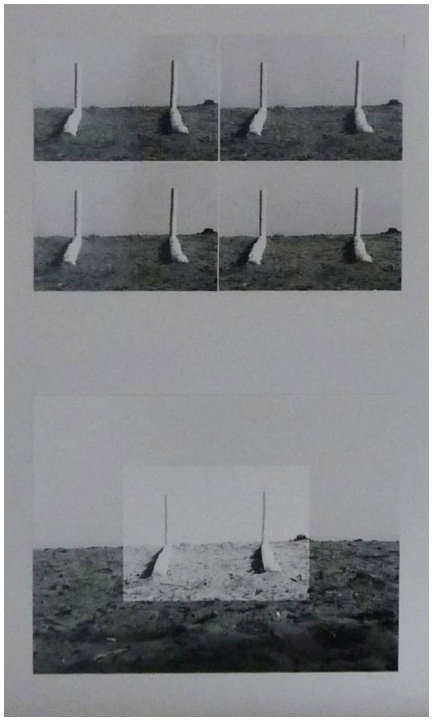
Nº de catalogación	903
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	1/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 26 (REV)
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	904
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 15(REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 905
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 84 (ANV, AID), 21 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

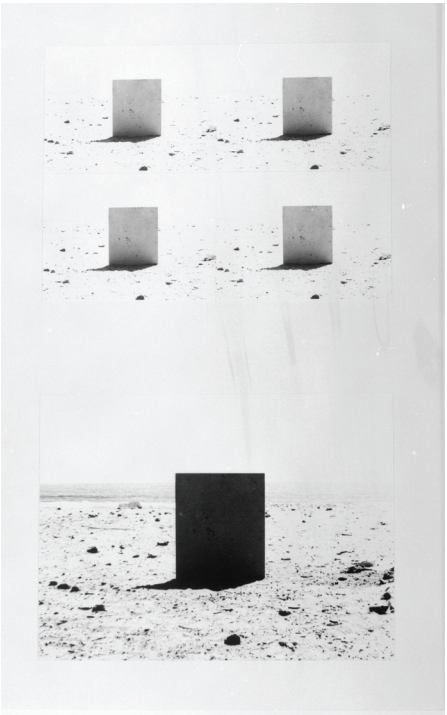
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 906
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983-84
Colección/ubicación Taller Miura

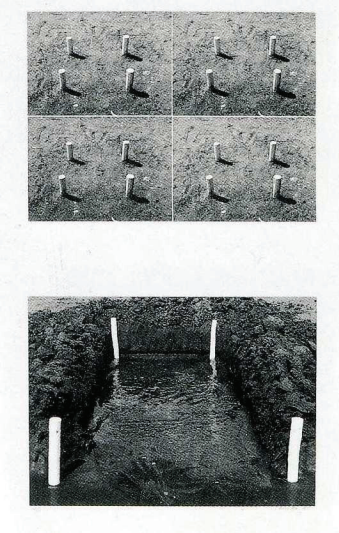
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 907
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 3/5, no legibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

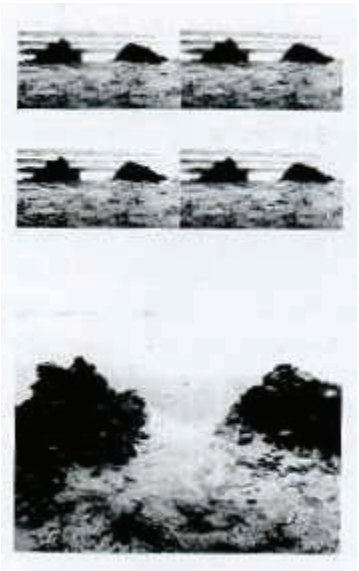
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994: Gal. Helga de Alvear, 1999; *España y sus ejidos,* 2003; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 73; GOYTISOLO, J., 2003, p. 16

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 908
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (AII), no legibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

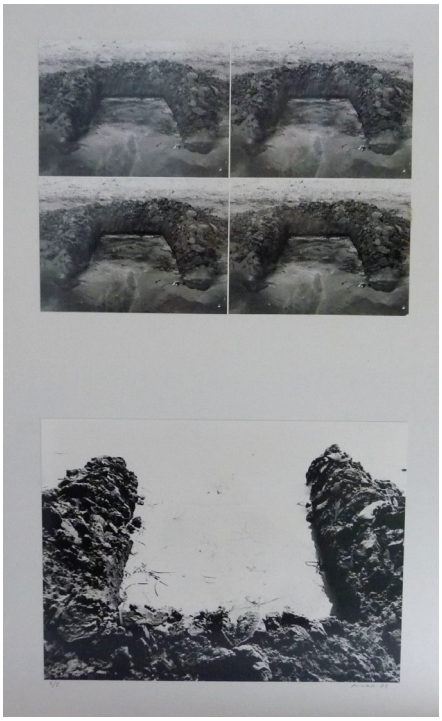
Exposiciones Fund. Marcelino Botín, 1996; Helga de Alvear, 1999

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996, p. 14

Ref. en publicaciones periódicas

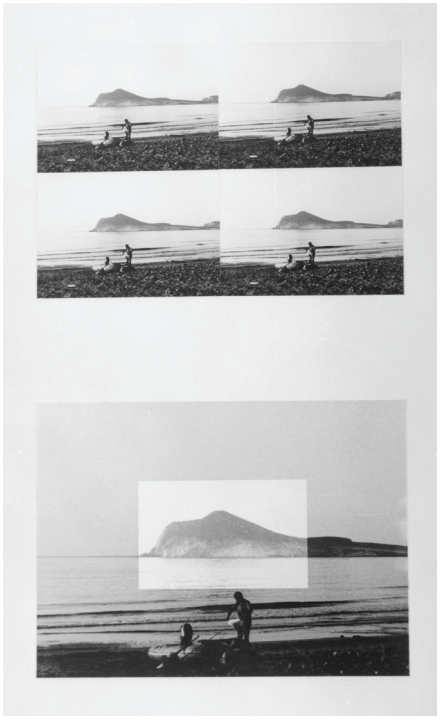
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



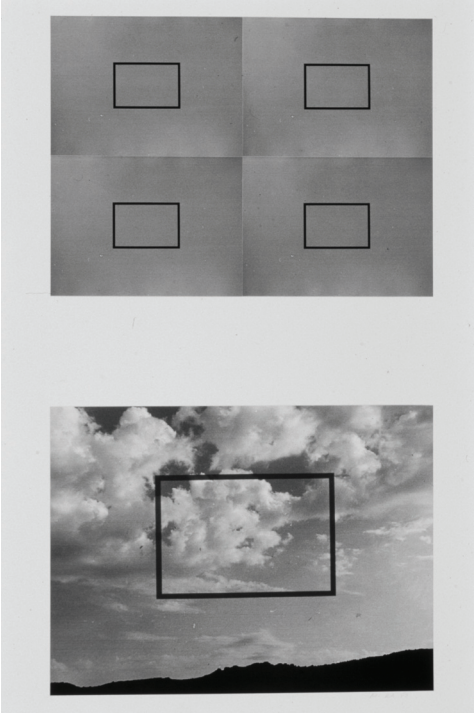
Nº de catalogación	909
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	2/5 (ANV, AII), MIURA 84 (ANV, AID), 27 (REV)
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	910
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía/papel/cartón
Dimensiones	48 x 30
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983-1984
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 911
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación

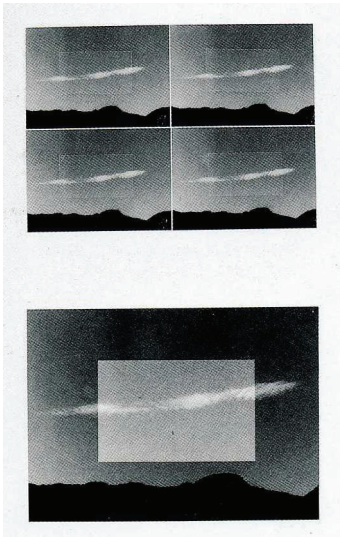
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 912
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (AII), no legibles

Datación 1982
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

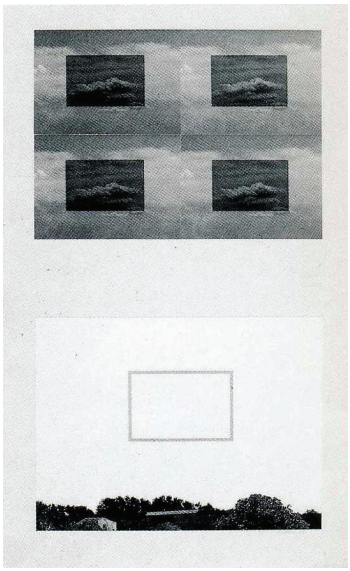
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 74

Ref. en publicaciones periódicas MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 1

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 913
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas 2/5 (AII), no legibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

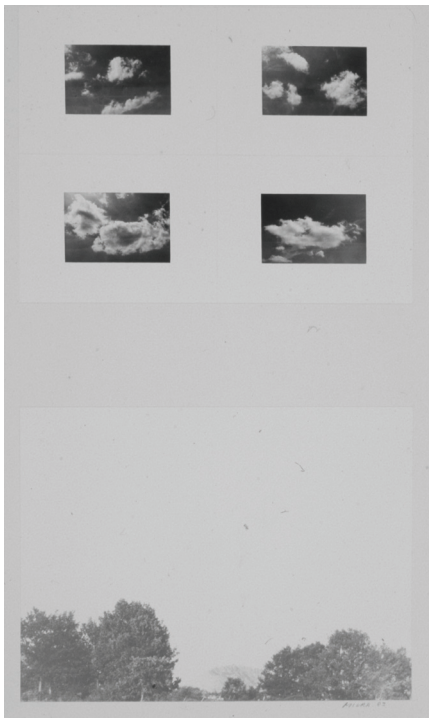
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Helga de Alvear, 1999

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 74

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 914
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)





Nº de catalogación 915
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación

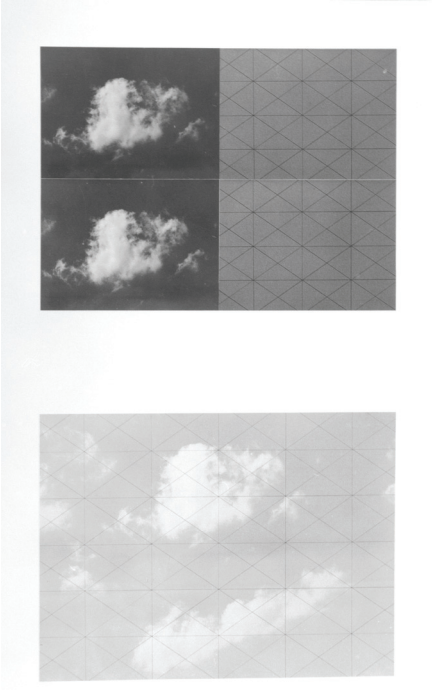
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas LLORCA, P., 2012, p. 18

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 916
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel/cartón
Dimensiones 48 x 30

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983-1984
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 917
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 12 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (EID)

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra*..., 1990, s. p.; LLORCA, P., 2012, pp. 20-21

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 918
Clasificación genérica Fotografía
Título *Paisaje. Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones 12 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 84 (EID)

Datación 1984
Colección/ubicación

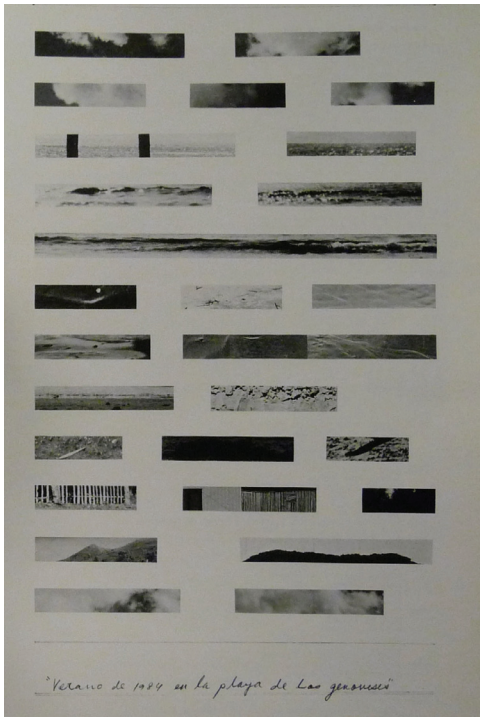
Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra*..., 1990, s. p.; LLORCA, P., 2012, pp. 16-17

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 919
Clasificación genérica Fotografía/ *collage*
Título *Verano de 1984 en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Fotografía/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Verano de 1984 en la playa de los Genoveses (ANV, PI)

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones *Madrid + islas,* 1985

Ref. bibliográficas LOGROÑO, M., 1985, p. 33

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 920
Clasificación genérica Arte público
Título *Camino de cielo*

Técn./mat./soporte Madera naturales, excavación
Dimensiones 300 x 500 x 200

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1984
Colección/ubicación

Exposiciones *2ª Fira de l'Escultura al Carrer*, 1984

Ref. bibliográficas GARCÍA, J. M., 1984, s. p.; LLEDÓ, G., 1986, s. p.; MURRÍA, A., 1994 (B), pp. 133 -134

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones No conservada

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 921
Clasificación genérica Pintura
Título *Camino de cielo*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel fotocopiado
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), p. 135

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 922
Clasificación genérica Pintura
Título *Camino de cielo*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel fotocopiado
Dimensiones 21 x 29,5

Inscrip./firmas/marcas M. M. 83 (AID)

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), p. 132; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 162 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 923
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones 170 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

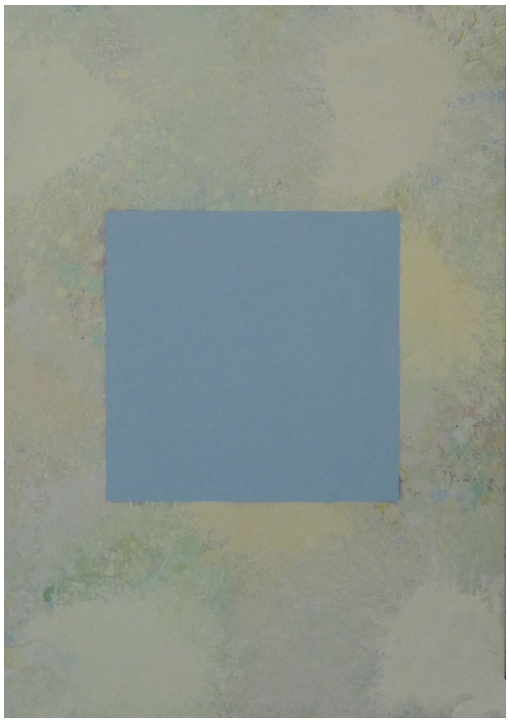
Exposiciones Gal. Egam, 1984

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 924
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones 170 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1984

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



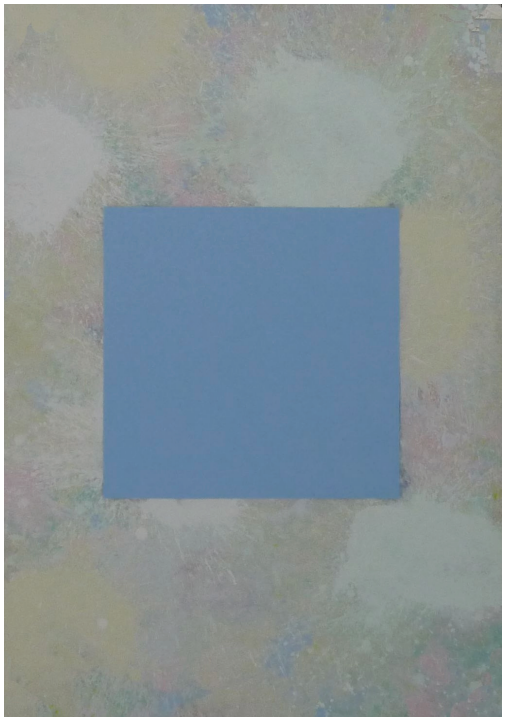
Nº de catalogación	925
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones	170 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 83 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1984
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	926
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones	170 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 83 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1984; Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 82
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 927
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones 170 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (REV)

Datación 1983
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1984

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 928
Clasificación genérica Pintura
Título *St/Accidente*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

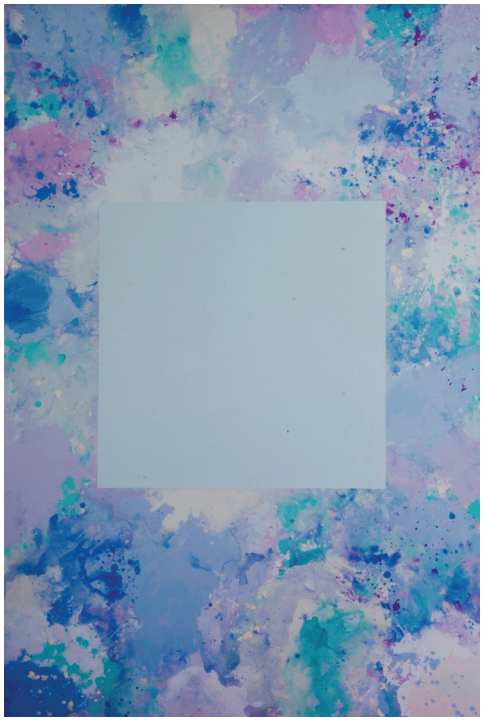
Exposiciones Gal. Egam, 1984; *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	929
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St/Accidente*
Técn./mat./soporte	Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones	150 x 100
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Egam, 1984; *Mitsuo Miura'88,* 1988
Ref. bibliográficas	CHIRINO, M., 1988, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	930
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Egam, 1984
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 51
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 931
Clasificación genérica Pintura
Título *St/Accidente*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

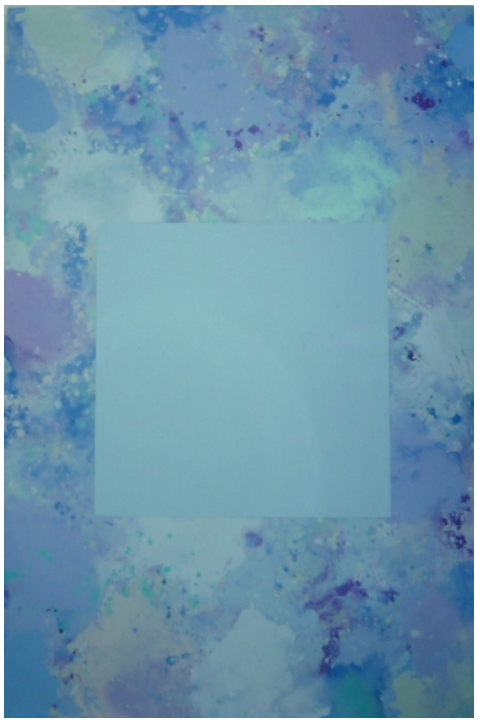
Exposiciones *Mitsuo Miura'88*, 1988

Ref. bibliográficas CHIRINO, M., 1988, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 932
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

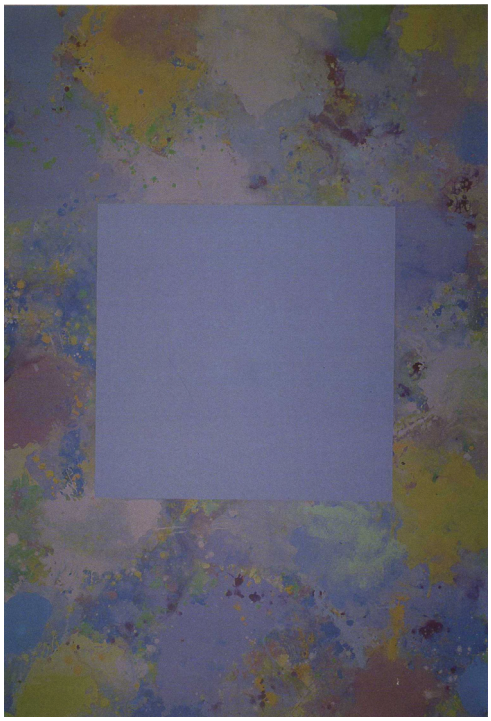
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 933
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

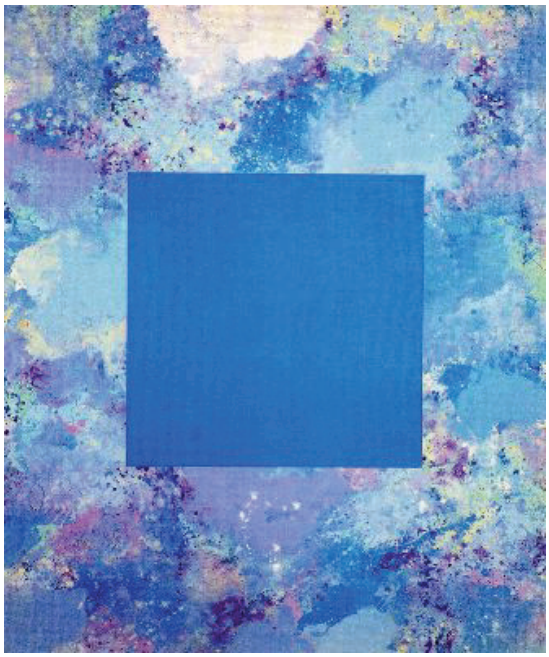
Exposiciones Gal. Egam, 1984; Sala Nicanor Piñolé, 1985; Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo...», X-1985, portada

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 934
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

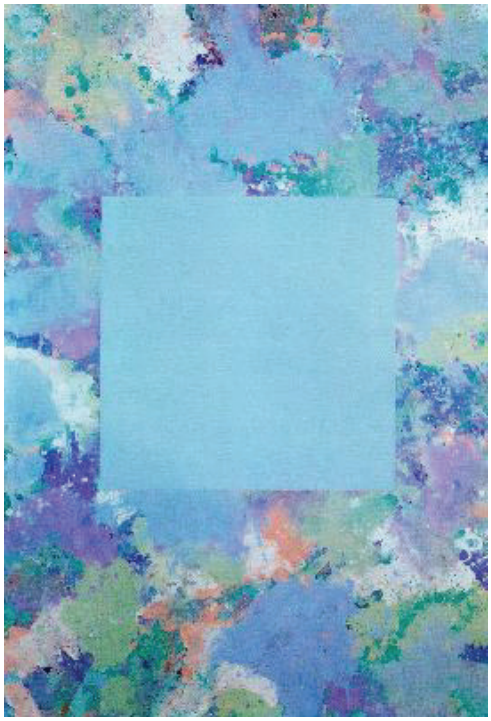
Exposiciones Gal. Egam, 1984; Koldo Mitxelena, 1994; *Creer en el arte*, 1997; *La poética de Cuenca*, 2004; Gal. Egam, 2004

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 79; DANVILA, J. R., 1997 (A), p. 57; DE LA TORRE, A., 2004, p. 274; HUICI, F., 2004, p. 85

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 935
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 150 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

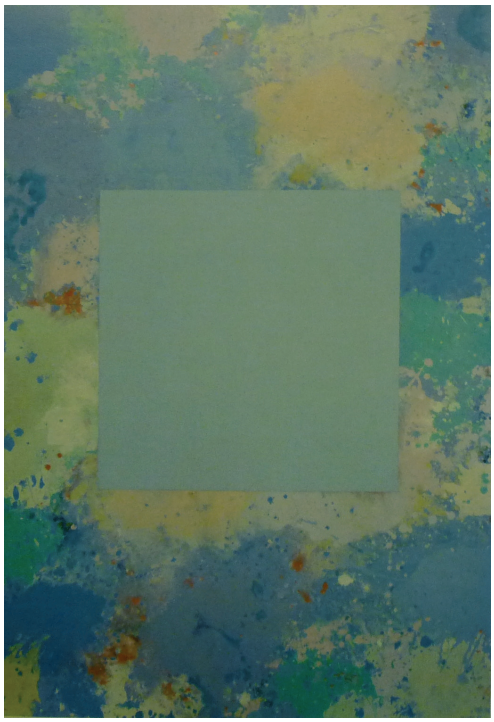
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 77

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 936
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 150 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1985, s. p.; LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 937
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación Javier López de Toledo (Madrid)

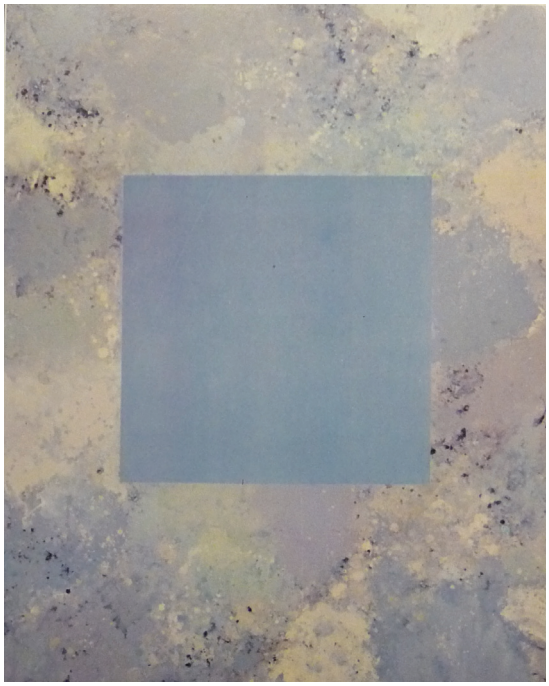
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 938
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

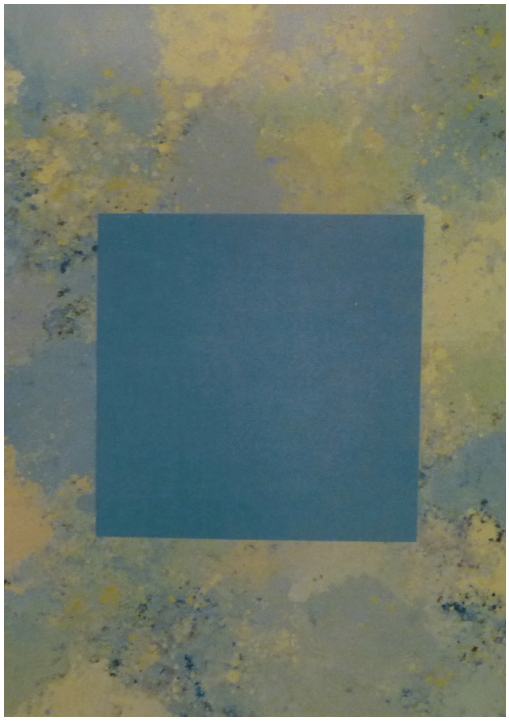
Exposiciones Gal. Egam, 1984; *V Salón de los 16*, 1985; Pal. de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *ABC*, 21-XII-1984, p. 109; «Mitsuo Miura», *Diario 16*, 29-XII-1984, p. XIII; RAMÍREZ, P. J., 17-VI-1985, p. XII; LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 939
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984
Colección/ubicación

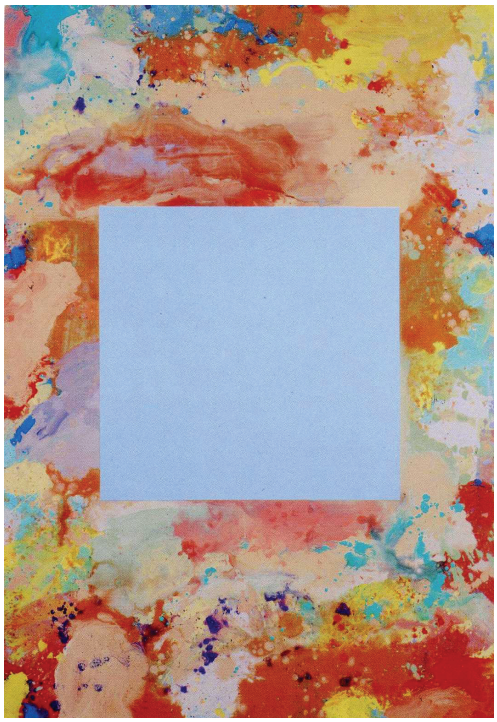
Exposiciones Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 940
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 150 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

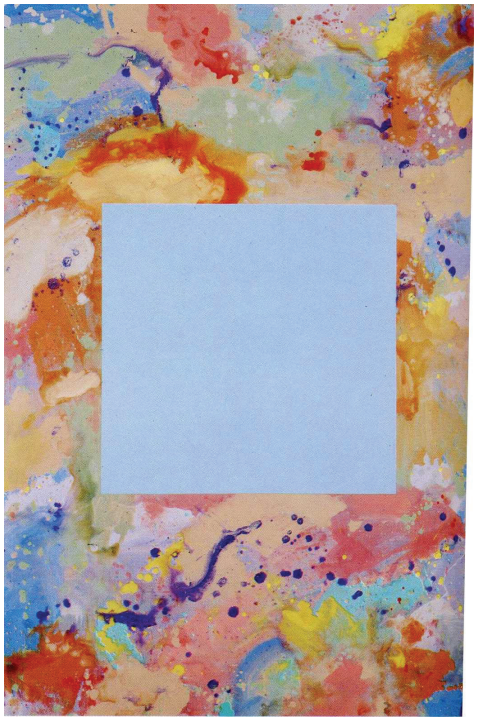
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 80

Ref. en publicaciones periódicas

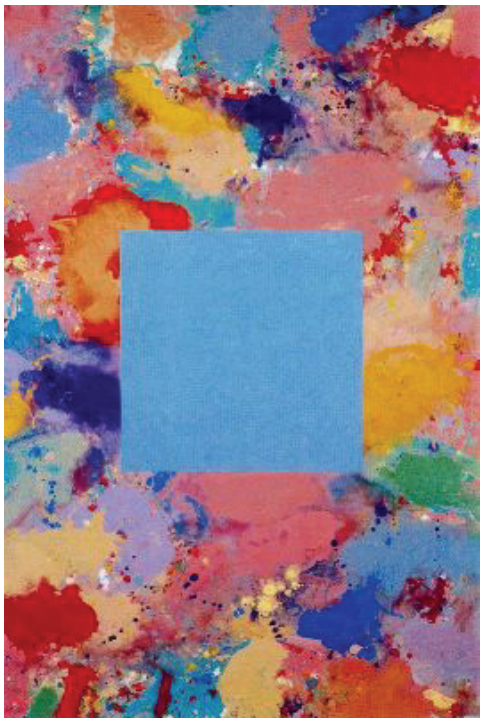
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



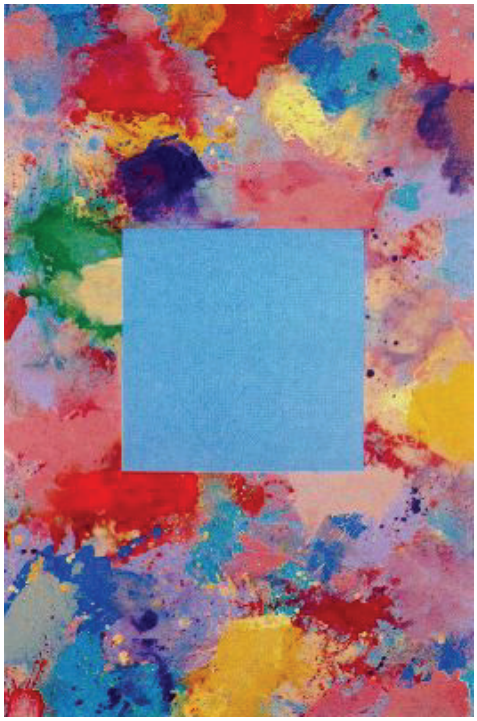
Nº de catalogación	941
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	150 x 100
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	Sala Nicanor Piñolé, 1985; Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 80
Ref. en publicaciones periódicas	LOGROÑO, M., 10-III-1985, p. VIII; «Mitsuo...», X-1985, s. p.
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



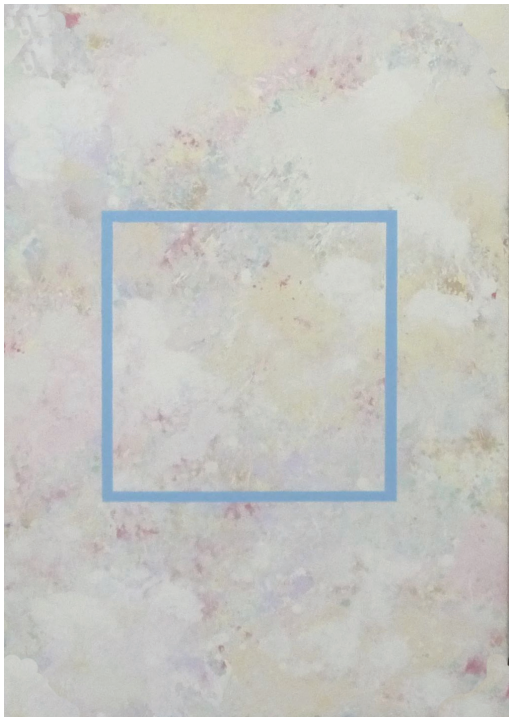
Nº de catalogación	942
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	150 x 100
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 81
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



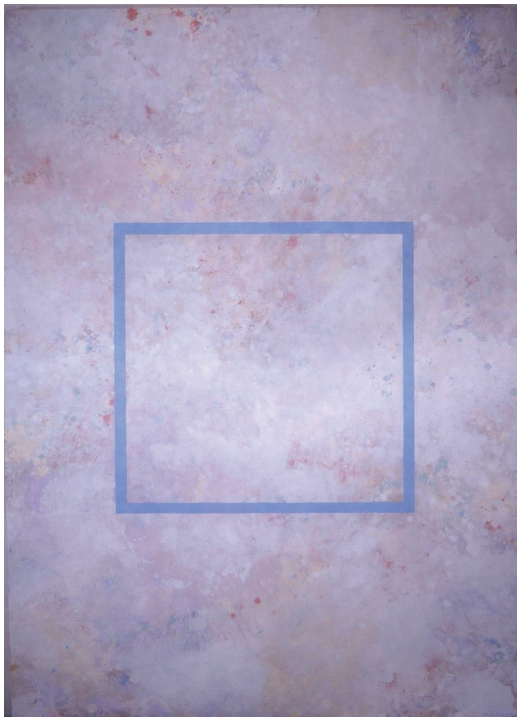
Nº de catalogación	943
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	150 x 100
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 81
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	944
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 83 (REV)
Datación	1983
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 945
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1984

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 946
Clasificación genérica Pintura
Título *B-3*

Técn./mat./soporte Acrílico /cartulina/tabla
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

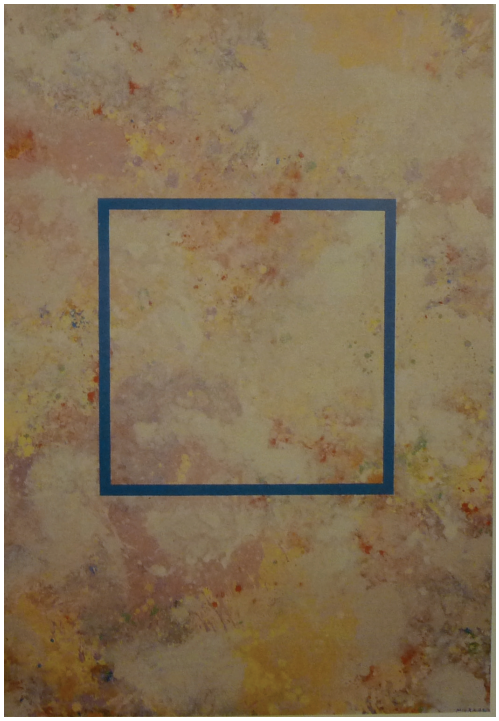
Exposiciones Gal. Egam, 1984; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 83

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 947
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (AID)

Datación 1983
Colección/ubicación

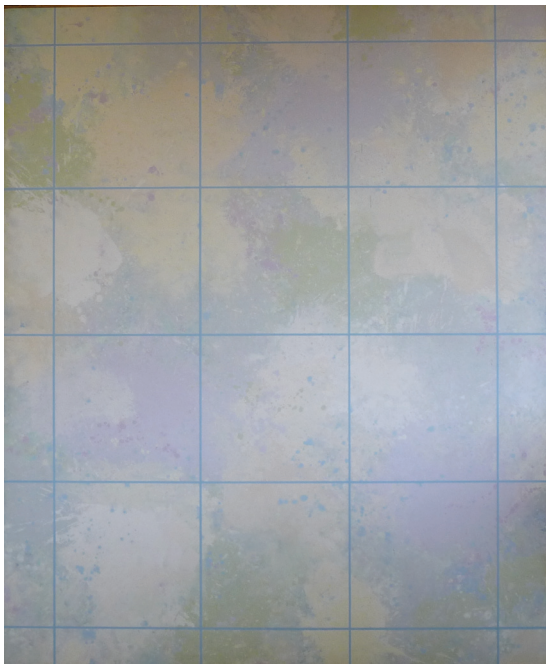
Exposiciones Gal. Egam, 1984; Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 948
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 83 (AID)

Datación 1983
Colección/ubicación Fund. Juan March

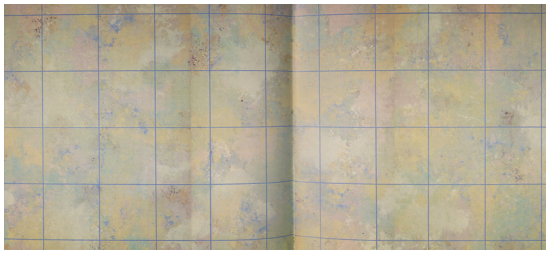
Exposiciones Gal. Egam, 1984; *Arte español. contemporáneo*, 1989

Ref. bibliográficas FERNÁNDEZ-CID, M., 1989, p. 39

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 949
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 450

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 84-85

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 950
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 183 x 150 c/u (x 3 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1983
Colección/ubicación

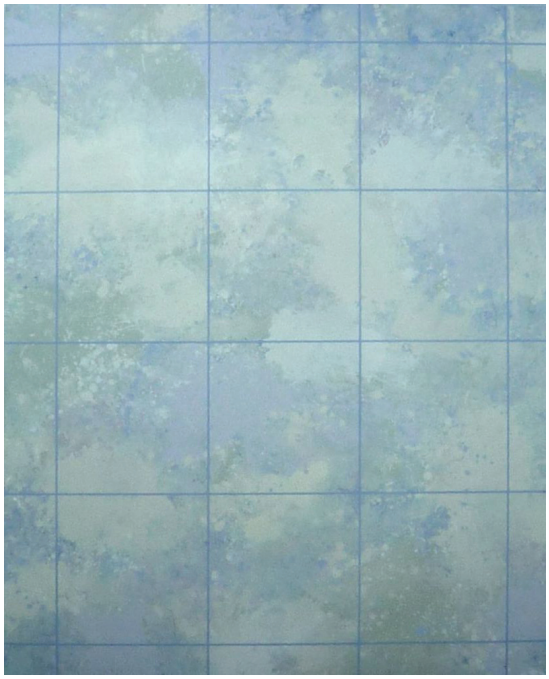
Exposiciones V Salón de los 16, 1985

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas RAMÍREZ, P. J., 17-VI-1985, p. XIII

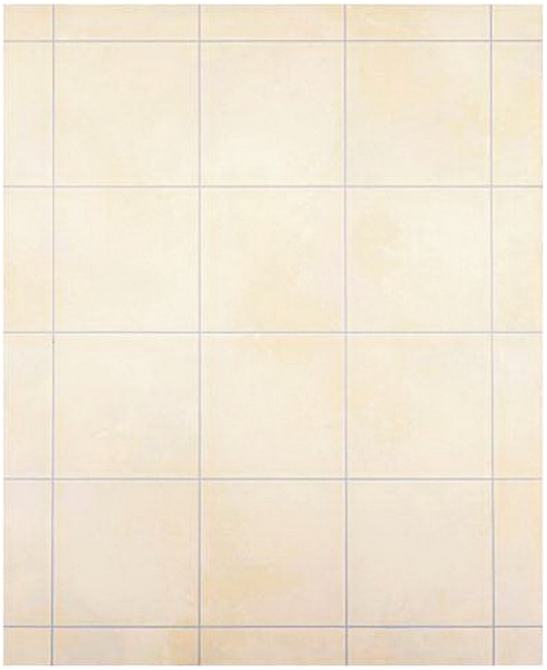
Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	951
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	183 x 150
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1983
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Egam, 1984; Palacio de los Condes de Gabia, 1986
Ref. bibliográficas	LLEDÓ, G., 1986, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



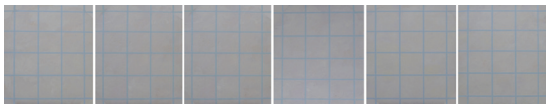
Nº de catalogación	952
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	183 x 150
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1984
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	Gal. Egam, 1984
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



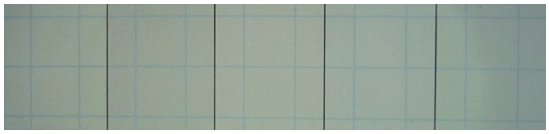
Nº de catalogación	953
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	183 x 150
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1985
Colección/ubicación	Diputación de Granada
Exposiciones	Gal. Egam, 1984; Palacio de los Condes de Gabia, 1986; Granada de fondo, 1995, 1999 y 2003; De los nombres de Granada, 1995; Una colección pública de arte moderno, 1999
Ref. bibliográficas	ROMERO GÓMEZ, Y., 1995, p.. 36; INDIA GOTOR, J. A., 1999, p. 64; ROMERO GÓMEZ, Y., 2003, p. 83
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	954
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	40 x 198
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 84 (REV)
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Políptico (6 piezas)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 955
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 956
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 33 x 400

Inscrip./firmas/marcas MIURA 84 (REV)

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

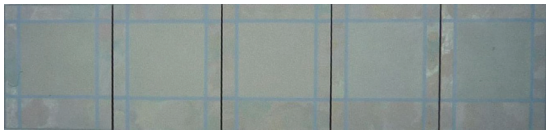
Exposiciones Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (10 piezas)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 957
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 958
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 40 x 132

Inscrip./firmas/marcas MIURA 84 (ANV, AID), MIURA 1984, S/T (REV)

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (4 piezas)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



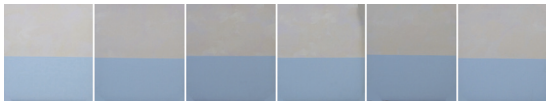
Nº de catalogación	959
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	33 x 200
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1984, S/T 40 x 33 ACRÍLICO SOBRE TABLA (REV)
Datación	1984
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Egam, 1984
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Políptico (5 piezas)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación	960
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tabla
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1984 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Políptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 961
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 40 x 198

Inscrip./firmas/marcas MIURA 84 40 x 33 (REV)

Datación 1984
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (6 piezas)

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 962
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

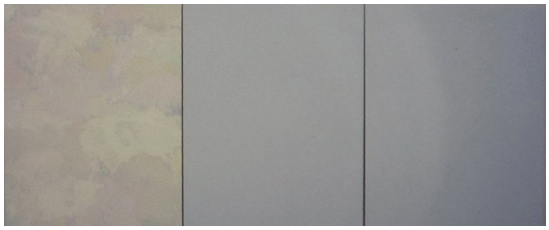
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 963
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 964
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 965
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 966
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 500 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1984
Colección/ubicación

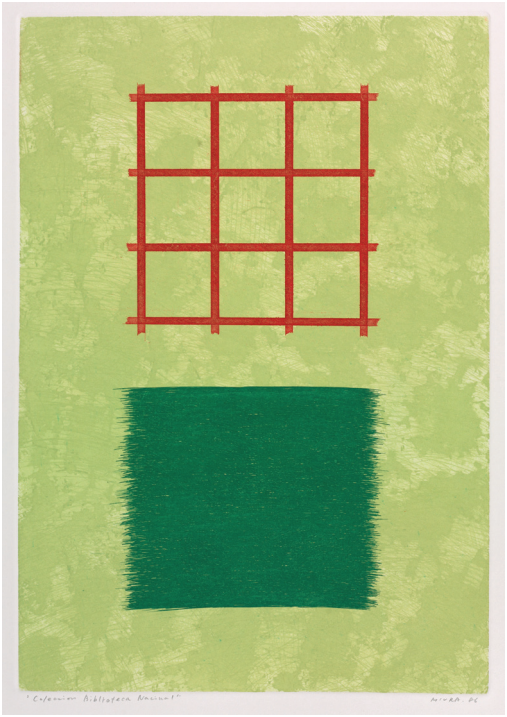
Exposiciones Palacio de los Condes de Gabia, 1986

Ref. bibliográficas LLEDÓ, G., 1986, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Experiencia del Paisaje* (1975-1986)



Nº de catalogación 967
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 49,5 x 34,3 (plancha), 68 x 56,8 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas «Colección Biblioteca Nacional» (AII), MIURA 86 (AID)
Datación 1986
Colección/ubicación Biblioteca Nacional

Exposiciones *Arte y trabajo*, 1988, 1986 y 1989

Ref. bibliográficas AA. VV., *Arte...*, 1986, p. 50-51; MARSHALL, F. R., 1987 (portada); AA. VV., *Arte...*, 1988, pp. 104-105; AA. VV., *Arte...*, 1989, pp. 124-125

Ref. en publicaciones periódicas *Economía y sociología del trabajo,* 1993, n. º 17, portada

Observaciones Edición de 99 estampas

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 968
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 19 x 19 x 16

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 50

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 969
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 19 x 19 x 19

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1986; Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994

Ref. bibliográficas AA. VV., *Guillermo*..., 1986, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, p. 51; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 163 (A)

Ref. en publicaciones periódicas DANVILA, J. R., 10-XI-1995, p. 4

Observaciones En el folleto de Egam dice que es de 1986

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 970
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 28 x 28 x 28

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994; ARCO 96

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 50; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 20

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 971
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 28 x 28 x 28

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

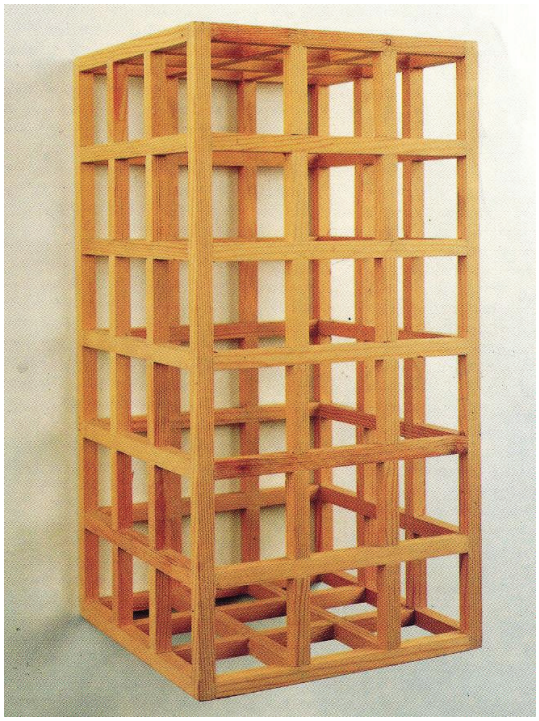
Exposiciones Gal. Egam, 1986; Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994; ARCO 96

Ref. bibliográficas AA. VV., *Guillermo*..., 1986, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, p. 51; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 20

Ref. en publicaciones periódicas CASTRO FLÓREZ, F., 11-XI-1995, p. 10

Observaciones En el folleto de Egam dice que es de 1986

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 972
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 31 x 19 x 19

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

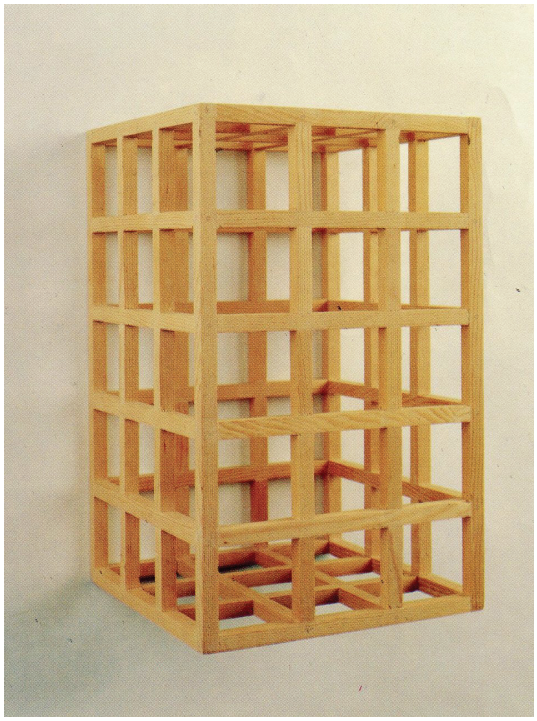
Exposiciones Gal. Egam, 1986; Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994; ARCO 96

Ref. bibliográficas AA. VV., *Guillermo*..., 1986, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, p. 55; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 18

Ref. en publicaciones periódicas HUICI, F., 18-VII-1986, p. 11

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



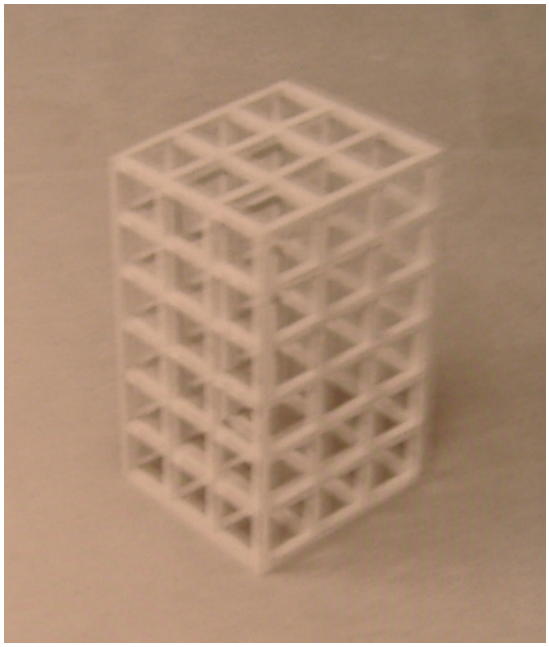
Nº de catalogación	973
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	37 x 19 x 19
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1984
Colección/ubicación	
Exposiciones	Koldo Mitxelena, 1994; Art Cologne, 1994; ARCO 96
Ref. bibliográficas	MONTESINOS, A., 1994, p. 57; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 18
Ref. en publicaciones periódicas	MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 1
Observaciones	

Serie *Cajas* (1984-1986)



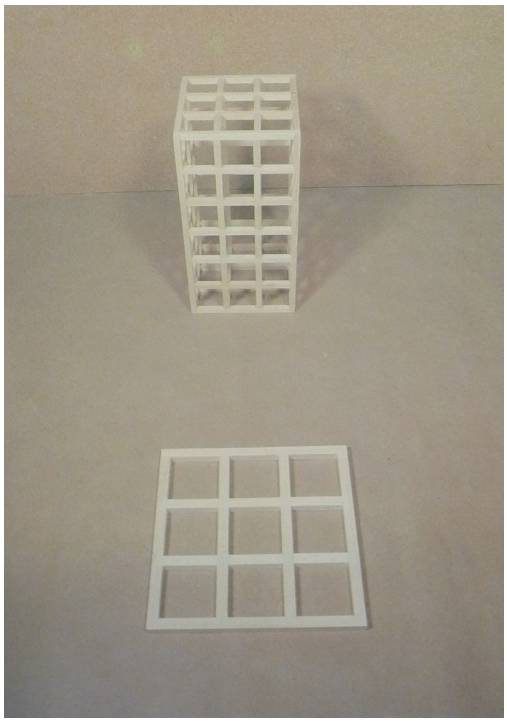
Nº de catalogación	974
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1984 [ca]
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Cajas* (1984-1986)



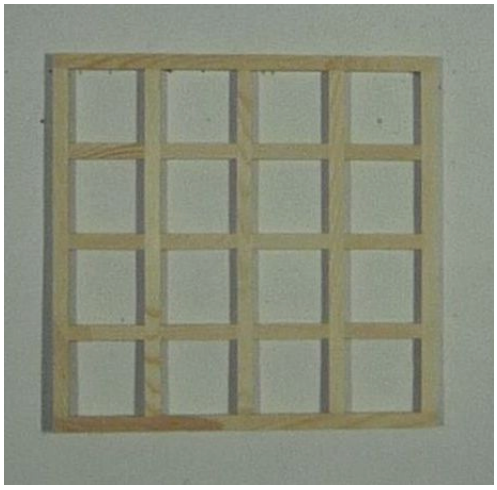
Nº de catalogación	975
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1986
Colección/ubicación	
Exposiciones	V Bienal Nacional, 1986
Ref. bibliográficas	BLANCH, T., 1986, p. 96
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación	976
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	240 x 123,5 x 123,5
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1986
Colección/ubicación	
Exposiciones	V Bienal Nacional, 1986; VII Bienal de Arte, 1986
Ref. bibliográficas	BLANCH, T., 1986, p. 97; FERNÁNDEZ-CID, M., 1986, p. 163
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 977
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1986 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 978
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1986 [ca]
Colección/ubicación

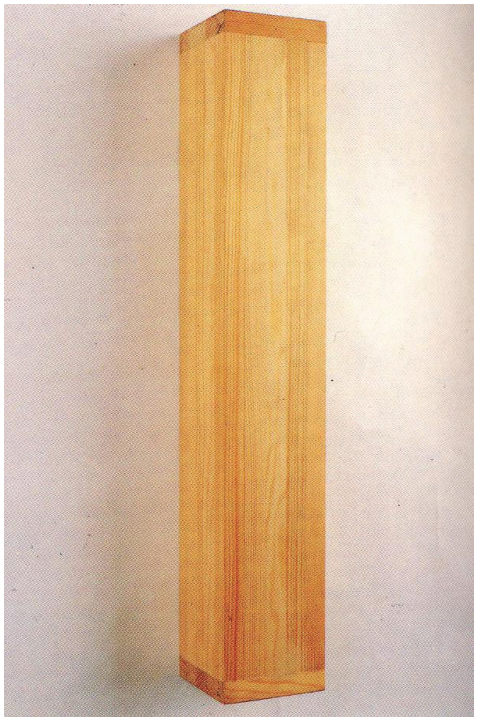
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 979
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 80 x 7,5 x 7,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

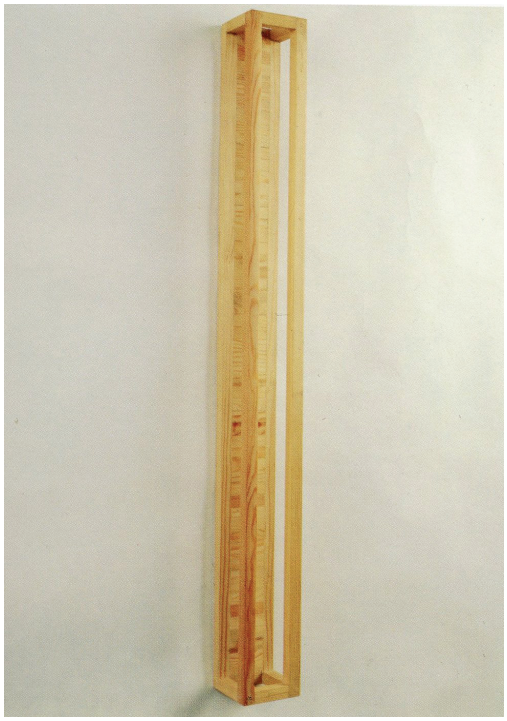
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 52

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 980
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 43 x 7,5 x 7,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

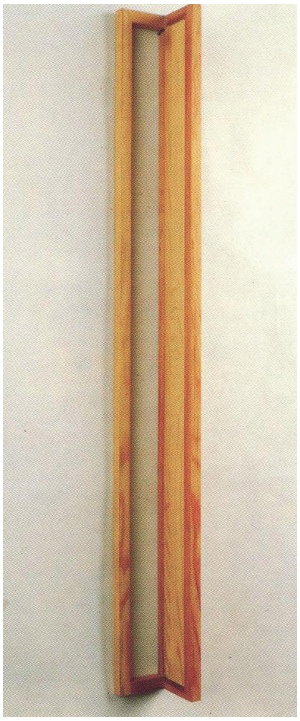
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 53

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 981
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 80 x 7,5 x 7,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

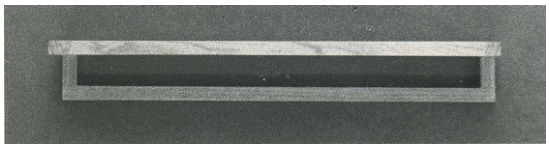
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 52

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 982
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 40 x 7 x 7

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1986
Colección/ubicación

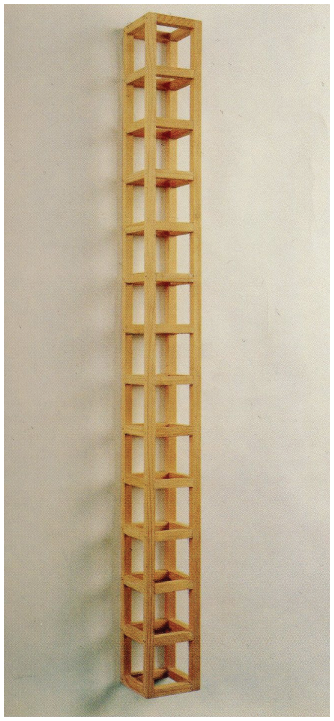
Exposiciones Gal. Egam, 1986

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 983
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 80 x 7,5 x 7,5

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación

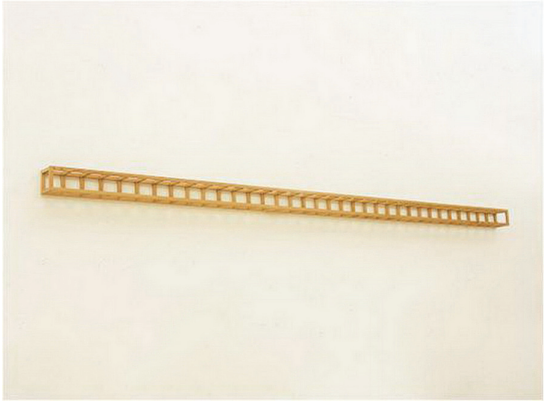
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 57

Ref. en publicaciones periódicas MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 4; CASTRO FLÓREZ, F., 11-XI-1995, p. 10

Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación 984
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera
Dimensiones 7 x 205 x 7

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1984
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

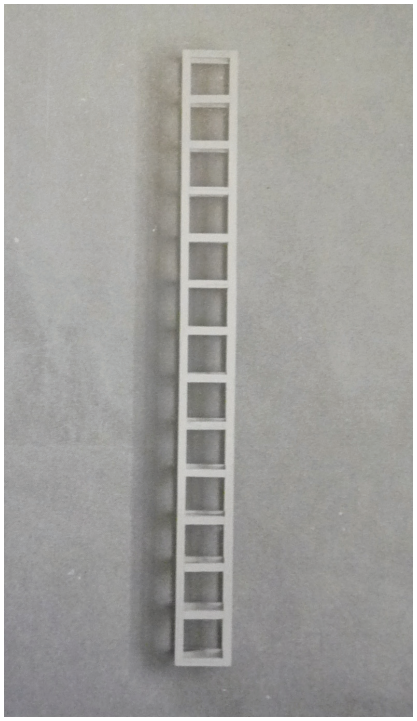
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; ARCO 96 (prob.)

