

## Paisaje y símbolo en la obra de Mitsuo Miura: la serie de La playa de los Genoveses\*

Laura Clavería García\*\*

### Resumen

*Desde 1986 a 1994 Mitsuo 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. Todo ello le llevará a configurar una de las series más sutiles, delicadas y complejas de su trayectoria, a pesar de su aparente sencillez formal. Sin embargo, precisamente estas particularidades han conllevado que, a menudo, dichos trabajos hayan sido solo objeto de una lectura parcial y que se haya obviado el hecho de que Miura introduce constantemente en sus obras una serie de figuras que, lejos de ser simples formas geométricas, constituyen todo un universo simbólico en torno al tema del paisaje.*

### Palabras clave

*Mitsuo Miura, Playa de los Genoveses, paisaje, símbolo.*

### Abstract

*From 1986 to 1994 Mitsuo Miura links his artistic production to the sensory perception and the personal experiences that he lives in front of the landscape during his stays in Los Genoveses beach (Almería, Spain). This fact will allow him to create one of the most subtle, delicate and complex series in his career in spite of his apparent simplicity. Nonetheless, those particularities have brought with them that, often, his works had been the object of partial interpretation and that it has been ignored the fact that Miura constantly includes in his works a series of figures that, far from being simple geometric shapes, make up a symbolic universe related to landscape.*

### Key words

*Mitsuo Miura, Playa de los Genoveses, landscape, symbol.*

\* \* \* \* \*

---

\* Me gustaría expresar mi profundo agradecimiento a Mitsuo Miura por su generosa y constante colaboración y muy especialmente por haberme permitido entrevistarle, consultar sus archivos y estudiar las obras que conserva en su taller, sin lo cual me hubiera sido imposible llevar a cabo esta investigación.

\*\* Becaria de Investigación (FPU) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro del Proyecto de investigación I + D titulado *Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (Museos públicos y privados)*. (Referencia: HUM 2008-05784) en el cual se enmarca este artículo. Investiga sobre arte contemporáneo japonés y artistas japoneses en España. Dirección de correo electrónico: laura.claveria@unizar.es.

## Introducción

En 1986 Mitsuo Miura (Kamaishi, Japón, 1946), artista de origen japonés, pero establecido en nuestro país desde 1966, comienza *La playa de los Genoveses*, sin ningún género de dudas, una de las series más destacadas de su trayectoria. Su importancia se debe no solo a que este conjunto de obras ocupa casi diez años de su producción, sino también a que en ella alcanza totalmente la madurez artística a través de, entre otras cuestiones, el desarrollo pleno de su relación con el paisaje.

Desde prácticamente el comienzo de su carrera, Miura demuestra una especial vinculación con la naturaleza que se prolonga, aunque de forma intermitente, hasta 1994. No obstante, es sobre todo a partir del contacto que establece con el medio rural en Bustarviejo —una pequeña localidad de la sierra madrileña donde reside desde 1972 hasta 1984, momento en que se traslada a Madrid—, cuando comienza a traducir directamente en sus obras el misterio, la profundidad y la densidad propias de los bosques y los campos. Sin embargo, en los años ochenta, abandona paulatinamente esta temática y empieza a asociar sus obras con otros elementos del paisaje bien distintos, como son el cielo, el sol, la arena y el mar, así como también con los ambientes y las sensaciones que capta en ellos gracias a su atenta sensibilidad. De este modo, Miura inicia un trabajo sumamente interesante, personal y distintivo que encontrará su máximo exponente en la magnífica serie de *La playa de los Genoveses*.

## La serie de *La playa de los Genoveses*

Desde aproximadamente 1978 y hasta principios de los años noventa, Miura pasa varios meses al año con su familia en la idílica playa de los Genoveses (Almería) [fig. 1].<sup>1</sup> Este bellissimo paraje natural situado en las costas del Cabo de Gata acabará fascinándole sobremanera y de hecho, inspirándose en ella, llevará a cabo una serie homónima entre los años 1986 y 1994.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 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. Así nos lo transmitía en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009. Igualmente, para más información sobre sus vivencias de este momento véase Miki, T., "Mitsuo Miura", *ビエントオトニヤル* [Viento Otoñal], n.º 5, Tokio, Centro de Cultura Tozai, 1999, pp. 4-8.

<sup>2</sup> No obstante, antes había hecho ya algunas obras puntuales inspiradas en esta playa como son, por ejemplo, ciertos montajes fotográficos de principios de los años ochenta o los dibujos *Qué noche... silencioso de 1986*.



