

MITSUO MIURA

Experiencia perceptiva



...despacio, ...despacio..., 1991. Exposición *Dos tiempos-Dos paisajes*. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Cortesía: el artista.

ALICIA MURRÍA*

Se puede calificar a Mitsuo Miura de artista singular, casi raro en nuestro entorno, aunque haya estado activamente integrado en el devenir artístico de este país desde su llegada en 1966, tan cercano a los creadores más destacados de su generación como distante en su forma de hacer arte. Una distancia que se aprecia desde sus primeras obras y que es solo comparable a la que aportan hacia finales de esa misma década otros dos extranjeros que aquí se instalan, Adolfo Schlosser y Eva Lootz. Con ellos ha compartido algunos intereses, como la atención por la naturaleza, aunque sus lenguajes y herencia cultural, centroeuropea la de ellos oriental la suya, les llevarán, en buena lógica, a concretar esa mirada de muy diferente manera.

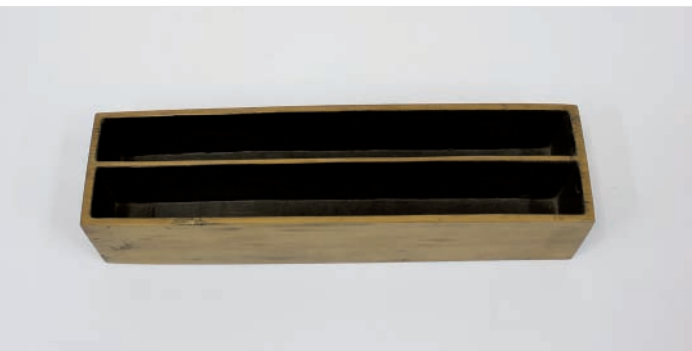
Desde la que iba a ser su última exposición en Helga de Alvear, en 2004, galería a la que ha estado vinculado durante más de una década, Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) no había expuesto en

Madrid hasta este año. Un silencio que se ha visto compensado con su pequeña retrospectiva en Alcobendas¹ y su individual en la veterana galería Evelyn Botella, y que lo será también en mayo de 2013 pues el MNCARS pone a su disposición el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, encargo que si bien no suple la necesidad de una revisión de sus cuatro décadas y media de intensa trayectoria, viene, al menos, a subrayar su importancia.

Dicho lo cual no resulta desacertado que sea este lugar –el Palacio de Cristal– el asignado a Miura pues, con el correr de los años, el interés por el espacio como elemento integrante de la obra se ha ido priorizando en su hacer, como ha puesto de manifiesto en diferentes exposiciones y proyectos desarrollados desde mediados de los 90. Pero también hay que señalar que este aspecto no es del todo nuevo; ya en 1971 desplegaba pequeñas piezas que invadían los muros de la galería², o como más tarde, por ejemplo, cuando



Sin título, 1979 – 1997. Cortesía: el artista.



Sin título, 1985. Cortesía: el artista.

pinta todo el perímetro de la sala con el color exacto de unos mínimos lienzos diseminados de forma aleatoria en las paredes, logrando así una experiencia envolvente, donde los límites físicos se diluían constituyendo una experiencia intensa del lugar.³

Ahora, en apariciones recientes, unas estructuras livianas atraviesan el espacio⁴, a veces, de manera ordenada formas verticales unen suelo y techo como columnas ingravidas, otras veces se abren desde la base conforme ascienden, o se entrecruzan en diferentes direcciones en diálogo con la iluminación. Finas líneas de color que modifican el lugar y a la vez lo rubrican, que lo concretan y dilatan, y que invitan al espectador al desplazamiento, a la interacción, situándolo en un espacio y tiempo reales, que no remiten a nada fuera de la experiencia perceptiva, estableciendo una relación cuerpo / obra / espacio en términos de temporalidad.

Esta manera de lograr que el espacio sea parte sustancial de la obra señala una evidente filiación minimalista que es recurrente en buena parte de su obra y se concreta en su interés por las figuras esquemáticas (el cuadrado, el cubo, el círculo), los desarrollos seriales, la reducción y esencialidad de las formas. A los años 70 pertenecen los pequeños cubos perfilados en madera o las cajas con su interior ennegrecido a base de betún, rotundas, misteriosas, delicadas, así como unas series de dibujos en grafito que exploran también formas geométricas y cuyo perfil el lápiz grueso ha suavizado proporcionándoles una profundidad llena de matices.

La serialidad, la repetición de elementos, su prolongación en el espacio o el muro, tan presente en la obra de Miura y que podría leerse en clave puramente analítica, o como indagación formal, está filtrado sin embargo por otros intereses y se vincula más a una actitud de observación que introduce el tiempo, la demora, la percepción de los cambios que se producen en el entorno, sea este el de la naturaleza o el urbano.