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 57

Ref. en publicaciones periódicas

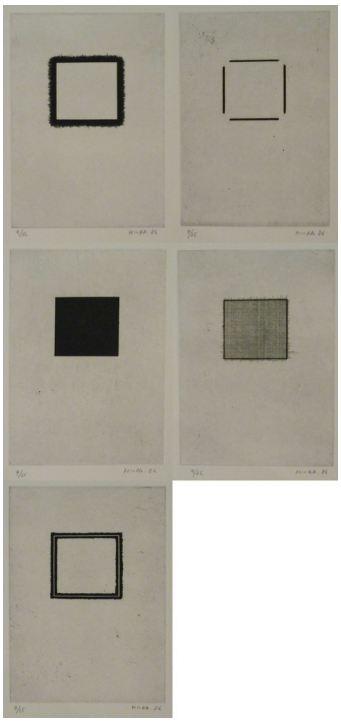
Observaciones

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación	985
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera
Dimensiones	160 x 8 x 8
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	1986
Colección/ubicación	
Exposiciones	VII Bienal de Arte, 1986
Ref. bibliográficas	FERNÁNDEZ-CID, M., 1986, p. 162
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *Cajas* (1984-1986)



Nº de catalogación	986
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Hako*
Técn./mat./soporte	Aguafuerte/papel
Dimensiones	18 x 12,5 (plancha), 38 x 28 (lámina) (c/u x 5 p.)
Inscrip./firmas/marcas	*/25 (AII), MIURA 86 (AID)
Datación	1986
Colección/ubicación	Biblioteca Nacional (3/25); MNCARS (9/25); Universidad de Salamanca; taller Miura (20/25)
Exposiciones	*Grabados*, 1987; *10 pintores en blanco y negro*, 1987; *Mitsuo Miura'88,* 1988
Ref. bibliográficas	AA. VV., *Grabados...*, 1987, s. p. ; CHIRINO, M., 1988, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Tirada de 25 ejemplares, Publicado por Denis Long

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 987
Clasificación genérica Dibujo
Título *Qué noche silencioso*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones 67 x 50 c/u (x 2 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1986
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 988
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *120º playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Serigrafía/papel
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas P/A 12/16 (AII), MIURA 1988 (AII)

Datación 1986 (Círculo BB.AA.)/1988 (Miura)
Colección/ubicación Círculo de Bellas Artes (Madrid) (ejemplar desconocido); taller Miura (P/A 12/16)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Edición realizada para el Circulo de Bellas Artes por haber participado en los Talleres de Arte Actual. Tirada de 100 ejemplares

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 989
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 87; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 165 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 990
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (AID)

Datación 1987
Colección/ubicación Juan González Riancho de Bezanilla (Santander)

Exposiciones Gal. Siboney 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Texturas en el lado derecho gracias al empleo de una gran cantidad de materia

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 991
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

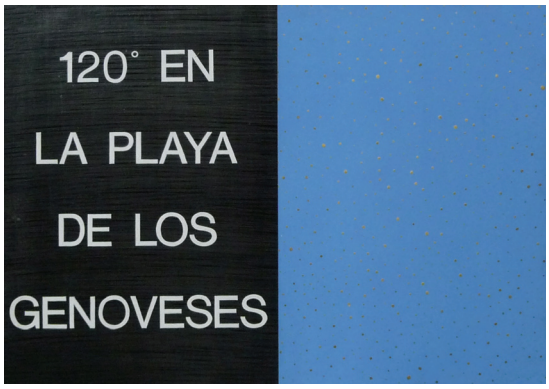
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 87

Ref. en publicaciones periódicas MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 1

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 992
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

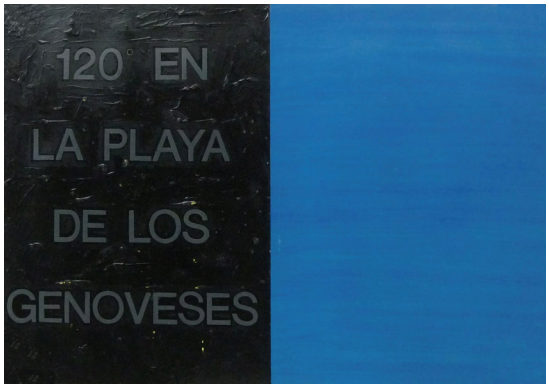
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 993
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 87

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 994
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 87

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 995
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 996
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1987 [ca]
Colección/ubicación

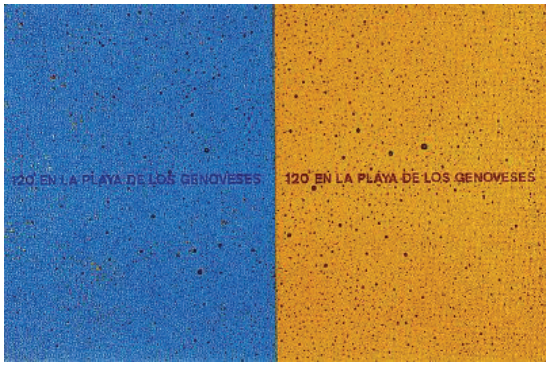
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 997
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 50 x 71

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1987
Colección/ubicación

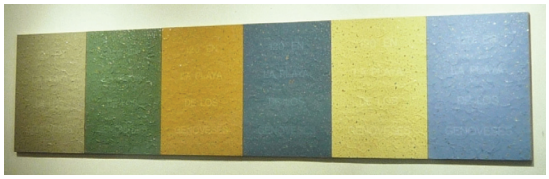
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 87

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 998
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla
Dimensiones 71 x 300

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1987 (REV)

Datación 1987
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (6 piezas). Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 999
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 27 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1988 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1000
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1001
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1002
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1003
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1004
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1005
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 70 x 50

Inscrip./firmas/marcas 8/50 (AII) MIURA 89 (AID)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

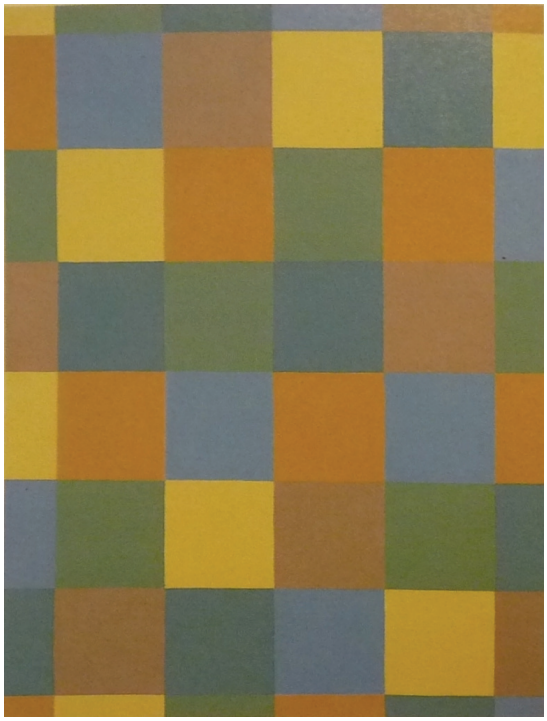
Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1006
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 50

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

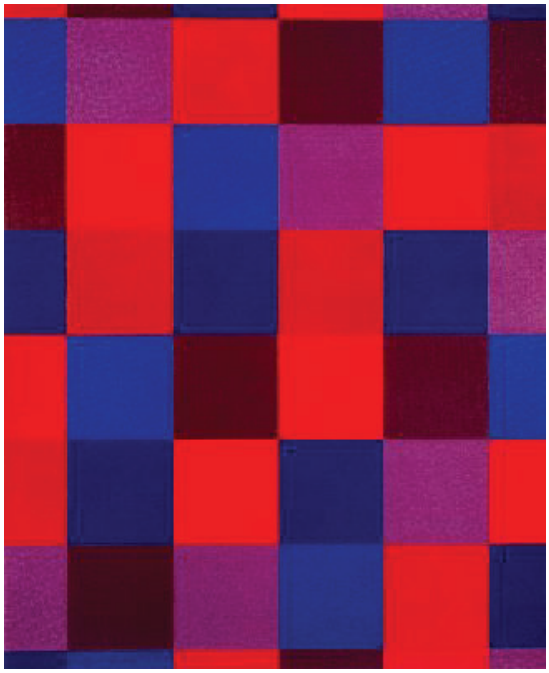
Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 24

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1007
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

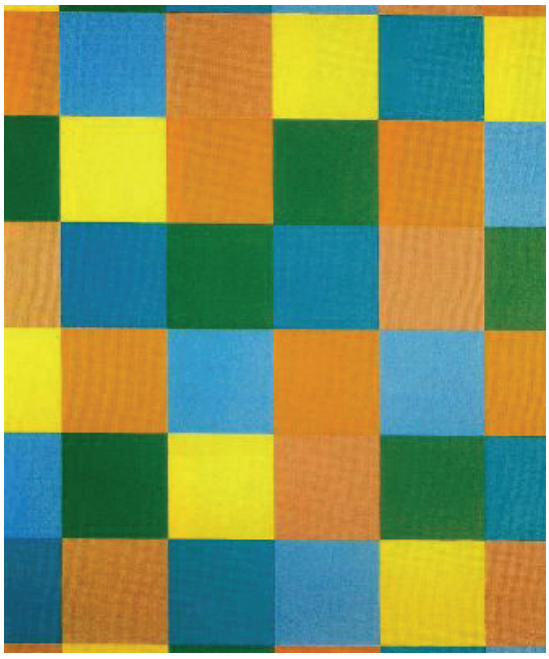
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 89

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1008
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

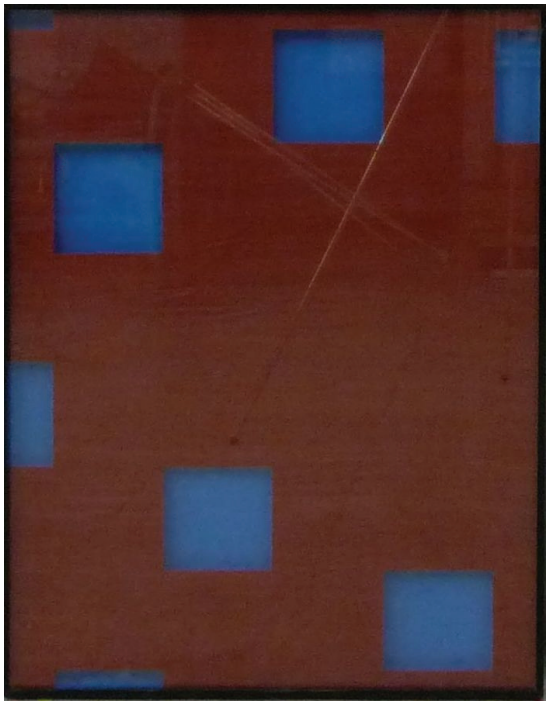
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 91

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1009
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones 64 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

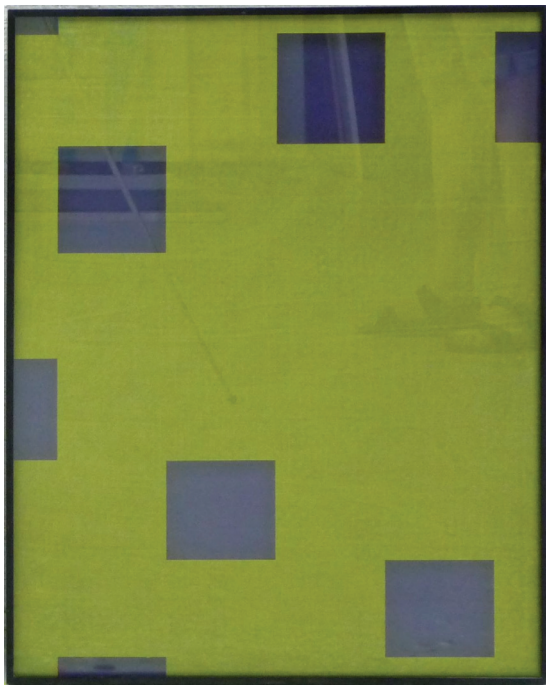
Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1010
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones 64 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1011
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

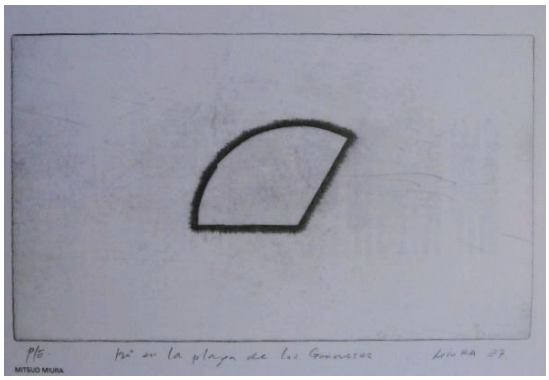
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1012
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas P/E (AII), 120º en la playa de los Genoveses (PIC), MIURA 87 (AID)

Datación 1987
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas CAMPOS PÁMPANO, Á., 1991, p. 35

Ref. en publicaciones periódicas «120º en la Playa...», 1988, pp. 16 y 70

Observaciones Obra encargada por la revista *Espacio Escrito*

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1013
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Vidrio, metacrilato
Dimensiones 49,5 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1988 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1014
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 28 (radio) c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

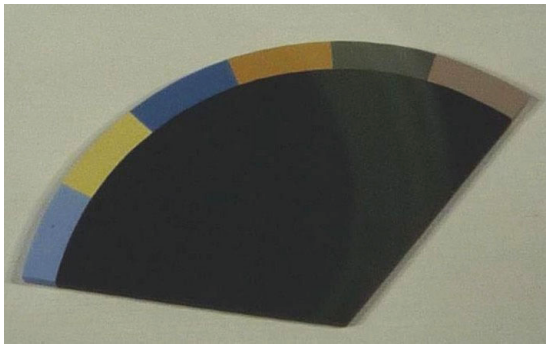
Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, pp. 16-17

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 671

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1015
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1989
Colección/ubicación

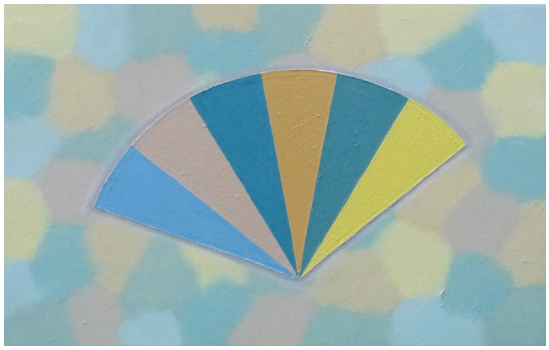
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1016
Clasificación genérica Pintura
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 27 x 41

Inscrip./firmas/marcas MIURA 89 120º EN LA PLAYA DE LOS GENOVESES (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1017
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 54 x 54

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 14

Ref. en publicaciones periódicas COSTA, J. M., 23-III-1989, p. 98

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1018
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 15

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1019
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1020
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 63 x 368 (63 x 92 c/u x 4 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 92-93

Ref. en publicaciones periódicas MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 6

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1021
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 186

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Miguel Marcos, 1989 (parte); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1022
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 186

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Miguel Marcos, 1989 (parte); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1023
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 186

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Miguel Marcos, 1989 (parte); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1024
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 186

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Miguel Marcos, 1989 (parte); Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1025
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Genoveses verde/naranja/violeta/azul*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 15 x 60 c/u (x 4 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

Exposiciones Sala X, 2005; Estampa 2008

Ref. bibliográficas BUXÁN BRAN, X. M., 2008, p. 29

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1026
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Metacrilato
Dimensiones 124 x 94

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

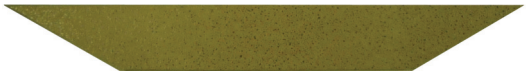
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1027
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla (prob.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1028
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/papel/tabla (prob.)
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1029
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 36 x 197

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1988, Aproxi... 3 km, mar (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Egam, 1989; Gal. Miguel Marcos, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 20

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1030
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 35 x 24 y 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 22

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1031
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 50 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

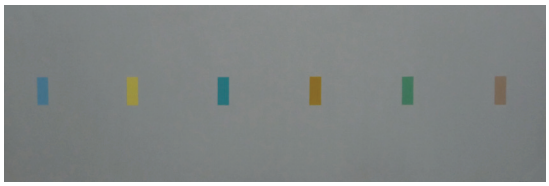
Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 23

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1032
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 200

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

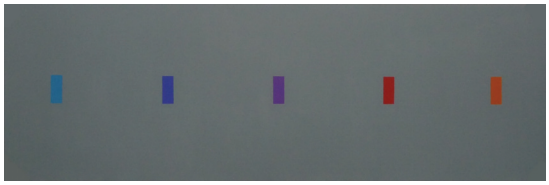
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1033
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 200

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

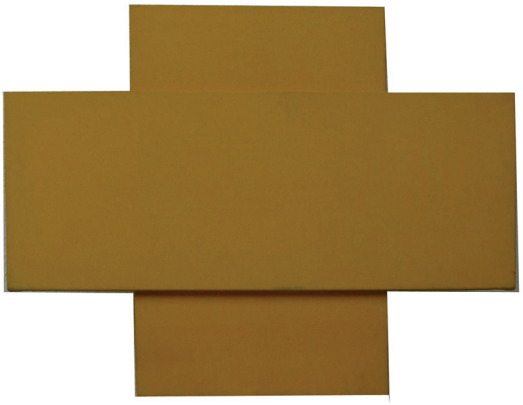
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1034
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela tintada/bastidor
Dimensiones 75 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (LAT)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

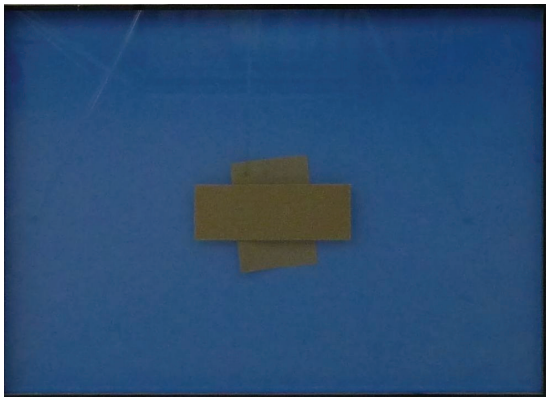
Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 21

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1035
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, vidrio, papel/madera
Dimensiones 49,5 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1988 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación

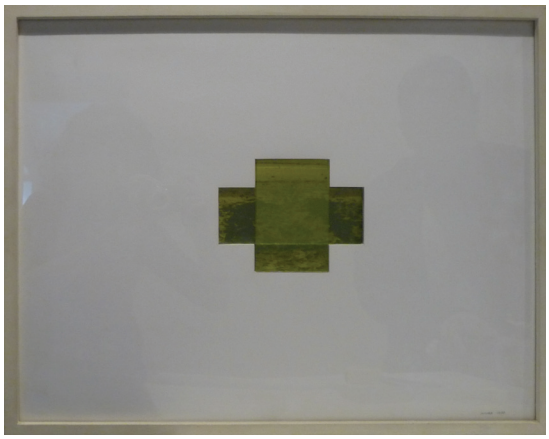
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1036
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía , metacrilato
Dimensiones 46 x 60 (con marco)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (AID)

Datación 1988
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1037
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/tabla
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 89 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

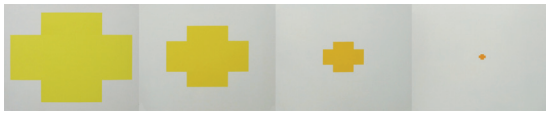
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1038
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 130 x 648

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 675

Observaciones Políptico (4 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1039
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 244

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

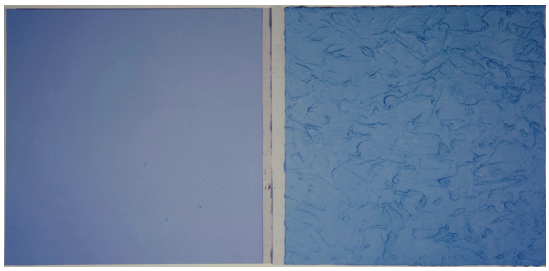
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 106-107

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (4 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1040
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

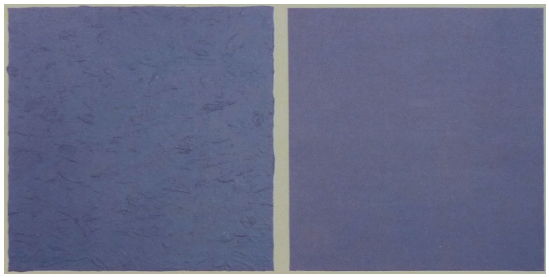
Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 18

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1041
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Egam, 1989

Ref. bibliográficas GÓMEZ ACEBO, E., 1989, p. 19

Ref. en publicaciones periódicas JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 50

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1042
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 50 x 1800 (50 x 50 c/u x 36 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Miguel Marcos, 1989; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas LLORCA, P., 2012, pp. 22-23

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1043
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 625

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones *IX Salón de los 16*, 1989

Ref. bibliográficas FERNÁNDEZ, H., 1989, p. 115

Ref. en publicaciones periódicas FERNÁNDEZ-CID, M., 28-V-1989, p. 104

Observaciones Políptico (5 piezas). Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1044
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 25 x 166,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (AID)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

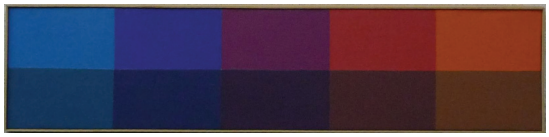
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1045
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 31 x 131

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88, 夕日とその影 «Yuhi to sonokage» (REV)

Datación 1988
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1046
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1988 [ca]
Colección/ubicación

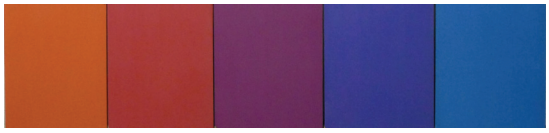
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de la Gal. Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1047
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 365

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1992 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1048
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 28 x 190

Inscrip./firmas/marcas MIURA 88 (AID)

Datación 1988
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1049
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Estampación /papel
Dimensiones 11 x 20 (plancha), 28 x 38 (lámina) (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 89 (AID)

Datación 1989
Colección/ubicación ARTIUM (62/75); MNCARS (59/75); taller Miura (69/75)

Exposiciones Art Salamanca 08; Artium, 2002

Ref. bibliográficas AA. VV., *Ginkgo*..., 1991, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Carpeta de aluminio, 5 piezas. 2 planchas de zinc sin grabar, papel Velin Arches Blanc 250 gr. Editado por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1050
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 1000

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (n.º DE ORDEN) (REV)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas). Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1051
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32 c/u (x 14 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Banco de España

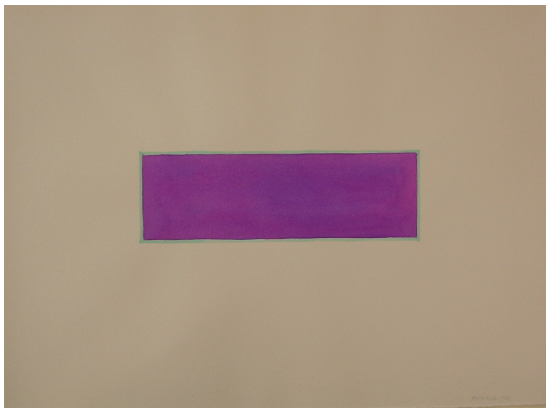
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1052
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

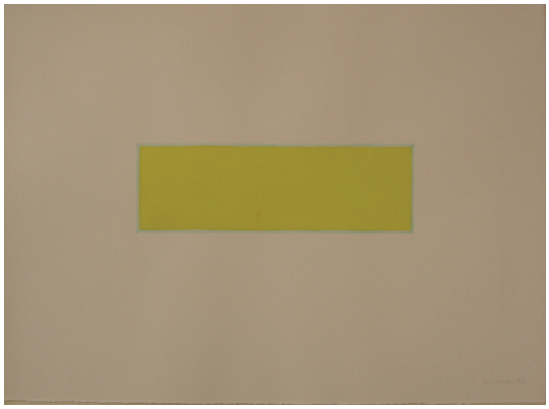
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1053
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

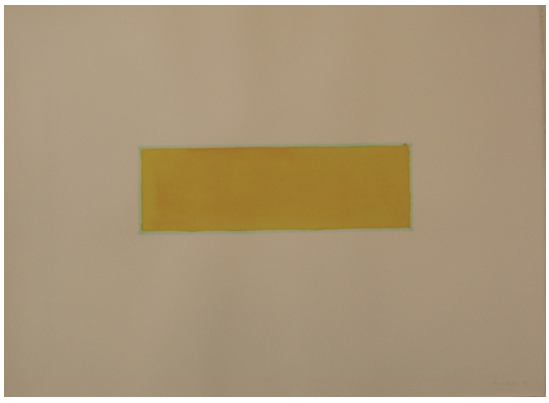
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1054
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

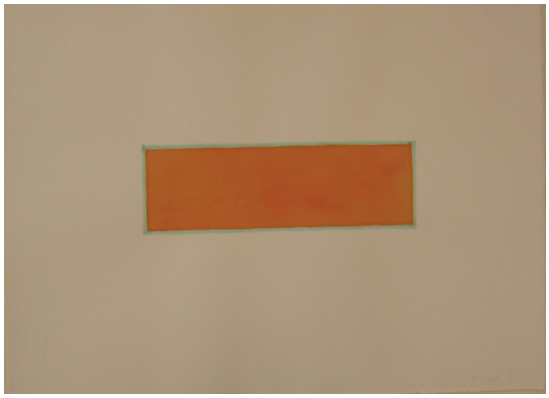
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1055
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

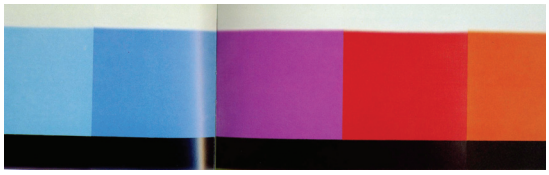
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1056
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 600

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación Nicolás Garrido (Madrid)

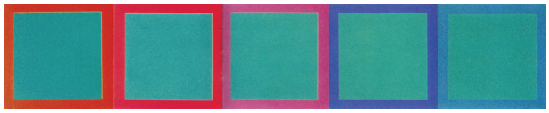
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 102-103

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1057
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 325

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1989
Colección/ubicación

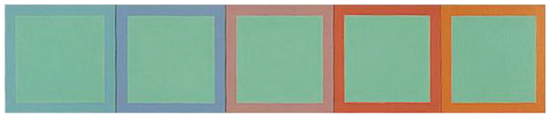
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 104-105

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1058
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 50 x 250

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

Exposiciones *Luz y fotografía,* 1998

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 1998, p. 29

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, pp. 88-89

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1059
Clasificación genérica Pintura
Título *Cuatro metros cuadrados de bienestar*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

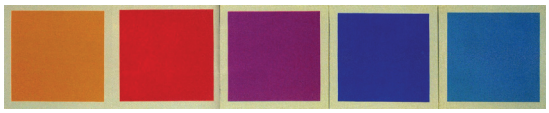
Exposiciones Gal. Estampa, 1990

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra...*, 1990, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1060
Clasificación genérica Pintura
Título *Ocho de la tarde*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 50 x 250

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas AA. VV., Obra..., 1990, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, pp. 100-101; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 166 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1061
Clasificación genérica Pintura
Título *Atardecer... Sofisticado*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 125 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (AID Y REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Banco de España

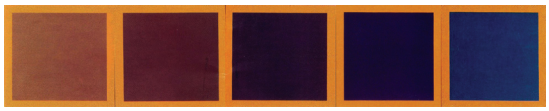
Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra...*, 1990, s. p.; MONTESINOS, A., 1994, pp. 112-111

Ref. en publicaciones periódicas «Severidad...», 31-V-1990, p. 145; COSTA, J. M., 15-VI-1990, p. 55

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1062
Clasificación genérica Pintura
Título *8 de la tarde*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 325

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1992
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; *Luz y fotografía*, 1998

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 98-99; NAVARRO, M., 2007, p. 28

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1063
Clasificación genérica Pintura
Título *Atardecer*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 200

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 ATARDECER (REV, PS)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

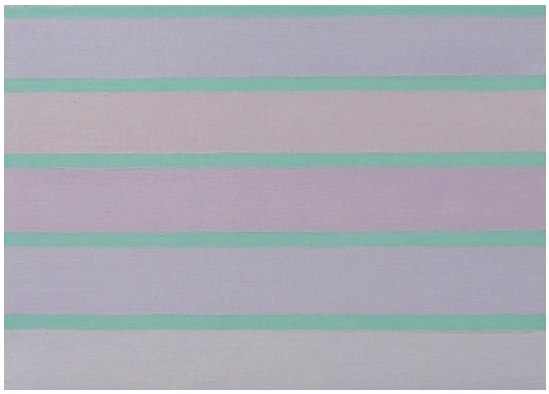
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1064
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 27 x 35

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

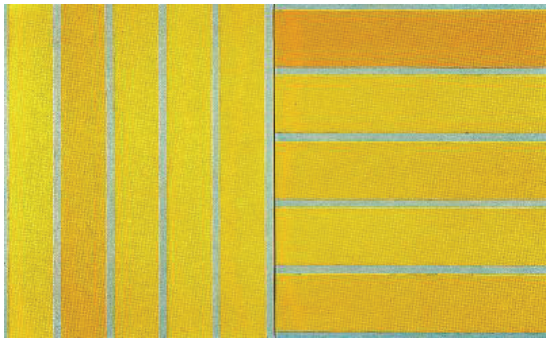
Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1065
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 41 x 66

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

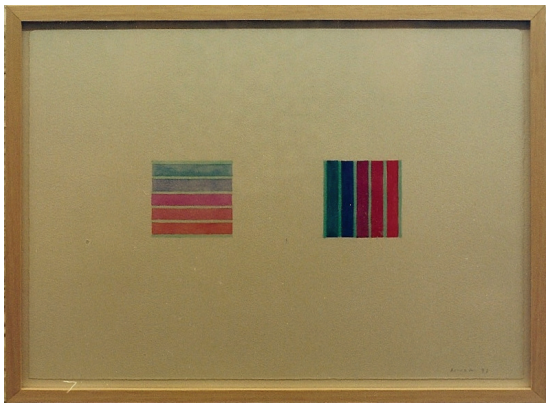
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 115

Ref. en publicaciones periódicas CASTRO FLÓREZ, F., 24-XII-1994, p. X

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1066
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 23,5 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1991 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

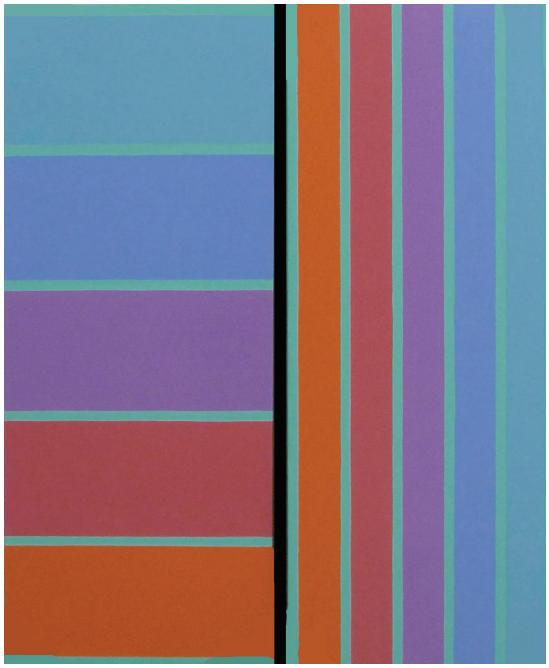
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1067
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación

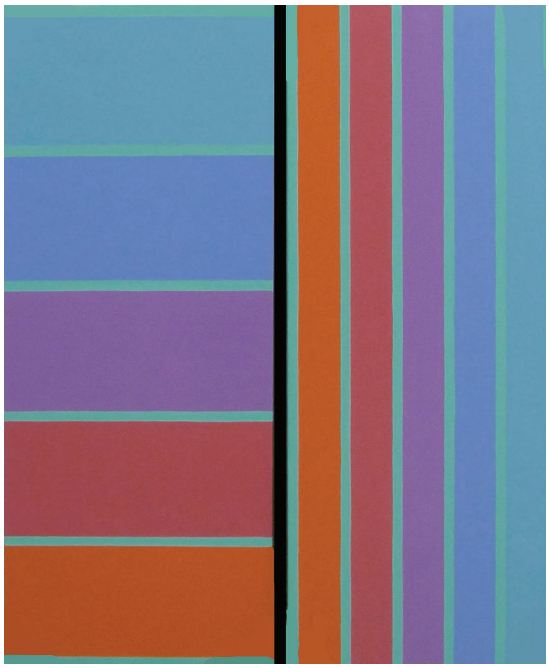
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 114

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1068
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1991 (REV)

Datación 1991
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Juana Mordó, 1993

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1069
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1991 (REV)

Datación 1991 [ca]
Colección/ubicación

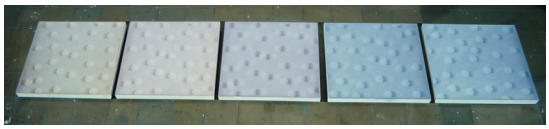
Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1070
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta, vidrio grabado
Dimensiones 61 x 305

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

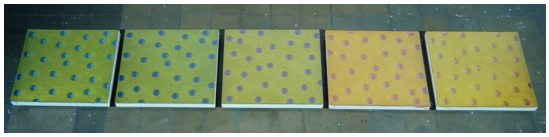
Exposiciones *IX Salón de los 16,* 1989; *Antes y después del entusiasmo*, 1989; Gal. Miguel Marcos, 1989; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas BREA, J. L., 1989, s. p.; FERNÁNDEZ, H., 1989, p. 113; RODRÍGUEZ CUNILL, I., 2003, p. 232

Ref. en publicaciones periódicas FERNÁNDEZ-CID, M., 28-V-1989, p. 104; DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., 27-X-1989, p. 5; MURRÍA, A., 28-X-1989, p. 46; MURRÍA, A., XII-1989, p. 75

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1071
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta, vidrio grabado
Dimensiones 61 x 305

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

Exposiciones *IX Salón de los 16,* 1989; *Antes y después del entusiasmo,* 1989; Gal. Miguel Marcos, 1989; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas FERNÁNDEZ, H., 1989, p. 113; BREA, J. L., 1989, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas FERNÁNDEZ-CID, M., 28-V-1989, p. 104; DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., 27-X-1989, p. 5; MURRÍA, A., 28-X-1989, p. 46; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 674
Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1072
Clasificación genérica Pintura
Título *St/Paisaje 7 de la mañana*

Técn./mat./soporte Óleo, vidrio grabado
Dimensiones 61 x 366

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación Arturo Rodríguez (Madrid)

Exposiciones *IX Salón de los 16,* 1989; Gal. Miguel Marcos, 1989; *Antes y después del entusiasmo*, 1989; Gal. Estampa, 1990

Ref. bibliográficas BREA, J. L., 1989, p. 53; FERNÁNDEZ, H., 1989, p. 114

Ref. en publicaciones periódicas FERNÁNDEZ-CID, M., 28-V-1989, p. 104; JIMÉNEZ, C., X-1991, portada y p. 51

Observaciones Políptico (6 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1073
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, vidrio grabado
Dimensiones 42,2 x 42,2

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1074
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, vidrio grabado
Dimensiones 42,2 x 42,2

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

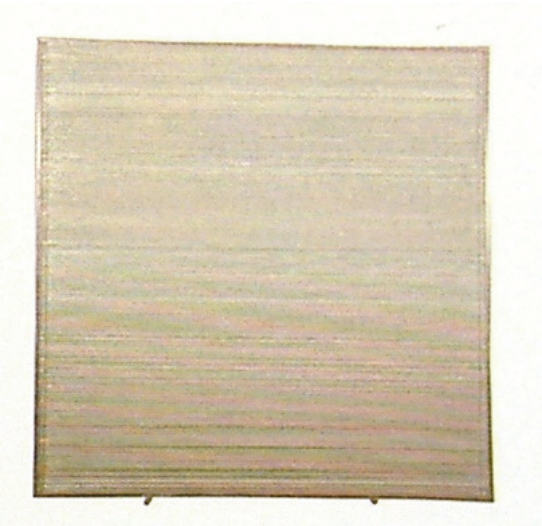
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1075
Clasificación genérica Pintura
Título *Kira kira hikaru*

Técn./mat./soporte Vídeo
Dimensiones 60 x 60 x 6

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1990
Colección/ubicación

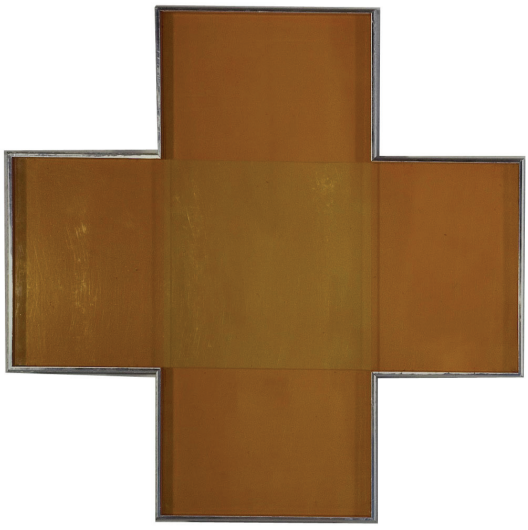
Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Gal. Adora Calvo, 2008

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra*..., 1990, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas HUICI, F., 9-VI-1990, p. 14

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1076
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Vidrio, metacrilato, óleo/madera
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1990
Colección/ubicación

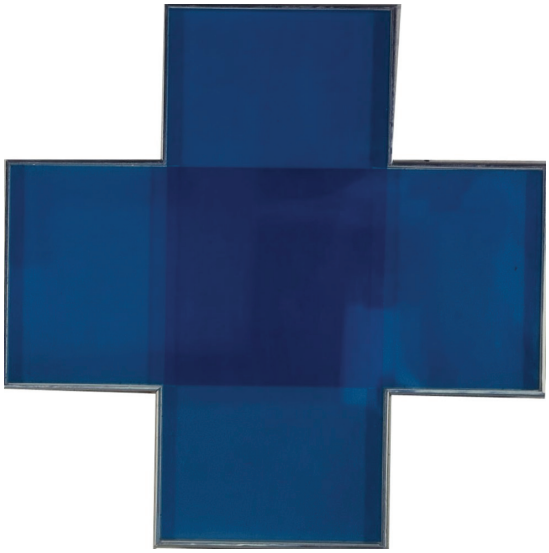
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas DANVILA, J. R., 12-18-III-1993, p. 5

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1077
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Vidrio, metacrilato, óleo/madera
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1990
Colección/ubicación

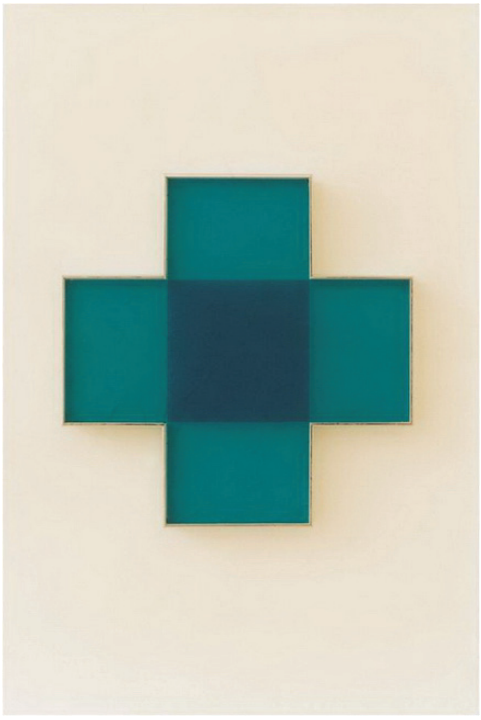
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas DANVILA, J. R., 12-18-III-1993, p. 5 (prob.)

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1078
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Vidrio, metacrilato, óleo/madera
Dimensiones 61,5 x 61,5

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1990
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

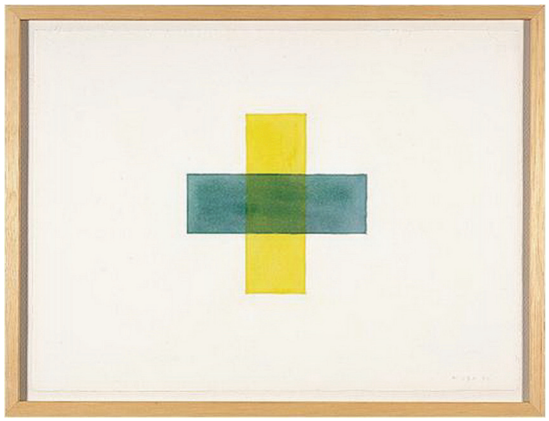
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas DANVILA, J. R., 12-18-III-1993, p. 5 (prob.)

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1079
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

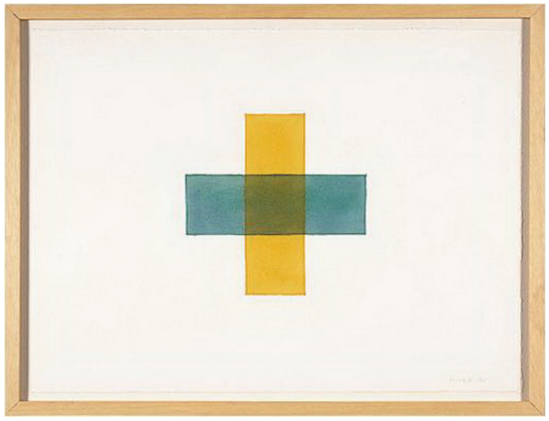
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1080
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

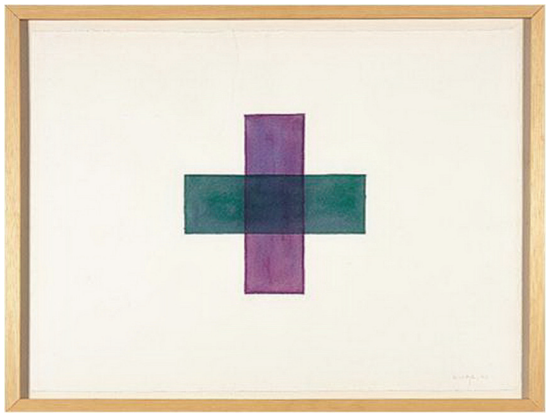
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1081
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

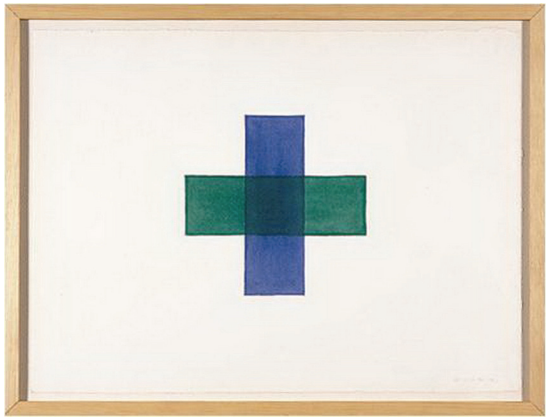
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1082
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

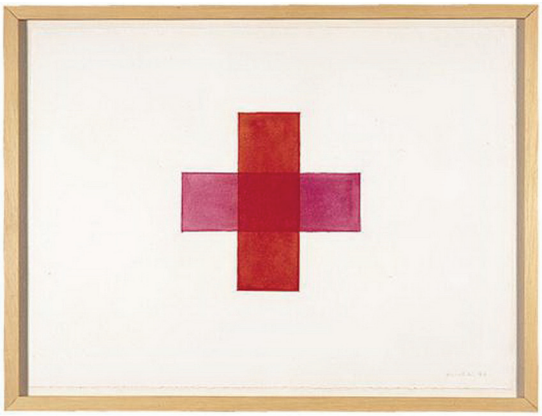
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1083
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

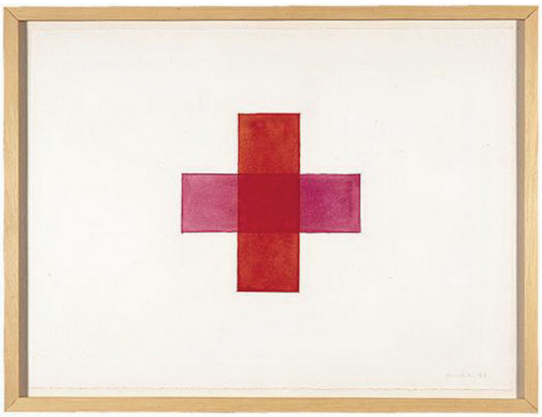
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1084
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

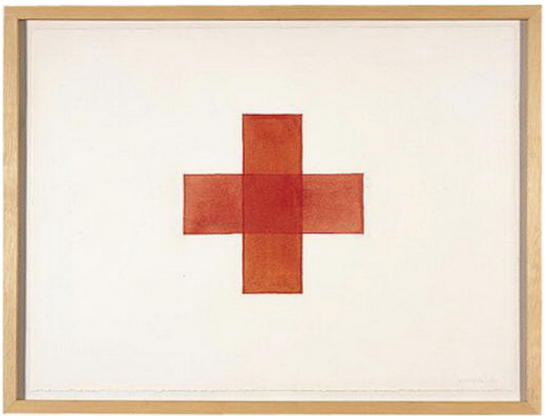
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1085
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

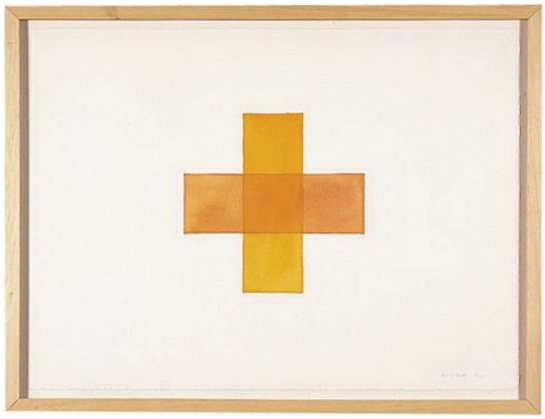
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1086
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

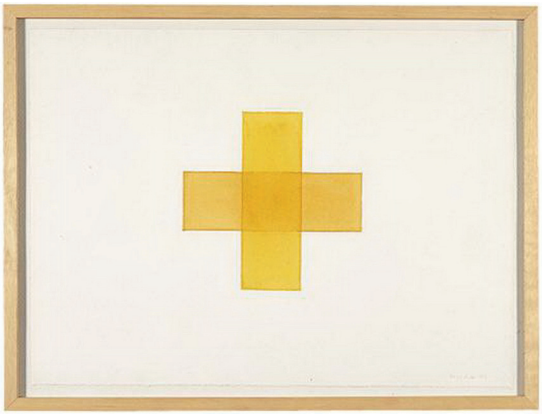
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1087
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

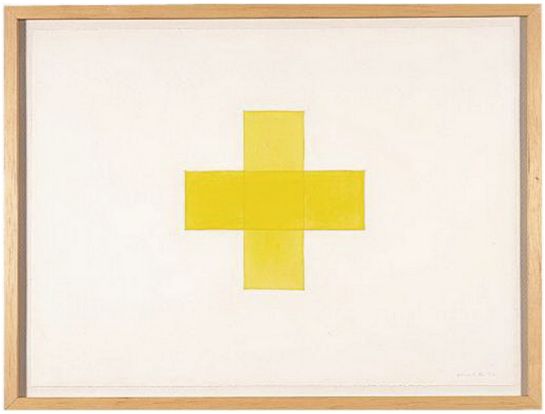
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1088
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

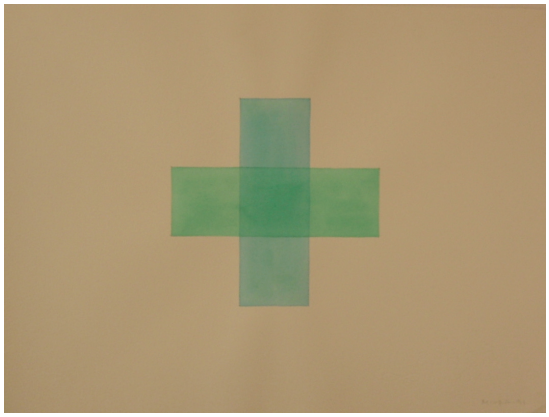
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1089
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

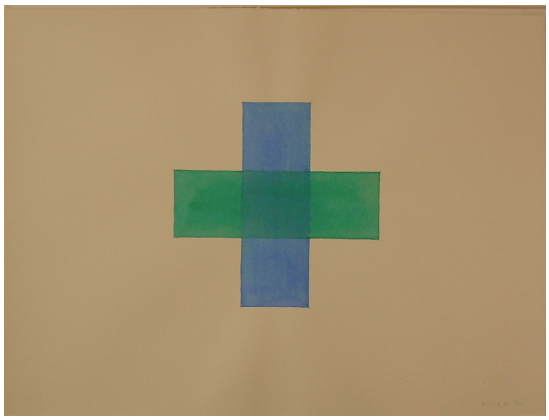
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1090
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

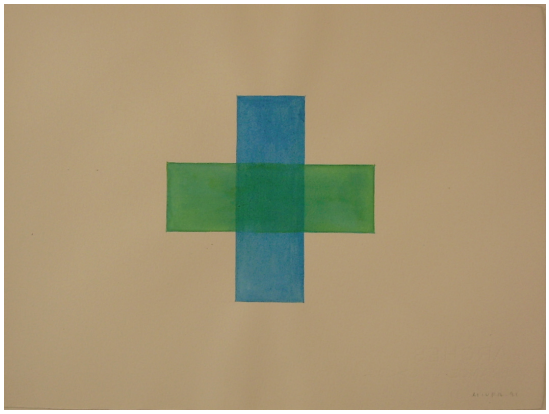
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1091
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

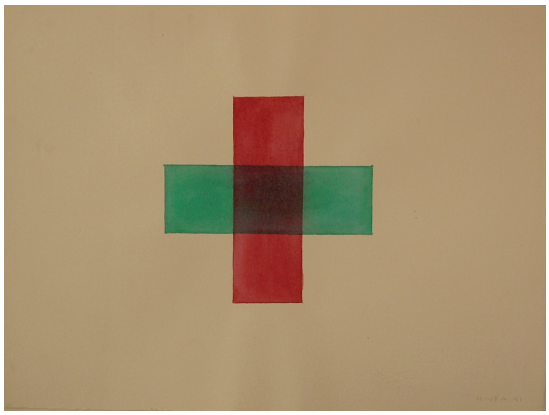
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1092
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

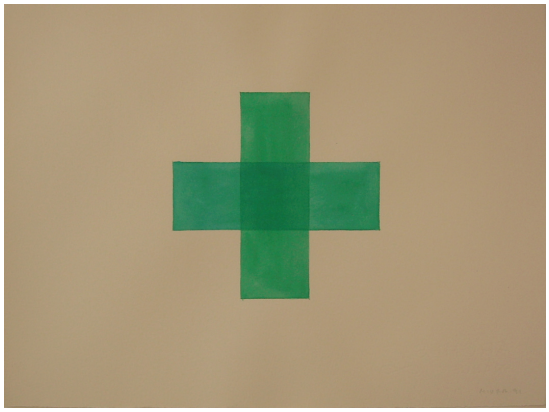
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 96 (prob.)

