



Universidad Miguel Hernández

Facultad de Bellas Artes de Altea

Departamento de Ciencias Sociales y Humanas

---

**NATURALEZA Y PAISAJE EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL SIGLO XX.  
ESTUDIO DE LA OBRA *LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE* DE  
MIGUEL ÁNGEL BLANCO.**

Ana Esther Maqueda Cuenca

Tesis doctoral bajo la dirección de los doctores:

D. Kosme DE BARAÑANO LETAMENDIA

Coodirectores: Dña. Pilar ESCANERO DE MIGUEL y D. Antonio Miguel NOGUÉS  
PEDREGAL

Titulación: Bellas Artes





Profesor Antonio Miguel Nogués Pedregal

Director

D. Antonio Miguel Nogués Pedregal, Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas, presto la conformidad y autorización necesaria para que el trabajo de investigación presentado por Dña. Ana Esther Maqueda Cuenca, bajo el título: *Naturaleza y Paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La Biblioteca del Bosque de Miguel Ángel Blanco*, pueda ser defendido como Tesis Doctoral.

En Elche, a 16 de Abril de 2014

Fdo.: Antonio Miguel Nogués Pedregal

Director



D. Kosme de Barañano Letamendia, doy la conformidad y autorización necesaria para que el trabajo de investigación que he dirigido bajo el título: *Naturaleza y Paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La Biblioteca del Bosque de Miguel Ángel Blanco*, presentado por Ana Esther Maqueda Cuenca, pueda ser defendida como Tesis Doctoral con el fin de optar al grado de Doctora.

En Altea, a 16 de Abril de 2014



Fdo.: Kosme de Barañano Letamendia



**NATURALEZA Y PAISAJE EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL SIGLO XX.**  
**ESTUDIO DE LA OBRA *LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE* DE**  
**MIGUEL ÁNGEL BLANCO.**





## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la confianza que la Generalitat Valenciana depositó en él otorgando una beca de investigación para que pudiera ser llevado a cabo. Esta beca, de cuatro años de duración, ha servido para financiar en tiempo y en recursos económicos la dedicación exclusiva, primero al período de dos años de formación e iniciación a la investigación con un Máster de Investigación, y posteriormente otros dos años de inmersión en el estudio y redacción de los capítulos que hemos desarrollado en esta tesis.

En un segundo lugar próximo al primero, quiero agradecer a la Universidad Miguel Hernández y a los profesores D. Kosme de BARAÑANO, Dña. Pilar ESCANERO y D. Antonio Miguel NOGUÉS, que con su entrega, disponibilidad, orientación, profesionalidad, experiencia y apoyo, han hecho posible que todo el proceso de dicho estudio, haya sido dirigido eficaz y coherentemente según las premisas de las que se partían.

Igualmente debo agradecer a otros profesores que desde el comienzo de mi trayectoria académica sirvieron como ejemplo y referentes para alimentar mi vocación docente dentro del mundo universitario de las Bellas Artes, confirmándome día tras día que era ese el camino en el que yo quería estar si quería encontrar el verdadero sentido a mi actividad o deber para con mi sociedad. A todos ellos, de los que siempre sentí un apoyo y confianza cercanos, gracias.

Afortunadamente estos referentes los encontré también a edades tempranas en otras personas dentro del ámbito familiar más directo, desde mi padre y mi madre ambos con su ejemplo en cuanto a su deseo de no ponerse límites si se trataba de aprender, hasta mis cuatro hermanos que cada uno dentro de sus profesiones, no se conformaron con acomodarse en ellas, sino que siguen encontrando caminos para compaginar sus deberes familiares y laborales con aquella otra parcela personal que tiene que ver con el crecimiento y desarrollo intelectual. A los cuatro quiero agradecer la cercanía, el cariño, el apoyo continuo y sus ejemplos.

Cuando me dispuse a realizar este trabajo, entendí la complejidad que suponía enfrentarse a un reto nuevo como éste, un nuevo paso dentro de la escalada curricular, que supondría una dedicación intensa en el transcurso del día a día. Cómo recorrer este camino sin pasar por los baches necesarios para la consecución sin desatender las obligaciones familiares. Por ello, quiero agradecer a Pep y a mis hijos Iván y Laura, a los que les dedico este estudio, su compañía cotidiana, amor incondicional, comprensión, saber esperar y respeto que en todo momento me han transmitido.

Gracias también a todos y a cada uno de mis amigos y compañeros que en estos años me han acompañado compartiendo todas sus inquietudes e ilusiones, pues de cada uno de ellos también recojo la experiencia y el ejemplo.

Han sido muchos los artistas y profesionales del mundo de la cultura que gracias a este estudio he tenido el gran honor de conocer tanto personalmente, como tener la oportunidad de estar cerca de sus proyectos y obras. Fue un extraordinario placer escuchar sus poemas, sus ponencias, ver sus trabajos o compartir charlas. Ha sido y es algo verdaderamente enriquecedor, motivador y gratificante.

Por último, quiero dedicar un agradecimiento especial al artista Miguel Ángel Blanco por su tiempo y sus aportaciones personales para el avance en esta investigación y sobre todo por haberme concedido la oportunidad de estar cerca de su magnífica obra *La Biblioteca del Bosque*, que me ha enseñado una nueva manera de acercarme a la Naturaleza y al Arte, a sentir, interiorizar y empatizar con su significado. Ella, me ha servido de vehículo para aprender tantos y tantos nuevos e importantes conceptos habiéndome permitido además conectar con un universo extenso lleno de gratificantes horizontes.

La Biblioteca del Bosque reúne todas las esencias posibles referidas a hombre-naturaleza-arte, y estas referencias son de las que me gustaría partir como base de todo lo que quisiera transmitir en mi futura trayectoria docente.

Encontrarme con ella, ha permitido que yo recorriera este apasionante camino, que traducido a un lenguaje plástico podría ser representado con un árbol. Un árbol cuyas ramificaciones y hojas de las mismas, representan todas y cada una de las experiencias que directa o indirectamente han conformado este largo recorrido. Un árbol visible sobre una superficie, pero inevitablemente bajo ella, el asentamiento de toda una hermosa y enriquecida experiencia que permitirá sostener y seguir nutriendo el crecimiento de dicho árbol.

INTRODUCCIÓN .....	15
OBJETIVOS PROPUESTOS .....	18
METODOLOGÍA .....	19
INTERÉS CIENTÍFICO .....	24

## **I PARTE:**

<b>LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN LA PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XX. ....</b>	<b>27</b>
--	-----------

<b>1.1 Sobre el concepto de Naturaleza .....</b>	<b>27</b>
--	-----------

1.1.1 Naturaleza y el mundo del arte. Breves apuntes sobre el originario...	32
---	----

<b>1.2 Sobre el concepto de Paisaje y su representación en las artes plásticas .....</b>	<b>40</b>
--	-----------

1.2.1 Inicio de la representación del paisaje en la pintura. ....	46
---	----

1.2.3 Inicio de la representación del paisaje en la escultura. ....	56
---	----

1.2.3.1 El momento de la inflexión. ....	62
--	----

<b>1.3 La posmodernidad .....</b>	<b>72</b>
-----------------------------------	-----------

<b>1.3 La escultura del siglo XX y su relación con el espacio natural .....</b>	<b>78</b>
---	-----------

1.3.1 Recordando el Land Art .....	78
------------------------------------	----

1.3.2 Arte medioambiental .....	85
---------------------------------	----

1.3.2.1 Repasando las relaciones <i>desajustadas</i> entre sociedad y naturaleza. ....	91
--	----

1.3.2.2. Ejemplos de respuesta del arte ante las consecuencias e impactos medioambientales. ....	98
--	----

## II PARTE

<b>LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE DEL AUTOR MIGUEL ÁNGEL BLANCO. ....</b>	<b>105</b>
<b>2.1 La biblioteca del bosque, una obra que metaboliza y responde a todo un devenir histórico-artístico. ....</b>	<b>106</b>
<b>2.2 Contexto artístico español años 70 .....</b>	<b>107</b>
2.2.1 El autor y el contexto socio-cultural en la ciudad de Madrid .....	111
<b>2.3 Sobre el artista .....</b>	<b>113</b>
2.3.1 El caminar como experiencia artística en la obra de Miguel Ángel Blanco .	118
2.3.2 En qué momento de la historia del arte, el acto de caminar se considera un acto creativo. ....	123
<b>2.4 Sobre su obra: <i>La Biblioteca del Bosque</i> .....</b>	<b>131</b>
2.4.1 Cuándo y cómo surge. ....	134
2.4.2 El libro-caja como soporte. ....	137
2.4.2.a Antecedentes al libro-caja en la historia del arte.....	140
2.4.2.b Antecedentes al libro-caja en otras disciplinas. ....	145
2.4.3 Cómo está realizada: Proceso en la materialización de un libro que compone La Biblioteca del Bosque. ....	155
2.4.4 Metodología de selección para el estudio de una muestra de libros.....	159
2.4.4.a Libro nº 462 .....	161
2.4.4.b Libro nº 482 .....	167
2.4.4.c Libro nº 742 .....	173
2.4.4.d Libro nº 675.....	177
2.4.4.e Libro nº 566.....	182

<b>2.4.4.f</b> Libro nº 968 .....	189
<b>2.4.4.g</b> Libro nº 890 .....	194
<b>2.4.4. h</b> Libro nº 1.000 .....	201
<b>2.4.4. i</b> Libro nº 1.111 .....	206
<b>2.4.4. j</b> Libro nº 1.120 .....	211
<b>2.4.5</b> Dónde se encuentra. ....	216
<b>2.4.5. a</b> Evolución de la obra .....	218
<b>2.4.6</b> No comercialización de la obra .....	220
<b>2.4.7.</b> Visualización de La Biblioteca del Bosque .....	223
<b>2.4.8</b> Cuál es su finalidad .....	225
<b>2.5</b> Conclusiones .....	229
<b>2.6</b> Bibliografía .....	243
<b>2.7</b> Anexos .....	251
Entrevista realizada a Miguel Ángel Blanco el 11 de Mayo de 2013. ....	251
Biografía .....	255
Catalogación de La Biblioteca del Bosque.....	275



## INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación nace como consecuencia de escuchar, aprender y seguir sintiendo curiosidad por responder ciertas cuestiones que quedaron sin una respuesta concreta desde que iniciáramos el segundo curso de nuestra formación universitaria. Si bien es cierto que durante el desarrollo de nuestra formación académica y más aún al iniciar estudios especializados en territorio y paisaje, pudimos modular de forma más madura y satisfactoria nuestros intereses, estos han seguido presentes hasta el inicio de esta investigación.

Estos primeros interrogantes y motivaciones surgen cuando comparamos la praxis y la necesidad expresiva que conduce a dos artistas de dos generaciones consecutivas, a materializar su pulsión creativa del modo y con los resultados visuales que presentamos a continuación:



Robert Delaunay (París 1885 – 1941) *Circular Forms*. 1930.

Óleo sobre lienzo. 67,3 x 190,8 cm. Guggenheim Museum. New York.

Movimiento artístico: Orfismo



Robert Smithson (Nueva Jersey, EEUU 1938-1973) *Espiral jetty*. Abril de 1970.

5.000 toneladas de bloques de basalto negro. 4,6 m x 460 m. Gran Lago Salado en Utah.

Movimiento artístico: Land Art

La simple observación y comparación de estas dos obras de arte, que sólo son un ejemplo, plantea la necesidad de encontrar respuestas y estudiar los factores que han hecho posible que un artista deje de representar en los años 70 su obra sobre un soporte concreto y conocido con un material y herramientas concretas y entienda que ésta deba realizarse en un espacio natural, a una escala muy superior, y utilizar como herramientas excavadoras o toneladas de bloques de basalto.

Este primer y básico acercamiento hace que nos cuestionemos qué ha sucedido realmente en estos 40 años de historia del arte que separan la materialización de una y otra obra, para que el *modus operandi* de un artista implique semejantes cambios.

De este modo, partiendo de definiciones y repasando los orígenes dentro de la pintura y escultura en relación con la naturaleza y con el paisaje, fuimos centrando nuestros intereses en la historia del arte reciente, concretamente por los años 60. Por estos años y prácticamente a la vez en dos continentes distintos América y Europa, nace una corriente artística que es capaz de cuestionar todo lo que hasta la fecha había sido el mundo del arte, incluso las propias vanguardias de 1900. Este arte no fue otro que **dejar**

**de representar el espacio natural, para que éste fuera ahora el soporte de la actividad artística.**

Esta idea representa un ejemplo acerca de la necesidad del hombre por buscar y dar respuesta a sus nuevos entornos, a revelarse contra aquello que comienza a surgir y con lo que no está de acuerdo. Comienza a hacerlo expresándose artísticamente en las mismas proporciones de rupturas, a las que su entorno político y social lo somete.

Como todos conocemos, este movimiento artístico se denomina *Land Art* o arte de la tierra, y en este estudio que hemos realizado no vamos a volver a indagar sobre él ya que entendemos que es algo que está ampliamente detallado e investigado en numerosos textos, pero si bien es cierto que no realizaremos profundamente ningún análisis, sí hemos necesitado mencionarlo porque nuestro estudio ha versado sobre qué ha sucedido en España y cómo llega este comportamiento artístico aquí a nuestro país. Cómo surge, desde qué premisas, en qué momento y lugar, quiénes fueron los representantes más directos, qué se ha estudiado al respecto y lo más importante: qué ha derivado de todo esto en la actividad artística actual, concretamente las obras de arte relacionadas con la naturaleza en nuestro país, todo ello para finalmente habernos detenido en el estudio de la obra concreta de un autor español, Miguel Ángel Blanco.

Si la historia del arte nos sirve de testigo para entender al hombre de cada época, sus aspectos conductuales, político-sociales, emocionales, etc., a través del arte más reciente, también tenemos esas manifestaciones que nos pueden ayudar a entender nuestro propio entorno. De este modo en 1960 emerge un movimiento al que se suman numerosos artistas y que se propaga y extiende de manera irrevocable por todo el panorama artístico, conteniendo una actitud de protesta que se diluye y transforma a medida que toma contacto con otras coordenadas de espacio, tiempo y lugar, enriqueciéndose este movimiento con la suma de las circunstancias que rodean a cada artista que lo practica.

Hemos centrado nuestra investigación en conocer el origen de la relación del arte con el espacio natural y sus primeras manifestaciones sirviéndose de él, hasta llegar a los años en los que se reconoce en el mundo de la pintura el género de *paisaje*, y cómo lo hace la

escultura repasando el movimiento Land Art y la evolución que ha experimentado éste hasta llegar a nuestras fronteras. Una vez aquí comenzaría la segunda parte de nuestro estudio, en la que hemos analizado y presentado la obra de Miguel Ángel Blanco, “*La biblioteca del Bosque*” y la hemos relacionado y contextualizado en el entorno artístico al que pertenece.

## OBJETIVOS PROPUESTOS

Los objetivos que nos hemos propuesto para el desarrollo de nuestra investigación han supuesto la finalidad de la misma y al haberlos alcanzado hemos dado respuesta satisfactoria a los planteamientos iniciales.

Si bien estos a priori podrían abarcar enunciados extensos, o temáticas ampliamente estudiadas, nos hemos propuesto conectar y enumerar de forma coherente, clara y concisa en una primera parte aquellos que conciernen y que intervienen directamente en el estudio concreto habiendo trabajado de igual modo en la segunda parte, donde hemos detallado los aspectos innovadores y hemos conjutado todos ellos con las teorías estudiadas, y con el resto de las disciplinas implicadas.

Los objetivos específicos que nos han marcado las pautas son los siguientes:

- Comenzar con las definiciones de los conceptos fundamentales que intervienen en el estudio de nuestra temática.
- Contextualizar dichos conceptos dentro del mundo del arte y estudiar la evolución y transformación de los mismos.
- Estudiar y definir los aspectos y factores que intervienen en el proceso creativo de una obra de arte (*la biblioteca del bosque*) y relacionarlos con prácticas llevadas a cabo en períodos pasados.

- Hallar los referentes que permitan ubicar y contextualizar dicha obra y conexas con las disciplinas que estén implicadas en la identidad de la misma.
- Estudiar la trascendencia de la integración de la naturaleza en el arte y del arte en la naturaleza.
- Estimar las aportaciones científicas de la imbricación del paisaje y la naturaleza en la obra de Miguel Ángel Blanco.
- Comprender el significado de las aportaciones del trabajo de Miguel Ángel Blanco.
- Analizar la obra de Miguel Ángel Blanco en cuanto a su impacto en el ámbito artístico actual.
- Valorar la obra de Miguel Ángel Blanco desde un punto de vista antropológico e histórico.
- Extraer conclusiones que aporten utilidad en el ámbito científico y académico.



## **METODOLOGÍA**

Uno de los aspectos que determina un trabajo de investigación, es el proceso de asimilación y conocimiento acerca del cómo debe ser concebido e ideado.

Entendemos que para comenzar a introducirnos en dicho conocimiento y descubrir el modo de ir analizando conceptos con el máximo rigor hasta completar un estudio que nos conduzca a responder la cuestión que nos planteamos en un inicio, debemos tener interiorizadas una serie de herramientas que nos permitan el paulatino desarrollo del trabajo que proponemos y que optimicen el proceso del mismo.

En nuestro caso particular, una vez obtenidas las formaciones necesarias, la primera relativa a la titulación de Bellas Artes y la segunda etapa de Máster Oficial en Territorio y Paisaje, ambas necesarias para obtener herramientas que permitieran la inmersión en

aquellas áreas que necesitábamos estudiar, nos propusimos la **búsqueda de datos acerca de los estudios de investigación llevados a cabo sobre el tema que nos concierne.**

El tema genérico seleccionado para nuestra tesis versa sobre el estudio de **las artes plásticas en relación con el espacio natural.** Es decir, en qué momento de la historia del arte, éste decide servirse de otros recursos alejados de herramientas tradicionales y se reescribe o reinventa utilizando como soporte, el paisaje.

Siendo éste un tema inabarcable en un solo estudio, se hace necesario acotar los planteamientos e ir centrando nuestros intereses.

Aquí comienza el uso de la primera herramienta metodológica, como es la **consulta bibliográfica** acerca de qué hay escrito e investigado en torno al tema en cuestión.

En nuestro caso estas primeras lecturas nos acercan a planteamientos sobre el movimiento *Land Art*, pero el estudio de éste nos conduce a investigar sobre sus orígenes y más tarde a investigar una obra, un autor, un lugar, y una época concreta.

Todo ello a su vez nos obliga a realizar un barrido de datos a través de numerosas fuentes no sólo de arte o historia del arte, sino también tratados sobre otras disciplinas como filosofía, antropología o ecología y medio ambiente, donde además de fuentes escritas, como libros, ensayos, catálogos, artículos en prensa y revistas especializadas, han sido necesarias las consultas en fuentes audiovisuales así como la realización de entrevistas personales y trabajos de campo en los estudios del artista, y la matriculación o asistencia a seminarios y cursos impartidos de los cuales ofreceremos mayor detalle posteriormente.

La utilización de todos estos recursos, ha ayudado en la toma de decisiones a la hora de diseñar la estructura de nuestra investigación, como ha sido el hecho de plantear éste en dos partes.

En la primera parte proponemos trazar una línea que une en el tiempo las primeras prácticas artísticas en las que el ser humano utilizó como soporte la naturaleza, hasta llegar a las más recientes, centrándonos en la escultura y su relación con el paisaje. En

ella hemos analizado a modo de recorrido esquemático, entre otros, dos momentos que consideramos cruciales para nuestro estudio. El primero explicaría cuándo se habló en la historia de la pintura de *pintura de paisaje* y el segundo momento, cuándo la escultura decidió unirse al paisaje o se sirvió de él para poder ser creada.

Una vez despejadas las incógnitas planteadas en la primera parte, nos proponemos en la segunda abordar una obra, un autor y un lugar concretos. *La Biblioteca del Bosque*, de Miguel Ángel Blanco (Madrid 1958).

### **Herramientas metodológicas utilizadas**

Aunque ya hemos hecho referencia a las más importantes, para introducirnos en los conocimientos metodológicos, han sido tres las principales fuentes bibliográficas consultadas relativas a este tema: Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis*, R. Sierra Bravo *Tesis Doctorales y trabajos de Investigación Científica. Metodología general de su elaboración y documentación* (5ª Ed. Madrid 2002) y por último, Kosme de Barañano *Criterios sobre la Historia del Arte*, (Rekalde, 1993), los cuales nos han ayudado a aplicar la metodología más adecuada para cada parte de nuestro trabajo, aproximándonos al conocimiento acerca de las técnicas y procedimientos eficaces para el diseño tanto de la estructura como de la redacción y optimización del mismo.

De este modo, como ya señalábamos, hemos comenzado con una Investigación Primaria para aproximarnos a la estructura de la tesis. Gracias a la búsqueda de documentación bibliográfica que en nuestro caso consiste en realizar un recorrido por bases de datos como Teseo o Dialnet, entre otras, para constatar la presencia de estudios relacionados con la temática que pretendemos abordar, obteniendo una visión del estado actual de nuestro tema.

Esta investigación primaria, necesaria para ir depurando ideas e ir focalizando nuestro estudio, ha servido para encontrar numerosas tesis relacionadas con el estudio del *Land Art* en España, en ocasiones sin conexiones entre ellas. Cada una con una propuesta y enfoque particular en el que no hemos hallado consenso en algo tan esencial como en la

denominación de la práctica artística llevada a cabo por los artistas españoles. Así Gregoria Matos, concluye en su tesis que no podemos llamar *Land Art* en España a aquellas manifestaciones de arte cuyo soporte o lenguaje está unido al de paisaje o naturaleza, mientras que el reciente libro publicado por Óscar Luis Pérez Ocaña consecuente de su trabajo de tesis, lleva en el propio título la conclusión en la que da por hecho la existencia del movimiento de “Land Art en España”.

El estudio comparativo y divergente de estas investigaciones, induce a focalizar nuestro tema y permite elaborar un título que nos servirá de base para diseñar los ítems necesarios para nuestros análisis, además de acotar y determinar el punto concreto en el que centrar nuestra investigación.

Obtener un título aproximado, ha facilitado el diseño de un **índice** que contemple las posibles partes que necesitamos tratar a modo de grandes bloques, que como indicábamos, en nuestro caso son dos.

Dentro de cada bloque hemos ido componiendo los títulos de los capítulos más evidentes de estudio, dejando clara la apertura de los mismos en función de la necesidad que va surgiendo en el desarrollo de los conocimientos adquiridos a través de las bibliografías específicas consultadas y el desarrollo de la propia investigación. Esta flexibilidad está en todo momento sujeta a unas necesidades sustanciales y precisas propuestas desde un inicio en la ejecución de este trabajo, como ha sido transmitir claridad expositiva y concisión como premisas en la redacción de nuestra investigación.

Por lo tanto hemos entendido importante que la aproximación realizada tanto al título como a la estructura del trabajo (índice, partes y capítulos) ha debido ser lo más ajustada y acotada posible desde un inicio, porque de ello dependerá la optimización del trabajo y recursos utilizados.

### **Elaboración. Organización del material y redacción.**

El hecho de tener diseñados y abiertos los apartados e ítems que componen toda la estructura, ha permitido que aunque nos encontremos en un momento determinado realizando la redacción de uno concreto, podremos descartar o seleccionar aquellos

otros nuevos aspectos que van surgiendo. Es éste también un modo de ir ordenando y conociendo qué nos es útil en las lecturas y qué se aleja de nuestros intereses.

Para la elaboración de la segunda parte de esta investigación, que versa sobre el estudio concreto de una obra, se ha hecho necesario el uso de una metodología práctica, que ha supuesto la realización de un trabajo de campo en la toma de contacto con la obra y con el artista.

Esto ha supuesto una serie de desplazamientos de localidad, para los que previamente ha habido una necesaria organización en cuanto a planteamientos de trabajo así como de solicitud de encuentros.

El primer acercamiento con el artista se produjo gracias a que pudimos matricularnos y participar durante cinco días en el curso que él mismo dirigió en el Museo Thyssen en Junio de 2011 llamado *Sendas del solsticio*, del cual obtuvimos un denso conocimiento acerca de las motivaciones e intereses culturales de los que parte el autor.

En este curso no nos aproximamos a datos concretos de la obra que nos interesaba, pero sí fue determinante para ir generando un mapa acerca del autor, y de la transmisión de sus conocimientos de arte y naturaleza que posee, además de ser testigos directos de explicaciones de expertos en el Museo de Ciencias Naturales, Real Observatorio Astronómico o Jardín Botánico de Madrid, entre otros. Conocimientos que han ayudado en la redacción de algunos capítulos concernientes a detalles de elementos integrantes de la obra de Blanco.

Este curso marcó también el conocimiento por parte del artista de nuestra propuesta de investigación y ayudó a facilitar nuestros siguientes contactos.

En ese mismo año hemos asistido a eventos del artista como el celebrado con motivo de la inauguración de un proyecto novedoso dentro de su carrera como fue *Auguráculum*, en el que pudimos conocer incluso a su círculo familiar y a partir de aquí hemos seguido de cerca su trayectoria artística hasta llegar al último proyecto que ha llevado a cabo en el Museo del Prado entre 2013 y 2014.

Mantener el contacto e interés por la actividad artística de Miguel Ángel Blanco nos ha permitido extraer información directa a través de realización de entrevistas y grabaciones de explicaciones relativas a su obra y proyectos, al mismo tiempo que hemos podido capturar las fotografías necesarias para nuestro estudio.

Este material de primera mano, entrevistas, imágenes, obtención de referentes, etc, nos ha servido para elaborar no sólo la parte documental en el análisis de la obra, sino que ha evitado la divagación en cuanto a interpretaciones que pudieran haber derivado de la misma.

Podemos resumir diciendo que para la primera parte de nuestro estudio hemos seguido una metodología deductiva, la cual nos ha permitido nombrar y analizar objetivamente los conceptos y teorías implicados en nuestro tema, para más tarde utilizando una metodología inductiva, construir y conectar lo anteriormente analizado con una propuesta concreta como es en este caso, la trayectoria plástica de un artista, facilitando y verificando la construcción de nuestra propia teoría acerca de la obra que plantea y su ubicación dentro de las coordenadas histórico-artísticas.

## INTERÉS CIENTÍFICO

A través de la propuesta estudiada en este trabajo de investigación, hemos podido sumergirnos y repasar el origen de las prácticas artísticas en el seno de la naturaleza llevadas a cabo por el ser humano en los inicios de la historia.

Manteniendo esta mirada y realizando un recorrido sin desviarnos de las premisas planteadas: *hombre-naturaleza-praxis artística*, hemos subrayado los puntos dentro de la historia del arte que señalan el comienzo dentro de las artes de las denominaciones en el mundo de la pintura de *pinturas de paisaje* y marcado este mismo punto análogo en el mundo de la escultura.

Ambos encuentros han supuesto el repaso de estudios de numerosos expertos que han dilucidado con sus teorías dichos momentos que por otro lado son entendidos como claves para comprender la evolución y fragmentación que ha sufrido desde entonces la práctica escultórica.

Uno de los intereses que entendemos más relevantes, es poder englobar en un solo estudio todos estos argumentos y que estos permitan dirigirnos de un modo más directo al conocimiento de una práctica concreta llevada a cabo por un escultor español actual, el cual realiza una obra original que responde coherentemente a un devenir histórico-artístico señalado en el inicio.

El rigor científico llevado a cabo en todo momento en nuestro estudio es parte de los beneficios previstos de nuestro trabajo de investigación pues con ello entendemos necesarios y correctos nuestros planteamientos a la hora de llevar a cabo cualquier trabajo de investigación de esta índole dejando para futuros investigadores una prueba de ello.

Entendemos pues que nuestro trabajo de investigación aporta a la ciencia un interés científico puesto que utiliza un enfoque o manera de mirar interdisciplinar sobre una parte del arte que testifica el abrazo entre la naturaleza y la praxis artística. De igual modo el análisis profundo, exhaustivo y de rigor llevado a cabo sobre la extensa obra del artista estudiado nos ha permitido mediante la metodología aplicada su absoluta comprensión dando lugar a su correcta ubicación en el panorama actual sirviendo por tanto este estudio de referente para futuros investigadores que con rigor pretendan adentrarse en este trinomio de Arte-Naturaleza-Paisaje trabajado histórica, científica, estética, arquitectónica, filosófica, musical, poética, antropológica, geográfica y artísticamente por Miguel Ángel Blanco.



# I PARTE: LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN LA PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XX.

## 1.1 SOBRE EL CONCEPTO DE NATURALEZA

Si nos detenemos a reflexionar acerca del significado de *naturaleza* como espacio natural y nos preguntáramos qué es La Naturaleza, lo primero que pensaríamos sería que *naturaleza* es todo aquello que existe sin que la mano del hombre haya intervenido en su creación. Sería pues un concepto que podríamos entenderlo como antagónico al de *artificial*<sup>1</sup>. Por lo tanto, sin poder definir aún con precisión *naturaleza*, podemos afirmar que cuando hablamos de ella nos referimos a espacios como mares, cielos, cosmos, bosques, grutas, selvas, ríos, cordilleras, desiertos, glaciares, etc... y que los *elementos naturales* serían aquellos que se encuentran dispuestos en dichos espacios.

Contrastemos estas aproximaciones intuitivas y actuales con las definiciones que se establecen acerca de este concepto, comenzando por la etimología de la palabra.

Del latín: *natura* y del verbo *nāsci*, significa nacer, la palabra naturaleza está relacionada no tanto con el entorno físico sino más bien con los procesos que originan o generan dicho entorno.

Para comenzar a abarcar el significado de *naturaleza* o lo que entendemos por ella, comenzaremos por transcribir definiciones que aparecen en distintas fuentes lexicográficas.

Así, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (en su vigésima segunda edición) obtendremos las numerosas acepciones que contiene el significado de

---

<sup>1</sup> Artificial: Definición de la RAE: 1.adj. Hecho por mano o arte del hombre. 2. adj. No natural, falso. 3. adj. Producido por el ingenio humano. 4. adj. ant. artificioso (disimulado, cauteloso).

este concepto, de los cuales seleccionamos los dos que nos conciernen para nuestro estudio<sup>2</sup>.

Naturaleza:

3. f. Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo.

4. f. Principio universal de todas las operaciones naturales e independientes del artificio. En este sentido la contraponen los filósofos al arte.

Profundizaremos en esta última afirmación y en el significado de este vocablo, remitiéndonos para ello a definiciones ofrecidas por fuentes filosóficas, en las que para comenzar, otorgan al concepto de *naturaleza* dos sentidos: uno referido a la “naturaleza de un ser” y otro al que se refiere a “la Naturaleza”, haciendo alusión desde la definición que Aristóteles propuso, hasta otros principios más actuales:

La generación de lo que crece; el elemento primero de donde emerge lo que crece; el principio del primer movimiento inmanente en cada uno de los seres naturales en virtud de su propia índole; el elemento primario del que está hecho un objeto o del cual proviene; la realidad primaria de las cosas (Metafísica). Todas estas definiciones tienen en común que la naturaleza es “la esencia de los seres que poseen en sí mismos y en cuanto tales el principio de su movimiento”. Por eso se puede llamar “naturaleza” a la materia, pero sólo en cuanto es capaz de recibir dicho principio de su propio movimiento; [...]De todo esto se desprende que lo que existe por naturaleza se contrapone a lo que existe por otras causas, por ejemplo, por el arte. Posteriormente se entendió “naturaleza” como

---

<sup>2</sup> Naturaleza: 1. f. Esencia y propiedad característica de cada ser. 2. f. En teología, estado natural del hombre, por oposición al estado de gracia. *El bautismo nos hace pasar del estado de la naturaleza al estado de gracia*. 5. f. Virtud, calidad o propiedad de las cosas. 6. f. Calidad, orden y disposición de los negocios y dependencias. 7. f. Instinto, propensión o inclinación de las cosas, con que pretenden su conservación y aumento. 8. f. Fuerza o actividad natural, contrapuesta a la sobrenatural y milagrosa. 9. f. Especialmente en las hembras, sexo ( condición orgánica). 10. f. Origen que alguien tiene según la ciudad o país en que ha nacido. 11. f. Cualidad que da derecho a ser tenido por natural de un pueblo para ciertos efectos civiles. 12. f. Privilegio que se concede a los extranjeros para gozar de los derechos propios de los naturales. 13. f. Especie, género, clase. *No he visto árboles de tal naturaleza*. 14. f. Compleción o temperamento de cada individuo. *Ser de naturaleza seca, fría*. 15. f. Señorío de vasallos o derecho adherido a él por el linaje. 16. f. *Esc. y Pint.* natural.

“el conjunto de las cosas naturales”. En algunos casos el concepto de Naturaleza como “un todo” fue dilucidado usando nombres tales como “el cosmos”, “el universo”, “el todo”, “la realidad sublunar”, etc [...] El último elemento de esta serie es la naturaleza que no ha sido creada ni es tampoco creadora, esta naturaleza es nuevamente Dios como punto final de un desenvolvimiento del cual fue principio y que se cumple por la aspiración de todo ser a identificarse de nuevo con la naturaleza divina [...] Los escolásticos emplearon el término en sentidos parecidos a los de Aristóteles pero agregando nuevas significaciones. Así en Santo Tomás hay tres significaciones predominantes: como principio intrínseco de movimiento; como esencia, forma, índole de una cosa y como lo que se llamó “la totalidad de todas las sustancias” [...] Además de la contraposición de naturaleza y arte ha sido muy importante la de Naturaleza, como lo creado y Dios [...] En cuanto creada por Dios la naturaleza es, para San Agustín, fundamentalmente buena [...] Propia de la época moderna y, más específicamente, de la contemporánea, es la contraposición entre “Naturaleza” y “Cultura”.<sup>3</sup>

De esta lectura, que realiza un seguimiento del vocablo a largo de siglos, se desprende que definir el significado de Naturaleza implica una importante complejidad por los diversos aspectos que abarca su contenido y por las derivaciones o desviaciones e incluso sesgos a los que ha estado sometido dicho término en el transcurso del tiempo y la historia.

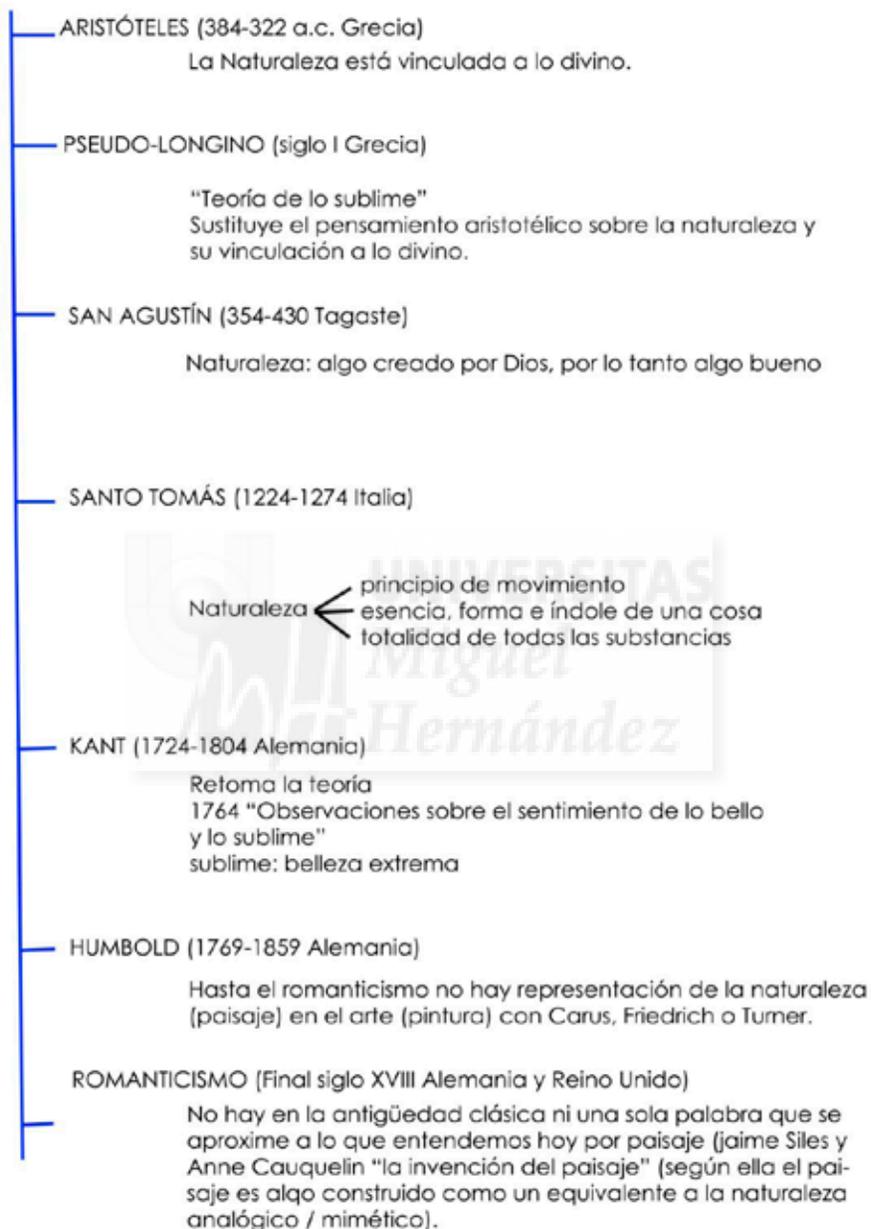
Podemos afirmar siguiendo las propuestas de Humboldt<sup>4</sup>, que hasta el siglo XVIII, la naturaleza estaba asociada a lo divino en contraposición con lo humano y que no encontraremos representación de la misma en el mundo del arte hasta los románticos Carus, Friedrich o Turner.

---

<sup>3</sup> José FERRATER MORA. “*Diccionario de filosofía abreviado*”. Edhasa-Sudamericana, vigesimoséptima reimpresión. Barcelona. Febrero 2004. pág 254 y 255.

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt, conocido como Alejandro de Humboldt, (Berlín, 14 de septiembre 1769 - 6 de mayo 1859) fue geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador alemán, considerado el padre de la “*Geografía Moderna Universal*”.

### Concepto de Naturaleza en el tiempo



Raffaele Milani en su ensayo sobre estética y crítica del paisaje, alude que el ser humano siempre sintió atracción por la naturaleza y se refirió a *paisaje* como la “expresión de la plasticidad del mundo que nos rodea y de las bellezas naturales y artísticas, entre los modelos de la tradición y del modernismo...”también señala que “es un gusto que se desarrolla a través de los siglos y que se organiza, en el campo de la sensibilidad humana, en torno a complejas reflexiones sobre las múltiples manifestaciones de la naturaleza”<sup>5</sup>.

En este sentido también resulta interesante la afirmación que realiza Joachim Ritter<sup>6</sup> cuando encuentra que existen dos naturalezas herméticamente separadas “una bella para sí y otra como objeto de la explotación humana”. Esta última afirmación conduce a reflexionar sobre otros extensos enunciados como: naturaleza protegida por el hombre y naturaleza explotada por el hombre, donde podemos situar en el primer gran bloque los orígenes de la conciencia ecológica en el ser humano para la conservación y protección de espacios y especies naturales, estudios de sostenibilidad, ecología, etc., y en el segundo gran bloque todo aquello relacionado con la intención humana de dominio sobre la naturaleza y todas las consecuencias que este devastador impulso ha significado desde la historia hasta nuestros días.

Aunque nos gustaría profundizar en cada una de estas premisas, en nuestro estudio no hemos podido abarcar todos los aspectos que van ramificándose de cada uno de los enunciados, por lo que nos hemos limitado a indagar en aquellos que sí conciernen directamente a la estructura diseñada para esta investigación.

Llegando a nuestros días, aunque algunas fuentes señalan la contraposición entre Naturaleza y Cultura, otras hablan de un imprescindible enlace entre Naturaleza e Individuo, y que la cultura se encuentra fundamentada dentro de un ámbito natural, donde la observación de cualquier paisaje urbano nos muestra esa inevitable simbiosis.