La exposición de Alcobendas, titulada precisamente *Dos Tiempos-Dos Paisajes*, incluía unas piezas que resultan importantes para entender determinadas líneas del trabajo de Miura. Se trata de unas series de fotografías. Tomadas en la playa de Almería, donde pasaba los veranos desde finales de los años 70 y a lo largo de los 80, sin intenciones artísticas, la función de pasatiempo se combina en ellas con la de cuaderno de notas, pequeño laboratorio de ideas. En blanco y negro y pequeño formato captan variaciones físicas en la naturaleza, el horizonte, las nubes, formas en la arena, composiciones geométricas, y se convierten en un material en extremo interesante como plasmación de sus puntos de atención, de una reflexión que dará frutos en obras posteriores. Conviene detenerse en las secuencias integradas por fotos que captan la línea del horizonte conformando una visión panorámica, que alude tanto a la idea de fragmentación como a la de abarcabilidad, y que tiene su contrapunto en las secuencias de color que ha llevado a cabo a través de objetos, pinturas y papeles.

120° en la playa de los Genoveses, alude a la apertura del objetivo de la cámara, y será un título que abarque diferentes producciones a lo largo de aquellos años. Este lugar marca una prolongada etapa donde el paisaje será eje de reflexión. Poco dado a teorizar sobre su



Show Window, 2012. Exposición *Dos tiempos-Dos paisajes*. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Cortesía: el artista.

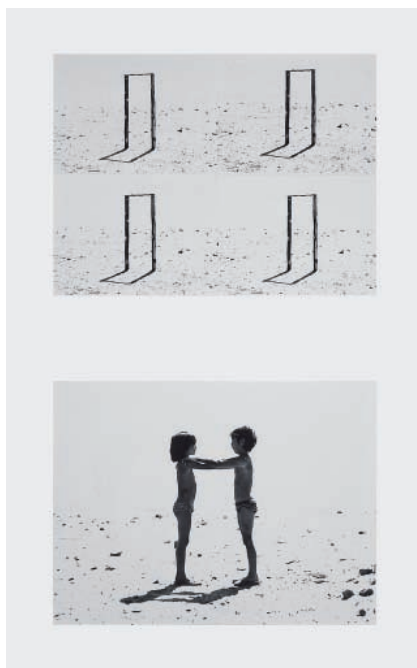
obra, en algún momento (a comienzos de los 90) señala «yo pinto paisajes», extremo que introduce una cierta confusión a la hora de analizar su trabajo aunque tampoco sea radicalmente falso. En todo caso requiere matizaciones aunque se puede afirmar que los espacios naturales son una especie de trasfondo de buena parte de su trayectoria, sobre todo hasta mediados de los 90 momento a partir del cual su mirada se concentra en la ciudad y en el impacto de sus reclamos visuales.

Los paisajes de la playa almeriense activan un ahondamiento en términos perceptivos, el color cobra una extraordinaria dimensión y, en paralelo, explora materiales como el plástico, el cristal, las telas teñidas industrialmente, todos estos recursos son utilizados por Miura para trasladar el efecto de los cambios de luz desde el amanecer al atardecer, el color de la arena, de las plantas, las gradaciones del mar, las variaciones que la humedad o el calor introducen en la fisicidad de las cosas.

Junto a una simplificación radical la obra de Miura adquiere

una extraña intensidad. Como si la observación minuciosa de los fenómenos, de los factores mínimos, de las sensaciones y reacciones del ojo y la piel, su trascurso y duración, estuvieran impresas en el color y la forma con efecto de presencia.

Avanzada la década de los 90 Miura utiliza el color con mayor radicalidad, atrás queda una especie de armonía interna, de calma, que había presidido anteriores etapas, como si la atención se hubiese desplazado de la línea del horizonte del mar al *skayline* de cualquier gran ciudad... Miura se enfrasca en la observación de la epidermis urbana, en las retículas de las construcciones, en los estallidos de luz de los escaparates; los colores adquieren la rotundidad industrial, adoptan la máxima intensidad para trasladar un efecto que ha dejado atrás aquella relajación y adopta otro ritmo. Piezas como *Esta ciudad no es suficientemente grande para los dos*, fechada en 1996, una gran instalación compuesta por láminas de contrachapado con recortes irregulares y color intenso (azul, amarillo, verde, naranja, rojo) que se insertan perpendicularmente en la



La playa de los Genoveses, 1983. Fotografía. Cortesía: el artista.



pared o emergen de ella, son magníficos ejemplos de ese nuevo dinamismo que viene a contagiar toda su producción a partir de entonces. En 1995 inauguraría el nuevo espacio de la galería Helga de Alvear con una serie de cuadros monocromos en cuyo perímetro, como si de un marco se tratase, se recortan fragmentos de círculos a diferentes alturas. Hablaba entonces ya de la ciudad como el inmenso contenedor de reclamos visuales, de escaparates luminosos, de neones, de opulencia para la mirada...