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1093
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1094
Clasificación genérica Pintura
Título *¡¡Qué Vida!! Tan maravillosa*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 194,5 x 194,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 89 (AID)

Datación 1989
Colección/ubicación ARTIUM

Exposiciones Gal. Estampa, 1990; *Colección Pública II,* 1993; *Remirada*, 2000; R*umbos - La Colección III*, 2004; *La poética de Cuenca*, 2004

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra...*, 1990, s. p.; AA. VV., *Colección...*, 1993, pp. 76-77; DE LA TORRE, A., 2004, p. 275; GONZÁLEZ DE ASPURU, S., 2000, p. 275

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones El Museo de Bellas Artes de Álava la compra al artista a través de Gal. Trayecto Vitoria. Ingreso el 27/07/1992

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1095
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 110 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

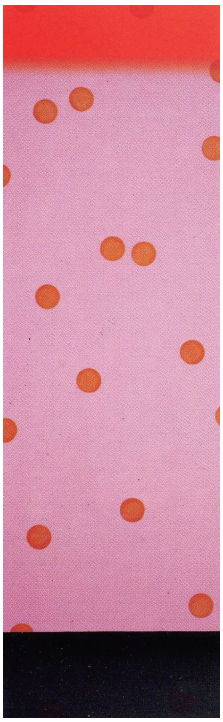
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 97

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1096
Clasificación genérica Pintura
Título *St/El placer es mío II*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

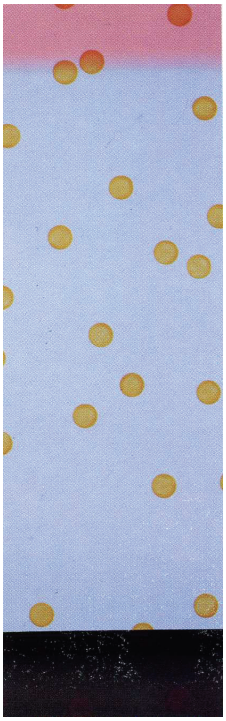
Exposiciones Gal. Estampa, 1990; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 96

Ref. en publicaciones periódicas JIMÉNEZ, C., VI-1990, p. 78; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 49

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1097
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

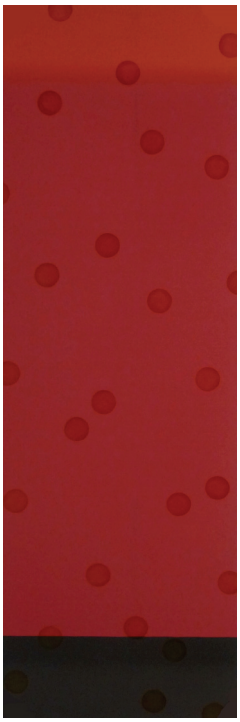
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 96

Ref. en publicaciones periódicas MACHÍN ORTUOSTE, M. F., n.º 5, p. 5

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1098
Clasificación genérica Pintura
Título *«El placer» es mío I / St*

Técn./mat./soporte Óleo, barniz/tabla
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV, PS)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

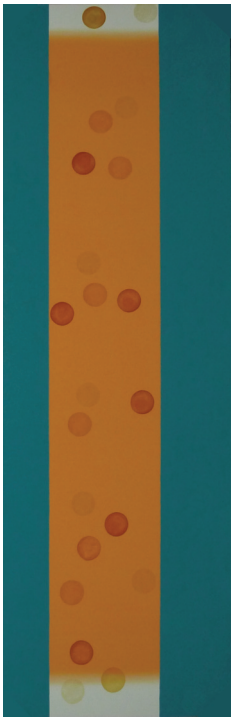
Exposiciones Gal. Estampa, 1990

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra...*, 1990, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas JIMÉNEZ, C., VI-1990, p. 78; JIMÉNEZ, C., X-1991, p. 49

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1099
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, barniz/tabla
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV, PS)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

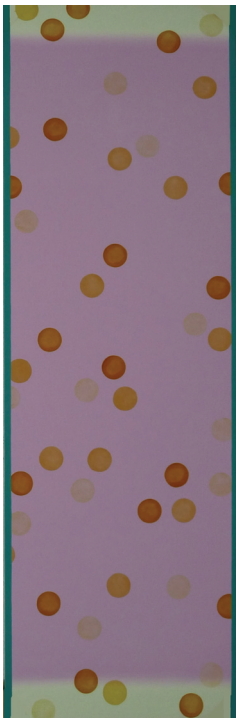
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1100
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, barniz/tabla
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV, PS)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1101
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo, barniz/tabla
Dimensiones 200 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1990 (REV, PS)

Datación 1990
Colección/ubicación Taller Miura

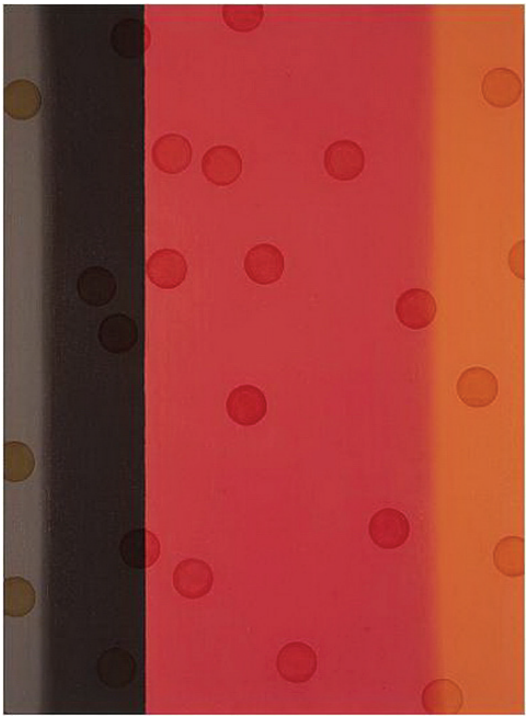
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1102
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 100

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1989
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994 (prob.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 93

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1103
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; *Imágenes de la abstracción,* 1999

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 94; NAVARRO, M., 1999, p. 220

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1104
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

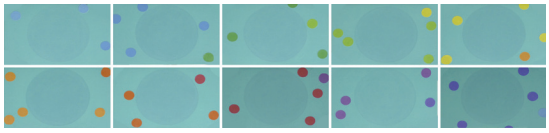
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994; *Imágenes de la abstracción,* 1999

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 94; NAVARRO, M., 1999, p. 221

Ref. en publicaciones periódicas FRANCÉS, F., 2-IX-1994, [s. d.]; «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 92

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1105
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 27 x 410 x (27 x 41 c/u x 10 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1989 (REV)

Datación 1989
Colección/ubicación Taller Miura

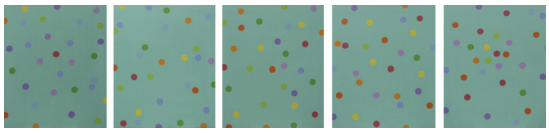
Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas BALBONA, G., 16-IV-1994, p. 82; RODRÍGUEZ, G., 26-IV-1994, p. 67

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1106
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 54 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (REV)

Datación 1991
Colección/ubicación Taller Miura

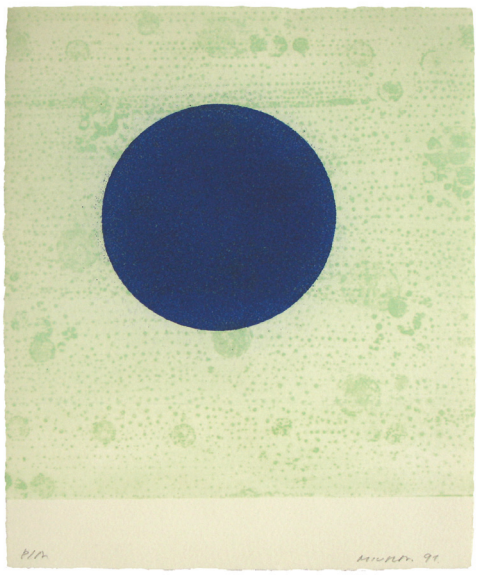
Exposiciones Gal. Cellar, 1992

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1107
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 16,5 x 18 (plancha), 22 x 18 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Taller Miura

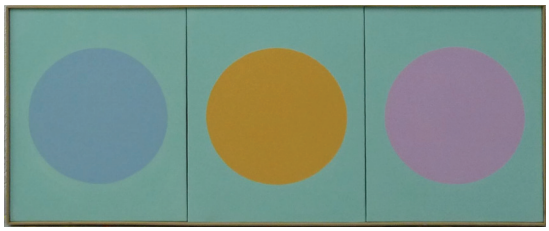
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 1 plancha de zinc, papel Velín Arches Blanc 250 gr. Edición de la Fundación Juan March para una felicitación de Navidad

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1108
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 50 x 122

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1991 (REV)

Datación 1991
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1109
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 750

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 110-111

Ref. en publicaciones periódicas ARROYO, S., 3-VIII-1994, p. 35

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1110
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, esmalte sintético/papel
Dimensiones 79 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Círculo de Bellas Artes (Madrid)

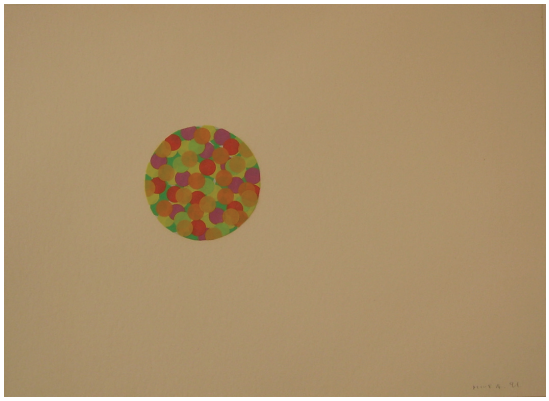
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1111
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, esmalte sintético/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1112
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 32,5 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

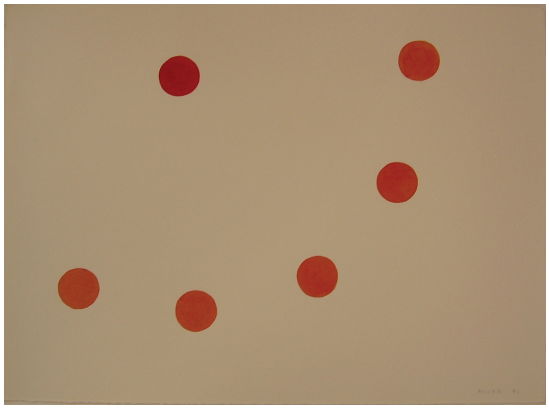
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1113
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1114
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 32,5 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1115
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 22 x 16

Inscrip./firmas/marcas MIURA 9_[cortado]

Datación 1991 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Invitación exposición Manuel Ojeda, 1993

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1116
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 22 x 15,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1991 [ca]
Colección/ubicación

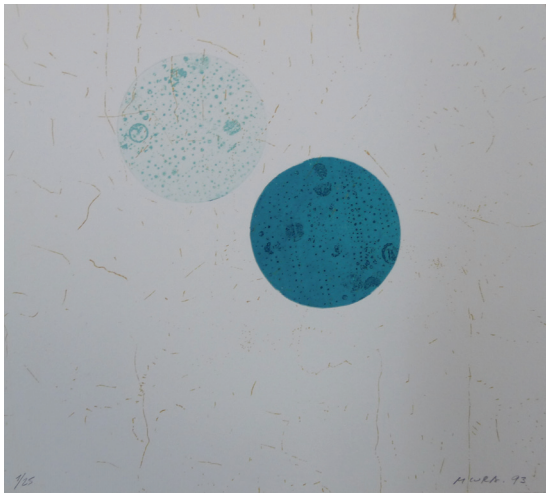
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Prob. publicado con motivo de la exposición de la Gal. Manuel Ojeda, 1993

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1117
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 25 x 27,5 (plancha), 25 x 27,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */25 (AII), MIURA 92/93 (AID)

Datación 1992 (MGEC)/1993 (Taller Miura)
Colección/ubicación Taller Miura (1/25); Museo del Grabado Español Contemporáneo (H. C.)

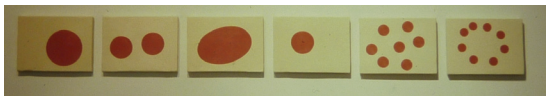
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas AA. VV., «Cinco...», VI-1992

Observaciones 1 plancha de zinc, papel Velín Arches Blanc 250 gr. Edición de la Fundación Juan March para la felicitación de Navidad.

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1118
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5 c/u (x 6 p.)

Inscrip./firmas/marcas MIURA 92 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

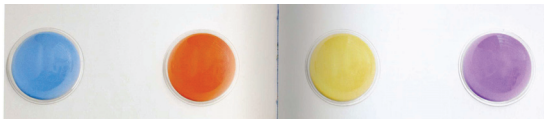
Exposiciones Gal. Siboney, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1119
Clasificación genérica Escultura
Título *Burbuja violeta, naranja, amarilla, azul*

Técn./mat./soporte Plástico, óleo, tabla
Dimensiones 37 ø (x 4 p.)

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1991
Colección/ubicación José María Civit (Barcelona)

Exposiciones *La vida privada...,* 2007

Ref. bibliográficas GRAS BALAGUER, M., 2007, pp. 176-177

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1120
Clasificación genérica Escultura
Título *Objeto, despacio... despacio…*

Técn./mat./soporte Plástico, óleo, tabla
Dimensiones 54 ø c/u (x 10 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación

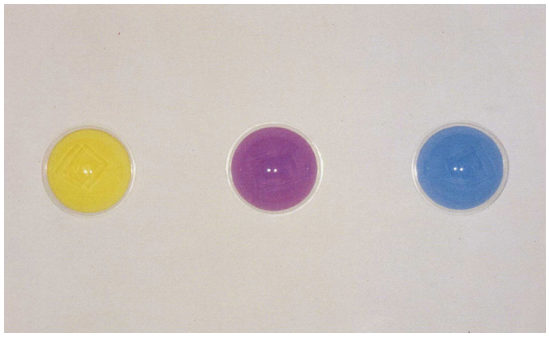
Exposiciones Gal. Cellar, 1992; Gal. Adora Calvo, 2008; ARCO 09; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas LLORCA, P., 2012, pp. 24-25

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones También se puede colocar en una fila horizontal

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1121
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Plástico , óleo, tabla
Dimensiones 37 x 37 x 18 c/u (x 3 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación

Exposiciones *-3D/0D/+3D*, 1994

Ref. bibliográficas BORJA, E., 1994, p. 30

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1122
Clasificación genérica Múltiple
Título *St*

Técn./mat./soporte Poliester , óleo, tabla
Dimensiones 20 x 33 ø

Inscrip./firmas/marcas 2/9 MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación ARTIUM

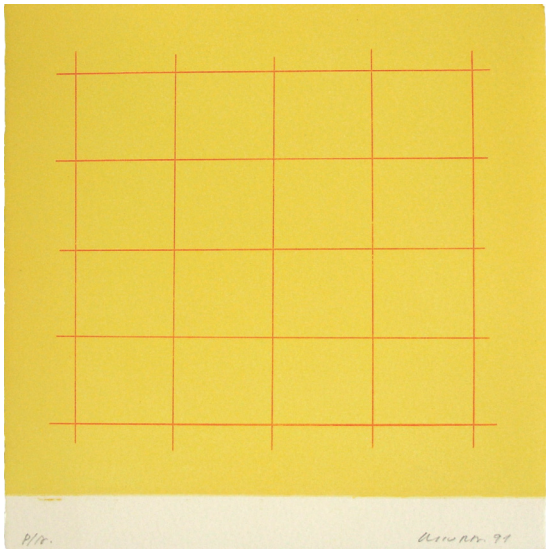
Exposiciones Artium, 2002

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Galería & Ediciones Gingko

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1123
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 18,5 x 18,5 (plancha), 20 x 18 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas P/A (AII), MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Taller Miura

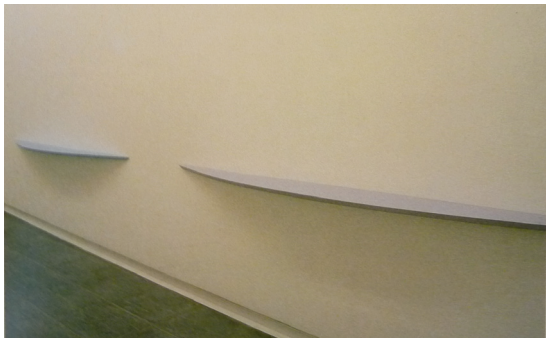
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 2 planchas de zinc. Edición de la Fundación Juan March para la felicitación de Navidad

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1124
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 300 x 23 c/u (x 8 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1989
Colección/ubicación

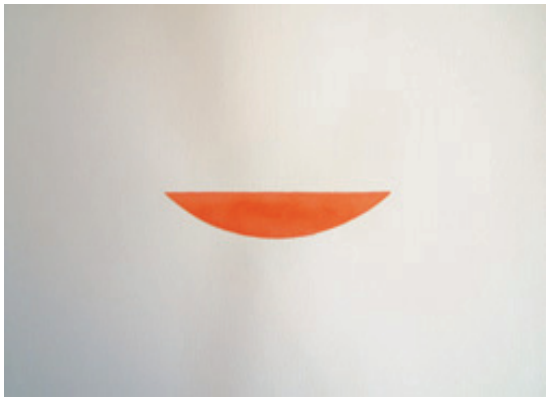
Exposiciones Gal. Trayecto, 1990; Gal. Miguel Marcos, 1994

Ref. bibliográficas PÉREZ URALDE, C., 1990, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas TUDELILLA, C., 10-III-1994, p. VIII

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1125
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1991
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1126
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1127
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 23,5 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1128
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 23,5 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (AID)

Datación 1991
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1129
Clasificación genérica Pintura
Título *En la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 72,5 x 500

Inscrip./firmas/marcas En la playa de los Genoveses, MIURA 1990 (REV)
Datación 1990
Colección/ubicación MNCARS

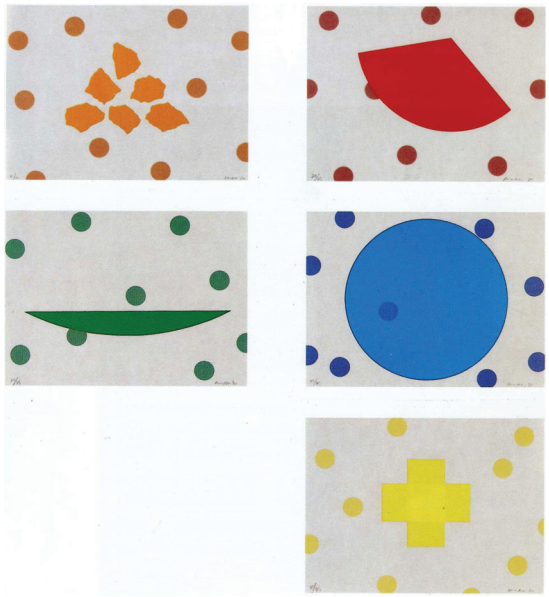
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 108-109

Ref. en publicaciones periódicas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 679

Observaciones Políptico (5 piezas)

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1130
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *En la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel vegetal
Dimensiones 28 x 38 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas */75(AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (58/75); MNCARS (53/75); taller Miura (49/75)

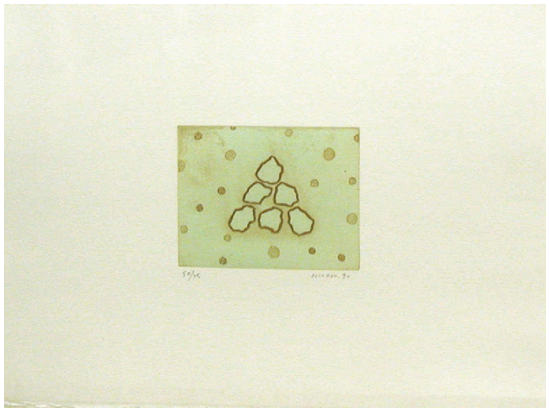
Exposiciones Gal. Percha, 1991; -3D/0D/+3D, 1994; Koldo Mitxelena, 1994; Gal. Ginkgo, 1998; Artium, 2002; ARTIUM, 2008; Gal. Adora Calvo, 2008; *Viva el color*, 2008

Ref. bibliográficas AA. VV., *Ginkgo...*, 1991, s. p.; BORJA, E., 1994, p. 31

Ref. en publicaciones periódicas MORENO RUIZ de EQUINO, I., 29-VI -1991, p. VII

Observaciones Editado por Ginkgo en el Taller Junza. Realizadas con 3 pantallas salvo la cruz que tiene 5 pantallas

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1131
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10 x 12,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (50/75); Taller Miura (P/A 7/8)

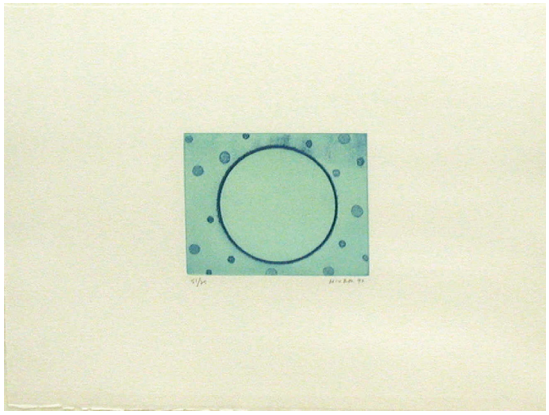
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1132
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 9,5 x 12,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (51/75); Taller Miura PA 7/8

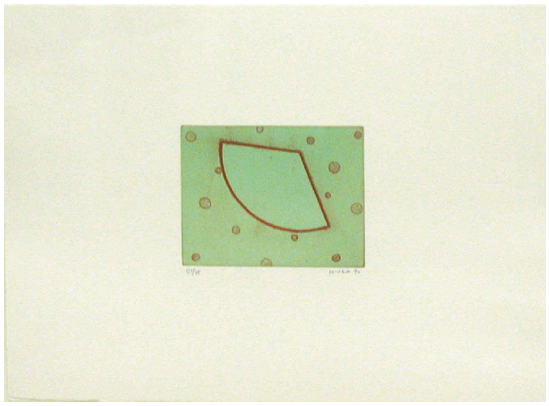
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1133
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 9,3 x 13 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (51/75); Taller Miura (PA 8/8)

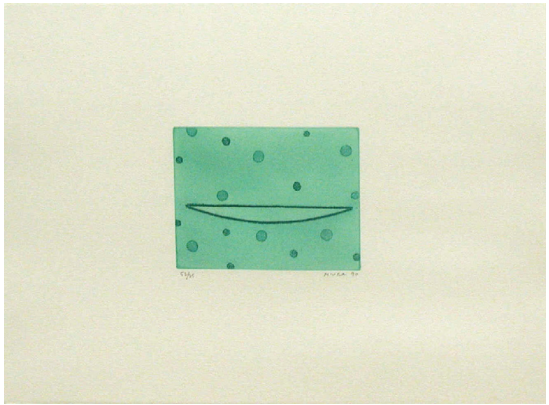
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1134
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10 x 12,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (52/75); Taller Miura (P/A 8/8)

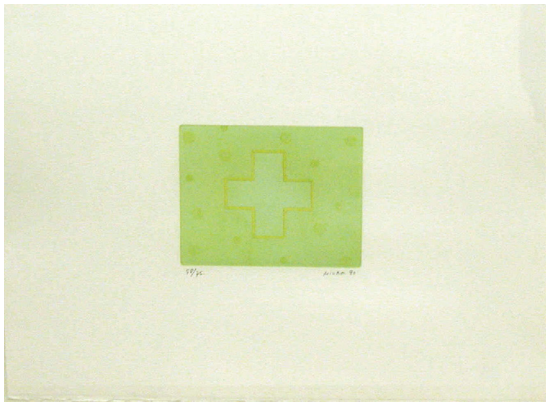
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1135
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte, aguatinta/papel
Dimensiones 10 x 12,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (58/75); taller Miura (P/A 5/8)

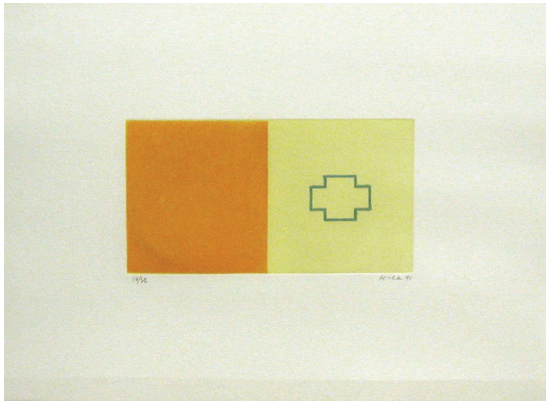
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1136
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 10,5 x 19,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 14/75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM

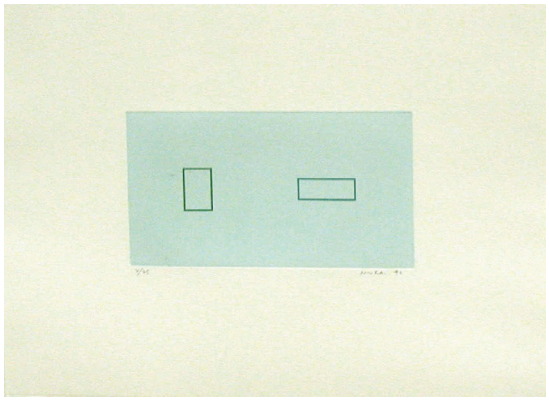
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1137
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 10,5 x 19,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (4/75); taller Miura (s/n)

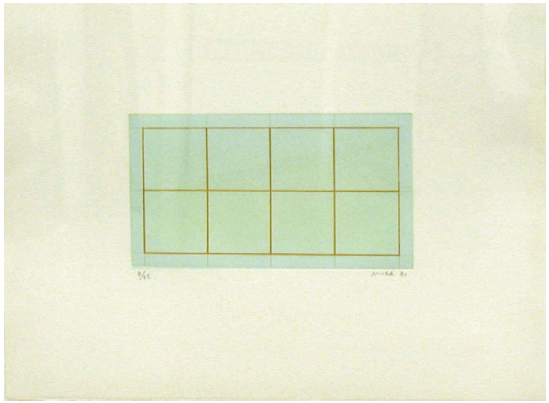
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1138
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 10,5 x 19,5 (plancha), 28 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 90 (AID)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (9/75); taller Miura (s/n)

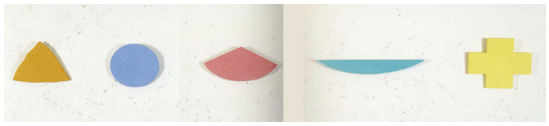
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo, papel Velin Arches Blanc 250 gr

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1139
Clasificación genérica Pintura
Título *Playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1991
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

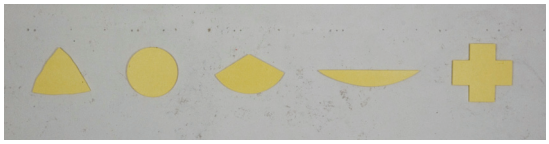
Exposiciones Gal. Cellar, 1992; Koldo Mitxelena, 1994; Fund. Marcelino Botín, 1996

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, pp. 116-117; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 22

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1140
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1992 [ca]
Colección/ubicación

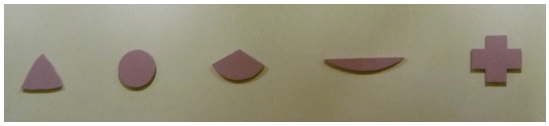
Exposiciones Gal. Juana Mordó, 1993

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1141
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1992 [ca]
Colección/ubicación

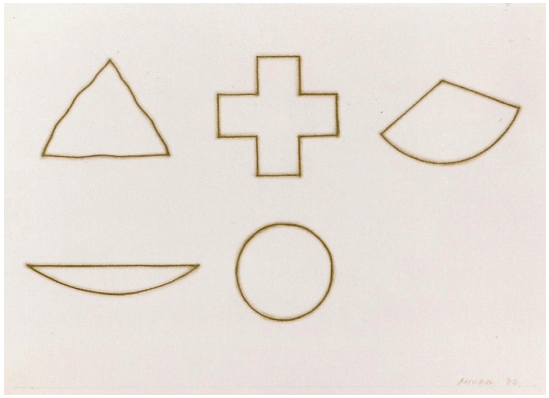
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1142
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones 23,5 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

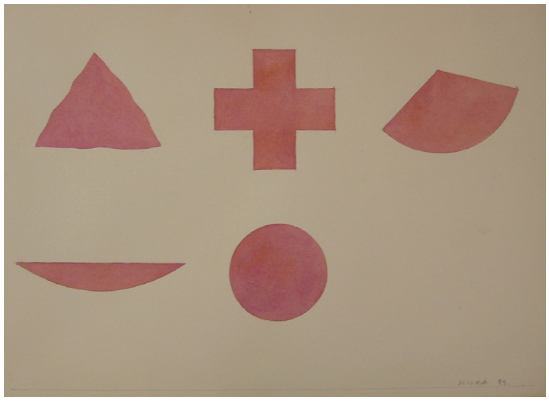
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1143
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acuarela/papel
Dimensiones 24 x 32,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Carlos Manzano (Madrid)

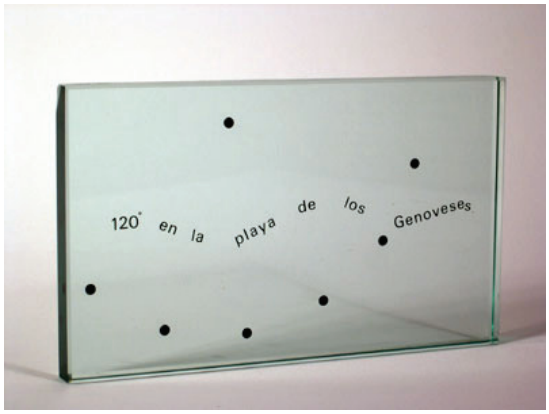
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1144
Clasificación genérica Múltiple
Título *120º en la playa de Los Genoveses*

Técn./mat./soporte Serigrafía/vidrio
Dimensiones 12 x 20 x 1,5

Inscrip./firmas/marcas */50 (ASI)

Datación 1990
Colección/ubicación CAAM (24/50); Gal. Estampa (1/50)

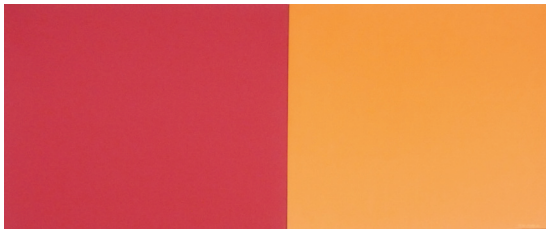
Exposiciones

Ref. bibliográficas EGUIZÁBAL, R., 2005, p. 104

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Edición de la Gal. Estampa. Caja de cartón. Serie «Transparente»

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación	1145
Clasificación genérica	Múltiple
Título	*Final de un verano*
Técn./mat./soporte	Seda, loneta/bastidor, óleo/tela
Dimensiones	65 x 130
Inscrip./firmas/marcas	17/40 (AID), MIURA 90 (AID)
Datación	1990
Colección/ubicación	Manuel Cuevas (Madrid)
Exposiciones	Gal. Estampa, 1990
Ref. bibliográficas	AA. VV., *Obra*..., 1990, s. p.
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Edición de la Gal. Estampa.

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación	1146
Clasificación genérica	Múltiple
Título	*Brisa de verano*
Técn./mat./soporte	Tela (crep) teñida, caja de D. M. y
Dimensiones	117 x 300 (tela), 120 x 28 x 8 (caja)
Inscrip./firmas/marcas	*/21 (AII), MIURA 90 (AID) (caja)
Datación	1990
Colección/ubicación	ARTIUM (18/21); Fund. Helga de Alvear (15/21)
Exposiciones	Gal. Trayecto, 1990; Ginkgo, 1990, 1992, 1993, 1994; Gal. Percha, 1991; Gal. Miguel Marcos, 1994; Koldo Mitxelena; Fund. Marcelino Botín, 1996; *II Encuentros de gráfica Okupgraf*, 2001; Artium, 2002
Ref. bibliográficas	AA. VV., *Ginkgo*..., 1991, s. p.; MURRÍA, A., 1996 (B), p. 25; RODRÍGUEZ CUNILL, I., 2003, p. 234; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 167 (A)
Ref. en publicaciones periódicas	MORENO RUIZ de EQUINO, I., 29-VI-1991, p. VII; LABORDETA, Á., 2-III-1994, p. 63; AZPEITIA, Á., 3-III-1994, p. 6
Observaciones	Editada por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1147
Clasificación genérica Múltiple
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela (crep) teñida, loneta, bastidor
Dimensiones 19,5 x 24,5 x 2 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas 37/40 M. MIURA (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación ARTIUM

Exposiciones *Viva el color*, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1148
Clasificación genérica Múltiple
Título *St*

Técn./mat./soporte Tela (crep) teñida/bastidor
Dimensiones 95 x 24

Inscrip./firmas/marcas 2/40 M. MIURA (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Banco de España

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Editada por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1149
Clasificación genérica Múltiple/instalación mural
Título *Qué vida tan maravillosa I*

Técn./mat./soporte Aluminio troquelado y barnizado, caja
Dimensiones 6,8 ø (discos), 36,5 x 32 x 8,5 (caja) (instalación dimensiones variables)
Inscrip./firmas/marcas MIURA 91 (PI, caja)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (29/30)

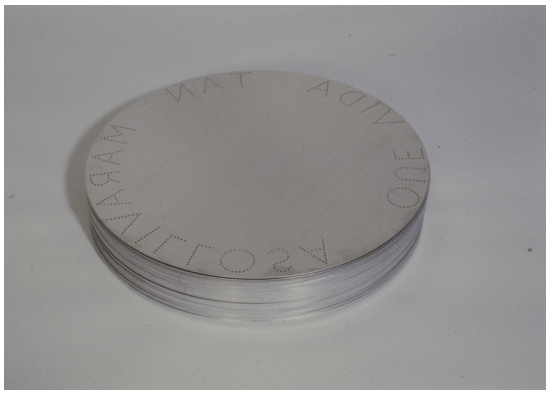
Exposiciones Gal. Cellar, 1992; Fund. Marcelino Botín, 1996; Ginkgo, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994; Gal. Manuel Ojeda, 1993; *Obra Gráfica y Múltiples*, 2002

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 69; AA. VV., *Ginkgo...*, 1991, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas ALLEN, J. 29-IV-1993, p. 36

Observaciones 30 discos. Editada por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1150
Clasificación genérica Múltiple/instalación mural
Título *Qué vida tan maravillosa II*

Técn./mat./soporte Aluminio troquelado, caja de plástico
Dimensiones 32,7 ø (discos), 34 x 34 x 7 (caja) (instalación dimensiones variables)
Inscrip./firmas/marcas */30 MIURA 90 (Último disco)

Datación 1990
Colección/ubicación ARTIUM (29/30); Fund. Helga de Alvear (18/30)

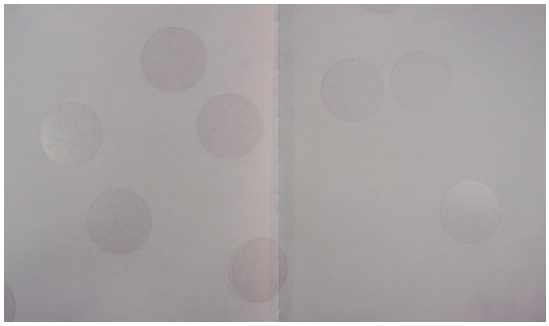
Exposiciones Gal Trayecto, 1990; Ginkgo, 1990, 1992, 1993, 1994; Gal. Percha, 1991; Gal. Juana Mordó, 1993; Koldo Mitxelena, 1994; Fund. Marcelino Botín, 1996; Artium, 2002; *II Encuentros de gráfica Okupgraf*, 2001; *Rumbos- La Colección III*, 2004

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 5; AA. VV., *Ginkgo...*, 1991, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas MAGALLÓN, G., 3-VIII-1994, p. 47

Observaciones 20 discos. En el primer disco está inscrito con puntos horadados: Qué vida tan maravillosa. Editado por Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1151
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Piezas de plástico, caja de madera pintada
Dimensiones 33 ø (discos), 8 x 38,5 x 37,5 (caja) (instalación dimensiones variables)
Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1992
Colección/ubicación

Exposiciones *Ecos de la materia*, 1997

Ref. bibliográficas DANVILA, J. R., 1997, s. p. (B)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1152
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, discos aluminio (*Qué vida*
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1992
Colección/ubicación

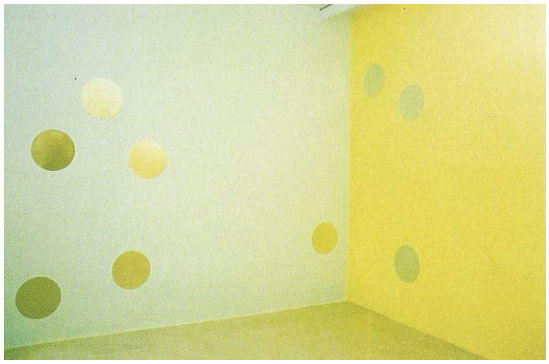
Exposiciones Gal. Cellar, 1992

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 33

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1153
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, discos aluminio (*Qué vida*
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1993
Colección/ubicación

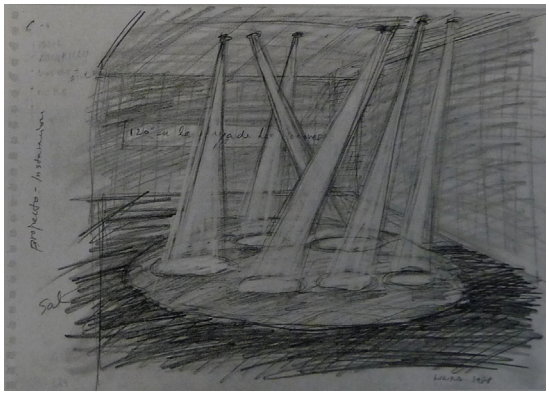
Exposiciones Gal. Ginkgo, 1993; Gal. Bretón, 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 45

Ref. en publicaciones periódicas MARCO, C., *El mercantil valenciano*, p. 5

Observaciones Ubicación: Galería Ginkgo

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1154
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Proyecto-Instaración [SIC], sal, 120º en la playa de los Genoveses, MIURA 1988

Datación 1988
Colección/ubicación

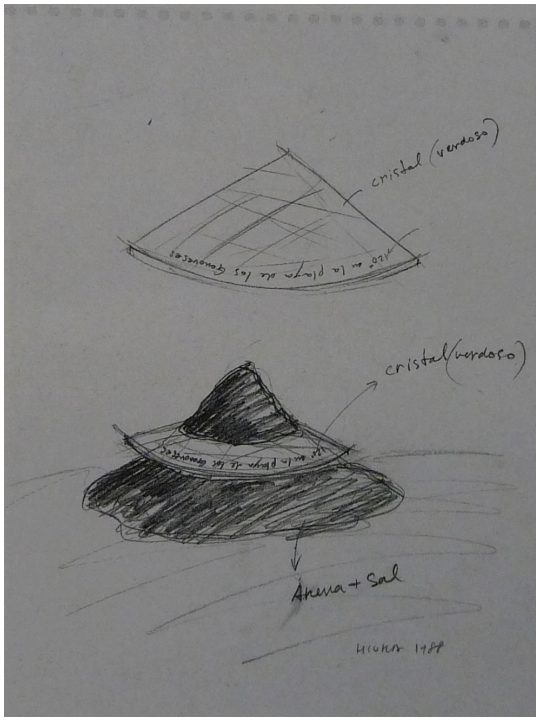
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1155
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Cristal (verdoso), 120º en la playa de los Genoveses, arena+sal, MIURA 1988 (AID)

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1156
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Instalación-playa, sal, arena, 120º en la playa de los Genoveses, MIURA 1988

Datación 1988
Colección/ubicación

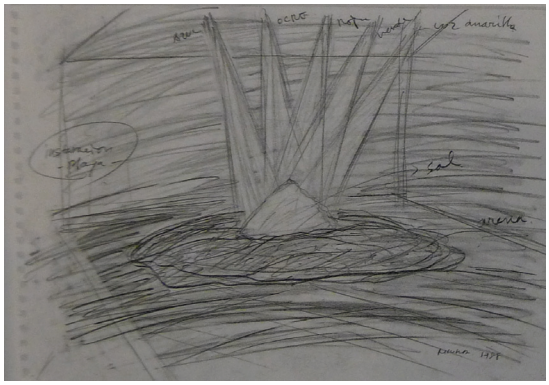
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1157
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Instalacion-playa, sal, arena, luz, azul, ocre, rojo, verde, amarilla, MIURA 1988 (AID)

Datación 1988
Colección/ubicación

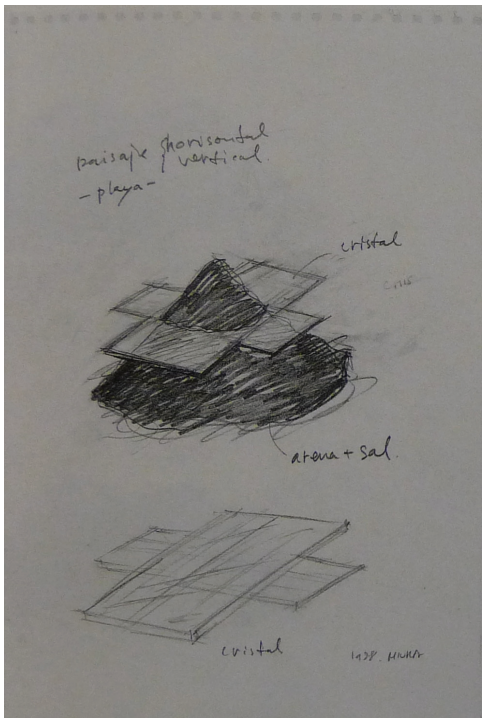
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1158
Clasificación genérica Dibujo
Título *St*

Técn./mat./soporte Grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Paisaje horizontal vertical, -playa-, cristal, arena+sal, MIURA 1988 (AID)

Datación 1988
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. 120º...», I-1989, s. p.

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1159
Clasificación genérica Instalación
Título *St*

Técn./mat./soporte Sal
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1990
Colección/ubicación

Exposiciones Gal Trayecto, 1990

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 27; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 161 (A)

Ref. en publicaciones periódicas MURRÍA, A., VII-IX-1994, p. 31; «Sergi...», *Arte y parte*, VI-VII-1996, p. 110

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)

Nº de catalogación 1160
Clasificación genérica Instalación
Título *Proyecto Expo'92 (Sevilla)*

Técn./mat./soporte Tela, discos de hierro galvanizado
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1992
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones No realizada. Constaba de 35 discos de hierro galvanizado y 12 cortinas de tela

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1161
Clasificación genérica Boceto para proyecto de arte p úblico
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas MIURA 92 (AID)

Datación 1992
Colección/ubicación

Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B) p. 128

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1162
Clasificación genérica Boceto para proyecto de arte p úblico
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1992
Colección/ubicación

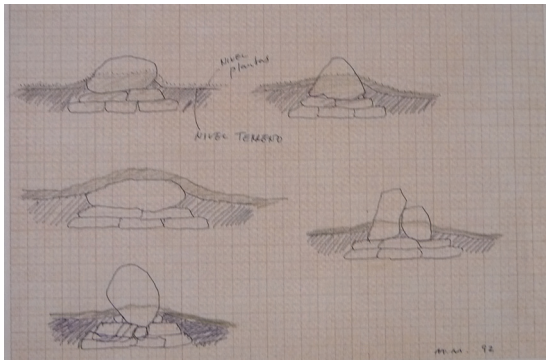
Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), pp. 130-131

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1163
Clasificación genérica Boceto para proyecto de arte p úblico
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito /papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas M. M. 92 (AID)

Datación 1992
Colección/ubicación

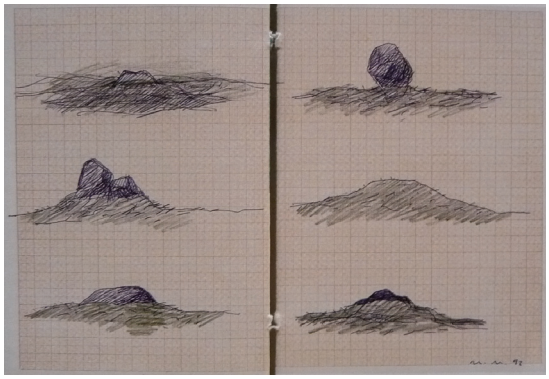
Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), p. 131

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1164
Clasificación genérica Boceto para proyecto de arte p úblico
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Tinta, grafito/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas Nivel cemento, nivel plantas, M. M. 92 (AID)

Datación 1992
Colección/ubicación

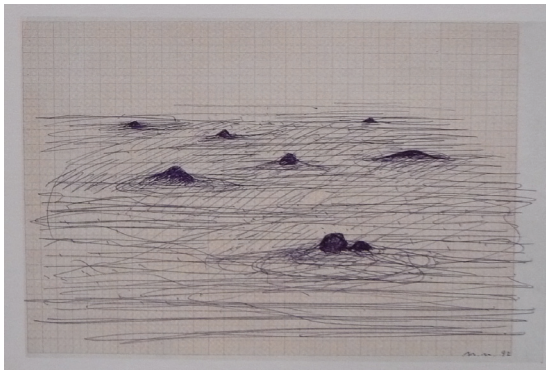
Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), pp. 130-131

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1165
Clasificación genérica Boceto para proyecto de arte p úblico
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Tinta/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1992
Colección/ubicación

Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), p. 130

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1166
Clasificación genérica Maqueta para proyecto de arte público
Título *Proyecto para Telde*

Técn./mat./soporte Técnica mixta
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1992
Colección/ubicación

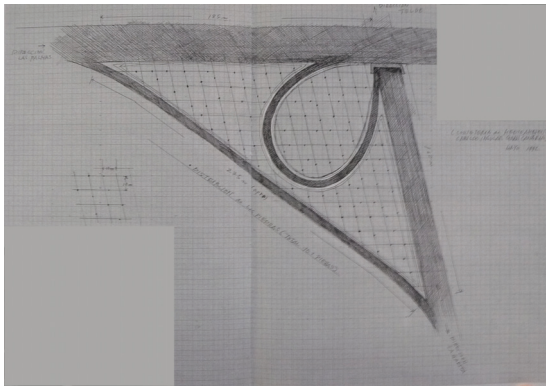
Exposiciones *Espacios públicos,* 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1994 (B), p. 129

Ref. en publicaciones periódicas

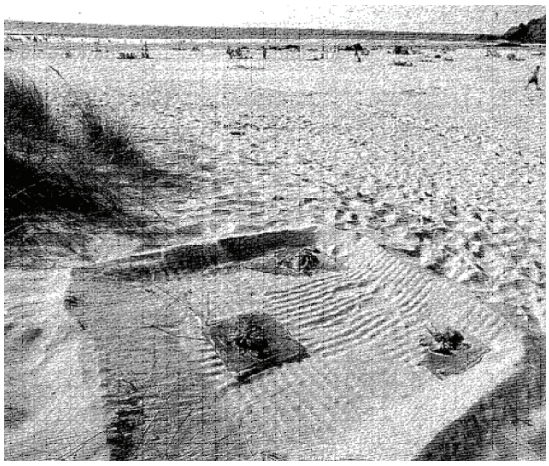
Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



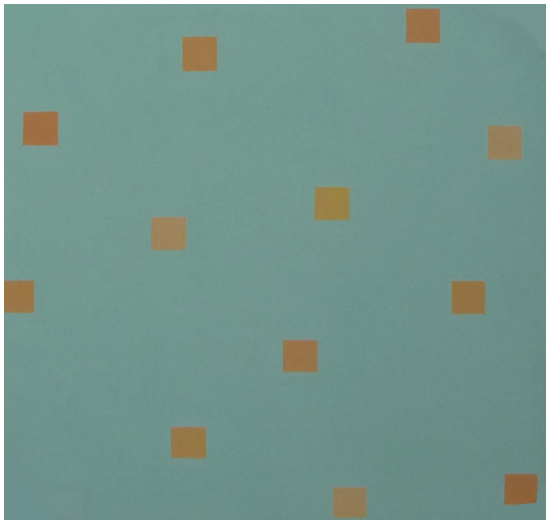
Nº de catalogación	1167
Clasificación genérica	Boceto para proyecto de arte p úblico
Título	*Proyecto para Telde*
Técn./mat./soporte	Grafito/papel
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	Dirección Las Palmas, dirección Telde, distribución de las piedras (total 101 piedras), (consejería de medio ambiente, cabildo insular Gran Canaria), mayo 1992
Datación	1992
Colección/ubicación	
Exposiciones	*Espacios públicos,* 1994
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1994 (B), pp. 126-127
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación	1168
Clasificación genérica	Intervención en la naturaleza
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Arena, otros elementos naturales
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	
Datación	2001
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	MARTÍN, J. L., 2001, p. 24
Observaciones	Intervención en la naturaleza llevada a cabo con motivo del taller «Actuaciones para un territorio herido», Oviedo, 2001

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1169
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 80 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

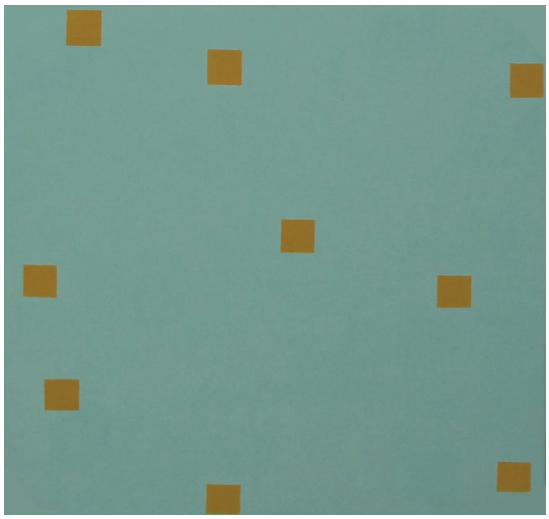
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1170
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 80 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

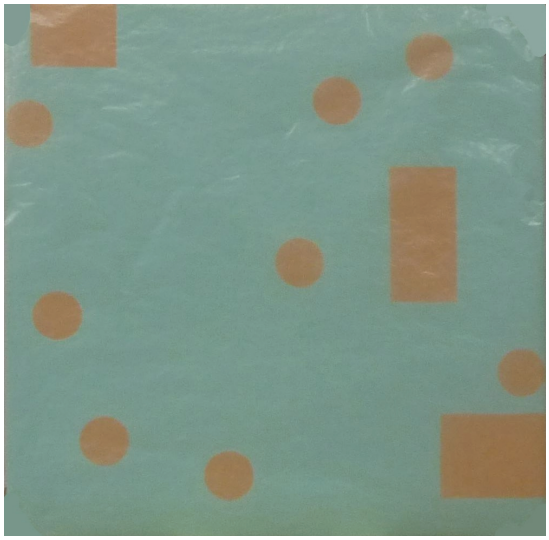
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1171
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1172
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1173
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación Taller Miura

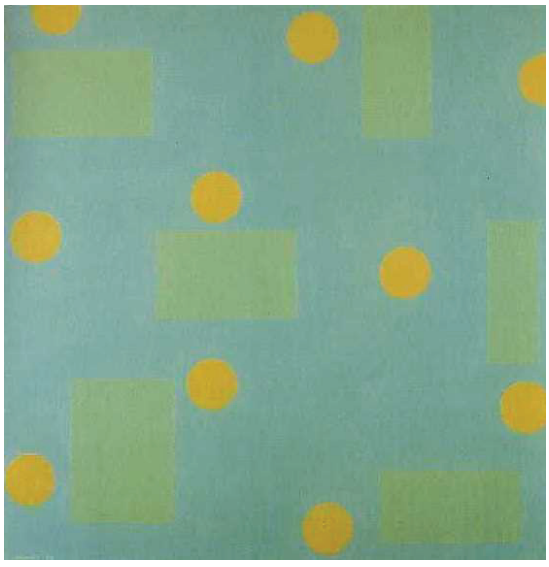
Exposiciones Fund. Marcelino Botín, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 31

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1174
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1992 (REV)

Datación 1992
Colección/ubicación

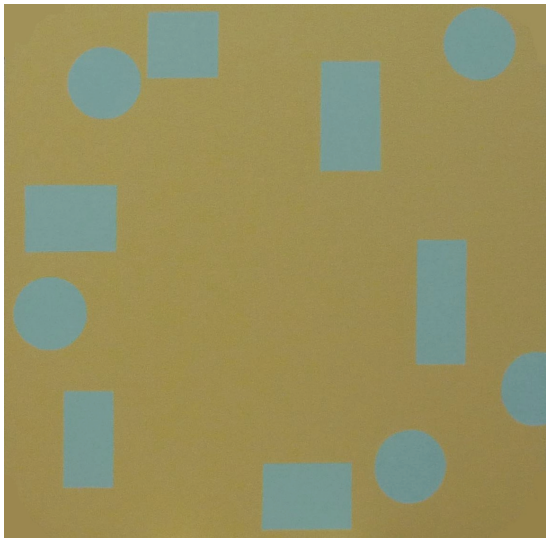
Exposiciones Fund. Marcelino Botín, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 29

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1175
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1993 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

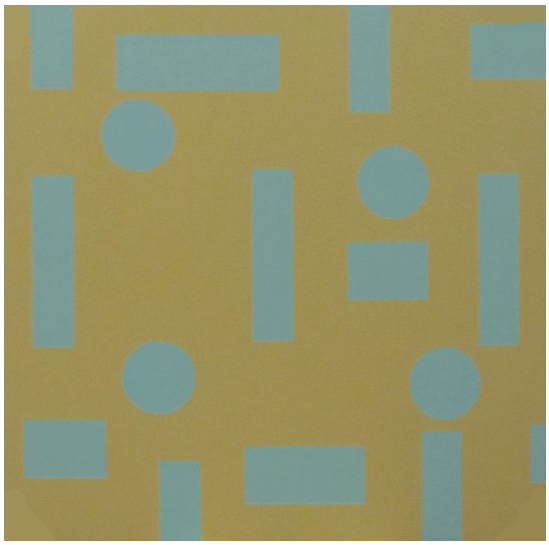
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1176
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1993 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

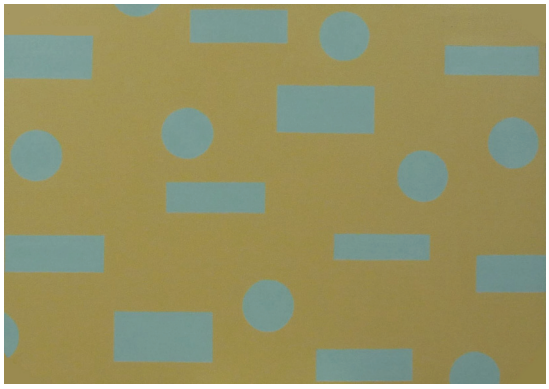
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1177
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 66 x 92

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1993 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

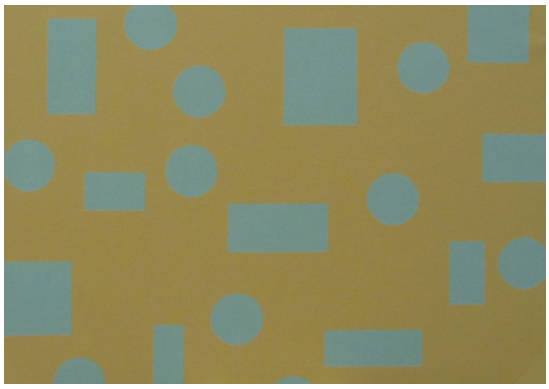
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1178
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 66 x 92

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1993 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

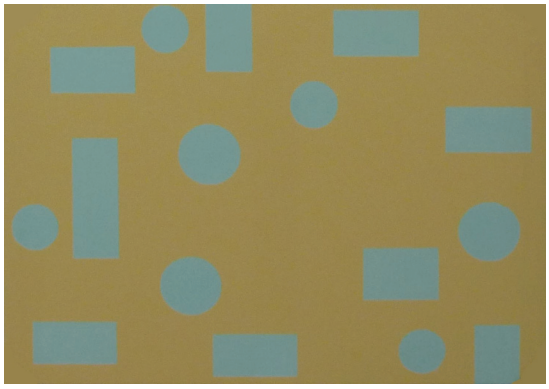
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1179
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1993 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1180
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación

Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 119

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1181
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación Javier López de Toledo (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1182
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación Javier López de Toledo (Madrid)

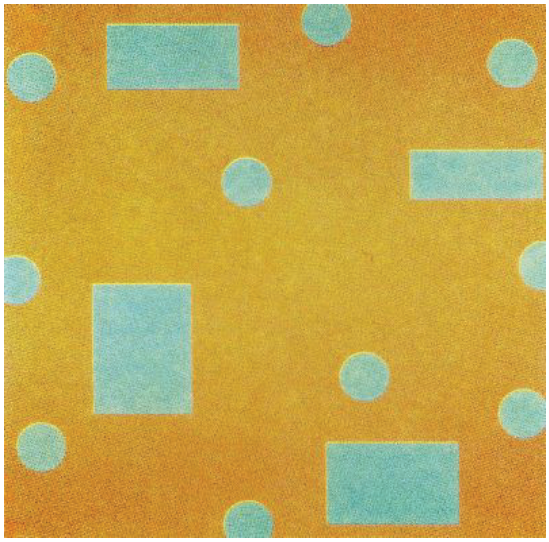
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1183
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación

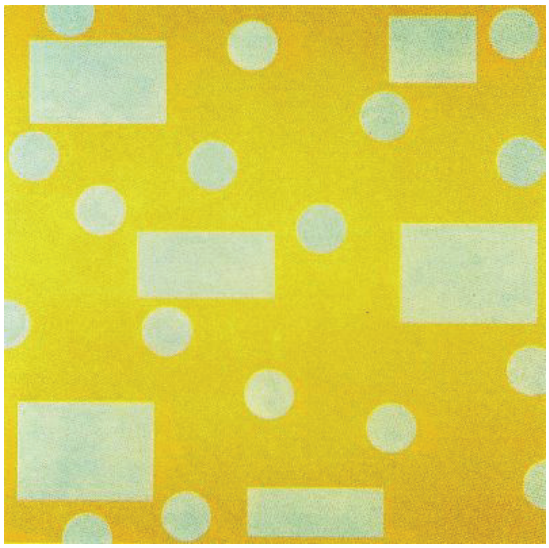
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 118

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1184
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación

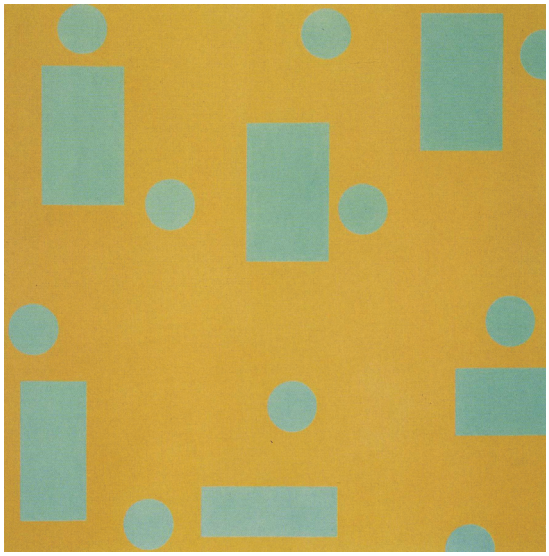
Exposiciones Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 1994, p. 118

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1185
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación

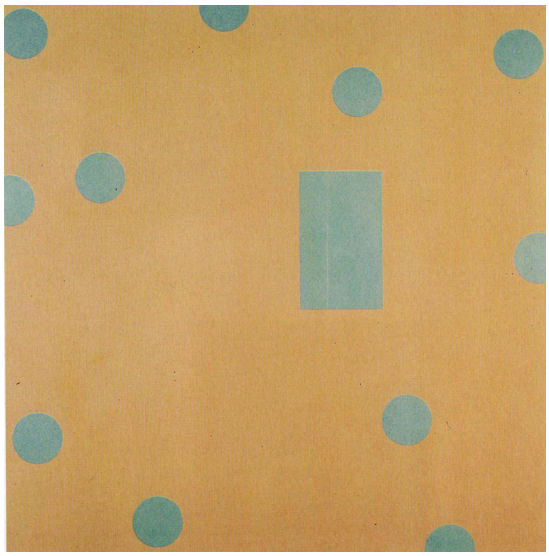
Exposiciones Fund. Marcelino Botín, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 41

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1186
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1993
Colección/ubicación

Exposiciones Fund. Marcelino Botín, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 43

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1187
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación

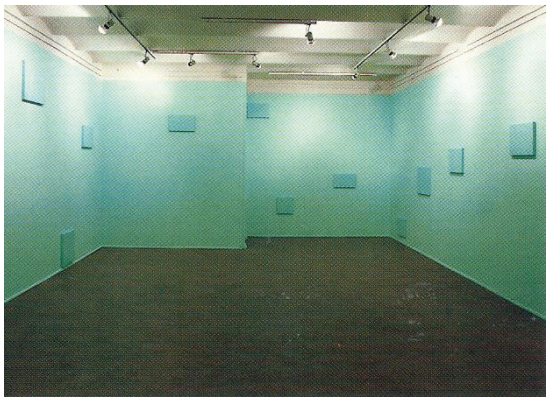
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1188
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Cuadros, pintura plástica
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1994
Colección/ubicación

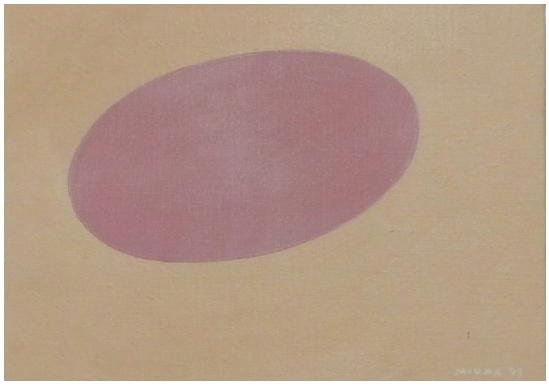
Exposiciones Gal. Egam, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura: la memoria...», X-1994, p. 17; CASTRO FLÓREZ, F., 17-X-1994, p. 52

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1189
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