Fig. 1. *La playa de los Genoveses (Cabo de Gata, Almería), 2007. Foto: Manel Rodríguez.*

De este modo, como cabría esperar de un conjunto de piezas que abarca un periodo tan amplio de su carrera —sobre todo teniendo en cuenta la versatilidad y capacidad de producción de este creador—, la serie de *La playa de los Genoveses* se caracterizará tanto por el gran número de obras que la componen como por la enorme variedad de soluciones formales, temáticas y técnicas que ofrece.

Así, unas veces, Miura se centra en su propia percepción sensorial individual para crear obras como *120° en la playa de los Genoveses* (1987) u *Ocho de la tarde* (1992). Y en ellas 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 en contacto con ese medio natural, etc.

Otras veces, sin embargo, Miura deja de lado parcialmente estos aspectos y representa en piezas como *El placer es mío* (1989) o *¡¡Qué vida!! Tan maravillosa* (1990) el lado placentero de su existencia y, en concreto, la felicidad que le proporciona la vida tranquila y en familia que disfruta en las playas almerienses.

En ambos casos, lo cierto es que Miura parte siempre de sus experiencias personales, motivo por el cual algunos autores han llegado a plantear que sus obras describen su propio paisaje interior y que su metodología de trabajo es una vía de conocimiento tanto interior como exterior.<sup>3</sup> 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.*<sup>4</sup>

No obstante, hemos de señalar que Miura nunca trabaja sobre el tema de la playa de los Genoveses *in situ*, sino que, mientras está allí, solo se dedica a hacer fotografías en las que documenta lo que ve y siente en los momentos cotidianos. Y, solo después, una vez instalado de nuevo en su estudio madrileño las retoma para, a partir de ellas, trasladar esas vivencias a sus obras definitivas de una manera *más ordenada, incluso mecánica.*<sup>5</sup>

De hecho, otro de los rasgos característicos de gran parte de esta serie es que apenas se advierte en ella la huella de la mano del artista, así como también que los resultados poseen una gran sutileza y una marcada sencillez formal. En este sentido, por ejemplo, el cromatismo de estas piezas, aunque diverso y muy estudiado, nunca es excesivamente llamativo. Y de hecho, el propio Miura reconocía que:

*Quería crear un espacio sedante, una ilusión de paisaje y de placer para la vista... hacer algo coordinado con el paisaje, nada que fuera agresivo (...) cosas que se ofrecen a la mirada sin reclamar excesiva importancia, insignificantes, (...) es también la idea de transcurso de lo cotidiano, nada es trascendental pero todo, hasta lo más pequeño importa.*<sup>6</sup>

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 simplificación temática, espacial y ambiental de la naturaleza.<sup>7</sup> Por ello, en cierto modo, la manera de trabajar de Miura se podría vincular con la utilizada por los antiguos maestros chinos y japoneses para llevar a cabo paisajes a la tinta china o realizar jardines tradicionales.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Véase GÓMEZ ACEBO, E., LOGROÑO, M. y GARCÍA, A., *Guillermo Lledó vs Mitsuo Miura*, Madrid, Galería Egam, 1989, p. 10; PÉREZ URALDE, C., *Mitsuo Miura*, Vitoria-Gasteiz, Galería Trayecto, 1990, s. p.; "Mitsuo Miura, Espacio y luz", *Lápiz*, 125, octubre, Madrid, 1996, pp. 62-63.

<sup>4</sup> MURRÍA, A., *Mitsuo Miura*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996, p. 15.

<sup>5</sup> Testimonio ofrecido por Mitsuo Miura en una entrevista realizada el 28 de marzo de 2009.

<sup>6</sup> MURRÍA, A., *Mitsuo Miura...*, *op. cit.*, pp. 11-13. Véase también PANIAGUA, S. B., "Yo soy un creador de espacios de ilusión", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, I-III-1994), p. 8.

<sup>7</sup> Véase MONTESINOS, A. y LLORCA, V., *Mitsuo Miura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994, pp. 13-15.

<sup>8</sup> Véase CLAVERÍA, L., "Mitsuo Miura y la huella del paisaje", en *Nuevas perspectivas de investiga-*

Asimismo, otros autores como Carlos Jiménez han calificado las obras de Miura de pintura 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.*<sup>9</sup> Y de hecho, muchas de las piezas pertenecientes a la serie que hoy nos ocupa se generan a partir de la traducción del paisaje a formas geométricas simples que funcionan como símbolos abstractos del mismo, tal y como veremos a continuación.