En sucesivas individuales presentadas en esta misma galería las formas tridimensionales y el espacio cobraban cada vez mayor relevancia concibiendo ese despliegue a través de poderosas instalaciones. A la vez, la pintura se desplegaba con formas de extraordinaria vitalidad y eléctrico colorido. Ahora casi se podría decir que busca una dimensión lúdica a través de una fina ironía, esa que muerde la forma geométrica para introducir un giro, un *enrarecimiento*, una especie de *polución* que arranca una sonrisa.

Ya en la década de 2000 produce una serie de pinturas constituidas por la suma irregular de pequeños lienzos de diferentes dimensiones, monocromos unos, con formas ovaladas o atravesados por franjas de color en diferentes direcciones los otros, unas composiciones anárquicas donde cada una de las partes parece buscar un acomodo aleatorio y chirriante; otras veces una sola tela es escenario de esa fragmentación a base de retículas y geometrías alteradas. *Show Window* será el título genérico de estas piezas que

individualizará con tan solo las iniciales SW seguidas de una numeración.

Extraordinariamente prolífico, también ha explorado otras vías donde ha desarrollado una nada desdeñable producción, herramientas como el ordenador le han servido para generar piezas que se transforman en puros estallidos de color mediante formas aguzadas y superficies punteadas, o ha utilizado el plotter como medio de impresión para unas obras en las que ha combinado recortes de imágenes de prensa que una vez fotografiados adquieren el aspecto de collage. Y es que si Mitsuo Miura ha llevado a cabo su obra mayor en el ámbito de la pintura, la escultura y la instalación no se puede dejar de lado una vía de extraordinaria importancia y complementaria en su trayectoria y es esta la de la obra múltiple y el grabado⁵. Tanto de su propia creación como poniendo su conocimiento al servicio de otros artistas el taller de Miura ha dado buena parte de la mejor producción seriada que se ha generado en nuestro país, introduciendo una radical renovación de este campo.

Miura nos coloca ante un tipo de trabajo que asume el conocimiento de las corrientes fundamentales –de la herencia constructivista al minimalismo, de la abstracción analítica a las prácticas conceptuales o el pop– de la evolución del arte contemporáneo occidental, pero este conocimiento aparece filtrado por su cultura de origen; de la arquitectura japonesa a sus jardines diseñados para la experiencia contemplativa, y donde las efusiones del yo no tiene cabida y menos aún la asunción trágica de la vida –ni siquiera su exploración de la negrura roza la idea de negación sino que se inserta en esa tradición que Junichiro Tanizaki desarrolla en su *Elogio de la sombra*–; al contrario, parece reivindicar el placer de la existencia. Tampoco intenta representar el mundo o *contarlo* –aunque sus composiciones de despliegues horizontales nos recuerden a los makimono, los rollos de papel de arroz o de seda que contenían textos y dibujos en la tradición japonesa– sino *presentarlo* como experiencia física aprehensible.

Esa formulación huye de la grandilocuencia, de la retórica, de la jerarquización, todo se puede reducir a un punto, un signo mínimo que concentra el significado. La aparente sencillez de su obra procede de elaboraciones complejas pero se materializa como sin dejar rastro, eligiendo materiales sencillos, cotidianos e identificables, *literales* como las cintas para envolver regalos. Practica una formalización de bajo coste que encierra un posicionamiento frente el despilfarro de medios, sea en la vida o en el arte. Podría

decirse que practica una especie de distancia que anula cualquier asomo de trascendencia. Utiliza una escala humana que implique al espectador sin imponerle una interpretación, una dirección de lectura, desplazando su atención hacia el acto de percibir como si intentase provocar en él un pequeño vértigo, pura experiencia.

* Alicia Murriá es crítica de arte,
comisaria de exposiciones
y directora de ARTECONTEXTO