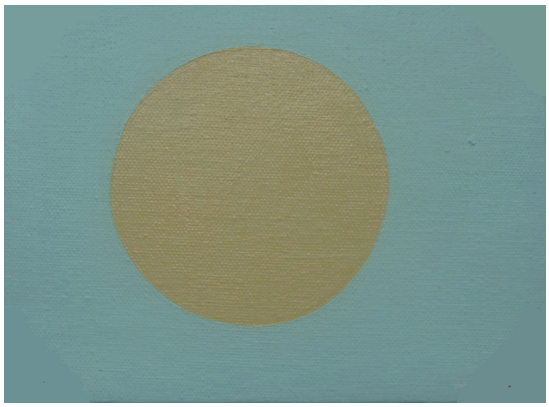
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1190
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 16 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

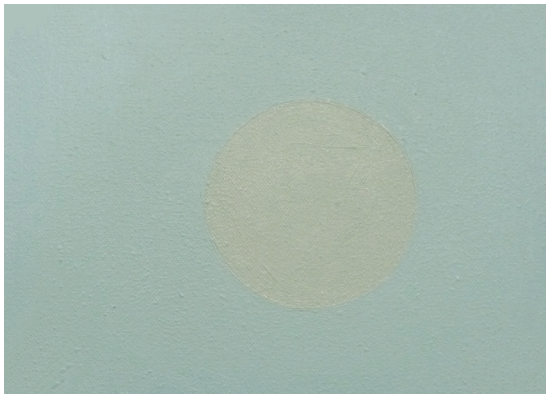
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1191
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 16 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

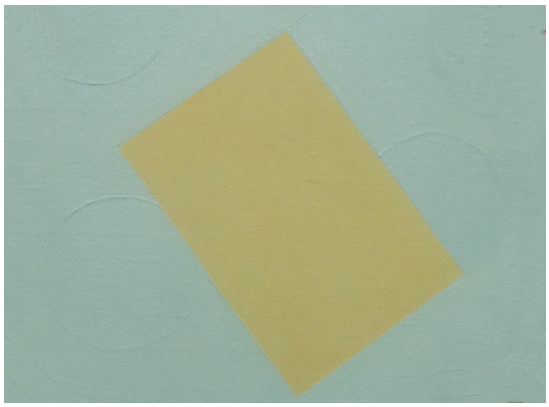
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1192
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 16 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

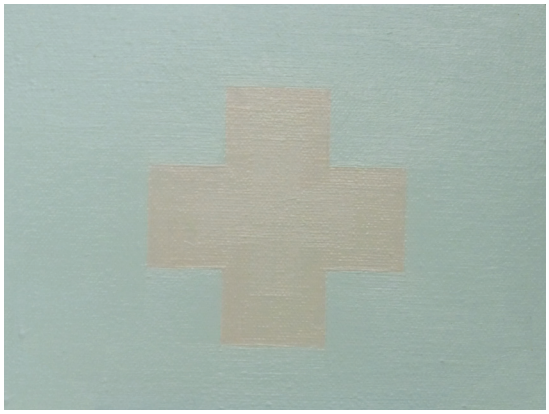
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1193
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 16 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

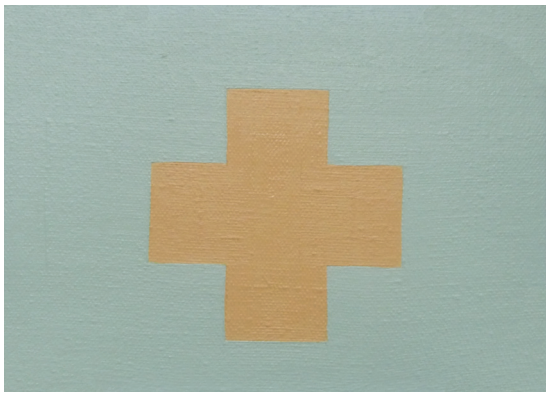
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1194
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 16 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

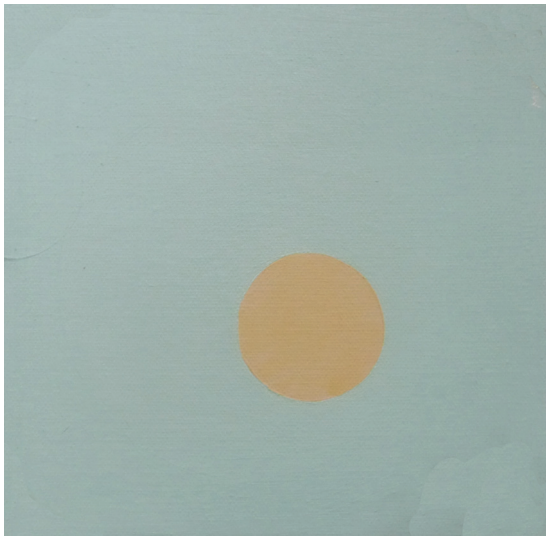
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1195
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 22

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1196
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 20 x 20

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

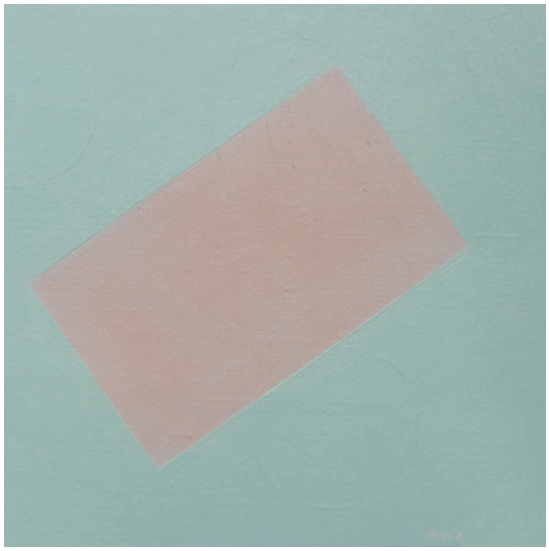
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1197
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 20 x 20

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

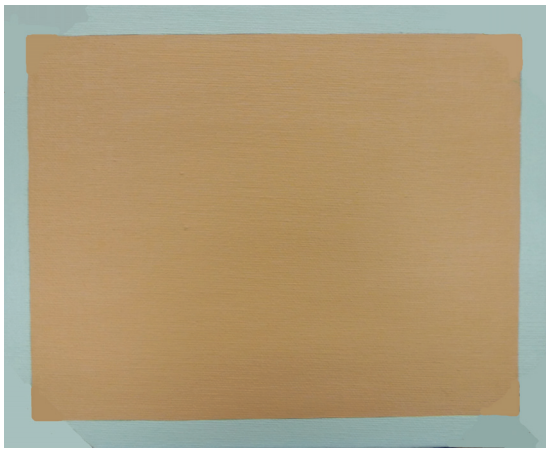
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1198
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

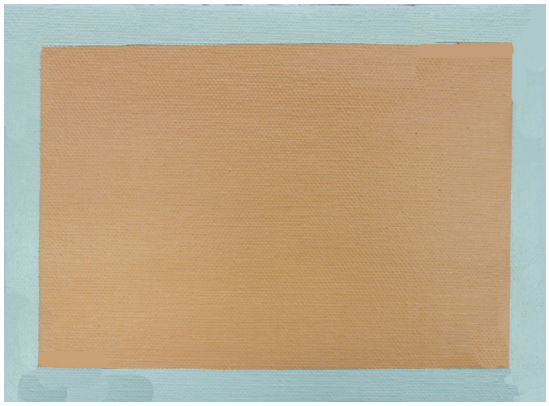
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1199
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

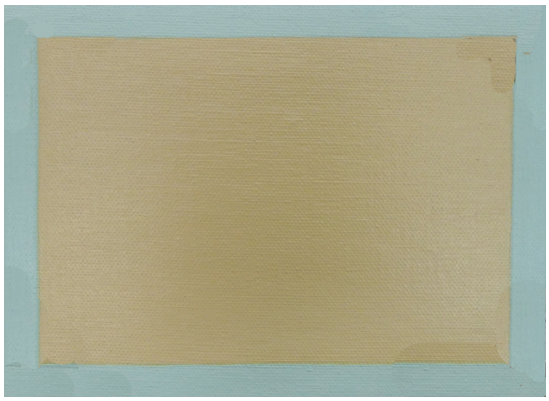
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1200
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

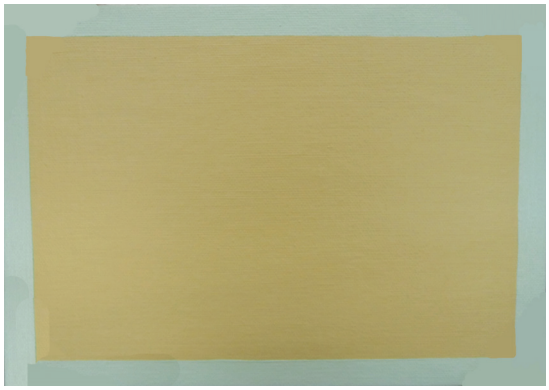
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1201
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

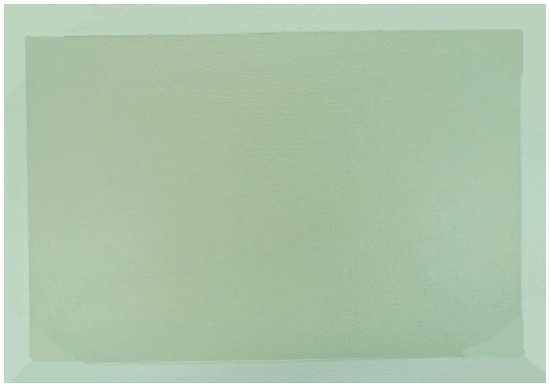
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1202
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

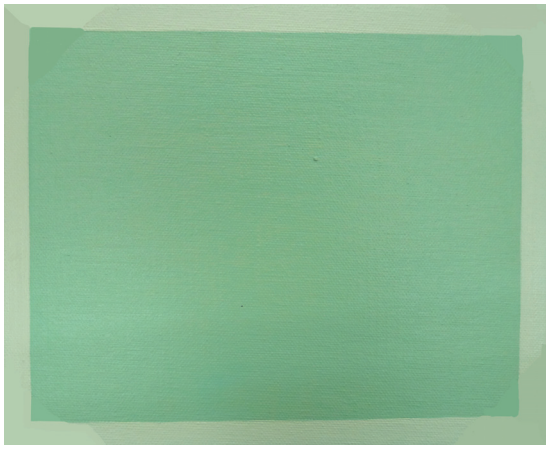
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1203
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22,5 x 27,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1204
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 61

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1205
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 61

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

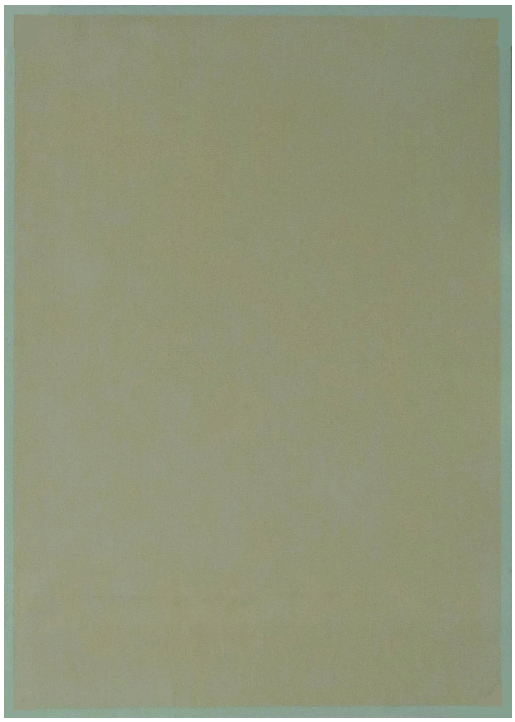
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1206
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 165 x 92

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

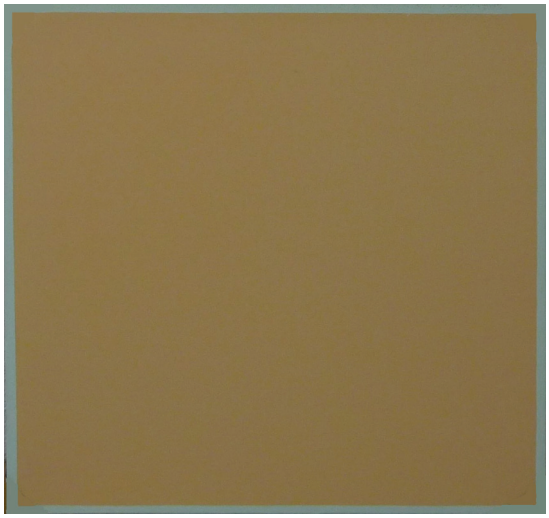
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1207
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 80 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

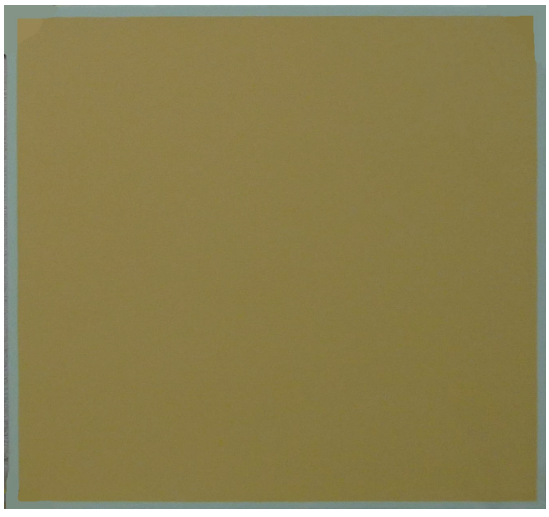
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1208
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 80 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1209
Clasificación genérica Instalación mural
Título *Una playa*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1993
Colección/ubicación

Exposiciones Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas LLORCA, P., 2012, pp. 28-29

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1210
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación

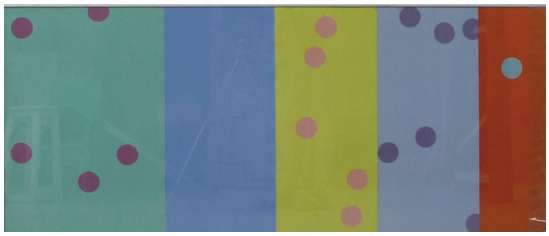
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1211
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación

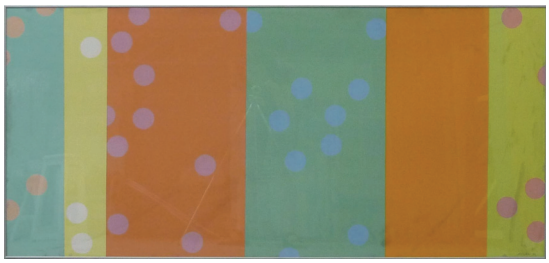
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1212
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación

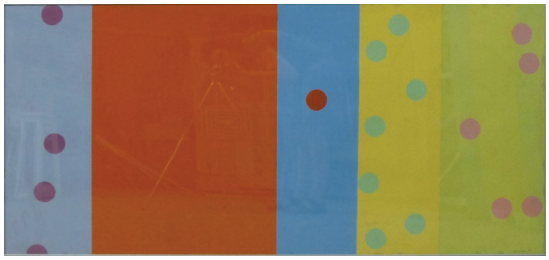
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1213
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación

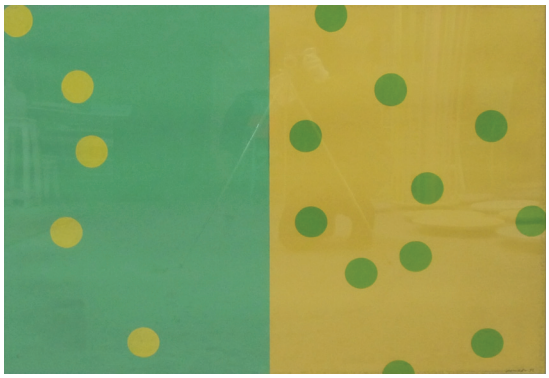
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1214
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

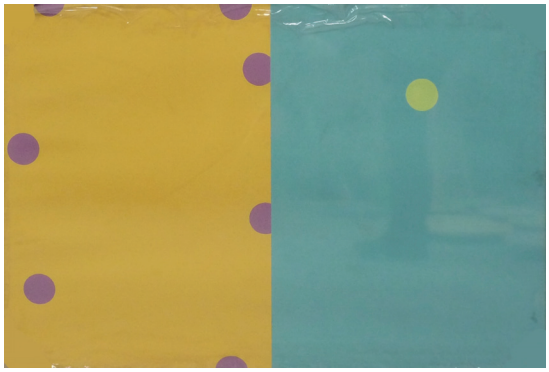
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1215
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1216
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

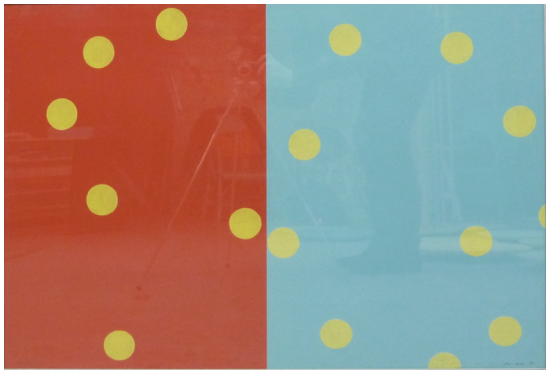
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1217
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

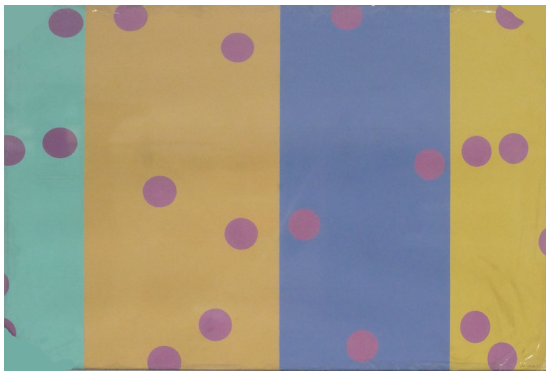
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1218
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (AID)

Datación 1993
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1219
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Esmalte sintético/cartulina
Dimensiones 70 x 150 c/u

Inscrip./firmas/marcas MIURA 93 (REV)

Datación 1993
Colección/ubicación

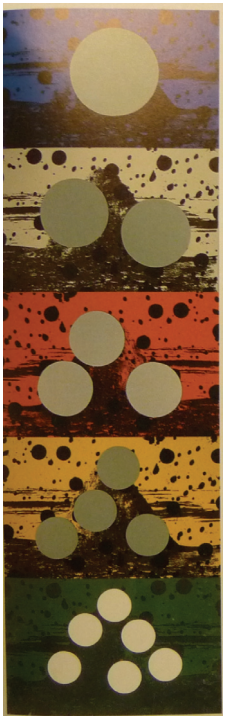
Exposiciones Gal. Juana Mordó, 1993

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 37

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1220
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Serigrafía/metacrilato
Dimensiones 4,80 x 80 x 10

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994
Colección/ubicación

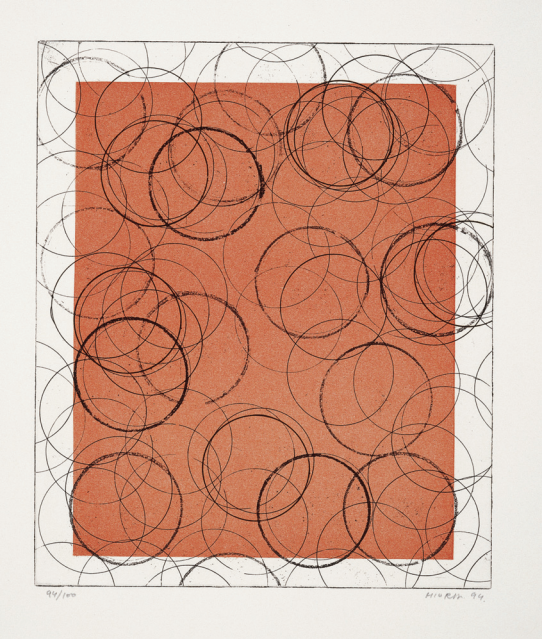
Exposiciones *12 experiencias en Arteleku*, 1994

Ref. bibliográficas ALBACETE, P., 1995, pp. 20-21

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Realizadas en los talleres de Arteleku. No se llevó a cabo ninguna edición

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1221
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 29,6 x 24,9 (plancha), 56,5 x 15,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas */100 (AII), MIURA 94 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Biblioteca Nacional (94/100); Calcografía Nacional (96/100); taller Miura (P/A I/X)

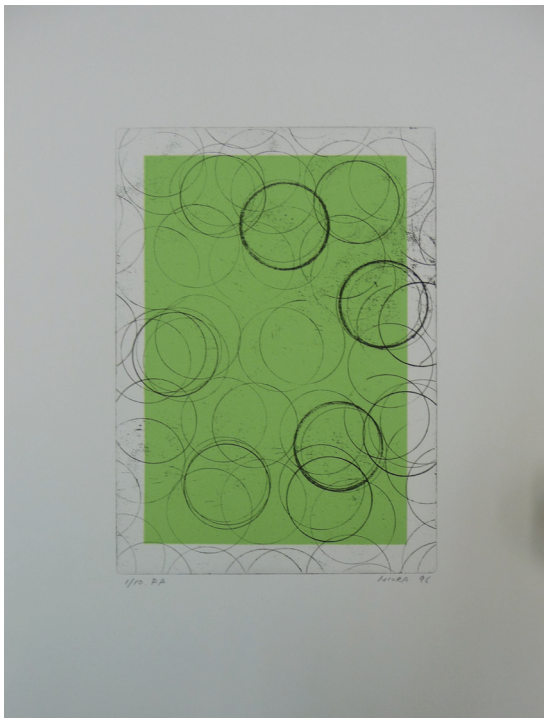
Exposiciones *I Trienal de Arte Gráfico,* p. 96

Ref. bibliográficas CARRETE PARRONDO, J., 1995, p. 96

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Plancha de cobre y zinc realizada en 1994. Tirada de 100 ejemplares. Estampación llevada a cabo en el taller del editor

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1222
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 30 x 22 (plancha), 50 x 38 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 26/100 // 1/10 PA (AII), MIURA 96 (AID)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

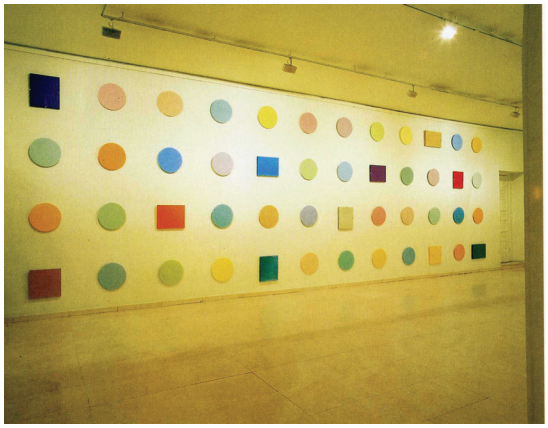
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1223
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, diversos cuadros/pared
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1993
Colección/ubicación

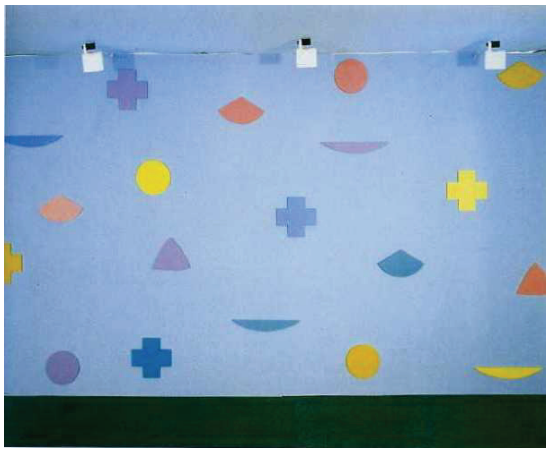
Exposiciones Gal. Juana Mordó, 1993; Gal. Siboney, 1994; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 39

Ref. en publicaciones periódicas JIMÉNEZ, P., 5-III-1993; A. C., 14-X-1994, p. 30

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1224
Clasificación genérica Instalación mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, diversos cuadros/pared
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1993
Colección/ubicación

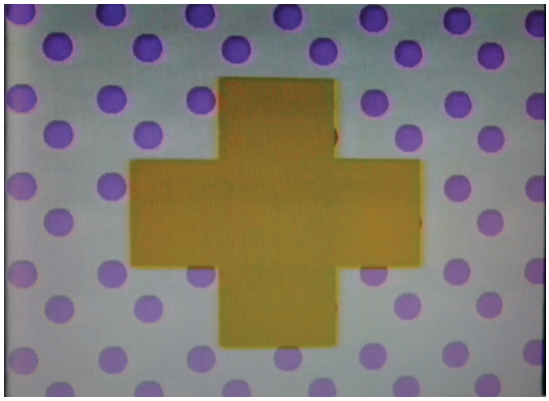
Exposiciones ARCO 93; Koldo Mitxelena, 1994

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 35

Ref. en publicaciones periódicas «Apuesta...», 12-II-1993, p. 33

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1225
Clasificación genérica Video
Título *St*

Técn./mat./soporte Vídeo
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1994
Colección/ubicación

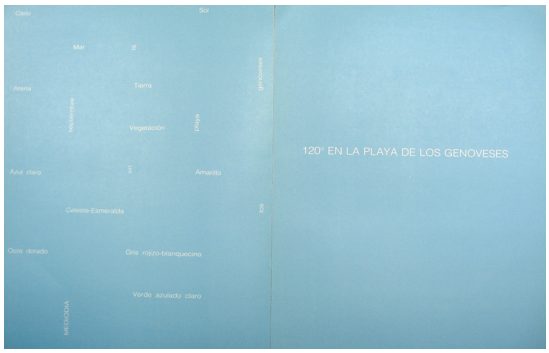
Exposiciones *Cuadro a cuadro*, 1994

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Montaje realizado por ordenador en el proyecto Cuadro a Cuadro. Documentado en JIMÉNEZ, M., 1 994

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1226
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1990
Colección/ubicación

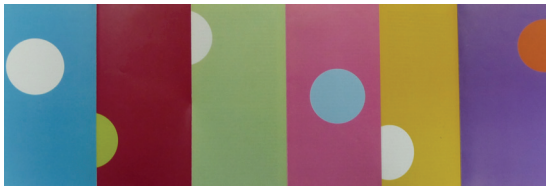
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Obra*..., 1990, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1227
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 21 x 60

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1993
Colección/ubicación

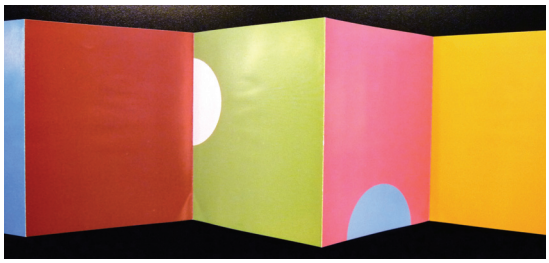
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Diseño para el folleto de su exposición individual en la Gal. Juana Mordó, 1993

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1228
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 14,6 x 80

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (AII)

Datación 1994
Colección/ubicación Laura Clavería (Zaragoza) (52/200)

Exposiciones *Hojeando*, 2008

Ref. bibliográficas MURRÍA, A, 1994; RODRÍGUEZ NÚÑEZ, J. A., 2008, p. 154

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Edición limitada de 200 ejemplares. Papel Canson

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1229
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1994
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta de la exposición celebrada en el Koldo Mitxelena de San Sebastián, 1994

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1230
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 30 x 22

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1994
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Portada y contraportada del catálogo de la exposición celebrada en Koldo Mitxelena

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1231
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 20 x 20

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1996
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Portada del catálogo de la exposición en la Fundación Marcelino Botín

Serie *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)



Nº de catalogación 1232
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 20 x 20

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1996
Colección/ubicación

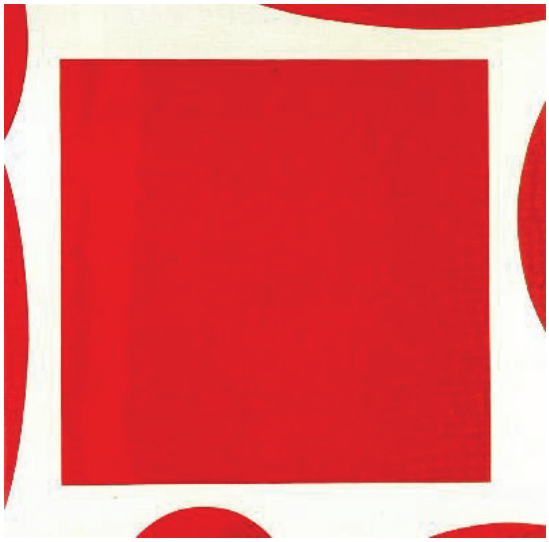
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

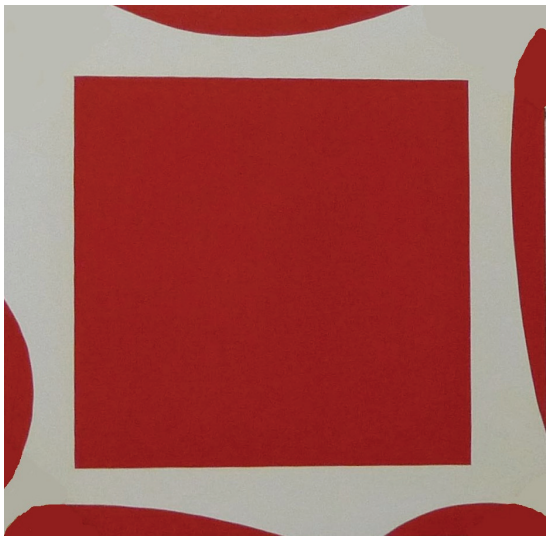
Observaciones Contraportada del catálogo de la exposición en la Fundación Marcelino Botín

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1233
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	200 x 200
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1994
Colección/ubicación	Fund. Helga de Alvear
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995; Gal. La Nave, 1996
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 29
Ref. en publicaciones periódicas	QUIÑONES, S., 19-I-1995, p. 25
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1234
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	80 x 80
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 1995 (REV)
Datación	1995
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1235
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

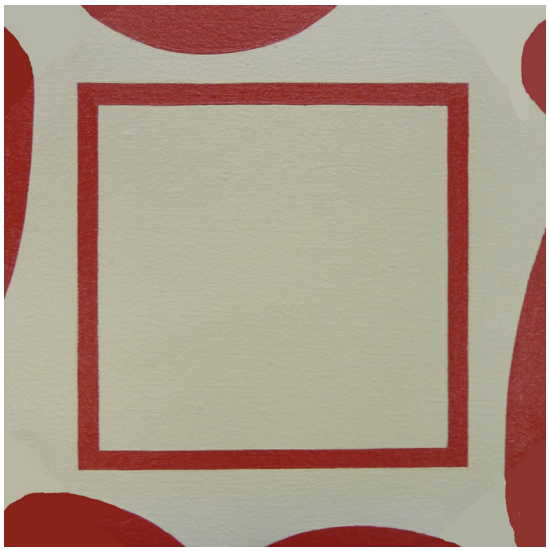
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996, p. 55; MURRÍA, A., 2001, p. 31

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1236
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 24 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

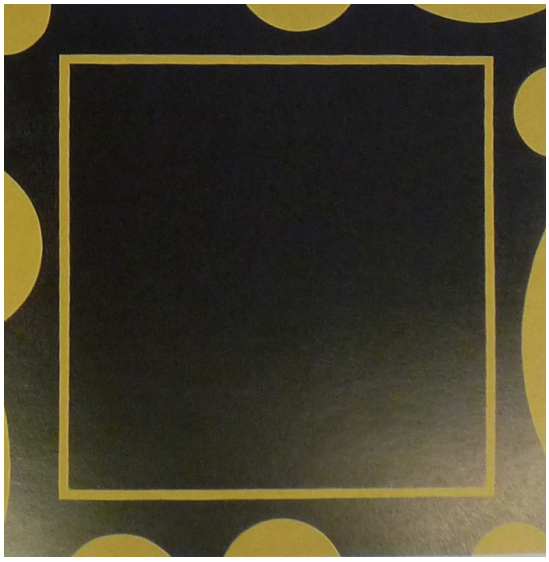
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1237
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994
Colección/ubicación

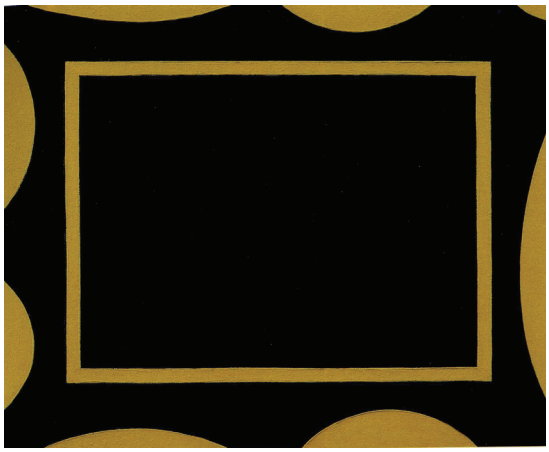
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 25

Ref. en publicaciones periódicas QUIÑONES, S., 19-I-1995, p. 25; JIMÉNEZ, P., 20-I-1995; CASTRO FLÓREZ, F., 23-I-1995, p. 57

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1238
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 41

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994
Colección/ubicación

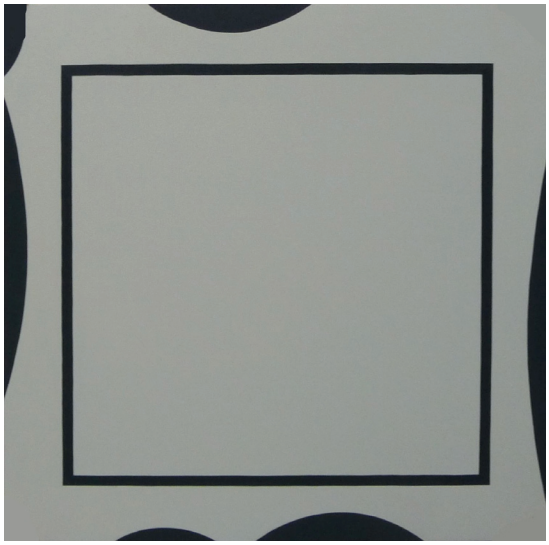
Exposiciones

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 53

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1239
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

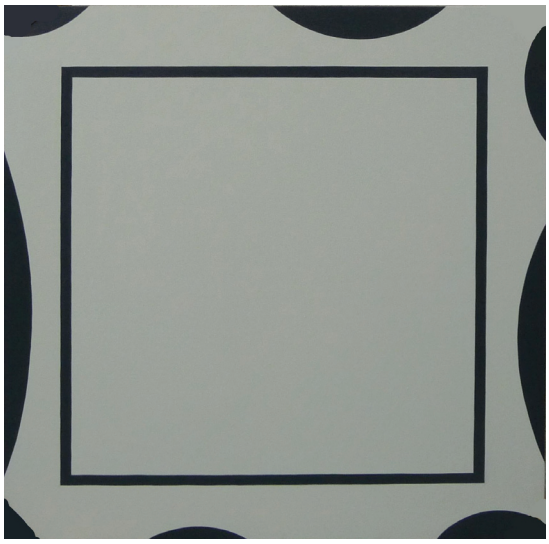
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1240
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

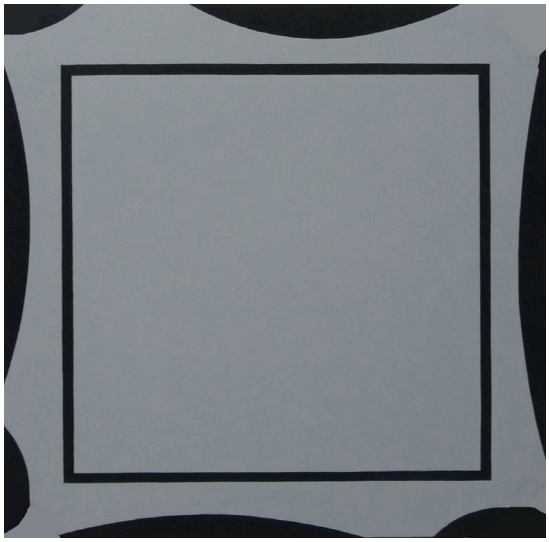
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1241
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

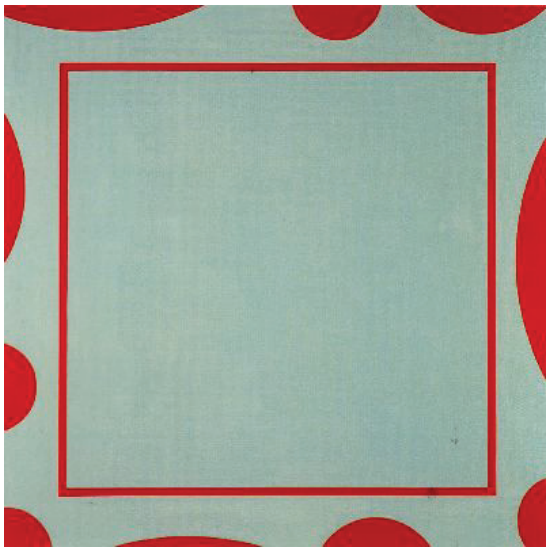
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1242
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1994
Colección/ubicación

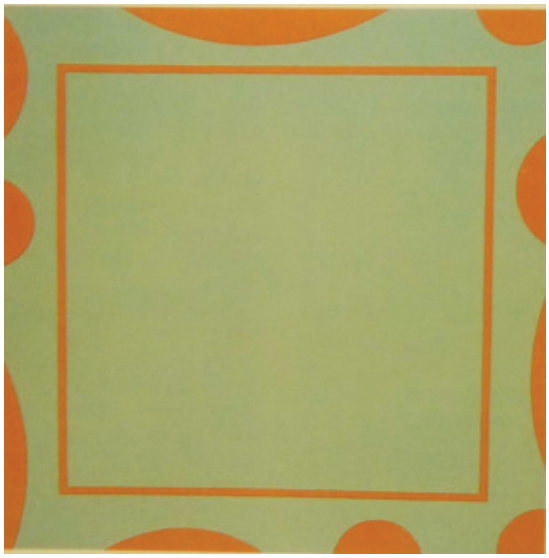
Exposiciones

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 27; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 159 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

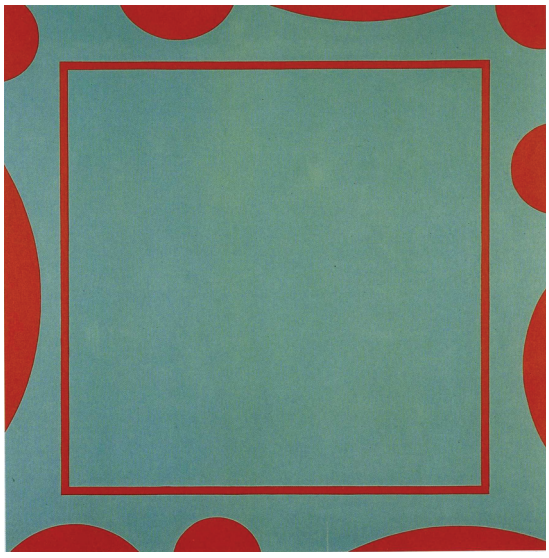
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



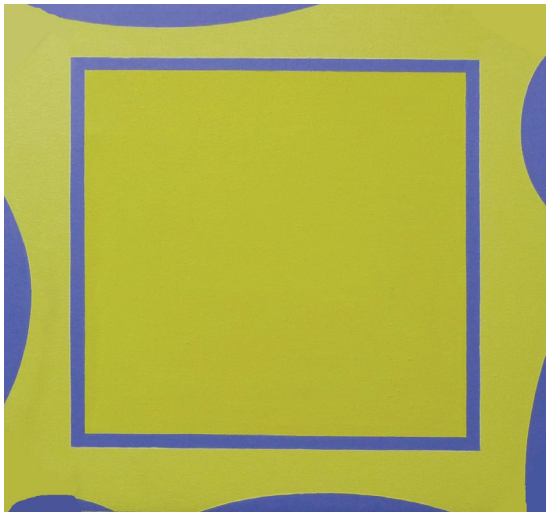
Nº de catalogación	1243
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	200 x 200
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1994
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	VARGAS, P., III-1995, p. 24
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1244
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	200 x 200
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1994
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995; Fund. Marcelino Botín, 1996; *Extranjeros*, 2002
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1996 (B), p. 47; PARREÑO, J. M., 2002, p. 69
Ref. en publicaciones periódicas	QUIÑONES, S., 19-I-1995, p. 25 (prob.)
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1245
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 46 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

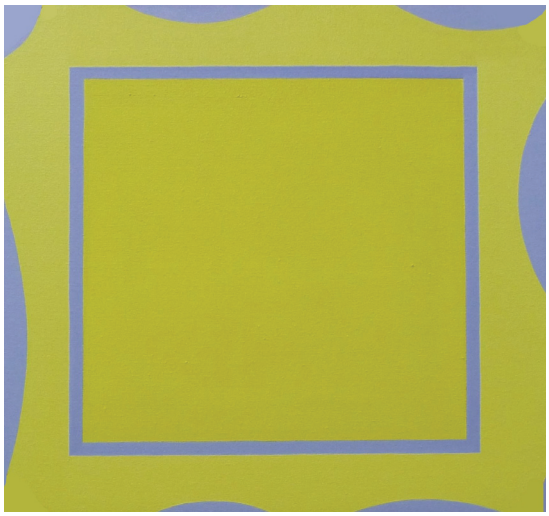
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1246
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 46 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

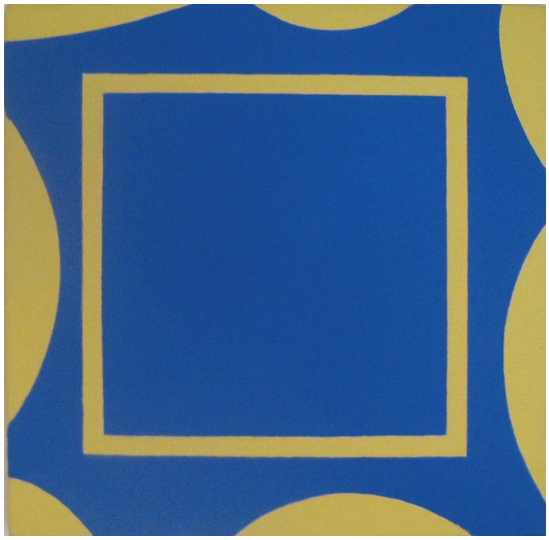
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1247
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 22

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 1995 [ca]
Colección/ubicación Armando Montesinos (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1248
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1249
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 200 x 200

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994 [ca]
Colección/ubicación

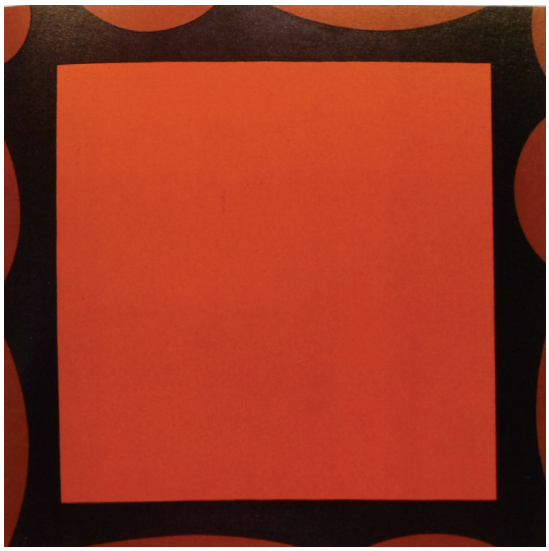
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1250
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas

Datación 1994
Colección/ubicación

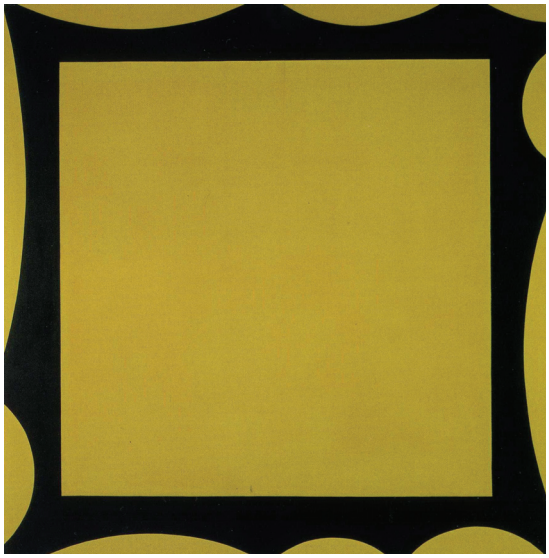
Exposiciones *En curso,* 1997

Ref. bibliográficas CASTRO FLÓREZ, F., 1997, p. 57

Ref. en publicaciones periódicas

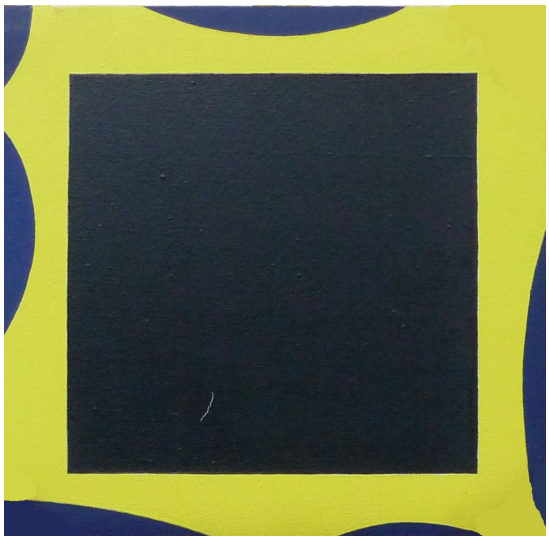
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



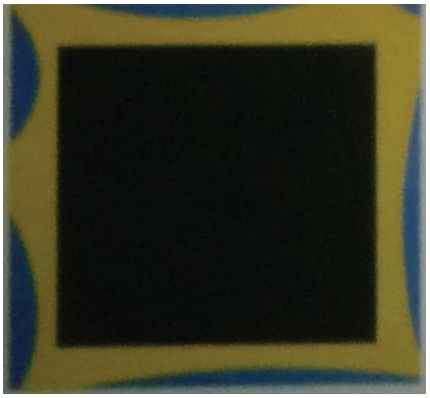
Nº de catalogación	1251
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	200 x 200
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1994
Colección/ubicación	
Exposiciones	Art Athina, 1995
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1995, p. 82; MURRÍA, A., 2001, p. 25
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



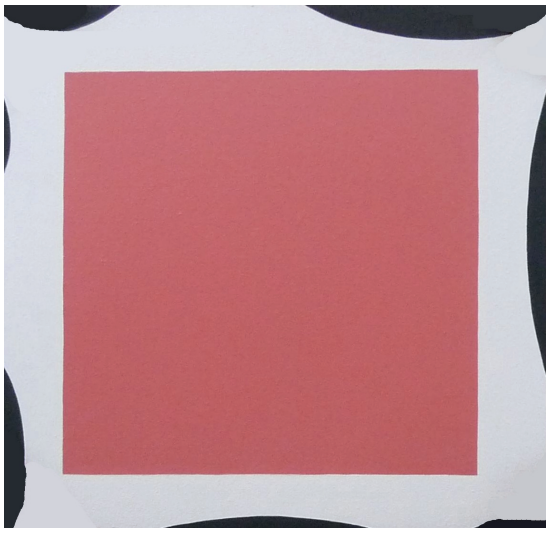
Nº de catalogación	1252
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	46 x 46
Inscrip./firmas/marcas	MIURA '95 (REV)
Datación	1995
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



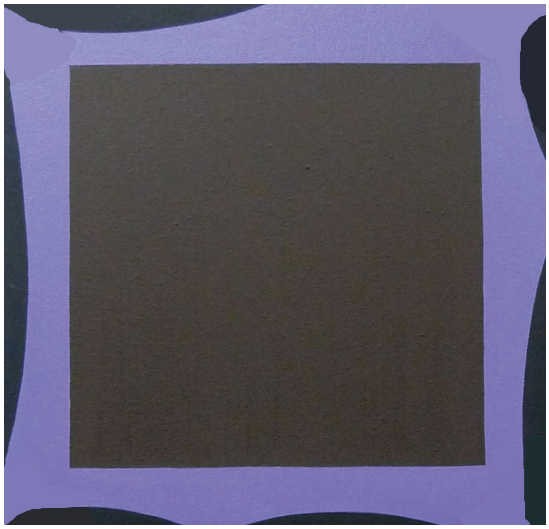
Nº de catalogación	1253
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	46 x 46
Inscrip./firmas/marcas	MIURA '95 (REV)
Datación	1994 [ca]
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995; Gal. La Nave, 1996
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	CASTRO FLÓREZ, F., 23-I-1995, p. 57
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1254
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	46 x 46
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 95 (REV)
Datación	1995
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1255
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 46 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

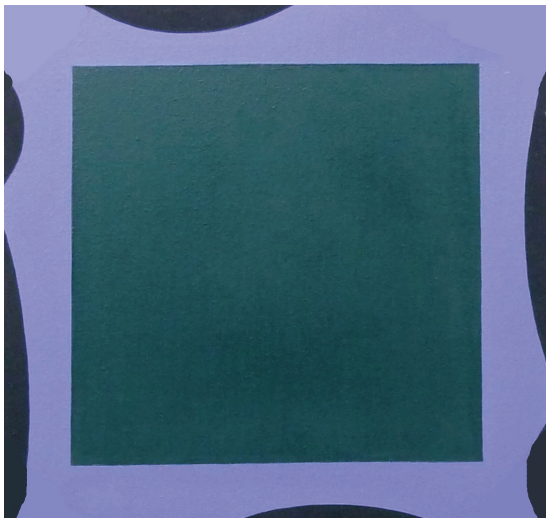
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1256
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 46 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

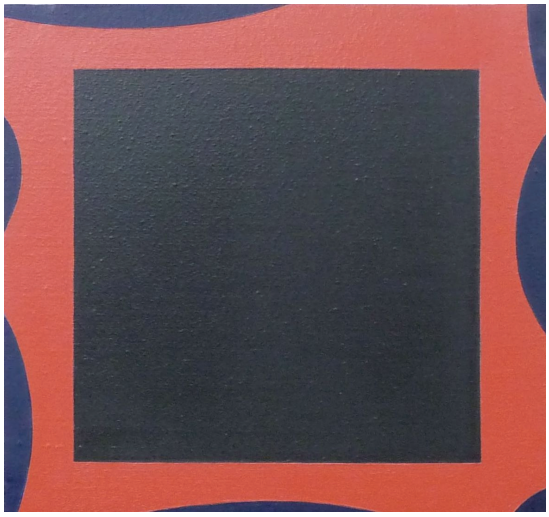
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1257
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 46 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

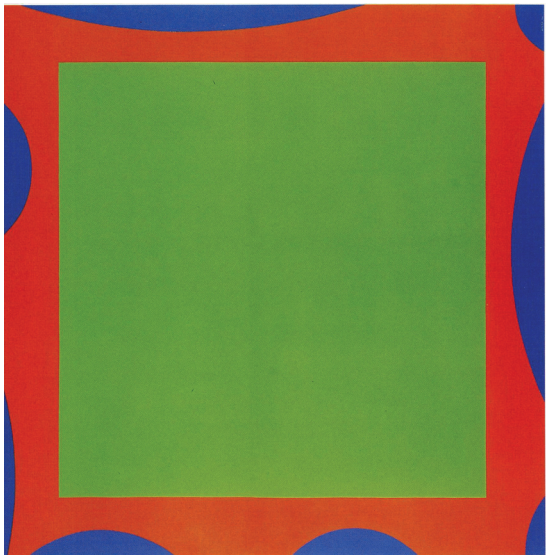
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1258
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 150

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994
Colección/ubicación

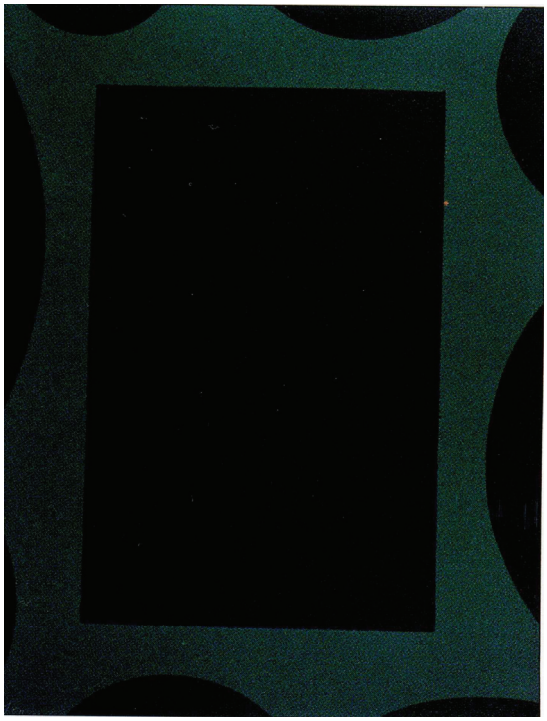
Exposiciones

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (B), p. 49

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1259
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Litografía/papel
Dimensiones 38 x 28

Inscrip./firmas/marcas 14/50 (AII), MIURA 94 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura (14/50); Diputación Foral de Guipúzcoa

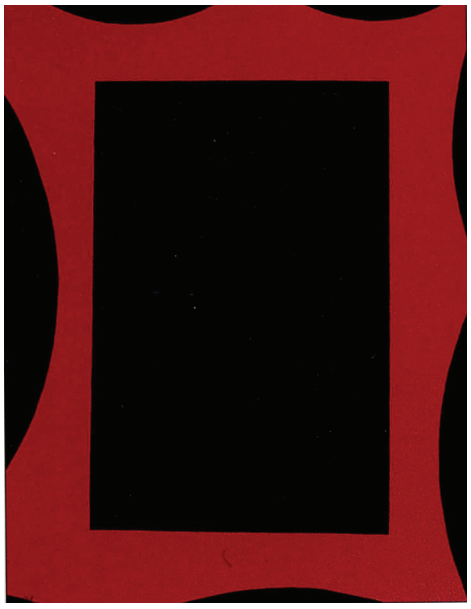
Exposiciones *10 años de litografía en Arteleku*, 1996

Ref. bibliográficas ERASO, M., 1996, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 2 colores, papel Michel. Realizado en el Taller de Litografía que dirigía Don Hebert en Arteleku

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1260
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Litografía/papel
Dimensiones 38 x 28

Inscrip./firmas/marcas 3/50 (AII), MIURA 94 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura (3/50); Diputación Foral de Guipúzcoa

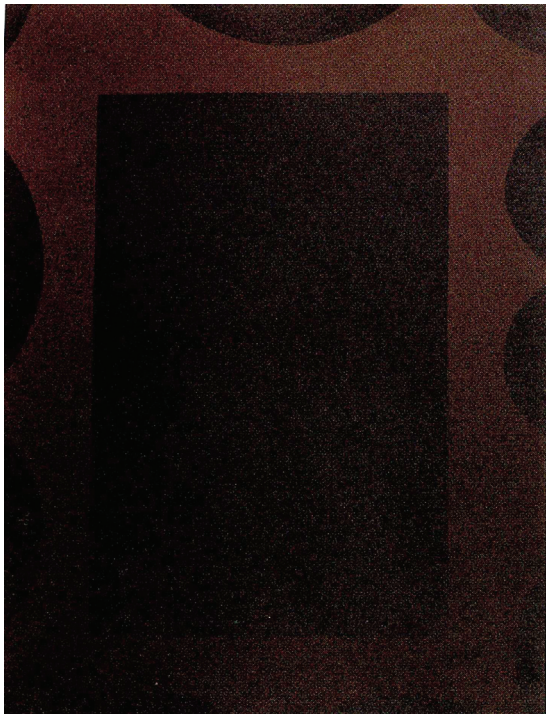
Exposiciones *10 años de litografía en Arteleku*, 1996

Ref. bibliográficas ERASO, M., 1996, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 2 colores, papel Michel. Realizado en el Taller de Litografía que dirigía Don Hebert en Arteleku

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1261
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Litografía/papel
Dimensiones 38 x 28

Inscrip./firmas/marcas 13/50 (AII), MIURA 94 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura (13/50); Diputación Foral de Guipúzcoa

Exposiciones *10 años de litografía en Arteleku*, 1996

Ref. bibliográficas ERASO, M., 1996, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones 2 colores, papel Michel. Realizado en el Taller de Litografía que dirigía Don Hebert en Arteleku

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1262
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Litografía/papel
Dimensiones 38 x 28

Inscrip./firmas/marcas 14/50 (AII), MIURA 94 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura (14/50)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1263
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1264
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Ginkgo, 1995; Gal. La Nave, 1996

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de la Gal. Ginkgo

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1265
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1994 [ca]
Colección/ubicación

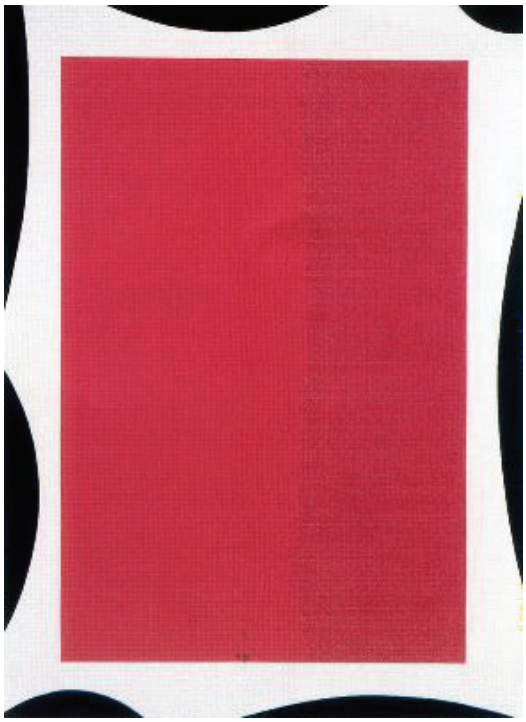
Exposiciones Ginkgo, 1995; Gal. La Nave, 1996