### Paisaje y símbolo

Desde 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 una combinación de figuras geométricas puras (círculos, triángulos, segmentos circulares, etc.). Sin embargo, lo cierto es que son mucho más, pues actúan como sutiles metáforas de un paisaje que previamente se ha condensado hasta reducirlo a su mínima expresión.

Por tanto, 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 las piezas. 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 120° 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.<sup>10</sup>

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 alegórica.

---

*ción sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, 2, Valencia, Foro Español de Investigación Asia Pacífico, 2008, pp. 117-134.

<sup>9</sup> JIMÉNEZ, C., "Mitsuo Miura", *Lápiz*, 69, junio, Madrid, 1990, pp. 78-79.

<sup>10</sup> Véase MURRÍA, A., "Mitsuo Miura", Santander, Galería Siboney, 1994; GÓMEZ ACEBO, E., LOGROÑO, M. y GARCÍA, A., *Guillermo Lledó vs...*, *op. cit.*, y SAMANIEGO, F., "La playa de Mitsuo Miura", *El País*, (Madrid, 25-II-1989), p. 8.

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 gran parte de esta serie. En él analizaremos cada una de las formas simbólicas por separado —a pesar de que en muchas ocasiones, como veremos, se disponen combinadas— e intentaremos establecer su origen y su significado. 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.

### *El ángulo de 120°*

Indudablemente, una de las figuras más especiales y destacadas que utiliza Miura con un sentido simbólico es la que representa los 120°. 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 debe partir 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). En palabras de Horacio Fernández dicha forma representa: *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*.<sup>11</sup>

De este modo, apenas sorprende que Miura homenajee a ese ángulo de percepción desde el momento en que empieza a trabajar en la serie de *La playa de los Genoveses*. Al principio, hace referencia al mismo solo a través de los títulos de las obras, pero ya desde 1987 lo convierte en el protagonista literal de las mismas como símbolo de todo el paisaje percibido. Así se observa, por ejemplo, en un aguafuerte realizado por Miura para la revista literaria *Espacio Escrito* y que se publica en su segundo número de 1988. Se trata de una pieza sumamente sencilla, heredera en algunos aspectos de piezas como *Hako* (1986), puesto que en ella se construye el perfil de los 120° a partir de la infinita superposición de trazos negros.<sup>12</sup>

Esta idea es llevada más allá poco después, creando obras como *Sin título*, un políptico de 1988 en el que recorta dicha forma en madera, desarrollando una tipología que utilizará con cierta frecuencia en creaciones

<sup>11</sup> Ver FERNÁNDEZ, H., "120° Playa de los Genoveses", IX Saló de los 16, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 122.

<sup>12</sup> Véase VV. AA., *Espacio escrito*, 2, primavera-verano, 1988, s. p.





Fig. 2. Mitsuo Miura: Sin título, Óleo sobre tabla, políptico de 5 piezas, 28 cm de radio c. u., 1988. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2011.

más tardías [fig. 2]. 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, azul ultramar, violeta, rojo y naranja) que se oscurece conforme se aproxima al vértice del ángulo y que se aclara en la parte curvada. De este modo, en conjunto, al igual que había hecho en obras de superficies monocromas como *Yuhi to sonokage* (1988), configura una interesante gradación tonal que hace referencia a los cambios cromáticos que el cielo experimenta con el paso de las horas y que será reiterada más adelante en piezas como *Brisa de verano* (1990).

No obstante, su inquietud le llevará a experimentar con fórmulas bien distintas. Y de hecho, también en 1988 concibe una pieza sumamente original en la que el ángulo de 120° se recorta sobre una lámina blanca de metacrilato que se sitúa entre dos planchas de cristal 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.

Igualmente, en 1990 Miura crea para la Galería Estampa una pieza titulada *120° en la playa de los Genoveses*. Se trata de un objeto múltiple (50 ejemplares) que forma parte de *Transparente*, un conjunto de piezas realizado por diversos artistas partiendo de una pequeña placa de cristal y editado por la citada galería entre 1990 y 1991.<sup>13</sup> En este sentido, la aportación de Miura consiste en estampar con serigrafía sobre dicha lámina 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 los 120°.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Los artistas participantes fueron, además de Miura, Chema Cobo, Manolo Quejido, Antonio Muntadas, La Societé Anonyme, Pedro G. Romero, Mireia Sentís, Mitchell Syrop y Juan Hidalgo. Véase [www.galeriaestampa.com](http://www.galeriaestampa.com) (Fecha de consulta: 3-XII-2010).