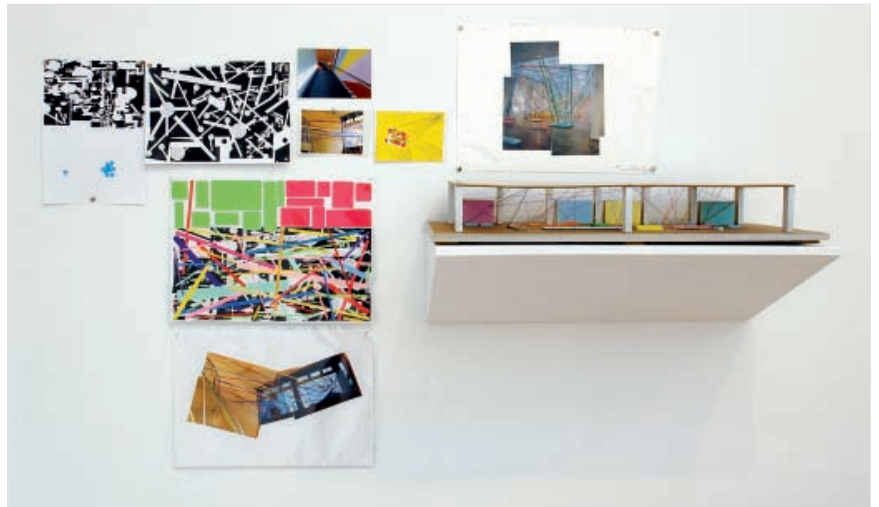
NOTAS

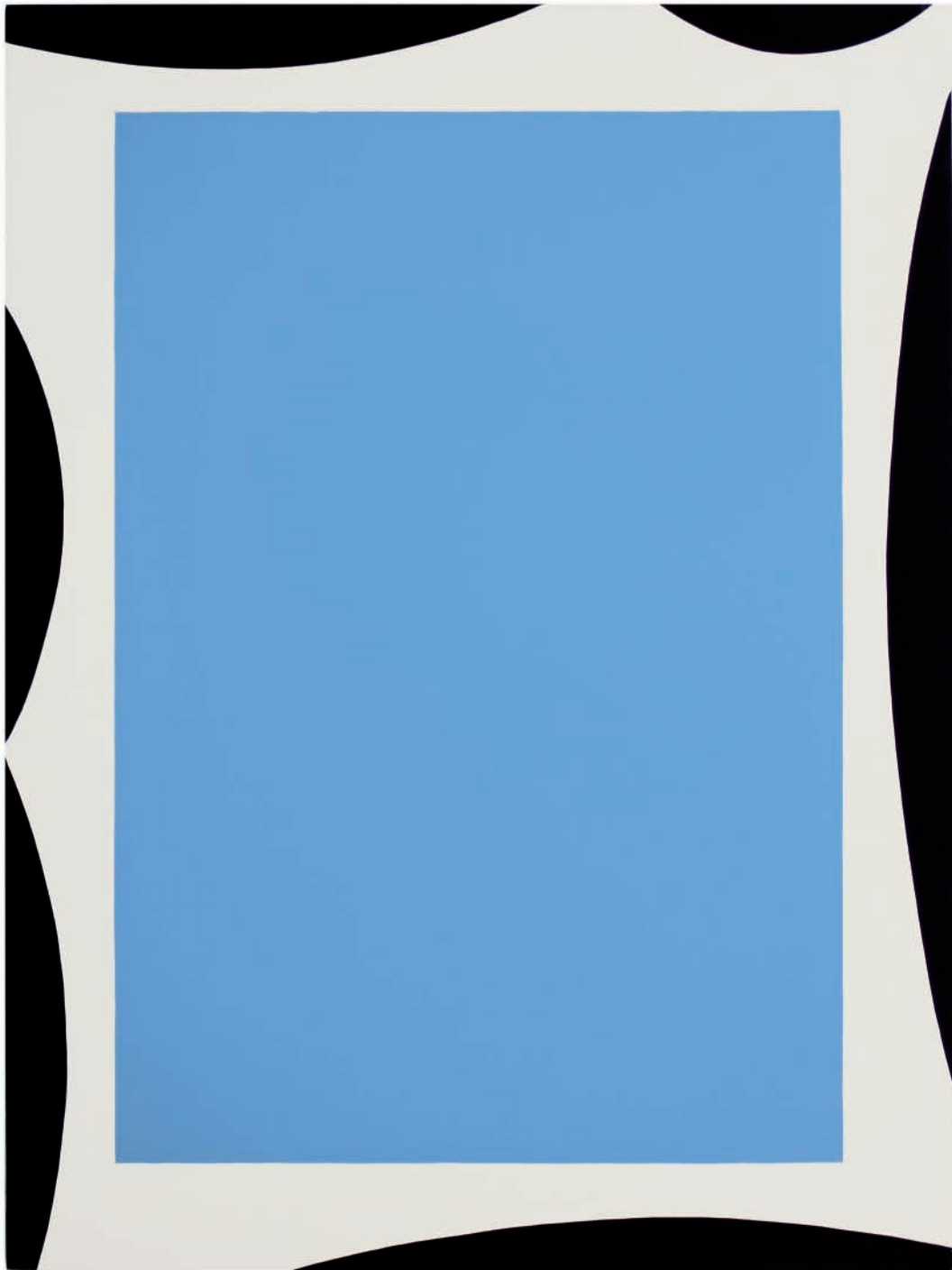
1. Centro de Arte Alcobendas, mayo 2012. Exposición comisariada por Pablo Llorca.
2. Sala Amadís, Madrid
3. Cruce, febrero de 1992, Madrid
4. De manera fundamental en su intervención concebida para las salas del Museo Barjola en Gijón, en mayo de 2002 y también en las exposiciones citadas, Centro de Arte Alcobendas y galería Evelyn Botella.
5. Fue Fernando Zóbel, cuando en la década de los 60 Miura se instala en Cuenca, quien le regaló su primer tórculo.