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de la Gal. Ginkgo

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1266
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1995
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. La Nave, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 32

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1267
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1995
Colección/ubicación

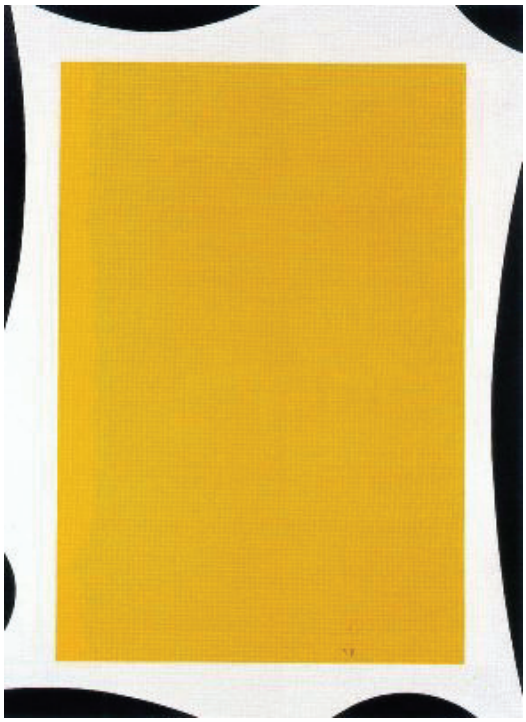
Exposiciones Gal. La Nave, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 33

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1268
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1995
Colección/ubicación

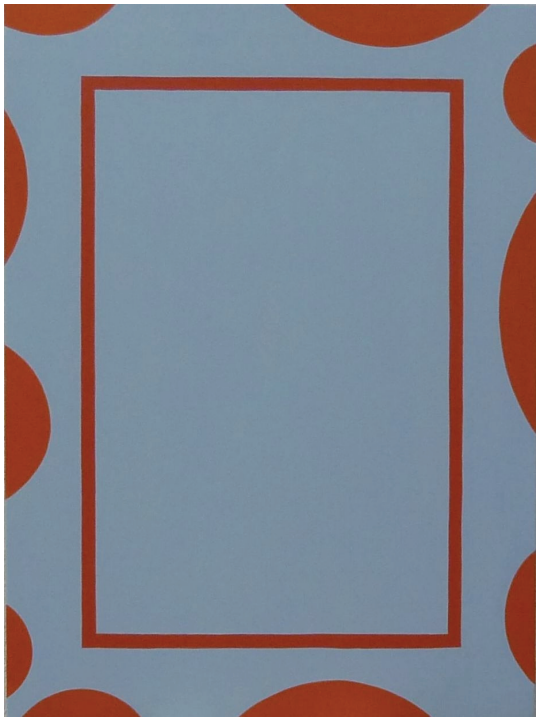
Exposiciones Gal. La Nave, 1996

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 33

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1269
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 81 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

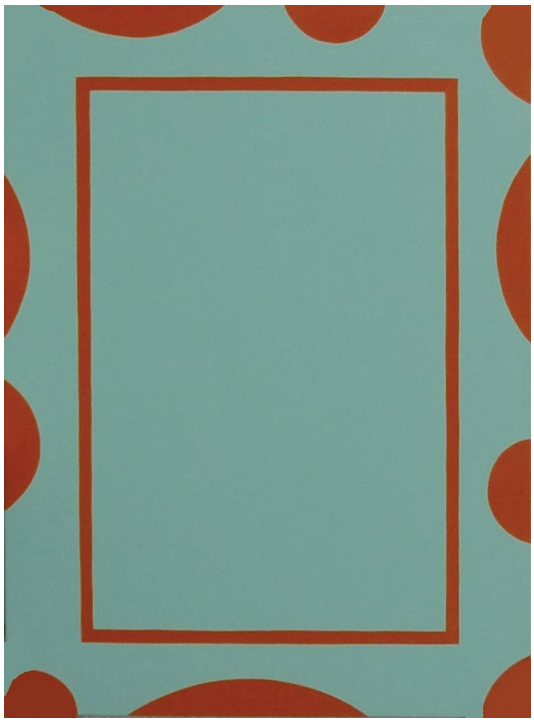
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1270
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 81 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1271
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

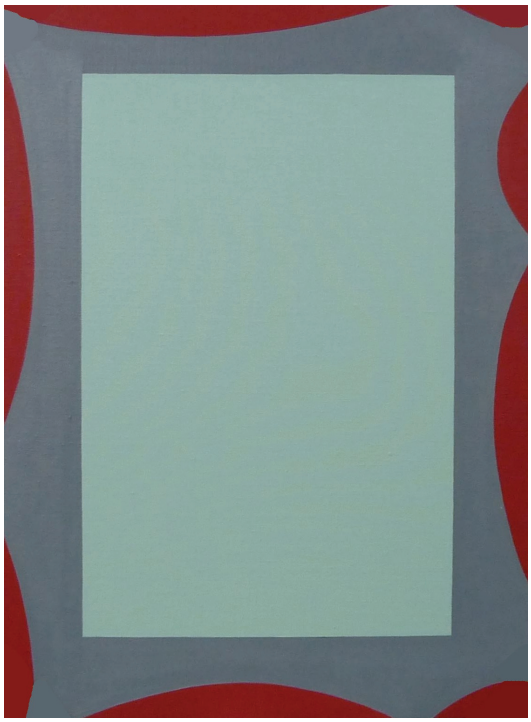
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1272
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

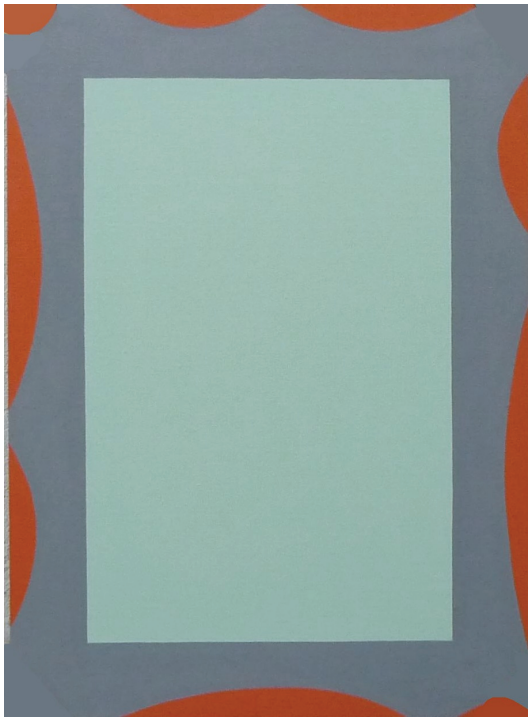
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

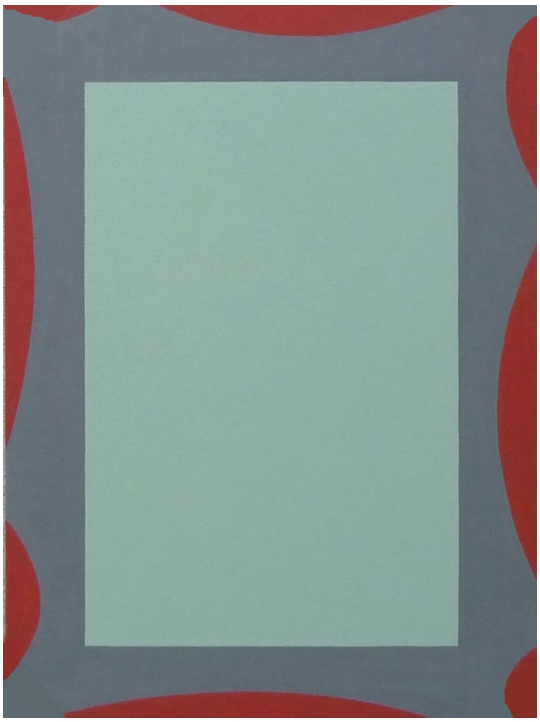
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



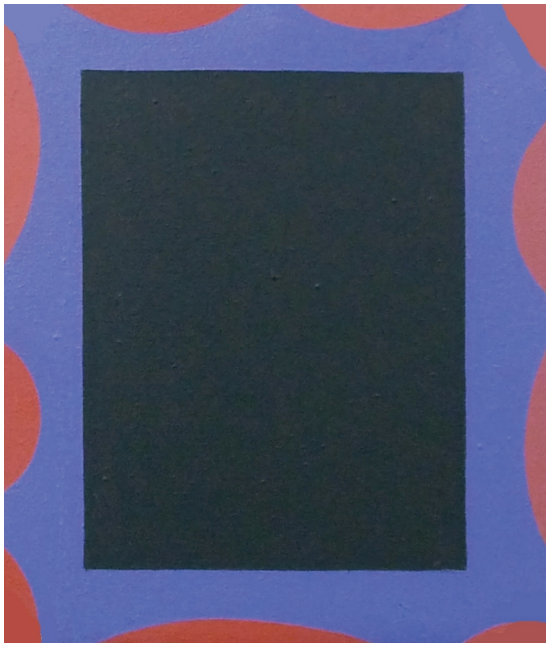
Nº de catalogación	1273
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	100 x 73
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	CASTRO FLÓREZ, F., 23-I-1995, p. 57
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1274
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	100 x 73
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1275
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 41 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1994 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

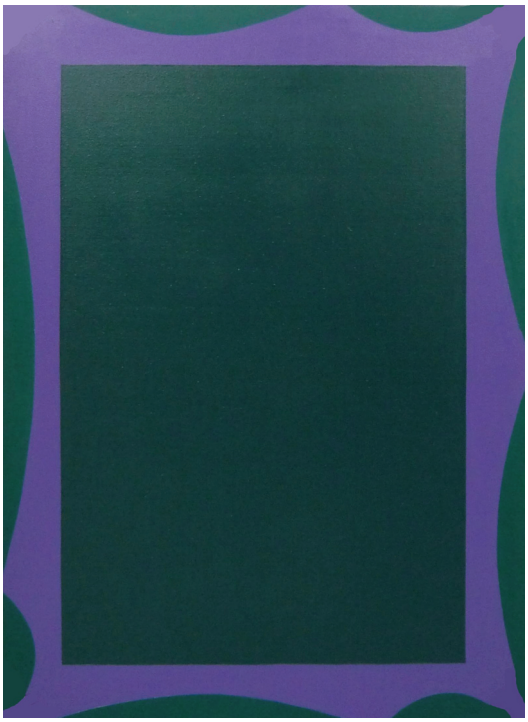
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1276
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 150 x 110

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1994 (AID)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

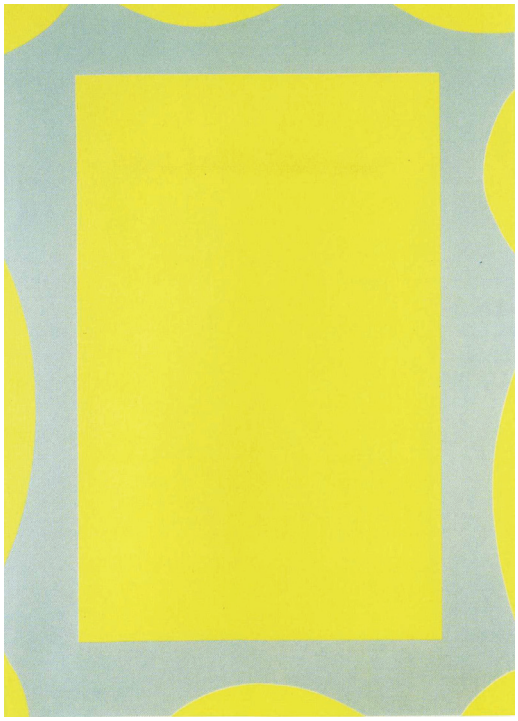
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas CASTRO FLÓREZ, F., 23-I-1995, p. 57

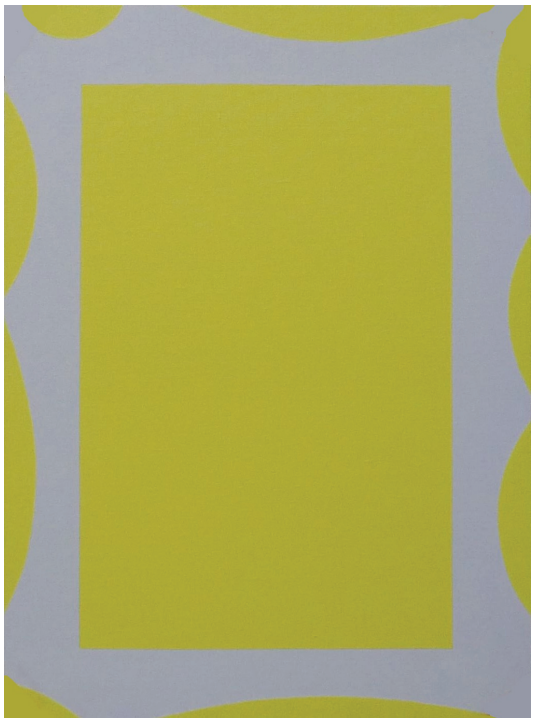
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



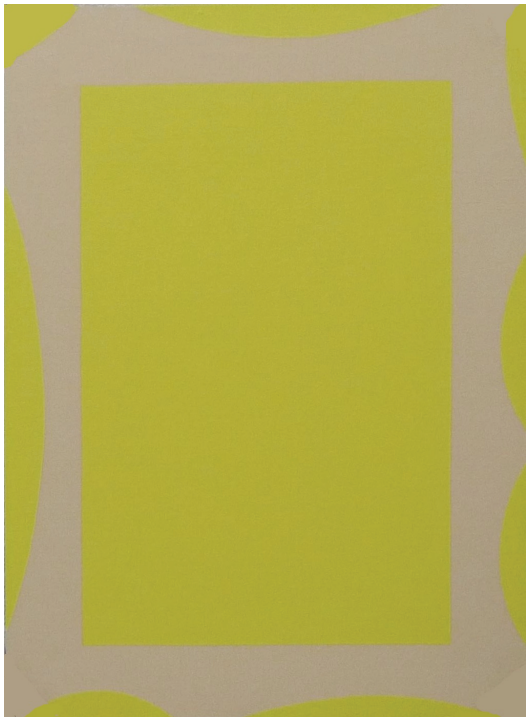
Nº de catalogación	1277
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	No visible
Datación	1994
Colección/ubicación	
Exposiciones	Fund. Marcelino Botín, 1996 (prob.)
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1996 (B), p. 51
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1278
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	100 x 73
Inscrip./firmas/marcas	MIURA '94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1279
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA '94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

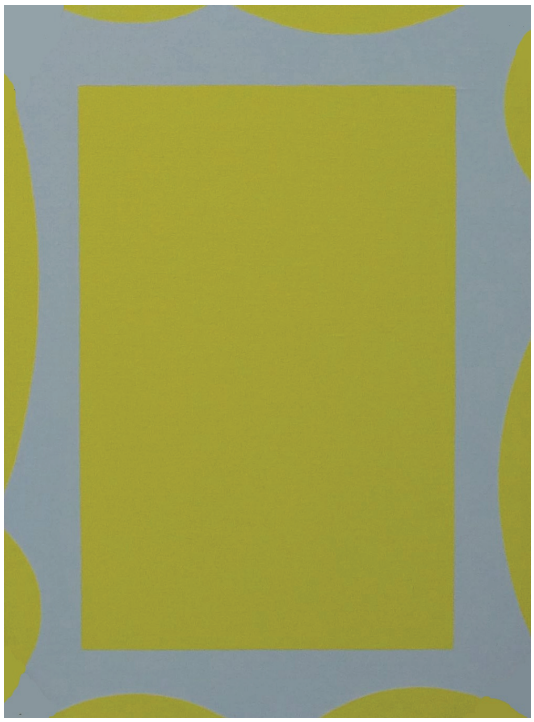
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, en-feb 1995

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1280
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA '94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

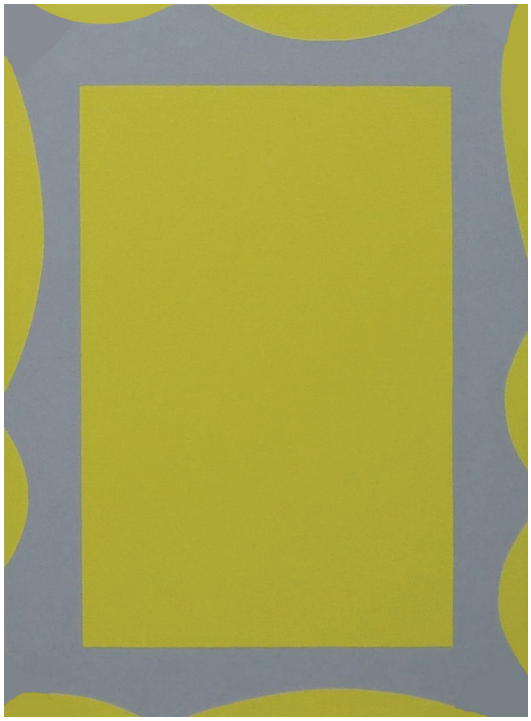
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1281
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA '94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1282
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 100 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA '94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

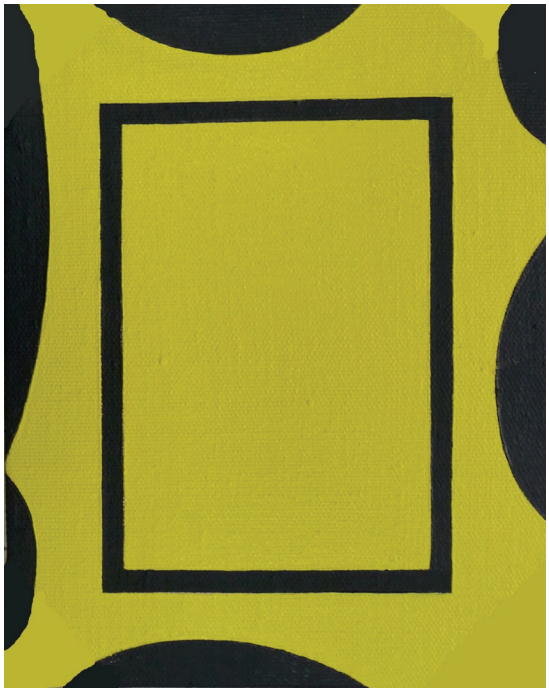
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1283
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 24 x 19

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

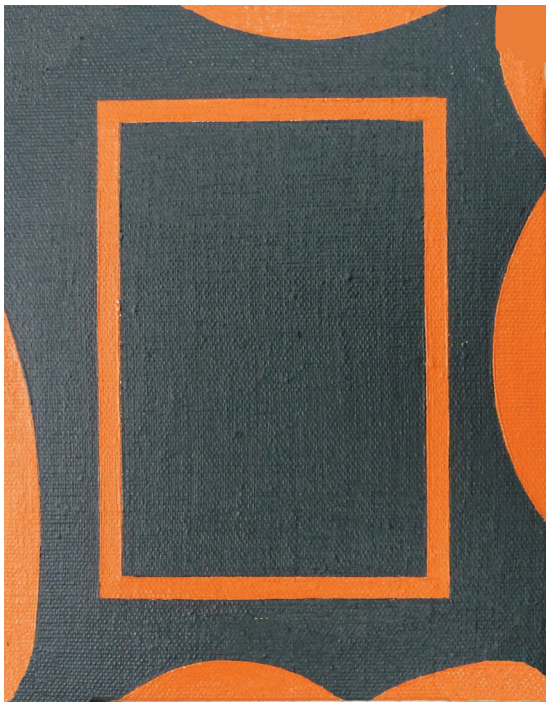
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1284
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 24 x 19

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1285
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 16

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1286
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 16

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1287
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 16

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1288
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 22 x 16

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

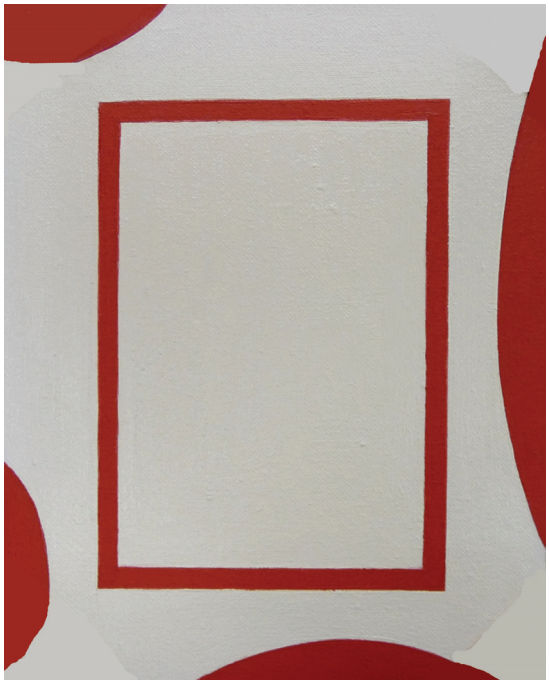
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1289
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 24 x 19

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1290
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1291
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

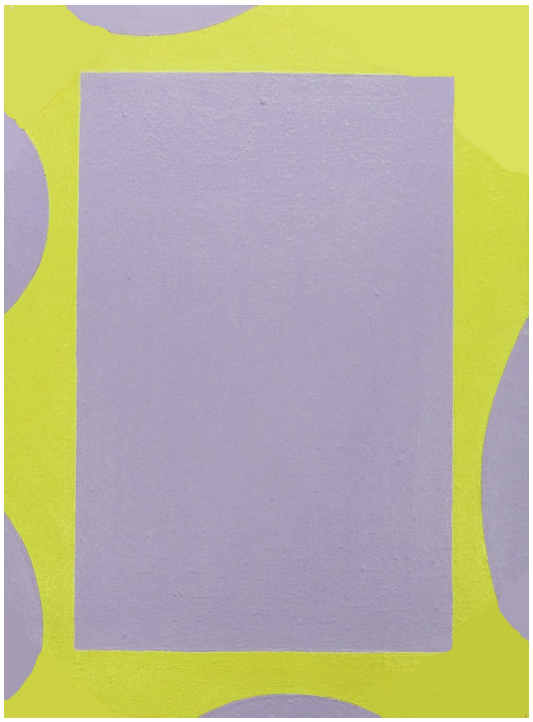
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1292
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1293
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1294
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

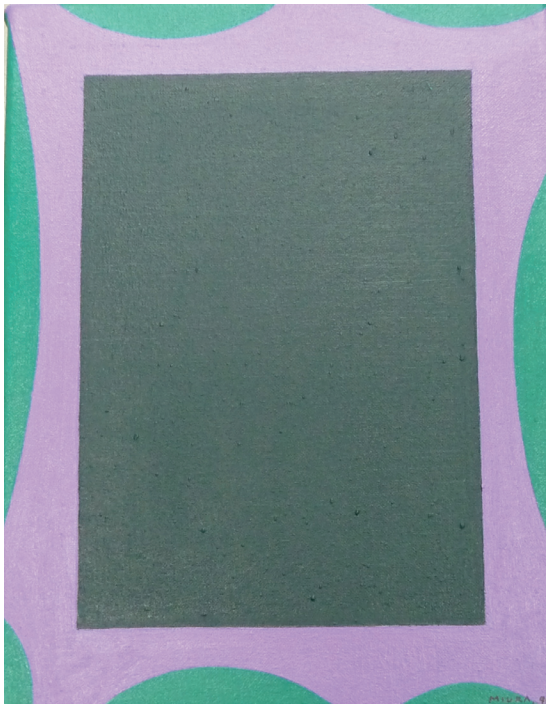
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1295
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1296
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



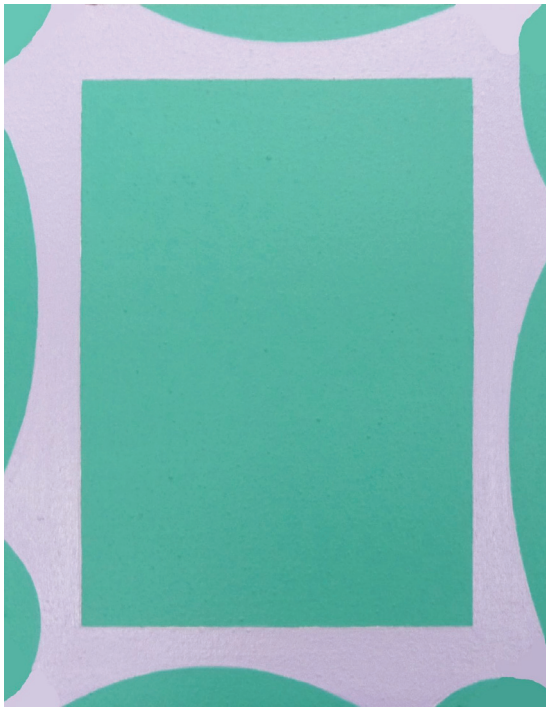
Nº de catalogación	1297
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1298
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1299
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1300
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1301
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1302
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1303
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1304
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Óleo/tela
Dimensiones	33 x 24
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 94 (REV)
Datación	1994
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Gal. La Nave, 1996
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1305
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

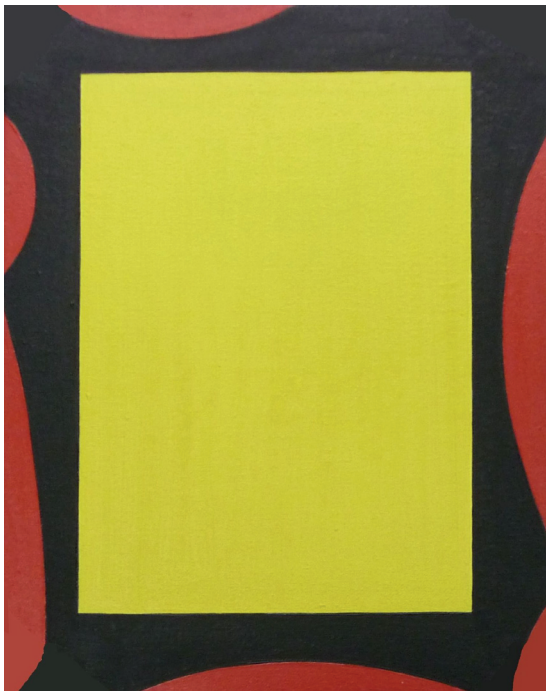
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1306
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1307
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1308
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

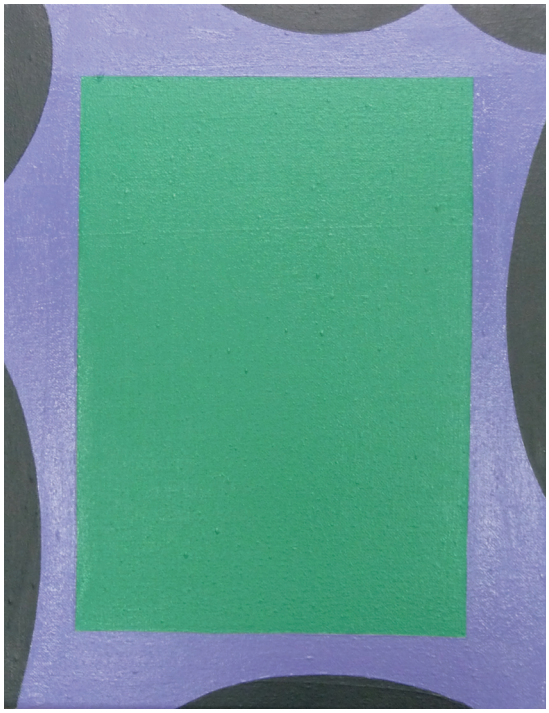
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1309
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1310
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1311
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1312
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

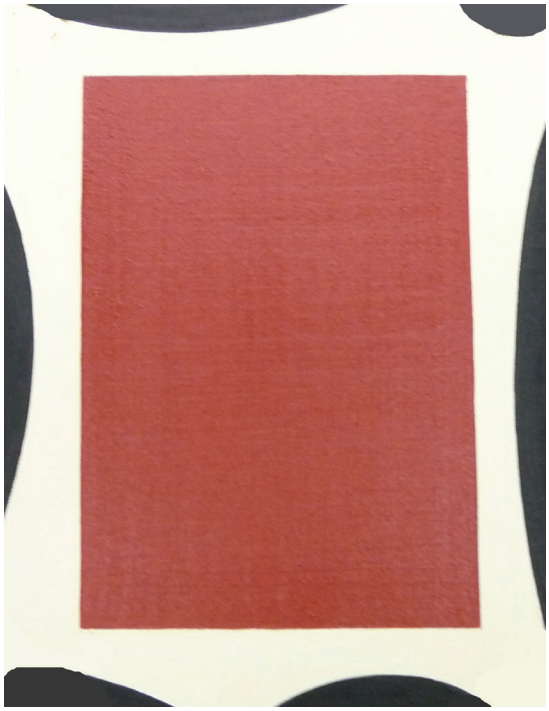
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1313
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1314
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 94 (REV)

Datación 1994
Colección/ubicación Taller Miura

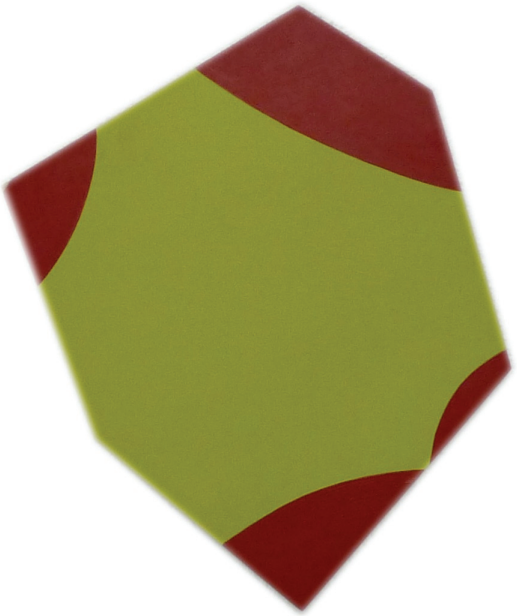
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1315
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tabla
Dimensiones 40 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA '96 (REV)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

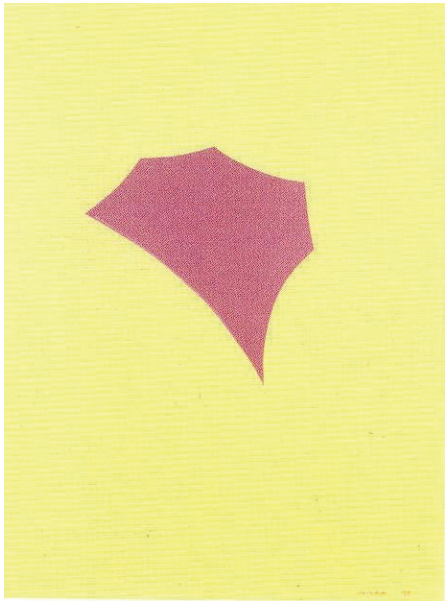
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1316
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /papel
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (AID)

Datación 1995
Colección/ubicación

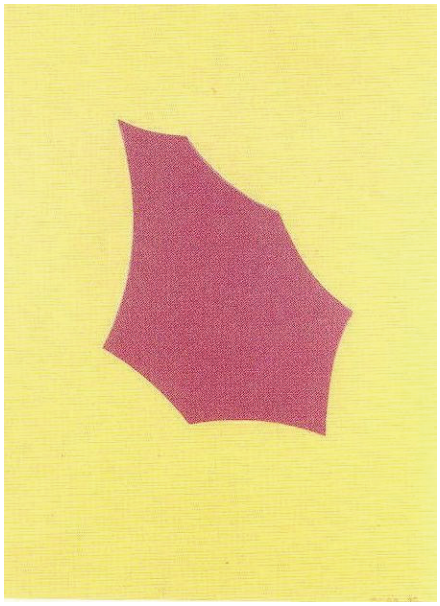
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo*..., 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1317
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /papel
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (AID)

Datación 1995
Colección/ubicación

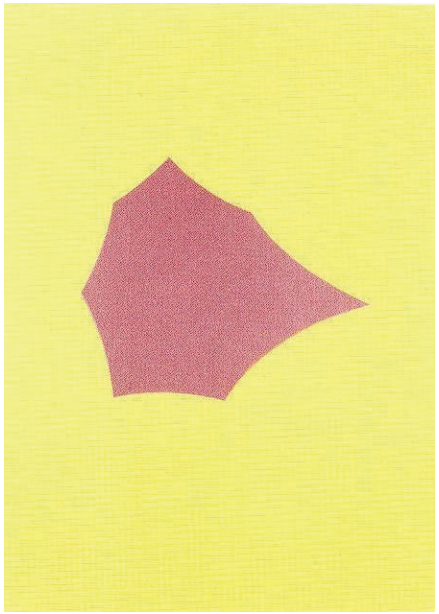
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo*..., 1997, s. p.; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 161 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1318
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /papel
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (AID)

Datación 1995
Colección/ubicación

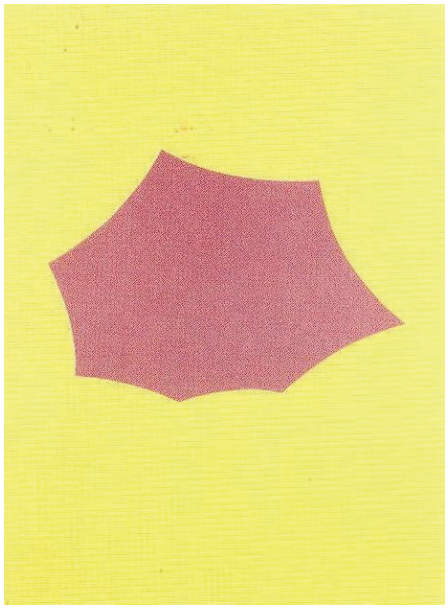
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo*..., 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1319
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /papel
Dimensiones 33 x 24

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (AID)

Datación 1995
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo*..., 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1320
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1321
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1322
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

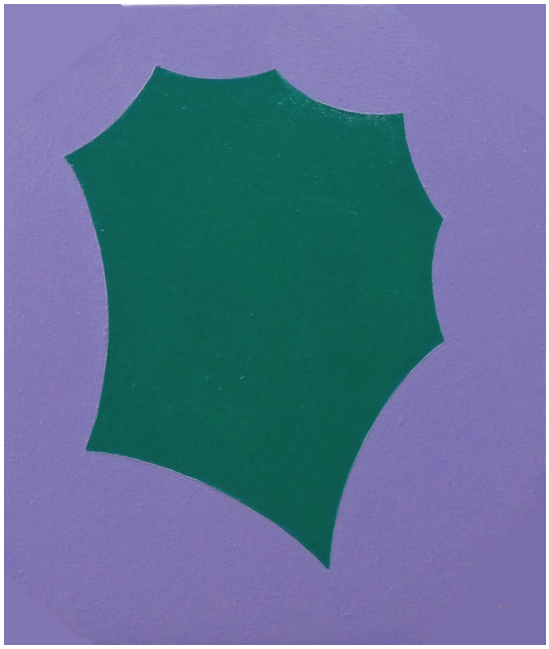
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1323
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1324
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tela
Dimensiones 40 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 95 (REV)

Datación 1995
Colección/ubicación Taller Miura

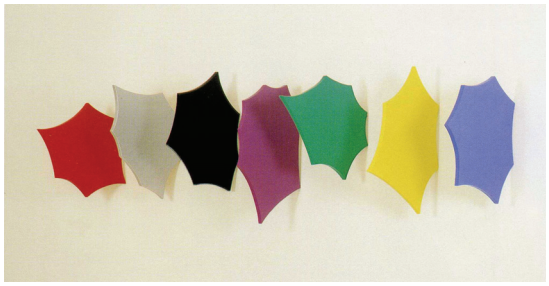
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1325
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	57 x 57 x 2 (c/u) aprox. (x 7 p.)
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	Centro de Arte Caja de Burgos
Exposiciones	*Esta ciudad...,* 1997 [posib.]; *Punto de encuentro*, 2003; *Memoria de un recorrido*, 2003; *La colección Caja de Burgos...*, 2004; *Lenguajes y sentidos,* 2005
Ref. bibliográficas	AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; MONTESINOS, A., 2003, pp. 40-41; CRIADO, R., 2003, p. 40; CARRETERO, S., 2004, p. 38; VOZMEDIANO, E., 2005, p. 28
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1326
Clasificación genérica	Escultura
Título	*Objeto amarillo, objeto verde, objeto rojo*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1327
Clasificación genérica Escultura
Título *St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas No visibles
Datación 1996
Colección/ubicación
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008
Ref. bibliográficas
Ref. en publicaciones periódicas
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1328
Clasificación genérica Escultura
Título *St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas No visibles
Datación 1996
Colección/ubicación
Exposiciones
Ref. bibliográficas
Ref. en publicaciones periódicas
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



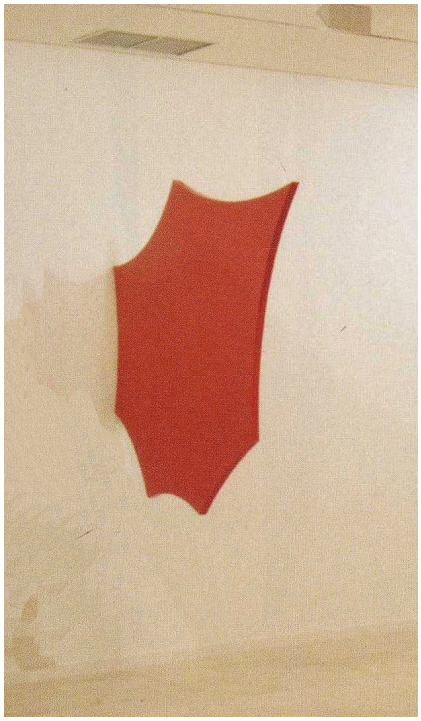
Nº de catalogación	1329
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Altxerri, 2008
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



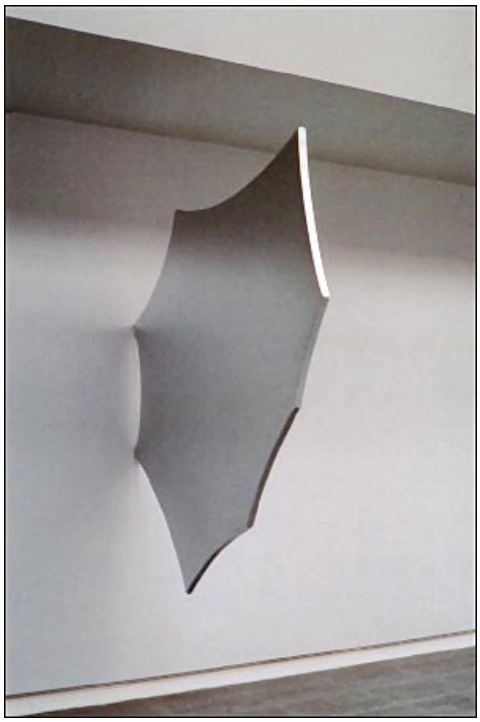
Nº de catalogación	1330
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1331
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 [posib.]; Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; MURRÍA, A., 2001, pp. 34-35; LLORCA, P., 2012, pp. 32-33
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1332
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	250 x 190 x 3,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 36; LLORCA, P., 2012, pp. 32-33
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1333
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	250 x 190 x 3,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 37; LLORCA, P., 2012, pp. 32-33
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1334
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	250 x 190 x 3,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 37; LLORCA, P., 2012, pp. 32-33
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1335
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	250 x 190 x 3,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012; Centro de Arte de Alcobendas, 2012
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 37; LLORCA, P., 2012, pp. 32-33
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1336
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	250 x 190 x 3,5
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1996
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.)
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 37
Ref. en publicaciones periódicas	PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga...», XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1337
Clasificación genérica Escultura
Título *St (Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos)*
Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 255 x 190 x 3,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1996
Colección/ubicación

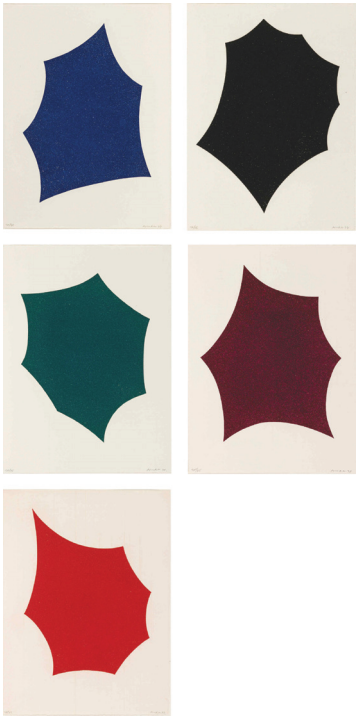
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1996; Gal. Trayecto, 1997; *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1997 (posib.); Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; MURRÍA, A., 2001, p. 35; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 161 (A); LLORCA, P., 2012, pp. 32-33

Ref. en publicaciones periódicas PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34; «Galería Helga..., XII, 1996, p. 59; MADERUELO, J. 12-X-1996, p. 20; MURRÍA, A., XI-1996, p. 76; «Trayecto..., 22-I-1997, p. 48; P. G., XII-1997/I-1998, p. 103

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1338
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos I*
Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 38,1 x 28,5 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas */75 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación ARTIUM (20/75); MNCARS (8/75); taller Miura (PT 1/2)

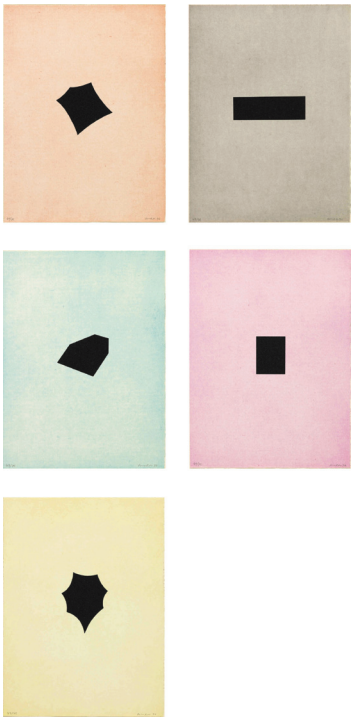
Exposiciones Gal. Ginkgo, 1998; *II Encuentros de gráfica Okupgraf*, 2001; Artium, 2002

Ref. bibliográficas RODRÍGUEZ NÚÑEZ, J. A., 2002, pp. 35 -36

Ref. en publicaciones periódicas PASCUAL VITORIA, A., 27-III-2002, p. 64; GONZÁLEZ, C., 21-VIII-2002, p. 7

Observaciones 5 grabados en carpeta de cartón forrado. Editada por Ginkgo

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



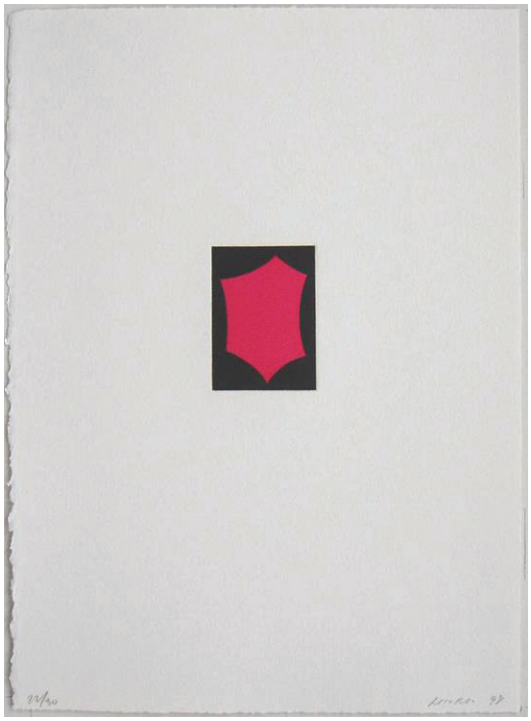
Nº de catalogación	1339
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos II*
Técn./mat./soporte	Serigrafía sobre fondo calcográfico/papel
Dimensiones	38 x 28 c/u (x 5 p.)
Inscrip./firmas/marcas	*/75 (AII), MIURA 97 (AID)
Datación	1997
Colección/ubicación	ARTIUM (49/75); MNCARS (2/75); Fund. Helga de Alvear (3/75); taller Miura (PT 1/2)
Exposiciones	Gal. Ginkgo, 1998; *II Trienal de Arte Gráfico, 1998*; Artium, 2002
Ref. bibliográficas	CARRETE PARRONDO, J., 1998, p. 68; RODRÍGUEZ NÚÑEZ, J. A., 1999, p. 186; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 162 (A)
Ref. en publicaciones periódicas	GONZÁLEZ, C., 21-VIII-2002, p. 7
Observaciones	Plancha de Zinc sin grabar. Editada por Ginkgo. Carpeta de cartón forrado

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1340
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Grabado calcográfico/papel
Dimensiones	6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)
Inscrip./firmas/marcas	22/30 (AII), MIURA 98 (AID)
Datación	1998
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Altxerri, 2008
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1341
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1342
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

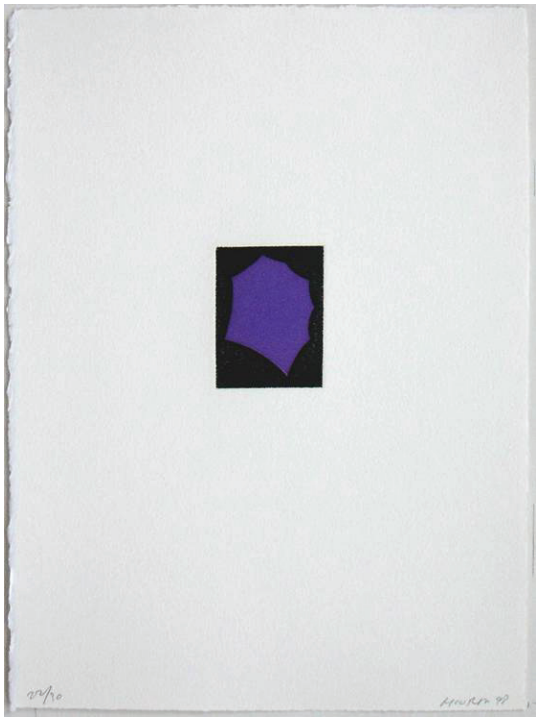
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1343
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

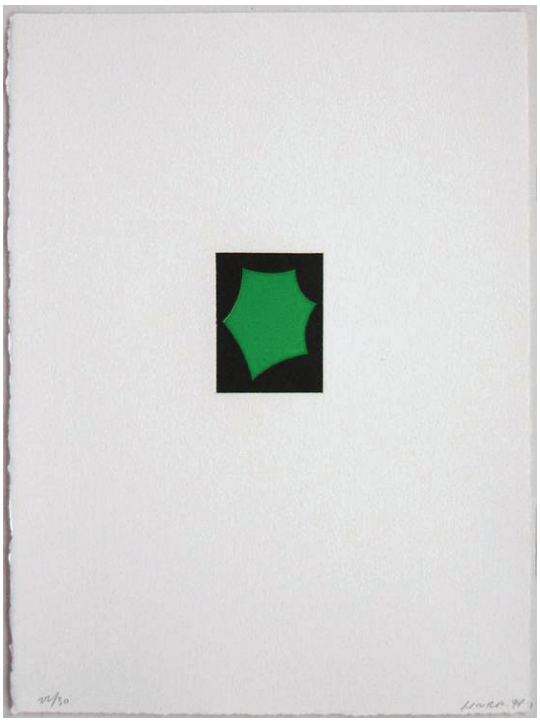
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1344
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

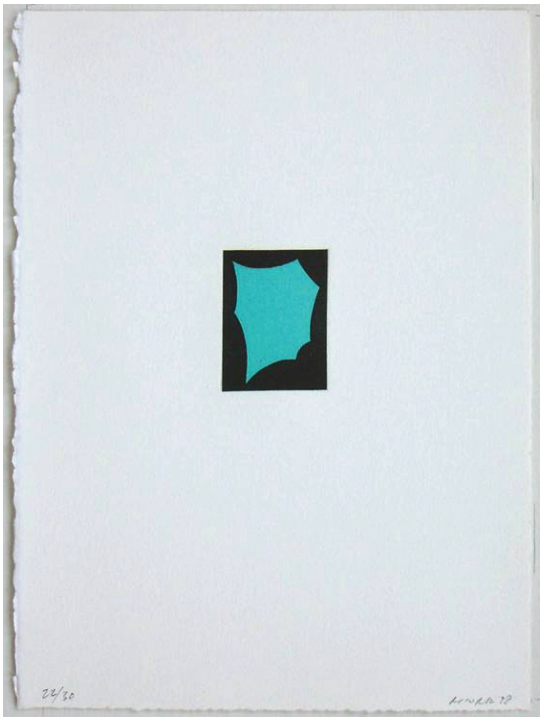
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1345
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1346
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1347
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1348
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

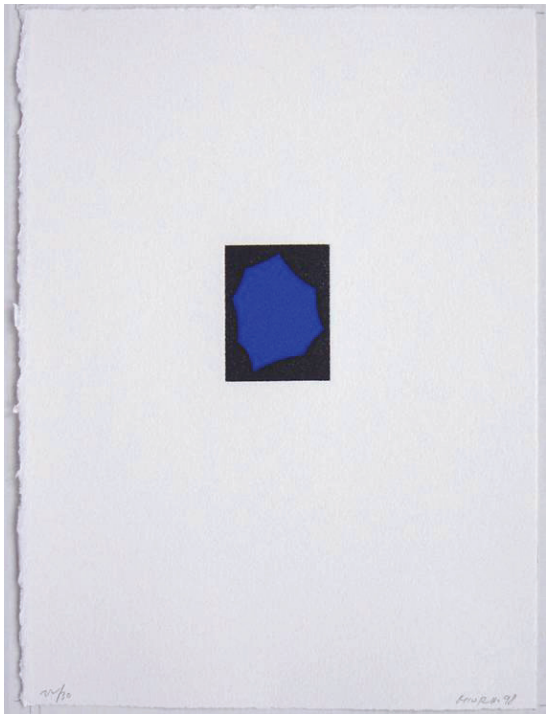
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1349
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 22/30 (AII), MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

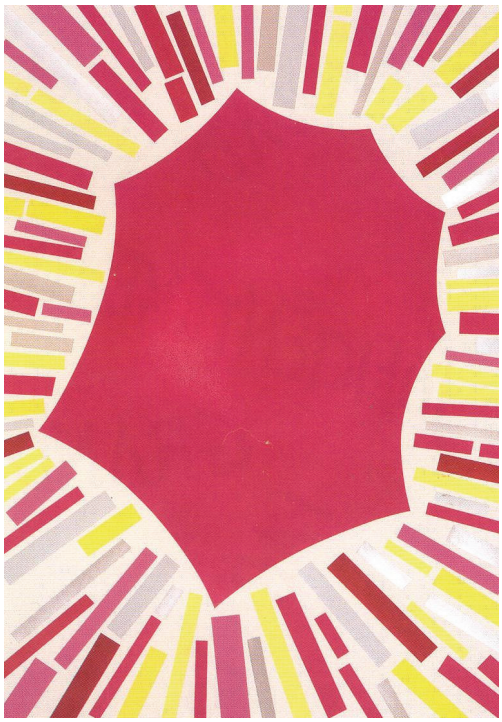
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1350
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AID)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 162 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

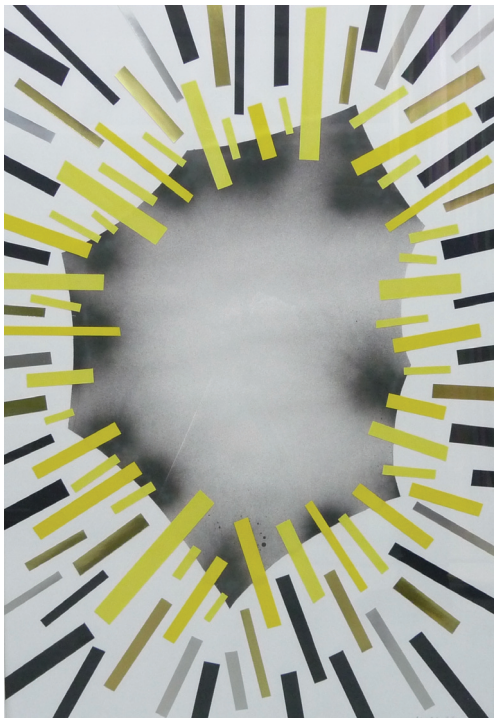
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1351
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 96 (AID)
Datación	1996
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1352
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 96 (AID)
Datación	1996
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1353
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AID)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

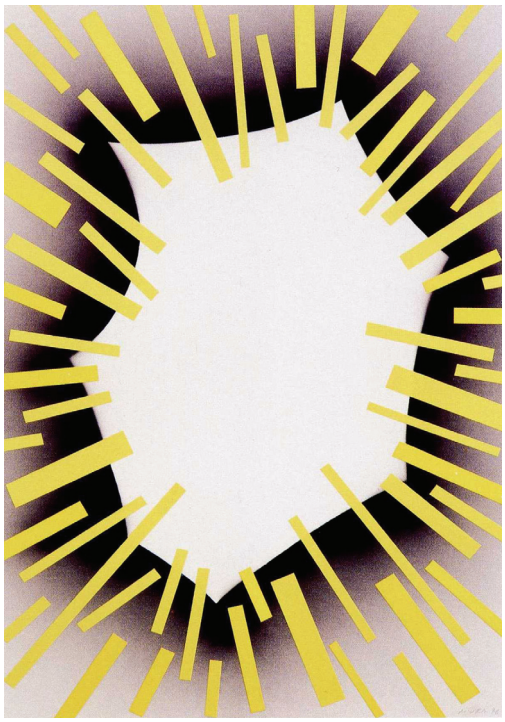
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1354
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AID)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

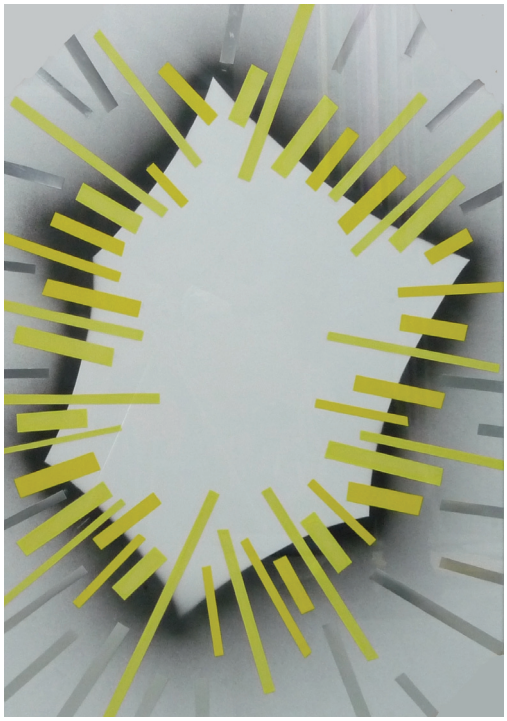
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo*..., 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1355
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 96 (AID)
Datación	1996
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1356
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 96 (AID)
Datación	1996
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1357
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AID)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1358
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AII)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1359
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AII)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1360
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 96 (AII)

Datación 1996
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



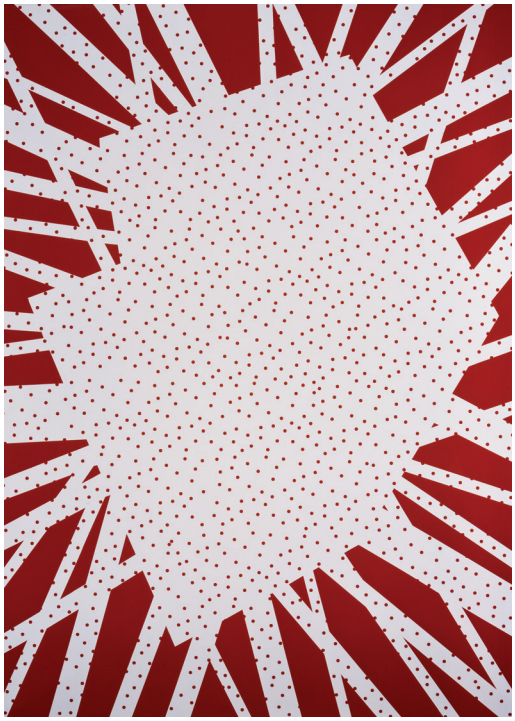
Nº de catalogación	1361
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía/papel
Dimensiones	91 x 63
Inscrip./firmas/marcas	9/36 (AII), MIURA 97 (AID)
Datación	1997
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1362
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía/papel
Dimensiones	91 x 63
Inscrip./firmas/marcas	22/36 (AII), MIURA 97 (AID)
Datación	1997
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1363
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía tratada por ordenador/papel
Dimensiones 165 x 118,2

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1996 (REV)

Datación 1996
Colección/ubicación Centro de Arte 2 de Mayo (Móstoles)

Exposiciones *El ruido del tiempo*, 1997; MACUF, 2001; *Cuadros de una exposición*, 2003; *Maneras de mirar*, 2005

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (A), p. 237; OLIVARES, R., 2003, p. 106

Ref. en publicaciones periódicas DANVILA, J. R., 6-12-XII-1996, p. 4

Observaciones Marco de aluminio, trasera de contrachapado, plastificado

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1364
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía tratada por ordenador/papel
Dimensiones 165 x 120