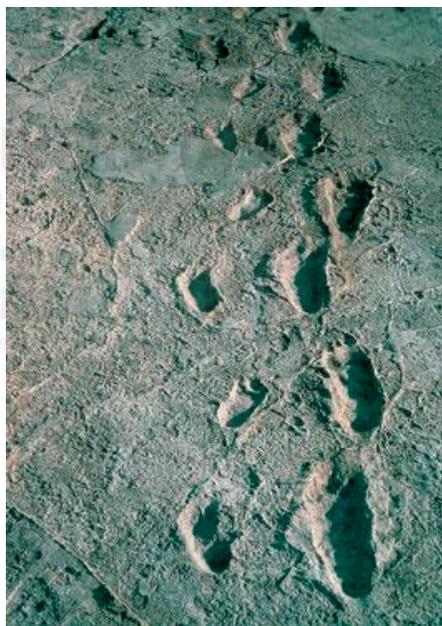
---

<sup>5</sup> Joan NOGUÉ. “El paisaje en la cultura contemporánea”. Editorial Biblioteca Nueva, S.L. Madrid. 2008. Pág. 47

<sup>6</sup> Joachim Ritter (1903-1974 Münster) filósofo alemán influyente del siglo XX, autor del estudio “Hegel y la Revolución Francesa de 1957”.

### 1.1.1 NATURALEZA Y EL MUNDO DEL ARTE. BREVES APUNTES SOBRE EL ORIGINARIO.

Si entendemos la historia del arte desde sus orígenes y éstos nos obligan a remontarnos a épocas prehistóricas, podemos comenzar este apartado hablando de naturaleza y mundo del arte, casi desde que tenemos huellas tangibles del hombre y su paso por la tierra. Sabemos que no ha existido ni un solo momento en la historia del hombre donde éste no se haya manifestado artísticamente “la representación y la decoración como, por ejemplo, las narraciones y la música, son al ser humano como la construcción de nidos es a la mayoría de las aves”<sup>7</sup>, por lo tanto el arte, o lo que consideramos como tal, ha sido y es un impulso necesario e innato en la especie humana.



<sup>7</sup> Stephen FARTHING. “Arte. Toda la historia”. Editorial Blume. Barcelona. 2010. Pág. 8

<sup>8</sup> Huellas de pasos del australopitecus, Laetoli. Tanzania. “El testimonio más antiguo de la existencia del hombre realizado hace unos 3.700.000 años y que ha quedado solidificado en el barro volcánico. Las improntas de estos pasos, descubiertas a finales de los años setenta por Mary Leakey, fueron dejadas por *Australopithecus Afarensis* adulto y por un hijo suyo mientras deambulaban en posición erecta. El estudio de sus articulaciones ha demostrado que quienes dejaron estas improntas poseían también la habilidad de encaramarse a los árboles.

JEAN GUILAINE, *La Préhistoire d'un continen à l'autre*, Liberrrie Larousse, París, 1989”

Francesco CARERI. “Waldscapes. El andar como práctica estética”. Gustavo Gili, S:l. Barcelona. 2002. Pág. 35

Esto nos lleva a realizar un recorrido cronológico y visual por aquellas manifestaciones artísticas que tienen relación con la naturaleza (refiriéndonos a la naturaleza física y vegetal) ya sea por ser ésta utilizada como **soporte** de la práctica artística o bien porque sea el motivo de la **representación**, sin entrar en las consideraciones funcionales de cada época.

A priori, parece lógico ordenar las diferentes relaciones que el ser humano ha establecido con la naturaleza desde el arte. Pero esta mirada *desde el arte* debemos aclarar que la hemos realizado desde unas coordenadas espacio-tiempo precisas y acotadas como son **desde Occidente y desde la actualidad**.

Así en la actualidad, se estudia el arte en la prehistoria como aquellas manifestaciones que practicó el hombre sobre soportes naturales o que se sirvió de ellos para esculpirlos. La pieza más antigua que se conoce data de 77.000 años a. C. y fue encontrada en Sudáfrica; se trata de dos pequeños palos de ocre tallados con sencillas líneas que decoran la superficie (Fig. 1).



Fig. 1



Fig. 2

En otro continente, en Burup, oeste de Australia, se encuentra el complejo de grabado en roca más grande del mundo y cuya antigüedad oscila en 28.000 años a.C. (Fig. 2 posiblemente el rostro grabado más antiguo que se conoce), las condiciones climáticas en cuanto a la baja erosión del lugar, ha permitido que lleguen hasta hoy con óptima conservación de detalles.

En España, concretamente en Cantabria, se encuentran las famosas Cuevas de Altamira, uno de los mejores y más antiguos ejemplos del mundo en pintura y dibujo rupestre en color. (30.000 años a.C.)



Imagen de Cuevas de Altamira. Santillana del Mar. Cantabria.

Otro ejemplo de estas manifestaciones podemos estudiarlo en el monumento megalítico Stonehenge, del período neolítico y cuya composición más antigua data de 3.100 a.C., en el condado de Wiltshire, Inglaterra. Se trata de una composición circular concéntrica de 30 metros de diámetro y cuya autoría y función no se conocen a ciencia cierta, aunque diferentes estudios señalan que podría tratarse de la construcción de un templo o de un observatorio astronómico.



Imagen del monumento Stonehenge. Wiltshire, Inglaterra.

Por supuesto, no debemos olvidar en este breve repaso, el inicio de la construcción de la primera pirámide escalonada en Menfis, construida en 2.630 a.C. para el rey Zoser y realizada por el primer arquitecto que se conoce en la historia, Imhotep, todo ello como muestra del arte del antiguo Egipto, ciñéndonos a la premisa propuesta: hombre y creación en el espacio natural.

Más tarde, se desarrolló en el continente americano, concretamente en la costa del golfo de México, la civilización olmeca, considerada la precedente a la civilización maya y azteca (se estima que los individuos más antiguos son de 1.200 a.C y los más recientes de 400 a.C). Esta Civilización es conocida por realizar esculturas de grandes cabezas talladas en basalto, de varias toneladas de peso cada una, siendo diecisiete las descubiertas hasta hoy. Se ha confirmado que existen más de 80 kilómetros de distancia entre alguna de las ubicaciones de las mismas en el territorio y la cantera más cercana.



Imágenes de Cabeza Olmeca. Situadas en Veracruz, Costa Golfo de México.

Siguiendo el curso de la historia, nos hemos aproximado a otro ejemplo en el que el hombre deja huella de su existencia en el espacio natural. Esta vez en Perú, en las provincias de Nazca y Palpa entre 200 años a.C. y 650 años d. C. Las Líneas de Nazca son

geoglifos<sup>9</sup> realizados por artistas desconocidos en el desierto y faldas de las montañas andinas, interviniendo una extensión de más de 450 km<sup>2</sup>. Para realizar estas huellas formando figuras en su mayoría aves, retiraban del suelo la primera capa superficial de grava del desierto y dejaban descubierta la parte inferior más clara que contrastaba con el resto de superficie. “Los geoglifos constituyen otra forma de arte prehistórico. Estos grandes dibujos hechos sobre el suelo suelen presentar estampados y motivos muy característicos y son los precursores del *land art*”.<sup>10</sup>

Observemos alguna de estas intervenciones que sólo pueden ser vistas en su totalidad desde el aire:



<sup>9</sup> Aunque esta palabra no está incluida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se utiliza para designar aquellas formas construidas sobre un territorio ya sea en laderas o en planicies, retirando las piedras de origen volcánico, si el suelo es claro, o en otros casos lo contrario, realizando pequeñas excavaciones en línea para que se vea el fondo más claro sobre el resto del territorio más oscuro y así generar una imagen en la superficie.

<sup>10</sup> Stephen FARTHING. “Arte. Toda la historia”. Editorial Blume. Barcelona. 2010. Pág. 17



11

Aunque las líneas Nazca son las más conocidas, recientemente se ha encontrado un nuevo ejemplo de estas grandes manifestaciones de dibujo sobre la superficie terrestre, al sur de los Urales<sup>12</sup>. Se cree que este geoglifo es el más antiguo encontrado hasta ahora (realizado en el Neolítico o en la Edad del Hierro temprana) y supera en tamaño dos veces a los de Nazca.



13

<sup>11</sup> Imagen obtenida de Google Earth, donde se puede apreciar la dimensión de una de las imágenes de Nazca.

<sup>12</sup> Civantos, Daniel. "Descubren al sur de los Urales el que podría ser el geoglifo más antiguo del mundo". [en línea]. *La información.com*. 1 Octubre 2012. <<http://blogs.lainformacion.com/futuretech/2012/10/01/geoglifo-urales/>> [Consulta: 06 Junio 2013]

<sup>13</sup> "El descubridor de este geoglifo es el historiador local **Alexander Shestakov**, que ya en 1989, cuando era un simple turista en el parque, comenzó a preguntarse por unas extrañas marcas en el terreno cuando escalaba la zona por primera vez. A los pies de la montaña, en un claro, **Alexander notó que en algunos lugares la hierba crecía de manera desigual**, creando un camino errático hacia arriba y hacia abajo.

Pongamos un último caso, esta vez en Chile y concretamente en la Isla de Pascua, con la imagen de los Moáis. Se trata de un conjunto de más de 600 monolitos tallados con formas de cabezas y dispuestos sobre el paisaje de la isla en diferentes agrupaciones y orientaciones.



Imágenes de Moáis. Isla de Pascua. Chile

Hoy se conoce un poco más acerca de ellos gracias a investigaciones recientes<sup>14</sup>, donde han comprobado entre otros aspectos, que estas esculturas tienen enterrados bajo tierra sus cuerpos y que tienen una altura total de unos 10 y 11 metros.

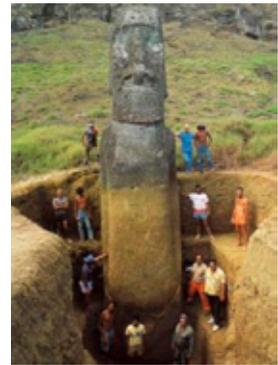
---

En 2005, participó en la construcción de un camino forestal en la zona y una vez más tuvo la suerte de toparse con estas misteriosas marcas, caminado por los senderos creados mientras trataba de averiguar quién los hizo. Fue sólo **gracias al programa Google Earth cuando vio las cosas desde arriba** para resolver el enigma: la silueta de un alce claramente visible”.

Civantos, Daniel. “Descubren al sur de los Urales el que podría ser el geoglifo más antiguo del mundo”. [en línea]. *La información.com*. 1 Octubre 2012.  
<<http://blogs.lainformacion.com/futuretech/2012/10/01/geoglifo-urales/>> [Consulta: 06 Junio 2013]

<sup>14</sup> Los investigadores Sergio Rapu, Terry Hunt, (Universidad de Hawai), y el antropólogo Carl Lipo, (Universidad Estatal de Long Beach), afirman que los pascuenses movían los moáis “como si de humanos se tratara”. Publican su teoría en la revista 'National Geographic', donde concluyen que **“las estatuas se movían verticalmente mediante un vaivén generado por el uso de cuerdas, de las que tiraban personas”**.

Barreno, Jorge. “Una nueva teoría trata de explicar cómo se movían los moáis” [en línea]. *El Mundo.es*. 26 Octubre 2012.< <http://www.elmundo.es/america/2012/10/26/noticias/1351224759.html>> [Consulta: 06 de Junio 2013]



Imágenes de Moáis donde se pueden observar la parte del cuerpo que quedaba enterrada a más de 10 metros de la superficie.

Todos estos ejemplos que hemos analizado sin salir de la prehistoria (a excepción de los Moáis), nos han servido de base para entender las manifestaciones que realizó el ser humano sirviéndose de la naturaleza para la materialización de sus obras. Hoy día las estudiamos desde diferentes disciplinas como puedan ser la arqueología, la antropología, la historia, la filosofía, la arquitectura, etc y cómo no, el arte, y es aquí, donde hemos ido desvelando la analogía y mirada que establecen los artistas de un período moderno, con estos ejemplos que hemos presentado.

De este modo desde el arte rupestre (75.000 a.c. a 1.000 d.c.), al arte Griego (750 a.c. a 323 a.c.), pasando por las Líneas de Nazca, de la civilización Nazca, en Chile (200 a.c. a 650 d.c.), o Stonehenge de finales del neolítico en Wiltshire, Inglaterra (6.000 y 2.500 a.c.), o los más de 600 Moais (siglos XII y XVII) de la Isla Pascua de 10 metros de altura en total, son sólo algunos ejemplos donde hemos podido encontrar la relación que establece el hombre con la representación de la naturaleza, bien por su intervención en ella (líneas nazca), bien por su representación (pintura en cuevas), bien por su ordenación (Stonehenge), etc, y así hemos entendido la necesidad de este referente y soporte como ha sido la naturaleza, para la ejecución de la obra artística.

Nos ha parecido muy interesante desde estos inicios entender que cada ejemplo y cada manifestación representan un modo concreto y una práctica distinta de abordar la relación “expresión artística del hombre” y “naturaleza”. Es decir, hay que distinguir

entre servirse de un trozo de roca como soporte para grabar unas marcas, pintar sobre la pared rocosa de una cueva con pigmentos, cambiar la escala y representar sobre el suelo de un territorio inmensos dibujos (sirviéndose obviamente de los propios recursos naturales), o seleccionar grandes piedras, elevarlas verticalmente y ordenarlas en círculos concéntricos.

Todo ello con un común denominador: la imperiosa necesidad del hombre por dejar sus huellas, que hoy entendemos y estudiamos como “huellas artísticas”, sobre el espacio natural que le circunda.

## 1.2 SOBRE EL CONCEPTO DE PAISAJE

Cuando hemos tratado de identificar el significado de *naturaleza*, más pronto que tarde, aparece el término *paisaje* relacionado con el primero ya que como hemos desarrollado a continuación, el paisaje es una construcción que nace como consecuencia de la relación entre naturaleza y ser humano.

El término *paisaje* (del francés *pays* y éste del latín *pagus* –campo) se define como:

“**1.** m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio. **2.** m. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. **3.** m. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”<sup>15</sup>.

Según otras definiciones, se entenderá por *paisaje* “cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”.<sup>16</sup>

Hasta aquí han aparecido dos conceptos que nos han parecido fundamentales para avanzar con el análisis del significado de paisaje, uno es *terreno* o *territorio* (tratando la

---

<sup>15</sup> Definición obtenida del Diccionario de la Real Academia de la Lengua en su vigésima segunda edición.

<sup>16</sup> Convenio Europeo del Paisaje ratificado por España. Capítulo 1, Disposiciones generales. Artículo 1, definiciones, apartado a. [en línea]

< [http://www.mcu.es/patrimonio/docs/Convenio\\_europeo\\_paisaje.pdf](http://www.mcu.es/patrimonio/docs/Convenio_europeo_paisaje.pdf)>. Consulta 10 Diciembre 2012

parte física del concepto de paisaje) y otro *percepción* (de este terreno, algo que va unido a la “subjetividad” del que observa ese espacio). Por lo tanto sin la existencia del espacio físico, territorio, ni la existencia del que lo observa, percepción, el concepto de paisaje entendemos que no sería posible.

Simmel señala que al contrario que *naturaleza*, que es un todo, *paisaje* es una delimitación dentro del campo visual humano. Dice textualmente:

“Ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar como unidad lo que sólo es fragmento de “naturaleza”, con lo cual nos aleja completamente del concepto de “naturaleza” [...]La naturaleza, que en su esencia y sentido profundo nada sabe de la individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que la divide y aísla en unidades distintas, en individualidades llamadas paisaje”<sup>17</sup>

Una aproximación más al concepto de paisaje desde la antropología, nos refiere a la percepción de la *belleza* del territorio: “sin el paisaje, sin la percepción de la belleza de la tierra, el hombre deja de ser hombre y se convierte en un animal, en un anti-hombre. Es la percepción del paisaje lo que diferencia al hombre de los anti-hombres, lo que marca la diferencia de la auténtica naturaleza humana”.<sup>18</sup> Ardanaz nos aclara que aunque el paisaje se forma con la mirada del otro, no todas las miradas son paisajes. Para que la mirada sea *paisaje*, analiza que debe realizarse bajo “una perspectiva de descubrimiento, sorpresa, maravilla, en una palabra belleza. La mirada de un pastor no logra descubrir la visión del paisaje, o la del agricultor que mira la tierra por sus cualidades fructíferas”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> SIMMEL, Georg. *Filosofía del Paisaje*. Casimiro. Madrid, 2013. Pág. 8 y 9

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago. “El paisaje como sujeto activo: la mirada del otro”. En: *Actas del Congreso Support/Surface. Escultura y Paisaje* (Altea, 19, 20, 21 y 22 de Noviembre de 2010). ISBN: 978-84-930140-2-5, p. 97-108.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Así mismo opina Clarke cuando dice textualmente “los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales”.<sup>20</sup>

Iñaki Bergera<sup>21</sup> en su magnífico ensayo *Nuevos paisajes, nuevas miradas*, recoge una serie de definiciones propuestas por otros maestros, que nos han parecido interesantes mostrar, como por ejemplo la reflexión que haría Goethe: “el simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo”<sup>22</sup>. Este argumento nos ha parecido muy adecuado ya que como estamos observando, cada investigador llegará a conclusiones donde no siempre habrá acuerdos en ubicar un momento preciso del inicio en la práctica pictórica del paisaje.

En este mismo ensayo, Javier Maderuelo aporta su propia idea de paisaje y nos transmite que *paisaje* es algo que no existe, que no es, sino que se hace “La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve [...] es así un *constructo*, un concepto que nos permite interpretar cultural y estéticamente las cualidades de un territorio, lugar o paraje”.<sup>23</sup>

Pero nos hemos preguntado cuándo o cómo sucede esa nueva mirada que permite convertir aquello que tenemos delante en paisaje. Parece que una respuesta vendría dada en el momento en el que comienza la revolución industrial (segunda mitad del s. XVIII y comienzos del XIX). El hombre hasta entonces, como ya señalábamos, por su

---

<sup>20</sup> CLARK, Kenneth. *L'art de paysage*. París Gérard Monfort, 1994, Pág. 9. Cit en ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca nueva. Madrid, 2013. Pág. 33

<sup>21</sup> Iñaki Bergera, arquitecto e investigador alavés, premio extraordinario en la Graduate School of Desing de Harvard.

BERGERA, Iñaki. *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. [en línea]. Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo, Junio 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza. P. 14-29 [consulta 25 Junio 2013] <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/76/02bergera.pdf>>

<sup>22</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *La teoría de los colores*, cit. en Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Biblioteca Neva, Madrid, 2007, p. 23

<sup>23</sup> MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, p. 38

vinculación a las labores agrícolas, concebía el entorno natural desde una percepción desprovista de matices románticos. Es a partir de esta revolución industrial cuando se desplaza a las ciudades para comenzar nuevas formas de vida y sustento. Por este período, el ferrocarril, comienza su desarrollo y conecta ciudades en las que no sólo viajarán los ricos empresarios, sino que comenzará poco a poco a ser accesible la idea de viaje y con ella la nueva mirada del paisaje.

A través de imágenes a modo de fotogramas que transcurren tras las ventanillas, en pocos minutos el viajero atraviesa diferentes geografías. La velocidad, el encuadre, harán posible adiestrar otras miradas. Viajar en consecuencia, condicionará la forma de percibir el paisaje y de concebirlo. “Para el hombre contemporáneo el paisaje es aquello que queda enmarcado por la ventana del tren o del coche”<sup>24</sup>.

Por lo tanto, este dato lo consideramos importante ya que la fecha coincidirá, como hemos visto más adelante, con las opiniones que nos resultan más convincentes en cuanto al momento histórico del nacimiento de la pintura de paisaje.

La palabra percepción ha aparecido hasta ahora con cierto protagonismo en este capítulo, por lo que hemos considerado que debemos aproximarnos a su definición:

Del latín *perceptio*, prefijo *per* (intensidad), verbo *capere* (capturar) y sufijo *tio* (ción-acción y efecto), daría como resultado “la acción de capturar”. Es decir, en el ser humano y refiriéndonos a la percepción de un paisaje, percepción sería, la acción de capturar los estímulos visuales que se nos presentan en esa situación concreta de observación.

“Si dejamos el mundo de formas hechas por el hombre y bien definidas y paseamos la vista por un paisaje real, ¿qué es lo que vemos? Tal vez una masa un tanto caótica de árboles y maleza. Algunos troncos y ramas de los árboles mostrarán quizá direcciones definidas, a las que los ojos pueden aferrarse, y la totalidad de un árbol o arbusto a menudo presentará una forma esférica o cónica

<sup>24</sup> BERGERA, Iñaki. *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. [en línea]. Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo, Junio 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza. P. 14-29 [consulta 25 Junio 2013] <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/76/02bergera.pdf>>

bastante comprensible [...] pero hay mucho en el paisaje que los ojos sencillamente no son capaces de asir [...] La percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión. La vista de cada uno de los hombres se anticipa modestamente a la capacidad, con justicia admirada, del artista para hacer esquemas que interpreten válidamente la experiencia mediante la forma organizada. Ver es comprender.”<sup>25</sup>

Percepción alude en filosofía a una **aprehensión**, (captación y aceptación subjetiva de un contenido de conciencia. **1. f. Psicol.** La que capta las formas de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar)<sup>26</sup>.

“la aprehensión directa de una situación objetiva” [...] En este sentido decía Locke que la percepción es un acto propio del entendimiento, de tal modo que la percepción y la posesión de ideas son una y la misma cosa [...] Para Kant, la percepción es la conciencia empírica, es decir, “una conciencia acompañada de sensaciones” [...] Para Descartes y Spinoza, la percepción es sobre todo un acto intelectual; esta concepción ha conducido muchas veces a una distinción rigurosa entre percepción y sensación aún en el caso de que se considere a la primera como aprehensión de objetos sensibles.”<sup>27</sup>

No ha sido nuestra intención realizar un estudio acerca de la percepción y conocer todos los factores que están implicados en su función, primero porque es un vasto estudio y segundo porque existe una amplia bibliografía al respecto que detalla cuanto queramos conocer en profundidad, pero sí nos ha interesado reconocer que tanto para la visualización de una obra de arte, como para la contemplación de un paisaje, por poner dos ejemplos, pondremos en marcha este complejo mecanismo perceptivo de forma involuntaria en el que se implicarán de un modo decisivo en el modo de captura de estos estímulos y en nuestras conclusiones referidas a aquello que contemplamos, desde nuestras más antiguas experiencias pasadas, hasta las más recientes.

---

<sup>25</sup> Rudolf ARNHEIM. “*Arte y percepción visual*”. Alianza Forma. Madrid. 2008. Pág 61 y 62.

<sup>26</sup> Aprehensión: Definición obtenida del Diccionario de la Real Academia de la Lengua en su vigésima segunda edición.

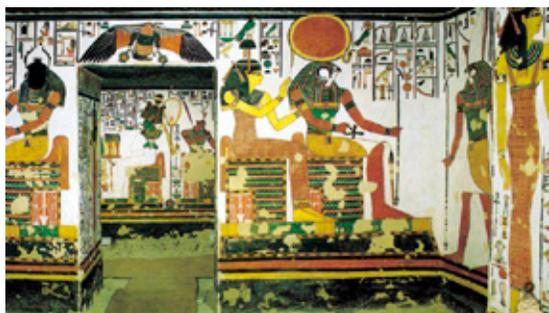
<sup>27</sup> José FERRATER MORA. “*Diccionario de filosofía abreviado*”. Edhasa-Sudamericana, vigesimoséptima reimpresión. Barcelona. Febrero 2004. Pág 280 y 281

“Para alcanzar esa conciencia, nuestros sentidos deben, justamente, dejar de centrarse en un elemento particular y abarcar un campo visual más amplio, es decir, percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales; sólo entonces estaremos ante un paisaje”<sup>28</sup>

Concluiremos pues, que la percepción de un paisaje supondrá la captura de un conjunto de estímulos que según cada individuo y su mirada personal, tendrá unas connotaciones sujetas a variables de todo tipo: generacionales, territoriales, culturales, sociales, políticas, cognitivas, fisiológicas, psicológicas, etc, ...

Cuando hablamos pues de paisaje, “estamos hablando, en el fondo, de paisaje cultural, como apunta en su contribución Joaquín Sabaté. Cada cultura –y también una misma cultura en diferentes períodos históricos- crea sus peculiares interpretaciones ante el paisaje en general y ante determinados elementos significativos del mismo”<sup>29</sup>

Esto en parte explicaría y en parte podría seguir preguntando, lo que Gombrich introdujo acerca del eterno problema del historiador del arte sobre “¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la realidad, ¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias?”<sup>30</sup>



<sup>28</sup> SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Casimiro. Madrid 2013. Pág. 7

<sup>29</sup> J. NOGUÉ. *El Paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2008 Pág. 12

<sup>30</sup> E.H. GOMBRICH. “*Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*”. Debate. Madrid. 1997. Pág. 3

<sup>31</sup> Pintura mural egipcia correspondiente a la Tumba de Nefertari. Autor anónimo. 1300 – 1225 a. C.



32



33

### 1.2.1 INICIO DE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE EN LA PINTURA

“Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre imágenes de árboles producidas en proximidad”<sup>34</sup>.

Después de haber consultado innumerables fuentes, parece complejo ubicar con claridad en qué momento surge el concepto de paisaje y en qué área de conocimiento emerge, si fue en literatura, pintura o si ya había indicios de éste desde la jardinería griega o romana.

Esta complejidad ya está anunciada cuando Nogué nos transmite que el debate entre el paisaje y su representación adquirió un rasgo notorio en la posmodernidad, puesto que

---

*La página del arte y la cultura en español*. Arte Historia. Junta de Castilla y León [en línea].

< <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/7675.htm> > [Consulta: 17 Junio 2013]

<sup>32</sup> Pintura griega. Fresco que representa la alegoría de La Primavera y en la que Botticelli se inspiró mucho más tarde para realizar su obra. Es de autoría anónima. Datada en 150 a.C. podemos admirarla en el Museo Arqueológico de Nápoles.

*La página del arte y la cultura en español*. Arte Historia. Junta de Castilla y León [en línea].

< <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/8008.htm> > [Consulta: 19 Junio 2013]

<sup>33</sup> Pintura del artista y profesor Jesús Mari Lazkano “*De la arquitectura a la naturaleza*”. Acrílico sobre lienzo. 150 x 225 cm. 2009. Colección particular. Considerado en la actualidad uno de los máximos representantes de la pintura figurativa y realista española del País Vasco.

LAZKANO, Jesús Mari. “*LAZKANO*” [en línea] Disponible en web <<http://www.jesusmarilazkano.com/>> [Consulta 18 Junio 2013]

<sup>34</sup> GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusión. *Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 1997. Pág. 3

parte del hecho de la “diferenciación entre la realidad y su representación y la correspondiente celebración de la inautenticidad”<sup>35</sup>. Continúa recordando lo que entendemos por posmodernismo:

“corriente de pensamiento propia de las artes y de las ciencias sociales que cuestiona el proyecto científico inherente a la modernidad y sus supuestos valores universales. Se cuestiona la supuesta objetividad del discurso científico y también la supuesta universalidad de determinados conceptos y valores, mirando con cierto escepticismo estas grandes categorías [...] siguiendo en este punto a Lyotard y Foucault. Se enfatiza, en cambio, la diferencia, la diversidad, los “otros” discursos, las “otras voces” [...] Si el posmodernismo es un método y un estilo, la posmodernidad, en cambio, es una etapa [...] que se inicia aproximadamente hace ya casi cuarenta años y que coincide con el inicio de unas transformaciones geopolíticas mundiales excepcionales en las que aún estamos metidos de lleno. Una etapa caracterizada por el papel creciente y decisivo de las tecnologías de la información y de la comunicación [...] por la emergencia del multiculturalismo, el mestizaje y la hibrididad”<sup>36</sup>.

A pesar de esta complejidad que supondría analizar el significado de paisaje y valorar el momento histórico en el que se inició su representación pictórica o artística, hemos visto algunos puntos de vista de autores que hemos considerado esenciales para aportar claridad a este tema. Por ejemplo Careri. Él señala que el menhir fue el primer objeto ubicado en un *paisaje* y esto está asociado a la población cazadora del paleolítico y a los pastores nómadas. “El paisaje entendido como una *arquitectura del vacío* es una invención de la cultura del errabundeo”.<sup>37</sup> Sin embargo esta interesante opinión estaría contradiciendo lo que considerábamos anteriormente acerca de la mirada de un pastor, es decir, nos haría preguntarnos nuevamente si por aquel entonces la mirada de esta población nómada hacia el territorio que le circundó, podría causar *paisaje* o no, donde dábamos por aceptado que la mirada de un pastor, por su vinculación al territorio como labor cotidiana, le dejaría desprovisto de la capacidad de captación de la “belleza” de su

---

<sup>35</sup> J. NOGUÉ. *El Paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2008 Pág. 14

<sup>36</sup> *Ibidem*. Pág 15 a 17

<sup>37</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág.25

entorno. Algo que se tuvo que dar más tarde cuando el hombre alejado de estas labores, pudo contemplar su entorno natural desde otro contexto.

“[...] la disolución de los vínculos y de las relaciones originarias en beneficio de realidades autónomas y diferenciadas, este gran principio del universo post-medieval, es lo que ha permitido recortar “paisajes” en la “naturaleza”. No ha de sorprender que la Antigüedad o la Edad Media desconocieran el *sentimiento* de paisaje; no existía ese carácter espiritual ni esa estructura autónoma que configuraran un objeto cuya efectiva presencia confirmó, y en cierto modo capitalizó, el nacimiento de la pintura de paisaje.”<sup>38</sup>

Sin embargo otros autores<sup>39</sup> señalan que en Babilonia en el s. VII a. C., en la isla de Santorini, se encuentra uno de los primeros mapas en los que se puede observar una pintura cuyo tema es un paisaje en perspectiva oblicua y en el que aparecen ríos, vegetación, montañas, animales y algunos seres humanos. También Anaximandro de Mileto, discípulo de Tales, considerado como el primer científico en trazar un mapamundi, escribió un solo libro en prosa que trataba sobre la naturaleza en la Grecia del 610 a.C.

Desde este punto de la historia hasta varios siglos después, no hemos encontrado un criterio unánime o mínimamente contrastado que aclare lo que supuso el concepto de *paisaje* en la práctica pictórica como género, hasta la lectura de autores como Augustin Berque<sup>40</sup> que centran sus investigaciones y aportan luz a este enrevesado concepto de paisaje y su representación artística.

Alain Roger, haciendo alusión a Berque, recoge en su ensayo “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos” cuatro premisas que nos han parecido importantes para que se pueda hablar de paisaje o identificar su existencia en tiempos pasados:

---

<sup>38</sup> SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Casimiro. Madrid 2013. Pág. 10

<sup>39</sup> Nos referimos al profesor Jaime Siles el cual en su asignatura impartida en el Máster de Territorio y Paisaje en la Universidad Miguel Hernández de Altea en 2012, nos refería esta información.

“En *Les raisons du paysage*, Agustín Berque (1995), enumera cuatro condiciones básicas para que se pueda hablar de la existencia de la idea de paisaje y, más concretamente, de una sociedad paisajera: 1) Una o varias palabras para denominar “paisaje”; 2) Representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje; 3) Representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje; 4) Jardines de recreo (Berque, 1995, págs. 35-35)”<sup>41</sup>

Roger discrepa con Berque, porque él considera a Roma como la primera sociedad paisajera conocida, y lo demuestra recordando que esta sociedad tiene jardines de recreo, representaciones pictóricas en los frescos de Pompeya, literarias con Virgilio o Tibulo entre otros y también conceptos para denominar lo que hoy entendemos por paisaje, como serían los vocablos *topothesia* (del griego *topos*, cuyo significado es lugar o país). Este término nos transmite Roger que podemos encontrarlo en las cartas que Cicerón le envía a su amigo Ático y que también Vitruvio utilizó el vocablo *topia* que hace alusión directa al significado de paisaje. Dice textualmente: “Así pues, nos hallaríamos ante un fenómeno artístico y lingüístico análogo al que conoció Occidente quince siglos más tarde”<sup>42</sup>.



Por otro lado Nogué hace alusión a la existencia de una sociedad paisajera desde el año 960 con la dinastía Song en la antigua China, pero sólo a partir del siglo XV se podría hablar de representación pictórica del paisaje en Europa occidental, según sus teorías.

<sup>41</sup> J. NOGUÉ. *El Paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2008 Pág. 68

<sup>42</sup> J. NOGUÉ. *El Paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2008 Pág. 69

<sup>43</sup> Fragmento del Fresco de la Casa Brazaletes. Pompeya

<sup>44</sup> Fresco Villa Livia. Prima Porta

Otros autores sitúan la misma fecha del nacimiento del paisaje, como referente de representación dentro de la pintura, en 1415 en Italia, simultáneamente con el nacimiento de la perspectiva cónica, donde los paisajes representados dejarían de ser un fondo decorativo para pasar a tomar un protagonismo relevante de manera paulatina.

De este modo, situarán el inicio de la pintura del paisaje con la obra de “Descanso en la huída a Egipto” sobre 1515, (Fig. 1) donde observamos que la mayor parte del cuadro está compuesta por la representación de un paisaje natural en el que la figura humana aparece subordinada a éste o relegada a un término secundario.



Fig. 1



Fig. 2

Autores como Anne Cauquelin sitúan este inicio poco antes, en 1508 con la pintura de “La Tempestad” de Giorgione (Fig. 2). De este modo unos situarán esta práctica en Bélgica y otros en Italia en el mismo período, aunque otros expertos como Paloma Esteban nos recuerdan que desde el siglo IV en Oriente, el paisaje ya era trabajado y no

<sup>45</sup>“*Descanso en la huída a Egipto*”. Joachim PATINIR pintó este cuadro sobre 1515. Pintura en tabla 17 x 21 cm, correspondiente al Renacimiento. Fue realizada en su ciudad natal Dinant y se conserva en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes. Bélgica. El paisaje que representa no se corresponde con el de ningún desierto de Oriente, si no que en él representa el paisaje flamenco de las tierras que él conoce y habita.

<sup>46</sup> “*La tempestad*”. Del pintor italiano renacentista Giorgio Barbarelli da Castelfranco conocido como Giorgione, pintó este cuadro sobre 1508. Es un óleo sobre lienzo de 82 x 73 cm que podemos contemplar en la Galería de la Academia de Venecia.

se desarrollaría de un modo más autónomo en Occidente hasta la llegada del Renacimiento,

“cuando las vistas de prados, montes y colinas comienzan a cobrar protagonismo en las composiciones de Durero, Patinir o Brueghel el Viejo [...] Cien años más tarde, en las composiciones paisajísticas, las figuras van cediendo espacio a las panorámicas, situadas aquellas ya casi como simples referentes de escala. Es el momento de las famosas *vedute* venecianas de Giovanni Canaletto y Francesco Zuccarelli o Bernardo Bellotto”<sup>47</sup>.

Roger sugiere que la aparición del paisaje y su representación en Occidente, implicaría dos condiciones: la laicización de los elementos naturales que aparecieran en las obras (por ejemplo árboles o rocas) y la organización de estos elementos, que deberán formar un grupo autónomo. Él, aunque nos explica que el paso decisivo llegará con la *vedutta* (ventana pintada que abre del interior al exterior del cuadro, que no nos referimos a la *vedute* veneciana), pone el punto de inicio de este argumento anterior en los miniaturistas del norte de Europa con el ejemplo del calendario de las *Trés Riches Heures du duc de Berry*, de Pol de Limbourg de principios de siglo XV.

---

<sup>47</sup> ESTEBAN LEAL, Paloma. Impresionismo *Au plein air*. *Descubrir el Arte*, núm-168,(Febrero 2013), p. 34-41



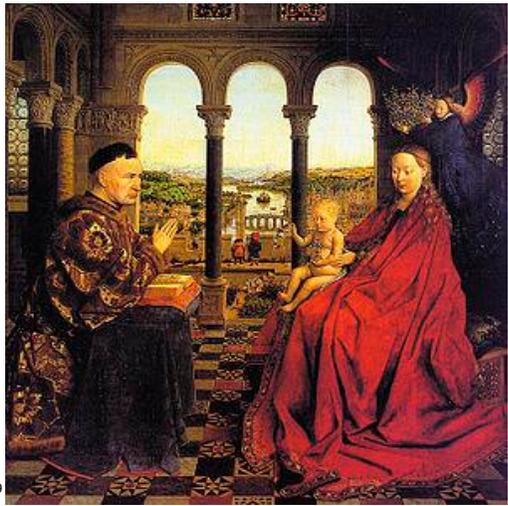
Para él la ventana en un cuadro, estaría dando pistas de lo que pasaría más tarde. Implicaría la invención del paisaje occidental:

“La ventana es, efectivamente, el marco que, al aislar al país en el cuadro, lo convierte en paisaje. En este sentido, es muy probable que la primera significación de la palabra “paisaje”-*landschap*, literalmente, “trozo de país” en neerlandés-, aparecida en la segunda mitad del siglo XV, designara esta porción de espacio delimitada por la ventana pictórica. En cualquier caso, ahora sí se reúnen las dos condiciones que acabo de mencionar: laicización y unificación”.

<sup>48</sup> La figura de la izquierda es el Calendario de Pol de Limbourg. *Trés Riches Heures du duc de Berry* y a la derecha vemos el detalle de una de las composiciones de dicha obra.



49



50



51

Por otra parte, historiadores como Humboldt, proponen que no existe un género pictórico del paisaje como tal hasta los románticos Carus, Friedrich y Turner, con los que se consagraría el género del paisaje en el mundo de la pintura. Estaríamos refiriéndonos al período comprendido entre final del siglo XVIII y final del XIX.

Paralelamente a estos datos recordaremos que en Francia, en 1800, Pierre Henri de Valenciennes (precursor del a pintura al aire libre) realizaría un ensayo titulado

<sup>49</sup> Obra de Robert Campin. *La Madonna con pantalla de mimbre*. Hacia 1420.

<sup>50</sup> Obra de Van Eyck. *Virgen del Canciller Rolin*. 1433

<sup>51</sup> Detalle de la obra anteriormente citada, donde podemos ver con más detalle el paisaje que asoma a través de la ventana.

“*Elémens de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils á un élève sur la peinture, et particulièrement sur le **genre du paysage***” (subrayado mío) cuyo contenido era ampliamente consultado por autores como Camille Pissarro generador e influyente en las siguientes generaciones de artistas.

Hemos introducido también que por un lado, en 1841 el retratista norteamericano John Goffe Rand, inventó un tubo metálico plegable que permitiría alojar el óleo dentro para conservarlo e incluso transportarlo, por lo tanto, los artistas podrían salir de sus talleres y realizar sus lienzos (gracias también al invento del caballete *french box easel*) al aire libre, *au plein air*. Por supuesto este sencillo hecho, sería responsable de modificar las prácticas hasta ese momento llevadas a cabo y supuso una modificación tanto en medios como en recursos para que los artistas se enfrentaran a la representación de nuevos escenarios de su entorno, y cómo no de interpretar la naturaleza *in situ*, con sus impulsos y efímeras iluminaciones, generando diferentes escuelas, y naturalezas “acotadas” por personales y subjetivas miradas que generarían irremediamente pinturas de *paisajes*. Estaríamos aquí ante la llegada de los impresionistas.

Hemos ubicado visualmente algunos de estos ejemplos más representativos de todos los autores, historiadores y escuelas de diferentes países, cuyas imágenes hemos considerado que deben formar parte de este estudio como documentación de los argumentos que hasta ahora hemos expuesto.

### Origen del comienzo de la pintura del paisaje según diferentes autores.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

RENACIMIENTO

ROCOCÓ

ROMANTICISMO

Fig. 1 **1508**. *La Tempestad*. Giorgione. Italia. (Anne Cauquelín)

Fig. 2 **1515**. *Descanso en la huida a Egipto*. Joachim Patinir. Bélgica.

Fig. 3 **1735**. *La dársena de San Marcos*. Canaletto. Italia. (Paloma Esteban)

Fig. 4 **1822**. *Paisaje del Harz, tarde*. Friedrich. Alemania (Humboldt, Simon Schama, Berque...)

Fig. 5 **1823**. *Alta montaña*. Carl Gustav Carus. Alemania (Humboldt, Simon Schama, Berque...)

Fig. 6 **1835**. *Norhan Castle: amanecer*. Joseph M. William Turner (Humboldt, Simon Schama, Berque...)