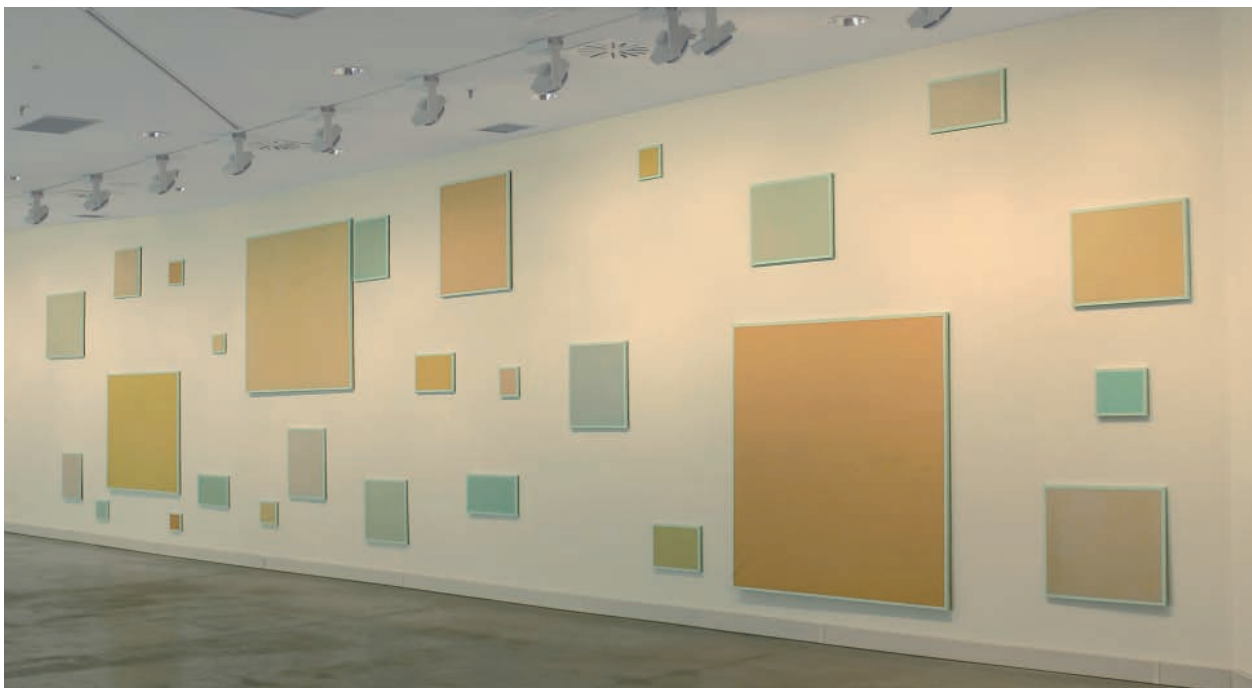
Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos (detalle), 1996.
Exposición *Dos tiempos-Dos paisajes*. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Cortesía: el artista.

Vista de la exposición *Show Window*. Galería Helga de Alvear, 2004. Cortesía: el artista.





Sin título, 1995. Cortesía: el artista.



Una playa, 1993. Exposición *Dos tiempos-Dos paisajes*. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Cortesía: el artista.



Show Window, 2006. Exposición *Dos tiempos-Dos paisajes*. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Cortesía: el artista.



MITSUO MIURA

Perceptive Experience

ALICIA MURRÍA*

Mitsuo Miura can be classified as a singular artist, almost strange in our sphere although he has been actively integrated in the artistic transformation of this country since his arrival in 1966, as close to the most significant creators of his generation as he is distant in his way of making art, a distance that can be seen in his earliest work and that is only comparable to what was contributed towards the end of this same decade by two other foreigners that are installed here, Adolfo Schlosser and Eva Lootz. Though he has some shared interests with them, such as an attention to nature, their languages and cultural heritage, they being Central European and he Asian, have played a logical role in the very different ways in which they have established their viewpoints.