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1996
Colección/ubicación

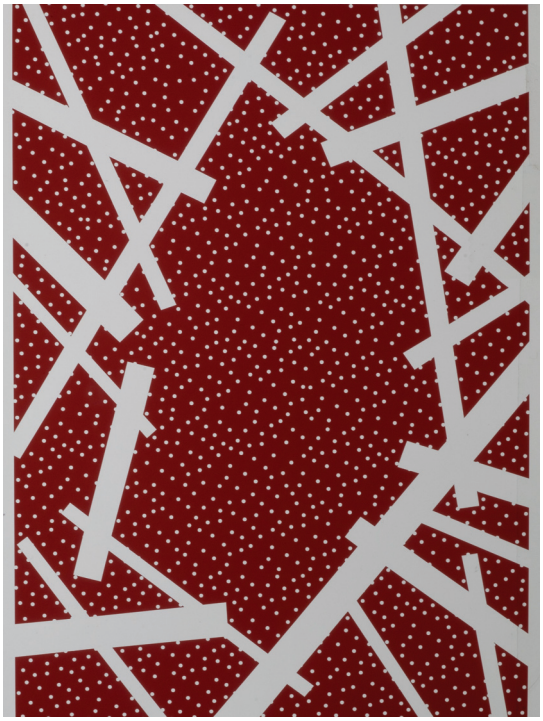
Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (A), p. 235; AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; MURRÍA, A., 2001, p. 41

Ref. en publicaciones periódicas RUBÍ, A. G., 14-20-IX-2001, p. 21

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1365
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía tratada por ordenador/papel
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1996 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 1996 (A), p. 231

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1366
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Fotografía tratada por ordenador/papel
Dimensiones 165 x 120

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1996
Colección/ubicación

Exposiciones *Punto de encuentro,* 2003; *La colección Caja de Burgos...*, 2004; *Lenguajes y sentidos*, 2005

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.; MAROTO TELLO, J., 1999, p. 5; MURRÍA, A., 2001, p. 39; CRIADO, R., 2003, pp. 40-41; CARRETERO, S., 2004, pp. 38-39; VOZMEDIANO, E., 2005, pp. 28-29

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



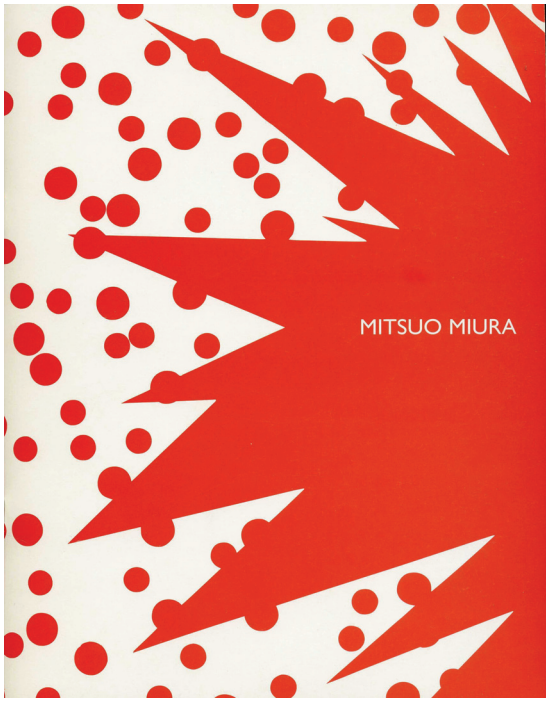
Nº de catalogación	1367
Clasificación genérica	Fotografía
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Fotografía tratada por ordenador/papel
Dimensiones	98 x 70
Inscrip./firmas/marcas	1/2 MIURA 1997 (REV)
Datación	1997
Colección/ubicación	ARTIUM
Exposiciones	*El ruido del tiempo*, 1997; MACUF, 2001; *Objeto de Réplica*, 2007; *Rumbos - La Colección III*, 2004
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 1996 (A), p. 233
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Producción para la exposición *El ruido del tiempo* en Sala Amárica 7/2 a 16/3/1997

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1368
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Serigrafía/papel
Dimensiones	120 x 80
Inscrip./firmas/marcas	18/45 (AII), MIURA 97 (AID)
Datación	1997
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1369
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 28 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1997 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, portada

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1370
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 28 x 21,5

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1997 [ca]
Colección/ubicación

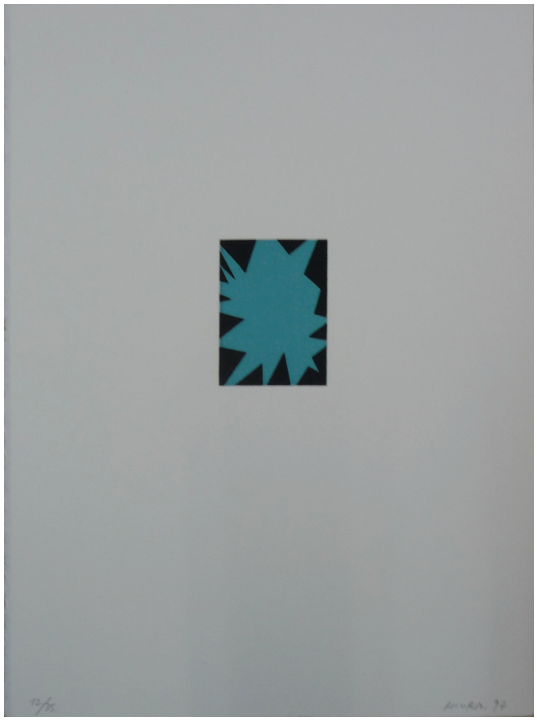
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, contraportada

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1371
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

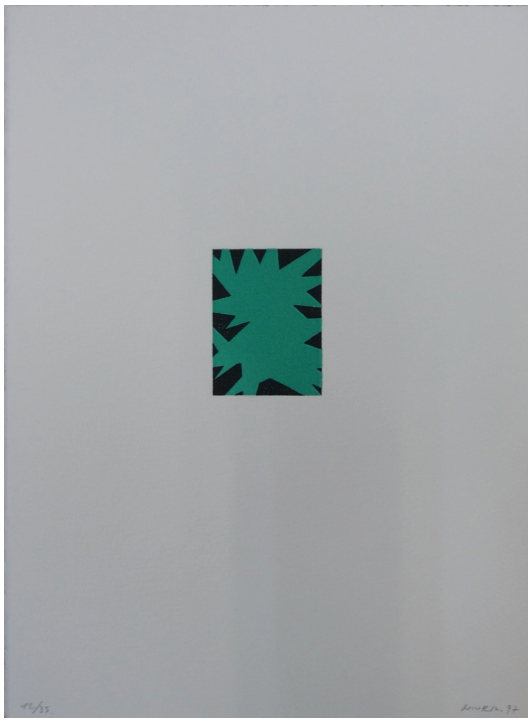
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1372
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1373
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1374
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

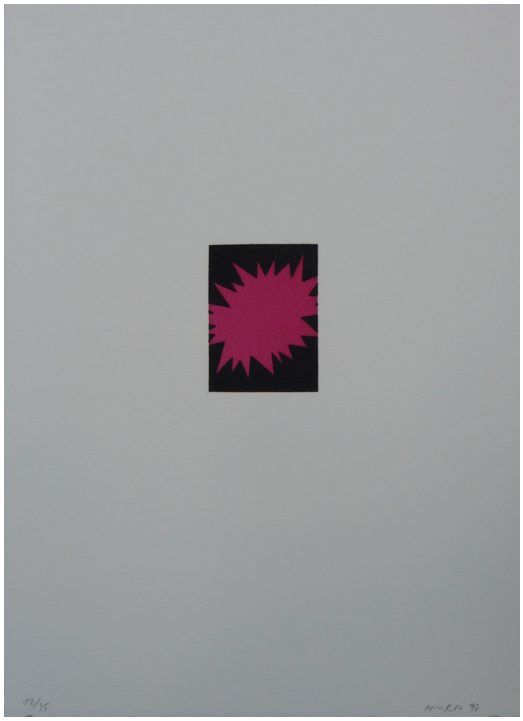
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1375
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1376
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Grabado calcográfico/papel
Dimensiones 6,3 x 4,5 (plancha), 30,5 x 22,5 (lámina)

Inscrip./firmas/marcas 12/35 (AII), MIURA 97 (AID)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1377
Clasificación genérica Escultura
Título *Chispa*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 52 x 46

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1997
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1378
Clasificación genérica Escultura
Título *Chispa*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 92 x 77 x 4,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 97 (LAT)

Datación 1997
Colección/ubicación Mariano Navarro (Madrid)

Exposiciones Gal. Ginkgo, 1998; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1379
Clasificación genérica Escultura
Título *Spark*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 92 x 77 x 4,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 97 (LAT)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

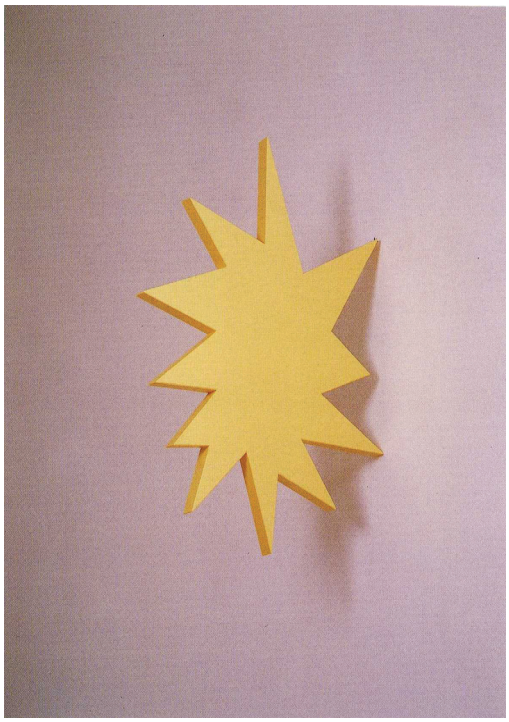
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *Mitsuo...*, 1997, s. p.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1380
Clasificación genérica Escultura
Título *Spark-amarilla*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones 92 x 77 x 4,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 97 (LAT)

Datación 1997
Colección/ubicación Taller Miura

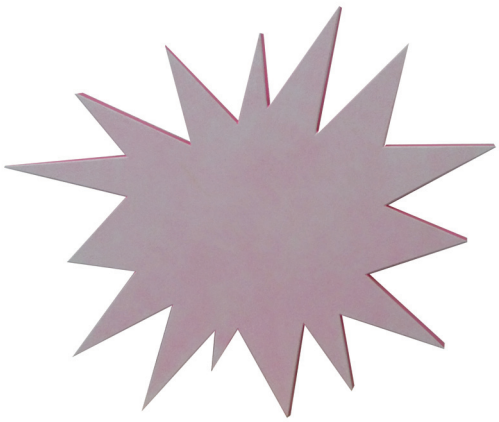
Exposiciones

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 45

Ref. en publicaciones periódicas

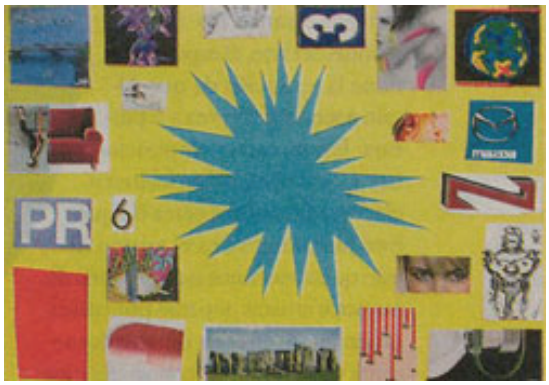
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



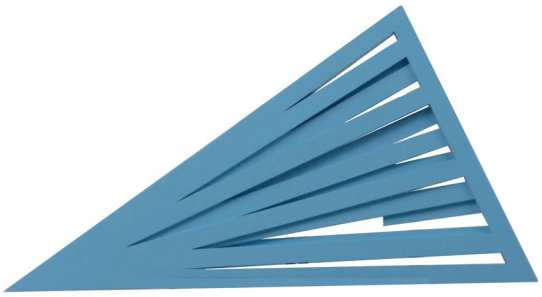
Nº de catalogación	1381
Clasificación genérica	Escultura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Madera, acrílico
Dimensiones	92 x 77 x 4,5
Inscrip./firmas/marcas	No
Datación	1997
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1382
Clasificación genérica	*Collage*
Título	*St (SW)*
Técn./mat./soporte	Técnica mixta/papel
Dimensiones	Desconocidas
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	1998
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 2004
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	NAVARRO, M., 25-III-2004, p. 25
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1383
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (LAT)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

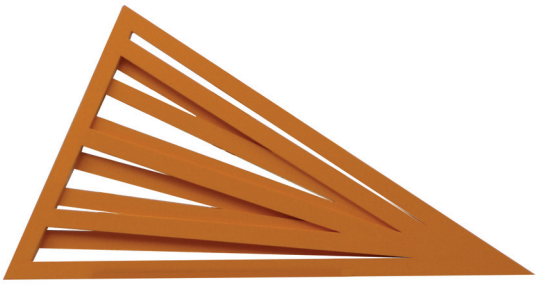
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1384
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (LAT)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

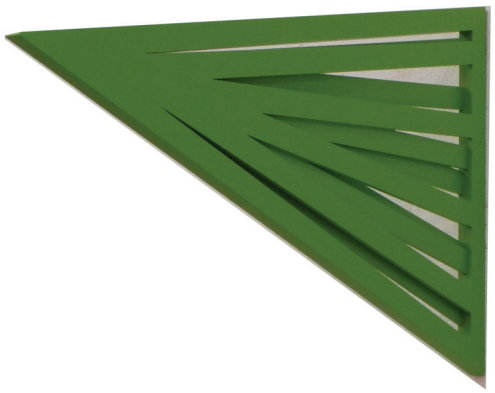
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1385
Clasificación genérica Escultura
Título *St*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (LAT)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

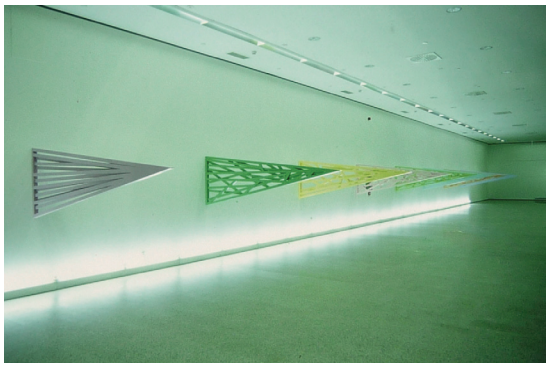
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1386
Clasificación genérica Instalación
Título *Una mirada «tutti frutti»*

Técn./mat./soporte Madera, acrílico, neón
Dimensiones 100 x 300 x 6 aprox. c/u (x 8 p.)

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 1999
Colección/ubicación

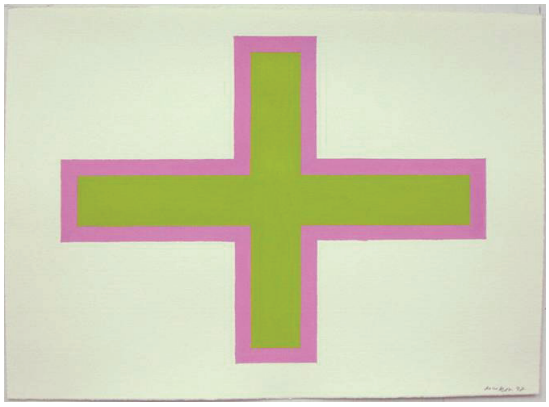
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999; MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, pp. 46-49; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 165 (A)

Ref. en publicaciones periódicas NAVARRO, M., 9-V-1999, p. 34; PALLARÉS, C., [s. d.] [1996], p. 34

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1387
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

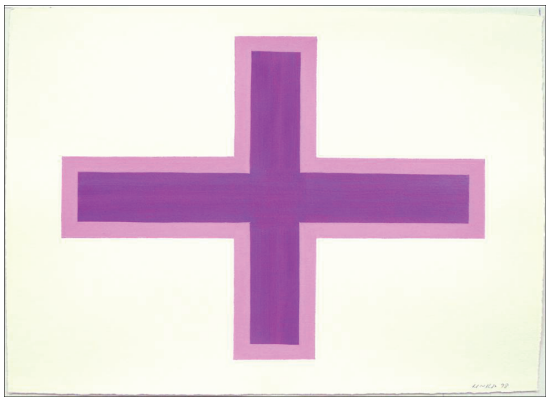
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1388
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

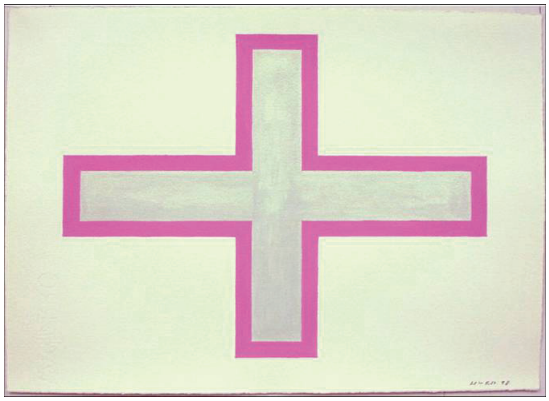
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1389
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

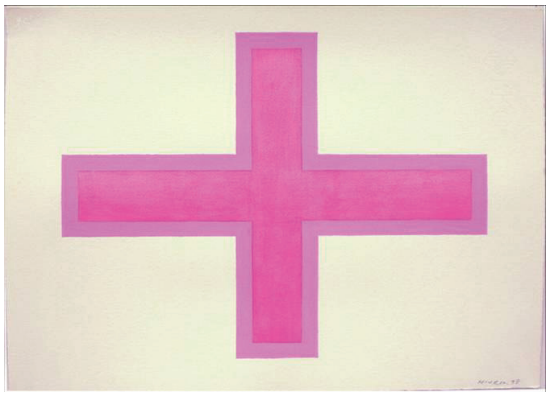
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1390
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

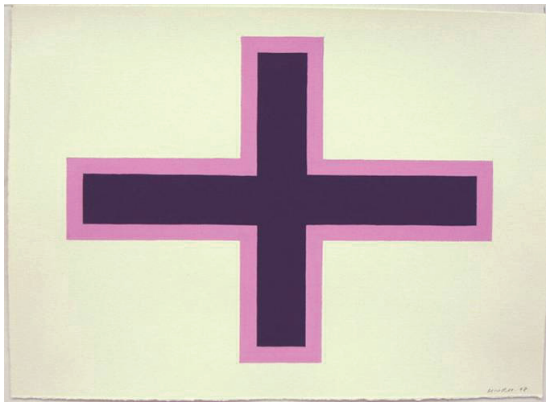
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1391
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

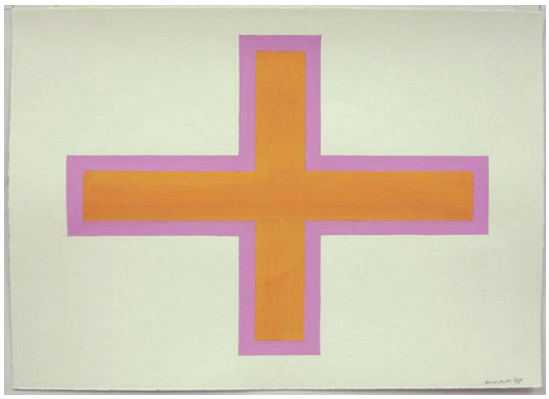
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1392
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Gofrado/papel
Dimensiones 24 x 33

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

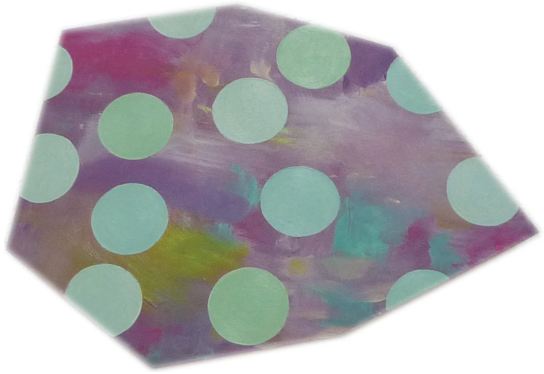
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1393
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 31 x 41

Inscrip./firmas/marcas MIURA '98 (REV)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

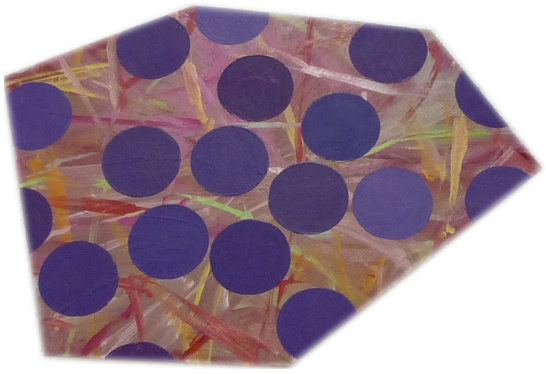
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1394
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 30 x 42

Inscrip./firmas/marcas MIURA '98 (REV)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1395
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 30 x 42

Inscrip./firmas/marcas MIURA '98 (REV)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1396
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Óleo/tabla
Dimensiones 30 x 42

Inscrip./firmas/marcas MIURA '98 (REV)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

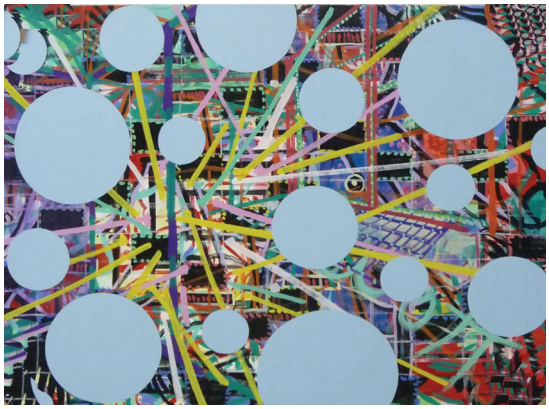
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1397
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 99 (AID)

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

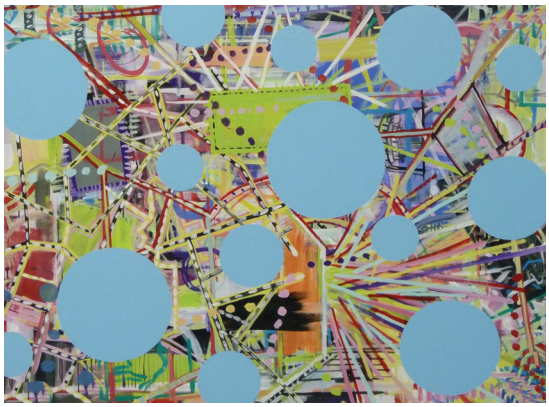
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1398
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 99 (AID)

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1399
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 1999 (REV)

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

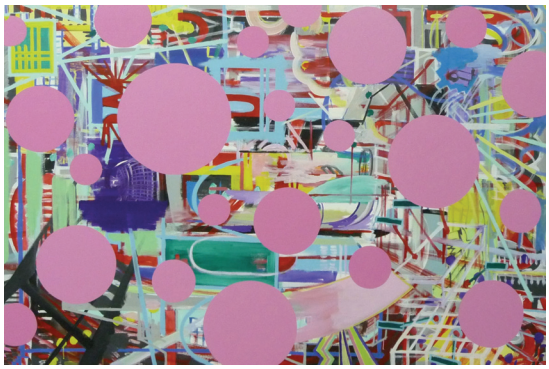
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas ALONSO MOLINA, Ó., 11-II-2000, p. 40; «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 90

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1400
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 99 (AID)

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

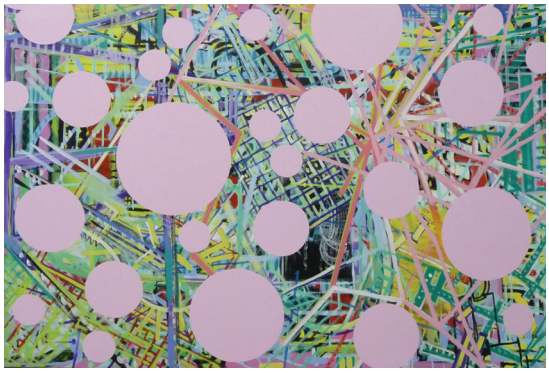
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1401
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 99 (AID)

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1402
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

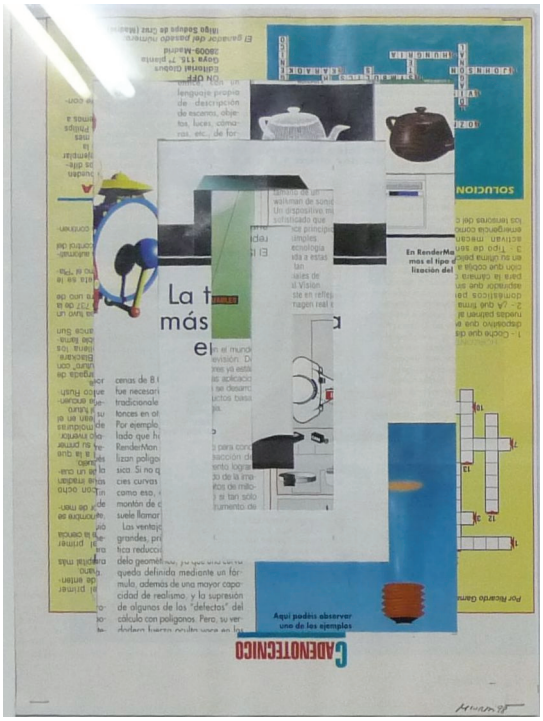
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Enmarcada

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1403
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Enmarcada

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1404
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación Taller Miura

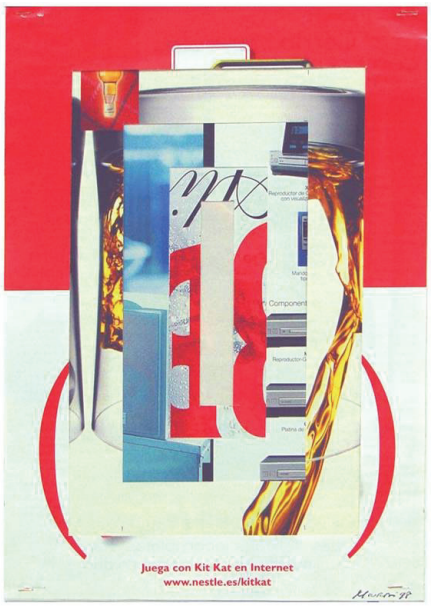
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Enmarcada

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1405
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

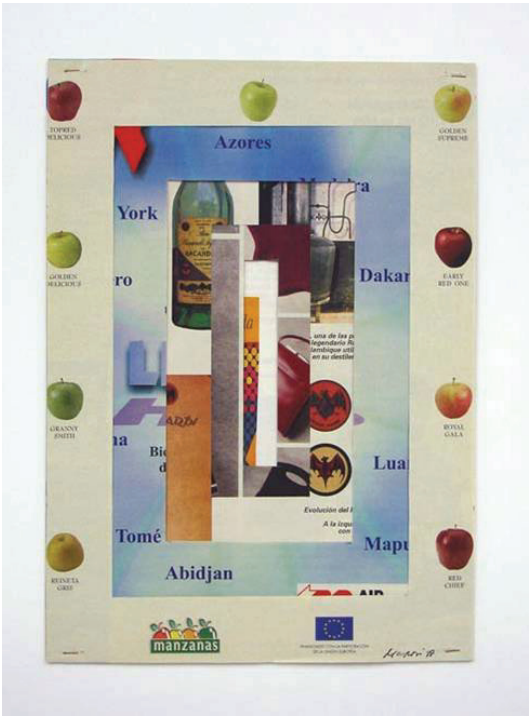
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1406
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

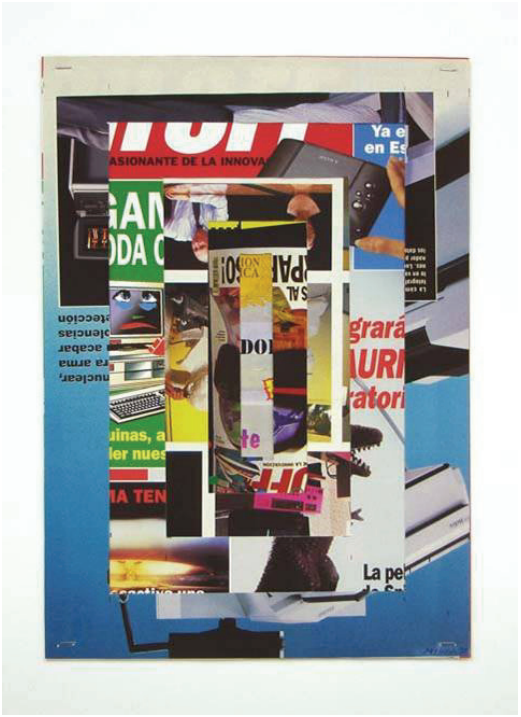
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1407
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1408
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1409
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

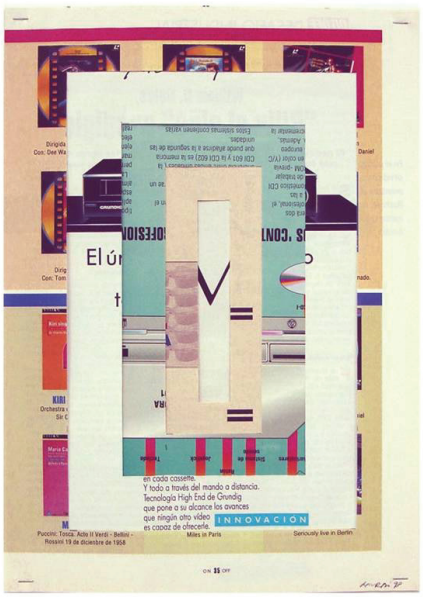
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1410
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte *Collage*/papel
Dimensiones 30 x 21

Inscrip./firmas/marcas MIURA 98 (AID)

Datación 1998
Colección/ubicación

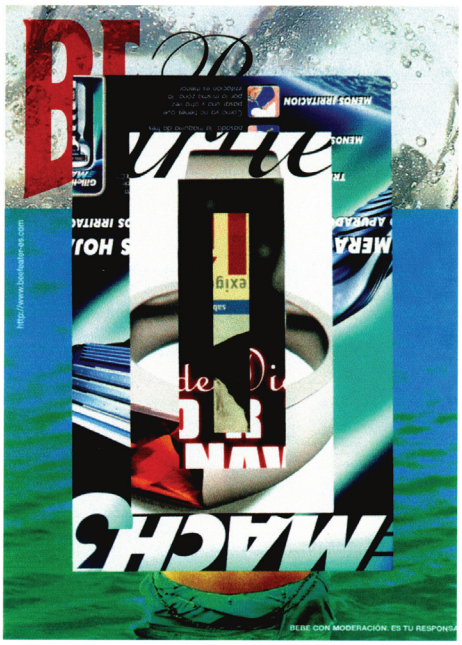
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1411
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

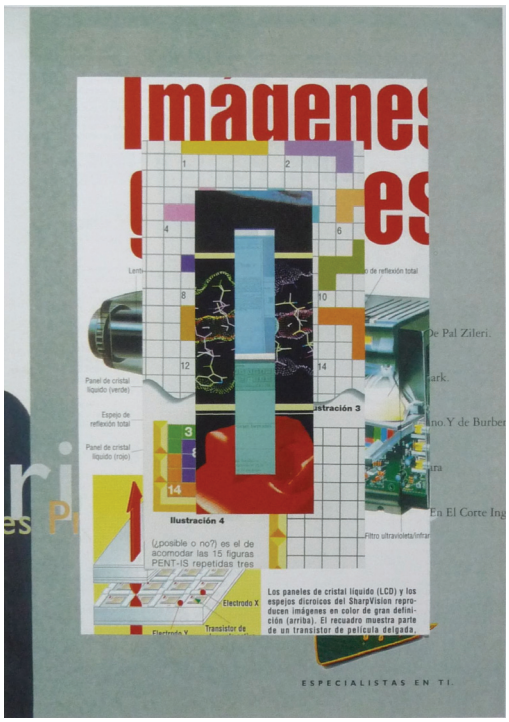
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999; MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 51; NAVARRO, M., 2005, p. 10

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1412
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 51

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1413
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999; MACUF, 2001; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 53

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1414
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999; MACUF, 2001; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 53

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1415
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1416
Clasificación genérica Fotografía
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1417
Clasificación genérica Fotografía
Título *Tutti frutti*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1418
Clasificación genérica Fotografía
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1419
Clasificación genérica Fotografía
Título *Tutti frutti*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1420
Clasificación genérica Fotografía
Título *Tutti frutti*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1421
Clasificación genérica Fotografía
Título *Tutti frutti*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1422
Clasificación genérica Instalación
Título *Escaparate*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, espejos/pared
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 1999

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, pp. 42-43; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 164 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1423
Clasificación genérica Instalación
Título *Valla publicitaria*

Técn./mat./soporte Pintura plástica, espejo/pared
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones Círculo de Bellas Artes, 2000

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1424
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 14 x 40

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 2000
Colección/ubicación

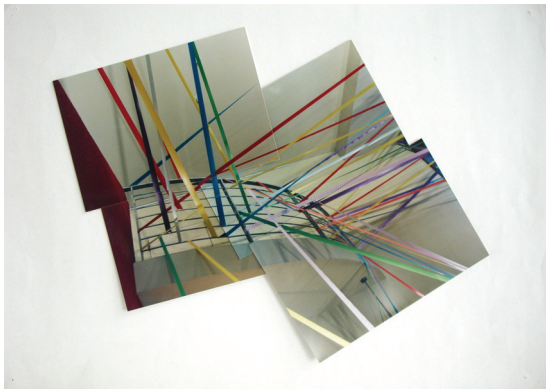
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas MONTESINOS, A., II-2000, p. 3

Observaciones Tarjeta de la exposición que Miura realiza en el Círculo de Bellas Artes, 2000

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1425
Clasificación genérica Instalación
Título *Escaparate/Show window*

Técn./mat./soporte Cintas de nylon
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 1999
Colección/ubicación

Exposiciones Tozai Bunka Center, 1999

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 166 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Título original: ショーウィンドー

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1426
Clasificación genérica Instalación
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2000
Colección/ubicación

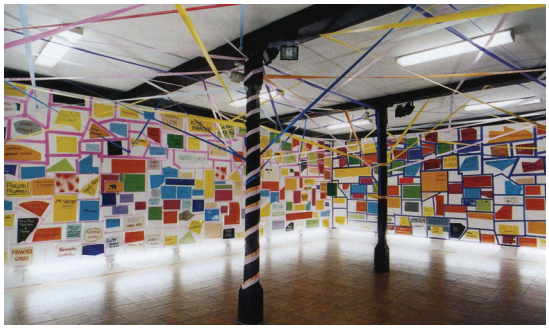
Exposiciones Círculo de Bellas Artes, 2000; MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, pp. 58-61

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el ARchivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1427
Clasificación genérica Instalación
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2000
Colección/ubicación

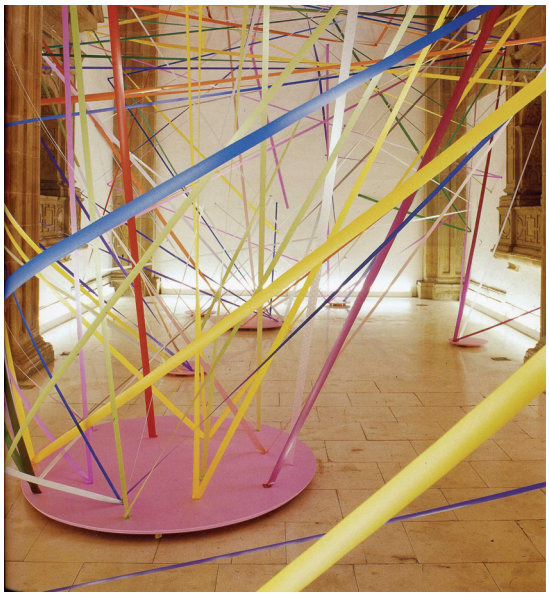
Exposiciones Sajazarra, 2000

Ref. bibliográficas AA. VV., Mitsuo..., 2000, pp.10-25

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Llevada a cabo en un taller de arte con los lugareños de Sajazarra. Se completa con una intervención en la fachada del edificio

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1428
Clasificación genérica Instalación
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2002
Colección/ubicación

Exposiciones Museo Barjola, 2002

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 2002; NAVARRO, M., 2005, p. 12; MIURA, M., 2008, p. 99

Ref. en publicaciones periódicas MELÉNDEZ, A., VI-2002, p. 78

Observaciones Se completaba en el hall con un vinilo con los símbolos *sf* y una nota cuadrada

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1429
Clasificación genérica Instalación
Título *St*

Técn./mat./soporte Cintas, otros materiales
Dimensiones Variables

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2008
Colección/ubicación

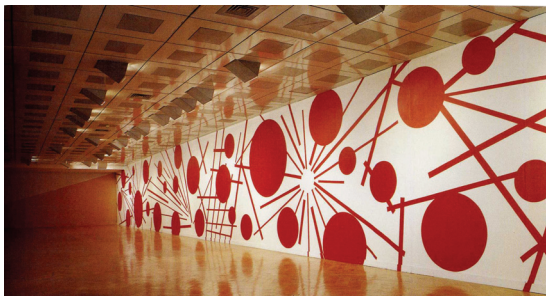
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1430
Clasificación genérica Pintura mural
Título *Valla publicitaria*

Técn./mat./soporte Pintura plástica/pared
Dimensiones 350 x 3000

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones Círculo de Bellas Artes, 2000

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, pp. 54-57

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura. Show....» 12-II-2000, p. 17; GARCÍA-OSUNA, C., 20-II-2000, p. 36; CERECEDA SÁNCHEZ, M., 20-III-2004, p. 28; COSTA, M., IV-V-2001, p. 143

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1431
Clasificación genérica *Collage*
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 114 x 84

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2000
Colección/ubicación Círculo de Bellas Artes (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Carnaval...», III-2000, p. 3

Observaciones Cartel para Baile de Máscaras en el Círculo de Bellas Artes, 2000

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1432
Clasificación genérica Pintura
Título *S.W.*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 63; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 168 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1433
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW 1º (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1434
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW 2º (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1435
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 00 SW 4º (REV)
Datación	2000
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1436
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 00 SW 3º (REV)
Datación	2000
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	MACUF, 2001
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1437
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas S/T MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1438
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas S/T MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1439
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas S/T MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1440
Clasificación genérica Pintura
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas SHOW WINDOW MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1441
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97 c/u (x 3 p.)

Inscrip./firmas/marcas SW MIURA 2000 P-1/P-2/P-3 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1442
Clasificación genérica Pintura
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas SHOW WINDOW MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 94

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1443
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 75 x 92

Inscrip./firmas/marcas S/T MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1444
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 69

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1445
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73 c/u (x 5 p.)

Inscrip./firmas/marcas S/T MIURA 2000 A, B, C, - (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura», *Arte de vivir*, IX-2001, p. 95

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1446
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2000 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1447
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1448
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1449
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2000
Colección/ubicación MACUF

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, p. 67

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico.

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1450
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas SW MIURA 00 P-4 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

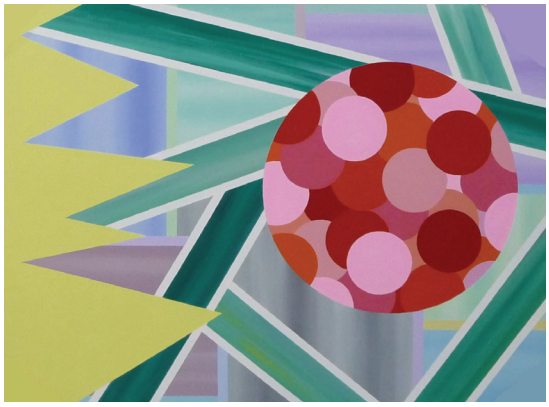
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1451
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas SW MIURA 00 P-5 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1452
Clasificación genérica Pintura
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas SHOW WINDOW MIURA 2000 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones ARCO 02

Ref. bibliográficas ALONSO MOLINA, Ó., 15-II-2002, p. 40; «Helga...», 16-II-2002, p. 8.

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1453
Clasificación genérica	Pintura
Título	*SW*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 260
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 01 (REV)
Datación	2001
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	MACUF, 2001
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Díptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1454
Clasificación genérica	Pintura
Título	*SW*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 195
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	2000
Colección/ubicación	
Exposiciones	MACUF, 2001
Ref. bibliográficas	MURRÍA, A., 2001, p. 65
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1455
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2000
Colección/ubicación Javier López de Toledo (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1456
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2000
Colección/ubicación

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas MURRÍA, A., 2001, pp. 70-71

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1457
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW G (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1458
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW F (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1459
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 00 SW P-7 (REV)

Datación 2000
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1460
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1461
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones MACUF, 2001

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1462
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1463
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2001 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1464
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1465
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1466
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1467
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1468
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2001
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas ARANDA, C. D., 16-IV-2005, p. 46

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1469
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

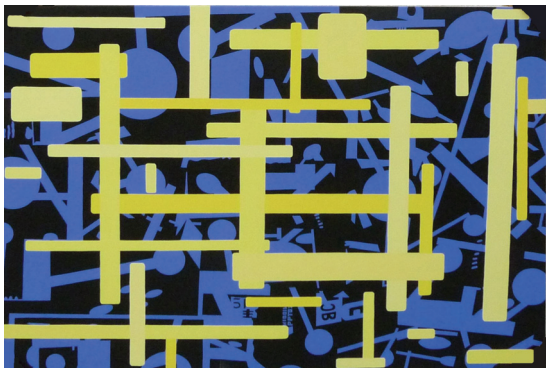
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1470
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 81 x 116

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

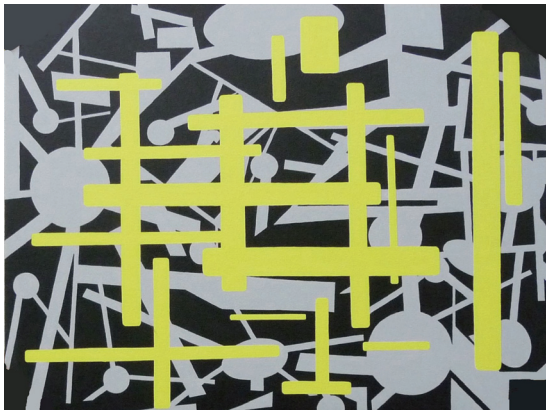
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1471
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

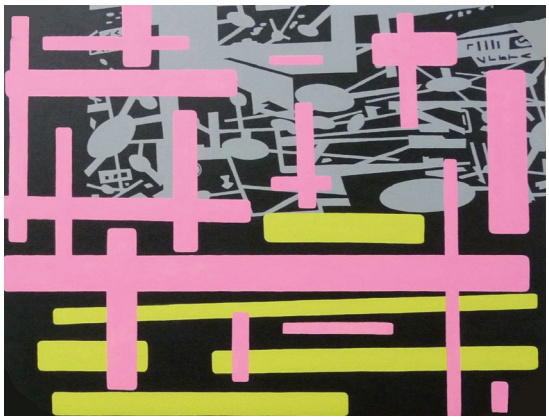
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1472
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

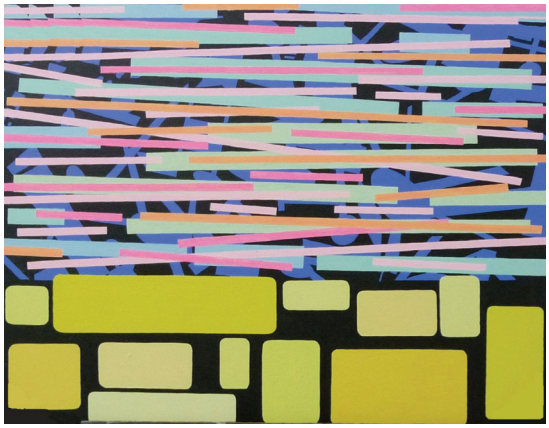
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1473
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

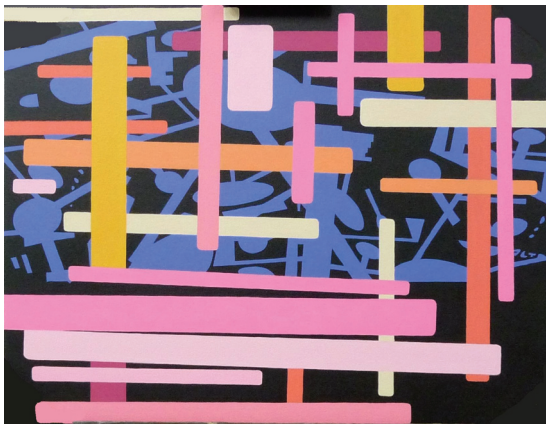
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1474
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

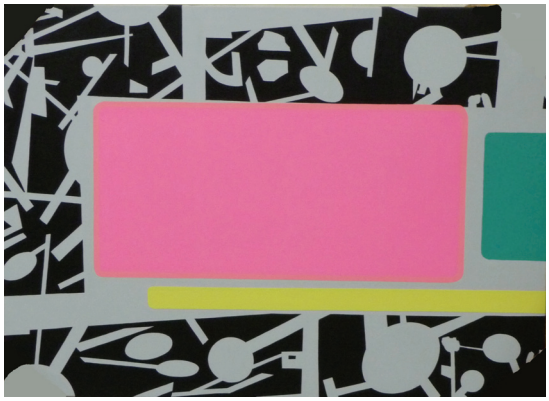
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1475
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

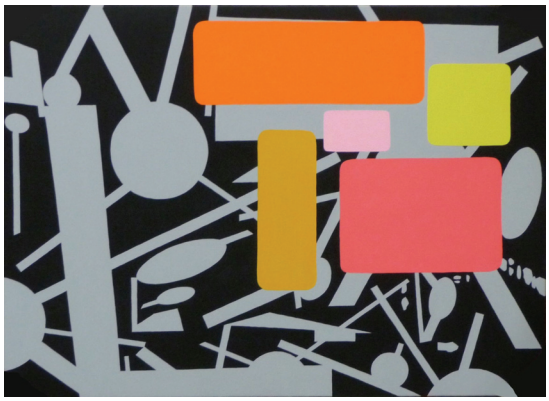
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1476
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

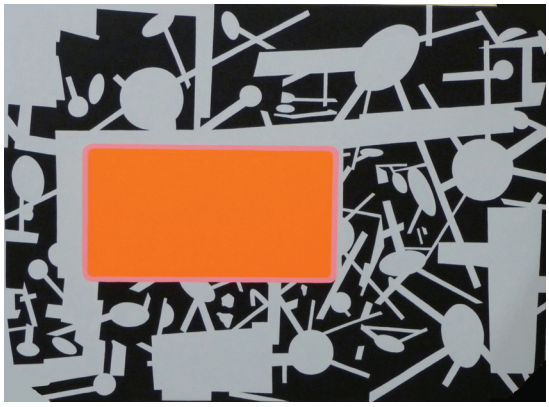
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1477
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 100

Inscrip./firmas/marcas MIURA 01 SW (REV)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

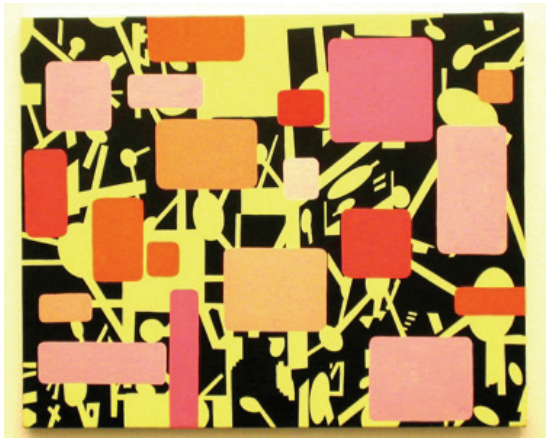
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1478
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2001 [ca]
Colección/ubicación

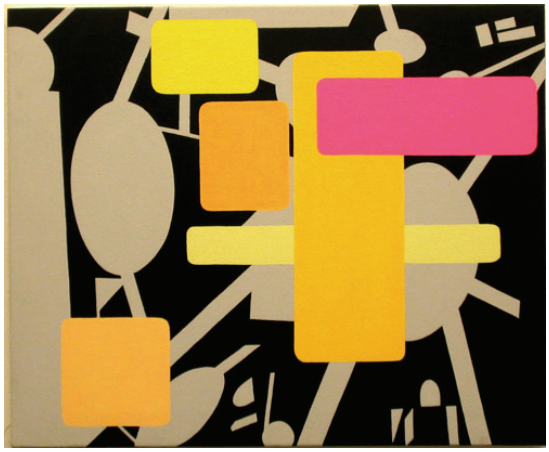
Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1479
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2001 [ca]
Colección/ubicación

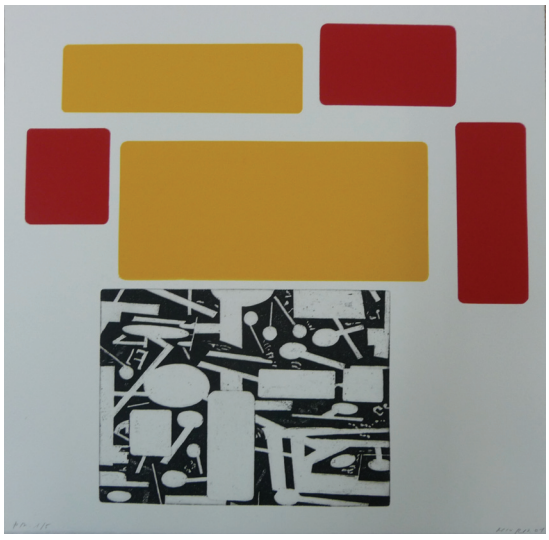
Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas ARANDA, C. D., 16-IV-2005, p. 46

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1480
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *St*

Técn./mat./soporte Aguafuerte/papel
Dimensiones 37,5 x 38

Inscrip./firmas/marcas P/A 1/5 (AII), MIURA 01 (AID)

Datación 2001
Colección/ubicación Taller Miura

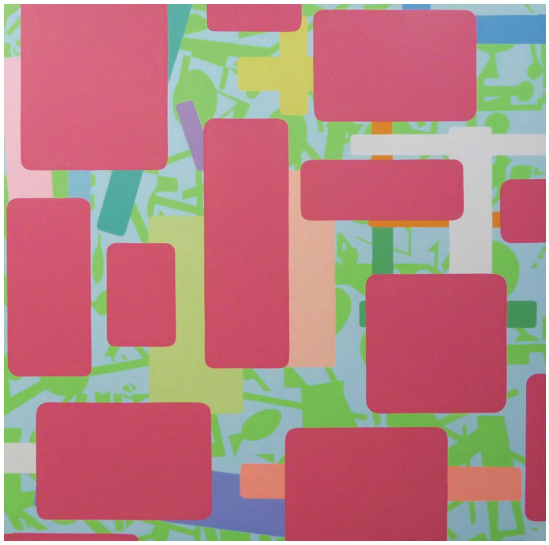
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tirada 50 ejemplares

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1481
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2002 SW (REV)

Datación 2002
Colección/ubicación Taller Miura

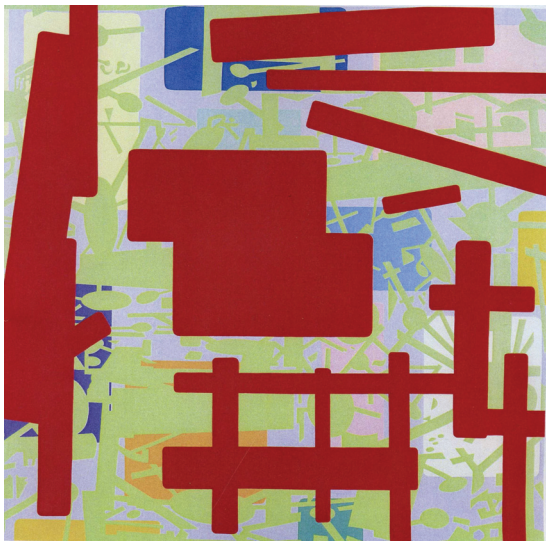
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas REBOLLAR, M., IV-2004, p. 87; «Mitsuo Miura», *Looc*, IV-2004, p. 31

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1482
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2002
Colección/ubicación Caja Madrid

Exposiciones *Acentos*, 2005

Ref. bibliográficas GARCÍA, A., 2005, p. 121

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1483
Clasificación genérica Pintura
Título *St /Show window 52*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2002 SW 52 (REV)

Datación 2002
Colección/ubicación Pilar Citoler (Madrid)

Exposiciones Galería Maior, 2004; Gal. Helga de Alvear, 2004; *Señas de identidad,* 2005

Ref. bibliográficas HERRERA OTTINO, B., 15-IV/15-V-2004, p. 60

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1484
Clasificación genérica Pintura
Título *St /Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2002
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

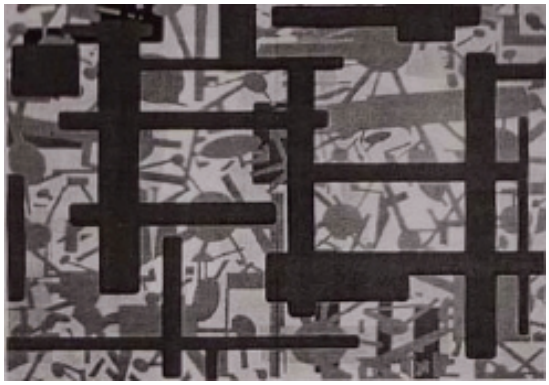
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas FABIÁN, B., IV-2004, p. 88

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1485
Clasificación genérica Pintura
Título *St /Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

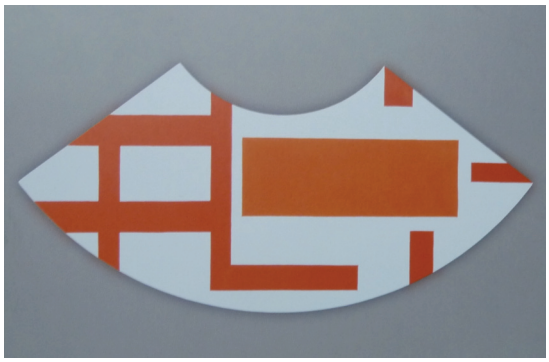
Datación 2002
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas ALFONSO, C., 19-25-III-2004, p. 4; ORTIZ, G., IV-2004, p. 32; ALONSO MOLINA, Ó., IV-V-2004, p. 126
Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1486
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 10 x 15

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2002 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta de invitación de la exposición celebrada en el Fukagawa Edo Museum de Koto (2002)

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1487
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 09. 02 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones Sala Luzán, 2005; Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, pp. 24-25

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1488
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 08. 01 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1489
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 08. 30 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Museo Patio Herreriano

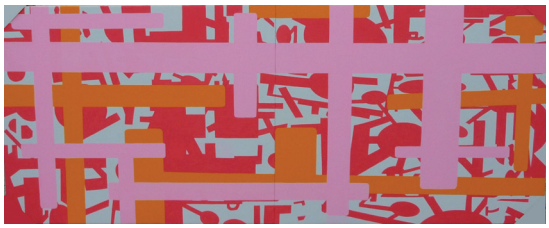
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas JARQUE, F., 20-III-2004, p. 17; BORRÁS, P., IV-2004, p. 110

Observaciones Tríptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1490
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 08.21 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1491
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 07.07 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1492
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 07.10 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1493
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2003 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1494
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 133 x 120

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2002 10.7 SW (REV)

Datación 2002
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

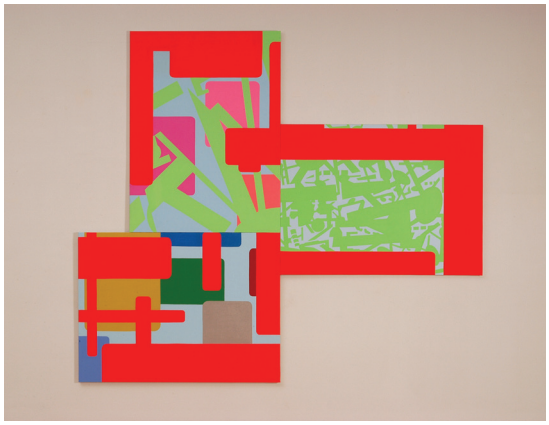
Observaciones Tríptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1495
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2002 19. 05 SW, debe ir a 120 cm del suelo (REV)
Datación	2002
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Tríptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1496
Clasificación genérica	Pintura
Título	*SW*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	227 x 260
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2002 SW (REV)
Datación	2002
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Helga de Alvear, 2004; Sala Luzán, 2005; Gal. Altxerri, 2008
Ref. bibliográficas	NAVARRO, M., 2005, p. 17; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 169 (A)
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1497
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 123,5 x 144

Inscrip./firmas/marcas MIURA SW 2003 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004; Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas CERECEDA SÁNCHEZ, M., 20-III-2004, p. 28; RISQUEZ, V., 3-IV-2004 [web]

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1498
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 227 x 260

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1499
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 115

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005 (colect.)