<sup>14</sup> De este modo, Miura hace uso de una fórmula que ya había aparecido anteriormente en la portada del catálogo de la exposición que se celebró en la Galería Estampa en mayo de 1990. Véase VV.AA., *Obra 1988-1990. Mitsuo Miura*, Madrid, Galería Estampa, 1990.

Por último, entre las obras más destacadas que Miura hace con este símbolo 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 *120° en la playa de los Genoveses*.<sup>15</sup> Sorprendido por la gran luminosidad de la sala de exposiciones que procedía de un enorme lucernario, Miura propone una original instalación a partir de la disposición irregular de tres toneladas de sal en el suelo que curiosamente formaban en planta un ángulo de 120°. Gracias a la combinación de la luz cenital y los diminutos cristales de sal, Miura logra generar innumerables reverberaciones que reproducen el brillo del oleaje a mediodía, creando un espacio diáfano, resplandeciente y prácticamente desmaterializado.<sup>16</sup>

### *El círculo*

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 repetida, autores como José Ramón Danvilla la han interpretado de forma más concreta como gotas detenidas en su descenso por un cristal.<sup>17</sup>

El círculo como forma simbólica aparece en las obras de Miura desde, al menos, 1988.<sup>18</sup> De hecho, en ese año se datan dos piezas en las que el artista juega con cuadrados de fondos monocromos —gris y azulado respectivamente— sobre los que se sitúa una lluvia de manchas que parecen topos. No obstante, en uno de los casos la composición se anima mediante la incorporación de una fina franja vertical lateral formada por la sucesión de pequeños rectángulos de gamas diversas.

Igualmente, de esta época es también una serie de cuadros de 1988 que hemos podido documentar gracias a su aparición en el número 0 de la revista *Arena Internacional del Arte*, el cual vio la luz en enero de 1989.<sup>19</sup> Se trata de un conjunto de cuatro dípticos en cuya parte izquierda, aparece una superficie monocroma en la que se coloca el habitual lema de “120° en la playa de los Genoveses”, mientras que, en la derecha, se sitúan

<sup>15</sup> Véase PÉREZ URALDE, C., *Mitsuo Miura...*, *op. cit.*

<sup>16</sup> Según una entrevista celebrada el 28 de marzo de 2009.

<sup>17</sup> DANVILLA, J. R., *Ecos de la materia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, s. p.

<sup>18</sup> Lo cierto 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.

<sup>19</sup> Véase “Mitsuo Miura. 120° 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.



aleatoriamente múltiples círculos de pequeño tamaño y diversos colores que cubren gran parte de la superficie y que combinan cromáticamente hablando con los tonos del otro lienzo. Una tipología esta que, aunque con ligeras variaciones, será repetida en 1989 tanto en óleos como en serigrafías. Sin embargo, ese mismo año los círculos también se presentarán individualmente —sin la pieza monocroma— en series de cuatro cuadros de colores variados.

Del mismo modo, en *Paisaje. 7 de la mañana* (1989) Miura nos presenta un magnífico políptico compuesto por seis cuadros yuxtapuestos y pintados en tonalidades sumamente claras de azul, amarillo, verde y violeta. Y, al igual que había hecho en otras obras de 1988 y como volvería a hacer en 1990, sobre ellos coloca unas láminas de vidrio transparente con círculos grabados que recuerdan a gotas de agua y que, estratégicamente iluminados, pueden reflejarse en otras superficies. De esta manera, gracias a la sabiduría con que explota al máximo las cualidades del cristal, Miura logra recrear en estas piezas una sensación de humedad y de frescura muy agradable a la par que consigue unos resultados sumamente poéticos, evocadores y sutiles. De hecho, esta última cualidad, la de la sutileza, alcanza en obras como esta su máximo exponente, ya que no hay nada más discreto que aquello que parece inexistente hasta que no se observa de cerca. Esta característica será común para toda la serie de *La playa de los Genoveses*, puesto que, para ser comprendidas, muchas de estas obras exigen del espectador una contemplación no solo directa, sino también minuciosa.

Este es el caso también de dos polípticos de 1989 *Sin título* que están compuestos por cinco piezas cada uno [fig. 3]. No obstante, a diferencia de las anteriores, en estas obras Miura no graba los círculos en las láminas de vidrio. En cambio, estos se lijan sobre una fina lámina de plástico de suaves tonalidades que se dispone entre dos capas de cristal. Y todo ello se coloca encima de una caja cuyo interior está pintado de diferentes gamas.<sup>20</sup> De este modo, los apenas perceptibles círculos lijados se proyectan como leves sombras por dentro de las piezas, creando una sensación ligera y fresca que permite que el cuadro respire y casi levite.