52

### 1.2.3 INICIO DE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE EN LA ESCULTURA.

Hasta ahora ya hemos definido el concepto de paisaje y cómo este comenzó a ser representado paulatinamente en el mundo de la pintura, primero como un simple elemento de fondo, más tarde como escenario en el que se representaba el motivo principal, hasta finalmente convertirse con los románticos en el verdadero protagonista de la representación pictórica que junto con el marco social adecuado y surgimiento de nuevos medios que permitieron salir fuera del estudio para la observación directa y la ejecución *in situ*, se produjo el cambio y la apertura en el modo de entender el paisaje y su representación pictórica. Como sabemos, más tarde con los impresionistas

---

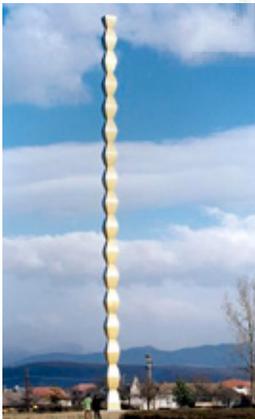
<sup>52</sup> Imagen: “El caminante sobre el mar de nubes” (Der wanderer über dem nebelmeer), del pintor alemán Caspar David Friedrich. 1818. Óleo sobre tela. Kunsthalle, Hamburgo (Alemania). En esta obra podemos observar al propio pintor de pie (según algunas fuentes, según otras señalan que podría tratarse de un homenaje a Von den Brincken) y de espaldas al público, en la cima de una montaña contemplando frente a él un paisaje de nubes y sierras que sobre salen de ésta, de la Suiza Sajona. Esta obra pertenece al Romanticismo Alemán.

representar un paisaje rápido donde era imprescindible la captura de la luz, era una praxis común que nos ha dejado verdaderas joyas para el estudio y la historia del arte.

Sin embargo, cómo afectó la nueva mirada hacia el paisaje en la escultura. ¿Se produjo en la misma época algún cambio significativo en el modo de representarla? Si en el mundo de la pintura se inició un nuevo género de paisaje, ¿en la escultura hay algún gesto que indique también que el paisaje está presente en ella? ¿Cuándo podemos establecer relaciones entre escultura y paisaje de un modo semejante a como lo hemos visto en la pintura?, ¿es esto posible?

Hemos encontrado alguna respuesta a estas cuestiones en las reflexiones que nos da la lectura de un ensayo en el que se estudia el impacto que el paisaje causa en la escultura del siglo XX. Dice textualmente que se ramifica en tres direcciones: “del monumento hacia el paisaje en Brancusi, del cuerpo humano hacia el paisaje en Bourdelle y Maillol y (luego en William Tucker o Magdalena Abakanovich), o del paisaje hacia la escultura en Lipchitz y Picasso y después en Barbara Hepworth.”<sup>53</sup>

Pongamos los ejemplos visuales a estas premisas:



<sup>53</sup> DE BARAÑANO, Kosme. “Arte y Naturaleza en las transformaciones de la Escultura: nueva visión del Territorio y del Paisaje”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 19,20,21 y 22 de Noviembre de 2010), 2010 Pág. 7-40.

<sup>54</sup> C. Brancusi. *Columna sin fin*. Metal, hierro fundido y acero. 1938. Parque de Târgu Jiu (Rumanía).

<sup>55</sup> A. Bourdelle. *Heracles arquero*. Escultura de ubicada en el Parque Palermo de la Ciudad de Buenos Aires

<sup>56</sup> J. Lipchitz. *Sketch for 'Government of the People'*. 1967-8.

De estas tres orientaciones, nos ha interesado sobre todo adentrarnos en el estudio de la tercera opción, es decir, cómo el paisaje, su observación y la experiencia vivida en él, ha afectado al modo tanto de ejecutar la escultura como de interpretarla.

Visualizando de manera aislada el ejemplo anterior correspondiente a esta premisa, propuesto por Jacques Lipchitz, no hemos encontrado relación aparente entre ella y la representación de un paisaje, sin embargo si tomamos las imágenes del paisaje de referencia que en este caso es el de Ploumanach (algo que explica en su libro *My life in Sculpture*) y las aproximamos a su escultura en una comparación visual, entenderemos claramente la relación existente entre el modo de ejecutar su trabajo escultórico, seguramente con propósitos semánticos alejados de connotaciones paisajísticas, y los acabados escultóricos que el propio capricho de la naturaleza, ha dejado en estas rocas formando un paisaje que a su vez ha sido transitado, observado por el artista y posteriormente interiorizado y plasmado en su obra.



Imágenes del paisaje costero de Ploumanac'h. Francia.



J. Lipchitz. *Sketch for 'Government of the People'*. 1967-8.

Será en otra pieza anterior del mismo autor, cuyo título es *Study for Ploumanach*, donde hemos encontrado la evidencia de esta idea que hemos estudiado: **un paisaje interpretado en una escultura.**

Una pieza escultórica que tal y como si se tratara de un lienzo en el que se pinta el paisaje observado, se sustituyen los medios para componer una pequeña obra de bronce con la finalidad de representar un paisaje, el de Ploumanach, como su propio título indica.



57

Con esta pieza podemos poner una imagen clara de una escultura que está realizada con la finalidad de **expresar un paisaje**, con la finalidad de interpretarlo tridimensionalmente, con ella entendemos una *escultura de paisaje* igual que hemos entendido la *pintura de paisaje* realizada por los románticos.

De igual modo nos hemos preguntado si podríamos encontrar otros ejemplos anteriores en la historia o deberíamos seguir nuestra búsqueda bordeando este referente y en este momento preciso, pues nos encontramos analizando una pieza realizada en Francia en 1926.

Si avanzáramos un poco y lanzáramos una visión paralela en Inglaterra, veríamos que se repite prácticamente el mismo ejemplo en el artista Henri Moore, quien en palabras textuales refiere que *“the observation of nature is a crucial part of an artist’s life”*.

Aunque su obra esté motivada y afectada por factores como el de su familia, la guerra que vivió y como consecuencia de ella, la maternidad, las ausencias, el sentido de la protección, etc... y por otro lado los factores artísticos referenciales como Matisse, Cezanne, el arte primitivo y precolombino, también en el modo de resolver sus piezas escultóricas interviene de manera determinante las formas de su paisaje en particular y la observación de la naturaleza en general (por ejemplo el

---

<sup>57</sup> Jacques Lipchitz. *Study for Ploumanach*. Bronze, edition of 7. 19.1 x 14 cm. The Israel Museum. Jerusalem.

modo en el que las piedras son erosionadas por la fuerza del agua, el paisaje observado de su tierra natal en Yorkshire, Inglaterra, los pequeños guijarros de los ríos o las formas óseas que conforman un cuerpo humano).



Sin embargo, a pesar de que hemos encontrado dos ejemplos muy interesantes, en los que la escultura se relaciona con el paisaje y a la vez los artistas han viajado en sus referencias al pasado prehistórico de “dolmen (*toul-men*, agujero piedra) o menhir (*men-hir* piedra columna)”<sup>60</sup>, hemos intentado abordar y entender el punto de inflexión en el que la escultura en la historia moderna, deja de ser un objeto aislado de

<sup>58</sup> H. Moore. *Double Oval* (1968-70).

<sup>59</sup> Paisaje rocoso erosionado por aguas fluviales.

<sup>60</sup> DE BARAÑANO, Kosme. “Arte y Naturaleza en las transformaciones de la Escultura: nueva visión del Territorio y del Paisaje”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 19,20,21 y 22 de Noviembre de 2010), 2010 Pág. 7-40 (11)

la naturaleza y el paisaje y de igual modo hemos intentado estudiar cómo comienza ese encuentro y diálogo entre una pieza escultórica y el entorno natural.

Es decir, al igual que sabemos que el hombre prehistórico pintó naturalezas en cuevas y hasta dieciocho siglos más tarde no estudiaremos la pintura de paisaje como género, sabemos de las manifestaciones escultóricas prehistóricas del hombre con y en la naturaleza, pero igualmente hemos querido estudiar cuándo y cómo se llega a la escultura moderna *de* o *con* el paisaje.

#### 1.2.3.1 EL MOMENTO DE LA INFLEXIÓN.

Tras esta premisa, inevitablemente hemos pensado en el movimiento *land art* que comienza en los años 60 en Estados Unidos y Gran Bretaña, pero aunque estas prácticas las tengamos muy presentes, no hemos querido adelantarnos a los acontecimientos. Sabemos que este movimiento conecta claramente las prácticas escultóricas con el entorno natural, pero necesitamos ser más asépticos e indagar entre los ejemplos que suceden en el inicio de la historia, ya introducidos en capítulos anteriores, donde enumerábamos ejemplos en los que el hombre se manifestaba **en y a través** de la naturaleza, y el momento histórico en el que aparece el movimiento *land art*. Hemos comprobado que hay no sólo un recorrido interesantísimo, sino también punto de inflexión o varios, equivalentes a los que sucedieron en el mundo de la pintura como por ejemplo hechos tan concretos como el invento del tubo de óleo, o más generales como la posibilidad de viajar o el alejamiento del hombre de la vida rural a la urbana, que ha puesto de manifiesto o ha supuesto un cambio importante en estas prácticas referidas a la **interpretación, interacción, intervención o integración** del paisaje en la escultura y de la escultura hacia el paisaje (veremos si antes, después o todo al mismo tiempo).

Señalemos lo que algunos autores introducen y estudian al respecto:

“Desde el sentido de la escultura, desde su praxis interna, Auguste Rodin inicia la transformación de la escultura anterior, especialmente con el retrato homenaje a Balzac y con el posicionamiento de *Les Bourgeois de Calais* (Los burgueses de Calais), pero también con sus pequeñas esculturas, como las de sus estudios de danzantes, y sobre todo con su elogio del torso”<sup>61</sup>. Con Rodin (París 1840-1917), nos continúa explicando Barañano, estaremos frente a un nuevo planteamiento escultórico inspirado en las ideas del impresionismo pictórico, y afectado también por otros aspectos como la investigación y uso de la fotografía y el valor del torso.

Su obra *Los burgueses de Calais*, fue un monumento patriótico realizado en bronce para conmemorar el sacrificio de Estauche de Saint-Pierre entre 1346 y 1347, pero lo interesante de esta obra es que fue diseñada y concebida **sin pedestal**, es decir, su autor quiso que esta pieza **estuviera situada a ras del suelo**, junto al paseante en la ciudad de Calais, un hecho sin precedentes a partir del cual hemos visto qué caminos abriría más tarde en las transformaciones de la escultura del siglo XX.



62

---

<sup>61</sup> DE BARAÑANO, Kosme. “Arte y Naturaleza en las transformaciones de la Escultura: nueva visión del Territorio y del Paisaje”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 19,20,21 y 22 de Noviembre de 2010), 2010 Pág. 7-40 (28)

<sup>62</sup> François Auguste René Rodin. “Los burgueses de Calais”. 1.884-86. Bronce. 231 cm alto.

Hasta ese momento, la práctica escultórica no se entendía sin su base, es decir, toda escultura estaba concebida para depender de un pedestal en el que apoyarse y elevarse.

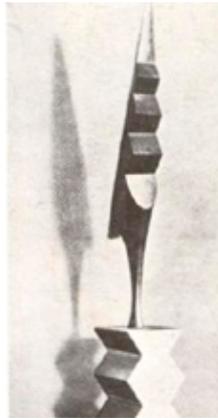
Hemos comprobado que es cuando la escultura “baja al suelo” cuando toma contacto con un espacio concreto, con una realidad en la que puede intervenir de una manera más activa, como una pieza de arte que se “terrenaliza” y puede comenzar así una nueva convivencia con el entorno que la acoge. En definitiva, este detalle aparentemente inocente o casual de despojar a la escultura de su pedestal y bajarla a pie de calle, ha supuesto uno de esos hechos que van a modificar desde ese momento y de manera decisiva, el modo de entender la escultura y su relación con el espacio.

Más tarde, sería su discípulo Brancusi quien reflexionaría sobre el sentido del pedestal de un modo más profundo y evidente trasladando sus ideas sobre éste a la ejecución de sus trabajos escultóricos. Constantín Brancusi prestó atención a su maestro cuando él decidió que *Los Burgueses de Calais* debían estar en el suelo. Aunque Rodin tenía otros motivos para despojar a su escultura del pedestal, a su discípulo no le pasó desapercibido este hecho e indagó en esta novedosa fórmula: *una escultura sin pedestal, un pedestal como escultura, una escultura liberada que puede estar ubicada directamente en el suelo.*

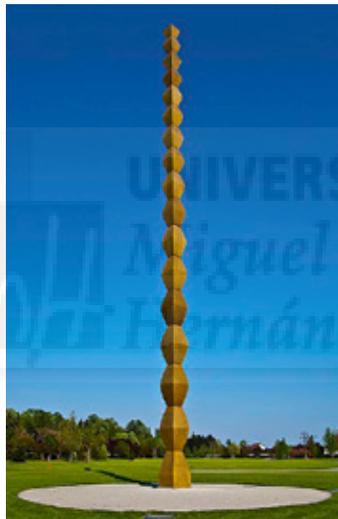
Así podemos verlo en algunos trabajos. Primero hizo al pedestal formar parte activa de la propia escultura integrándolo como parte esencial de la misma, como vemos en las ilustraciones siguientes, y posteriormente lo hizo merecedor de ser una obra en sí misma, es decir, un pedestal *infinito*, esta vez convertido en una pieza escultórica llamada “*Columna sin fin*”, donde ahora a este pedestal no le espera ninguna pieza situada en su extremo superior, donde deja de tener la función de sostener, embellecer o elevar alguna pieza. Se trata de un pedestal que como obra autónoma, y gracias al artista que ha pensado en ello, ha salido de su invisibilidad, y no conforme con ello aún, la ha situado en plena naturaleza haciéndola dialogar con un nuevo espacio.



63



64



65

<sup>63</sup> Estudio del artista instalado en el número 54 de la calle Montparnasse, el cual no sólo era un simple lugar de trabajo. El atelier de Brancusi es una obra en sí mismo en tanto que el artista lo utiliza para disponer sus piezas y jugar con el modo en el que la luz interviene en las composiciones y en cómo éstas se relacionan a su vez con el espacio.

<sup>64</sup> *El gallo*, es una pieza realizada en 1924 en yeso en su versión original, y con unas medidas de 92 x 10,2 x 35 cm.

<sup>65</sup> *Columna sin fi*, fue una pieza inaugurada en Târgu-Jiu, Rumania el 27 de octubre de 1938. Su altura es de 29,33 metros y forma parte de un conjunto escultural donde también se encuentran las obras *Mesa del silencio* o *Puerta del beso*, del mismo artista. Las formas de esta composición hacen alusión a los pilares funerarios usados en el sur de Rumanía y que el artista reinterpreta. Esta pieza fue realizada como homenaje a los jóvenes rumanos que fallecieron en la Primera Guerra Mundial.

Como podemos observar en piezas como *El gallo* y poniendo palabras de Rosalind Krauss “la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto”<sup>66</sup>. Esta pieza se convierte a su vez, en uno de los ejemplos materializados del artista en su cuestionar el pedestal, cuestionar la forma de la propia pieza dándole la forma de pedestal, cuestionar qué dejamos exento de qué, **la escultura del pedestal o el pedestal de la escultura.**

Si Brancusi pensó en el pedestal, en su función, en su integración primero como parte de la propia escultura y más tarde como obra en sí misma, despojado de su función de soporte, no podemos olvidar que dos décadas antes de la inauguración de esta *Columna sin fin* ubicada en el suelo, Duchamp de forma paralela a los inicios de su compañero, concedería valor a un pedestal simbólico al sacar del contexto o de su función un objeto y pretender convertirlo o ascenderlo a una categoría estética de pieza artística, simplemente ubicándolo de un modo parecido al que hasta ese momento se ubicaba una escultura en una exposición: un pedestal y una galería donde exhibirlo.

Es necesario señalar que Brancusi, de origen francés, expuso en 1906 en el Salón de Otoño y en la Sociedad Nacional de las Bellas artes donde conoce a numerosos artistas relevantes como Léger, Matisse, Modigliani, pero fundamentalmente a Marcel Duchamp con el que iniciará una estrecha amistad.

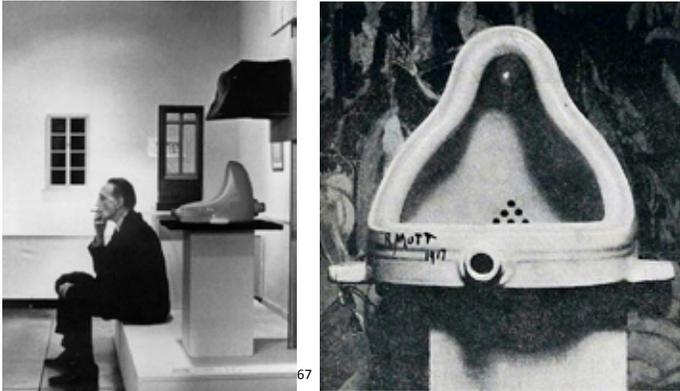
Como decíamos, aunque la *Columna sin fin* fue inaugurada en 1938, la primera *Columna sin fin* compuesta por apenas dos módulos, fue realizada en madera en 1916 y la segunda en 1918, por lo tanto Constantin Brancusi estuvo estudiando y madurando durante dos décadas completas el sentido del pedestal en la escultura.

A esta idea de rupturas, ya le acompañaba también Duchamp, desde luego con otra mirada, lenguaje e intenciones paralelas, puesto que como ya conocemos Marcel pretende demostrar o más bien ironizar y dinamitar las prácticas conocidas, mientras

---

<sup>66</sup> VAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 65

que Brancusi realiza estas reflexiones desde el compromiso o la consecución artística que permite una trayectoria escultórica consecuente y coherente.



Sin entrar en otras consideraciones, realizar esta comparativa permite aclarar que desde luego, la reflexión sobre el pedestal que inicia Rodin y que con mayor dedicación continúa Brancusi, puede ser ese punto de inflexión que buscábamos dentro del mundo de la escultura que hace replantearse y cuestionarse todo lo que hasta ahora fue su práctica para comenzar un paulatino y revolucionario modo de entenderla, de indagar sobre sus propios límites, de plantear dónde termina la escultura y comienza todo lo demás creado por el artista.

Rosalind Krauss realiza un estudio esclarecedor sobre esta cuestión e indaga acerca de la definición de escultura y cómo el término y su propia práctica sufre una transformación difícil de delimitar. Ella observa cómo el pedestal forma parte activa de la escultura vertical y monumental, pero nos transmite que a finales del siglo XIX, la lógica del monumento en la escultura, comienza a desvanecerse y propone dos ejemplos de la obra de Rodin: *Las puertas del infierno* y la estatua de *Balzac*. Dice textualmente:

---

<sup>67</sup> Marcel Duchamp y su obra *La Fuente* realizada en 1917, expuesta por primera vez en el museo de Nueva York en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes y firmada "R. Mutt".

“con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa ... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial [...] A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero [...] El arte de Brancusi es un ejemplo extraordinario del modo como eso sucede [...] En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era. “La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro” decía Barnett Newman en los años cincuenta. Pero probablemente sería más exacto decir de las obras que se producían a principios de los sesenta que la escultura entró en una tierra de nadie categórica: era lo que era en o en frente de un edificio que no era un edificio, **o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje**”.<sup>68</sup> (subrayado mío)

Al leer los enunciados de Krauss acerca del comienzo de un período en el que la escultura cambia su lógica y la invierte, se acercan dos ejemplos que definen por sí mismos esta fórmula consolidada en el tiempo. Ella propone a Robert Morris y su obra exhibida en la Galería Green en 1964 donde determina que **escultura es aquello que no es arquitectura** y hace alusión también a otro ejemplo en el que **escultura es aquello que está en el paisaje pero que no es el paisaje** en la obra del mismo autor, donde exhibe unos cubos de espejo y los ubica en un espacio natural al aire libre.

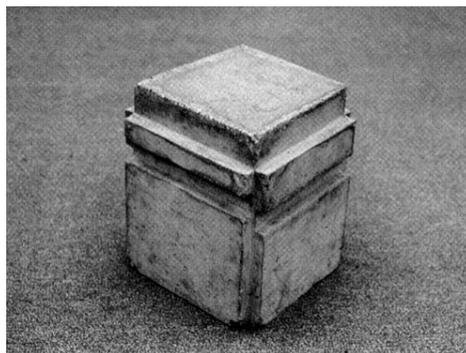
---

<sup>68</sup> VVAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 63, 64 y 65



69

Sin perder de vista este argumento, y prácticamente en el mismo momento en el que se dan los dos ejemplos que propone Krauss, encontramos una obra por todos conocida, de Bruce Nauman, que entendemos deja muy claro lo que Rosalind nos transmite: ese momento en la historia no sólo de la escultura donde el cambio conceptual a gran escala que se produce es un hecho palpable. Se trata de una pieza que trasciende del arte directamente a todas las demás disciplinas y viceversa y muestra el resultado de un gran cambio, que intuimos a gran escala. Nos referimos a la materialización de un vacío, a convertir en tangible algo que no lo fue hasta ese momento, **el estudio y atención que el artista propone a un espacio vacío, concretamente al espacio hueco que dejaba una silla:**



70

<sup>69</sup> *The Mind/Body Problem* de Robert Morris. Exposición en la Green Gallery, New York. Diciembre 1964.

<sup>70</sup> *Cast space under my chair (Espacio bajo mi silla)* de Bruce Nauman realizada en 1965-68.

Puestos a traspasar límites y convertir el *vacío*, en un *objeto* de hormigón, por qué no hacer del *silencio* una *pieza musical* recordando la obra de Jonh Cage 4'33" realizada en 1952.

Tras estos apuntes, ha sido necesario reflexionar acerca de que algo importante está sucediendo de forma externa a todo lo que circunda socialmente a ese hombre que necesita manifestarse artísticamente en el límite de lo conocido, explorando nuevos territorios. Y es que si nos detenemos en las fechas en las que se suceden estas obras, veremos que estamos analizando un primer período convulso coincidente con las vanguardias de 1900 y lo que ello, como ya conocemos, supone a todos los niveles culturales, sociales, políticos, etc. Aún así hemos seguido viajando en ese siglo XX a través de unos ejemplos de esculturas que tampoco pueden dissociarse del contexto en el que se generan las rápidas evoluciones y transformaciones a las que el artista está sujeto generando respuestas plástico-psicosomáticas acordes con unas nuevas transformaciones en el tejido social que lo define. Esto nos ha conducido a pensar en la denominación y características que implican el momento de la posmodernidad, al que hemos acudido a continuación.

A priori y volviendo a retomar nuestro hilo conductor, hemos entendido dos direcciones claras de las que parten las transformaciones de la escultura y que a modo de árbol, se irán ramificando por infinidad de caminos, propuestas, miradas, sensibilidades, etc, tantas como artistas y experiencias vitales.

Por lo tanto, tras delimitar el punto de inflexión que pretendíamos, hemos podido señalar esas dos grandes direcciones en las que avanzará la escultura, procedentes de dos antecesores y de los cuales heredaremos las siguientes directrices.

**De Duchamp** heredamos: ruptura radical de límites,

“ideas dentro, en torno y acerca del arte y de todo lo demás, una vasta e incontrolable gama de información, temas y preocupaciones nada fácil de encerrar dentro de un único objeto [...] El resultado fue una especie de arte que vivía, sin

importar la forma que adoptara (o no adoptara), su existencia más plena y más compleja en las mentes de los artistas y su audiencia, que exigía al espectador un nuevo tipo de atención y de participación mental y que, al desdeñar su materialización en el objeto de arte único, buscó alternativas tanto al espacio circunscrito a la galería de arte como al sistema de mercado del mundo artístico" [...] Duchamp se convirtió en uno de los artistas más influyentes y perdurablemente controvertidos de este siglo"<sup>71</sup>

Y a partir de esta dirección hemos encontrado innumerables ejemplos posteriores. Por enumerar alguno, artistas como Gilbert and George cuando deciden ellos mismos convertirse en estatuas vivientes, para lo que necesitan estar elevados sobre algo que realice la función de un pedestal.



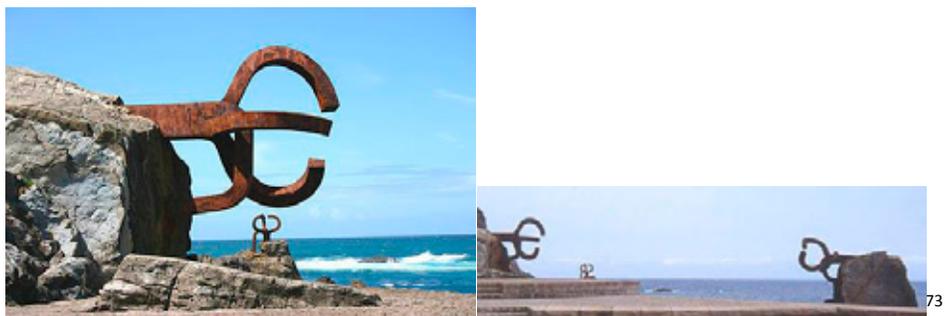
72

**De Brancusi** heredamos la idea: una pieza escultórica se sostiene por sí misma y no necesitará de ningún pedestal para definirse, es más, exenta, será libre en su ubicación enriqueciéndose aún más de su propio entorno.

Dirección en la que podemos avanzar y encontrar innumerables ejemplos en la historia de la escultura.

<sup>71</sup> STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma. Madrid. 2004. Pág. 211 y 212

<sup>72</sup> Gilbert and George y su obra *La escultura que canta*, de 1969. Performance de los artistas británicos donde interpretan una canción de éxito en 1930, *Underneath the Arches*.



Hemos conectado toda esta información recopilada en este apartado y sin olvidar que el objetivo que perseguíamos era encontrar el inicio de la representación del **paisaje en la escultura** o al menos comprender los anclajes o las decisiones que permitieron que ésta comenzara un nuevo camino que la condujera a conectar con el espacio natural.

Por lo tanto, una vez entendido el desprendimiento de ese pedestal que no le permitía ser autónoma, y las rupturas tanto conceptuales como formales que propusieron los precursores mencionados, nos hemos dispuesto a perseguir otro objetivo, siguiendo también el mismo orden cronológico, en el que nos hemos adentrado hasta ahora. Para ello, hemos centrado nuestro estudio en aquellas prácticas realizadas en el mundo de la escultura del siglo XX que han tenido relación con el espacio natural, no sin antes, repasar brevemente las condiciones sociales que circunscriben dichas prácticas.

### 1.3 LA POSMODERNIDAD

Tal como comienza Hal Foster en su *Introducción al posmodernismo*<sup>74</sup>, lo primero que debemos preguntarnos ante este concepto es si existe, qué significa en caso afirmativo, cuál es su efecto, su origen, etc.

<sup>73</sup> Obra de Eduardo Chillida. *Peine del viento*. Ubicada en la playa de La Concha, San Sebastián, 1976. Composición: tres esculturas de acero de 10 toneladas cada pieza.

Debemos señalar que la primera edición que data su ensayo es de 1985, y la realización de este estudio nos separa casi tres décadas de estos análisis formulados en el mismo, por lo que a priori podemos confirmar actualmente que la posmodernidad no sólo existe o ha existido, como hemos argumentado a continuación, sino que hemos sido testigos presenciales en la historia como observadores generacionales, de los rápidos cambios que se han producido y que han afectado a toda la escala humana: social, política, económica, educacional, relacional, medioambiental, cultural, tecnológica, etc. que se han sucedido hasta hoy, cuando nos acercamos a 2015.

Sin embargo, siguiendo las pautas que corresponden, hemos comenzado por consultar el significado de este vocablo en la Real Academia de la lengua, donde aparece la siguiente definición de *posmodernidad*:

“Movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”.

Otros críticos como Kraus o Douglas Crimp, menciona Foster, definen este período como “la ruptura con el campo estético del modernismo”<sup>75</sup>. Otros como Jameson o Jean Baudrillard definen este momento como “un modo nuevo, esquizofrénico de espacio y tiempo”<sup>76</sup>.

Todas estas esclarecedoras aproximaciones al significado de *posmodernidad* nos han ayudado a comprender el marco temporal en el que se encuentran las prácticas que hemos venido investigando relativas a las rupturas conceptuales que se dieron en el mundo de la escultura y sirviéndonos de base para abordar y contextualizar los movimientos y actitudes artísticas que hemos estudiado en los siguientes capítulos.

---

<sup>74</sup> VVAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág.7

<sup>75</sup> Íbidem.

<sup>76</sup> Íbidem.

Si la posmodernidad se basa en las rupturas de los límites que marcaba el periodo anterior, cabe recordar que la modernidad basa sus principios en el desarrollo de la ciencia y el arte “de acuerdo con sus lógicas internas”, como describe Habermas estableciendo un símil entre Modernidad y lo que supusiera la Ilustración para su momento histórico.

Como sigue argumentando Foster basándose en argumentos de Ulmer, la naturaleza del arte misma y la crítica de éste ha cambiado “ha ganado fama una nueva práctica <paraliteraria> **que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas**”.<sup>77</sup>  
(subrayado mío)

Esta afirmación nos parece que es coherente con lo que realmente ha venido sucediendo a partir de las vanguardias de 1900, donde se sucedían los *ismos* uno tras otro y lo que a continuación de ellos, sobre los años cincuenta, apareció: esa especie de tierra de nadie donde se situaría por ejemplo la escultura, tal como explica Krauss. O estableciendo un símil como señala Hall Foster cuando asegura que el discurso del conocimiento resulta igualmente afectado “han emergido nuevos y extraordinarios proyectos en medio de las disciplinas académicas. ¿Hemos de considerar la obra de Michel Foucault, por ejemplo, como filosofía, historia, teoría social o ciencia política?”<sup>78</sup>

Gracias a Baudelaire, la modernidad pudo encontrar contornos, explica Jürgen Habermas, y desplegarse en los movimientos de vanguardias alcanzando su máximo momento en el Café Voltaire junto al surrealismo y dadaístas. “La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía [...]el futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente”.<sup>79</sup>

Walter Benjamin inspirándose en un espíritu surrealista nos recuerda:

---

<sup>77</sup> VVAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 9

<sup>78</sup> *Íbidem*

<sup>79</sup> *Íbidem*.

“La Revolución Francesa citaba a la antigua Roma, de la misma manera que la moda cita un vestido antiguo. La moda tiene olfato para lo que es actual, aunque esto se mueva dentro de la espesura de lo que existió en otro tiempo [...] Ahora bien, este espíritu de modernidad estética ha empezado recientemente a envejecer. Ha sido recitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los sesenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una respuesta mucho más débil que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de viaje de la modernidad, observó ya a mediados de los sesenta que <la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno>. Desde entonces la obra de Peter Bürger nos ha enseñado a hablar de arte de *posvanguardia* término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista. Pero ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Señala una despedida a la modernidad? Considerándolo de un modo más general, ¿acaso la existencia de una posvanguardia significa que hay una transición a ese fenómeno más amplio llamado posmodernidad?

De hecho, así es como Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos, interpreta las cosas. En su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Bell argumenta que la crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente se remontan a una división entre cultura y sociedad. La cultura modernista ha llegado a penetrar los valores de la vida cotidiana; la vida del mundo está infectada por el modernismo. Debido a las fuerzas del modernismo, el principio del desarrollo y expresión ilimitados de personalidad propia, la exigencia de una auténtica experiencia personal y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada, han llegado a ser dominantes. Según Bell, este temperamento desencadena motivos hedonísticos irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad [...] El modernismo es dominante pero está muerto. La pregunta que se plantean los neoconservadores es ésta: ¿cómo pueden surgir normas en la sociedad que limiten el libertinaje, restablezcan la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué nuevas normas constituirán un freno de la nivelación producida por el estado de bienestar social de modo que las virtudes de la competencia individual para el éxito puedan dominar de nuevo? Bell ve un renacimiento religioso como la única solución. La fe religiosa unida

a la fe en la tradición proporcionará individuos con identidades claramente definidas y seguridad existencial”.<sup>80</sup>

Nos ha parecido interesante el modo en el que Bell en un texto que escribe en 1976, analiza y cuestiona aspectos sociales que ya comenzaban a preocupar en aquel momento como la hiperestimulación de los hedonismos o el narcisismo individual y las consecuencias sociales y culturales que traería este comportamiento.

Un poco antes, el francés Paul Ricoeur en *Historia y verdad* de 1955, analiza que la *universalización* como fenómeno de avance de la humanidad supone al mismo tiempo una destrucción sutil de la cultura tradicional y lo que llamó “el núcleo creativo de las grandes culturas”. Señala que en todos los lugares del mundo se encuentra con la misma *mala película*, con una civilización mediocre, con atrocidades de plástico o deformación del lenguaje por la publicidad, entre otros:

“Parece como si la humanidad, al enfocar en *masse* una cultura de consumo básico, se hubiera detenido también en *masse* en un nivel subcultural [...] Pero a fin de tomar parte en la civilización moderna, es necesario al mismo tiempo tomar parte en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el puro y simple abandono de todo un pasado cultural. Es un hecho: no toda cultura puede soportar y absorber el choque de la moderna civilización. Existe esta paradoja: cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal”<sup>81</sup>

Volviendo al individualismo al que hacíamos referencia, Foster indica que éste tiene una presencia cada vez mayor en la práctica del arte y que tal y como comienza Theodor W. Adorno en su *Teoría Estética*: “ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su

---

<sup>80</sup> VVAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 23-24

<sup>81</sup> *Íbidem*. Pág. 37-38

relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir”<sup>82</sup> siendo los surrealistas los que libraron la batalla más extrema en su momento.

Consideramos que el arte siendo extremadamente sensible a estos comportamientos y cambios sociales citados por Ricoeur, ofrece respuestas que reflejan los inconformismos ante lo que el artista considera que debe cuestionar o demandar reflexión. Creemos que algunas manifestaciones artísticas que hemos estudiado con el Land Art, por ejemplo, reflejan esta necesidad de por un lado avanzar y proponer rupturas que supongan un nuevo *modus operandi* tanto de intervención, como de concepto, en la materialización de la obra artística, y a la par, volver la mirada no sólo al pasado o a épocas anteriores, sino lanzarla hacia los momentos prehistóricos y recuperar algunas de las prácticas para hacerlas vigentes en pleno siglo XX.

Las reflexiones de Krauss nos sirven para conectar lo anteriormente expuesto con nuestro siguiente capítulo centrado en la escultura y su relación con el espacio natural. Esta autora manifiesta que entre los años 1968 y 1970, artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de María, Bruce Nauman...

“formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas. A fin de nombrar esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural que la caracteriza, es preciso recurrir a otro término. El que ya se utiliza en otras áreas de la crítica es posmodernismo, y no parece haber motivo alguno para no utilizarlo”.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> VVAA. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 29

<sup>83</sup> *Íbidem*. Pág. 69

## LA ESCULTURA DEL SIGLO XX Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO NATURAL

### 1.3.1. LAND ART

Tal como escribe Tonia Raquejo, haciendo referencia a las palabras de Gilles Tiberghien, “el sentido común aconsejaría no escribir sobre *land art*, y no porque sea una materia sobre la que se haya escrito mucho, sino porque su término es extremadamente vago”<sup>84</sup>.



85

El término *land art* es americano y lo propone el artista Walter de María para designar sus trabajos, aunque se extiende y utiliza para definir a aquellas manifestaciones artísticas que se realizaban en Estados Unidos a finales de los años 60 en el espacio natural, generalmente a gran escala, y que precisaban de la naturaleza como soporte de la intervención.

Nos dice Raquejo que “*land art* no es, por tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos”<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> RAQUEJO Tonia. *Land Art*. Nerea. Madrid. 1998. Pág. 7

<sup>85</sup> Walter de María realizó esta obra titulada *The Lightning Field* en 1977. Colocó en una superficie de 1,6 x 1 km, al oeste de la región central de Nuevo México, cuatrocientos postes de acero inoxidable (entre cada poste hay 67 m de distancia) para provocar y recoger la acción de los relámpagos.

<sup>86</sup> RAQUEJO Tonia. *Land Art*. Nerea. Madrid. 1998. Pág. 7

Las motivaciones que llevan a estos creadores a realizar dichas prácticas en las que exploran nuevos caminos alejados de la pintura o escultura tradicionales, son por todos conocidas. Recordemos la desilusión e inconformismo que supuso para esta generación de artistas la implicación directa de su país en la guerra de Vietnam (entre 1955 y 75) o el descontento acerca de las prácticas imperantes en el mercado del arte, entre otros motivos.

El artista necesitó salir a grandes espacios lo más vírgenes posibles y en ocasiones relacionados con otras ancestrales culturas, para alejarse de su entorno conocido y tratar de tomar contacto con otro que le permitiera crecer y sumar experiencias en sus manifestaciones artísticas. Así lo hicieron y reflexionaron en ese retroceder, pensaron **en la naturaleza**, en ese referente que sustentó cualquier hecho desde lo primigenio, la entendieron como el mejor soporte para reescribir su pulsión creativa . Y esa respuesta inconformista cargada de razones y apoyada y acompañada por tantos otros movimientos y respuestas culturales, dio sus frutos.

En 1968, *Earthworks* (Arte de la Tierra) se presentaron en la Galería Virginia Dwan los trabajos de Robert Morris, Robert Smithson, Carl André o Nancy Holt y al año siguiente en el Museo de Bellas Artes de Boston *Tierra, Aire, Fuego, Agua* se expusieron las intervenciones de Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long o Christo y Jeanne-Claude, entre otros.



87

---

<sup>87</sup> *Sun Tunnels*, obra de la artista Nancy Holt, realizada entre 1973 y 76. Consiste en la colocación de cuatro túneles de hormigón en forma de cruz, ocupando un área de 26 metros en diagonal en un inmenso paraje en el Great Basin Desert de Utah. Dichos túneles están agujereados en sus paredes atendiendo a diferentes constelaciones, haciendo que entren en su interior la luz y sus respectivas

Con estas exposiciones quedó consolidada una práctica que permaneció vigente durante décadas posteriores y que se fue extendiendo a medida que tomó contacto con otras coordenadas espacio-temporales.

“Como anunciaba Robert Smithson, uno de los precursores de este movimiento, estos nuevos lenguajes artísticos tienen que desarrollarse en el mundo físico y real, y no esconderse ni encerrarse en la mente de nadie. Tienen que plasmar, a su vez, un proceso en evolución y no limitarse a una ocurrencia aislada. La importancia de la materia cobra, además, un papel fundamental porque es parte del mensaje y el despliegue de la obra tiene que ser dialéctico y no simplemente metafísico, y originarse en espacio vírgenes, sin tutorías de corte cultural. Este juego dialéctico permitirá acercarnos al presente.

El encuentro con el paisaje y con estos nuevos materiales nos conduce a la conversión del paisaje en un nuevo medio escultórico.”<sup>88</sup>

*Paisaje como un nuevo medio escultórico.*

“Una vez que cierta idea de paisaje, un mito, una imagen, se establece en un lugar real, tiene un modo peculiar de confundir categorías, de construir metáforas más reales que sus referentes; de convertirse, de hecho, en parte del escenario”<sup>89</sup>; así no solo comenzaría el paisaje a ser un nuevo medio escultórico. Con obras como *Spiral Jetty*, comenzó lo que no se tardó en denominar **arte interdisciplinar** y las razones se hacen obvias cuando comprendemos que las materializaciones de las obras del land art implican una serie de proyecciones gráficas, bocetos, ensayos, etc que finalmente completan y documentan una obra que la mayoría de las ocasiones no puede ser

---

proyecciones dentro de cada túnel. Su objetivo es introducir al observador en la experiencia ancestral de la observación del tiempo-espacio y cosmos.

<sup>88</sup> SALVADOR, Josep. “La construcción del paisaje en el arte contemporáneo: modelos de percibir y vivir nuestro entorno”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 21, 25 y 26 de Noviembre de 2011), 2011 Pág. 83-87.

<sup>89</sup> SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. Harper Collins, Londres, 1995. Citado en *Land&Scapeseries: Latinscapes. El paisaje como materia prima*. Gustavo Gili. Barcelona, 2008. Pág. 11

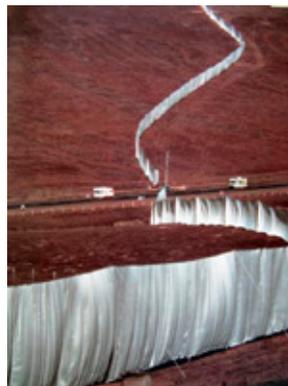
visitada con facilidad y que por ello la forma en la que se hace visible o aproxima al público son los registros videográficos o las fotografías, cuadernos de viaje, dibujos y todo aquel material que ha formado parte del proceso completo creativo.