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1500
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 365

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 06. 19. 03 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación

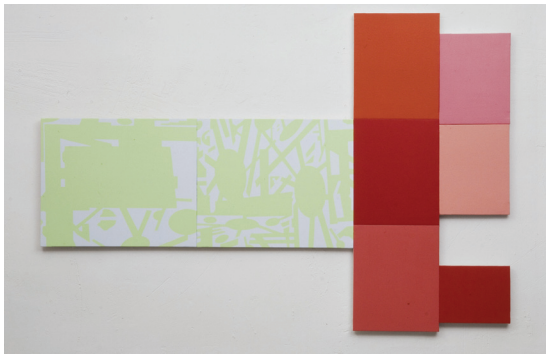
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1501
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 123 x 182

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 04. 04 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Obra Social Caja Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza)

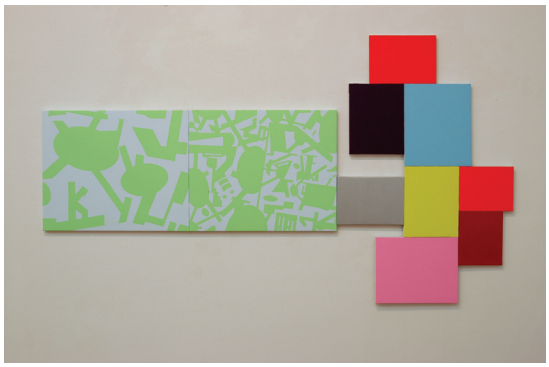
Exposiciones Sala Luzán, 2005

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 21

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1502
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 133 x 233

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 03.01 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1503
Clasificación genérica Pintura
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 104 x 93,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 04. 05 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

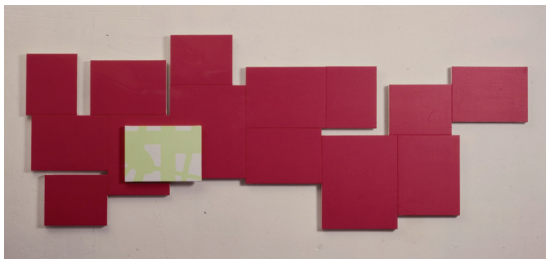
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1504
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2003 [ca]
Colección/ubicación

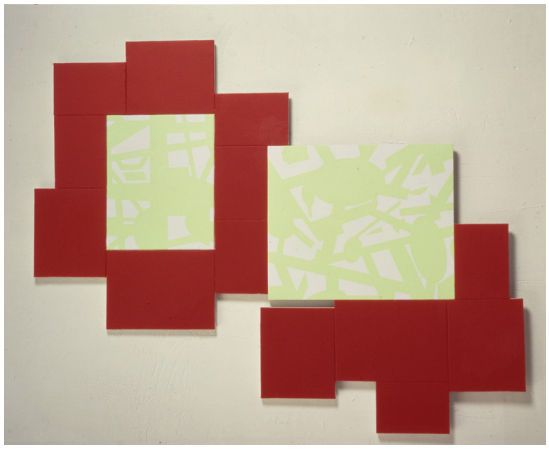
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1505
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 146 x 117

Inscrip./firmas/marcas MIURA SW 2003 04. 28 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

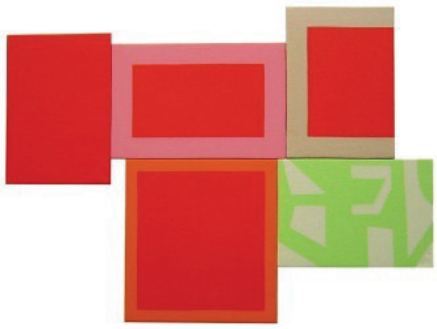
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1506
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1507
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 74

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 05.10 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1508
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 45 x 70

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 05 14 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1509
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 70 x 58,5

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 05 18 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

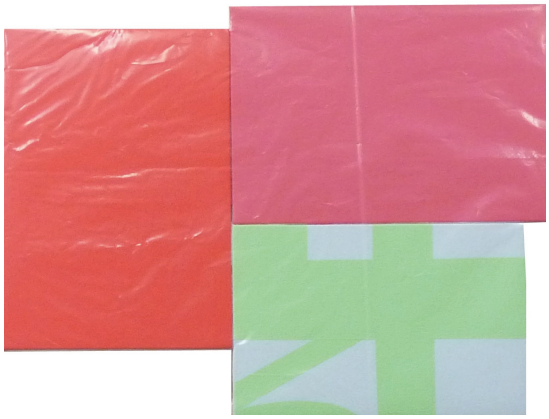
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1510
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 37 x 48

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2003 SW 05 05 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación Taller Miura

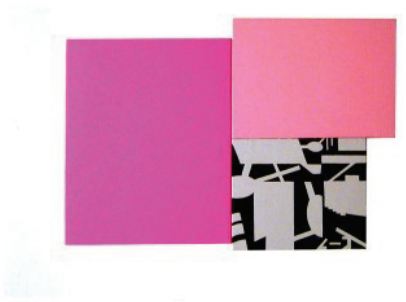
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1511
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46,5 x 66

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1512
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 66 x 51,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005 [ca]
Colección/ubicación

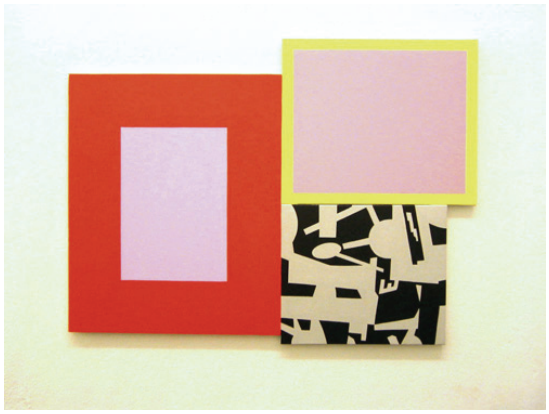
Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1513
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 85,5 x 114,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1514
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 95 x 56

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1515
Clasificación genérica Pintura
Título *St (serie Show window)*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 85 x 115,5

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Manuel Ojeda, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1516
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 44

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 03 25 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

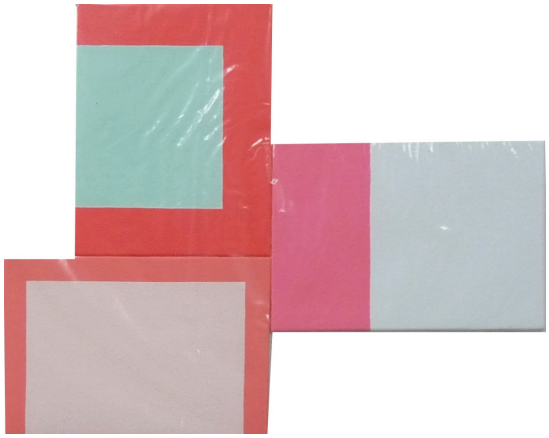
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1517
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 44

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 03 23 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

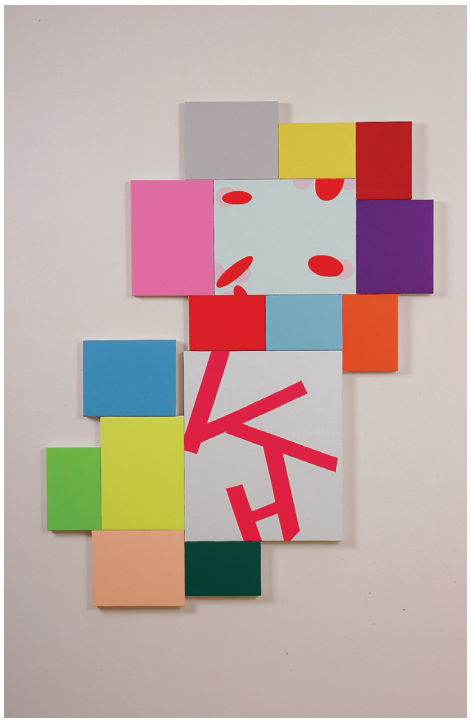
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1518
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 145 x 112

Inscrip./firmas/marcas 03.19 MIURA 03 (REV)

Datación 2003
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 19; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 169 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Medidas e inscripción distintas en sitios diferentes

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1519
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 81 x 61

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

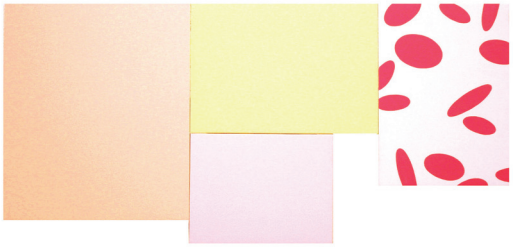
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1520
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 125

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1521
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones Desconocidas

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1522
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 66 x 84

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1523
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 65 x 80

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

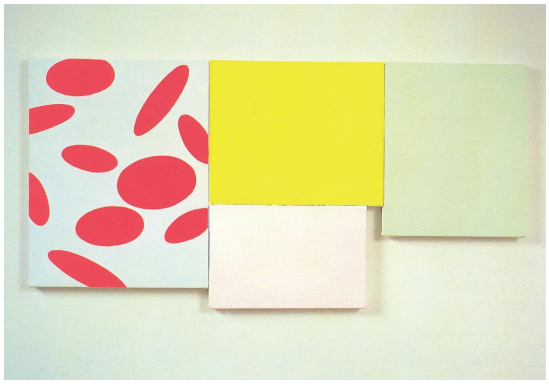
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1524
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 76

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 02. 10 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

Exposiciones

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 27

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1525
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 85

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 03 15 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Art Salamanca 07

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1526
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 65 x 91

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 03 17 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

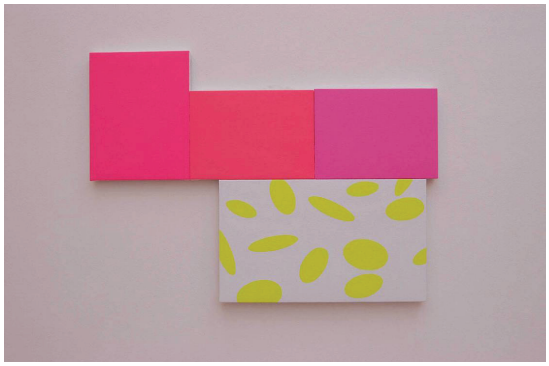
Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1527
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 68 x 93

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 03 01 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1528
Clasificación genérica Pintura
Título *St (serie Show window)*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

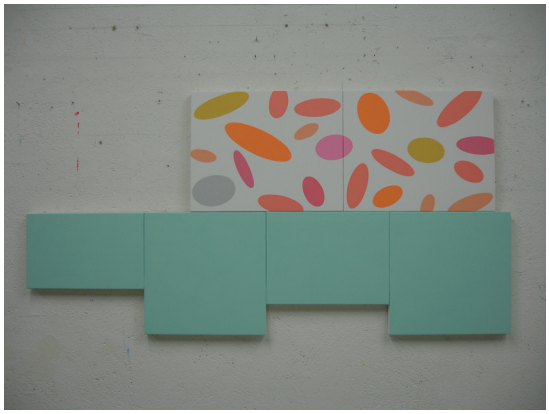
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1529
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2007 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones ARCO 09

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1530
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 06.10.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1531
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 55 x 101

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 05.07.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1532
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 06.12.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1533
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 06.19.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

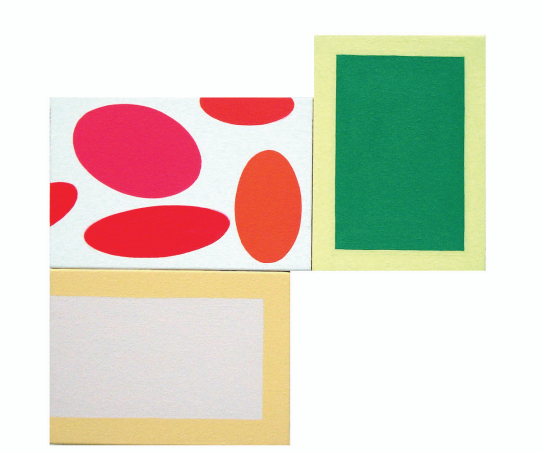
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1534
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38,5 x 48

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

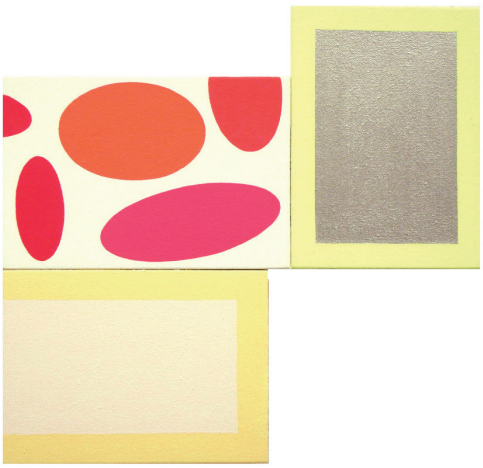
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1535
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38,5 x 48

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1536
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 03 29 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1537
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 38 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 04 03 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006; ARCO 2011

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1538
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 45 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1539
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 37

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 04 07 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1540
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 75

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 100707 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1541
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 75

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 101107 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1542
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 75 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 S/T 01 13 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1543
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 75 x 50

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 S/T 01 08 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1544
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 80 x 90

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 01 23 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1545
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 80 x 90

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 01 17 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1546
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 95 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 01 29 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

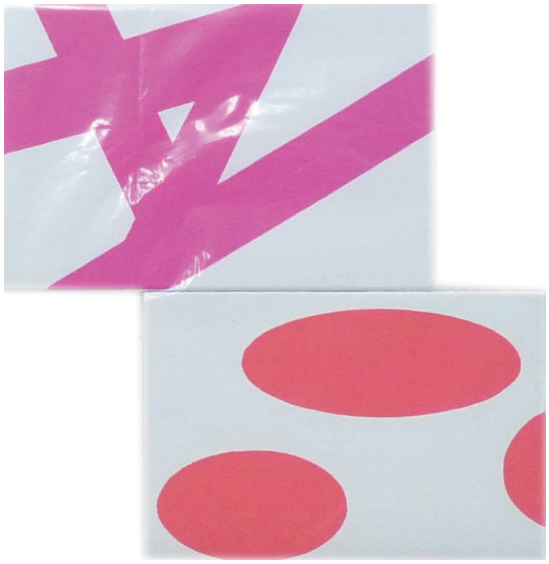
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1547
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 32 x 30

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 04 13 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1548
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 66 x 75

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 07 01 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

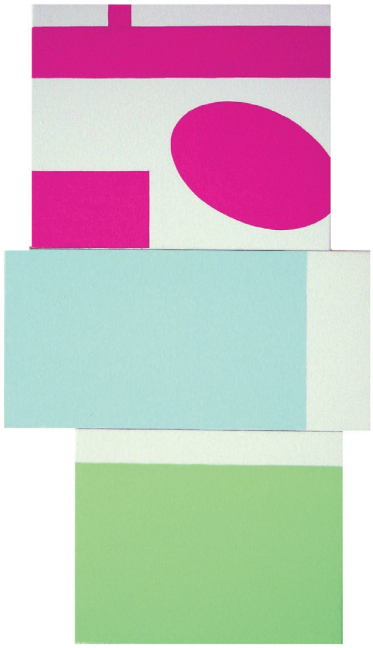
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1549
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 57 x 33

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2004
Colección/ubicación

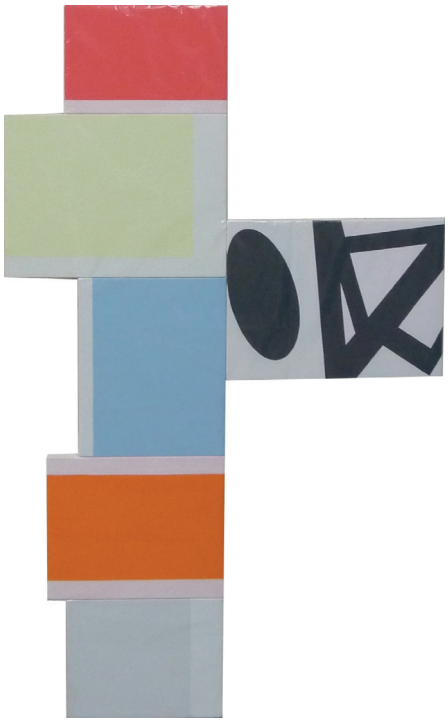
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1550
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 109 x 66

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 06 20 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1551
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 27

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 06 22 04

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

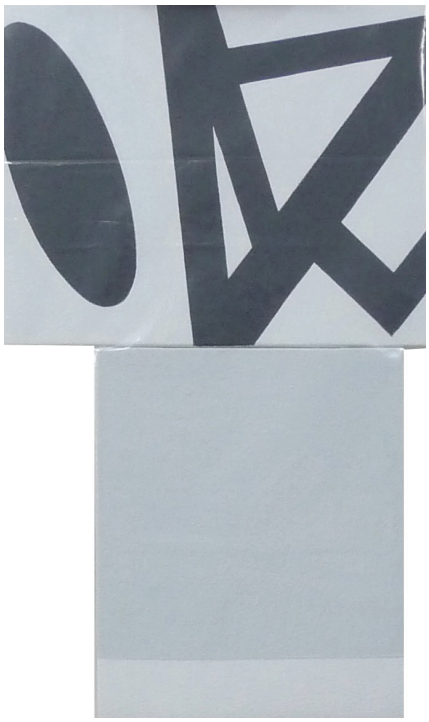
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1552
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 27

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 SW 06 25 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

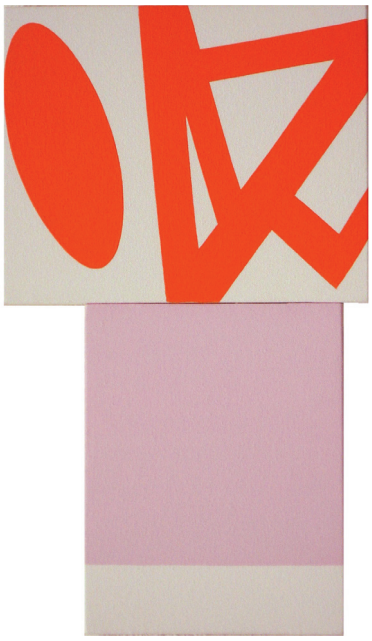
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1553
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46,5 x 27

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2004
Colección/ubicación

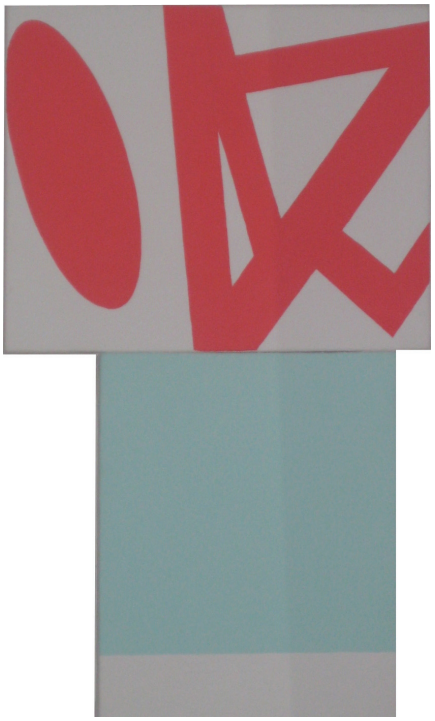
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1554
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 27

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2004
Colección/ubicación Nancy Brown (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1555
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 15 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

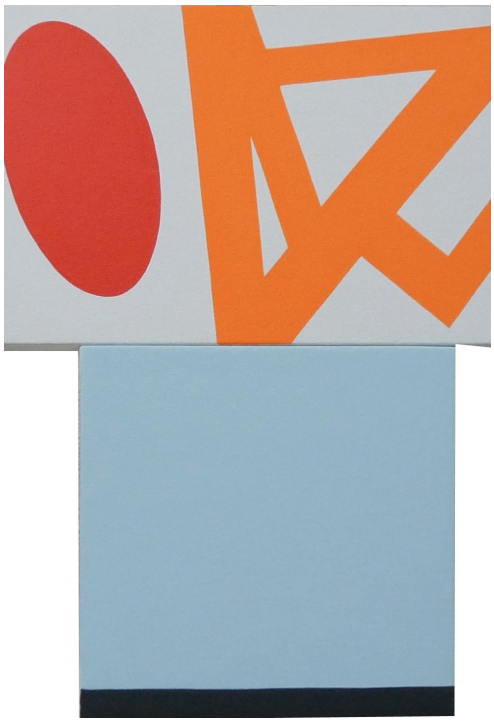
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1556
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 40

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 19 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

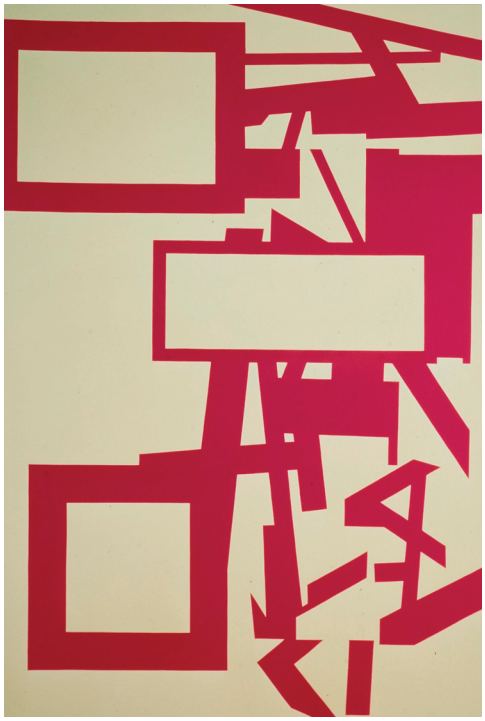
Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1557
Clasificación genérica Pintura
Título *SW 07.15*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

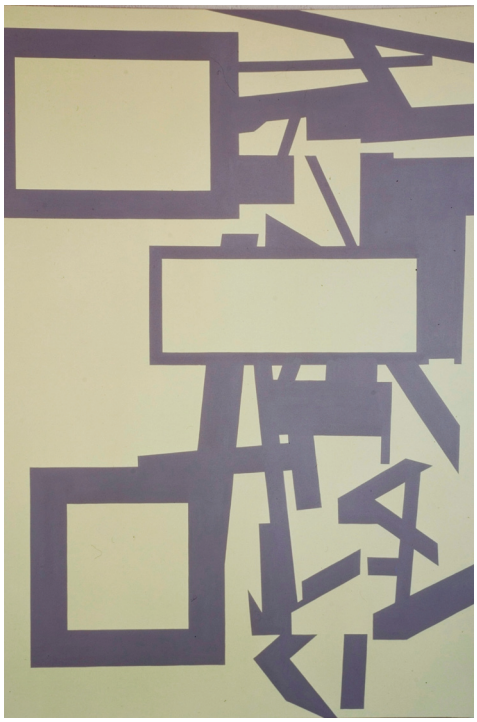
Exposiciones Sala Luzán, 2005; Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 28

Ref. en publicaciones periódicas «Mitsuo Miura pinta...», 12-XI-2005, p. 55 (prob.); AZPEITIA, P. P., 24-XI-2005, p. 6; «Mitsuo Miura. Adora...», 2007, p. 58

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1558
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004 [ca]
Colección/ubicación

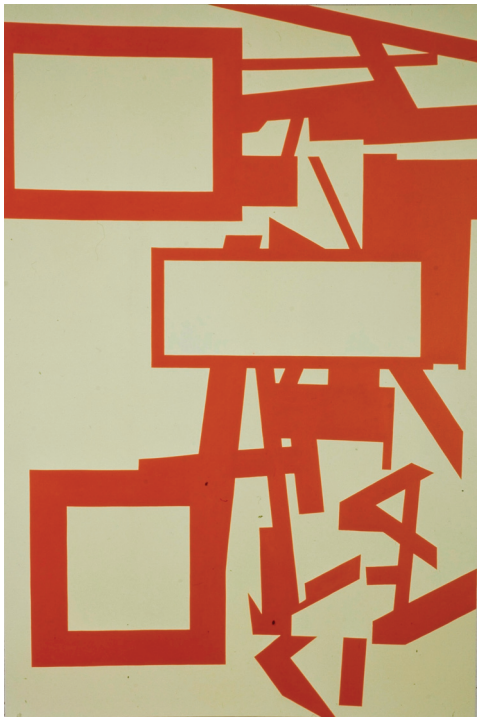
Exposiciones Sala Luzán, 2005; Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1559
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Sala Luzán, 2005; Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1560
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 07 05 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



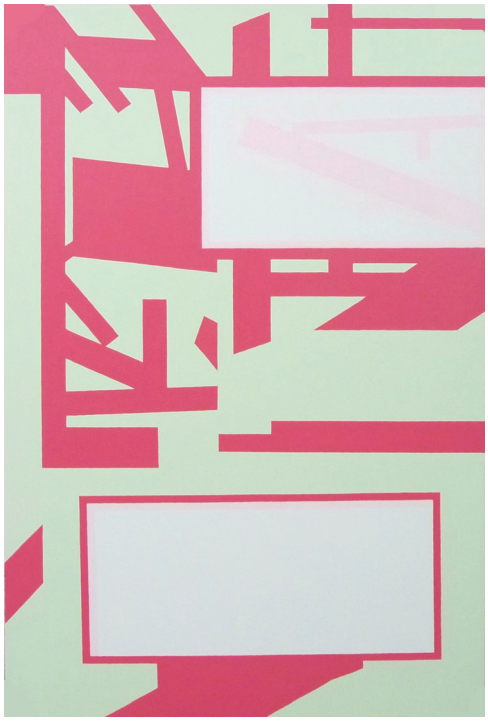
Nº de catalogación	1561
Clasificación genérica	Pintura
Título	*SW*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2004 S/T 07 10 04 (REV)
Datación	2004
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	NAVARRO, M., 2005, p. 29
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1562
Clasificación genérica	Obra gráfica
Título	*Show window*
Técn./mat./soporte	Serigrafía /papel
Dimensiones	100 x 70
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	2004
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	Estampa XII, 2004
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Serigrafía con intervención manual

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1563
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 02 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1564
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 09 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

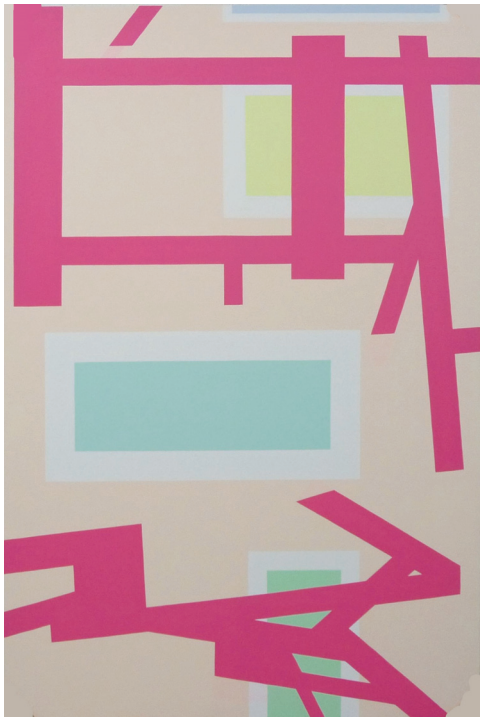
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1565
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 19 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

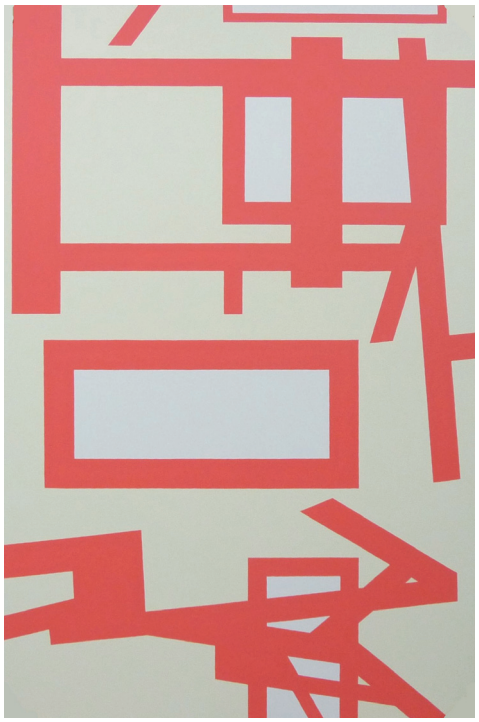
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1566
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2004 S/T 08 24 05 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1567
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 100 x 70

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

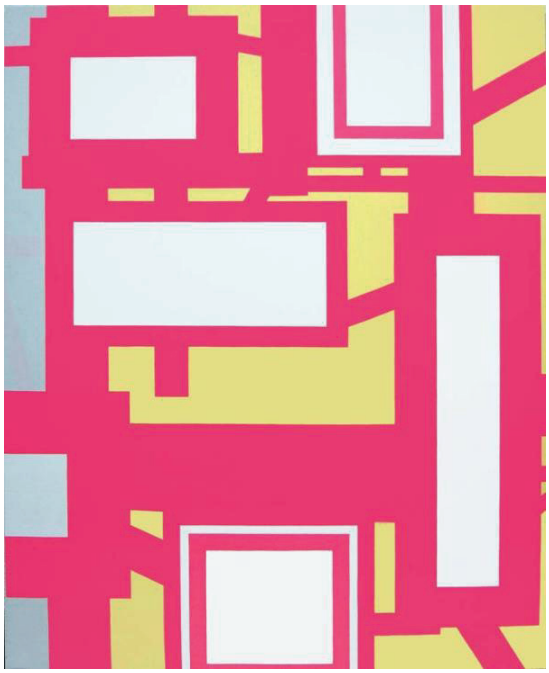
Exposiciones Estampa XII, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1568
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1569
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

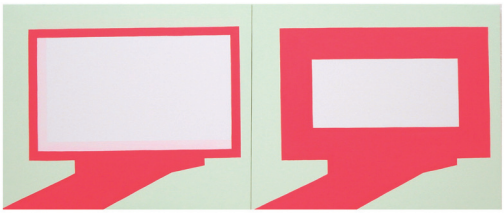
Exposiciones ARCO 07

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1570
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

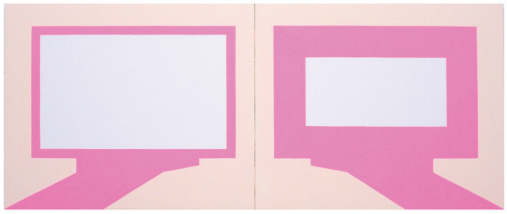
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1571
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

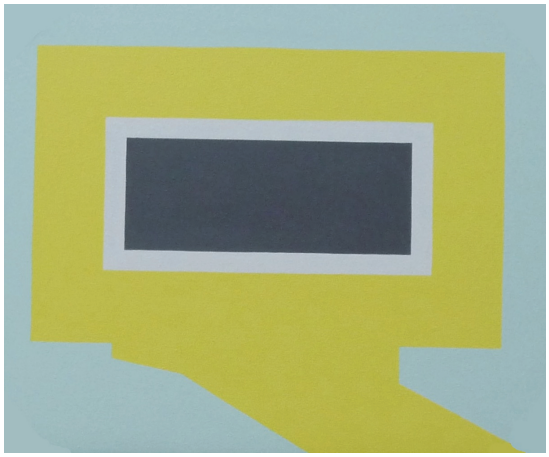
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1572
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 11.12.05 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

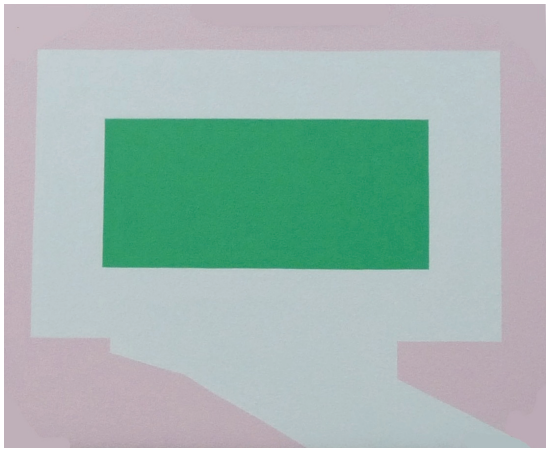
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1573
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 10.30.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

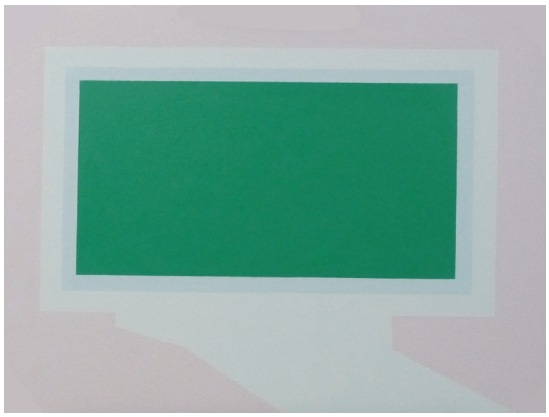
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1574
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 11.17.05 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

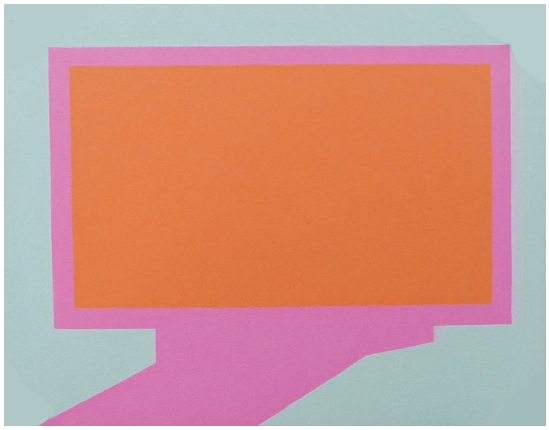
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1575
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 10.22.04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

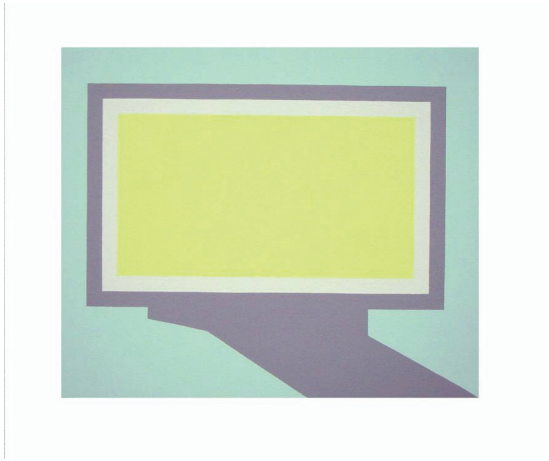
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1576
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

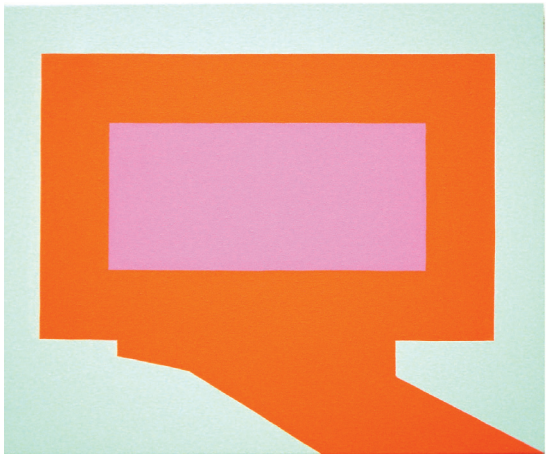
Exposiciones ARCO 2011

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1577
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

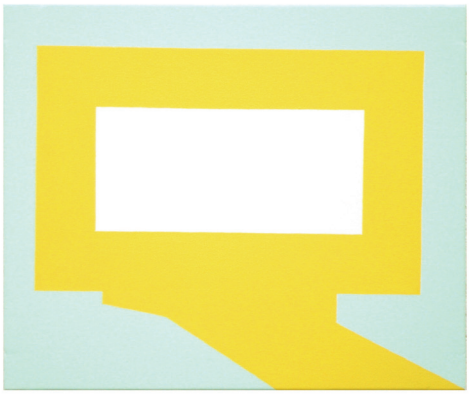
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1578
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1579
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 02.28.06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1580
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

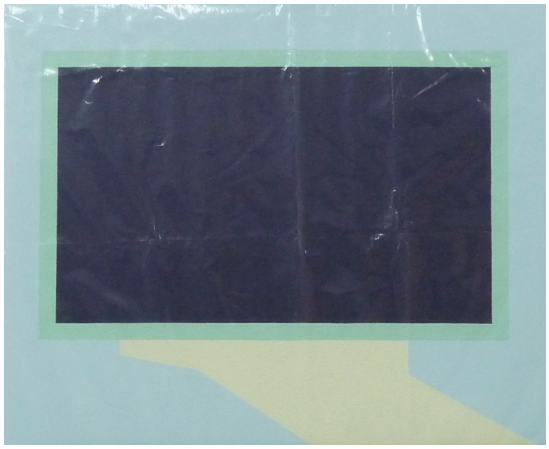
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1581
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 021807 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)

Nº de catalogación 1582
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

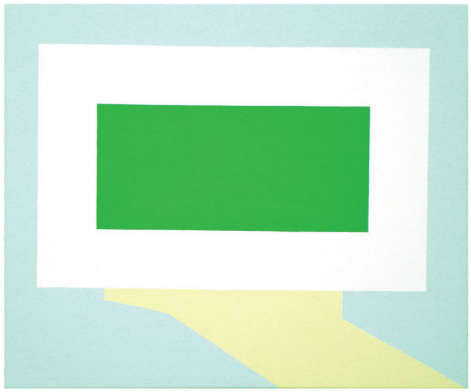
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1583
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

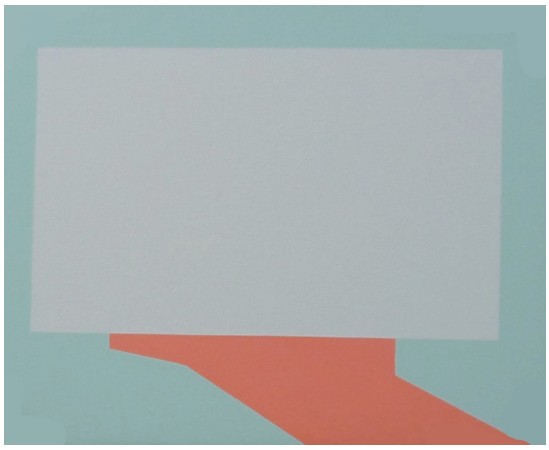
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1584
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 012306 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

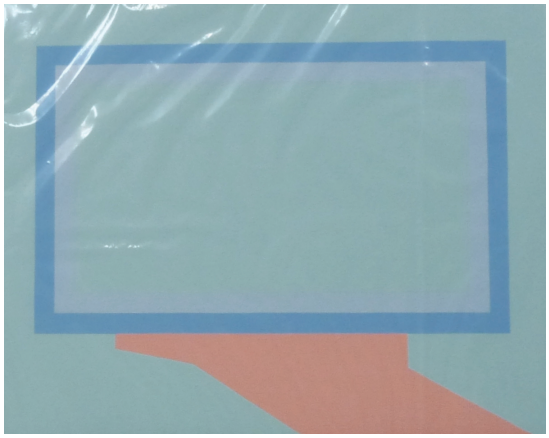
Exposiciones ARCO 2011

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1585
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 011806 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1586
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 022006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

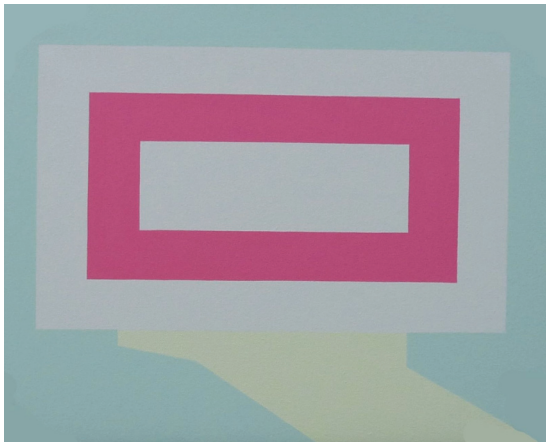
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1587
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

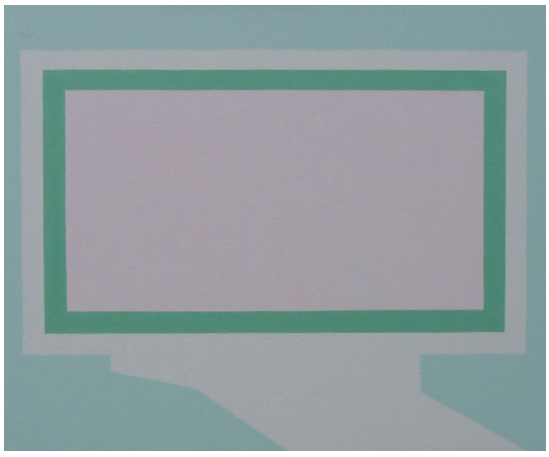
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1588
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 022506 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

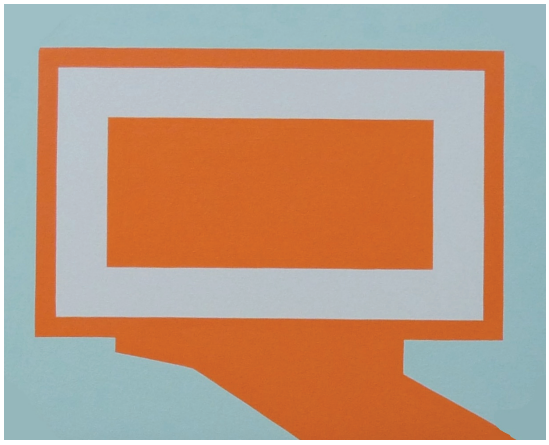
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1589
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 100806 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

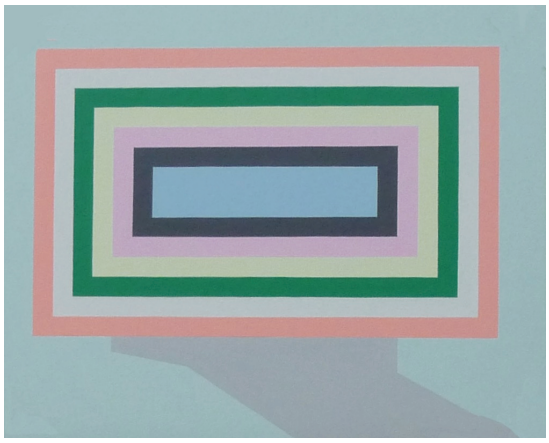
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1590
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 092206 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

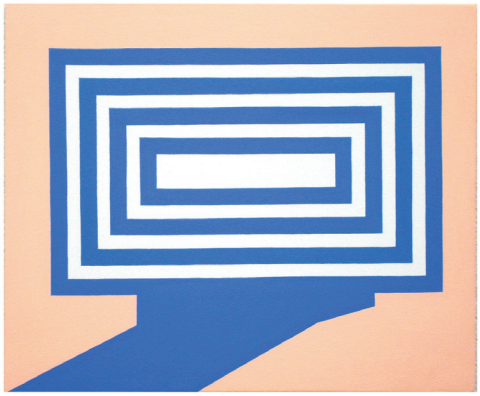
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1591
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

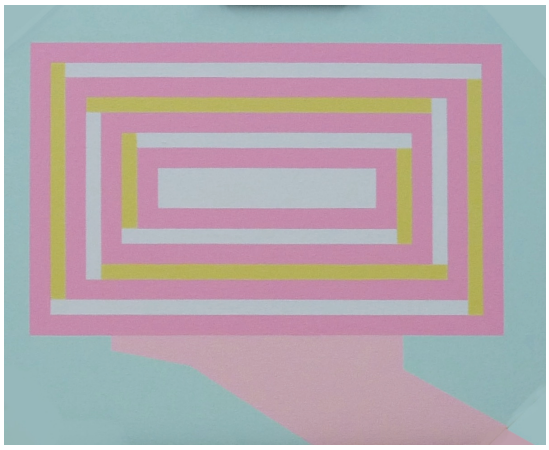
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1592
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 012706 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

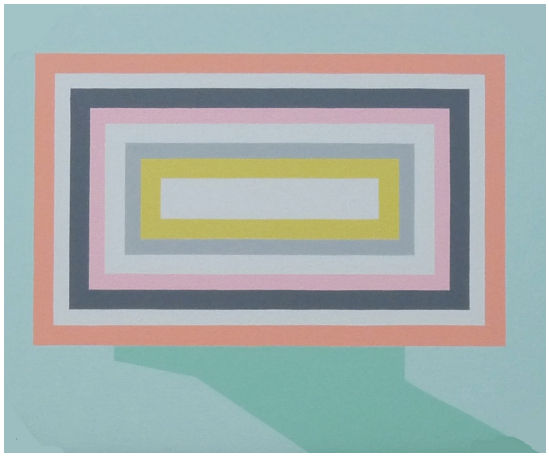
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1593
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 030306 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

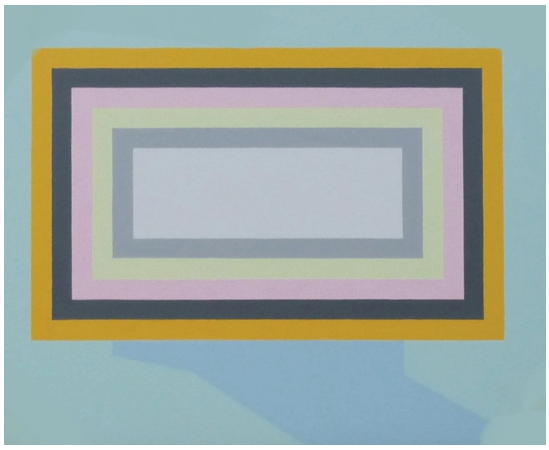
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1594
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 030506 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

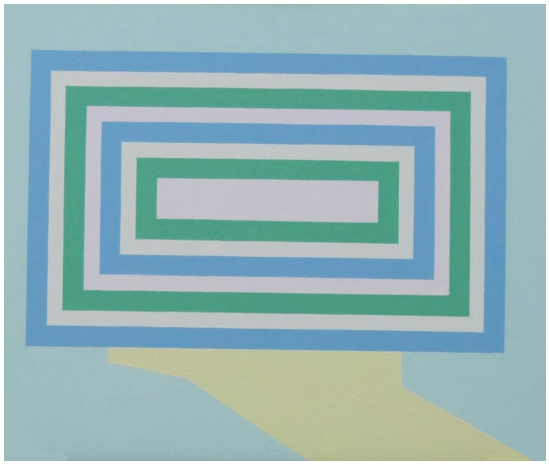
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1595
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 021206 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

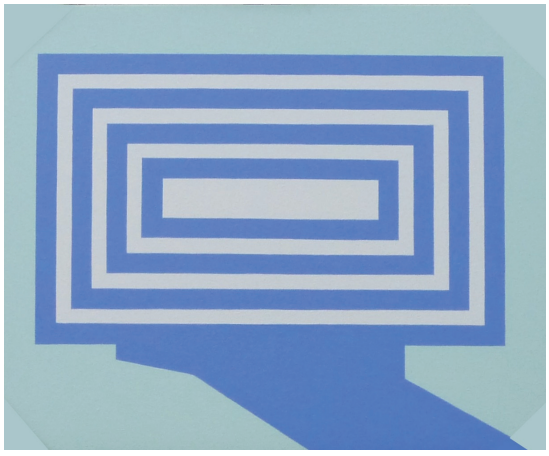
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1596
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

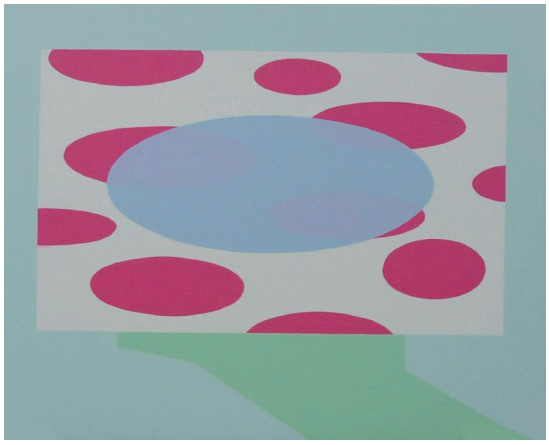
Exposiciones ARCO 2011

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1597
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 102006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1598
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1599
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 101206 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

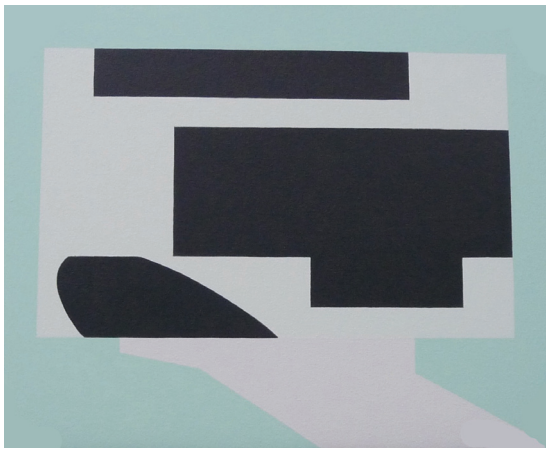
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1600
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

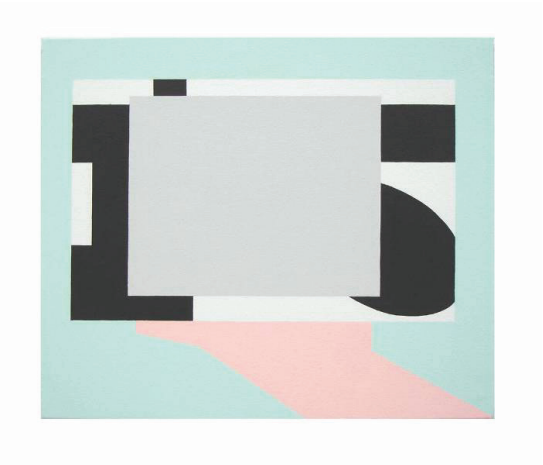
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1601
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

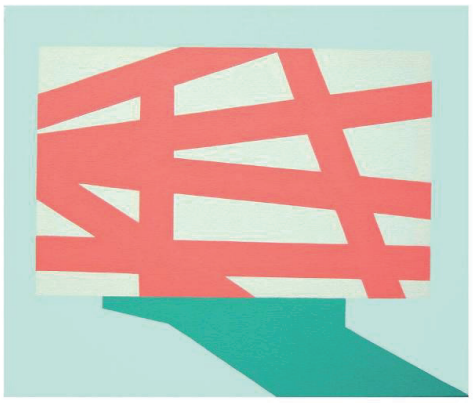
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1602
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

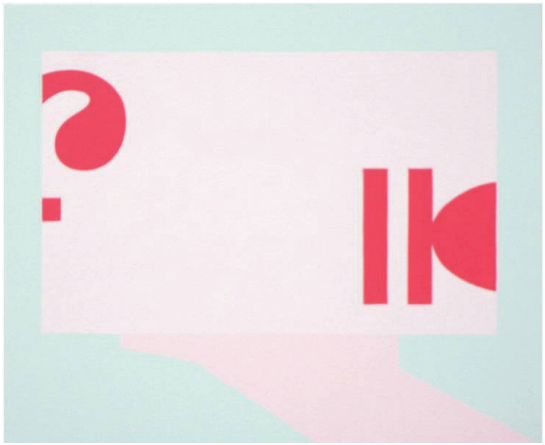
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1603
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1604
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

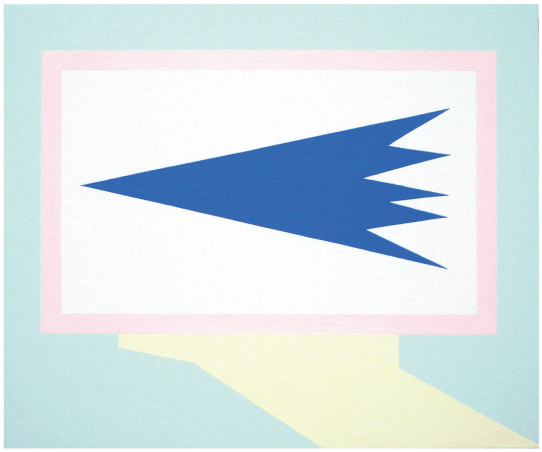
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1605
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2006
Colección/ubicación

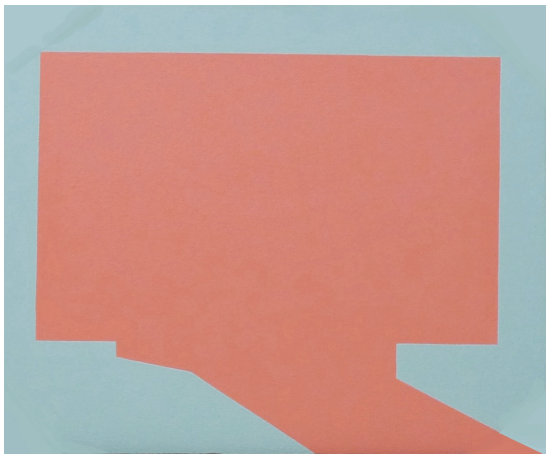
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1606
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones ARCO 2011

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1607
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 020507 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1608
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2007
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1609
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1610
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 11 10 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas LLORCA, P., 2012, pp. 36-37

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1611
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Técnica mixta/papel
Dimensiones 37,2 x 28,2

Inscrip./firmas/marcas No visible

Datación 2003
Colección/ubicación Círculo de Bellas Artes (Madrid)

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas *Minerva*, n.º 42, marzo de 2000

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1612
Clasificación genérica *Collage* /mural
Título *St*

Técn./mat./soporte Diversos objetos y materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2004
Colección/ubicación

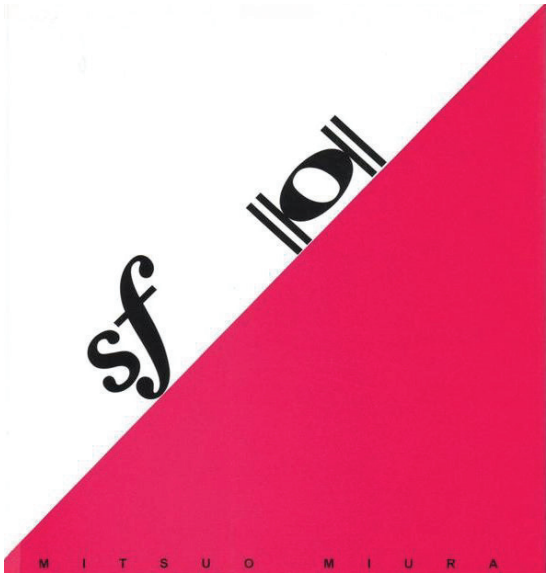
Exposiciones Gal. Helga de Alvear, 2004

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1613
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 22,5 x 21

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 2002
Colección/ubicación

Exposiciones *Hojeando*, 2008

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 2002, portada; RODRÍGUEZ NÚÑEZ, J. A., 2008, p. 154

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1614
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 2002
Colección/ubicación

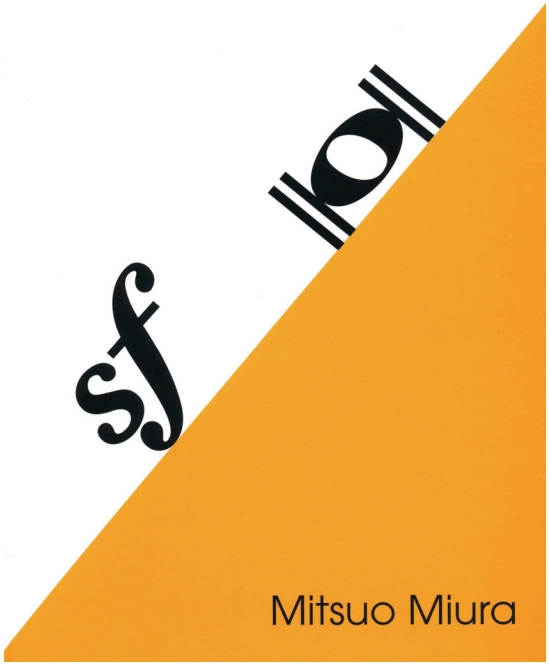
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta de la exposición celebrada en el Museo Barjola, 2002

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1615
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones 22,5 x 21

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, portada; RODRÍGUEZ NÚÑEZ, J. A., 2008, p. 154; CLAVERÍA GARCÍA, L., 2008, p. 439 (B)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Portada para el catálogo de la exposición celebrada en la Sala Luzán

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1616
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2008 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta Exposición Gal. Alfredo Viñas

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1617
Clasificación genérica Diseño Gráfico
Título *St*

Técn./mat./soporte Impresión digital/papel
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2008 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tarjeta Exposición Gal. Altxerri

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1618
Clasificación genérica Instalación
Título *Show window*

Técn./mat./soporte Diversos materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones *Permanencias difusas,* 2005

Ref. bibliográficas MONTESINOS, A., 2005, pp. 10-11 y 65 -69

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Obras incluidas: varios murales, objetos en el suelo, *Una Mirada «tutti Frutti»* y zona de *collage* de documentación

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1619
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Pintura plástica/pared, neón
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2008
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Altxerri, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1620
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 12 28 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

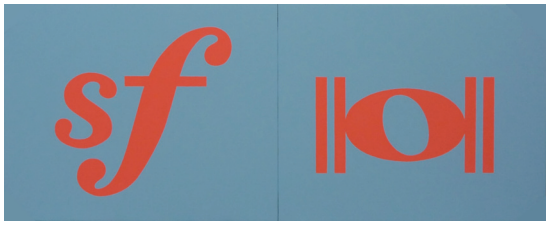
Exposiciones Gal. Maior, 2008; Centro de Arte de Alcobendas, 2012

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 172 (A); LLORCA, P., 2012, pp. 34-35

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1621
Clasificación genérica Pintura
Título *St (SW)*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T (SW) 2006 07 16 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

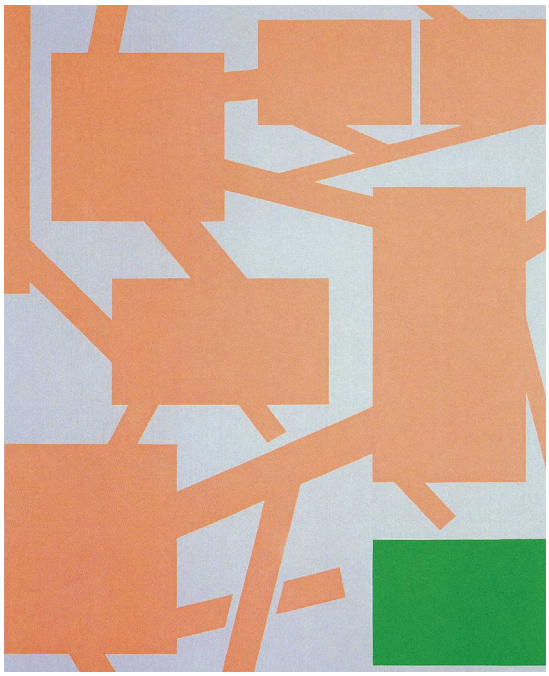
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1622
Clasificación genérica Pintura
Título *SW 12. 01*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