Además, estas creaciones van a destacar enormemente por la original manera en que se presentan al público, pues se sitúan en el suelo en lugar de colgarse en el muro, como cabría esperar por su formato.<sup>21</sup> A veces con ellas se configuran dos líneas rectas como sucedió en la expo-

<sup>20</sup> Así nos lo expresaba Miura en una entrevista llevada a cabo el 1 de julio de 2009.

<sup>21</sup> Para más información sobre la originalidad del montaje véase RODRÍGUEZ CUNILL, I., *Multiplidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 232 y 234.



Fig. 3. Mitsuo Miura: Sin título, técnica mixta, políptico de 5 piezas, 61 x 305 cm, 1989. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2011.

sición titulada *Antes y después del entusiasmo* de 1989 que tuvo lugar en el Pabellón Español de la Feria Internacional de Arte de Ámsterdam.<sup>22</sup> Sin embargo, en otras ocasiones, se colocan seguidas hasta generar la curvatura de un arco como sucedió en la Galería Miguel Marcos de Zaragoza ese mismo año.<sup>23</sup>

No obstante, no serán estas las únicas piezas que incluyan múltiples círculos con un sentido simbólico, sino que como ya anunciábamos con anterioridad, también aparecerán en infinidad de variedades tipológicas y compositivas a lo largo de toda la serie de *La playa de los Genoveses*.<sup>24</sup>

Por otro lado, a partir de 1991 encontramos obras en las que la forma geométrica circular ya no aparece multiplicada, sino que se individualiza, se agranda y adquiere un total protagonismo, ocupando la parte central del cuadro. Suelen tratarse de lienzos cuadrados que se agrupan creando polípticos y en los que los círculos se pintan de diversas gamas monocromas sobre fondos planos, si bien es cierto que Miura hace también versiones en grabado con texturas más acuosas.

Asimismo, partiendo de los círculos individualizados, Miura propone otra tipología de obras fechadas mayoritariamente en 1991 y que han recibido nombres como *Burbuja violeta*, *naranja*, *amarilla*, *azul* u *Objeto despacio... despacio...*<sup>25</sup> Tal y como el título de algunas de ellas evoca, colo-

<sup>22</sup> Véase BREA, J. L., *Before and After the Enthusiasm*, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1989, s. p.

<sup>23</sup> Véase MURRÍA, A. "120° en la playa de los Genoveses", *Diario 16 Aragón*, (Zaragoza, 28-X-1989), p. 46 y AZPEITIA, Á., "Mitsuo Miura", *Heraldo de Aragón, Artes y Letras*, (Zaragoza, 26-X-1989), pp. 6-7.

<sup>24</sup> Los círculos aparecen, por ejemplo, en lienzos alargados y verticales o cuadrados (1989-1991); multiplicados y superpuestos hasta eliminar los fondos (1991); combinándose con pequeños rectángulos (1992); en pequeños polípticos creando sucesiones de círculos en número ascendente (1992); en instalaciones de frisos corridos (1993); solo perfilados y repetidos (1994), etc.

<sup>25</sup> No obstante, también hay algún ejemplo de 1995. Véase [www.artium.org/coleccion\\_catalogo/coleccion\\_cat\\_ficha.php?Id=02/1162](http://www.artium.org/coleccion_catalogo/coleccion_cat_ficha.php?Id=02/1162) (Fecha de consulta: 21-III-2007). Por otro lado, también debemos aclarar que no todas las obras de esta serie han recibido un título como, por ejemplo, las expuestas en *-3D/03D/+3D*. Véase: BORJA, E., *-3D/0D/+3D*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994, p. 39, y GRAS BALAGUER, M. *et alii*, *La vida Privada. Colección Josep M.ª Civit*, Huesca, Centro de arte y Naturaleza, 2007, p. 89, y pp. 176-177.



Fig. 4. Mitsuo Miura: Sin título, óleo sobre lienzo, políptico de 4 piezas, 130 x 520 cm, 1988. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2011.

cadras sobre el muro, 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 como semiesferas de metacrilato transparente dispuestas sobre bases de madera pintadas al óleo en colores diferentes. Además, normalmente se sitúan en la pared creando una armónica gradación cromática, si bien es cierto que, en algunas ocasiones, también se han instalado de forma aleatoria.<sup>26</sup>

De este modo, con este tipo de piezas tan originales 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), un conjunto de serigrafías que incluía círculos bidimensionales y del que hablaremos con detenimiento posteriormente.<sup>27</sup> En este sentido, en el catálogo que se editó con motivo de la misma Emanuel Borja afirmaba que:

*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).*<sup>28</sup>

Por otro lado, otro interesante conjunto de obras que incide en la idea del círculo para aludir a la humedad y al agua, aunque centrándose más en la felicidad y el bienestar que le proporcionaba su vida y sus experiencias personales en la playa de los Genoveses, es el que lleva por título *¡¡Qué vida!! Tan maravillosa*.<sup>29</sup> Así, por ejemplo, en 1989 Miura presenta un cuadrado cubierto por multitud de lunares naranjas sobre un fondo

<sup>26</sup> Este 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. En este sentido, nos gustaría agradecer profundamente a esta galería y, muy especialmente, a Clara Colinas, responsable de su sede salmantina, toda la información que nos facilitaron para esta investigación.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> BORJA, E., *-3D/0D/+3D...*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>29</sup> Para la formulación de este título tan optimista Miura se inspiró en la célebre declaración de Marcel Duchamp en la que afirmaba que tenía una vida "absolutamente maravillosa". Véase CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 11.

del mismo tono pero más oscuro.<sup>30</sup> No obstante, esta temática no alcanza su máximo esplendor hasta 1990 cuando edita en la Galería Ginkgo dos obras múltiples de enorme originalidad. Ambas versiones están formadas por una serie de círculos de aluminio, en el primero de los cuales se graba el título de la obra mediante puntitos que horadan la fina superficie de metal.<sup>31</sup> Una de ellas está compuesta por 30 discos barnizados de pequeño tamaño (6,8 centímetros de diámetro) que se guardan en una caja de madera, mientras que la otra posee 20 piezas de 32,7 centímetros de diámetro que se presentan en un recipiente de plástico.<sup>32</sup> Estos discos estaban concebidos para instalarse hábilmente sobre el muro de tal modo que pudiesen captar la luz de los focos o de las ventanas de la sala donde se ubicasen y reflejarla en otros puntos, creando un juego de destellos de gran belleza que recuerda al centelleo de las olas del mediterráneo iluminadas por el sol del mediodía.<sup>33</sup>

### *El rectángulo y la cruz*

Como ya hemos tenido oportunidad de comentar con anterioridad, para la realización de la serie de *La playa de los Genoveses* Miura parte de los apuntes fotográficos que previamente había tomado con su cámara durante sus estancias en ese lugar. Por ello, apenas sorprende que, además del ya analizado ángulo de visión de 120°, 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 con rectángulos y cruces otros dos de los crípticos símbolos que poblarán sus obras de este momento y que le servirán para condensar el amplio paisaje que se abre frente a él, reduciéndolo a su mínima expresión geométrica.

En febrero de 1989 Miura presentó en una exposición en la Galería Egam de Madrid, entre otras, dos parejas de cuadros rectangulares y de

---

<sup>30</sup> En este sentido, la elección del naranja se explica porque era el color de la tienda de campaña en la que Miura dormía en la playa, tal y como nos lo transmitió en una entrevista el 28 de marzo de 2009.

<sup>31</sup> El taller de ediciones y obra gráfica Ginkgo fue creado por el propio Mitsuo Miura junto a Arturo Rodríguez en 1989 y desde finales de 1992 también se convirtió en galería hasta su cierre a principios de 1998. [Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (A.M.N.C.A.R.S.), Galería y Ediciones Ginkgo, r. 148295, Eph. 3 [2], (Madrid, 3-XII-1992)] y [A.M.N.C.A.R.S., Galería y Ediciones Ginkgo, r. 148295, Eph. 3 [47], (Madrid, 16-I-1998)].

<sup>32</sup> Igualmente, Miura aplicará el tratamiento metálico del círculo en una serie de serigrafías realizadas en un taller dirigido por Pepe Albacete y celebrado en Arteleku en 1994. Véase ALBACETE, P., *12 experiencias*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

<sup>33</sup> Estas obras han protagonizado diversas instalaciones desde 1990 hasta 1994, entre las que destaca la de la Galería Cellar de Nagoya (Japón, 1992) y la de la Galería Ginkgo (Madrid, 1993). Véase MAGALLÓN, G., "Mitsuo Miura: pinto todo lo que forma parte del paisaje", *El Diario Vasco*, (San Sebastián, 3-VIII-1994), p. 47, y MURRÍA, A., *Mitsuo Miura...*, *op. cit.*, pp. 32-33 y 44-45.

pequeño tamaño pintados monocromamente de amarillo y azul claro respectivamente y fechados en 1988. En cada par de piezas uno de los lienzos estaba colocado en posición vertical y el otro en horizontal de tal modo que representaban las dos principales posibilidades que ofrece el encuadre fotográfico.