Since his final exposition at Helga de Alvear in 2004, a gallery that he had been associated with for more than a decade, Mitsuo Miura (Iwate, Japan, 1946), has not shown his work in Madrid until this year. This silence was compensated for with a small retrospective in Alcobendas¹ and a solo exposition in the veteran gallery Evelyn Botella. Additionally, MNCARS has offered him the Palacio de Cristal in Madrid's Retiro Park for May of 2013, a commission that, though it does not supplant the need to review his four and a half decades of intense trajectory, at least helps underline its importance.

That being said, the fact that this place –the Palacio de Cristal– was assigned to Miura seems fitting, given that with passing time his interest in the space as an integral element of the work has become a priority for him, as demonstrated by the different expositions and

projects that he has developed since the mid 90s. But it is also important to point out that this is not a completely new characteristic. In 1971 for example, he spread out small pieces that invaded a gallery's walls², and later, the entire perimeter of an exhibit space was painted the exact same color as some canvases hung randomly on the walls, thereby creating an all-enveloping experience where the physical borders were blurred to create an intense experience of the space.³

In more recent apparitions, some lightweight structures pass through a void.⁴ At times, vertical shapes bring the floor and ceiling together in an orderly way, like weightless columns. In other instances, they open up from the base as they ascend, or the cross over one another haphazardly in a dialogue with the illumination. Thin lines of color that modify the space and at the same time make their mark upon it; they define it and expand, and invite the spectator into the movement, the interaction, situating it in a real time and place, referring only to the perceptive experience, establishing a relationship between body / work / space in temporary terms.

This way of transforming the space into a substantial part of the work indicates a clear minimalist affiliation that is recurrent in a large part of his work and that is confirmed by his interest in schematic forms (the notebook, the cube, the circle), the development of series, the reduction and essentiality of shapes. The 1970s saw the creation of the small wooden cubes, as well as the boxes with their interiors blackened with shoe polish: rotund, mysterious, delicate; as well as a series of graphite



Sin título, 1979. Courtesy: the artist.



drawings that also explore geometric shapes— their lines softened by the greasy pencil, giving them a complexity rife with nuances.

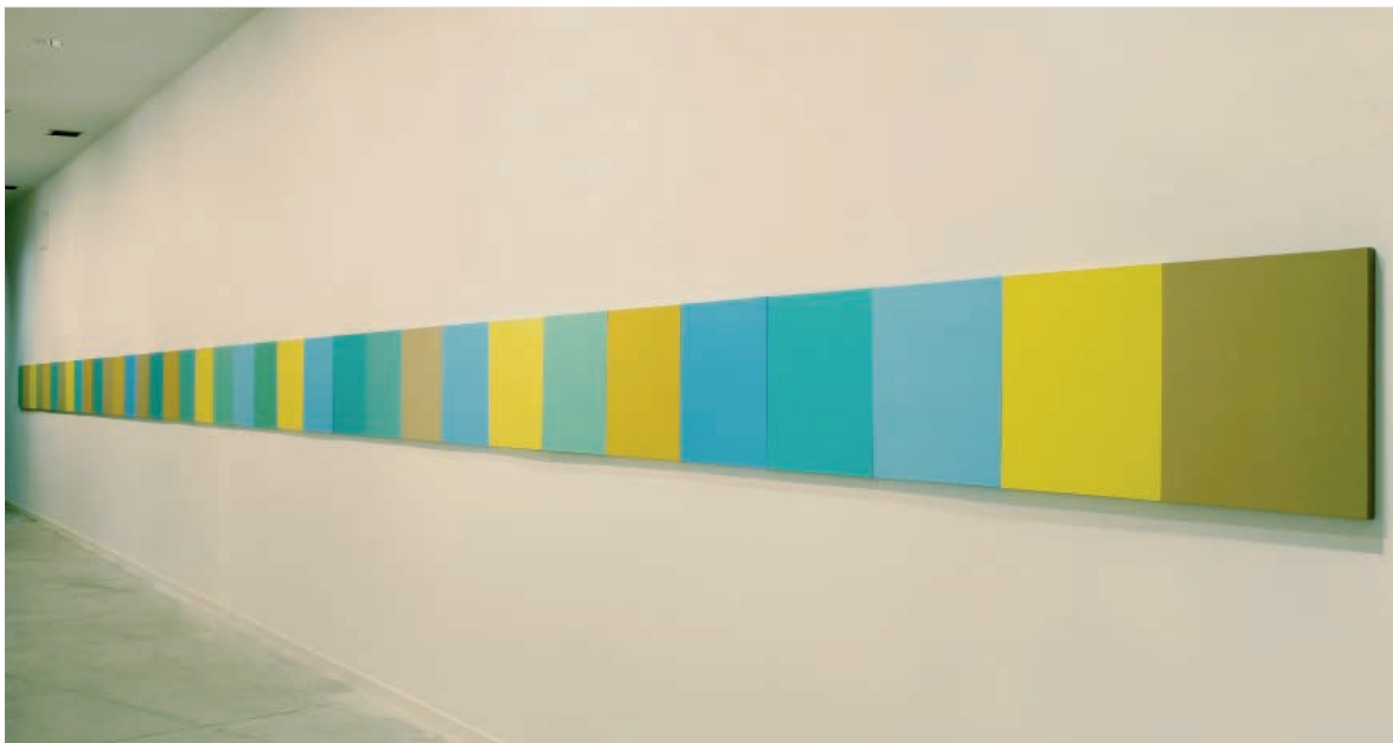
The serial quality, the repetition of elements, their prolongation in space or on the wall, so present in Miura's work, could be read in a purely analytic code or as a formal inquiry. It is, however, filtered through other interests and more closely related to an attitude of observation that presents time, delay and the perception of the changes that occur in the surroundings, whether they are in nature or an urban setting.