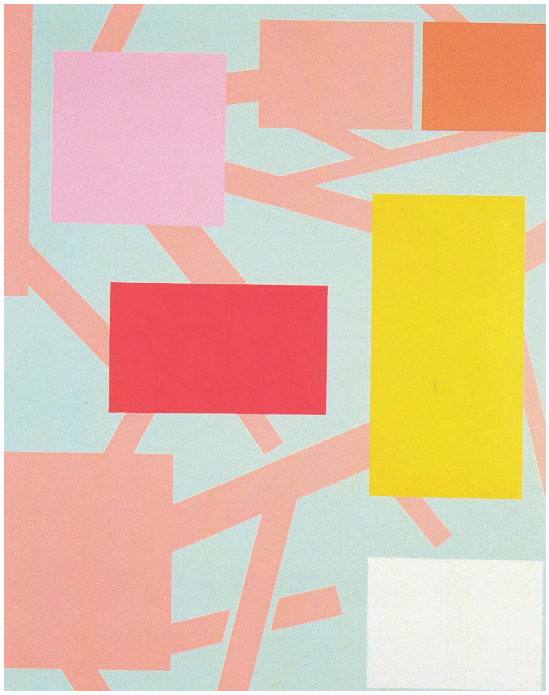
Exposiciones

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 22

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1623
Clasificación genérica Pintura
Título *SW 12. 08*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

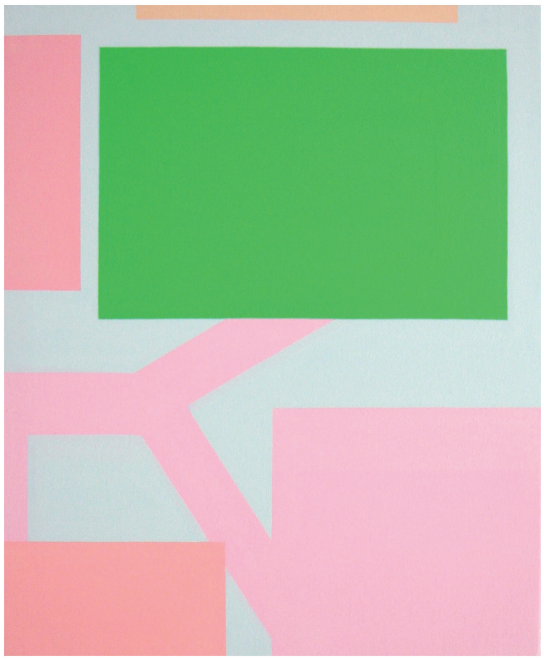
Exposiciones

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, p. 23

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1624
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

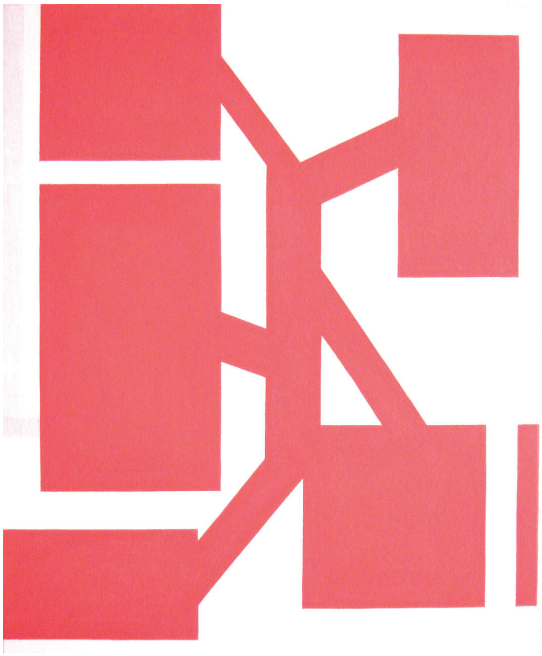
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1625
Clasificación genérica Pintura
Título *SW*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1626
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 76 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004 [ca]
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1627
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 76 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004 [ca]
Colección/ubicación

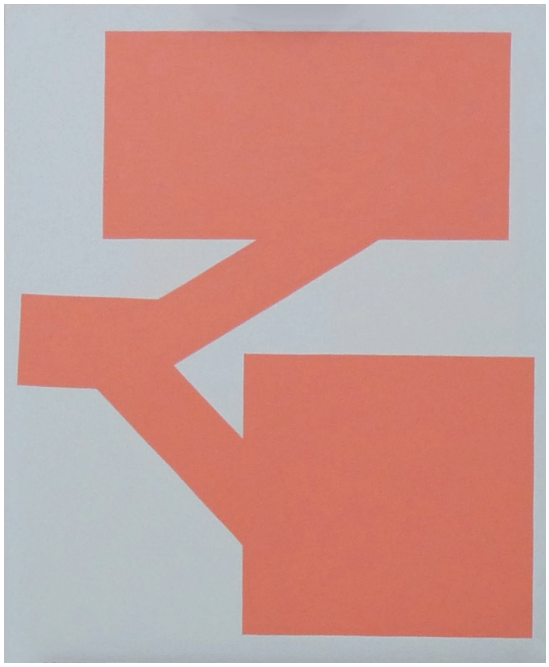
Exposiciones Gal. Adora Calvo, 2006

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1628
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 09 03 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

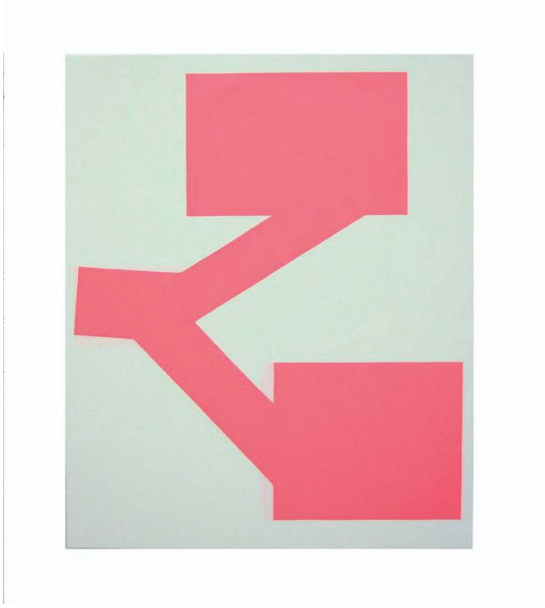
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1629
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2004 09 09 04 (REV)

Datación 2004
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1630
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones ARCO 07

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1631
Clasificación genérica Pintura
Título *St. Show window 03.16*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación Fund. Helga de Alvear

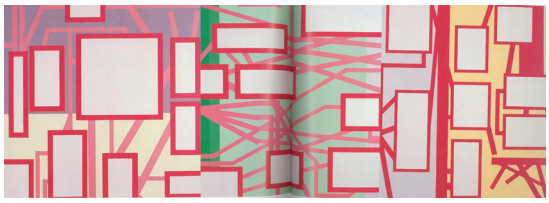
Exposiciones Sala Luzán, 2005

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Daniel Pérez (Zaragoza)

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1632
Clasificación genérica Pintura
Título *St. Show window 01.28*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación Centro de Arte Caja de Burgos

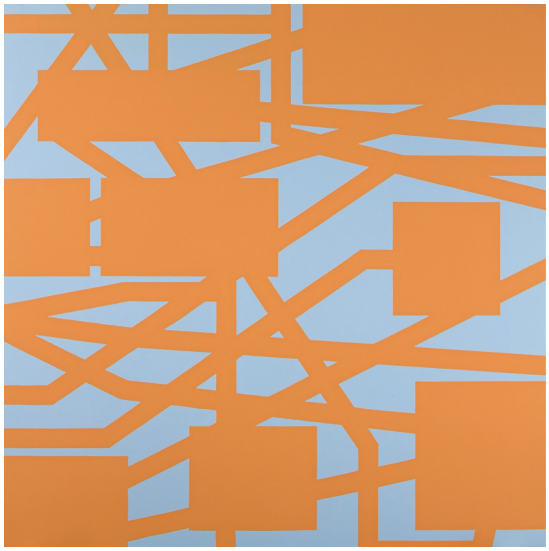
Exposiciones *Expansiones implosivas*, 2007; Sala Luzán, 2005; *Diversidades formales,* 2006

Ref. bibliográficas NAVARRO, M., 2005, pp. 30-31; AA. VV., *Diversidades*..., 2006, pp. 8-9; NAVARRO, M., 2007, p. 98

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1633
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 08 08 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones Art Salamanca 07

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1634
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 08 11 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

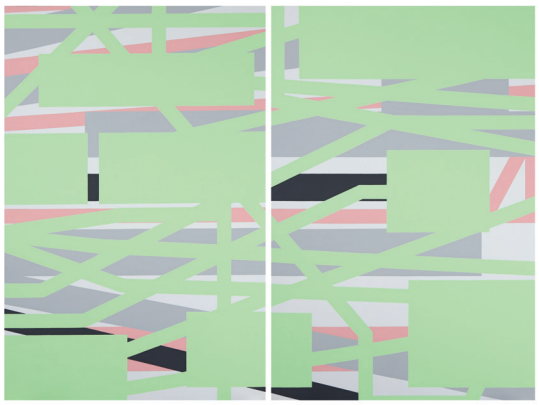
Exposiciones

Ref. bibliográficas AA. VV., *ARCO*..., 2008, p. 375

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1635
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 200

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 10 03 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

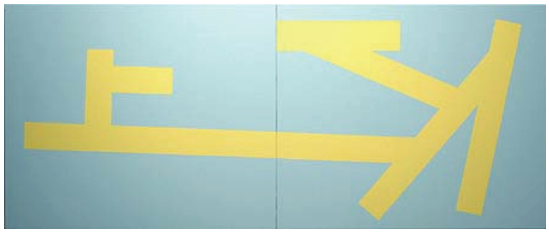
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1636
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2004
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1637
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2006 12 02 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

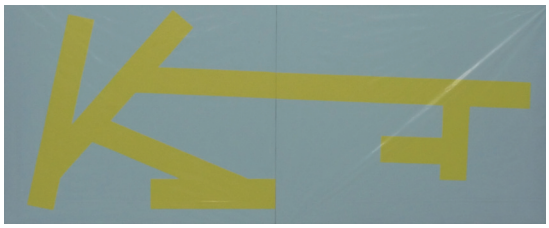
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1638
Clasificación genérica Pintura
Título *St (SW)*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 SW 071005 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

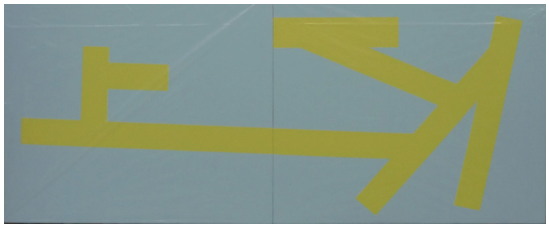
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1639
Clasificación genérica Pintura
Título *St (SW)*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 SW 071005 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

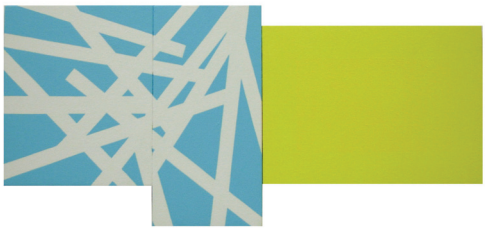
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1640
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 71,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

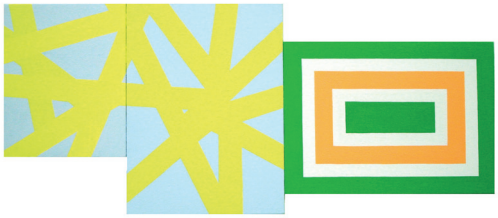
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1641
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 76,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

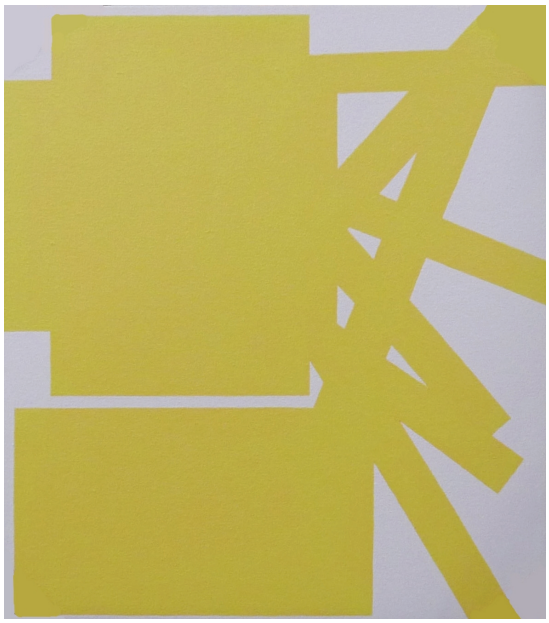
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1642
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 55 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006, 01 01 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

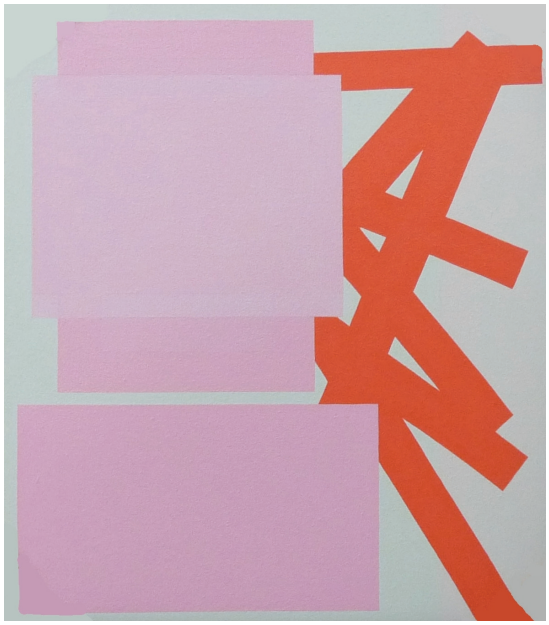
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1643
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 55 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006, 01 09 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

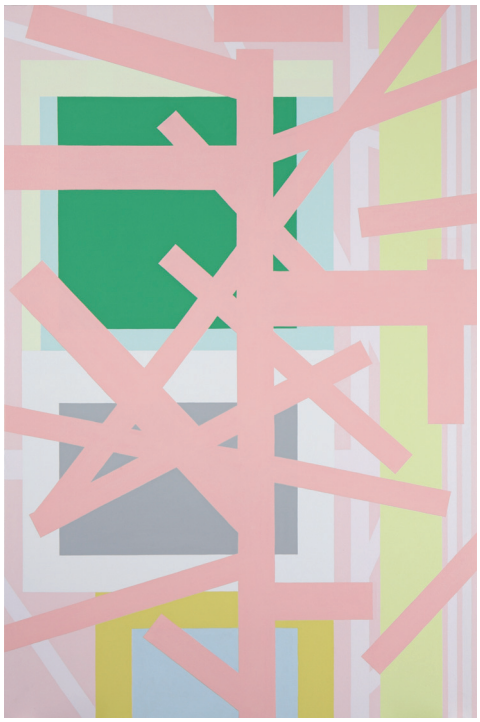
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1644
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

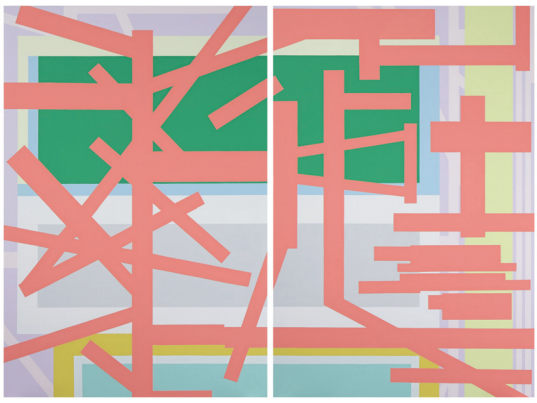
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1645
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 05 01 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1646
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 05 15 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1647
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 05 29 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1648
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 06 30 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

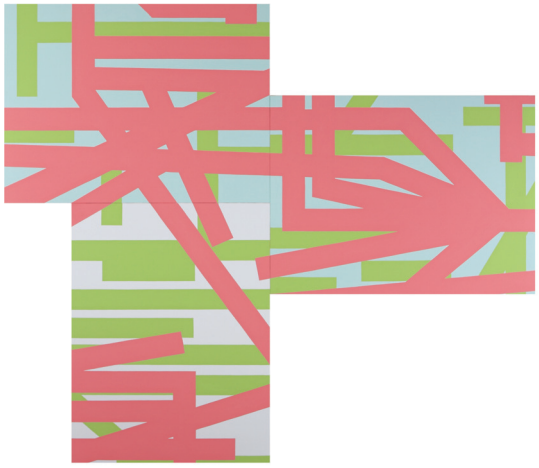
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1649
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 227 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 01 05 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

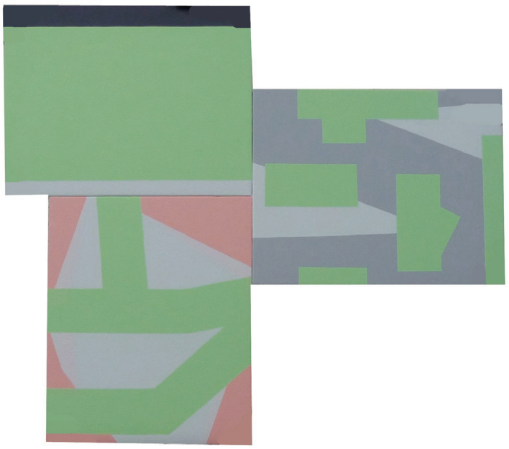
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1650
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 82

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 03 04 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

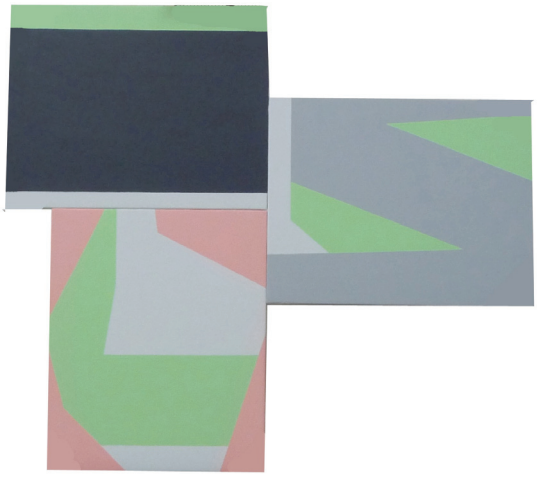
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1651
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 82

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 03 11 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1652
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 82

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1653
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 82

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 03 17 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1654
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 82

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 03 08 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

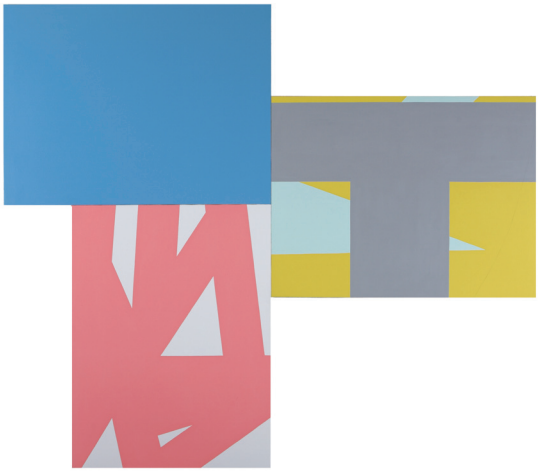
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1655
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 227 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 20 05 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

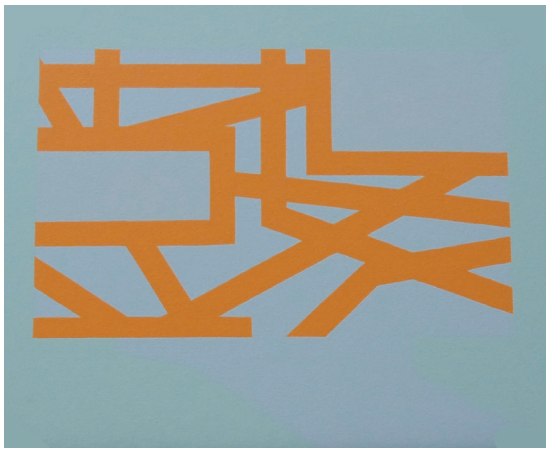
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1656
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2007 S/T 02 10 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

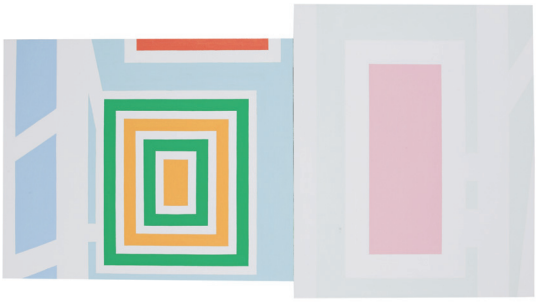
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1657
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 133

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 042505 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

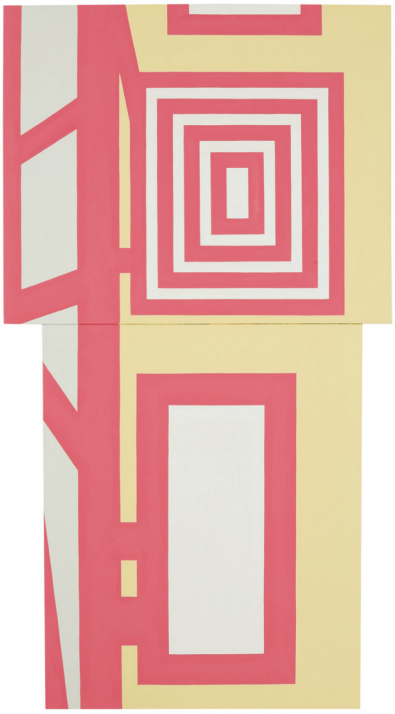
Exposiciones ARCO 08; Art Salamanca 08

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1658
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 133 x 73

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 02.15.05 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones ARCO 08; Arte Valencia 08

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1659
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 71,5

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

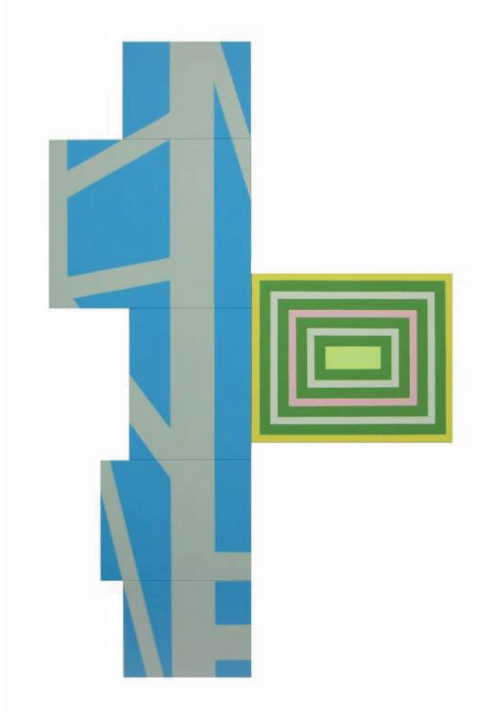
Exposiciones Gal. Maior, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1660
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 175 x 110

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1661
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 227 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 050305 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

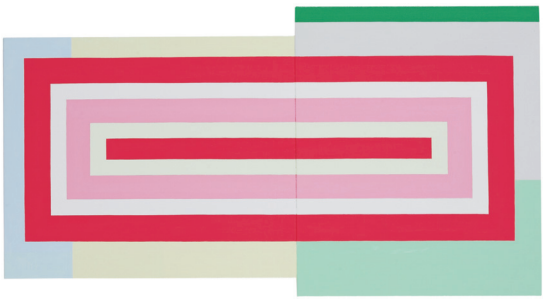
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1662
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 55 x 101

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 051405 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones ARCO 08

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



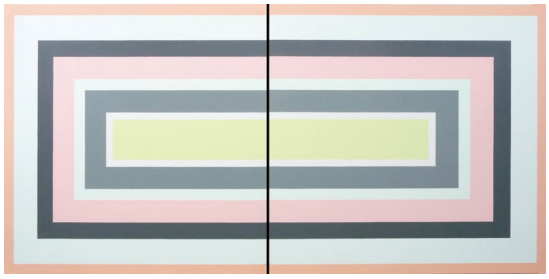
Nº de catalogación	1663
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	130 x 390
Inscrip./firmas/marcas	MIURA S/T 2005 060105 (REV)
Datación	2005
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	ARCO 08; Arte Santander 08
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1664
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 195
Inscrip./firmas/marcas	No visibles
Datación	2005-06
Colección/ubicación	
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1665
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 062205 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

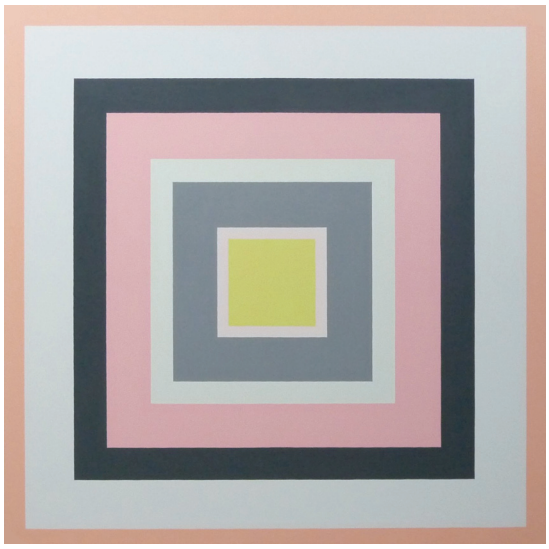
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1666
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 061405 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

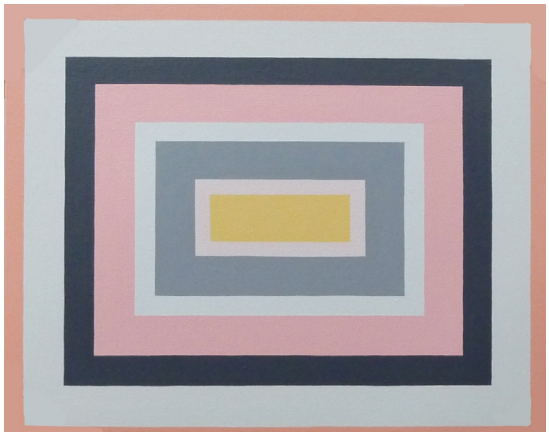
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1667
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 46 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 060905 (REV)

Datación 2005
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1668
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 55 x 46

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2005 011506 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

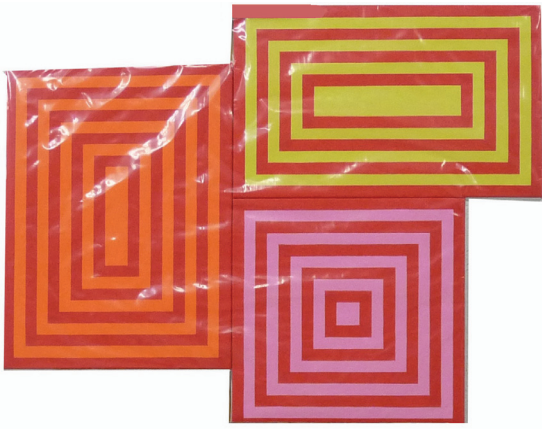
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

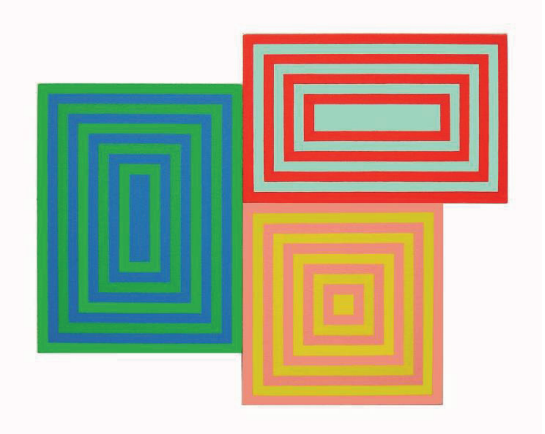
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1669
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	70 x 55
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2008 08 14 08 (REV)
Datación	2008
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1670
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	70 x 55
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2008 (REV)
Datación	2008
Colección/ubicación	
Exposiciones	Gal. Alfredo Viñas, 2008
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1671
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 70 x 55

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2008 08 09 08 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1672
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas No visibles

Datación 2005
Colección/ubicación

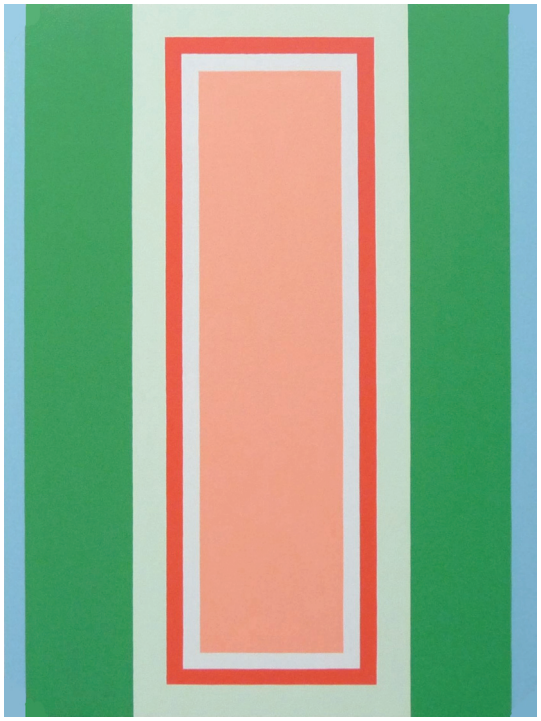
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1673
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2007 01 11 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

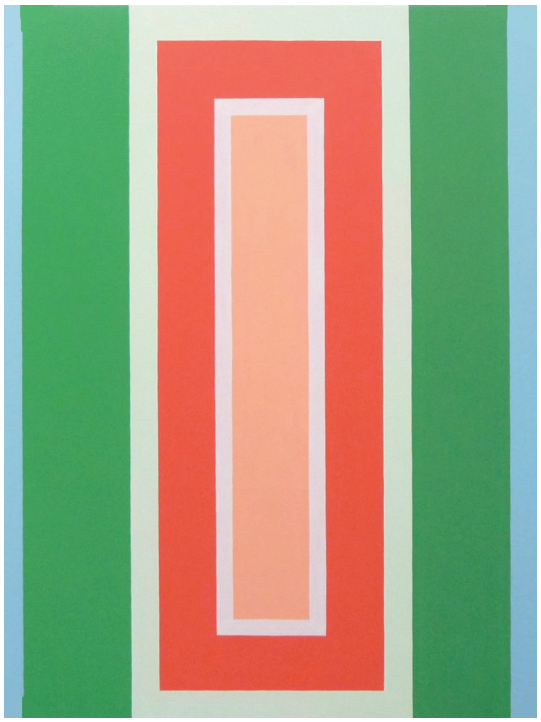
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1674
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2007 01 11 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

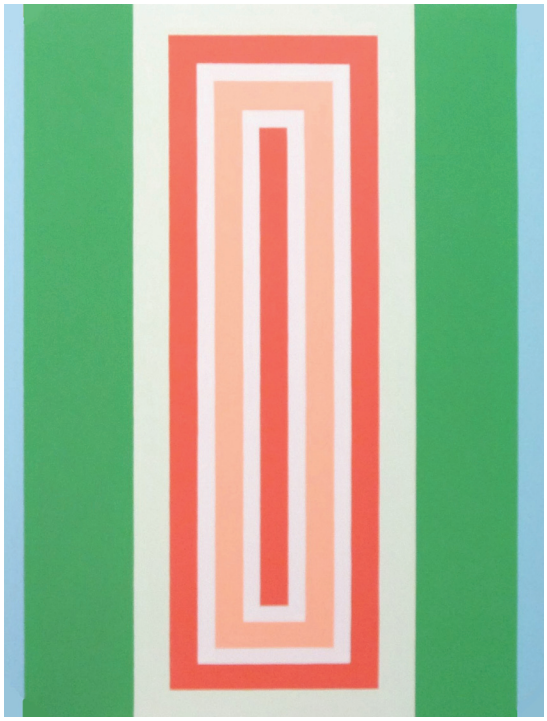
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1675
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2007 01 11 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1676
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 97

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2007 01 11 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

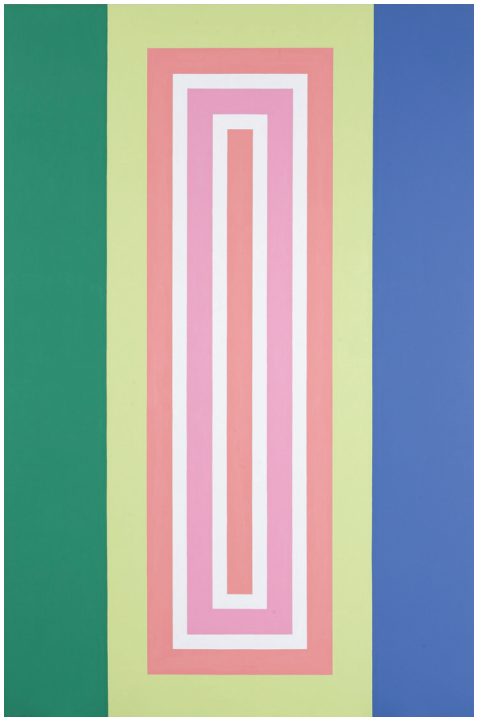
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1677
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2008 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación

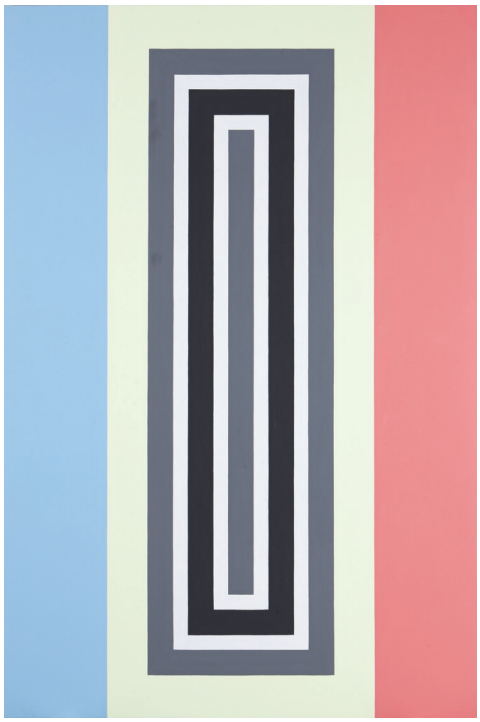
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1678
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2008 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación

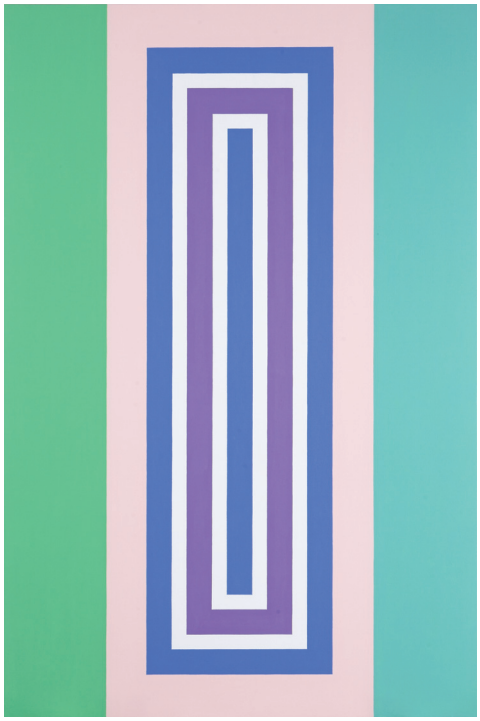
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1679
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2008 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación

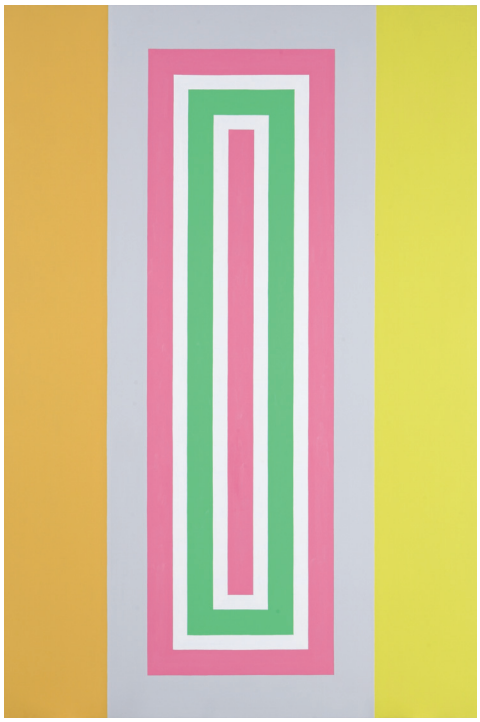
Exposiciones Foro Sur 09

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 171 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1680
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2008 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación

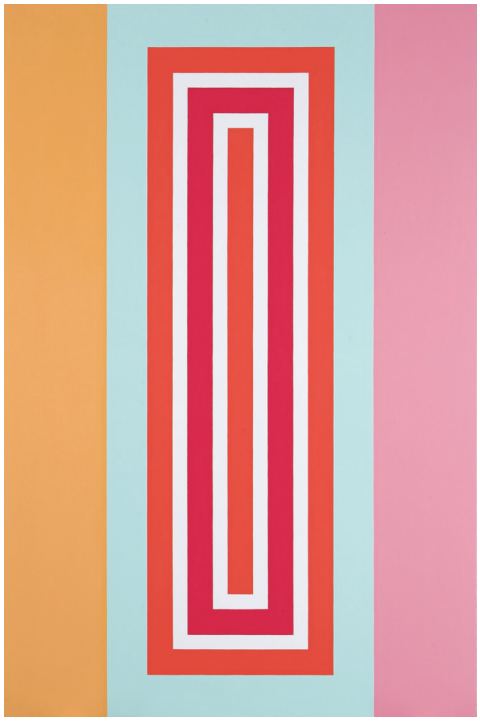
Exposiciones ARCO 09; Foro Sur 09

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 171 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1681
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA ST 2008 (REV)

Datación 2008
Colección/ubicación

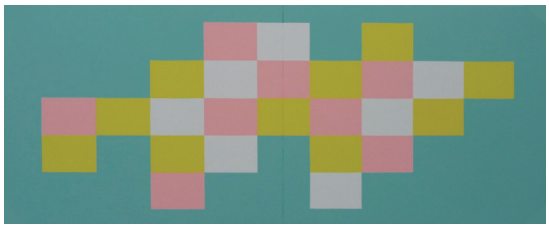
Exposiciones ARCO 09; Foro Sur 09

Ref. bibliográficas CLAVERÍA GARCÍA, L., 2010, p. 171 (A)

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1682
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 60 x 146

Inscrip./firmas/marcas No

Datación 2006 [ca]
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1683
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 585

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 11 03 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Tríptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1684
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 162 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T (SW) 07 01 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

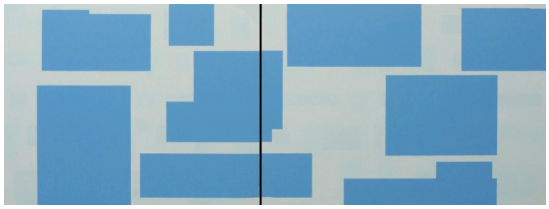
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1685
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 97 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T (SW) (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

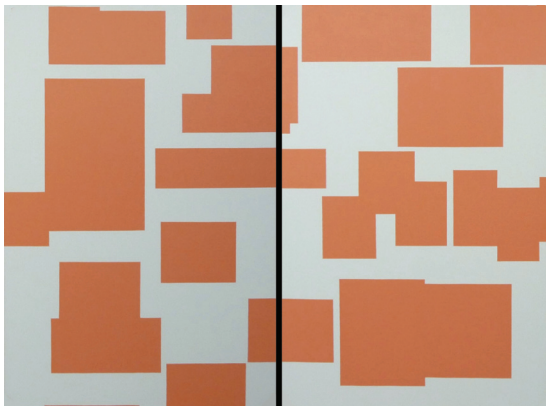
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1686
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 260

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 05 10 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación Taller Miura

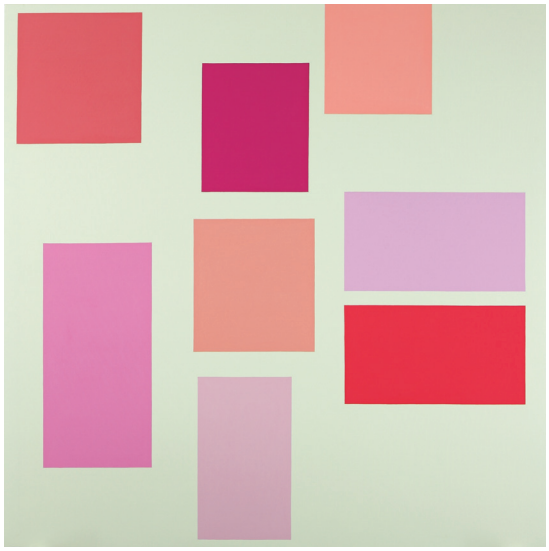
Exposiciones Gal. Alfredo Viñas, 2008

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1687
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2006 S/T 08 01 06 (REV)

Datación 2006
Colección/ubicación

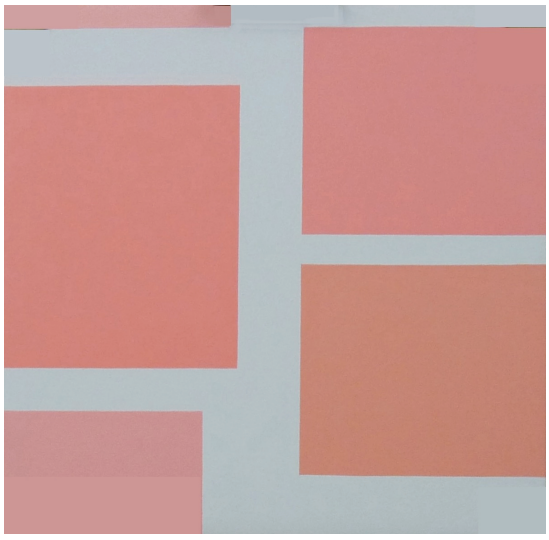
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1688
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 65 x 65

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 06 28 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

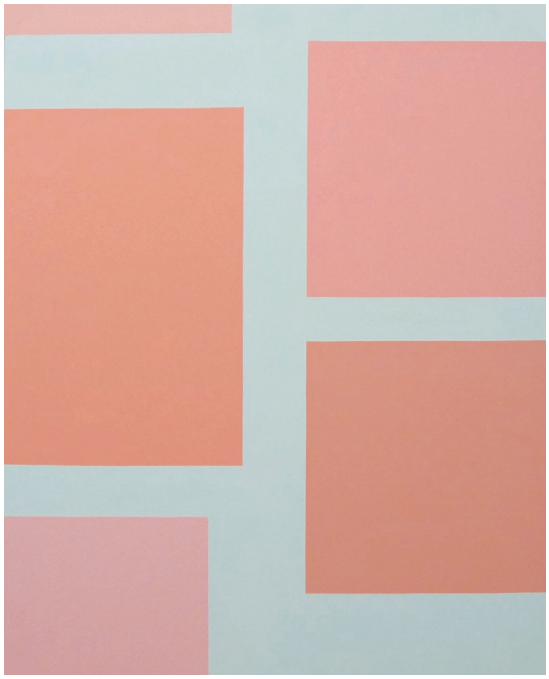
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1689
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 162 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 07 01 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

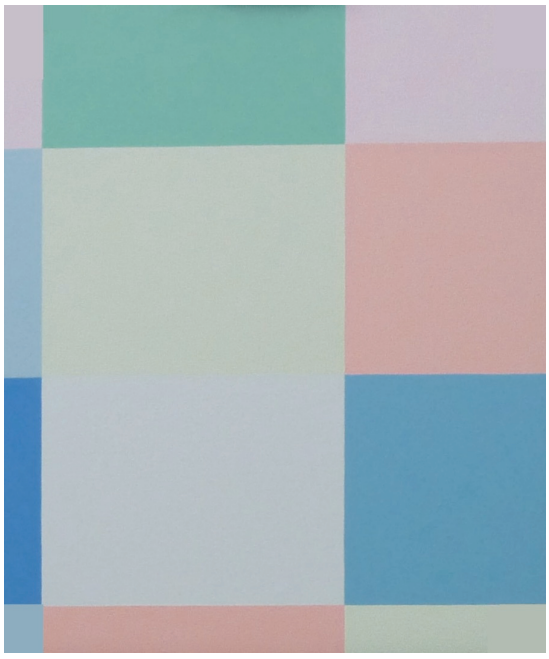
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1690
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 73 x 60

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 01 05 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

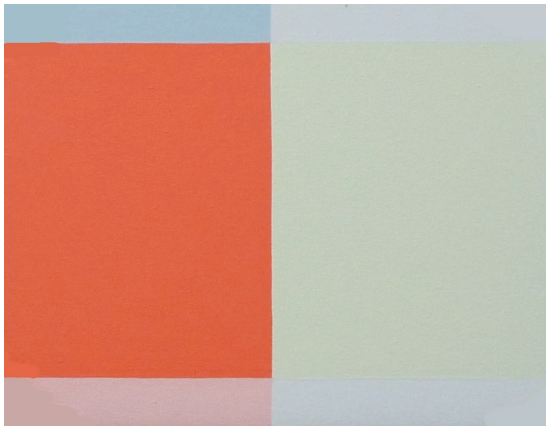
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1691
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 47

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 01 30 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

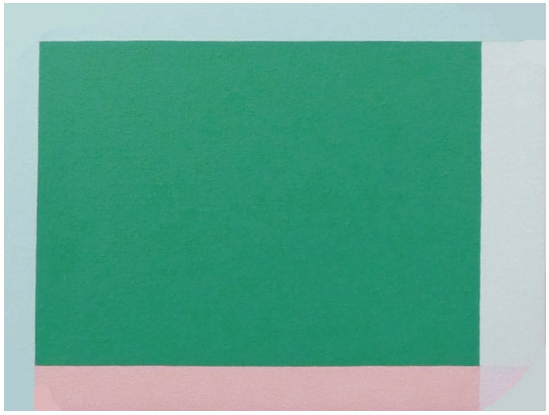
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1692
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 33 x 47

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 01 29 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

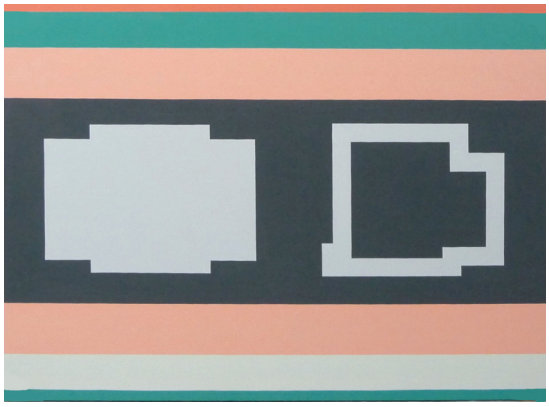
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1693
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 110 x 150

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

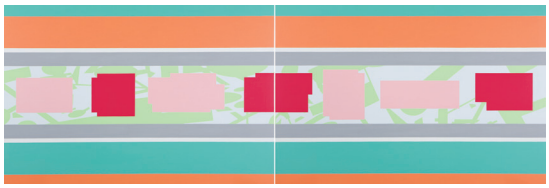
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1694
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 09 14 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

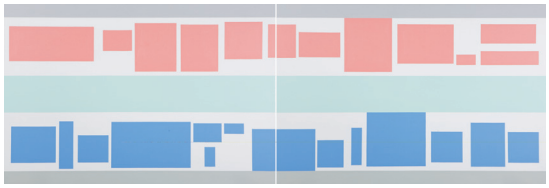
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1695
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 08 01 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

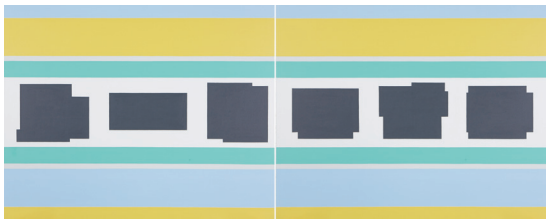
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico. Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1696
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 324

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 n.º 081907 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación Taller Miura

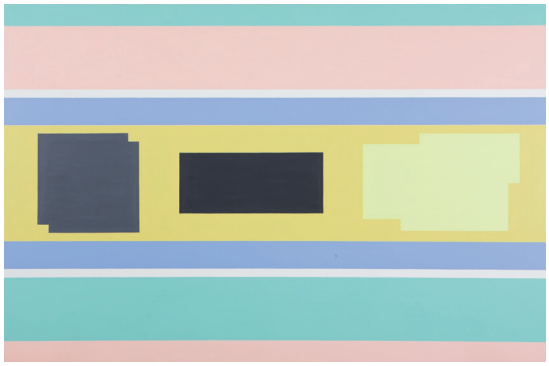
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1697
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 09 20 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

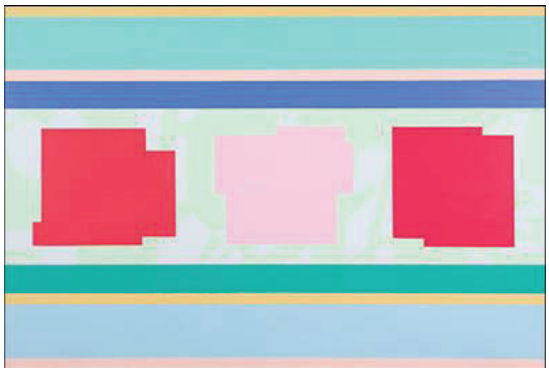
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1698
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 130 x 195

Inscrip./firmas/marcas MIURA S/T 2007 10 01 07 (REV)

Datación 2007
Colección/ubicación

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

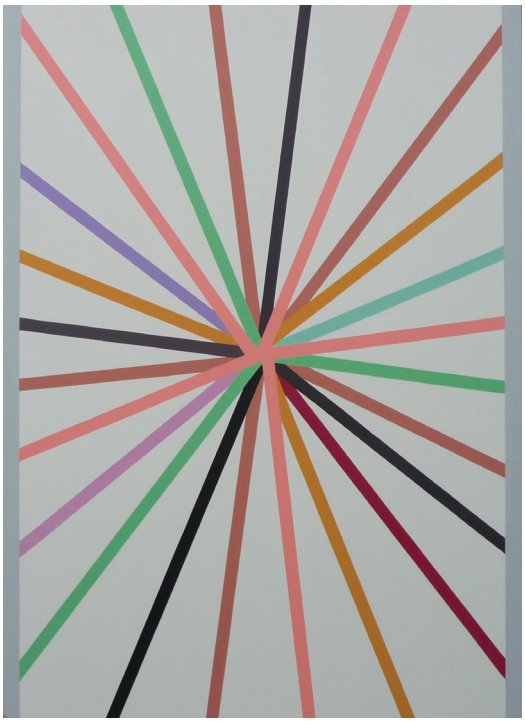
Observaciones Documentada en el Archivo Fotográfico de Mitsuo Miura

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1699
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1700
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



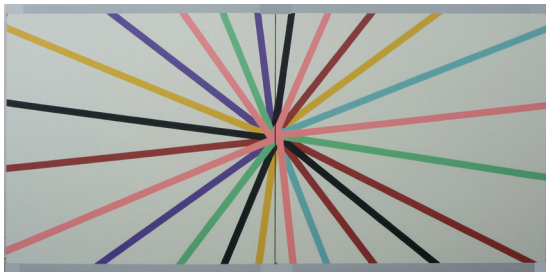
Nº de catalogación	1701
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1702
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 390
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1703
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2010 (REV)

Datación 2010
Colección/ubicación Taller Miura

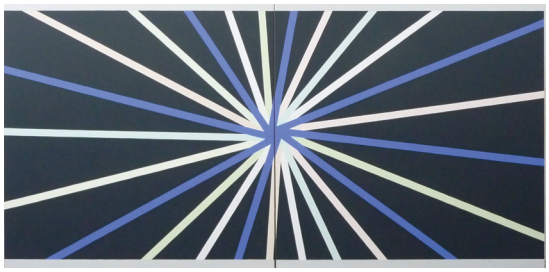
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1704
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2010 (REV)

Datación 2010
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1705
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 390

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2010 (REV)

Datación 2010
Colección/ubicación Taller Miura

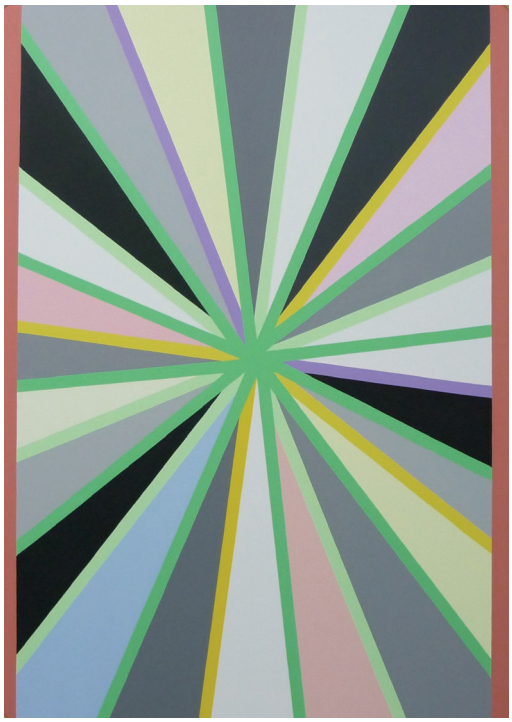
Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones Díptico

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1706
Clasificación genérica Pintura
Título *St*

Técn./mat./soporte Acrílico /tela
Dimensiones 195 x 130

Inscrip./firmas/marcas MIURA 2010 (REV)

Datación 2010
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

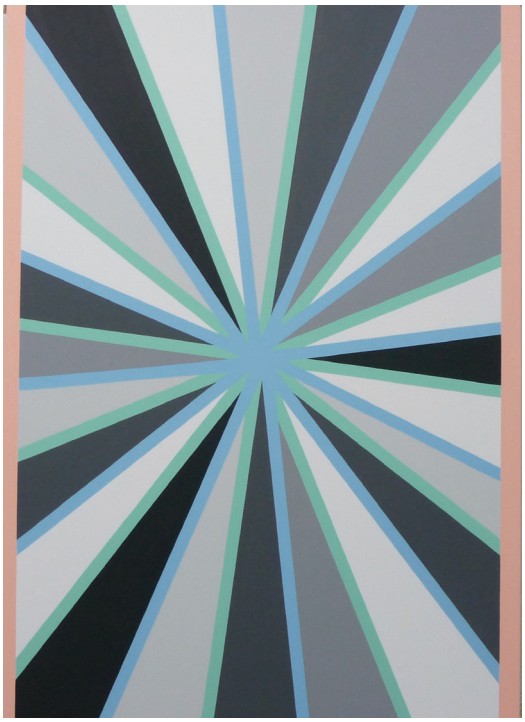
Observaciones

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



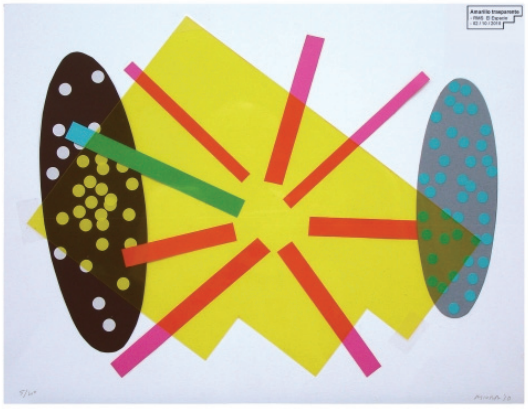
Nº de catalogación	1707
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación	1708
Clasificación genérica	Pintura
Título	*St*
Técn./mat./soporte	Acrílico /tela
Dimensiones	195 x 130
Inscrip./firmas/marcas	MIURA 2010 (REV)
Datación	2010
Colección/ubicación	Taller Miura
Exposiciones	
Ref. bibliográficas	
Ref. en publicaciones periódicas	
Observaciones	

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1709
Clasificación genérica Obra gráfica
Título *Amarillo transparente*

Técn./mat./soporte Serigrafía /papel
Dimensiones 36 x 46

Inscrip./firmas/marcas P/A 1/5 (AII), MIURA 2010

Datación 2010
Colección/ubicación Taller Miura

Exposiciones RMS, El Espacio, 2010

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones «Sello Amarillo transparente. RMS El Espacio. 02/10/2010» (ASD)

Serie *El Paisaje Urbano* (1994-2010)



Nº de catalogación 1710
Clasificación genérica Instalación
Título *Amarillo transparente*

Técn./mat./soporte Diversos materiales
Dimensiones

Inscrip./firmas/marcas

Datación 2010
Colección/ubicación

Exposiciones RMS, El Espacio, 2010

Ref. bibliográficas

Ref. en publicaciones periódicas

Observaciones



Universidad
Zaragoza