Este tipo de composición, aunque apenas volverá a aparecer en la trayectoria de Miura, será de suma importancia, puesto que es el germen del ya anunciado símbolo de la cruz. Esta forma, lejos de poseer connotaciones religiosas, no es sino la consecuencia lógica de la unión de lo horizontal y lo 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, uno encima del otro, 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 cuadro con una tela amarilla, color que la relaciona también con el tono del sol y de la arena.

Poco después empieza a desarrollar otras posibilidades empleando un solo cuadro, aunque también con el perfil cruciforme recortado. Así, *Sin título* de 1989 está realizado con una pintura naranja muy espesa que logra un acabado orgánico y que habla de las irregularidades de la playa y de la vida que esconde la naturaleza detrás de la aparente calma. Ahora bien, en 1990 experimenta en otras obras empleando láminas transparentes azules y amarillas con el fin de lograr la máxima ligereza posible.

Paralelamente, Miura también pinta la cruz en el centro de un lienzo, quedando así inscrita en un cuadrado. Aún así, siempre se esfuerza por dejar constancia de que se trata de la unión de dos rectángulos diferentes a través de ligeras variaciones cromáticas en cada una de las franjas que la componen. De hecho, en 1988 crea un políptico compuesto por cuatro cuadros de gran tamaño en los que aparece una cruz en cada uno de ellos pintada en gamas que van del amarillo al naranja y que va reduciendo su tamaño progresivamente hasta casi perderse en el inmenso fondo blanco [fig. 4]. Una composición esta que será retomada nuevamente en 1989, aunque invirtiendo el colorido de la cruz y de los fondos.

Por otro lado, relacionada con los símbolos anteriormente descritos, pero con una solución más sencilla —si cabe— formalmente hablando, se encuentra *Sin título* de 1988, una obra extremadamente sintética en la que solo se observa una delgada franja turquesa 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



Fig. 5. Ejemplo de segmento circular. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2011.

un simplificado dibujo en el que une con una línea el espacio de aproximadamente tres kilómetros que separa los dos montículos de la playa de los Genoveses y que se corresponden con el horizonte marino.

### *El segmento circular y el triángulo*

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.

Este es el caso, por ejemplo, del segmento circular, una figura alargada que posee un lado recto y otro curvo y que reproduce el perfil de la playa de los Genoveses vista desde lejos [fig. 5]. Inicialmente, Miura experimenta con esta forma dándole un sentido tridimensional, disponiéndolo perpendicularmente al muro como se puede comprobar en el conjunto de seis piezas de 1989 de tonos pastel que presentó en la ya mencionada exposición de la Galería Trayecto de Vitoria en 1990. No obstante, posteriormente también va a aparecer —al igual que el resto de formas— en una serie de cuadros, serigrafías y grabados de los que hablaremos posteriormente.

Finalmente, entre los símbolos que se disponen en las obras de Miura no podemos olvidar el triángulo, el cual sintetiza el concepto de montaña y, en concreto, los dos montículos que situados a cada lado 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 en sus montajes fotográficos de 1983-84, así como también en algunos bocetos de instalaciones de 1988 que lamentablemente no se llevaron a cabo.<sup>34</sup> Con todo, no hará su aparición como símbolo hasta 1990 y, además, no será tratado individualmente, sino formando parte de una serie de polípticos que agrupa todas las figuras simbólicas y que funciona como un catálogo de las mismas, motivo por el cual, hemos considerado más oportuno analizarlas a modo de colofón final.

<sup>34</sup> Véase "Mitsuo Miura. 120°...", *op. cit.*





Fig. 6. Mitsuo Miura: En la playa de los Genoveses, óleo sobre lienzo, políptico de 5 piezas, 72,5, x 500 cm, 1988. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2011.

En 1990 Miura realiza bajo el título común de *En la playa de los Genoveses* dos obras muy similares, pero realizadas en técnicas diferentes (óleo sobre lienzo y serigrafía) [fig. 6].<sup>35</sup> Tanto una como otra se componen de cinco piezas en las que Miura diseña un triángulo, un círculo, un ángulo de 120°, un segmento circular y una cruz respectivamente. Cada una de estas formas se pinta de un color diferente que a su vez representa el sol, el mar, el cielo, la vegetación o la arena. Y en todas las piezas se observa 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. De este modo, se favorece la ilusión de profundidad, al mismo tiempo que se consigue una agradable sensación de humedad y frescor, propias de la bruma del mar.<sup>36</sup>

También en 1990 Miura concibe un conjunto de ocho grabados realizados en aguafuerte y aguatinta que se constituye como un muestrario incluso más completo que el anterior de todos los principales símbolos que Miura usa en relación a la playa de los Genoveses. Así, además de las cinco formas que acabamos de comentar, se añade la composición de dos rectángulos uno vertical y otro horizontal y una retícula que reproduce la estructura de algunas de sus obras anteriores pertenecientes también a esta misma serie.<sup>37</sup> No obstante, en esta ocasión solo se dibujan sus perfiles sobre fondos azulados, verdosos o amarillos y además, la consabida lluvia de círculos no se incluye en todos los ejemplos.