The exposition in Alcobendas, entitled precisely *Dos Tiempos*. *Dos Paisajes* (Two Times. Two Landscapes), includes some pieces that are very important to understanding certain lines of Miura's work. It consists of some series of photographs, taken without artistic intentions on the beach in Almería, where the artist spent his summers from the end of the 70s and throughout the 80s. In them, the function of the pastime is combined with that of the notebook, the small laboratory of ideas. These black and white, small format photographs capture physical variations in nature: the horizon, clouds, shapes in the sand, geometric compositions; which turn into extremely interesting material as a form of his points of interest, of a reflection that will go on to bear fruit in later works. Is a good

idea to stop and contemplate the sequences that are comprised of photos that capture the line of the horizon creating a panoramic view, alluding as much to the idea of fragmentation as it does to that of inclusion, and that has its counterpoint in the color sequences that he has created using objects, paints and papers.

120° en la playa de los Genoveses (120° on the Genoveses beach) alludes to the opening of the camera's lens, and it would be a title that would span different productions throughout those years. This place marks a prolonged period during which the landscape will serve as the axis for reflection. Little given to theorizing about his work, at some point (in the early 90s) he points out, "I paint landscapes", an extreme that introduces a measure of confusion when it comes to analyzing his work, although nor is it radically untrue. In any case it requires fine turning although the affirmation can be made that natural spaces provide a type of backdrop for a large part of his trajectory, particularly until the mid 1990s at which time his gaze turned to the city and the impact of its visual lures.

The beach landscapes of Almería signify a deepening in perceptive terms. Color takes on an extraordinary dimension and, in parallel, he explores the use of materials such as plastic, glass and industrially dyed fabrics. Miura uses all of these resources to translate



La playa de los Genoveses, 1988. *Dos tiempos-Dos paisajes* exhibition. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Courtesy: the artist.

the effect of the changes in light from dawn to dusk, the color of the sand, the plants, the progressions of the sea, the physical variations that humidity and heat affect on the physical nature of things.

When combined with a radical simplification, Miura's work acquires a strange intensity. It's as if the meticulous observation of phenomena, the minimum factors, the sensations and reactions of the eye and the skin, their passing and duration, were printed in the color and form with the effect of appearance.

Towards the end of the 1990s, Miura uses color more radically, leaving behind a kind of inner harmony and calm that had presided over earlier periods, as if the attention had moved from the horizontal line of the sea to the skyline of any large city... Miura delves into the observation of the urban epidermis, the reticles of buildings, the explosions of light from store windows. The colors acquire an industrial rotundity and adopt their maximum intensity to convey an effect that leaves behind that relaxation and adopts another rhythm. Pieces like *Esta ciudad no es suficientemente grande para los dos* (This city isn't big enough for both of us), from 1996, is a large installation made up of irregularly cut and brightly colored (blue, yellow, green, orange, red) sheets of plywood that have been perpendicularly inserted into the wall, or that emerge from it. They are magnificent examples of this

new dynamism that has infected all of his production ever since. In 1995, he inaugurated the new Helga de Alvear gallery with a series of paintings with monochromatic borders, like frames, in which fragments of circles are cut out at different heights. At that point he was already talking about the city as the huge container of visual lures, of luminous store windows, neons and opulence for the gaze...

In successive solo shows at this same gallery, three-dimensional forms and the space became more and more relevant, conceiving of this display through powerful installations. Simultaneously, paintings unfolded with forms that were both extraordinarily vivacious and electrically colored. At this point, it could almost be said that he was looking to project a playful dimension using delicate irony, that which bites the geometric shape to introduce a twist, something strange, a kind of pollution that draws a smile.