“Se produce, en definitiva, un cambio sustancial en la propia concepción del objeto artístico ya que en muchas ocasiones esta documentación empieza a ser considerada la obra de arte en sí misma. Desde diferentes instancias se plantea la polémica entorno a qué es la obra de arte, ¿la materialización de la acción llevada a cabo en un determinado lugar más o menos lejano, o la representación realizada a partir de esa acción y que es lo que el público puede admirar, y las galerías y museos pueden adquirir y coleccionar? Con ello entramos de lleno en un fenómeno ampliamente recogido por la historiografía contemporánea y que sin duda ofrece múltiples facetas a analizar en las que subyace como aspecto común, un evidente cambio de actitud del artista frente a la obra de arte”.<sup>90</sup>

Nos hemos detenido en el capítulo siguiente en el análisis de “la *experiencia* como obra de arte”, donde ya ni tan siquiera es necesario el objeto, o donde la intervención en el territorio a penas ha dejado una huella. Para ello hemos tomado el ejemplo del artista Richard Long y su “*A line made by walking in landscape*”. Pero queremos señalar que desde que sucedieran las primeras obras de Land Art, donde la escala utilizada precisaba en ocasiones incluso de grandes estudios de ingeniería y presupuesto económico, como fueron las obras llevadas a cabo por Christo y Jean Claude, o maquinaria pesada para desplazar toneladas de tierra en el caso de Smithson, entre otros muchos ejemplos, el Land Art también ha ido sufriendo transformaciones e interpretaciones tomando otras formas a medida que iba reinterpretándose por los diferentes artistas, comenzando también a definirse otras líneas de trabajo y por lo tanto otras prácticas y denominaciones.

---

<sup>90</sup> GARCÍA MORENO, Eloisa. “Documentación artística y arte documental. Fuentes para el estudio del paisaje como obra de arte”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 21, 25 y 26 de Noviembre de 2011), 2011 Pág. 227-233



91



92

93

Así tenemos el caso del artista Charles Simonds (Nueva York 1945), quien aunque junto con Matta-Clark trabajan en paisajes urbanos<sup>94</sup>, comienza su trayectoria artística

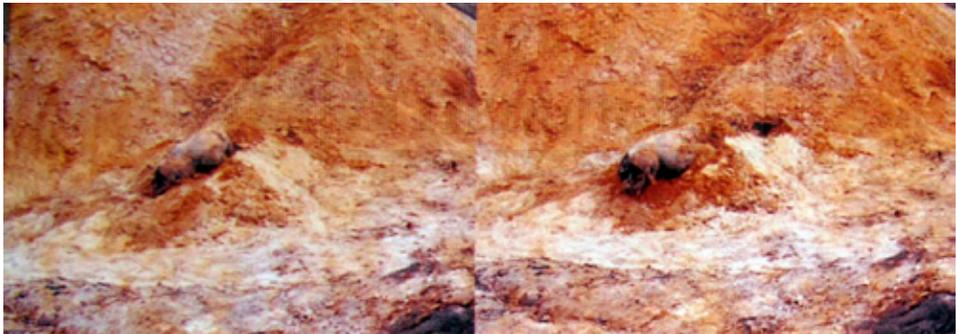
<sup>91</sup> Obras de los artistas Christo y Jean Claude: *Surrounded Islands* 1980-83 (Lona de polipropileno flotante de 580 m2. Islas Cayo Vizcaíno, Florida. *The Umbrellas*, 1984-91, 1.760 sombrillas amarillas en 26 km, California. *Running Fence* 1972-1976, 5,5 m x 39 km en acero y nylon, California.

<sup>92</sup> Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, Roma. En esta obra un camión vierte asfalto sobre la falda de una colina y en una zona abandonada donde éste rellena los huecos existentes en dicha falda realizados por la erosión del agua pluvial, dejando el dibujo que vemos en la imagen.

<sup>93</sup> *Amarillo Ramp*, fue la última obra de Robert Smithson, fallecido en accidente de avioneta mientras realizaba una visita del paraje. La finalizaron Nancy Holt, Richard Serra y Tony Shafrazi. Ubicada en Lago Tecovas, Texas y realizada por tierra y sílex, es una obra que mide entre 46 y 49 m de diámetro. Caminar sobre esta obra tiene como objetivo la observación del entorno cambiante, así como la tierra misma que varía de color a medida que avanza el día.

naciendo literalmente de la tierra para poder entender su propia identidad y emprender así su carrera. En 1970, a sus 25 años, realiza dos filmaciones en vídeo donde recoge dos trabajos titulados, "Birth y "Body-Earth"<sup>95</sup>, obras en las que vemos cómo Simonds simula ese nacimiento en el que el paisaje natural es quien lo ve nacer. A partir de aquí comenzaría a realizar intervenciones en su propio cuerpo, siempre desnudo y ubicado en el espacio natural, a veces también en el urbano, cubierto con tierra suelta y barro. El material que utiliza para estas construcciones son diminutos ladrillos realizados con arcilla, sin cocer y espolvoreados con tierra, donde nos muestra su cuerpo como lugar en el que intervenir construyendo moradas *dwelings*.

Ya no es la tierra el espacio en el que interviene el artista, el artista esta vez nace de ella. Y tampoco en este caso es la casa la que aloja al individuo, sino que el cuerpo del individuo es quien aloja la morada, "Land, body, self and house are one"<sup>96</sup>, así lo define él mismo.



---

<sup>94</sup> DUROZOI, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Akal. Madrid. 2007. Pág. 370

<sup>95</sup> Estas performances las realizó entre 1969 y 73, alguna de ellas documentada por David Troy, por Emil Antonucci y otras por el fotógrafo Rudy Burckhardt. Todas ellas pueden verse en: <http://www.ubu.com/film/simonds.html>

<sup>96</sup> SIMONDS, Charles. *Simonds*. Kosme de Barañano (pról.). Edición IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia. 2003. 299 p ISBN: 84-4823597-5



97

Como señala de Barañano, la obra de Simonds supone un contraste con la estética del minimal y la búsqueda de la monumentalidad en la escultura. Sin adentrarnos más en su obra y desde la periferia analítica de esta magnífica experiencia artística, Charles Simonds nos enseña la sencillez y lo efímero, en su modo de entender y comunicar la escultura.

Con este ejemplo particular hemos encontrado que aunque nos alejamos de la monumentalidad o de la intervención a gran escala en el territorio, se sigue compartiendo la escultura como arte alejado de la institución, “fuera de ella, en el mundo, modulada por un emplazamiento variable y <<orgánico>>”<sup>98</sup>



99

<sup>97</sup> *Birth* (Nacimiento) 1970. Film Loop, 3'. Colección del artista.

<sup>98</sup> WALLIS, Brian. *Land art y arte medioambiental*. Jeffrey Kastner (ed.) Phaidon. Barcelona 2005. 203 p. ISBN: 0 7148 9829 5

<sup>99</sup> Imagen del artista realizando una de sus obras utilizando pequeños ladrillos realizados por él mismo.



100

Miguel  
Hernández

### 1.3.2 ARTE MEDIOAMBIENTAL.

Como hemos venido diciendo, el Land Art fue un arte cambiante y aunque esencialmente se inició en Estados Unidos, pronto se ampliaría hasta abarcar el arte ecológico y el medioambiental involucrando a artistas de todo el planeta donde cada uno ha aportado su enfoque personal atendiendo a diferentes filosofías. A veces serán respuestas “para ocuparse de los interrogantes de las vanguardias, el minimalismo o conceptualismo”<sup>101</sup> como diría Jeffrey Kastner y otras tendrán matices románticos

<sup>100</sup> Landscape->Body->Dwelling (Paisaje->Cuerpo->Morada), 1971, 72 y 74 (Imágenes extraídas del catálogo mencionado anteriormente)

<sup>101</sup> WALLIS, Brian. *Land art y arte medioambiental*. Jeffrey Kastner (ed.) Phaidon. Barcelona 2005. 203 p. ISBN: 0 7148 9829 5

como contra-respuesta a las prácticas abusivas medioambientales consecuencia del ejercicio industrial por un lado y la necesidad de protección de la biosfera, por otro.

“El auge del ecologismo, nacido en Estados Unidos con Toureau e impulsado por Muir, llevó a una suerte de madurez activista en los años sesenta. Entre el alegato ecológico de Rachel Carson, *Silent Spring*, publicado en 1962, y la primera celebración del Día de la Tierra en 1970, cambió para siempre la conciencia medioambiental. El desarrollo del Land Art refleja en buena medida la evolución del pensamiento ecologista de la postguerra mundial [...] A los grandes removedores de tierra que trabajaban para redistribuir enérgicamente la materia del mundo natural, en un esfuerzo por mediatizar nuestra relación sensorial con el paisaje, les sucedieron artistas que intentaban cambiar nuestra relación emocional y espiritual con aquél. Estos últimos, por su parte, dieron pie a un tercer enfoque, esto es, el del artista literalmente <<ecologista>>, con una práctica que regresaba al terreno, pero esta vez con una actividad pensada para remediar daños, antes que para poetizarlos”.<sup>102</sup>

El propio Smithson en 1972, y a pesar de ser considerado por algunos foros como un artista que no respetó el medio ambiente, realizó propuestas a favor de la reutilización de espacios como explotaciones mineras abandonadas, para aprovecharlos y hacer del arte no sólo algo utópico sino anexarlo a las necesidades reales y al apoyo medioambiental, trabajando en el proceso de recuperación del paisaje, desarrollando así una educación artística basada en “la relación con lugares específicos”. Estos proyectos no pudo finalizarlos por su prematura muerte, pero sí los prosiguió su esposa, Nancy Holt.

Henry David Toureau, escritor estadounidense del siglo XIX, consideraba al hombre como “parte y sección de la Naturaleza, pero todavía veía a la Naturaleza con mayúsculas y contemplaba la mayoría de los progresos humanos (como por ejemplo la

---

<sup>102</sup> WALLIS, Brian. *Land art y arte medioambiental*. Jeffrey Kastner (ed.) Phaidon. Barcelona 2005. 203 p. ISBN: 0 7148 9829 5

locomotora) como inoportunas intrusiones”<sup>103</sup>. Wallis en el mismo ensayo, propone que si los artistas hasta ahora mencionados podían estar relacionados con la imagen del “caminante en el bosque” del que Thoreau hablaba (arte de caminar pero con un marcado componente ideológico), los artistas británicos del mismo momento comenzaban a realizar un arte mucho más efímero y fuera de toda sospecha anti-ecologista. Nos propone el ejemplo de Richard Long, al que más tarde abordaremos con mayor detalle, y su obra cuando aún era un joven estudiante en la Saint Martin’s School of Art de Londres, *A line Made by Walking*. Sus paseos los dejaba representados en libros de fotografías con pies de fotos detallando cada lugar, caminata, etc., aunque su obra que defendía como algo real, en tiempo real, era la experiencia del caminar, y la intervención en el espacio natural se limitaba a la sutileza de una huella como consecuencia del acto de caminar sobre un suelo de hierba.

En el mismo estudio, nos acerca el ejemplo que consideramos que debe estar aquí mencionado, como es el caso del controvertido artista alemán Joseph Beuys, que entre muchas actividades de las que participó, llegó incluso a presentarse sin éxito en 1979 a las elecciones al Parlamento Europeo por el partido de los Verdes. Este artista tiene desde bien temprano una estrecha relación con la biología, con la antropología, con la botánica o zoología, con la medicina, filosofía o la mecánica y como nos comenta Bernáldez, con la *poética de lo nómada* pues “con frecuencia se comportaba como un pastor paseándose con un bastón, sintiéndose guía de un imaginario rebaño de ovejas”<sup>104</sup>. Recordemos episodios más tardíos de su vida en los que formó parte activa de la Segunda Guerra Mundial donde relata que en 1943 los antiaéreos rusos le hicieron caer gravemente herido y antes de ser encontrado por un comando alemán, unos tártaros nómadas se hicieron cargo de él. Éstos le trataron las heridas untándolo con grasa y luego envolviéndolo en mantas de fieltro. Salvó la vida gracias a ellos y posteriormente siguió su recuperación en hospital alemán, y aunque no se sabe a

---

<sup>103</sup> WALLIS, Brian. *Land art y arte medioambiental*. Jeffrey Kastner (ed.) Phaidon. Barcelona 2005. 203 p. ISBN: 0 7148 9829 5

<sup>104</sup> BERNÁLDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Nerea. Madrid. 1999. Pág.7

ciencia cierta si este hecho ocurrió realmente o fue producto de su fantasía, lo que sí es cierto es que en su obra reflejará como una constante esta experiencia.

También para él fue fundamental la fusión de la ciencia con las humanidades y la poesía; todo ello lo encontraba, tal y como nos transmite Bernáldez, en las figuras de Leonardo da Vinci y aún más en Goethe, “pilar fundamental de la teoría romántica alemana de la Filosofía de la Naturaleza y de la Antroposofía de Rudolf Steiner”<sup>105</sup>. Beuys encuentra que la creatividad es la más valiosa cualidad que posee el ser humano y nos recuerda que todos estamos provistos de ella,

“un potencial existente en todos los niveles del ser; de ahí que todo hombre sea potencialmente un artista, idea beuysiana por excelencia que hereda de afirmaciones de Friedrich Schlegel y de Schleiermacher. Junto a la creatividad, **la intuición** como engranaje conjunto para el arte. Ésta es para Beuys y para los románticos superior a la razón: **la intuición es la forma más elevada de la razón**”<sup>106</sup> (subrayado mío).

Así mismo nos recuerda que “**el hombre participa de esa polaridad, que en su continuo darse, genera ciclos vitales de destrucción y renacimiento** que, desde un punto de vista hegeliano, se contemplan como necesarios [...] Cada proceso o tiempo se deriva de su contrario, y cada uno posee en sí mismo el germen de su autonegación.”<sup>107</sup> (subrayado mío).

No podemos afirmar que Joseph Beuys fuera el primer artista que tras haberse iniciado el Land Art, conectara el arte y la ecología, pero sí podemos recordar que su obra titulada *7000 Oaks* (7.000 robles), presentada en la *documenta* de Kassel<sup>108</sup> en 1982, supuso la introducción de una denuncia ecologista, en los circuitos del arte contemporáneo. Esta obra consistió en una acción llevada a cabo frente al Fridericianum (lugar en el que se celebraba la exposición) donde Beuys decide colocar

---

<sup>105</sup> BERNÁLDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Nerea. Madrid. 1999. Pág.12

<sup>106</sup> *ibidem*. Pág. 13

<sup>107</sup> *ibidem*. Pág. 13

<sup>108</sup> “La *documenta* (con *d* minúscula) es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo. Desde 1955 acontece cada cinco años (en un principio cada cuatro años) en Kassel, Alemania y dura 100 días. La última edición, la número 13, tuvo lugar entre el 9 de junio y el 16 de septiembre de 2012”. (Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Documenta>)

7.000 bloques de basalto y otros tantos robles que serán plantados junto a cada bloque. Esta acción necesitó cinco años para completarse y en ese intervalo la presencia de cada bloque de basalto recordaba a todos los ciudadanos el motivo de su ubicación: la necesidad de continuar la plantación de los robles.



Otras ilustraciones sobre el proyecto 7000 Oaks:

---

<sup>109</sup>Imagen de Joseph Beuys llevando a cabo su obra. Dejó las indicaciones a la hora de proceder en la materialización del proyecto “las rocas sólo podrían moverse si se plantaba en su nueva ubicación una planta de roble junto a éstas. Hasta que los 7000 robles no estuvieran plantados, las rocas de basalto seguirían ahí, creando consciencia en las mentes de autoridades y ciudadanos. Su acción tardó cinco años en completarse –se terminó un año después de su muerte- durante los cuales empresas, el gobierno y los mismos ciudadanos ayudaron a transformar radicalmente el panorama de la ciudad de Kassel. Hasta el día de hoy crecen los robles junto a inmutables monolitos pétreos que siguen recordando lo trascendental de unir disciplinas y voluntades en la búsqueda de otras formas de vivir. Este proyecto ejemplifica la idea de escultura social que tanto caracterizaba la obra y el discurso de Beuys”

Veoverde [en línea]: *Arte, Ecología y Joseph Beuys*. Betazeta Networks, S.A. 2012. En el servidor <<http://www.veoverde.com/2009/09/arte-ecologia-y-joseph-beuys/>> [Consulta 07 Octubre 2013].



### 1.3.2.1 REPASANDO LAS RELACIONES DESAJUSTADAS ESTABLECIDAS ENTRE SOCIEDAD Y NATURALEZA.

En 1869, el alemán Ernst Haeckel introduce el término ecología en su ensayo *Morfología general de los organismos (Generelle Morphologie der Organismen)*, haciendo referencia a la ciencia que estudia la relación entre los seres vivos y el ambiente en el que se desarrollan. Desde entonces hasta hoy no hemos parado de escuchar este término y asociarlo a innumerables disciplinas incluida, cómo no, la artística.

Martínez Atelier<sup>110</sup> sostiene que la historia económica no puede desvincularse de la ecológica. Manifiesta que prácticamente antes de que se conocieran los conceptos de ecologismo o ambientalismo, se producían masacres como las de RíoTinto sucedidas en 1888 en Huelva, hechos que algunos califican como el primer conflicto ecológico de la historia<sup>111</sup>, o conflictos campesinos como los de 1900 en Japón en las mineras de cobre, o tantos y tantos otros casos que siguen con vigencia hasta la actualidad y en los que no nos hemos adentrado por estar estos fuera del alcance de los objetivos propuestos para este estudio; sin embargo con estas pequeñas aproximaciones que hemos realizado a través de las lecturas de estudios propuestos por estos investigadores pertenecientes a otras disciplinas, hemos tratado de averiguar al menos algún origen que ubique desde cuándo existe la necesidad de protección del medio ambiente, para así establecer las relaciones precisas entre éstas y las primeras prácticas artísticas que denunciaran desde el lenguaje plástico, esta inquietud.

Este profesor propone otro ejemplo en 1973 sobre el movimiento ecologista Chipko en el Himalaya (liderado por dos discípulas directas de Gandhi, Mira y Sarala Bhen),

---

<sup>110</sup> Joan Martínez Alier es Catedrático de Historia Económica de la Universidad Autónoma de Barcelona y Subdirector del Instituto de Ciencia y Tecnología Ambientales (ICTA). Es experto en economía ecológica, historia ambiental y ecología política, como demuestran sus numerosos estudios y publicaciones.

<sup>111</sup> *El País* [en línea]: *Los muertos sin nombre de RíoTinto. La primera protesta ecologista de la historia costó más de cien vidas en 1888.* 25 de Marzo de 2007. En el servidor <[http://elpais.com/diario/2007/03/25/domingo/1174798359\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/25/domingo/1174798359_850215.html)> [Consulta 7 de Octubre de 2013]

movimiento campesino que defendía, hasta hoy, los bosques de empresas comerciales que obtenían, apoyadas por el estado, beneficios nada respetuosos con el medio ambiente<sup>112</sup>.

Como necesidad tanto de entender, como de regularizar las prácticas desajustadas de explotación de los recursos naturales que se producen, se presentan nuevos campos de análisis e investigación acerca de los complejos conflictos ecológicos y se dará lugar a lo que él define como Ecología Política.



113

Por otro lado, González de Molina<sup>114</sup> es esclarecedor al transmitir unas directrices que hemos considerado deben estar aquí reflejadas a modo de apuntes o como punto de partida, para introducirnos en el modo en que la sociedad y el medio ambiente se relacionan según la Historia Ambiental. Para él, esta disciplina puede definirse como “como el estudio histórico de la evolución y del cambio de las sociedades humanas, en

---

<sup>112</sup> VVAA, *Juan Martínez Alier y la historia ambiental*. Aula, 2003, núm. 12 p. 5-15

<sup>113</sup> Imagen de los yacimientos de Riotinto donde podemos ver las llamadas *teleras*. El escritor y poeta Juan Cobos Wilkins, nació en ese pueblo y pudo escuchar de un testigo directo como fue su abuelo (Juan Wilkins, jefe de contabilidad de la empresa que explotó los yacimientos) los sucesos allí acontecidos. Éste ha rescatado el episodio y ha realizado una novela que ha sido llevada al cine, titulada “El corazón de la Tierra”.

<sup>114</sup> Manuel González de Molina es Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad de Granada. Ha sido Director General de Agricultura Ecológica en la Consejería de Agricultura, Pesca y Alimentación de la Junta de Andalucía. Es especialista en Historia Agraria, Historia Ambiental y Agroecología.

el que los procesos naturales y sociales son considerados como “agentes activos” en permanente y mutua determinación”<sup>115</sup>.

Para él el crecimiento económico que se ha producido en las siguientes cinco décadas tras la Segunda Guerra Mundial, no ha beneficiado a la mayoría de la población mundial sino que la ha perjudicado. Ofrece datos y estadísticas al respecto donde demuestra sus teorías:

“las 225 personas de mayor fortuna disfrutan de un patrimonio equivalente al que poseen 2.500 millones de personas. Las 15 fortunas mayores del planeta suponen una cantidad mayor que el PIB conjunto de los países del África Subsahariana. Es más, la desigualdad social ha aumentado con el crecimiento económico: en 1960 el 20% más rico ganaba 30 veces más que el 20% más pobre. En 1990 la proporción pasó de 60 a 1 y en 1997 de 74 a 1.”<sup>116</sup>

Este investigador sostiene en sus estudios, que la crisis ecológica, su gravedad y dimensión, es el signo inequívoco de una crisis civilizatoria que obligará a cambios relevantes en la conformación social en un presente o futuro cercanos. Nos recuerda que las formas en las que estamos produciendo y consumiendo o el modo en el que nos hemos industrializado y crecido económicamente, produce una consecuencia directa en el medio ambiente como son: el efecto invernadero, el agujero en la capa de ozono, el agotamiento de los recursos hídricos, la polución atmosférica, la lluvia ácida o la erosión y desertificación, entre otros muchos.

La Historia Ambiental se fundamente en un principio básico como es “la consideración del sistema social como una parte más de los sistemas naturales” por lo tanto aparece el término de *metabolismo social* como el conjunto de procesos por los cuales el ser humano “se *apropia, circula, transforma, consume y excreta* materiales y/o energías provenientes del mundo natural”<sup>117</sup>. Estos son los cinco fenómenos que hemos definido brevemente:

---

<sup>115</sup> VVAA, *La historia ambiental y el fin de la “utopía metafísica” de la modernidad*. Aula, 2003, núm. 12 p. 18-42

<sup>116</sup> *Íbidem*

<sup>117</sup> *Íbidem*

“Acto de *Apropiación* (A): como la forma primaria de intercambio entre la sociedad humana y la naturaleza. Mediante A, la sociedad se nutre de todos aquellos materiales, energías y servicios que los seres humanos y sus artefactos requieren (endosomática y exomáticamente) para mantenerse y reproducirse.

Proceso de *Transformación* (T): implica todos aquellos cambios producidos sobre los productos extraídos de la naturaleza, los cuales ya no son consumidos en su forma original [...] A lo largo del tiempo, T se ha ido gradualmente volviendo una actividad más compleja conforme el proceso se ha vuelto menos intensivo en trabajo y más intensivo en el empleo de energía y materiales.

Proceso de *Distribución* (D): aparece en el momento en el que las unidades de apropiación dejan de consumir todo lo que producen y de producir todo lo que consumen. Con ello se inaugura, en sentido estricto, el fenómeno del intercambio económico. Los elementos extraídos de la naturaleza comienzan entonces a circular, y en el devenir de la historia se incrementan no sólo los volúmenes de lo que circula, sino las distancias que recorren antes de ser consumidos, y el gasto energético subsiguiente [...]

En el proceso metabólico del *Consumo* (C) se ve envuelta toda la sociedad [...] En las sociedades occidentales de hoy (sociedades de metabolismo industrial), el consumo se ha disparado, desligado por completo para el consumidor de sus bases físicas y biológicas y limitado únicamente por la capacidad de compra, esto es, por el dinero; una forma completamente abstracta y ambientalmente ciega de medir el valor. En nuestras sociedades, pues, el metabolismo social está en buena medida determinado por el consumo, que se ha hecho un proceso masivo al que se entregan cada vez más individuos y que obliga a una apropiación mayor de los recursos naturales, a su transformación y distribución, empleando dosis crecientes de energía. Fruto de todo ello es la gran dimensión que ha alcanzado el último de los procesos metabólicos en nuestros días, el proceso de excreción.

En efecto, el proceso de *excreción* es el acto por el cual los seres humanos arrojan materiales y energía hacia la naturaleza (incluido el calor) en el que se ve envuelta toda la sociedad.”<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> *ibidem*



119



120

Política y económicamente, surge una nueva corriente de pensamiento denominada *decrecimiento* sostenida y apoyada por el ideólogo francés Serge Latouche el cual defiende la necesidad de regular la producción económica, entendida como el factor que desencadena el desajuste entre la relación ser humano-naturaleza.

---

<sup>119</sup> Fotografía realizada en Bagan (antigua Pagan en Myanmar) en Agosto de 2013. Como podemos comprobar según esta imagen, aún quedan sociedades en las que el modo de relacionarse con el medio natural básicamente se corresponde con un modelo de *apropiación* donde la tierra es el recurso que ofrece a la sociedad los medios necesarios para la supervivencia.

<sup>120</sup> Fotografía que recoge un paisaje de terrazas de cultivo de arroz. Está realizada en Agosto de 2012 en Bali, Indonesia, donde se da la convivencia entre las dos formas más distanciadas de relación entre sociedad y medio natural. Nos referimos por un lado al modelo de *apropiación* y por otro al modelo de *producción, distribución, consumo y excreción*. Se puede decir que el fenómeno turístico ha sido el responsable de que esta sociedad haya modificado su modelo de relación con el medio natural en las últimas décadas. Este hecho, como apuntan algunas fuentes (<http://es.wikipedia.org/wiki/Bali>), ha producido en la isla un desbordamiento por dicha demanda que afecta directamente al deterioro ambiental, a la escasez en el suministro de agua potable, y a la contaminación atmosférica, entre otros.

En 1992 las Naciones Unidas convoca una segunda reunión en Río de Janeiro denominada *Cumbre de la Tierra*, (la primera se celebró en Estocolmo, Suecia en 1972) en la que participaron 108 gobiernos para intentar desarrollar una política medioambiental que regulara a escala mundial, los desajustes y problemas relacionados con la sostenibilidad.

Sin embargo esta reunión sirvió también para dar visibilidad y lanzar un mensaje a nivel mundial de lo que el grupo ecologista Greenpeace opinaba acerca de esta reunión. Este grupo aprovechó la fecha para desplegar una pancarta ubicada en el Pan de Azúcar, en la que figuraba la silueta a mayor escala del hemisferio sur del planeta respecto del norte, en la que situaron las palabras *sold* y *vendido*.

Siendo esta la situación y las posturas políticas en relación a este tema, encontramos respuestas activas dentro del mundo del arte como la propuesta por el Museu de Arte Moderna de Río, celebrando una exposición titulada *Arte Amazonas* haciendo coincidir dicha exposición con las fechas de la Cumbre de las Naciones Unidas y participando en ella autores como Mark Dion con su obra *A meter of Jungle*, donde traslada literalmente a la exposición, una sección de suelo extraído de la selva.



121



122

<sup>121</sup> Imagen de Singapur recogida en Agosto de 2011. Este modelo de ciudad alberga hoy por hoy el cuarto centro financiero más importante del mundo (junto a Nueva York, Londres y Tokio), pero también es un modelo de ciudad en cuanto al estudio de medidas sostenidas por su gobierno para proteger en la medida de lo posible el deterioro medioambiental y la protección de sus recursos naturales.



123

<sup>122</sup> Imagen de Ghana (África) extraída del didáctico documental que trata la obsolescencia programada, entre otros temas actuales, titulado “Comprar, tirar, comprar” emitido en Agosto de 2013 en RTVE. Este documental ganó en 2011 el Premio de la Academia de Televisión, por su labor objetiva a la hora de esclarecer y desvelar datos acerca de las prácticas empresariales que aseguraban un mayor consumo en los productos con el único objetivo de un lucro privado sin deparar en las fatales y abusivas consecuencias generadas por dichas prácticas. Finalmente en este documento se analiza un nuevo modelo que supone una revolución, denominado *decrecimiento*, avalado por críticos e investigadores como la vía para el comienzo de un proceso inverso que garantice o persiga el equilibrio, quebrado hace ya algunas décadas.

*El documental.* Guión y Realización: Cosima Danneritz RTVE 2011

<<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-documental/documental-comprar-tirar-comprar/1382261/>>  
[Consulta 10 Octubre 2013]

<sup>123</sup> Imagen sobre el famoso «séptimo continente», es decir, la **gran isla de basura del Pacífico**. “Según una investigación dada a conocer por el Instituto Scripps de Oceanografía en la Universidad de California (San Diego, EE.UU.), el gran parche de millones de toneladas de plástico situado a unos 1.000 kilómetros de Hawai **se ha incrementado cien veces durante los últimos cuarenta años**. Este fuerte aumento de los desechos está alterando los hábitats del ecosistema marino, ya que **algunos insectos, atraídos en masa por la porquería**, los están utilizando como un inmenso «nido» artificial donde poner sus huevos. Un panorama nauseabundo.

Conocido también como la «gran sopa de plástico», este vertedero marítimo se forma en un remolino gigante provocado por la fuerza de la corriente en vórtice del Pacífico Norte, que gira en sentido de las agujas del reloj. Esto, con la ayuda de los vientos que actúan en la zona, impide que los desechos se dispersen hacia las costas. Los escombros quedan en el centro de la espiral. Según las últimas estimaciones del Centro Nacional de Estudios Espaciales (CNES) de Francia, **el parche ocupa 3,4 millones de km cuadrados, el equivalente a siete Españas”**.

### 1.3.2.2. EJEMPLOS DE RESPUESTA DEL ARTE ANTE LAS CONSECUENCIAS E IMPACTOS MEDIOAMBIENTALES.

Obviamente, la respuesta del arte frente a estos hechos, no resulta indiferente. Hemos señalado las primeras prácticas llevadas a cabo tanto por artistas como por instituciones.

En nuestro país y acercándonos a la actualidad, reconocemos trayectorias consolidadas como la del artista español Daniel Canogar (Madrid 1964), para comprobar que aunque sus intereses o temática personal no trate aspectos ecologistas en sí mismos, sí dedica gran parte de sus esfuerzos a reflexionar sobre el ser humano, el mundo tecnológico que lo envuelve y las consecuencias que derivan de ese sistema en constante movimiento ascendente relacionado con la sostenibilidad medioambiental. Inquietud y necesidad expresiva, harán que no pasen desapercibidas actuaciones poco equitativas que tienen que ver o afectan al modo en el que nos relacionamos con nuestro medio. Así lo comenta él mismo en una entrevista<sup>124</sup> ofrecida en televisión, en la que nos invita a conocer su obra titulada *Vórtices*, como resultado de este impactante hecho que hace visible en un Océano, parte de nuestra identidad. Hemos introducido a continuación algunas imágenes de su obra:

---

DE JORGE, J. "El continente de plástico del Pacífico crece de forma alarmante" [en línea]. *ABC.es Ciencia*. 9 de Mayo 2002. <<http://www.abc.es/20120509/ciencia/abci-continente-plastico-pacifico-crece-201205091040.html>> [Consulta 01 Octubre 2013].

<sup>124</sup> *Metrópolis*. Directora: María Pallier. Realización: Marisa Martínez. RTVE . 9 Mayo 2011 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-daniel-canogar/1094773/>> [Consulta 14 Septiembre 2012]



125

<sup>125</sup> Fotografías del artista Daniel Canogar tituladas “Vórtices”, realizadas en 2011. Proyecto encargado al artista por la Fundación Canal Yll.



126



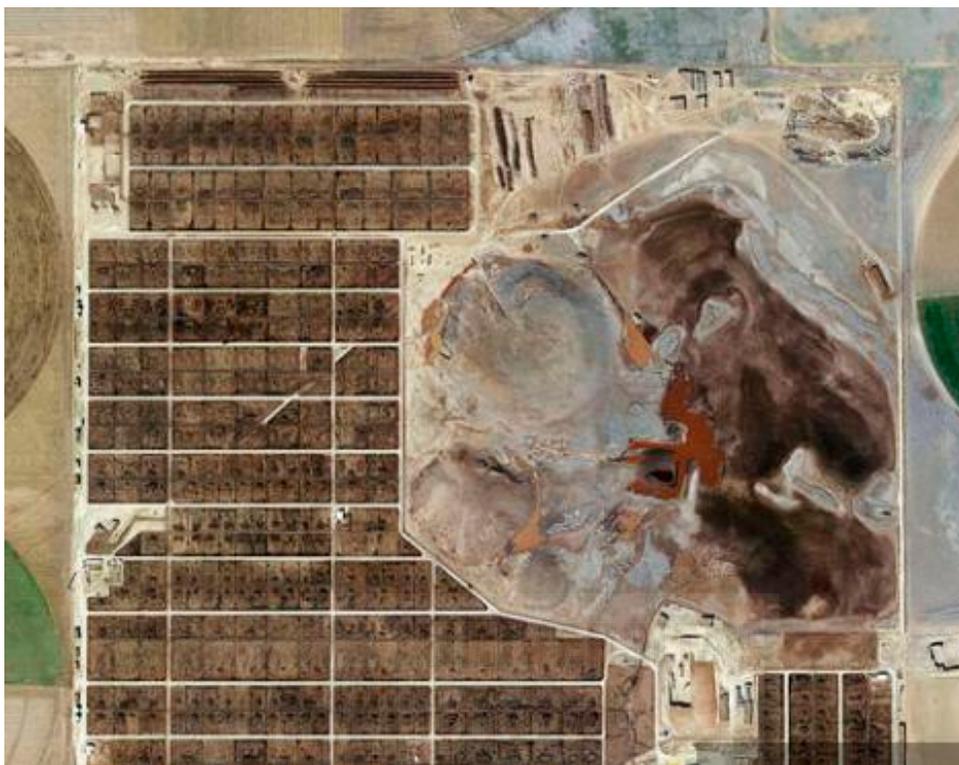
127

<sup>126</sup> Fotografía del artista Daniel Canogar titulada "Caudal" realizada en 2011, cuya temática incide en la reflexión del uso de los recursos hídricos.

Son innumerables los ejemplos dentro del arte que podemos encontrar, así como innumerables los lenguajes y medios utilizados con preocupaciones semejantes. Por poner un ejemplo más, esta vez del artista británico llamado Mishka Henner (Bélgica 1976), quien no realiza ninguna interpretación de la realidad sino que la muestra directamente a través de imágenes que por sí mismas y sacadas de su contexto no muestran en una primera lectura lo que verdaderamente el artista recoge en ellas. Podemos ver algún ejemplo a continuación:



<sup>127</sup> Fotografía del artista Daniel Canogar titulada "Otras Geologías", realizada en 2005, trata de meditar entre otros aspectos sobre el consumo de masas, el exceso visual y la desaparición de la memoria.



Estas imágenes pertenecen a lagunas de desperdicio masivo de granjas industriales en E.E.U.U. Estas granjas despiden humos de sulfuro de hidrógeno y según nos comenta el artículo: “La razón por la cual no habíamos visto esta destrucción de terreno antes es ilegal tomar fotografías (aéreas o no) de estas industrias. Pero Henner las encontró mirando muy de cerca imágenes satelitales”<sup>128</sup>. Él mismo nos transmite su experiencia:

“Para mí, como alguien del Reino Unido viendo algo parecido a granjas de engorda estuve impactado a un nivel muy personal. Creo que lo que estas granjas industriales representan es una cierta lógica acerca de cómo la cultura y la sociedad han evolucionado. A un nivel es absolutamente aterrador, eso es en lo que nos hemos convertido. No son solo granjas de engorda. Son lo que somos”.

<sup>128</sup> *Ecoosfera*. Las heridas del paisaje americano: fotos aéreas de granjas industriales. Septiembre 22 <<http://www.ecoosfera.com/2013/09/las-heridas-del-paisaje-americano-fotos-aereas-de-granjas-industriales/>> [Consulta 21 Octubre 2013]

Mishka Henner está considerado como un artista conceptual que maneja la fotografía documental apropiándose de los medios tecnológicos que ofrecen Google Earth, Google Street View o Youtube, para conseguir transmitir aquello que necesita, en este caso una denuncia medioambiental, donde ha utilizado medios y recursos propios del arte documental.

Lo hemos puesto como ejemplo para concluir esta primera parte hablando de un arte que hoy entendemos está muy cerca de la sociedad por la temática que persigue y porque también es interesante conocer el medio utilizado, así como el impacto visual y cognitivo que supone: por una parte llevar implícita en una imagen de paisaje la *belleza estética* o riqueza textural o cromática, y por otra, una lectura inmediata opuesta de *repulsa* al desvelar qué tipo de paisaje es el que está fotografiado. Creemos que la pregnancia de este trabajo radica en contener estas dos premisas que funcionan al mismo tiempo y cuyos significados están opuestos al mismo nivel.

Como Henner manifiesta, estas imágenes y el por qué de ellas, es una muestra de lo que hoy día por un lado nos preocupa y denunciemos y por otro lado, generamos y dañamos.

Todo ello conecta con lo que en capítulos pasados hemos enunciado acerca de aquella polaridad de la que participa el ser humano, generando ciclos de destrucción y renacimiento.

En nuestra búsqueda sobre escultura o práctica artística relacionada con la naturaleza, nos hemos encontrado con una realidad que preocupa al artista que pretende asociar su manifestación expresiva al contexto cultural, donde parece imposible no defender dentro del arte la repercusión de nuestros actos o modo de vida sobre el medio natural que nos envuelve. No parece que el mundo del arte hoy día tenga oídos sordos

al conocimiento y repercusión sobre cómo los procesos de *producción* o *excreción* que llevamos a cabo en nuestra sociedad, dañan un ecosistema esencial para la vida.

La segunda parte de nuestro trabajo, nos ha llevado a detenernos en la obra de un artista español cuya actitud y compromiso recoge todos los enunciados que hasta ahora hemos ido abordando.



**II PARTE:**

**LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE DE MIGUEL ÁNGEL BLANCO**



## 2.1. La Biblioteca del Bosque, una obra que metaboliza y responde a todo un devenir histórico-artístico.

Cuando nos propusimos investigar la obra de Miguel Ángel Blanco, lo primero que necesitábamos era conocer de qué se trataba su trabajo, es decir, qué era, a qué tipo de artes plásticas correspondía, cuál era el propósito de su existencia o su significado y dónde la podíamos ubicar dentro del mundo del arte.

*La Biblioteca del Bosque*, no es un trabajo artístico fácil de identificar en una primera aproximación. Su propio autor la define como una obra *rara*. *Rara* por no haber un antecedente conocido, *rara* o única en su modo de ver y enseñar.

Partíamos de conceptos claros que se hallaban en la primera lectura o análisis de la obra, como son la simbiosis entre **hombre, naturaleza y arte**, para dar paso a los siguientes una vez que se entraba en contacto con cada ejemplar, como podía ser la relevancia o protagonismo que tomaba el *acto caminar* llevado a cabo en el seno de la naturaleza, como proceso esencial en la formación y materialización de este proyecto artístico/vital.

Comenzábamos la primera parte de este estudio realizando un recorrido, a modo de línea imaginaria, desde las primeras manifestaciones artísticas que suponían esa simbiosis entre hombre, naturaleza y arte, pasando por definir conceptos importantes como el de paisaje, para posteriormente enumerar y encontrar cuándo y cómo suceden las primeras praxis artísticas en las que la pintura propone y reconoce el protagonismo a la naturaleza o la escultura directamente se sumerge en ella o decide trabajar con el espacio natural para dar a luz nuevas formas y expresiones que supondrán la representación de la emoción o del mensaje del propio momento histórico.

Así hemos recordado, llegando a la actualidad y definiendo nuestra línea de investigación, que el arte ha contactado y se ha manifestado abiertamente cuando ha reconocido la relación desigual entre hombre y naturaleza. El Land Art, propuso un recordatorio acercando la propuesta artística de la naturaleza como soporte, como

lugar o escenario exento de matices socio-políticos, como mejor opción en la que manifestar aquel impulso creativo que denunciara unos hechos concretos de una época concreta, como lo hicieran nuestros más remotos antepasados, con otros fines, la mayoría desconocidos para nosotros pero seguro, acordes a su momento.

La naturaleza, pues, ha sido y sigue siendo un escenario, que genera reflexión a todos los niveles del conocimiento humano, y como comprobamos, el arte se sigue nutriendo de todas las vertientes que ofrece o preocupa en cada momento.

La obra que hemos estudiado, por ser actual, constante y comprometida, encierra dentro de sí todo ese devenir por el que ya hemos paseado e identificado. Este paseo ha servido de marco teórico y contexto para entrar de lleno en el conocimiento de esta obra titulada La Biblioteca del Bosque del artista Miguel Ángel Blanco.

Comenzamos primero recordando brevemente el contexto histórico del que partimos en nuestro país, para seguidamente realizar el análisis de uno de los aspectos que, como decíamos, marcan el inicio del entendimiento de la obra de este autor y que forma parte esencial del proceso para la ejecución de la misma. Nos referimos al acto de caminar, su origen, significado y relación con La Biblioteca del Bosque.