Ya en 1992 vuelve a reunir solo los cinco símbolos principales, pero esta vez construyéndolos en madera. Por tanto, las piezas rozan casi la tri-

<sup>35</sup> 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. En este sentido, nos gustaría agradecer a Óscar Muñoz Sánchez, conservador del Servicio de Conservación de Dibujo y Grabado de dicha institución, su inestimable colaboración durante el estudio de estas piezas.

<sup>36</sup> En el caso de las serigrafías este efecto se ha logrado, aprovechando las propiedades translúcidas del papel vegetal escogido, al aplicar las pantallas serigráficas de los círculos en el reverso del soporte, en lugar de en el anverso como la figura principal.

<sup>37</sup> Este símbolo también aparecerá aunque ampliando el número de casillas en un grabado de 1991 que le encargó la Fundación Juan March para una felicitación de Navidad. Así nos lo comunicaba Miura en una conversación telefónica mantenida el 9 de enero de 2010.

dimensionalidad y se recortan sobre el muro de forma semejante a como lo hacían las *shaped canvas* (lienzos con formas) en los años sesenta.<sup>38</sup> Esta solución le servirá posteriormente para realizar algunas de sus instalaciones más célebres como la llevada a cabo en el *stand* de ARCO'93 de la Galería Juana Mordó donde cubrió todo un muro azul con este tipo de figuras.<sup>39</sup>

Finalmente, tampoco podemos olvidar la propuesta que Miura lleva a cabo dentro del proyecto *Cuadro a Cuadro* que organizó el Instituto Oficial de Radio Televisión Española (IORTV) del 17 al 28 de enero de 1994.<sup>40</sup> En ella, Miura hace una curiosa, aunque un tanto *naïf*, versión animada por ordenador de cuadros y fotografías pertenecientes a su serie *120° en la playa de los Genoveses* —incluidos, por supuesto, muchos de los símbolos comentados—, los cuales iban cambiando de color gradualmente.

## Conclusión

Tal y como demuestran las obras analizadas en este trabajo, una parte fundamental de la serie dedicada a la playa de los Genoveses, la cual ocupará la producción de Miura durante casi una década, está protagonizada por una serie de figuras muy simples que reflejan las experiencias que Mitsu Miura vivió en ese paisaje marino y que constituyen un rico lenguaje simbólico.

De este modo, el artista somete la naturaleza a un concienzudo proceso de observación, interiorización y condensación. Y a través de ángulos de visión, de encuadres y de la geometrización de algunos elementos de la naturaleza, los cuales además, poseen a menudo colores simbólicos, nos remite tanto a cuestiones sensoriales como a vivencias personales que, puesto que parten siempre del propio autor, ofrecen una mirada subjetiva y personal del mundo que le rodea.

Consecuentemente, aspectos como el estudio y la perfecta adecuación de los materiales; la complejidad conceptual que subyace bajo la aparente sencillez en los resultados; la singularidad de los montajes; la variedad tipológica y compositiva; o la sutileza, belleza, originalidad y capacidad de evocación que poseen, convierten a todas estas piezas en un destacadísimo y excepcional episodio tanto dentro de la trayectoria profesional de Mitsuo Miura, pues con ellas alcanza la plena madurez creativa, como también, por supuesto, de todo el arte español contemporáneo.

---

<sup>38</sup> De hecho, una forma triangular muy similar a esta había sido empleada en 1965, haciendo referencia también a una montaña, por Richard Tuttle (New Jersey, 1941). Véase WIEHAGER, R., *et alii*, *Maximin: tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, 2008, p. 150, y RÜHRBERG, K., *Arte del siglo XX*, Köln, Taschen, 2005, p. 361.

<sup>39</sup> HUICI, F., "Muros de luz", *El País*, (Barcelona, 15-III-1993), p. 36.

<sup>40</sup> Véase JIMÉNEZ, M., *Cuadro a cuadro [Video]*, [Madrid], IORTV, 1994.