By the decade of the 2000s, he had already produced a series of paintings made up of the irregular sum of small, different sized canvases, some of them monochromatic, with oval shapes, or traversed by blocks of color shooting out haphazardly –some anarchistic compositions where each of the parts seems to seek out a random and grating arrangement. Other times, only a single fabric serves as the stage for this fragmentation that is based on reticles



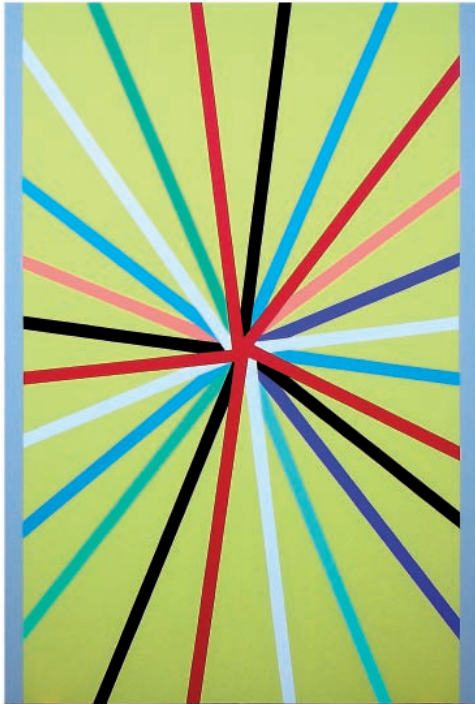
Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos, 1996.

Dos tiempos-Dos paisajes exhibition. Centro de Arte Alcobendas, 2012. Courtesy: the artist.



Show Window exhibition. Helga de Alvear gallery 2004. Courtesy: the artist.

Sin título, 2010. Courtesy: the artist.



Show Window exhibition. Helga de Alvear gallery, 2004. Courtesy: the artist.





Chispa verde, 1997. Courtesy: the artist.



Show Window exhibition. Helga de Alvear gallery, 2004. Courtesy: the artist.

and altered geometries. The generic title of these pieces was *Show Window*, and they were individually marked only with the initials SW followed by a number.

Extraordinarily prolific, he has also explored other lines where his production has been significant. Tools like computers have made it possible for him to generate pieces that are transformed into pure explosions of color using sharp shapes and stippled surfaces. He has also used the plotter as a printing medium for some works, in which he has combined images clipped from newspapers that, once photographed, take on the aspect of a collage. And even though Mitsuo Miura has produced the majority of his work in the fields of painting, sculpture and installations, his editions and engravings⁵ comprise other extraordinarily important and complementary facets of his trajectory. Both through his own work and by making his knowledge available to other artists, Miura's workshop has contributed to a large part of the best mass produced work that has been generated in our country, introducing a radical renovation of this field.

Miura places us before a kind of work that assumes the knowledge of the fundamental trends—from the constructivist legacy to minimalism, from analytic abstraction to conceptual practices or pop—from the evolution of Western modern art. But this knowledge is filtered through his native culture; from Japanese architecture with its gardens designed for the experience of contemplation, and where the effusions of “I” have no place and even less so the tragic assumption of life. Not even his exploration into blackness touches

on the idea of negation, but rather is inserted into the tradition developed by Junichiro Tanizaki in his *In Praise of Shadows*. Rather, it seems to make a claim for the pleasure of existence. Nor does he attempt to represent the world or tell its story—although his horizontally displayed compositions remind us of the *makimono*s, rolls of rice paper or silk that contained the texts and drawings of the Japanese tradition—but rather to present it as an understandable physical experience

This formulation steers clear of grandiloquence, rhetoric and hierarchical structuring; everything can be reduced to a point, a minimal symbol where its meaning is concentrated. The apparent simplicity of his work comes out of complex elaborations, but it materializes so as not to leave a trace, choosing simple materials that are both identifiable and from daily life—literal things like the ribbons that are used on packages. He practices a low-cost formalization that contains a positioning in the face of the wastefulness of mediums, whether in real life or in art. It can be said that he practices a kind of distance that cancels out any hint of transcendentalness. He employs a human scale that implicates the viewer without imposing an interpretation upon him, a single way of reading things, moving his attention to the act of perception as if he were trying to give him a small amount of vertigo, pure experience.

* Alicia Murria is an art critic, exhibition curator and the Director of ARTECONTEXTO.



Show Window exhibition. Helga de Alvear gallery, 2004. Courtesy: the artist.

NOTAS

1. Centro de Arte Alcobendas, May 2012. Exposition curated by Pablo Llorca.
2. Sala Amadis. Madrid
3. Cruce, Maddrid, February 1992.
4. Fundamentally in his intervention created for the exhibit spaces of the Museo Barjola in Gijón , in Mayo of 2002 and also in the cited expositions, Centro de Arte in Alcobendas y the Evelyn Botella gallery.
5. When Miura installed himself in Cuenca, it was Fernando Zóbel who gave him his first engraving press.