“La historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar, la historia de las migraciones de los pueblos y de los intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar durante los tránsitos intercontinentales. A las incesantes caminatas de los primeros hombres que habitaron la tierra se debe el inicio de la lenta y compleja operación de apropiación y de mapación del territorio”<sup>1</sup>.

## 2.2 Contexto artístico español años 70

---

<sup>1</sup> CARERI Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona 2002. Pág.

Miguel Ángel Blanco está considerado uno de los escultores españoles más estrechamente vinculado a la naturaleza, por ser “el artista español que mejor ha entendido la vida de los árboles y que con mayor constancia ha dialogado con ellos. Su trayectoria artística se ha centrado en la observación de la naturaleza, la transmisión de sus mensajes cifrados y la creación de un mundo de nuevos paisajes en La Biblioteca del Bosque”.<sup>2</sup>

Si en un primer acercamiento buscamos en la red “Arte ambiental” el primer enlace que aparece es la enciclopedia libre *wikipedia* y en ella, dentro del apartado “Arte ambiental en España” aparecen los nombres de dos de los artistas que reconoce como máximos representantes: uno es Perejaume y otro es Miguel Ángel Blanco.

“los artistas con más peso, coherencia y constancia en este ámbito han sido Perejaume, que reflexiona sobre el lugar y su representación desde puntos de vista múltiples (histórico-artístico, pictórico, lingüístico), incluyendo la intervención en el paisaje, y Miguel Ángel Blanco, cuya Biblioteca del Bosque, conjunto de más de mil "libros-caja", es uno de los más ambiciosos proyectos de relación vital y artística con el medio natural”<sup>3</sup>.

No obstante debemos situar a nuestro autor y a su obra en un marco concreto dentro del panorama artístico en el que se encuentra. Para ello en el trabajo de investigación de la doctora Gregoria Matos Romero<sup>4</sup> realizado en 2006, encontramos un magnífico estudio que nos ayuda a ubicar a Miguel Ángel Blanco en este panorama.

Entre otras cuestiones relacionadas con el Land Art en España y cómo este movimiento ha intervenido en nuestro panorama artístico, Matos Romero comienza mencionando a los padres de la escultura que abrió paso a nuevas filosofías en el mundo artístico

---

<sup>2</sup> MAB Árbol Caído. Catálogo de la Fundación Lázaro Galdiano. Edita Secretaría General Técnica. Octubre-Diciembre 2.008. Ministerio de Cultura. Madrid.

<sup>3</sup> Wikipedia. <[http://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_ambiental](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_ambiental)> [Consulta el 7 de Noviembre 2013].

<sup>4</sup> Gregoria Matos Romero. Tesis doctoral titulada “Intervenciones artísticas en Espacios Naturales. España (1970-2006). Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2008

español, que serían para ella, Jorge de Oteiza (1908-2003) y Eduardo Chillida (1924-2002), que fueron **los primeros en llevar sus esculturas a espacios naturales**, haciéndolas dialogar con el paisaje que las albergaba y abriendo así un nuevo *modus operandi* que no hizo más que enriquecer el patrimonio artístico español y servir de punto de referencia para generaciones venideras.

Después de ellos, habla de una segunda generación de artistas españoles como son: Ángels Ribé, Josefina Miralles y Francesc Abad que juntamente con los austríacos afincados en España Adolfo Scholsser y Eva Lootz completan este segundo bloque muy cercano a los siguientes artistas donde nos encontramos con los nombres de Nacho Criado, Perejamume, Manuel Sáiz, y **Miguel Ángel Blanco**.

Esta doctora nos advierte de la dificultad en establecer escalas de artistas por sus proyectos, más bien los enmarca cronológicamente, independientemente de la envergadura o trascendencia de sus trabajos artísticos.

Sin embargo en esta introducción de artistas no podemos olvidarnos de nombres como César Manrique (1919-1992), por considerar su obra como punto de referencia y ejemplo de integración del espacio natural en el ámbito de la arquitectura y otros nombres como Jorge Barbi (1950) que debemos mencionar por proximidad a la filosofía de Blanco.

En España la introducción de las ideas del Land Art o Earthwork, tienen una escasa influencia. Debemos recordar que desde 1939 hasta 1975 España vivía bajo la dictadura franquista, una barrera que haría lenta la incorporación de nuevas tendencias internacionales. Aún así, como también transmite Pérez Ocaña<sup>5</sup>, Fina Miralles o Ángel Ribé, desarrollaron parte de su obra al mismo tiempo que los artistas del Land Art. También nos manifiesta este autor su acuerdo a la hora de mencionar a Eduardo Chillida como el escultor que aportó su planteamiento académico dirigiendo la escultura hacia el paisaje, hecho que ayudaría a eliminar barreras, a desprejuiciar

---

<sup>5</sup> PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis. *Land Art en España*. Ediciones Rubeo. España 2011

miradas y a hacer posible y visible la relación de escultura y paisaje natural en nuestro país.

Como señala De Barañano, haciendo alusión a los 40 años de dictadura, el arte del siglo XX en nuestro país contiene en su interior una especie de anemia que queda reflejada entre otros aspectos en la falta de producción de los catálogos razonados de nuestros grandes artistas como Picasso, Miró, Dalí, Julio González, etc. Señala que ellos han sobrevivido gracias a su entusiasmo y a la fuerza de su individualidad y pone como ejemplo a Chillida recordando que éste ha abierto un mundo en la escultura del siglo XX, a Tàpies inventando el *povera* –siguiendo argumentos de Paul Klee y de Julius Bissier- antes que los italianos, o Saura que ha dado sentido a lo informal, paralelo a las *women* De Kooning, entre otros.

Las formas en las que se introducen en España las informaciones artísticas provenientes del exterior, son a través de publicaciones como *Art in America*, *Arforum* o *Art Internacional*, con el propósito de mitigar el aislamiento artístico-cultural que sufría, y será Cataluña el lugar en el que a partir de 1972 comienza a desprenderse un movimiento conceptual, que como nos transmite Pérez Ocaña, se dirige primero al *Body art* y más tarde al *Land Art*, aunque con menos intensidad y trascendencia.

“Fina Miralles y Angels Ribé, aunque con una escasa producción nos dejan su actitud comprometida con los lenguajes internacionales, abriendo la brecha en una España cerrada desde sus fronteras artísticas y geográficas”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Íbidem, Pág 121



7

### 2.2.1 El autor y el contexto socio-cultural en la ciudad de Madrid

Como anunciábamos, Miguel Ángel Blanco, nace en Madrid en 1958. A los 22 años de edad, comienza su trayectoria artística alejándose de su ciudad, hecho que sucede cuando en ésta comienza a darse toda una revolución socio-político-cultural.

Décadas antes, Madrid comenzaba a acoger la correspondiente llegada de la población que hasta entonces ocupaba las zonas agrarias, para comenzar el gran desarrollo de la economía industrial y como consecuencia, el crecimiento de las clases medias, que favorecerán la estabilidad del país y el desarrollo a todos los niveles de la ciudad.

Por otro lado, el desorden urbanístico se instaló como norma hasta que en 1963 se inicia un Plan de Ordenación que regularía el desarrollo de las ciudades dormitorio anexas a la capital. Una década después, se inaugurarían los primeros tramos de la M30 y Madrid en un margen cronológicamente pequeño, llegó a multiplicar por diez su extensión urbana.

Este desarrollo sucede a escala demográfica, económica o cultural. Mientras Madrid se instalaba en Europa como la tercera ciudad más poblada (detrás de Berlín y Londres) o la cuarta económicamente más importante (tras Londres, París o Moscú), culturalmente sucede el movimiento conocido como Movida Madrileña (entre 1977-

<sup>7</sup> Obra de Fina Miralles (Sabadell, 1950), titulada *Mujer-Árbol*. Serie *Traslaciones*. 1973

Es una artista española considerada desde la década de los setenta, seguidora de los planteamientos y lenguajes de Ana Mendieta, realizando trabajos que parten del Land Art.

78), auspiciado por grupos musicales de tendencia punk y como reflejo de lo que venía sucediendo al unísono en ciudades como Londres o Nueva York.

Sin embargo, Miguel Ángel Blanco, tal y como nos relata él mismo en una entrevista<sup>8</sup>, no comparte ninguna filosofía artística que se produjera en aquél entonces. Insiste en su necesidad de salir de la ciudad y conectar con otro mundo cultural, el que le ofrecen los bosques y el mundo vegetal en general, para poder realizarse y conectar con un universo mucho más personal y con su faceta artística.

Para él ni modas, ni contraculturas, ni otros artistas de su tiempo, supusieron referencias o enseñanzas que intervinieran en el modo de hacer su obra. El único artista, al que más tarde le uniría una gran amistad, con el que pudo compartir filosofía, coincidencias procesuales e incluso algún paseo por los bosques, fue Adolfo Schlosser (Austria 1939 – Madrid 2004). Este artista austríaco, es considerado uno de los artistas contemporáneos español que “ha desarrollado coherentemente toda su obra fundamentada en los presupuestos clásicos del *Land art* internacional”<sup>9</sup>. Con un lenguaje sencillo y desarrollando toda su obra en Bustarviejo (Madrid), formó parte del grupo conceptual más importante de su momento junto con Carlos Alcolea, Eva Lootz (su esposa) y Patricio Bulnes. Con este artista comparte numerosos aspectos tanto conceptuales como procesuales, como puede ser el carácter ecológico que imprime la obra de ambos, la utilización de materia natural en las composiciones y ejecuciones, la mirada hacia civilizaciones neolíticas o la ordenación de elementos, entre otros.

---

<sup>8</sup> El 11 de Mayo de 2013, Miguel Ángel Blanco nos concedió una entrevista en su estudio de Madrid, donde pudimos grabarle y realizarle preguntas sobre su trabajo, conversar con él y encontrarnos nuevamente con su obra.

<sup>9</sup> PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis. *Land Art en España*. Ediciones Rubeo. España 2011. Pág. 153

### 2.3 Sobre el artista



Miguel Ángel Blanco a los 22 años de edad ve confirmada su vocación artística pero, como señalábamos anteriormente, tras no encontrarse integrado en el medio urbano que le circundaba, toma la decisión de irse a vivir fuera de la ciudad. Encuentra en el bosque su refugio y su destino, (recordemos que su padre y abuelo eran forestales y él mismo considera que su relación con la naturaleza en general y los bosques, en particular, es algo que él siente desde su infancia). Es por esto que se define a sí mismo como un artista *forestal* cuya sangre en su caso, es salvia.

“Elegir como entorno vital el campo y no la ciudad, al final del siglo, cuando la mayor parte de la población europea es totalmente urbana, significa tomar una decisión trascendente que, sin duda, ha generado una serie de pautas de conducta personal que acaban reflejándose en la obra y la dotan de un carácter determinante.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> MADERUELO, Javier. *Flor de Nieve Negra*. Diputación de Huesca. 1998.

Desde 1980 vive en el Valle de la Fuenfría en Cercedilla, Madrid y como bien recoge él mismo en su biografía, “hace de las laderas de Siete Picos, La Peñota, La Maliciosa, y Valsaín su gran estudio”<sup>11</sup>.

Y aquí, en estos bosques y valles, también encontrará mucho más que su formación artística. Descubriría lo que más tarde y a lo largo de los años ha sido su fuente de expresión, sus referentes o incluso, sus maestros.

Esta metodología iniciática que conducirá al autor a una búsqueda constante de su propio lenguaje y medio de expresión, comienza a tener un componente alejado de lo convencional. Nos recuerda al hombre nómada que caminaba por territorios en búsqueda del más propicio para su actividad, o también dando un gran salto en la historia, a la figura del flâneur, que recorriendo aquello tan cotidiano, tenía la facultad de sorprenderse, o emocionarse, o deleitarse o reaprender, como si en este caso, la naturaleza, la vida vegetal, se tratara de algo completamente desconocido.

Maderuelo, escribiendo sobre Blanco, expresa bien esta necesidad y la compara la filosofía de Thoreau:

“La idea de la necesidad de volver al seno de la naturaleza porque la civilización había corrompido al hombre fue enunciada por Jean-Jacques Rousseau en 1750 en su célebre ensayo titulado *Discurso sobre las Artes y las Ciencias*. Uno de los muchos seguidores de Rousseau, Henry David Thoreau, tras proclamar la desobediencia civil al Gobierno de los Estados Unidos, fue capaz de realizar el gesto heroico de retirarse de la civilización, abandonando la ciudad de Concord, para irse a vivir a una primitiva cabaña que él mismo se construyó en las orillas del lago Walden. En ese buscado retiro, escribió sus experiencias antiurbanas en el célebre libro titulado *Walden, o mi vida en los bosques*, publicado en 1854”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Blog del artista: <http://www.bibliotecadelbosque.net/biografía.pdf>

<sup>12</sup> MADERUELO, Javier. *Flor de Nieve Negra*. Diputación de Huesca. 1998.

<http://www.bibliotecadelbosque.net/exposiciones/flor-de-nieve-negra/?postTabs=1>

Miguel Ángel Blanco por esto último, es decir, por tener la capacidad de encontrar en la naturaleza y en lo más primigenio, el verdadero sentido de su propia existencia, hace que su obra tenga la finalidad de hacerse eco de una realidad que todos somos capaces de ver, pero que muy pocos son capaces de “escuchar” y comprender o entender su lenguaje.

Él se siente en esa llamada, y en esa misión aunque primero entiende que debe conocer ese mundo que quiere traducir; debe conocer objetivamente ese universo en el que ha decidido vivir y descifrar todas las claves posibles del mismo. Para este cometido se emplea a fondo desde diferentes perspectivas tanto teóricas (con el estudio, especialización y aprendizaje biológico de las especies vegetales) como prácticas, con la inmersión directa en el bosque recorriéndolo y analizándolo desde todas sus vertientes incluidas la estética y plástica.

Estos recorridos en los cuales se da un contacto directo con el medio natural, le sirven al artista como punto de partida para conectar con el medio en el que se ve envuelto, explorando todas sus posibilidades como decíamos y más tarde seleccionados los materiales y recursos que entiende necesarios, se traslada a su estudio a realizar e interpretar su obra.

La obra artística más importante de Miguel Ángel, es la que comenzara sin ningún recurso económico, en 1985 y a la que tituló *La Biblioteca del Bosque*. Una obra de la que no se vende ningún ejemplar, recordando este aspecto de no comercialización de la obra, a los artistas que comenzaran a trabajar el Land Art. La Biblioteca del bosque supone en principio un proyecto artístico-vital que va viajando y creciendo a la vez que lo hace su autor, pero en cuanto ha tomado “materialidad” en forma de libro-caja, se transforma en un proyecto que va mucho más allá de lo que el propio autor encomendó en él, trascendiendo de él mismo y de sus primeras intenciones.

Desde que empezara con su libro nº1, hace ya más de 28 años, ha realizado a fecha de hoy un total de 1.130 ejemplares, todos ellos elaborados por él mismo desde el primer

al último minucioso y detalle tanto de encuadernación, como de ejecución, como de selección de las maderas con las que realizará cada uno de los estuches en los que cada ejemplar va protegido.

El propio autor resume así su visión:

“Aún es posible sumergirse en la vida secreta de la naturaleza. La tierra exhala en no pocos lugares un aliento denso que, al ser respirado por el hombre, le insufla de forma inmediata conocimientos y sensaciones que ya poseyó antes, cuando vivía en su seno. La sensibilidad telúrica del hombre antiguo puede recuperarse todavía. Nuestra capacidad de profundizar en lo antiguo para descubrir lo nuevo. La naturaleza se presenta así como una experiencia trascendente, un medio para que el hombre rescate su grandeza oculta, para que crezca espiritualmente y penetre en lo oscuro. El bosque es uno de esos lugares privilegiados en los que se puede sentir la palpitación de la madre tierra. Es el punto en el que el cielo se enraíza en la tierra, un espacio sagrado cargado de misterios. Es, por tanto, un ámbito propicio para la creación artística. El hombre, como el árbol, busca allí el alimento necesario para el desarrollo del alma. Hace ahora treinta años que me retiré a los bosques del Valle de la Fuenfría, en la Sierra del Guadarrama, movido por la constatación de que la intensidad y la verdad de mi trabajo artístico dependían de la concentración y, especialmente, de la soledad y el silencio que sólo allí encontraría. La vida vegetal nos enseña que la muerte y el enterramiento son imprescindibles para el renacimiento. Yo quise germinar en los bosques.

Hasta alcanzar una forma de expresión propia, experimenté un arduo y lento proceso de maduración y de búsqueda de lo esencial, de la auténtica sencillez, que me hizo ver que el orden superior se manifiesta casi siempre en lo pequeño y en lo humilde. El arte es vivencia. La simple acción de caminar a lo largo de los senderos del bosque desarrolla una mirada para lo esencial, acrecienta la receptividad y afina los sentidos. El caminante está al acecho, en estado constante de alerta, intentando ver en el paisaje más allá de lo acostumbrado, extendiendo la realidad. El bosque comunica un estado interior de serenidad, de pureza y de optimismo. Lo que allí ocurre, esos acontecimientos que pasan desapercibidos para los extraños, es siempre razonable,

justo y definitivo. Ningún copo de nieve cae en el lugar equivocado.

No es posible describir la experiencia de la participación en el misterio de lo natural. Mi obra, que surge toda ella de esa participación, no es explicativa: es una recopilación, en crecimiento continuo, de descubrimientos, de revelaciones, de invocaciones, de conjuros, de ceremonias rituales... conservados, VIVOS, en los libros-caja que componen mi Biblioteca del Bosque. Aunque he hecho diversos tipos de dibujos, esculturas y grabados, considero que mi creación más importante es la Biblioteca, comenzada en el invierno 1985 y compuesta en la actualidad por 1.130 libros-caja, en la que continuaré trabajando seguramente aún muchos años”.<sup>13</sup>

Miguel Ángel rechazó los lenguajes establecidos y la formación académica reglada, para realizar una formación basada en la experiencia y en el contacto directo con el medio natural, en estrecha relación con el empirismo o filosofía empírica. El acto de sumergirse paso a paso en la realización de su obra, le ha hecho recorrer un largo y denso camino teórico adaptado a las necesidades concretas de conocimiento, de esta manera Blanco hoy día, posee conocimientos relativos a numerosas ciencias como puedan ser la filosofía, antropología, botánica, biología, geología o astronomía y es un experto conocedor en mineralogía, especies arbóreas y sus patologías, semillas, resinas... por mencionar algunas. Le interesan todas las áreas del conocimiento relacionadas con el mundo natural y sobre todo aquello que tiene un componente “de misterio” o de rareza, dentro de este universo.

---

<sup>13</sup> Miguel Ángel Blanco. Biblioteca del Bosque [en línea] <<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/>> [Consulta el 05 de noviembre de 2013]



Estudio en Cercedilla, hacia 1990<sup>14</sup>

Para conformar el carácter, la filosofía y materialización de la obra de Blanco, ha debido producirse un hecho previo como es el acto de caminar, que presumimos esencial y que hemos considerado punto de partida de este análisis.

### 2.3.1 El caminar como experiencia artística en la obra de Miguel Ángel Blanco

El investigador zoólogo y especialista en el estudio de la evolución y comportamiento de los animales, Desmond Morris (Wiltshire, sur de Inglaterra, 1928), nos detalla en su libro "El mono desnudo"<sup>15</sup>, refiriéndose al ser humano como especie de animal, que éste lleva innata la necesidad **exploratoria** como base de su identidad y tendencia natural dentro de su especie, llevándole esta pulsión a investigar el mundo que le circunda.

<sup>14</sup> Blog del artista: <http://www.bibliotecadelbosque.net/biblioteca.html>

<sup>15</sup> Desmond MORRIS. "El mono desnudo". Círculo de Lectores. Septiembre 1.969. Barcelona.

Este comportamiento no sólo le fue necesario para la supervivencia en cuanto a la búsqueda de su alimentación y entornos climáticos adecuados, sino que también conlleva una función que nos proporcionará un conocimiento más completo y sutil del mundo que nos rodea y de nuestro propio conocimiento sobre nuestras capacidades para relacionarnos con él.

Acerca de esta función exploratoria, nos transmite una idea que consideramos básica para la comprensión del equilibrio que hay que establecer entre la necesidad del saber y conocer y la de asimilación de la nueva información:

”En todo comportamiento exploratorio, sea artístico o científico, se desarrolla el eterno combate entre los impulsos neofílico y neofóbico. El primero nos empuja a nuevas experiencias; nos hace buscar afanosamente la novedad. El segundo nos retiene, hace que nos refugiamos en lo conocido. Si perdemos nuestra neofilia, nos quedaremos estancados. Si perdemos nuestra neofobia, correremos hacia el desastre. Este estado de conflicto explica no sólo las más visibles fluctuaciones de las modas y caprichos, del tocado y el vestido, de los muebles y los coches, sino que constituye también la misma base de todo nuestro progreso cultural. Exploramos y nos atrincheramos; investigamos y nos estabilizamos. Paso a paso, aumentamos el conocimiento y la comprensión, tanto de nosotros mismos como del complejo medio en que vivimos.”<sup>16</sup>

Este argumento explicaría muchos de los procesos artísticos que se requieren para la consecución de una obra, en este caso la del autor que analizamos, Miguel Ángel Blanco y la obra que realiza desde 1985 *La Biblioteca del Bosque*. En él surge la necesidad exploratoria de habitar y transitar un territorio natural, esta necesidad se pone en marcha mediante la acción de caminar. Al caminar se activan a su vez otras funciones físicas y también perceptivas y aquí, en este punto, comienza todo el

---

<sup>16</sup> Desmond MORRIS. “El mono desnudo”. Círculo de Lectores. Septiembre 1.969. Barcelona. Pág. 162

proceso creativo. Se inicia la observación consciente del entorno, a medida que se avanza con el paseo.

La naturaleza se acerca, se transita, se percibe, se aleja para dejar paso paulatinamente a la siguiente y satisfacer así el impulso neofílico. Posteriormente, tras la jornada de exploración, posiblemente se dé el nuevo impulso neofóbico que hará detener al artista en su taller para refugiarse en la experiencia recibida y traducirla posteriormente al lenguaje plástico más adecuado.

Retomando el estudio del acto de andar para llegar al origen de esta cuestión, el profesor y arquitecto Francesco Careri, nos transmite otros datos acerca del origen del acto de caminar desde un foco aplicado a la arquitectura y a la ciudad, pero que al abordarlo desde los orígenes, podemos extraer nuevos datos que nos llevarán a componer y completar un mapa bastante acertado sobre esta función.

En su libro *Walkscapes. El andar como práctica estética*, comienza exponiendo que el andar, en todas sus épocas, ha producido arquitectura y paisaje pero que esta práctica fue olvidada por los propios arquitectos. Han tenido que activarla los poetas, filósofos o artistas con su particular modo de ver o reflexionar sobre los conceptos más cotidianos, desde sus diferentes posturas.

Ambos autores Morris y Careri, están de acuerdo en que la finalidad primaria de caminar sería la de encontrar alimentos, sin embargo, una vez satisfecha esta necesidad, aparecerá sobre el caminar una acción simbólica que permitió que el hombre, en primer lugar, habitara el espacio y, en segundo lugar, estableciera y ejerciera un orden sobre el territorio, dando paso así a la creación de las bases de la arquitectura, entre otras disciplinas.

Según él, el menhir procedente de nuestros antepasados, los cazadores del paleolítico y pastores nómadas, lo entiende como el primer objeto del paisaje a partir del cual se desarrollará la arquitectura.

“La primitiva separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios traería como consecuencia dos maneras distintas de habitar el mundo y, por tanto, de concebir el espacio. Existe un convencimiento generalizado de que mientras los sedentarios –en tanto que habitantes de la ciudad- deben ser considerados como los “arquitectos” del mundo, los nómadas –en tanto que habitantes de los desiertos y de los espacios vacíos- deberían ser considerados como “anarquitectos”, como experimentadores aventureros y, por tanto, contrarios de hecho a la arquitectura y, en general, a la transformación del paisaje.”<sup>17</sup>

Una vez aparecido, detengámonos y definamos el concepto de nomadismo, tal cual lo entiende la profesora e investigadora de la Universidad de Barcelona, Modesta di Paola. Según ella, este concepto:

“ha pasado a indicar un estado mucho más amplio que abarca no sólo las sociedades segmentarias que practican la trashumancia (como las tribus esquimales chichimecas, tuaregs, o los pueblos cingaros, etc.) sino también todo un modus vivendi que define los movimientos de personas relacionados con el trabajo, el turismo, los emigrantes, etc. Este traspaso conceptual ha sido posible, no sólo por la licencia poética de algunos autores, sino por el propio viaje al que se someten los términos y los conceptos en su devenir en el tiempo. El concepto “nómada” –que designa una de las más antiguas formas de subsistencia y desarrollo humano y que es objeto de estudio de la historia, la antropología y la arqueología – se ha movido a través del tiempo, del espacio y de las disciplinas para ahora ser objeto de estudio de las ciencias sociales, la filosofía y las artes.”<sup>18</sup>

Esta autora nos acerca el concepto de nomadismo a nuestra actualidad, al que más tarde hemos acudido, pero volviendo al significado primigenio del concepto de

---

<sup>17</sup> Ibidem. Pág. 29

<sup>18</sup> Modesta di PAOLA. Desplazamientos Temporales. El caminar como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano. (Parte I). Interartive 16, December 2009.

nomadismo, éste estaría relacionado con el acto de caminar transitando un paisaje con fines de control sobre las actividades de pastoreo (en griego nomos significa pasto y nómada era la persona encargada de dirigir la distribución del pasto, "nomisma significa moneda corriente: de ahí la palabra numismática [...] De hecho todos nuestros términos monetarios –capital, provisión, pecunia, bienes muebles, esterlinas, e incluso la misma noción de crecimiento- tienen su origen en el mundo pastoral")<sup>19</sup>. Esta actividad dará lugar a las primeras mapaciones del espacio y al nacimiento de la arquitectura del paisaje. "Por tanto al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la obra, que más tarde desarrollarán los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la **flânerie** antiartística que cruza todo el siglo XX"<sup>20</sup>.

Antes de la llegada del siglo XX, la acción de caminar no pudo desvincularse de la religión o literatura, y se hallaba estrechamente ligada a los conceptos de **recorridos sagrados, danza o peregrinación** no otorgándose hasta esta fecha un aspecto autónomo de acto estético. Dichos conceptos mencionados anteriores al siglo XX, se alejan de nuestro objeto de estudio y por lo tanto no nos hemos detenido en ellos.

Resumimos esta parte con palabras literales de Carreri:

"El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya las formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. Antes del Neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de

<sup>19</sup> Bruce CHATWIN, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987;(Versión Casterllana: Los trazos de la canción). Nuchnik, Barcelona, 1988.

<sup>20</sup> Francesco CARRERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág. 33

andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio”<sup>21</sup>.

### **2.3.2. En qué momento de la historia del arte, el acto de caminar se considera un acto creativo.**

Según historiadores del arte, considerar el acto de caminar como una fuente de ensayo creativo y productivo, se produjo en la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924).

Como sabemos, en 1921 el movimiento Dadá organiza en París una excursión para visitar “lugares banales” de la ciudad. Descubren un componente onírico de esta experiencia y la definen con el concepto de “deambulación” (*escritura automática en el espacio real, capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio...*)

Dadá consideró el concepto de movimiento como principal objeto de estudio y dieron paso “desde la representación de la ciudad del futuro a habitar la ciudad de la banalidad”<sup>22</sup>, no sin antes mencionar la figura del Flâneur, que desde finales del siglo caminaba por la ciudad transitándola como si de un paisaje campestre se tratara. Como expresó Walter Benjamin: “la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo, se consagra la figura del flâneur”<sup>23</sup>.

Como decíamos, siguiendo los argumentos de Carreri, en Abril de 1921 el movimiento Dadá, con André Breton al frente, organiza en París una salida desde la Iglesia Sain-Julien para conducir a los miembros participantes a una excursión por lugares

---

<sup>21</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág 51

<sup>22</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág 70

<sup>23</sup> Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* [1929], Shurkamp Verlag, Francfort, 1983. Citado en Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág 72

“banales” de la ciudad. Este acto de caminar por la ciudad, fue preparado y publicitado y constituyó el más importante que realizara el movimiento Dadá. Esta acción se puede considerar como el primer *readymade urbano*. “El ready-made urbano realizado en Saint-Julien-le-Pauvre representa la primera operación simbólica que **atribuye un valor estético a una espacio** en vez de a un objeto [...]. La nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte”.<sup>24</sup>

En esta exploración de lo banal, tenemos a la ya mencionada figura del flâneur, que paseaba por la ciudad por el simple placer de transitarla y pasearla, dejándose llevar por lo que aconteciera en cada instante. “Para el flâneur, su ciudad – aunque haya nacido en ella, como Baudelaire – no es ya su patria. Representa un escenario”<sup>25</sup>. Llega a decir que la verdadera misión del artista moderno es descifrar “el magnífico espectáculo de la vida moderna”<sup>26</sup>. Este extrañamiento ante lo ya conocido de la observación de la ciudad como si se tratara de la primera vez que se viera, servirá de punto de partida para los situacionistas.

La deambulación se origina cuando Dadá organiza una nueva excursión pero esta vez sin previo planteamiento. Toman un mapa y en él, al azar, seleccionan un lugar, Blois, y deciden emprender un viaje sin ningún objetivo o finalidad.

“El recorrido del tiempo se sitúa fuera del tiempo, atraviesa la infancia del mundo y toma las formas arquetípicas del errabundeo en los territorios empáticos del universo primitivo. El espacio aparece como un sujeto activo vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. Es un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco. El recorrido se desarrolla entre trampas y peligros que provocan a aquel que camina un fuerte estado de aprensión, en el doble

---

<sup>24</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág. 76

<sup>25</sup> Benjamin WALTER, *Das Passagen-Werk, [La Obra de los Pasajes]*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. (Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005, p. 354.

<sup>26</sup> Charles BAUDELAIRE. *Art in Paris 1845-62. Salons and Other Exhibitions*. Londres: Phaidon Press, 1965, p. 119, citado en Silvia LÓPEZ RODRÍGUEZ. Tesis doctoral *ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD*. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico. Granada Octubre 2.005. Pág.53

sentido de sentir miedo y aprehender. Este territorio empático penetra en la mente hasta sus estratos más profundos, evoca imágenes de otros mundos donde la realidad y la pesadilla conviven juntas, transporta al ser a un estado de inconsciencia en el cual el Yo todavía no queda determinado. **La deambulaci3n consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora p3rdida de control. Es un m3dium a trav3s del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio**”.<sup>27</sup> (subrayado mío)

Estas pr3cticas inici3ticas que suponen un nuevo modo de entender el arte y de ahondar en aspectos que hasta entonces no habían sido explorados, podemos encontrarlas reflejadas en los escritos del grupo y tambi3n en la revista Litterature y la consecuencia m3s relevante de todo ello, acompañada del nacimiento de los fundamentos del psicoanálisis, ser3 la aparici3n de nuevos conceptos como el de “**deriva**” dentro de la Internacional Situacionista: “situarse fuera del arte, el arte sin obras ni artistas, el rechazo de la representaci3n y del talento personal, la b3squeda de un arte an3nimo, colectivo y revolucionario, todo ello ser3 recogido junto a la pr3ctica del andar por los errabundeos de los letristas/situacionistas.”<sup>28</sup>

Aparecer3n tambi3n nuevos conceptos como el de “psicogeografía”, que hace alusi3n a los efectos psicol3gicos que puede causar la ciudad en los individuos y que estar3 asociado al de *deriva* como nueva f3rmula para habitar la ciudad. La deriva “era una acci3n fugaz, un instante inmediato para ser vivido en el presente, sin preocuparse de su representaci3n y de su conservaci3n en el tiempo. Era una actividad est3tica que concordaba perfectamente con la l3gica dadaísta del anti-arte”.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como pr3ctica est3tica*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. P3g 83

<sup>28</sup> Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como pr3ctica est3tica*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002 P3g 90

<sup>29</sup> Ibidem. P3g 94

Según Francesco Careri, la primera vez que podemos encontrar el concepto de *deriva* será en 1953, en un texto de Gilles Ivain<sup>30</sup> titulado “Formulario para **un nuevo urbanismo**”.

“A diferencia de las deambulaciones dadaístas, los surrealistas caminaban campo a través, por bosques, espacios abiertos como si hubiese una intención de retorno a lo primitivo, a la esencia misma de la **desorientación** y del abandono al **inconsciente**, a los límites del espacio real. En esta práctica cuenta Breton cómo la desorientación y la falta de planes provocaba reacciones primigenias y/o primitivas en los participantes, un deambular entre un espacio real y un espacio psicológico, invocando en cada paso la pérdida de control. La experiencia resultaba ser una exploración del propio individuo que participaba.”<sup>31</sup>

Sin embargo, será un poco más adentrado el siglo XX cuando en el mundo del arte se empieza a considerar el andar como una forma de expresión artística y herramienta para intervenir en la naturaleza.

En 1966 se abre una polémica cuando en la revista Artforum<sup>32</sup> se relata el viaje de Tony Smith por una autopista en construcción “On the road”. Tal como nos expresa la Dra. Silvia López en su tesis<sup>33</sup>, esta práctica consistió en realizar un recorrido nocturno en coche con algunos alumnos introduciéndose de forma ilegal en una autopista en construcción en las afueras de la ciudad de New York. “el asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como obra de arte”<sup>34</sup> A partir de la

---

<sup>30</sup> Miembro de la Internacional Letrista, pintor, escritor, piscogeógrafo francés.

<sup>31</sup> Silvia LÓPEZ RODRÍGUEZ. Tesis doctoral ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico. Granada Octubre 2.005. Pág.61

<sup>32</sup> Revista neoyorkina fundada en 1962. Considerada como una de las principales publicaciones del mundo del arte.

<sup>33</sup> Silvia LÓPEZ RODRÍGUEZ. Tesis doctoral ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico. Granada Octubre 2.005. Pág. 115

<sup>34</sup> S. WAGSTAFF, “Talking with Tony Smith”, en Artforum, Diciembre 1.966. Refernciado en la Tesis doctoral ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD. Indagación en las metodologías de

publicación y divulgación de esta práctica, algunos escultores comenzarán a investigar el concepto de **recorrido** en principio desde un punto de vista de “objeto” y más tarde como “experiencia” y se iniciará así el movimiento LandArt unido al caldo de cultivo social adecuado.

“La calle<sup>35</sup> es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el land art.

La primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma”.<sup>36</sup>

Dos artistas representativos de cada una de las posturas: Carl Andre y Richard Long. “Andre afirma: en realidad para mí la escultura ideal es una calle [...]. La mayor parte

---

evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico. Granada Octubre de Silvia LÓPEZ RODRÍGUEZ.

<sup>35</sup> En esta cita literal se menciona el término *calle*, pero consideramos que puede haber un fallo en la traducción, ya que entendemos que sería más acertado utilizar el término *carretera*. A continuación introducimos el texto en inglés de la revista Artforum de diciembre de 1.966, titulado “Talking with Tony Smith”, referenciado por Francesco Careri en “*Walkscapes. El andar como práctica estética*”:

The end of art “When I was teaching al Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no light sor shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art. Most painting lloks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe –abandoned works, Surrealist landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural preceden began to dawn on me. There is a drill ground in Nuremberg, large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so.”

S.Wagstaff, “Talking with Tony Smith” in Artforum, December 1996.

<sup>36</sup> Franceso CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002. Pág 120

de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas<sup>37</sup>. Richard Long dice que la diferencia fundamental entre Carl Andre y él es que el primero realiza **objetos sobre los que se puede andar** y él pretende que **el acto de andar sea la obra, el objeto**.

Más tarde, en 1967 y como una de las consecuencias de todo esto, Richard Long crea "*A Line Made By Walking*", como sabemos, esta obra elevará a categoría de obra artística un recorrido, el que el autor realiza sobre un suelo con hierba que al ser pisada va dejando una huella. El acto de andar como proceso, y su huella marcando un recorrido, será desde entonces una expresión artística autónoma.



*A Line Made By Walking 1967*

Esta obra de Richard Long, por todos conocida, que ha sido tan crucial y referencial en el siglo XX, de algún modo no se encuentra desvinculada a la imagen de los senderos

---

<sup>37</sup> Ibidem. Pág. 122

neolíticos que conocemos como Meare Heath, Somerset, 3.800 a.C., aunque como nos transmite Careri utilizando palabras de Joseph Rykwert “ha sido necesario un proceso milenario para pasar de la noción de recorrido a la de calle en tanto que superficie, es decir, en tanto que objeto dotado de un asentamiento más estable y explícito...”<sup>38</sup>

Esta obra de Richard Long tuvo gran impacto de carácter holístico, incluido en el ámbito de los mercados del arte puesto que suponía la ruptura de todos los convencionalismos hasta ese momento conocidos. Un objeto de arte se puede comprar, una experiencia artística cómo se puede vender. Tendría que replantearse y cuestionarse todo lo que hasta ahora venían siendo las prácticas habituales también dentro de las galerías y cómo no en los museos.

Por otro lado el 24 de Mayo de 1968, en París, se inicia una revolución estudiantil en la cual sesenta artistas firman una declaración en la que reivindican que el arte no sea un medio de prestigio sino un taller de comunicación social. Por lo tanto muchos artistas deciden romper con todo lo establecido, y pretenden “redefinir el mundo del arte promoviendo su desmaterialización, inventando estrategias donde se planteaban la posibilidad de lo aleatorio, lo contingente; un arte autoreflexivo con el objetivo final de romper con conceptos de estilo, habilidad técnica y perdurabilidad para evitar la transformación de arte en artículo de consumo”<sup>39</sup> a toda costa.

Es así como el concepto de **proceso** dentro de la obra artística comienza a ocupar el lugar que merece, y por lo tanto a poner en cuestión su comercialización. De aquí surgirán otras formas de arte como el happening, el body art, instalación, etc, cuyo común denominador sería lo efímero, lo “no contable” o lo intangible, por enumerar alguno, comenzando a desarrollarse poco a poco estas prácticas, que aún conviviendo con las anteriormente establecidas, irán calando en el tejido socio-cultural del ámbito

---

<sup>38</sup> Joseph RYKWERT, “The Street: The Use of Its History” en STANFORD ANDERSON (ed.), On Strrets M.I.T. Press, Cambridge (Mass), 1978; (Versión castellana: “La calle: el sentido de su historia”, en Calles: problemas de estructura y diseño, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

<sup>39</sup> Silvia LÓPEZ RODRÍGUEZ. Tesis doctoral ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico. Granada Octubre 2.005. Pág.112

más próximo en el que se desarrollan, expandiéndose por el resto del territorio como una gran mancha de aceite derramada sobre un lino, siendo este tipo de manifestaciones artísticas aceptadas, admiradas, respetadas e integradas a la par que discriminadas e incomprensidas, según el segmento ideológico que enfoquemos.

Tal como nos indica el Profesor Kosme de BARAÑANO<sup>40</sup>, la historia del arte es un vehículo que avanza con diferentes “marchas” y por tanto puede atravesar por alguna etapa en la que sea necesario recurrir al “punto muerto”. Esto puede asociarse a la idea de MORRIS sobre los impulsos neofílico y neofóbico dentro de la misma historia del arte: avanzar e investigar para también detenerse y reflexionar. Así nos encontraremos con autores que con su filosofía o sus obras han sido capaces de conducir el vehículo, “cambiarle la marcha” y por qué no, hacer que se detenga, cuestionarlo, enfrentarse a él, o también acelerarlo e incluso alejarse y salir de él.

Tener que llegar dentro de la historia del arte a encontrarnos con una etapa en la que parte de ella comienza a escribirse sin que exista el “objeto físico artístico”, es algo que muchos historiadores cuestionan como una práctica que no podrá alcanzar su propósito, ya que la propia historia que conocemos hasta ahora, ha podido ser analizada y estudiada gracias a lo que primero cada autor transmitió a su obra física y segundo lo que esa obra física, independiente de su creador y alejadas de sus coordenadas espacio-tiempo, aportó al conocimiento humanístico.

En La Biblioteca del Bosque, el acto de caminar no sólo quedará como una experiencia intangible que permanecerá en la vivencia del autor, sino que será la traducción matérica de dicha experiencia. Esta obra completa y materializa la experiencia del caminar en forma de libro-caja, como más adelante hemos analizado, donde el autor habrá tomado muestras de la naturaleza para realizar sus composiciones.

---

<sup>40</sup> Prof. Dr. Kosme de BARAÑANO, Catedrático de Metodología de Historia del Arte y de la Escultura. Clases teóricas sobre Técnicas de la Investigación” en Máster de Investigación en Territorio y Paisaje. Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, curso 2011/2012.

## 2.4 Sobre su obra: *La Biblioteca del Bosque*

La Biblioteca del Bosque, como ya hemos indicado anteriormente, es una obra que se inicia en 1.985 y que está en constante evolución, compuesta en la actualidad por un total de 1.130 libros-caja. En esta imagen podemos ver parte de este proyecto.



Cada libro se encuentra situado horizontalmente sobre la estantería, dejando visible los lomos de lino del encuadernado y protegido por un estuche de madera. Cada ejemplar está numerado y titulado haciendo referencia a su contenido que consta de dos partes: la primera serían las páginas elaboradas por el mismo autor, en su mayoría grabados, gofrados o fotografías. La segunda parte la conforma una caja sellada con un cristal que contiene los elementos recogidos en la naturaleza que el artista ha entendido como necesarios para narrar el argumento de ese libro.

La ejecución material de cada uno de ellos está realizada en su integridad por Blanco, incluida la encuadernación de cada libro, y cada elemento del que está compuesto, es en su mayor parte de origen vegetal, tanto las maderas que utiliza para la elaboración de los libros, como las hojas de papel de su contenido o los elementos protagonistas atesorados en la caja de la parte final.

En la ilustración siguiente podemos ver un libro abierto por la última página, dejando ver la caja final. Se trata del ejemplar nº 1055, titulado “Hayas rojas Berlín”, compuesto por ocho páginas de papel verjurado, papel vegetal con impresiones fotográficas en color y papel de grabado con gofrados de ramas y hojas de hayas. Está realizado en Junio de 2.008 y sus medidas son 300 x 300 x 35 mm.

El interior de la caja está compuesto por resina de pino y hayucos<sup>41</sup> envueltos en flores masculinas de *Fagus Silvatica* Purpúrea, recogidos en el recinto del Museo de Historia Natural de Berlín.



---

<sup>41</sup> Hayuco es el fruto de la haya con forma de pirámide triangular y que sirve de pasto para el ganado.

Cada uno de estos ejemplares, (como decíamos la colección de esta biblioteca suma más de 1.130 libros) es completamente original y aunque conservan rasgos comunes entre ellos como pueda ser la ejecución general y la parte externa que respeta el mismo equilibrio de materiales, forma y color, difiere en las dimensiones que son variadas entre ellos y por supuesto en el contenido.

Cada parte interior del libro, representa un espacio y como decíamos, un contenido completamente innovador, en muchos casos se trata de representaciones en papel cuyas técnicas de grabado o fotografía, en su ejecución, son innovadoras y suponen nuevas apuestas experimentales, con excelentes resultados plásticos.<sup>42</sup>

Esto supone que la “lectura visual-sensorial” de cada libro, y cada hoja que tocamos al abrirlo para avanzar en dicha lectura, lleve impresa las huellas de multitud de elementos tanto visuales, como relativos a texturas, o sonoros, por mencionar alguno.

El mismo papel que emplea, como soporte de estas creaciones experimentales, es en sí mismo minuciosamente seleccionado, incluso traído de otros países y lugares cuyas composiciones y fabricación difiere de los comúnmente conocidos en las técnicas de grabado o fotografía.

En la imagen siguiente podemos encontrar una serigrafía de lo que estamos describiendo, que aunque no forma parte de ningún libro, es un ejemplo de la práctica de grabado que realiza Miguel Ángel sobre papel.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Entre sus reconocimientos, el autor cuenta en su haber con el Primer Premio Nacional de Grabado en 1.995.

<sup>43</sup> Se trata de uno de los trabajos dentro de sus Dendrologías, premio en 2.002 Villa de Madrid “Lucio Muñoz”, (serigrafía sobre papel japonés). Blog del artista. <http://www.bibliotecadelbosque.net/ediciones.html>.



#### 2.4.1 Cuándo y Cómo surge La Biblioteca del Bosque

Miguel Ángel Blanco decide ir a vivir al Valle de la Fuenfría a partir de 1980. Tras estar unos años sumergido en el paisaje que le ofrecía este valle, en Cercedilla (Madrid), concretamente cinco años después que sirvieron para madurar y definir su necesidad expresiva, encuentra en uno de sus largos paseos tres cuervos que le conducen a unas cajas de madera depositadas en un paraje del bosque. Este hallazgo casual de las cajas de madera, le inspiró el soporte en el que a partir de ese momento iba a depositar aquello que cada paseo le proporcionara. Cada caja supondría ser *el contenedor* de las experiencias, sensitivas por un lado, y materiales por otro.

El artista interioriza en sus recorridos los planteamientos que Richard Long explica con su *a line made by walking* en 1967, genera sus propias obras de arte en sus experiencias gracias a su mirada y percepción, pero la necesidad expresiva de Blanco implica también algo más a parte de las creaciones internas y personales o la transformación del espacio natural en una primera arquitectura por el simple hecho de recorrer dicho espacio, como ya advertía Carreri. No se conforma tampoco con la actitud del flâneur frente a los nuevos entornos que se abren a medida que se transitan, ni con percibir los conceptos de lo sublime o pintoresco de los románticos. Miguel Ángel Blanco genera un paso más allá tomando contacto físico con los elementos naturales franqueando la barrera de la contemplación y los recoge a modo de muestra sin que su intervención suponga ninguna modificación del entorno. Esta recogida material y física de los elementos que él considera, permite la cercanía necesaria para conocerlos mejor, para estudiarlos, para poseerlos y para transformarlos en otros paisajes que son la suma del paisaje natural original y el *paisaje psicológico* generado en la experiencia del artista gracias al recorrido, haciendo alusión a lo que se llamó en su momento por los situacionistas *psicogeografía*.

Así se inició la idea del libro-caja. Una obra que adopta la forma de un libro pero que el contenido difiere de lo que comúnmente conocemos, ya que el lenguaje utilizado no es un lenguaje de palabras, es un lenguaje poético-visual, simbólico, y su lectura es una lectura plástica y sensorial, donde intervienen en ella cuatro de nuestros cinco sentidos (vista, oído, olfato y tacto).

El artista lo explica así:

“El libro, instrumento por excelencia de transmisión de conocimientos, no está compuesto, en mi caso, de palabras. Es otro el lenguaje el que habla. Es el fragmento de la naturaleza capaz de comunicar todo un mundo al que las palabras sólo pueden aproximarse. Invocaciones silenciosas.

Cuando ejecuto un libro sigo un ritual. Para lograr una obra verdaderamente pletórica de energía es fundamental no salir en ningún momento de ese estado de concentración. La montaña interviene en la creación: es el momento en el que, en mis recorridos atentos, se produce la *visión*. Pero también participa en otro sentido: me proporciona los materiales que incluiré en la caja o que me servirán para hacer los dibujos de las páginas [...] El sucederse de las páginas es asimilable al movimiento del alma al caminar, relación que otorga al libro un carácter dinámico.

La caja es un pequeño santuario recóndito, un *sancta sanctorum*. Sellada con vidrio, hermética para mantener sus contenidos, es arca, esenciario, relicario y crisol y todo a un tiempo. Materiales que liberan imágenes ocultas. Dentro de una pequeña caja pueden abrirse abismos insondables, vislumbrarse lagos profundos, espacios infinitos, tormentas, arroyos, fuegos... y hasta, a través de una gota de resina, la formación del Universo. Micropaisajes. El

libro caja es la memoria de lo inmemorial. Pero nunca podremos abarcar la infinitud de la dimensión íntima".<sup>44</sup>

El libro nº 1, titulado *Deshielo* es realizado entre el 31 de diciembre de 1985 y 1 de Enero de 1986 en un límite temporal, cerrando el último día de un año y comenzando uno nuevo, augurador de un trabajo que sería constante a lo largo de 28 años más.

Este libro, que en manos del propio artista, pudimos conocer, contiene 10 páginas de papel (estruza, vegetal y parafinado), donde Miguel Ángel ha planteado una serie de dibujos y anotaciones que revelan datos sobre la experiencia vivida o el contenido final de la caja.



En ella, recoge 3 ramas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, damas negras y blancas y tinta de agalla de nogal.



Con este ejemplar, Blanco inaugura su proyecto vital y artístico más importante. Le sigue quince días más tarde, el libro nº 2 y así es como sucesivamente va creando en períodos constantes, la traducción tangible de las experiencias que le han

<sup>44</sup> Miguel Ángel Blanco. *Musgo Negro*. Burgos. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos y Abadía de Santo Domingo de Silos. Pág. 55

proporcionado sus recorridos, observación, contacto y estancias en el seno de bosques y senderos.

#### **2.4.2 El libro-caja como soporte.**

Bachelard en su poética del espacio, dice que la “representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes”<sup>45</sup>.

La fotografía sería un buen ejemplo como medio que desvela el sesgo o fracción de un campo de visión concreto. La genialidad consiste en conocer a través de la imagen fotografiada cómo mira el ojo que hay detrás del objetivo que dispara (independientemente de los resultados plásticos o estéticos) puesto que dicho gesto conlleva una intención, un lenguaje propio que si es bien analizado, se pueden extraer numerosas conclusiones no sólo del motivo, época, mensaje o tema fotografiado, sino acerca del propio autor. De este modo la fotografía emitiendo ese 100 por 100 de iconicidad de lo fotografiado, nos revela un modo de mirar concreto. Por ejemplo un puente observado es un puente distinto dependiendo de si quien lo observa es un músico, un poeta, un arquitecto, un diseñador, un constructor, un arqueólogo, un ciclista o un niño. Si cada uno tuviera una cámara que reprodujera una imagen de aquello que le interesa del puente, tendríamos tantas imágenes del mismo puente como personas que lo han observado. Esta obviedad la podemos trasladar a la idea de Blanco al transitar un entorno natural. En su sesgo personal y concreto traduce las imágenes que percibe. En numerosas ocasiones toma fotografías de aquellas secciones de bosque o materiales que le han planteado una idea de representación para construir más tarde su propia idea de ese paisaje.

---

<sup>45</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L. Madrid. 2000 Pág. 186

Esta idea necesita recrearla en un soporte. Ha tomado fotografías como trabajo de campo, ha reflexionado y escrito sobre ella, ha realizado bocetos, ha recogido parte del material para hacerlo partícipe directo en su integración y materialización. Por ello, las cajas que encuentra y que le evocan un soporte donde recrear sus imágenes, son esos habitáculos acotados que condicionan un modo íntimo de concentrar una experiencia vivida en un entorno opuesto, ya que dicho entorno es el espacio natural abierto, donde interviene todo el proceso sensorial capaz de asimilarse.

La caja que acoge el nuevo paisaje transformando su escala, convierte a éste entre otros en un poema visual y debe ser sellada de algún modo y protegida, no si bien antes de ello debe ir documentada con una serie de datos técnicos que la acompañen en su identificación.

Título, fecha, número, documentación del proceso, documentación de los elementos presentes, detalles de la ubicación o lugar... por lo tanto esto genera la necesidad de incluir un mínimo de páginas documentadas que completarán el trabajo plástico y que deben estar unidas o anexadas a la caja que recoge la presentación del paisaje.

El modo que plantea el artista para anexar dicha documentación, ha sido un método de encuadernación clásico, es decir, un método que permite unir y organizar páginas anexando éstas a la parte final (la caja) y que permite realizar un recorrido táctil y visual a través del pasado de páginas. Este recorrido que nos conduce al paisaje sellado, presenta como antesala o como introducción, un trabajo plástico en cada una de las páginas, ya sea fotográfico, gráfico, estampación, etc... que lleva implícito un denso trabajo técnico y experimental.

La encuadernación la lleva a la práctica el artista como una parte más del proceso creativo utilizando una técnica manual y precisa, donde cuida minuciosamente los detalles de ejecución. Esta encuadernación contempla una cubierta en un material compacto donde Blanco graba el número del libro como rasgo identificativo del mismo

y diseña unos lomos realizados en tejido de lino que son pintados atendiendo a las gamas cromáticas que se corresponden con el micropaisaje que atesora en su interior.



46

Para finalizar el encuadernado Miguel Ángel realiza un estuche de madera adaptado a las medidas de cada libro-caja permitiendo así la garantía y conservación de cada volumen.



47

La forma que adopta esta compleja necesidad de materializar una obra plástica es semejante a la de un libro, y su conjunto dispuesto tal y como vemos en la imagen quiere recordar la disposición de un bosque de pinos, donde cada pino tendrá su tamaño, forma e identidad propia. Así lo explica el propio autor: “el libro pasa a integrarse en mi gran escultura, la Biblioteca del Bosque, que concibo como una obra en proceso de crecimiento continuo. La Biblioteca es un pinar donde la escala variable de los árboles queda reflejada en los distintos formatos de los libros.”<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Imagen principal perteneciente al último libro realizado nº 1.130 de la Biblioteca del Bosque, donde podemos observar el resultado de la encuadernación.

<sup>47</sup> Imagen parcial de La Biblioteca del bosque donde podemos ver los libros con sus estuches en su ubicación original.

<sup>48</sup> Miguel Ángel Blanco. Biblioteca del Bosque. 2013. [Consulta 21-11-2013] en <<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/>>

El ganador del premio planeta en 2011, Javier Moro, decía que enfrentarse a cada libro nuevo suponía para él un viaje de aventuras<sup>49</sup>, en nuestro caso, el proceso es inverso, cada viaje, trayecto o aventura vivida en el seno de la naturaleza, supone la realización de un libro, albergando dicha experiencia.



#### 2.4.2.a Antecedentes al libro-caja en la historia del arte.

Si bien hasta la fecha no se han encontrado datos acerca de la existencia de otros casos donde el artista utilice el libro-caja como soporte en el que plasmar el ejercicio plástico, y menos aún que cada ejemplar forme parte de un gran proyecto vital que incluya más de mil cien libros, sí podemos ofrecer algunos datos de creadores que han necesitado o utilizado las cajas selladas como soporte en el que introducir sus composiciones plásticas. El caso más conocido es el del pintor y escultor Joseph Cornell (Nueva York 1903-1972).

Joseph Cornell ha pasado a la historia del arte como un artista que comenzando sus estudios en la literatura y en la ciencia, y prosiguiendo sus intereses en la ópera, ballet, o cine, descubre en 1926 una exposición de Picasso que le hará crear sus primeros montajes de grabados y collages. Esto le conduce a lo que ha sido en su carrera la aportación más original: sus cajas selladas en las que recrea escenarios surrealistas,

<sup>49</sup> La voz del Rioba. *La entrevista del lunes: Javier Moro*. 2012. [Consulta el 27/11/2013] en <lavozdelrioba.com/2012/09/03/la-entrevista-del-lunes-javier-moro/>

<sup>50</sup> Libro número 916, titulado *Picón de encinas*. Realizado el 26 de Mayo de 2004.

evocaciones autobiográficas, homenajes a escenografías de ballet, entre otros, “sus construcciones reflejan una meditación personal cuyos resortes permanecen inaccesibles, pero cargados de una rara riqueza poética”<sup>51</sup>.



52

Cornell es considerado como el precursor del arte del *assemblage*. Su proceso de trabajo se basaba en la idea del coleccionismo. Se paseaba por todo tipo de mercados y tiendas en busca de sus reliquias u objetos que le hicieran más tarde formar parte de representaciones ligadas a sus deseos o pensamientos más íntimos. La acción de clasificar, ordenar y archivar estos objetos seleccionados por temáticas o categorías en cajas, permitió luego que éstas sirvieran como soporte donde recrear sus recuerdos (inspirados en su infancia, en relaciones amorosas o lugares exóticos conocidos o imaginados) para finalmente convertirse éstas en objetos artísticos oníricos llenos de surrealismo y fantasía.

Como podemos deducir, este artista y su planteamiento de trabajo guardan una importante relación con el modo en el que Miguel Ángel Blanco ha canalizado su impulso creativo. Sin embargo también son obvias las divergencias que proponen sus trayectorias o temáticas.

<sup>51</sup> DUROZOI, Gérard. *Arte del Siglo XX*. Akal. Madrid 2007. Pág. 149

<sup>52</sup> Caja de Joseph Cornell titulada *Central Park Carousel*, realizada en 1950 en madera donde se incluyen elementos de espejo, malla de alambre y papel. Dimensiones 51,1 x 36,8 x 16,3 cm ubicada en el MOMA, Nueva York.



Aunque posiblemente sean las cajas de Joseph Cornell las que más se acerquen al concepto de soporte tal y como lo entiende Miguel Ángel Blanco en la Biblioteca del Bosque, debemos recordar que el propio Marcel Duchamp (Francia 1887-1968) utilizó el mismo soporte para recoger parte de documentación y completar así el conjunto de su obra el Gran Vidrio. Para ello no utilizó el formato de un libro, como cabría esperar, sino el de una caja.

La primera fue la titulada *La caja de 1914* realizada en París en 1914, consta de una edición compuesta de cinco cajas que contienen facsimiles fotográficos de 160 apuntes manuscritos por el autor con la inscripción *avoir l'apprenti dans le soleil (tener el aprendiz en el sol)*.

Realizó otra titulada *La caja verde* en 1932, compuesta de 320 ejemplares y cuyo contenido incluía 94 fotos de dibujos, esquemas, bocetos y apuntes manuscritos relacionados con su obra Gran Vidrio.



<sup>53</sup> Algunos ejemplos de cajas de Joseph Cornell donde se pueden apreciar las diferentes temáticas que aborda acerca de naturaleza, lugares, retratos, etc.

“Esta caja contiene, además de las reproducciones de los diversos estudios para el Gran Vidrio y de sus estados sucesivos, unos cincuenta papeles diversos, minuciosos facsímiles -papel, color, y hasta la forma recortada con ayuda de matrices de zinc- de las notas que Duchamp había escrito en Munich, en Nueva York y sobre todo en París, entre 1912 y 1915, durante el período de gestación de lo que debía convertirse en la primera de sus dos obras capitales. Como todo lo que afecta a Duchamp tiene que ser único, no podía reunir esos documentos en una obra trivial. Por consiguiente, el objeto que en 1934 salió de sus manos fue esta caja en cuyo interior papeles multiformes y multicolores se desplazan sin orden posible, a gusto de su posesedor”.<sup>55</sup>

Finalmente Duchamp realiza en 1966 la *Caja Blanca* en una edición de 150 ejemplares firmados y numerados albergando 79 nuevas notas sobre el Gran Vidrio.

Estas cajas de Marcel Duchamp cuya razón de ser se aleja de las intenciones de Blanco, nos sirven para aportar ejemplos de cómo otros artistas de la trascendencia de Duchamp, resolvieron en el pasado a través de este soporte, sus necesidades plásticas. En este caso no sería para sellar un paisaje dentro de ellas pero sí para contener una documentación como parte anexa y necesaria de una obra principal.

En este ejemplo echamos en falta la idea de caja como “vitrina”, es decir, como algo que está sellado por un cristal y que guarda dentro de sí una composición a la que sólo podemos acceder a través de la mirada, como ya sucedía con las cajas de Cornell.

Esta breve reflexión sobre el concepto de *vitrina* nos conduce a recordar el ejemplo de Joseph Beuys. En su obra se han contabilizado un total de cincuenta y tres vitrinas realizadas en períodos distintos a lo largo de su trayectoria, conteniendo elementos diversos a modo de presentación de los mismos.

---

<sup>54</sup> Imagen de la Caja Verde sobre LA NOVIA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS. Ediciones Rose Sélavy, París, 1934

<sup>55</sup> El cultural.es. *Duchamp escritor*. 6 de Abril de 2012. [Consultado el 29-11-2013]. En línea <[http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3018/Duchamp\\_escritor](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3018/Duchamp_escritor)>

“las vitrinas beuysianas dejan de ser utilitarias para convertirse en otra forma de presentación de objetos. Se crea en ellas un espacio reducido, un entorno que los objetos habitan. Por una parte son cajas cerradas, pues contienen y preservan cosas dentro, muchas veces frágiles y perecederas, pero al mismo tiempo las muestran e integran en el espacio circundante al estar abiertas visualmente en uno o más de sus lados [...] El artista había empezado a mostrar objetos en cajas de cristal con anterioridad a su exposición de 1967 en el Städtische Museum Mönchengladbach, pero fue a partir de ésta cuando generalizó su uso”.<sup>56</sup>



57

Aunque aspectos tan importantes como la escala, temática, selección de objetos, etcétera, se escapa de la similitud con Blanco, sí reconocemos el símil de la vitrina como ese espacio sellado en el que generar la composición plástica que necesitamos comunicar y un cuidado en la selección de dichos elementos compositivos con una identidad propia, que extraídos de su contexto original, dialogan en otro espacio junto a otros elementos para generar un nuevo discurso creativo.

Tanto Joseph Beuys como Miguel Ángel Blanco, parecen haber escuchado atentamente las palabras de Rudolf Steiner cuando éste habla acerca del valor de la propia voz de los objetos. Estas palabras son citadas por Bernáldez y dice así:

<sup>56</sup> BERNÁLDEZ, Carmen. *Arte Hoy Joseph Beuys*. Nerea. Madrid. 1999. Pág.76

<sup>57</sup> Imágenes de algunos ejemplos de los trabajos en vitrinas de Joseph Beuys, expuestos en el MOMA. Concretamente la imagen de la derecha está realizada en 1974, *Sin título*. Es una Vitrina de vidrio compuesta de madera y metal y que contiene entre otros elementos: bloques de madera, lápiz y tinta, cajas de madera con nido de abeja, estaño blanco, asfalto, corteza de tocino, tela y goma.

“el hombre tiene que dejar que los objetos le hablen de dos maneras. Una parte de su esencia se la comunican voluntariamente. No necesita más que escuchar. Es la parte de la realidad exenta de ideas. Pero la otra la tiene que desentrañar”<sup>58</sup>, ella misma añade sobre la obra de Beuys que “es en la coreografía, en el uso de esos objetos durante sus acciones y en el montaje posterior donde sus obras alcanzan pleno sentido, y por ello es importante apreciar sus rasgos distintivos y el misterio que destilan sus conjuntos de cosas”<sup>59</sup>.

Con este repaso no pretendemos enumerar aquí cada uno de los ejemplos en los que el soporte de caja o libro hayan servido de medio expresivo plástico, pero sí pretendemos acudir a algunos de los casos más relevantes del siglo XX que, salvando las distancias formales o conceptuales, sirvan de apoyo a la comprensión del soporte que Blanco ha utilizado para alcanzar sus objetivos.



#### **2.4.2.b** Antecedentes al libro-caja en otras disciplinas.

“Muchos pueden ser los recursos formales para abordar el arte verdadero y las vanguardias nos lo han ofrecido hasta el agotamiento o el esperpento; pero uno de ellos ha sido asomarse al hondón de la naturaleza, a esa especie de fuente que no cesa de manar y de proporcionarle al artista informaciones sin fin.”<sup>60</sup>

Estas informaciones según la época o la disciplina de estudio, hará que el acercamiento al conocimiento sobre la naturaleza se realice utilizando los medios acordes al

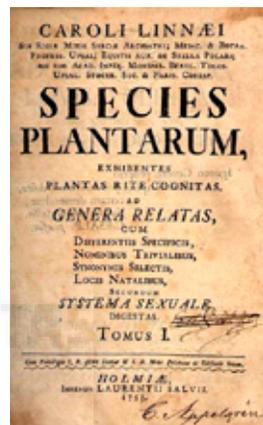
---

<sup>58</sup> Íbidem. Pág. 75. Cita a (Steiner, 1989, p. 30)

<sup>59</sup> Íbidem

<sup>60</sup> BLANCO, Miguel Ángel. *Árbol caído. Microcosmos de belleza y conocimiento*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008. Pág. 11

momento y al desarrollo en cuanto a esa ciencia. Sírvanos el ejemplo de la botánica y el momento histórico de 1753. En esta fecha se publica el primer libro *Species Plantarum* realizado por el científico, naturalista y botánico Carlos Linneo (Suecia 1707- 1778) que supondrá el punto de partida para comenzar la denominación y nomenclatura botánica que conocemos en la actualidad.



61

Otro ejemplo de estudio relevante sobre la naturaleza es el realizado por el geógrafo, astrónomo, humanista y naturalista alemán Humboldt (Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt 1769-1859). En su segunda obra más importante titulada *Kosmos* (1845-1847). Esta obra es el resultado de la observación y estudio que durante décadas realizó este investigador sobre el mundo físico.

Recordaremos que la base de cada estudio científico llevado a cabo, comprendía desde entonces la recogida del material a modo de muestra, como documento para su posterior análisis y clasificación.

<sup>61</sup> Imagen correspondiente a la página del libro *Species Plantarum* de Carlos Linneo, considerado el libro más importante dentro de la historia de la botánica.

En este recorrido hallamos en Alemania uno de los estudios pioneros sobre las diferentes especies de cerezas realizado por un reconocido pomólogo<sup>62</sup> Christian Truchseß von Wetzhausen (1755-1826), donde lo que más nos llama la atención ha sido el modo en el que se han recogido dichas muestras, conservadas hoy día en el Naturkundemuseum Kassel.



Se trata de las llamadas *Xylotheken* “bibliotecas de madera”, (del griego *xylos* madera, *teca* colección) que en este caso y con forma de libro, incluyen una caja en la cual se ubican las especies de frutas o plantas que se desean clasificar. Estas cajas están realizadas con las maderas procedentes de los mismos árboles y los lomos están realizados con una muestra de la corteza del árbol que se pretende clasificar donde en ellos se ubica el etiquetado con los datos botánicos de dicha especie.

Probablemente la colección más importante de estas bibliotecas, podemos encontrarla en Kassel, realizada por el naturalista alemán Carl Schildbach (1730-1817), durante 28 años, entre 1771 y 1799, bajo el nombre de *Sammlung von Holzarten, so Hessenland von Natur hervorbringt* (Colección de maderas producidas por la naturaleza de Hesse) y compuesta por un total de 530 volúmenes conservados en el Naturkundemuseum. En ellos podemos ver el trabajo de Schildbach sobre la

<sup>62</sup> La pomología, más conocida en nuestro país como fruticultura, es una rama de la botánica que estudia la clasificación y características de la fruta.

documentación que llevó a cabo en la finca de la que participaba como gerente, acerca de las más de 441 especies arbóreas distintas que componían el entorno natural y de las que debía realizar un estudio y clasificación.

Cada volumen está diseñado con una madera diferente y con una tapa deslizante, como vemos en las ilustraciones siguientes. También con forma de libro, en su interior atesora un espacio en el que se han dispuesto los elementos vegetales que conforman la planta analizada: ramas, frutos, hojas, flores incluso parásitos, semillas y toda clase de información botánica sobre la especie arbórea en cuestión. La parte externa que se corresponde con el lomo del libro-caja, está realizada con la corteza del árbol o arbusto que presenta el volumen, donde se incluye la etiqueta identificativa.

El modo en que este investigador lleva a cabo dicha labor, es lo que más ha despertado nuestro interés, dadas las conexiones formales que se establecen entre esta particular biblioteca del siglo XVIII, y nuestra *biblioteca del bosque* del siglo XX.

En las siguientes ilustraciones se pueden apreciar visualmente las relaciones que comentamos:





63

Miguel  
Hernández



64

Además de esta importante xiloteca, hemos encontrado la existencia de alguna posterior como la realizada por el naturalista y monje benedictino Candid Huber (Ebersberg, Alemania 1747-1813) de la abadía de Niederaltaich, en 1791. Este monje

<sup>63</sup> Imágenes de la Xiloteca *Sammlung von Holzarten, so Hessenland von Natur hervorbringt*, realizada por Carl Schildbach a partir de 1771 y conservada en el Naturkundemuseum Kassel, Alemania.

<sup>64</sup> *Íbidem*.

quiso realizar unos libros que sirvieran como muestras didácticas de las maravillas naturales creadas y como herbario. Esta biblioteca de 150 volúmenes se titula *Das Buch der Natur* (El libro de la Naturaleza). Son libros más simplificados y con una finalidad distinta a los de Carl Schilbach, donde el espacio interior de cada uno sirve para componer muestras de hojas, flores, frutos, y todos los elementos naturales que Huber consideró dignos de preservar. Algunos ejemplares poseen en la parte central, unos apartados para guardar el polen y semillas de la planta representada.



65

Hemos comprobado la existencia de otros casos posteriores (1805-1810) como la biblioteca de madera en Alnarp, Suiza, que contempla un total de 217 volúmenes, realizados en Nuremberg, Alemania con el mismo objetivo que las presentadas con anterioridad.

Tanto la razón de ser de estas xilotecas, como la disciplina a la que pertenecen estas investigaciones, o la época en la que están realizadas, o la finalidad, difieren completamente con la obra de Blanco, sin embargo la forma que han adoptado ambos

---

<sup>65</sup> Imagen perteneciente a la xiloteca realizada por Candid Huber. La colección más extensa con un total de 130 volúmenes se encuentra en la abadía cisterciense de Lilienfeld, en Austria.

En la web se puede visualizar un vídeo donde se recoge un documento sobre estas xilotecas:  
<<http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/abendschau-der-sueden/ausstellung-holzbibliothek-ebersberg-100.html>>

trabajos, el proceso o la materialización para la ejecución de estos libros caja, guarda una estrecha relación que parece unir más de dos siglos de distancia.

Hemos indagado un poco en España y en la actualidad para asomarnos al concepto de *xiloteca*, y hemos encontrado un ejemplo en Denia (Alicante) que, alejándose de nuestro objeto de estudio, nos ha servido para vislumbrar la evolución del significado del término y lo que éste representa en nuestros días.

Una xiloteca, como bien comenta Manuel Soler Burillo<sup>66</sup>, autor de varias publicaciones sobre xilotecas y creador de una de las más importantes reconocidas en España, es una colección de los distintos tipos de maderas que existen. Cada pieza está etiquetada con una ficha técnica donde se ubican los nombres botánicos de la especie arbórea, los datos de procedencia, y otras características identificativas como pueden ser la denominación comercial, designación más común en otros países, descripciones de la madera, y otras características tecnológicas. La experiencia y los conocimientos de Soler han ido creciendo en la misma medida que su colección y hoy día es un experto en todos aquellos aspectos relacionados con los tipos de maderas y su conservación.

---

<sup>66</sup> Rtve. El escarabajo verde. *De tal árbol, tal madera*. Dirección: Manel Arranz. Emitido 09-02-2009 [Consulta 03-12-2013]

< [151](http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-escarabajo-verde/escarabajo-verde-tal-arbol-tal-madera/409819/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlLmVzL2FsYW50b3R5bWVudGVudHRhYm91LnNodG1sP2N0eD0xNTg5JnBhZ2VtaXplPTE1Jm9yZGVyPSZvcmRlckNyaXRlcmIhPURFU0MmbG9jYWxIPWVzJmFkdINiYXJjaE9wZW49dHJ1ZSZ0aXRsZUZpbHRlcj1lbCUyMGVzY2FyYVJham8IMjB2ZXJkZSZtb250aEZpbHRlcj0yJnllYXJGaWx0Zl9MjAwOSZ0eXBIRmlsdGVyPSZ1bmRlZmluZWQ9dW5kZWZpbmVkJg==></a></p></div><div data-bbox=)



67

La más completa xiloteca oficial, a nivel mundial, está realizada por el botánico Samuel James Record (1881-1945) y se encuentra desde 1969 en el Laboratorio de Productos del Servicio Forestal de Estados Unidos. Cuenta con un total de 60.000 especímenes de diferentes maderas identificadas de todo el mundo.

<sup>67</sup> Imágenes de la xiloteca de Manuel Soler en Denia (Alicante), extraídas del programa emitido por RTVE titulado *El escarabajo verde* emitido el 09 de Febrero de 2009.

La segunda en importancia se encuentra en el Museo Real de África Central de Tervuren, Bélgica, con más de 57.165 muestras.<sup>68</sup>

Xiloteca	Muestras
Bogor (Indonesia)	33.000
Kew (Inglaterra)	20.000
Chicago (EEUU)	18.000
Melbourne (Australia)	17.000
Dehra Dun (India)	15.000
Laguna (Filipinas)	11.000
San Petersburgo (Rusia)	8.000
Kepong (Malaya)	7.000
México	6.000
Costa Rica	6.000

Estos datos permiten extraer, entre otras, conclusiones relativas a la transformación en cuanto al significado y representación del término *xiloteca*. Lo que en el siglo XVIII se llamó *xiloteca*, como hemos podido comprobar, no se materializaba del mismo modo en el que se materializa en la actualidad.

Sin embargo lo que sí es convergente y llega a nuestros días es que se sigan denominando *naturalistas*<sup>69</sup> a las personas que dedican esfuerzos a investigar y

---

<sup>68</sup> Datos y tabla extraídos de la enciclopedia libre Wikipedia. [Consulta 4-12-2013]  
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Xiloteca>>

<sup>69</sup> Definición del término naturalista según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (en su segunda acepción): "Persona que profesa las ciencias naturales o tiene en ellas especiales conocimientos".

coleccionar las variedades de maderas del mundo, o tengan un interés y conocimiento en alguna materia específica concerniente al mundo natural.

Uno de los primeros destacados naturalistas en España fue José de Acosta (1540 – 1600) que formado desde la antropología, escribió en 1590 *Historia natural y moral de las Indias*. Le seguiría Antonio Jose de Cavanillas (1745–1804) naturalista desde el lenguaje y formación botánica y Mariano de la Paz Graëlls (1809-1898) médico, político y especialista en entomología. Llegando a nuestros días y considerado un reconocido naturalista, Félix Rodríguez de la Fuente (1928 –1980), licenciado en Medicina y etólogo, nos deja un legado de prestigio internacional en cuanto a la investigación y reivindicación de una nueva conciencia ecológica y humanística, donde defiende el acercamiento, conocimiento y respeto a la naturaleza como la base en la que construir el propio ser humano, siendo éste una síntesis de la propia naturaleza. También ha pasado a nuestra historia como un reconocido naturalista, desde su formación como ingeniero de Montes, Luis Ceballos y Fernández de Córdoba (1896 – 1967) también miembro de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y de la Real Academia Española de la Lengua.

Habiendo repasado los nombres más relevantes en España, no hemos encontrado ningún ejemplo de figura naturalista que haya aunado dicha especialización o conocimiento con el mundo del arte. Miguel Ángel Blanco sería pues el primer naturalista español que realiza un trabajo desde la investigación y acercamiento al mundo natural para traducirlo y presentarlo utilizando un lenguaje propio de las artes plásticas.

**2.4.2** Cómo está realizada. Proceso en la materialización de un libro que compone La Biblioteca del Bosque.

La ejecución de cada libro conlleva un proceso previo diferente según el ejemplar que seleccionemos. Así cada ejemplar atiende a las necesidades de búsqueda del autor de lugares, árboles, materias primas naturales, etc que para él sean objeto merecedor de homenaje e inclusión en su trabajo plástico.

De esta manera, ha realizado libros desde sus paseos más próximos en sus bosques y árboles más inmediatos, hasta libros que recogen hojas o materias de árboles procedentes de lugares tan lejanos como pueda ser el Baño Sagrado de Ponnaruwa, Sri Lanka, tal y como podemos observar en la ilustración, u otros árboles y bosques homenajeados por ser supervivientes, proféticos, o simplemente porque van a ser talados.



Libro nº 740. Titulado *Ficus Religiosa*, realizado en 1.999 y compuesto por 4 páginas de papel verjurado y papel de pergamino con estampación digital. El interior de la caja tiene 6 hojas del árbol de la iluminación de Buda llamado Ficus religiosa de Bodhgaya.

Como señalábamos con anterioridad, la totalidad de cada libro y cada elemento que lo compone, lo realiza el propio autor, habiéndose especializado en la impecable encuadernación y ejecución de las cajas externas que protegen cada ejemplar, sin mencionar el minucioso estudio que realiza en la materialización de cada libro cuyo contenido cuida detalladamente, ya sean consideraciones técnicas, estéticas, o semánticas.

Hemos enumerado los pasos generales del proceso que conducen a la ejecución de un libro, pues como hemos indicado, en cada uno interviene un proceso original y único tanto en su proyección como en su materialización.

El primer paso es el traslado del autor al paraje natural del que desea seleccionar los materiales, movido por intereses previos.

En un segundo lugar se da la toma de contacto con el entorno.

En tercer lugar se lleva a cabo el trabajo de campo que daría lugar a selección de los materiales que van a ser incluidos en el libro, toma de fotografías, muestras, observación consciente y percepción sensorial de la experiencia.

En un cuarto paso, el artista se traslada a su estudio para ordenar el material recogido, procesar y realizar los bocetos, generar las primeras composiciones, grabados pertinentes, apuntes, reflexión sobre los materiales que van a ser puestos en común y que van a compartir el mismo espacio, análisis técnicos de la base aglutinante a utilizar (resinas, ceras, tierras, colas...) Por último, se lleva a cabo la materialización del libro atendiendo a la experiencia recogida del lugar, del entorno, del recorrido realizado, del aprendizaje adquirido, de las sensaciones percibidas, en definitiva del contacto concreto que siente Miguel Ángel en la necesidad de traducir, generando un paisaje que responde a una experiencia.

En este complejo proceso intervienen numerosos aspectos que hemos ido descifrando a lo largo de este estudio. Por un lado se parten de unas motivaciones y reflexiones personales que responden a la necesidad de una coherencia entre su modo de pensar y su modo de vivir. Esta necesidad de encontrar un equilibrio personal, le hace tomar al artista una serie de decisiones relativas a su modelo de vida, ya tratadas en el capítulo "sobre el autor". Tras esta toma de decisiones, comienza un período de maduración y gestación de cinco años hasta que materializa el primer libro. Por otro lado debemos continuar el análisis desde el momento en el que el artista recorre el espacio natural, como experiencia intangible pero que ya hemos analizado

con Careri que este encuentro no es inocente, ya que desde ese mismo instante se está gestando una transformación tanto en el espacio recorrido, como en la percepción de quien recorre de forma consciente y sensorial dicho espacio. Se están interiorizando los paisajes que deben ser presentados posteriormente. Este aspecto no podemos disociarlo de lo que ya mencionaban los situacionistas a principios de los años 50, como psicogeografía, es decir, el resultado emocional que produce al individuo el contacto con el entorno geográfico.

Paralelamente al proceso plástico y sensorial, se activa la parte técnica o científica que tiene que ver con la recogida y selección de materiales de ese entorno, con la identificación de la especie, etimología, estudio botánico o mineral, cualidades formales, investigación y profundización sobre aspectos desconocidos, simbolismo y usos del material, etc... Se da una especialización técnica y cognitiva sobre el medio natural y los elementos que lo componen, permitiendo este análisis la inevitable fusión en la obra final entre arte y ciencia.

Hacemos un inciso del que más tarde hemos hablado, en Noviembre de 2013, Miguel Ángel Blanco llevó a cabo un proyecto original de comisariado en el Museo del Prado, titulado *Historias Naturales*, donde ha podido aunar la historia natural con la historia del arte. Este proyecto concreto y original, engloba su aspecto naturalista y su entidad artística, y por primera vez un museo de arte como es el Museo del Prado, viajando a su pasado como edificio, abre las puertas al mundo natural para hacer dialogar las piezas pictóricas más emblemáticas con aves, minerales y vegetales selectos del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Este trabajo de investigación llevado a cabo por Blanco, expresa de un modo muy claro la identidad de este autor, artista contemporáneo y a la vez naturalista, un binomio que lo hace pionero en la historia del arte de nuestro país.

Este hecho también se hace palpable cuando visitamos el estudio del artista, donde encontramos la convivencia entre su trabajo de investigación plástica y colecciones de numerosos minerales y materiales naturales, alguno de ellos pertenecientes a hechos que muestran evidencias de la faceta más pictórica que la naturaleza lleva a cabo en su curso, como pueden ser las impresiones en micas dendríticas y en otros minerales y rocas, del los cuales posee colecciones y amplios conocimientos.



70

Miguel Ángel atesora y colecciona estas muestras y otras, como evidencia de fusión entre naturaleza y arte independientemente del hombre, al que sólo necesitamos en esta ocasión para producir esta asociación. A este hecho él sólo se acerca a rescatar la prueba, estudiarla y si cabe, incluirla como testimonio de esta realidad, en alguno de sus paisajes, dando de nuevo voz a aquello a lo que él sólo desea acercarse a comprender, descifrar, presentar y resaltar: la labor creativa de la naturaleza como un hecho que cuanto menos nos hace reflexionar acerca de la pulsión artística que se da de forma análoga en el ser humano.

---

<sup>70</sup> Imagen correspondiente a dendritas de *pirolusita*. Sus cristales crecen generando una especie de dibujos simulando motivos vegetales semejantes a fósiles de plantas. Los procesos dendríticos se forman en un ambiente sedimentario y sobre minerales. En las fisuras de éstos, si se introduce un agua con alto contenido en hierro y manganeso, al evaporar, dejará depositada las sales disueltas formando estas figuras.

Este es principalmente uno de los objetivos que persigue Miguel Ángel en su obra: Presentarnos, además de su pulsión creativa a través de grabados, fotografías, o composiciones pictóricas, lo que él considera más valioso: la expresión del mundo natural. Por ello, su obra sirve de herramienta de traducción y diálogo entre dos universos, ambos en continuo crecimiento y desarrollo; infinitos en sus posibilidades de análisis y asociación y en una constante relación de pervivencia.

Hemos analizado a través de la profundización del conocimiento de sus libros, cómo se aproxima nuestro autor a esta traducción.

#### **2.4.4 Metodología de selección para el estudio de una muestra de libros.**

Cuando conocimos la existencia en Julio de 2012 de un estudio<sup>71</sup> que estaba llevándose a cabo sobre La Biblioteca del Bosque por Filomena Do Rosario, nos pusimos en contacto con ella y fuimos testigos presenciales de la lectura de la tesis que esta investigadora defendió en la Universidad Politécnica de Valencia.

A partir de aquí pudimos obtener la documentación necesaria para conocer en profundidad los temas que en esta investigación se trataron. Así comprobamos que Do Rosario, había realizado además de los correspondientes análisis, una catalogación de todos los ejemplares que componían La Biblioteca del Bosque hasta esa fecha.

Analizar este proyecto sirvió para conocer y delimitar nuestra propuesta de investigación ya que debía ocuparse de aquellos aspectos que no estuvieran recogidos en estudios anteriores y así respetar, completar y enriquecer por un lado el trabajo de otras tesis doctorales y por otro lado, ofrecer nuevos puntos de vista y enunciados innovadores dentro de un mismo ámbito de estudio, como es en este caso la obra que nos ocupa de Miguel Ángel Blanco.

---

<sup>71</sup> El título de la tesis es: *Las poéticas de La Naturaleza en la Biblioteca del Bosque. Una Aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*. Dirigida por: Dra. Dolores Pascual Buyé. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México) y financiada por PROMEP.

Dicho esto, en nuestra investigación debía existir inexorablemente una muestra lo suficientemente amplia del análisis de diferentes ejemplares de libros como para transmitir lecturas más profundas que permitieran conocer no sólo los datos que ofrecen las fichas técnicas de una catalogación, sino otros relativos a significados, intereses, temáticas, carácter, etc. que ayuden a la contextualización de la obra dentro de un marco socio-cultural determinado, entre otras valoraciones que entendemos necesarias.

Aproximarnos a la obra que estudiamos de forma tangible sólo es posible si el autor nos abre las puertas de su estudio, ya que como hemos indicado, no se trata de una obra expuesta en una institución a la que sea posible aproximarnos de un modo personal atendiendo a las necesidades que se deriven de la materialización de nuestro proyecto.

Por lo tanto, la estrategia de trabajo se ha hecho imprescindible, debiendo diseñar desde nuestro lugar de trabajo y gracias a la catalogación realizada en 2012 sobre cada ejemplar que componen la obra completa, qué libros van a ser seleccionados para nuestro estudio atendiendo a criterios como: temática (ecología, mística, botánica...), viajes llevados a cabo con propósitos similares, materiales utilizados, técnicas empleadas, cronología, libros que impliquen singularidades respecto del autor, en definitiva, recoger una muestra lo más completa posible de libros que identifiquen cada uno de los aspectos que el autor ha tratado en ellos a lo largo de 28 años de ejercicio artístico y así hemos solicitado el permiso necesario al autor para entrar en contacto con nuestros libros seleccionados y estudiarlos en el mínimo tiempo de permanencia posible.

Miguel Ángel Blanco ha tenido en todo momento respuestas afirmativas ante nuestras solicitudes, y para esta ocasión pudimos compartir una sesión en la que nos permitió grabar una entrevista personal además de las impresiones que el autor comentaba respecto de los libros que se consultaban, y tomar las fotografías pertinentes de la obra seleccionada.

Este trabajo de campo nos ha ofrecido por un lado la materia prima de la que hemos obtenido los datos objetivos más importantes de este estudio, y por otro, la impresión del autor que nos ha servido para guiarnos en las lecturas que él ha querido otorgar a cada trabajo, esto último, independientemente de las lecturas formales, poéticas o personales que cada observador pueda realizar.

Los libros seleccionados para este estudio y que en el apartado siguiente hemos detallado, no han podido ser los que en un principio nos planteábamos ajustándonos a los criterios de selección enumerados, puesto que el acercamiento a la obra está condicionado por las instrucciones que el autor determina para su estudio o visionado. De este modo, Blanco determina que debe ser la propia obra, el azar (*oráculo*, como él denomina) u otros factores relacionados con sinergias, los que señalen los libros que deben ser presentados.

Debimos pues adaptar nuestra propuesta a lo que la realidad ofrecía, aceptar las reglas de este encuentro y seleccionar el número de ejemplares para el estudio.

Estos libros fueron los ejemplares números: 462, 482, 742, 675, 566, 968, 890, 1.000, 1.111 y 1.120, que hemos presentado y analizado en el capítulo siguiente.

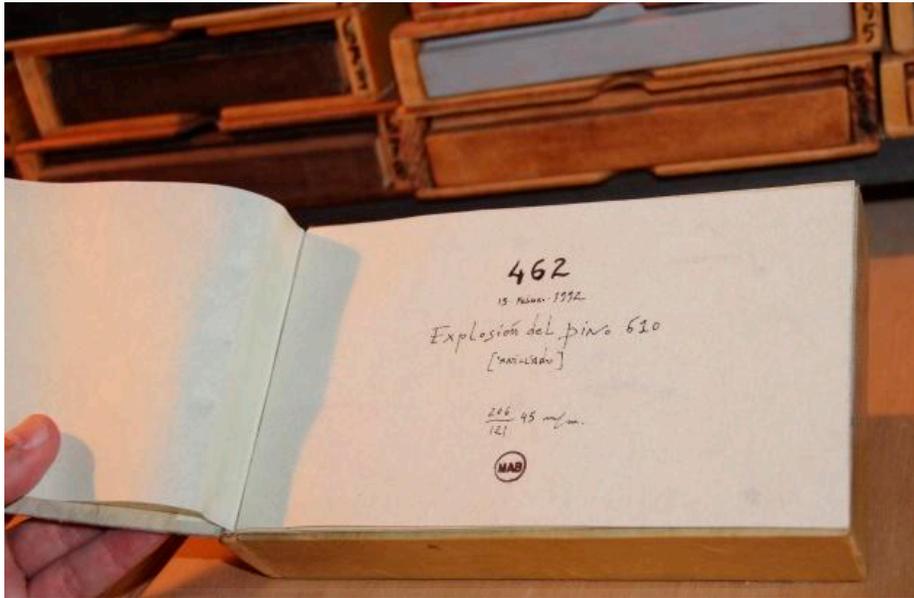
#### **2.4.4.a Libro número 462**

Título: "Explosión del pino 610"

Fecha de ejecución: 13 de Febrero 1992

Dimensiones: 121 x 206 x 45 mm.

Imágenes del libro:





El contenido de este libro lo conforma cuatro páginas de papel de yute resinado y trabajado con intervenciones de pequeñas perforaciones al fuego sobre el papel y marcas de huellas de acículas<sup>72</sup> tintadas en rojo sobre el mismo.

La técnica que MAB practica en la materialización de este ejemplar, está en consonancia con toda su propuesta filosófica, es decir, es innovador en su experimentación pero se sirve de los recursos más naturales o primigenios posibles para alcanzar sus objetivos. De ahí que en este caso, utilice el fuego como elemento abrasivo sobre un papel natural, y la resina de pino como pigmento y textura para conformar la composición. El recurso gráfico lo aporta en este caso la acícula del pino que será la responsable de generar las estampaciones sobre el papel.

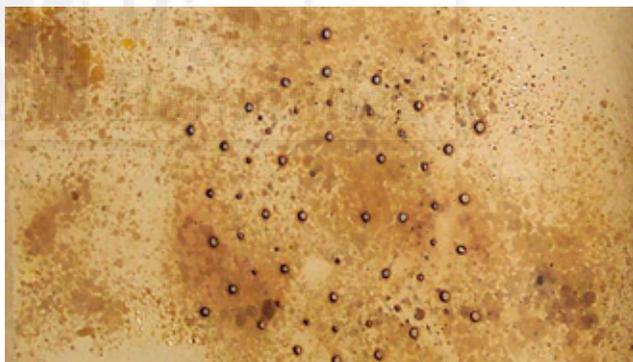
---

<sup>72</sup> Se llaman acículas a las finas y alargadas hojas de los pinos.

A través de una sencilla acícula se pueden extraer informaciones precisas acerca del estado de salud o la productividad de los pinares, entre otras, tal y como desarrolla la investigadora Cristina Eimil desde 2009 en la Universidad de Santiago de Compostela.

< [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/23/galicia/1343067976\\_231253.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/23/galicia/1343067976_231253.html) > [Consultado el 13-01-2014]

Tanto la técnica empleada de perforación a través de calor sobre el papel de yute resinado con la impregnación de resinas y estampación de acículas tintadas, son recursos que mantienen una coherencia en cuanto a la utilización de elementos primarios y naturales, lo menos alterados posible, buscando en este caso la sencillez en el acabado final que transfiere la utilización de dichas herramientas.



La parte final del libro, la caja, está compuesta por fragmentos sueltos de corteza de pino silvestre seleccionados y recogidos en el Valle de la Fuenfría en Cercedilla, Madrid.

Para la elaboración de la caja, ha utilizado quince fragmentos de corteza de pino silvestre que destacan por estar sueltos dentro de la caja sellada, generando composiciones dinámicas y azarosas donde interviene un elemento más en la

percepción sensitiva del mismo y es el sonido que producen dichos fragmentos a la hora de manipular el libro para su visionado.

Tanto las texturas naturales de las hojas de papel que debemos tocar para el visionado del libro, como el sonido que provocan los fragmentos del pino al estar en contacto entre ellos y las paredes de madera y cristal que los envuelven, hace que al sacarlo del estuche y ubicarlo sobre una superficie, se estén detectando características que se suman a la percepción global de este libro, que analizado como obra de arte independiente, posee cualidades que desde el primer acercamiento implica una novedad en su forma de exposición y percepción.

Las motivaciones que llevan al artista a la materialización de este libro están relacionadas con el hallazgo en el invierno de 1992 de una numeración de corta presente en 991 pinos de una zona del valle mencionado, conocida como “Los Helechos”.



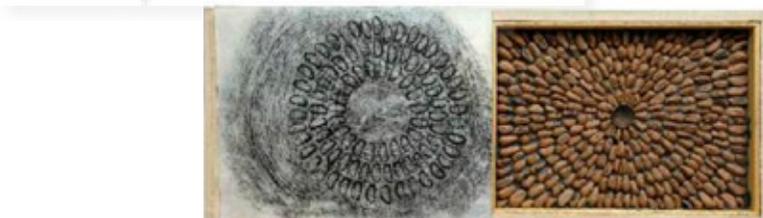
Marca de corta sobre la corteza de un pino del Valle de la Fuenfría que fue alterada por el artista para evitar la corta. (1992)

Él mismo nos detalla su razonamiento en el siguiente texto:

“Me propuse salvar los pinos que por su antigüedad, majestuosidad, formas y rareza consideré que debían seguir existiendo. Para ello camuflé el tajo que se da al tronco para estampar la numeración. Quitaba el número de un pino de gran fuste o belleza y lo pasaba a otro más pequeño. Esto descolocaba a los forestales, que no se decidían a iniciar el trabajo. No estando seguro de la eficacia de este método, me dirigí al responsable de la Agencia de Medio Ambiente, Juan Vielva, solicitando la salvación de doce pinos, que fueron borrados de la lista. Finalmente, conseguí evitar la totalidad de la corta.

En Madrid, algunos de los que vivimos en el entorno del Pinar del Rey, uno de los pocos reductos de pinar salvaje en la ciudad, con más de doscientos años de antigüedad, tuvimos que manifestar nuestra oposición a su tala parcial para abrir un apeadero del metro, consiguiendo la paralización del proyecto.”<sup>73</sup>

Más tarde, estos libros formaron parte de una exposición en el Palacio del Senado y tal como indica Miguel Ángel Blanco, allí sus libros, se pudieron expresar frente a la que era entonces Ministra, Esperanza Aguirre.



Libro 790 titulado La salvación del Pinar del Rey I. La composición cuenta con 293 piñones de pino piñonero (*pinus pinaster*) y cuenco de hierro sobre carburo de silicio. Este es otro de los ejemplares que participaron en la exposición.

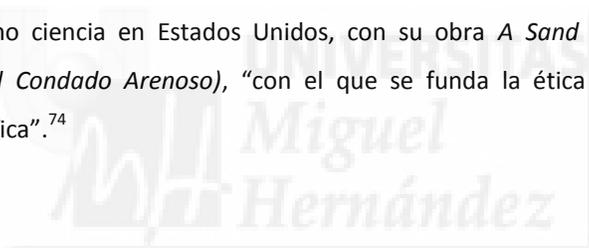
Este ejemplar que como hemos analizado, pertenece a una serie de varios ejemplares realizados con motivo de la salvación de un pinar en Madrid, además de llevar implícita

<sup>73</sup> MAB “Árbol Caído”. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid 2008. Pág. 32

en su ejecución la exploración y experimentación plástica, alberga un marcado **contenido ecologista** que sugiere un previo conocimiento del medio físico natural recorrido, así como una interpretación clara de la realidad en la que no existe un acuerdo entre lo que un planteamiento urbanístico planifica sobre un paraje natural y lo que la mentalidad de un naturalista necesita defender sobre ese mismo patrimonio natural a priori “indefenso”.

Este libro supone un **documento artístico**, dentro de una acción más de protección que de protesta, que se lleva a cabo sobre un bosque concreto, transitado y conocido por el artista.

Una de las figuras de referencia a las que Blanco hace alusión describiendo su trabajo es a Aldo Leopold (1887-1948) ingeniero forestal y uno de los precursores que difundió la ecología como ciencia en Estados Unidos, con su obra *A Sand County Almanac (Almanaque del Condado Arenoso)*, “con el que se funda la ética ecológica como disciplina filosófica”.<sup>74</sup>



#### **2.4.4. b Libro nº 482**

Título: Identidad

Fecha de ejecución: Junio de 1992

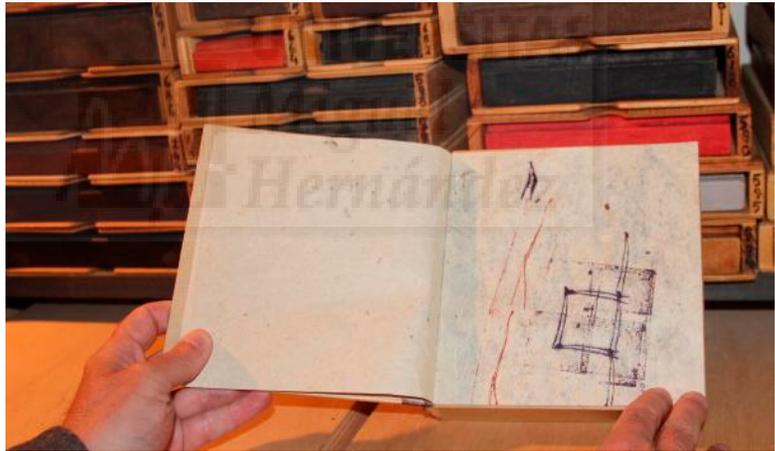
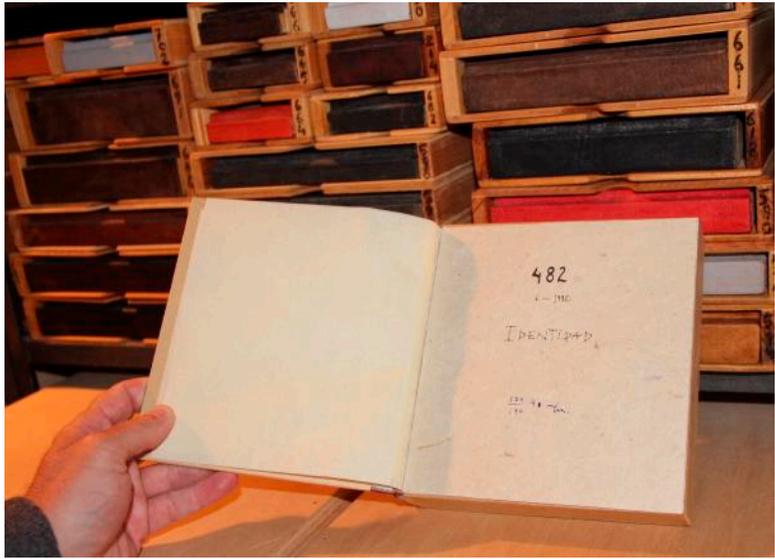
Dimensiones: 170 x 170 x 40

Contenido: 3 páginas de papel de Nepal estampadas con acículas tintadas. Caja: Acículas de pino silvestre y abeto blanco sobre resina y serrín.

Imágenes del libro:

---

<sup>74</sup> Íbidem pág. 31





En este libro encontramos cuatro páginas de papel de Nepal<sup>75</sup> intervenidos dos de ellos con impresiones de acículas tintadas, donde hace referencia al contenido de la caja. De este modo la segunda página la conforma los datos técnicos en los que aparece el número del libro, el título y la fecha de ejecución. El número del libro se corresponde en orden cronológico con la ejecución del mismo “la Biblioteca no tiene otro orden que el de la numeración correlativa de sus ejemplares. Su estructura es similar a la de un diario: una sucesión de reflexiones, de datos, de parcelas de conocimiento y de momentos de implicación personal en los ritmos y los hechos de la naturaleza”<sup>76</sup>.

En la tercera página comienza el trabajo plástico de este libro con una composición geométrica simple en su parte inferior derecha y otro elemento en la parte superior que reconocemos como la huella de una acícula. Ambas imágenes realizadas en tinta negra, están relacionadas y unidas por unas marcas o líneas no muy definidas que destacan por estar realizadas en color rojo.

Siguiendo con la lectura, el título describe lo que Blanco quiere resaltar en este trabajo, en el que con esta simple representación, podemos interpretar a la acícula dispuesta en una posición que simula a una figura que describe un camino.

La cuarta y última página está realizada por estampaciones de hojas de pino sobre el mismo tipo de papel, elaborando una composición abstracta, en la que se reconocen claramente las huellas de las acículas tintadas arrastradas y frotadas sobre el papel.

---

<sup>75</sup> “El sucederse de las páginas es asimilable al movimiento del alma al caminar, relación que otorga al libro un carácter dinámico. La elección del papel es muy importante, pues su textura y su color están ya hablando antes de convertirse en dibujos. Que el papel se adapte al material. He utilizado una gran cantidad de variedades de papel: desde el humilde de estraza al suntuoso de pergamino, pasando por el vegetal, los japoneses de kozo, los nepalíes de corteza de lokhte, los de caña de azúcar de la India, los tailandeses de fibra de morera y otros muchos”.

Miguel Ángel Blanco. La biblioteca del bosque. En línea  
<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/> [Consultado el 20-01-2014]

<sup>76</sup> Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra. La casa encendida. Madrid. 2006. Pág 19

La caja contiene acículas reales de pino silvestre y abeto blanco recogidas en el Valle de la Fuenfría, adheridas a pasta de serrín como elemento aglutinante y fondo de la composición.

En esta caja hay dispuesto un elemento que prioriza en todo momento con el resto del conjunto, como es una acícula teñida de blanco que el autor ha introducido como centro de la composición.

Como vemos, este libro guardando una estrecha relación con el anterior, difiere del mismo en numerosos aspectos formales o compositivos. Uno de ellos sería que en esta caja los elementos naturales están presentados de un modo fijo.

Cuando seleccionamos este libro y lo abrimos con el artista, su primer comentario al respecto fue:

*Este libro es muy representativo, soy yo. Es una acícula blanca. Es un autorretrato. Yo me reflejaba como una acícula blanca por el bosque. Una acícula de pino silvestre del Valle de la Fuenfría haciendo de hombre caminando como yo.*

Estas palabras revelan el modo en el que Miguel Ángel interpreta su visión de autorretrato dentro de su obra. Revela cómo se representa a sí mismo, como una acícula de color blanco que forma parte de todo un conjunto mucho más amplio.

La selección del color blanco de la acícula que define al autor no tiene tanta relación con su apellido, como en un principio podríamos interpretar, como con su identidad. Nos referimos al hecho de que Miguel Ángel presenta un tipo leve de albinismo<sup>77</sup> que él mismo interpreta como un hecho especial o *raro* dentro de la genética humana y que también se da de forma análoga en el reino animal o vegetal.

---

<sup>77</sup> Definición:

RAE: "Dicho de un ser vivo: Que presenta ausencia congénita de pigmentación, por lo que su piel, pelo, iris, plumas, flores, etc., son más o menos blancos a diferencia de los colores propios de su especie, variedad o raza".

Wikipedia: "Condición genética en la que hay una ausencia congénita de pigmentación (melanina) de ojos, piel y pelo en los seres humanos y en otros animales causado por una mutación en los genes. También aparece en los vegetales, donde faltan otros compuestos como los carotenos".

En alguna ocasión él mismo nos ha mostrado su curiosidad por este hecho que se presenta de forma excepcional en la naturaleza. Y hace alusión también de esto en su último trabajo de comisariado que ya hemos mencionado en capítulos anteriores, donde en su proyecto realizado en el Museo del Prado, ha expuesto junto a *Las Meninas* de Velázquez a un gorrión blanco, albino, al que hace dialogar con la obra maestra. Es un gorrión que vió por primera vez hace veinte años expuesto en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

“y le dije, 'tú y yo un día tenemos que hacer algo juntos'. Por eso es un gorrión blanco lo que pongo al lado de *Las Meninas*. Rara avis Velázquez, rara avis un gorrión albino de Cuenca, maravilloso.

-¿Un gorrión albino es una rara avis?

-Sí, es excepcional. Y poner sólo eso, para Velázquez, es crear una tensión poética muy fuerte. Está pegado al marco, mirándonos, como hace Velázquez”.<sup>78</sup>



79

<sup>78</sup> El cultural. Miguel Ángel Blanco. "Quiero aunar naturaleza y arte bajo el mismo techo".

< [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/33602/Miguel\\_Angel\\_Blanco](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/33602/Miguel_Angel_Blanco) [Consultado el 10 de Enero de 2014]

<sup>79</sup> A la izquierda imagen del "Gorrión Albino" *Passer domesticus* (Linnaeus, 1758) Procedente de Cuenca. Dimensiones: 16 cm alto  
Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC, Colección de –aves y Mamíferos, MNCN-A19581. Ejemplar naturalizado donado al Museo en 1935.  
Extraído del catálogo: "Historias Naturales". Museo del Prado. Madrid. 2013

Esta presencia taxidermizada dentro del proyecto, dispuesta en la parte superior derecha del cuadro, está relacionada con la mirada permanente que Blanco dirige hacia el autor de *Las Meninas*, Velázquez, y con la propia presencia de nuestro autor en este proyecto.

Volviendo de nuevo al libro que nos ocupa y conociendo que Miguel Ángel se define a sí mismo como un hombre-árbol, debemos señalar la poética visual que desprende la ejecución y selección de los elementos naturales que han participado en este libro, cuyo objetivo ha sido reppresentar la identidad del autor.

#### **2.4.4. c Libro nº 742**

Título: Ananda

Fecha de ejecución: 23-03-1999

Dimensiones: 300 x 400 x 34 mm

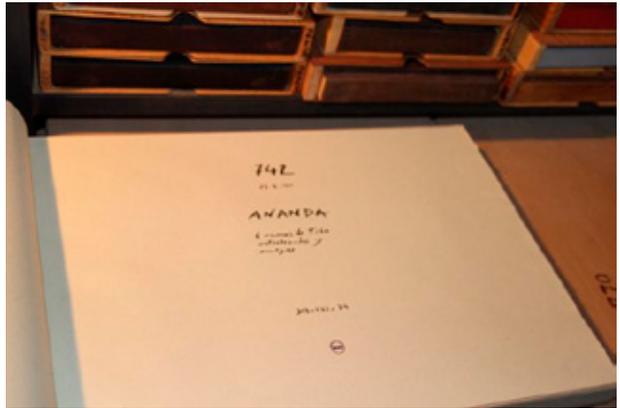
Contenido: 4 páginas de papel vegetal con estampación sobre dicho papel del hombro de un Buda yacente del Galvihara en Polonnaruwa, Sri Lanka. Caja: Seis ramas de tilo dispuestas entrelazadas, en un fondo de musgo verde recogido en parajes de Madrid y mineral de mica.

Exposiciones: Este libro ha participado junto con otros ejemplares en dos exposiciones realizadas en el año 2000 y 2006 tituladas *Piedras mensajeras* y *Musgo negro* respectivamente. La primera se celebró en Madrid en las Galerías María Martín y La Caja Negra y la segunda se celebró en Burgos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Abadía de Silos.

Imágenes del libro:

---

A la derecha, imagen de la intervención realizada por Miguel Ángel Blanco en el Museo del Prado, titulada "Historias Naturales" del 19 de Noviembre de 2013 al 27 de Abril de 2014.

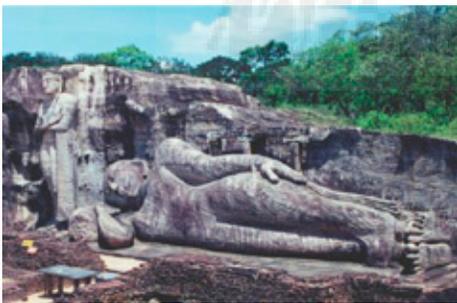


La página número 2 la conforma el detalle de los datos del libro como son el número que ocupa en la colección, la fecha de ejecución y el título.

Ananda es el título que le otorga Blanco a este ejemplar y se refiere al nombre de un monje conocido como uno de los principales discípulos de Buda.

En sus dos páginas siguientes se encuentra una impresión digital sobre papel vegetal de una imagen del cuerpo de este monje, más concretamente de la parte correspondiente a un hombro, del que ha recogido las marcas o líneas esculpidas sobre la superficie pétreo.

Esta imagen sesgada, descontextualizada y trasladada al papel, informa visualmente del movimiento que las ondas describen sobre una superficie, sin atender a otro tipo de significados simbólicos o semánticos que pudiera otorgar el hecho de haber seleccionado otro segmento de esta escultura donde se pudiera reconocer mayor iconicidad y carga simbólica.



De este modo el acercamiento a “lo sagrado” se produce de un modo sutil, y no a primera vista. Este hecho está en consonancia con el material seleccionado como soporte de la impresión de la imagen, es decir, el papel vegetal. Un papel con ciertas características de transparencia e insinuación respecto de lo que se encuentra ubicado tras él. En este caso podríamos decir, la insinuación a la que la imagen impresa invita en segundas lecturas.

---

<sup>80</sup> Imágenes correspondientes a Ananda, monje budista que yace esculpido en Gal Vihare, Polonnaruwa, Sri Lanka.

Del mismo modo, este libro acerca las distancias físicas y dialécticas que el autor pretende entablar por un lado entre el contenido de sus páginas: lugar de procedencia de la imagen impresa (Sri Lanka) y contenido semántico “sagrado” (que en este caso lo representa la imagen de un monje budista) y por otro lado, con su composición paisajística contenida en la caja, para cuya elaboración contó con elementos naturales próximos a su residencia.

Blanco ha recogido en esta imagen impresa los surcos que recuerdan senderos por los que él mismo atraviesa en sus paseos a través de espacios naturales, sin embargo lo que pretende es transmitir el aspecto místico y espiritual con el que conecta en dichos recorridos. Esto lo pone de manifiesto en numerosas ocasiones y de diversas formas de expresión:

“Lo sagrado siempre ha estado vinculado a la creación, al arte desde tiempos inmemoriales [...] Yo comparto la opinión de que el panteísmo<sup>81</sup> no es erróneo por exceso, sino por defecto, no hemos sido suficientemente panteístas. Yo he caminado por senderos sagrados indios como en Nuevo México, por los senderos sagrados de los navajos, por caminos incas y otros muchos. Pero cuando se desarrolla un estado elevado de conciencia y concienciación, se percibe que todo es sagrado, que todo acto tienen una repercusión, que tenemos una conexión mística con el planeta”.<sup>82</sup>

La caja está compuesta por musgo, seis ramas de tilo<sup>83</sup> y fragmentos de mica, mineral frecuentemente utilizado por Miguel Ángel en sus composiciones.

---

<sup>81</sup> “El panteísmo es una forma de monismo [...] Por un lado, puede concebirse a Dios como la única realidad verdadera, a la cual se reduce el mundo, el cual es concebido entonces como manifestación, desarrollo, emanación, proceso, etc. de Dios [...] Por otro lado, puede concebirse el mundo como la única realidad verdadera, a la cual se reduce Dios, el cual suele ser concebido entonces como la unidad del mundo, como el principio –generalmente orgánico– de la Naturaleza, como el fin de la Naturaleza, como la autoconciencia del mundo, etc”.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Edhasa. Barcelona. 2004. Pág. 275

<sup>82</sup> ROMERO, Dionisio. *Miguel Ángel Blanco. Agenda. Ciencia y Medio Ambiente en Madrid*. Fundación Félix Rodríguez de la Fuente. Madrid 2005. Número 24. Pág. 20 a 27

<sup>83</sup> El tilo es un árbol cuyas flores tienen propiedades curativas y aromáticas. De este modo son especialmente indicadas para paliar afecciones como el insomnio o nerviosismo en forma de infusión llamada tila. También es una flor muy visitada por las abejas para obtener polen.

La disposición de los elementos, recogidos en parajes naturales cercanos a Madrid, se encuentran fijados dentro de la caja haciendo alusión a las formas que habían interesado a Blanco de Buda. De este modo la lectura que desprende este libro una vez sabida la procedencia de la superficie ondulada recogida en sus páginas y las propiedades del árbol que el autor ha utilizado para simular las formas, dispuestas sobre un soporte vegetal, están estrechamente relacionadas con la necesidad de Blanco de expresar la espiritualidad, de conectar plásticamente los elementos que recoge en los espacios naturales y contextualizarlos en un libro cuyas páginas están representando formas sagradas pertenecientes a otros espacios y culturas.

Transcribimos literalmente las palabras del autor al seleccionar este ejemplar para nuestro estudio:

“Ananda. Es un buda. Es una escultura gigante de buda y ésta es una de las formas, son esas líneas que marcan las formas de buda. Hay una serie vinculada a libros místicos con gran espiritualidad dentro de La Biblioteca del Bosque. El soporte de la composición es musgo verde de mis bosques y está impregnado también con las formas de Buda”.

#### **2.4.4. d Libro número 675**

Título: *Opios*

Fecha de ejecución: 08-07-1997

Dimensiones: 492 x 492 x 34 mm.

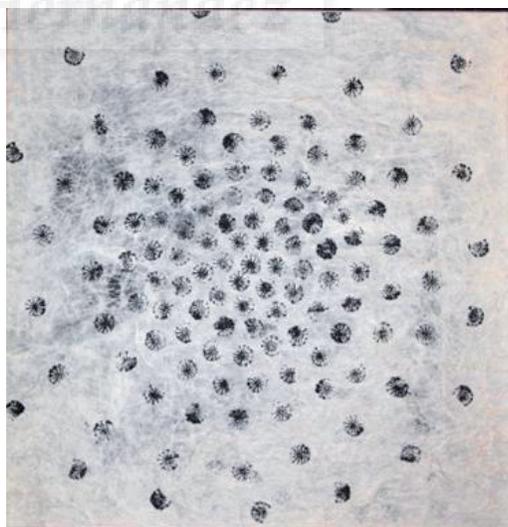
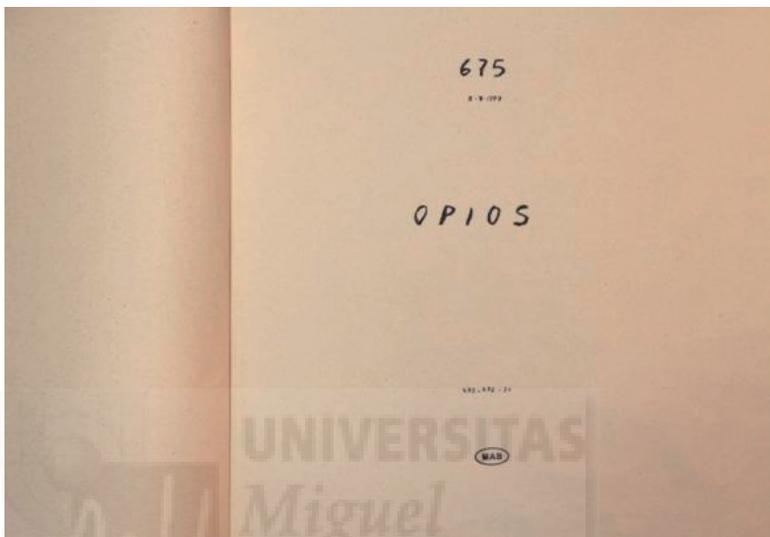
Contenido: páginas de papel verjurado<sup>84</sup> y de kozo<sup>85</sup>, con huellas impresas de amapolas blancas. Caja: 39 cazoletas de opio toledano dispuesto sobre cera.

---

<sup>84</sup> Tipo de papel elaborado siguiendo un método antiguo, cuyo acabado es un papel de alta calidad utilizado en algunas ediciones limitadas de libros y en las bellas artes.

Exposiciones: Este libro ha formado parte de una exposición individual titulada *Flor de nieve negra* celebrada en 1998 en la Diputación de Huesca.

Imágenes del libro:



<sup>85</sup> Es una de las tres fibras que tradicionalmente son trabajadas en Japón para la realización de un tipo de papel cuya característica principal es que es delgado pero a su vez muy resistente.



La primera página la conforma los datos concernientes al número, fecha y título del libro.

En la siguiente página observamos una composición geométrica estampada sobre la superficie del papel de kozo. Estas estampaciones están realizadas con la cápsula semillar de la adormidera (*papaver somniferum*) en óleo negro, formando sobre el

papel una acumulación de dichas impresiones en el centro del soporte que van dispersándose a medida que se alejan de este centro. La intención del autor acerca de esta “geometrización”, está relacionada con los efectos visuales alucinógenos que provoca el consumo de esta planta en el ser humano.

En la tercera página, observamos una ilustración donde se aprecian nuevamente los sellos de las cápsulas junto con huellas blancas sobre fondo negro de la flor y tallo de la amapola blanca, utilizando técnicas experimentales y combinadas para la materialización del trabajo.

La caja está compuesta de cera y cápsulas blancas y negras de la adormidera. La cera desempeña a la vez funciones de fondo y elemento aglutinante de dichas cápsulas que mantienen la composición fijada a la caja.

En este libro, Miguel Ángel pretende mencionar uno de los fenómenos que nos presenta la naturaleza y que es conocido y utilizado desde civilizaciones ancestrales hasta nuestros días, para múltiples usos: el opio<sup>86</sup> (del griego *ópion* que significa jugo). Es un ejemplo de planta con propiedades tanto curativas y analgésicas, como alucinógenas, de la que se extraen drogas narcóticas como la morfina (de la que a su vez químicamente se obtienen entre otras, la heroína).

Se sabe que el ser humano ha cultivado esta planta desde hace más de 7.000 años ya que se han encontrado evidencias de su cultivo desde finales de la Edad de Piedra. Así en el sur de España se han encontrado cápsulas de opio que datan del año 4.200 a. C. o en numerosas imágenes del antiguo Egipto donde son frecuentes las escenas en las que se pueden observar el uso de esta planta y su jugo con diversos fines medicinales (como en el tratamiento del dolor o los llantos agudos de los bebés, citados en uno de los más antiguos tratados médicos conocido, el *Papiro Ebers*).

---

<sup>86</sup> RAE: “Sustancia estupefaciente, amarga y de olor fuerte, que resulta de la desecación del jugo que se extrae de las cabezas de adormideras verdes”.

Muchas han sido las alusiones a estas sustancias y los usos y consecuencias que a lo largo de toda la historia, el ser humano ha podido experimentar (incluidos los primeros conflictos bélicos en 1839 cuando China no creía que en Occidente hubiera ningún producto de valor con el que comercializar, mientras que Estados Unidos, Francia o Reino Unido veían en el opio y sus derivados la respuesta a este intercambio de mercado) así como las disciplinas que han tratado su uso, desde la medicina, botánica, literatura, artes, hasta incluso el derecho, el cual tuvo que regularizar y legislar al respecto a partir de 1930 a través de la Organización de las Naciones Unidas, un tratado llamado Convención Única sobre Narcóticos de Naciones Unidas.

Dentro de las artes literarias, Charles Baudelarie (Francia 1821-1867), escribió un ensayo en 1860 *Les Paradis artificiels* en el que narra su experiencia con el consumo del opio. Actualmente este título, *Paraísos artificiales*, designa:

“toda droga (en particular las alucinógenas como la mescalina o el LSD) consumida con el objeto de estimular la creatividad poética y la invención de imágenes inéditas. Estas experiencias con las drogas (que pueden ir hacia la dependencia o la intoxicación, como Thomas de Quincey) y, de una manera más general, una vía que comporta riesgos importantes para la estabilidad mental, se integra en la concepción "decadente" de los "poetas malditos".<sup>87</sup>

Como vemos en este libro, Blanco ha seleccionado y presentado una muestra de lo que el medio natural ofrece, abriendo un capítulo dentro de su obra a este tipo de plantas herbáceas cuyas propiedades son conocidas a largo de la historia con importantes aplicaciones para la ciencia, entre otras muchas, como hemos repasado.

Con motivo de la exposición *Flor de nieve negra*, en la que este libro estuvo expuesto, Maderuelo expresa cómo conjuga el autor nuevamente en esta obra, ciencia y arte:

“...al contrario que Linneo, que pretendió una catalogación universal, ordenada en especies y géneros, según los órganos reproductores de animales y plantas, Miguel

---

<sup>87</sup>Wikipedia.

< [http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_para%C3%ADsos\\_artificiales](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_para%C3%ADsos_artificiales) > [Consultado el 28-01-2014]

Ángel Blanco ordena estas muestras de una manera que le resultará caprichosa al naturalista. No podría ser de otra manera. La diferencia entre el conocimiento de la ciencia y el que proporciona el arte estriba en esos matices de orden, en esas diferencias clasificatorias. El orden que sigue Miguel Ángel Blanco en la confección de sus libros es poético, vivencial, emocional”<sup>88</sup>

#### **2.4.4.e** Libro nº 566

Título: *Meridión*

Fecha de ejecución: 07-03-1994

Dimensiones: 205 x 400 x 40

Contenido: 4 páginas de papel de yute resinado realizado en India. Caja: esfera de resina de pino *pinaster* de Navas de Oro, Segovia y resina de guayaco.

Exposiciones: Este libro ha podido visionarse en dos exposiciones individuales celebradas en Madrid. La primera fue en 1996 y se tituló *Biblioteca del Bosque* celebrada en el Museo del Libro y Biblioteca Nacional. La segunda tuvo lugar en 2006, titulada *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra* en La Casa Encendida.

Imágenes del libro:

---

<sup>88</sup> MADERUELO, Javier. *Flor de Nieve Negra*. Diputación de Huesca. 1998.

También puede verse en: <<http://www.bibliotecadelbosque.net/exposiciones/flor-de-nieve-negra/?postTabs=1>>





Este libro alberga en su primera página de papel de yute los datos concernientes al número, fecha y título.

La siguiente página del mismo papel, está intervenida con resina de pino en diferentes tonos, formando una composición abstracta cuya técnica empleada es experimental, en la que ha participado el calor aplicado a dichas resinas para otorgar grados de transparencia y coloración a la misma, recordando el resultado plástico a improntas de *dripping* sobre papel y donde la pintura, en este caso, está sustituida por resina de pino como materia pictórica.

Las dos siguientes páginas están intervenidas con la misma técnica y material conformando una composición díptica en *x*.

La caja está realizada utilizando dos tipos de resina. La que conforma el fondo es una resina de guayaco<sup>89</sup> y la que pertenece a la semiesfera del centro de la composición, es una resina extraída del *pinus pinaster*, concretamente de la provincia de Segovia.

Estas resinas convertidas anteriormente en material pictórico, en la caja son tratadas de forma más matérica, volumétrica y compacta, formando una figura con relieve sobre un fondo plano, este último en una gama cromática más oscura respecto de la utilizada en la semiesfera central, cuya transparencia y brillo están trabajados de un modo que evidencia el peso y protagonismo de la composición.

*Meridión* es el título que Blanco otorga a este trabajo. La definición de este vocablo según la RAE es: “(Del lat. *meridies*, por infl. de *septentrión*). 1. m. ant. **mediodía** (momento en que está el Sol en el punto más alto)”.

Según otras fuentes lexicográficas, su significado es “El **Sur** o **meridión** (también llamado **Sud** o **Austral**) es el punto cardinal que indica, sobre un meridiano, la dirección al Polo Sur. Es uno de los cuatro puntos cardinales, situado diametralmente opuesto al Norte”<sup>90</sup>.

Esta última referencia que este término realiza a los cuatro puntos cardinales está presente en la composición que Blanco ha realizado otorgando forma de X en una de las páginas del libro.

Hemos indagado un poco más acerca del significado del término, y hemos encontrado la misma denominación a un tipo de diatomea llamada *meridion circulare* (una clase de alga unicelular y microscópica) cuyas aplicaciones están relacionadas actualmente con

---

<sup>89</sup> Esta resina es conocida como *Resina de Palo Santo* y es extraída de árboles del género *Guajacum Guaiacum*. Estos árboles son nativos de regiones como Antillas o México, utilizados como ornamentales su característica principal es que producen una resina que es utilizada en tratados farmacéuticos para problemas articulares y broquiales.

<sup>90</sup> Enciclopedia Wikipedia < <http://es.wikipedia.org/wiki/Sur> > [Consulta el 29-01-2014]

la fertilidad del suelo de cultivo, reconstituyendo nutrientes necesarios para el óptimo desarrollo de plantas además de reducir la toxicidad en tierras contaminadas.<sup>91</sup>

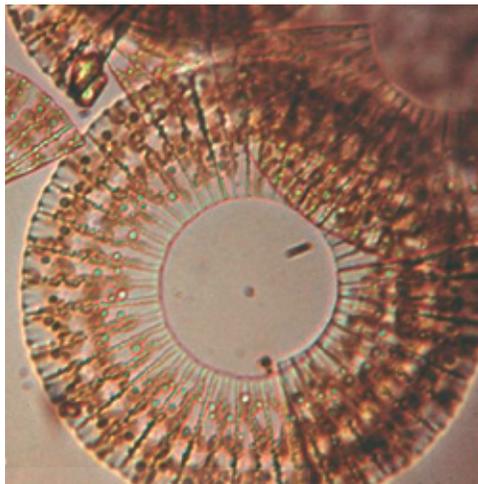


Imagen microscópica de Bacillariophyta: *Meridion circulare*

Conocemos el deseo de Blanco por albergar en su biblioteca ejemplares que recordaran este medio tan presente e imprescindible para la vida natural como es el agua.

La investigación que el autor ha realizado sobre las resinas y su uso plástico dadas las características en transparencias, o estados de fluidez de estas secreciones arbóreas, le ha llevado a obtener el método adecuado para conservar composiciones que aludieran a este elemento esencial, así como convertirlo y hacer de las resinas, el material natural idóneo para la representación del elemento *agua* dentro de sus libros-caja, un objetivo complejo de materializar, pero finalmente presente.

Estas investigaciones plásticas Blanco las ha presentado en otros libros como en los ejemplares 556, 544, 548 o 559 entre otros, de los que hemos añadido las imágenes<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Baglione, Luis. *Usos de la tierra diatomea*. Revista Técnica nº 27. Septiembre 2011  
<[http://www.tecnica.org/pdf/2011/tec\\_no27\\_2011\\_p33-34.pdf](http://www.tecnica.org/pdf/2011/tec_no27_2011_p33-34.pdf)>

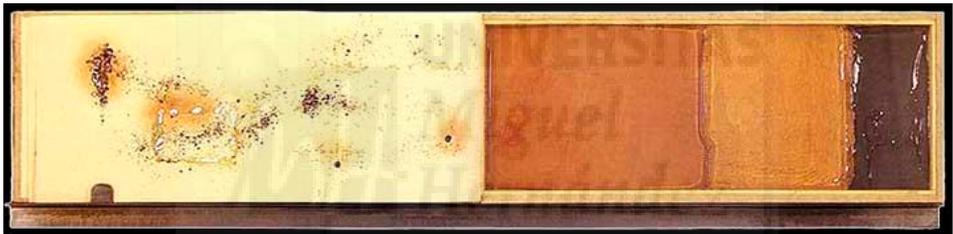
<sup>92</sup> Imágenes y datos técnicos obtenidos del catálogo

correspondientes. En todas ellas veremos la última página y la caja que contiene la composición matérica a base de resinas.



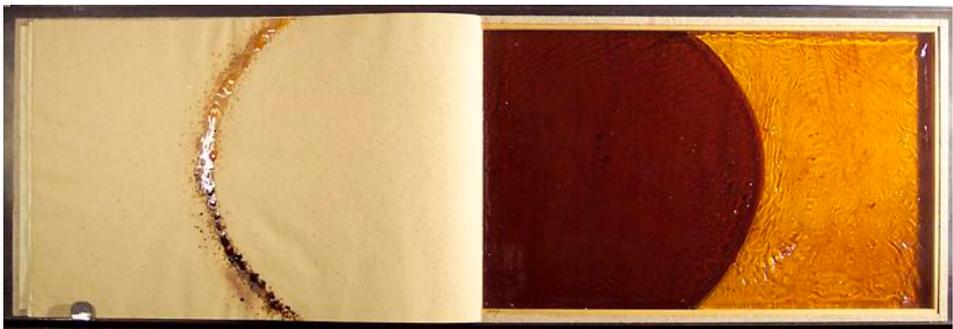
Libro nº 556. Título: *el eclipse*. 1993. Dimensiones: 437 x 650 x 53 mm

Caja con semiesfera de resina guayacol y pez negra, en resina de pino pinaster.



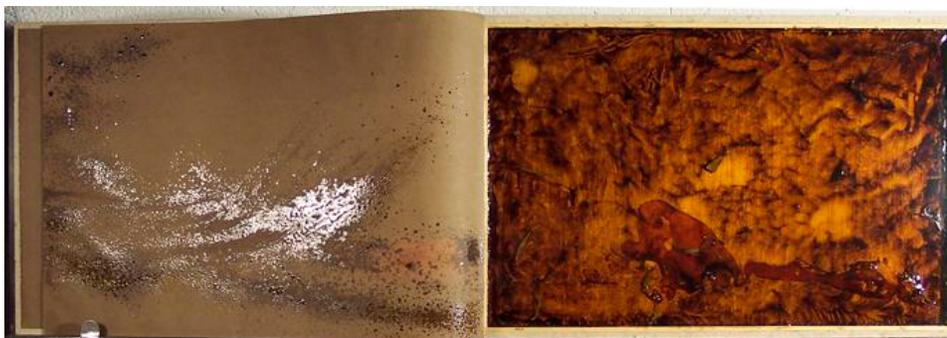
Libro nº 544. Título: *las savias*. 1993. Dimensiones 222 x 550 x 31 mm

Caja con tres franjas de resina líquida, de pino pinaster, pino elioti y guayacol



Libro nº 548. Título: *Segul*. 1993. Dimensiones: 366 x 570 x 34 mm

Caja con resina rusa y resina de pino elioti.



Libro nº 559. Título: *ládano al pie de la maliciosa*. 20 12 1993. Dimensiones: 397 x 596 x 27 mm

Caja con resina y hojas de jara, resina de pino pinaster y goma copal.

Observamos que ninguno de los elementos que participa en un libro de esta obra, es inocente ni casual. Cada uno de ellos hace alusión a una fenomenología concreta dentro del universo natural interpretado por Miguel Ángel en términos estéticos, como describe Maderuelo:

“De la misma manera que se suele ilustrar metafóricamente cómo la caída de una manzana despertó la curiosidad investigadora de Isaac Newton, la caída de una piña podría servirnos para ilustrar de qué manera el joven Miguel Ángel Blanco comenzó a interesarse por la fenomenología del bosque, interpretándola en términos estéticos. Ciertamente, un aliento muy distinto va a animar el pensamiento científico de Newton y las acciones artísticas de Miguel Ángel Blanco y, sin embargo, ambas determinaciones van a tener un mismo fin: comprender la naturaleza, mostrando, a través de una formulación, sus fenómenos”.<sup>93</sup>

<sup>93</sup> MADERUELO, Javier. *Flor de Nieve Negra*. Diputación de Huesca. 1998.

También puede verse en: <<http://www.bibliotecadelbosque.net/exposiciones/flor-de-nieve-negra/?postTabs=1>>

#### 2.4.4.f Libro nº 968

Título: *El roblón*

Fecha de ejecución: 31-07-2005

Dimensiones: 200 x 285 x 50 mm.

Contenido: 4 páginas de papel de kozo, y papel vegetal. Caja: 4 fragmentos de madera de un roble quemado por un rayo y hojas del mismo árbol sobre fondo de parafina.

Exposiciones: este libro ha participado en una exposición celebrada en el año 2008 en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, titulada *Árbol caído*.

Imágenes del libro:





La primera página de papel de kozo contiene los datos del ejemplar, como es común a todos los libros, el número que ocupa en la biblioteca, la fecha de realización y el título. En ocasiones también describe el lugar o material que ha seleccionado, como en este caso en el que señala el nombre del roble y el lugar de procedencia, así como las dimensiones del libro.

La segunda página, en el mismo tipo papel, la conforma un dibujo en tinta china y óleo negros, del árbol que el autor ha querido retratar. En este caso un roble centenario ubicado en Estalaya, Palencia.

La tercera imagen está realizada sobre papel vegetal y se trata de una fotografía del árbol en cuestión tomada desde la parte inferior del árbol en la que captura la parte del tronco que se encuentra quemada por un rayo.

Los comentarios del autor referidos a este ejemplar fueron los siguientes: “El viaje a este roble fue algo importante porque fue un viaje a un roble legendario, es uno de los más antiguos. Está en Palencia y está quemado”<sup>94</sup>.

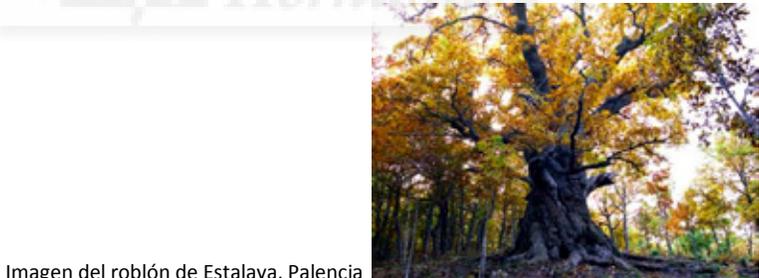


Imagen del roblón de Estalaya, Palencia

En la caja Blanco, ha seleccionado unos fragmentos de la madera del roble quemada y la ha acompañado de alguna hoja del árbol y líquenes. Todo el conjunto lo ha fijado al fondo de la caja con parafina.

---

<sup>94</sup> Entrevista realizada a Blanco en su estudio de Madrid, con motivo de la selección de los libros de su biblioteca el 11 de Mayo de 2013.

En *La Biblioteca del bosque* existen multitud de ejemplares que tratan árboles a los que Blanco dedica homenajes por diferentes motivaciones. Al que más libros-caja ha dedicado es al Pino de las Tres Cruces del Valle de Cuelgamuros, que fue visitado por Rubens y Velázquez cuando en 1628 ámbos visitaron El Escorial. En 1991 Blanco asistió a su tala cuando tenía casi 500 años. Fue abatido por causas naturales y en su lugar plantó tres pinos laricios. Con fragmentos de su madera realizó algunos libros “actos simbólicos en defensa del paisaje”<sup>95</sup>. En esta ocasión y como un hecho excepcional, tres libros fueron adquiridos por los ayuntamientos a instancia de la Agencia de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid.

Él mismo transmite que son muchas las poblaciones, como Estalaya, que son conocidas por sus magníficos ejemplares próximos o porque conservan en sus plazas un árbol emblemático, en ocasiones un olmo que preside dicho espacio. En el caso de los olmos sin embargo, han sido otras las causas de sus abatimientos, como la grafiosis<sup>96</sup>, enfermedad que ha acabado con casi todos ellos.

Existen otros tantos factores dentro de las fuerzas naturales, que actúan como causa de lesión hacia estos árboles centenarios como son las tormentas de viento, vendaval y nieve como la que azotó en Enero de 1996 la sierra del Guadarrama.

“El vendaval tronchó, derribó, arrancó de raíz cientos de miles de pinos. Estudié entonces las formas derivadas del poder del viento: auras, signos dibujados por el aire. Emanaciones volátiles o sonidos liberados de los árboles que capturé en libros como el nº 648, *Ventus increbescit*, que formó parte de la exposición *El vendaval libera las auras*.”<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Miguel Ángel Blanco. *Árbol Caído*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008. Pág. 25

<sup>96</sup> Enfermedad provocada por un hongo *Ophiostoma*, contagiado por el escarabajo del género *Scolytus*, de olmos enfermos a sanos, provocando que las hojas se marchiten y el árbol muera.

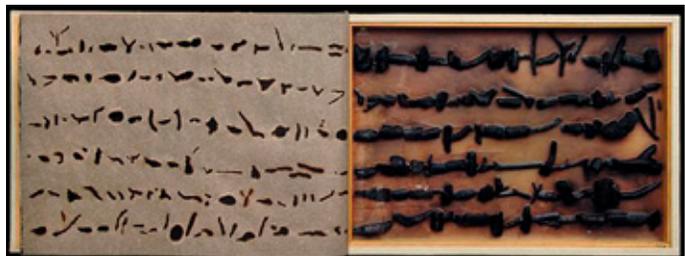
<sup>97</sup> Miguel Ángel Blanco. *Árbol Caído*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008. Pág. 26



Libro nº 648 *Ventus increbescit*. 1996. Dimensiones: 430 x 640 x 64 mm.  
Páginas de papel reciclado con aurografías y caja con maderas de pino silvestres tronchados por el vendaval.

En la misma exposición en la que fue expuesto *El Roblón*, también pudimos conocer otros libros-caja que investigan el mismo tema, como es la quema y destrucción de árboles por la acción del fuego. Blanco rescata de alguna manera la permanencia y recuerdo de estos ejemplares quemados, a través de su trabajo plástico.

Concretamente con el ejemplar nº 916 Miguel Ángel intenta simular en su ejercicio plástico, la escritura de un árbol quemado, como es una encina del Valle de la Alcudia. Él mismo quema primero las páginas generando una composición que recuerda una escritura simbólica, para más tarde presentar en la caja sobre parafina, los pequeños fragmentos de la encina carbonizada, dispuestos en la misma composición.



Libro nº 916. Título: *Picón de encinas*. 2004. Dimensiones: 295 x 415 x 30  
Quemaduras realizadas a mano sobre papel verjurado y papel mexicano de pochote. Caja con picón (encina carbonizada) del Valle de Alcudia sobre parafina

El propio autor transmite su inquietud sobre estos hechos en el texto que acompañaba el catálogo de esta exposición:

“El árbol es uno de los más firmes ejes de la vida material y espiritual de numerosas culturas, con una historia inmemorial [...] Los yacimientos arqueológicos, los museos de historia natural y las especies prehistóricas que se han perpetuado hasta hoy dan testimonio de la sabiduría con la que el árbol ha hecho frente a las adversidades geológicas y climáticas [...] Cuando su vida se extingue por causas naturales no nos queda más que admitir la justicia de los ciclos vitales y admirar el poder que conserva el árbol caído. Pero el árbol, más allá de su explotación sostenible para la obtención de madera, está bajo la amenaza del ser humano. La excelencia de la naturaleza nos ha dado los árboles y nuestra obligación es preservarlos”.<sup>98</sup>

#### 2.4.4.g Libro nº 890

Título: *Transfágaras*

Fecha de ejecución: 12-09-2003

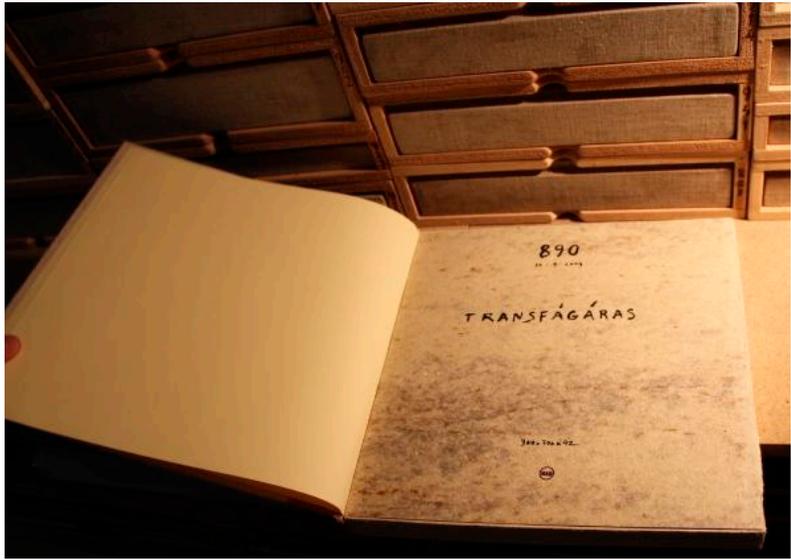
Dimensiones: 300 x 300 x 32 mm

Contenido: 4 páginas de papel verjurado y papel vegetal. Caja: Mineral de mica y semillas voladoras recogidas en Rumanía.

Imágenes del libro:

---

<sup>98</sup> Miguel Ángel Blanco. *Árbol Caído*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008. Pág. 15





En la segunda página, de papel verjurado, aparece el número del libro, la fecha de realización, y el título.

La tercera y cuarta página son de papel vegetal. La última está compuesta por una impresión fotográfica. Esta fotografía pertenece a una composición que Blanco ha realizado con calcita<sup>99</sup>, simulando un paisaje montañoso.

La caja la conforma una composición a base de fragmentos de mica<sup>100</sup> recogidos en los montes Cárpatos<sup>101</sup>, y semillas voladoras de cardos de un bosque en Sighisoara, Rumanía.

El título de este libro, *Transfágaras*, es el nombre de la carretera de mayor altitud situada en Rumanía (2.034 m) y construida en 1974. Su recorrido curvo, mide 90 kms y

---

<sup>99</sup> (del latín *calx*, significa cal viva). RAE: “Carbonato de calcio, muy abundante, que cristaliza en formas del sistema hexagonal, generalmente blanco puro, a veces transparente”.

<sup>100</sup> RAE: “Del lat. *mica*, miga, quizá con infl. de *micāre*, brillar).1. f. Mineral compuesto de hojuelas brillantes, elásticas, sumamente delgadas, que se rayan con la uña. Es un silicato múltiple con colores muy diversos y que forma parte integrante de varias rocas”.

<sup>101</sup> Segundo sistema montañoso más largo de Europa. Se extiende desde la República Checa a Eslovaquia Polonia, Hungría, Ucrania y Rumanía.

atraviesa los montes Cárpatos mencionados anteriormente, conectando dos de las regiones más emblemáticas de Rumanía, Transilvania y Valaquia.



Imagen de un tramo de la carretera Transfágaras

Este libro recoge los fragmentos y experiencia vividos en este viaje. La mica está recogida en el pico más alto de estos montes, llamado Moldoveanu, y las semillas voladoras son de Sighisoara. Este viaje a Rumanía supone conocer el segundo lugar de Europa (después de Rusia) con mayor extensión de bosques vírgenes y por ende, el de mayor concentración de especies vegetales (un tercio del total europeo)<sup>102</sup>.

Para Blanco, este libro representa un ejemplar dentro de La Biblioteca del bosque, dedicado a *libros de viaje*.

La imagen de la composición que aparece impresa en la página 4, fue una simulación espontánea, a modo de escritura automática, de las formas que quedaron interiorizadas en el autor tras los montes visitados. Recordaremos que los libros los realiza en su estudio, y existe un margen de tiempo entre la experiencia *in situ* y la materialización plástica del libro-caja.

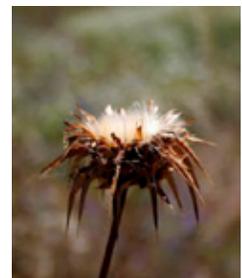


Imagen de un cardo con sus semillas.

<sup>102</sup> Wikipedia: Montes Cárpatos < <http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1rpatos>>

La imagen final que compone la caja con las semillas lanosas de los cardos y las láminas del mineral de mica, forman un conjunto único en el que tanto el material mineral como el vegetal conviven dentro del mismo habitáculo. De este “escenario” se desprende la relación entre un mineral fácilmente exfoliable y flexible y unas semillas voladoras asociadas a percepciones de volatilidad, ingravidez o vulnerabilidad al viento como estrategia reproductiva.

El conjunto adquiere una composición equilibrada tanto en color, como en texturas e insinúa lecturas relativas a sensaciones exploradas por el autor en el seno de estos bosques. Maderuelo lo expresa así:

“Al igual que Long y Fulton, Miguel Ángel Blanco también es un artista que camina, un artista que extrae del acto de caminar la esencia de su obra. Pero Miguel Ángel Blanco no toma fotografías como Fulton o reordena elementos en el paisaje como Long, él recoge pequeñas muestras que busca y encuentra, infinitesimos despojos de los procesos de la naturaleza, como hojas, fragmentos de corteza, semillas, exudaciones de resina, restos de vendavales, setas, pequeñas piedras [...] Estos libros constituyen, ciertamente, un “arte del campo” que enlaza con lo mejor de lo que, tal vez impropriamente, pero sin ninguna duda, constituye el *Land art* europeo”<sup>103</sup>.

Otros han sido los volúmenes dedicados a viajes y expediciones como los realizados con motivo de la expedición a Perú en 2011. A continuación vemos las imágenes del autor en el lugar señalado y alguno de los libros que realizó:

---

<sup>103</sup> MADERUELO, Javier. *Flor de Nieve Negra*. Diputación de Huesca. 1998. Catálogo  
También puede verse en: <<http://www.bibliotecadelbosque.net/exposiciones/flor-de-nieve-negra/?postTabs=1>>



Miguel Ángel Blanco en una expedición científico-artística realizada en Perú en 2011. A la derecha, imagen tomada por el artista en el Valle Sagrado de los Incas (Andes Peruanos).



Libro número: 1.102 Título: *Migración*. Fecha: 28.2.2011 - Dimensiones 200 x 200 x 35 mm.  
4 páginas de papel de amate con líneas de fuego y trazos de grafito y óleo.  
Caja: alas de mariposas de extremo oriente (6 *Papilio maackii* y 1 *Papilio alpina*), corteza y semilla de la olma centenaria de Pareja, Guadalajara. Talisman-amuleto de piedra de jabón del volcán Kapia, Perú.



Libro nº 1.117 Título: *La pluma parlante*.  
Fecha: 19.9.2012 Dimensiones: 300 x 140 x 30 mm.

6 pgs. papel de lino con improntas de plumas de águila real y papel con aceite de linaza con aura de pluma. Caja: pluma de cóndor (*Vultur gripus*) de los Andes, cordillera de Vilcanota. Cuzco. Tierra de Huasao, pueblo de brujos del valle sagrado. Perú. Pico de urraca (*Pica pica*) de Huanija, Granada y huevo de ave MNCN.



Libro nº: 1122 Título: *Ilustre expedición*. Fecha: 29.11.2012 Dimensiones: 100 x 200 x 40 mm

6 páginas. de papel verjurado con frotaciones de grafito de semillas y sangre. Caja: rama de de la expedición de Ruiz y Pavón (cascarillas, uñas de gato de Chiclopayo, Perú), dos raíces tuberosas de *Cyperus* y lana de Alpaca (Vicugna pacos) de Pisac, Valle Sagrado Perú.



Libro nº 1123. Título: *Ceja de selva* (ofrenda a Machu Pichu). Fecha: 17.12.2012 Dimensiones: 200 x 200 x 40 mm

8 páginas papel de fibras y papel vegetal con impresiones fotográficas coloreadas y perforadas con fuego. Caja: dos piedras, líquenes y musgos de Machu Pichu, piedra inca del sitio de la Qoricanha, Cuzco, dos patatas (*Solanum tuberosum*) liofilizadas del mercado de Lima sobre tierra de Machu Pichu, cera y resina. Perú.

**2.4.4. h** Libro nº 1000

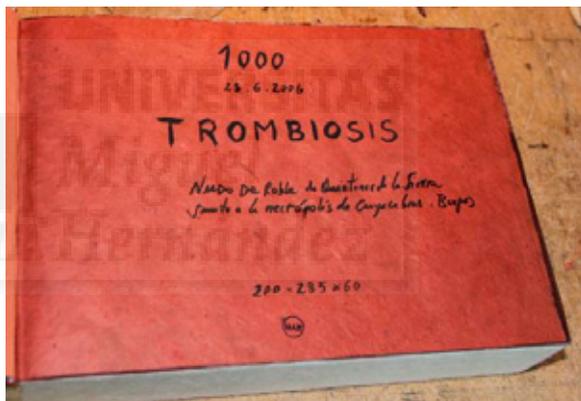
Título: *Trombosis*

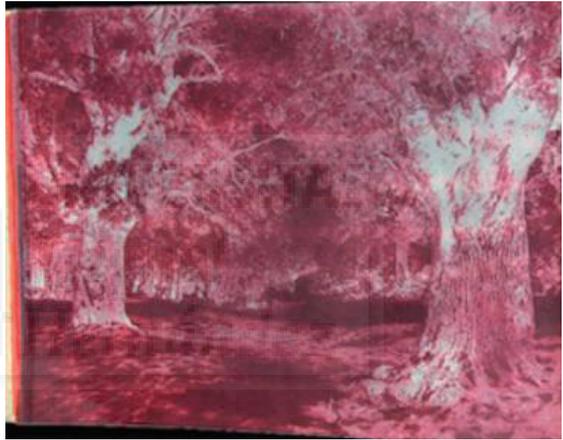
Fecha de ejecución: 23-06-2006

Dimensiones: 200 x 285 x 60 mm.

Contenido: 10 páginas de papel vegetal. Caja: nudo de roble del Quintanar de la Sierra, junto a la necrópolis de Cuyacabras, Burgos, cera roja y sangre.

Imágenes del libro:





Este libro alberga en su primera página los datos relativos al número, título, fecha y dimensiones junto con algún dato relacionado con la ubicación en la que el autor ha recogido las imágenes y los fragmentos que se presentarán en el mismo.

En las siguientes páginas, donde hemos presentado las de mayor interés, son de papel vegetal y en ellas hay fotografías coloreadas en rojo, del lugar en el que Blanco encuentra este nudo de roble presentado en la caja. También encontramos alguna página intervenida sobre el papel vegetal con decoloraciones sobre un fondo rojo, en forma de gotas derramadas que describen líneas horizontales sobre el papel.

La caja contiene un fondo de cera roja en la que se ha alojado el nudo de roble sobre ella.

Este libro es muy significativo para el autor porque relata un hecho que él relaciona con la confirmación de que el bosque y su entrega al mismo, le devuelve “señales de aviso” para protegerle de alguna manera. De este modo, cuando seleccionamos este libro recogimos el testimonio del autor:

“Lo realicé cuando preparaba una exposición para el monasterio de Silos del Reina Sofía. Estuve 15 días alojado allí y realicé unas exploraciones por los alrededores del monasterio. En uno de estos paseos encontré un roble junto a una necrópolis. Hice unas fotos y en las fotos aparecía mi brazo hinchado cuando yo no lo sentía así. En una de las páginas realizo una simulación de mis venas y en la siguiente página fotografí el punto justo donde encontré la corteza que aparecerá en la parte final del libro, con esta forma singular. Al poco tiempo me dio una trombosis en el brazo derecho y realmente tengo esta marca del roble, en mis venas. Yo lo interpreto como una señal de protección que me brindaba el bosque y justo coincide con el número 1000.”

Miguel Ángel tras una trayectoria vital dedicada al estudio y exploración del medio natural, está convencido de que existen fuerzas y energías que trabajan de un modo

paralelo a los fenómenos físicos o empíricos que demuestran los ciclos y los comportamientos que se dan en la naturaleza.

Asegura que el árbol y el chamanismo, van de la mano, así como la mística, y esto se practica en numerosas culturas donde se desarrollan técnicas y rituales en las que este binomio es imprescindible. Menciona uno de los más célebres como es el árbol de Bodhi, que sirvió a Siddhartha Gautama para convertirse en Buda, al cual dedica el número 740 *Ficus religiosa*, dentro de su obra.

En la expedición llevada a cabo en Perú, Blanco viajó a un pueblo de chamanes llamado Huasao, conocido como el pueblo de los brujos, donde se conservan tradiciones, creencias ancestrales y se practica la magia andina. Allí, además de recoger algunos de los materiales para realizar su libro nº 1.117 *La pluma parlante*, pudo conocer de primera mano alguno de los ritos que practica este pueblo y los materiales naturales necesarios para llevar a cabo dichas prácticas.

Miguel Ángel durante toda su trayectoria artística, ha manifestado su interés por esta faceta del bosque, por las fuerzas ocultas de la naturaleza, por los misterios que ofrece y estudia una y otra vez su potencial cósmico y telúrico “La naturaleza emite su poder regenerador. Los elementos desbocados, salvajemente libres, provocan en mí admiración, hechizo y fertilidad creativa. Son lecciones del Universo, que contienen un sentido propiciatorio”<sup>104</sup>. Pérez Ocaña, también realiza la misma referencia sobre Blanco y conecta esta idea con el concepto de lo sublime tan estudiado por muchos filósofos desde el siglo XVIII “lo sublime entendido como manifestación de la energía salvaje de la naturaleza por Edmund Burke, Emmanuel Kant o Christopher Hussey”.<sup>105</sup>

Este mismo autor, refiriéndose a esta faceta de Blanco, continúa exponiendo:

---

<sup>104</sup> CASTRO, Eugenio. “Entrevista con Miguel Ángel Blanco” en *Arte y Naturaleza*. nº 32, Julio-Agosto 2004.

<<http://www.bibliotecadelbosque.net/bibliografia/>> [Consultado el 04-02-2013]

<sup>105</sup> Pérez Ocaña, *Land Arte en España*. Ediciones Rubeo. 2011. Pág 160

“No obstante en esos pequeños mundos de sus libros encontramos una relación con el sentimiento místico propio de la naturaleza, ligado a la magia que se desprende de la espiritualidad inherente a los organismos que la conforman. La vida se transforma sin llegar a destruirse originando en su transformación espiritualidades diversas. Esta magia de la espiritualidad natural fue objeto de una exposición *Sete Lúas* en la que mostraba obras bajo títulos como *Herbario de las sombras* donde recreaba espíritus naturales utilizando una fusión orgánico-mágica”.<sup>106</sup>

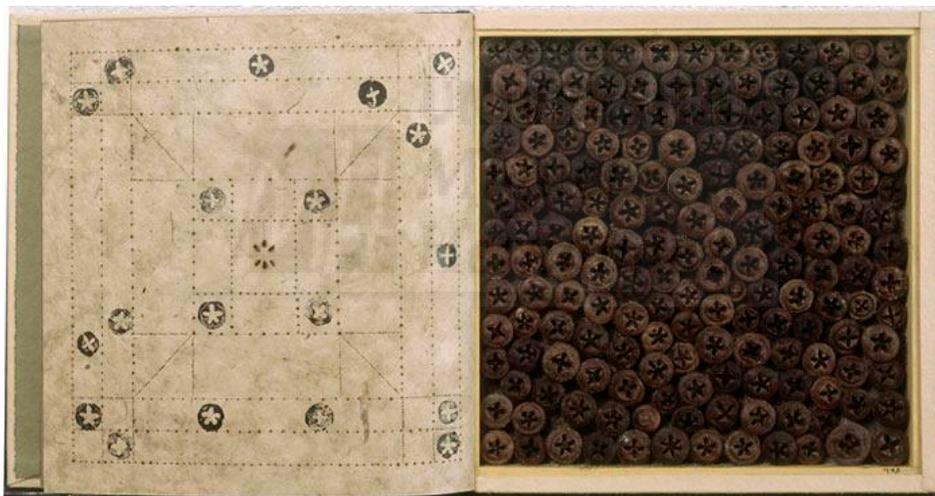
Han sido numerosos los ejemplares que Blanco ha realizado con motivo directo de los poderes y espiritualidad de la naturaleza con títulos como: *El múerdago providencial* (libro 629), *Trance* (libro 720), *La protección del tilo* (libro 43), *Paisaje encantado* (libro 204), *Adivinación* (libro 294), *Acícula, espíritu volante* (libro 471), *El vendaval libera las auras* (libro 634), *Piedras mensajeras* (libro 746), *El árbol alquímico* (libro 739), *Piña chamán* (libro 1.022), sin embargo, tras el estudio de esta obra, observamos que toda ella está impregnada de una filosofía que es indisociable de la presentación de una naturaleza empírica, es decir, Blanco transmite a su obra, su sesgo, sus conclusiones personales acerca de los *poderes* que él ha experimentado en el seno de los bosques o la fenomenología con la que se ha encontrado y que trata de descifrar no tanto desde la ciencia, como desde el arte. Nos presenta elementos físicos, naturales, habla de botánica, denominaciones científicas, aplicaciones médicas, pero no olvida la simbología de estos elementos y estudia e investiga otros planteamientos viajando en busca de respuestas, a pueblos primitivos, o estudiando civilizaciones menos conocidas, como también hicieran otros tantos artistas imprescindibles en la historia del arte, para de este modo imprimir la necesaria combinación a sus libros entre naturaleza y mística.

---

<sup>106</sup> Íbidem Pág. 162



Libro nº 629. Título: El muérdago providencial. Fecha. 26-12-1995. Dimensiones: 430 x 640 x 62 mm. 6 páginas de papel pergamino con aguafuerte, huellas y auras de ramas de murciélago. Caja con muérdagos (*Viscum album*) del Monasterio de San Juan de la Peña, Huesca y de La Boca del Asno, Valsáin, sobre cera virgen. (Catálogo *Visiones del Guadarrama*)



Libro nº 720. Título: *Trance*. Fecha: 31-07-1998. Dimensiones: 300 x 300 x 35 mm. 2 páginas de papel de fibras de banano con diagrama de fuego. Caja con cápsulas semillares de eucalipto globulus sobre tierra atlántica. (Exposición *Sete Lúas*)

#### 2.4.4. i Libro nº 1.111

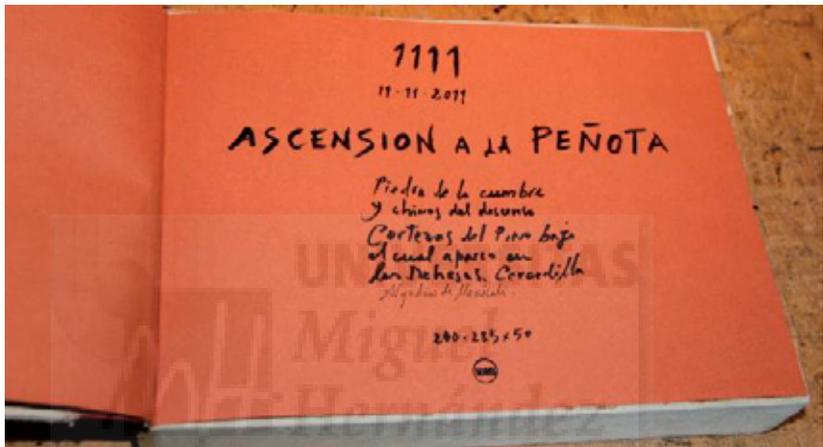
Título: *Ascensión a la Peñota*

Fecha de ejecución: 11-11-2011

Dimensiones: 200 x 285 x 50 mm.

Contenido: Papel hecho a mano con fragmentos de amapola y semillas de amapola.  
Caja con fragmentos de corteza de pino sobre resina, piedra recogida en la cumbre de la montaña y algodón.

Imágenes del libro:





La primera página la compone, como es habitual en esta Biblioteca, los datos del libro, el número, la fecha, el título, dimensiones y en este caso, una descripción de los elementos y materiales que se han utilizado para su elaboración.

En la siguiente imagen podemos observar el acabado del papel realizado a mano con fragmentos y semillas de amapola, en el que Blanco ha realizado una intervención con fuego señalando el perfil de la montaña por la que ascendió.

La caja está compuesta por los elementos anteriormente descritos dispuestos en una composición que recuerda a la representación de un paisaje, en el que los elementos de corteza de pino, simulan los montes, y el algodón, las nubes en contacto con estos.

Esta asociación podemos realizarla tras conocer la impresión del autor describiendo las motivaciones en la materialización de este ejemplar:

“Ascensión a la peñota: es mi montaña. Al pie de esta montaña crecí yo y hay un pino solitario donde hice mi bautizo vegetal. El papel está hecho a mano con fragmentos de amapola y semillas de amapola donde aparece el perfil de la montaña con líneas de fuego, donde ascendí. Para mí mi montaña sagrada. Ésta podría ser otra obra propiciatoria, trabajo con las coordenadas del universo. Después de esto sale el proyecto del Museo del Prado”.

De sus palabras se desprenden algunos detalles como por ejemplo el hecho de que el libro nº 1.111, siendo peculiar el número en sí, lo ha hecho coincidir con el día, mes y año de ejecución: 11 de Noviembre de 2011. Comenta que es propiciatorio porque un proyecto artístico de envergadura en el que trabajaba en aquella fecha, se consolidó tras la realización de este libro. Este proyecto titulado *Historias Naturales* al que ya hicimos alguna referencia anteriormente, lo hemos comentado con mayor detalle en capítulos posteriores.

Blanco cuenta en su haber con otros proyectos y exposiciones como la llevada a cabo en 2012 titulada *Auguraculum* en la que se hace evidente este aspecto en el que trabajó abiertamente y para la que escribió lo siguiente:

“La naturaleza ha hablado siempre al hombre y, desde la infancia de la humanidad, los chamanes y los adivinos han interpretado sus mensajes. La “lectura” de los elementos o los fenómenos naturales se ha basado a lo largo de los siglos, de los milenios, en diversos “lenguajes”. En ese fluir temporal me he detenido en la antigua Roma, en la que la adivinación, guiada por la naturaleza, adquirió un enorme peso en los destinos de los individuos y de las comunidades. El auguraculum era una construcción, un tipo de templo de planta cuadrada con sus lados orientados a los puntos cardinales, desde el que los augures pronunciaban sus dictados. El augurium es el indicio, el presagio de los acontecimientos futuros. De él deriva la palabra “inaugurar”. Cualquier ceremonia de inauguración exigía la presencia ineludible de los augures. Este nuevo Auguraculum es un lugar para la interpretación del devenir del planeta y en él intervienen tres “mancias” o artes de la adivinación. La primera es la ornitomanía, adivinación por medio del canto y del vuelo de los pájaros, practicada por los auspices. La segunda es la osteomanía o espatulomanía, adivinación por los huesos de los animales, que adopta diferentes prácticas en diversas culturas; en África se da un tipo de oráculo llamado el “texto de los huesos”, consistente en echarlos sobre el suelo e interpretar su disposición; en la antigua China se utilizaban también huesos oraculares, en los que se insertaba fuego para crear un craquelado que daba señales a los adivinos; se conservan más de 200.000 huesos grabados, soporte de la más completa colección de escritura china arcaica - preguntas y respuestas-, con una antigüedad de más de 3.000 años. La tercera es la

aeromancia, adivinación basada en la dirección de los vientos (anemoscopia) y la forma de las nubes”.

Para esta ocasión, Blanco cambia la escala, así como el escenario y no realiza un libro- caja, sino que materializa sus ideas en una intervención que tiene lugar en un marco insólito como es el escaparate de un centro comercial, situado en una calle central de su ciudad, conviviendo por primera vez su obra, su gran caja-vitrina, con un público viandante que se sorprende al encontrarse con la escena que Miguel Ángel propone.



*Auguraculum*. Obra para el proyecto colectivo titulado: *Otras Naturalezas*. Intervenciones artísticas en los escaparates de El Corte Inglés de Preciados. Madrid, con motivo de la celebración de ARCO 2012.

Este escenario cuenta con un estudio de nubes, para cuya materialización Blanco ha contado con veinte pantallas digitales que componen el fondo de esta “caja” y que emite imágenes digitales en movimiento del recorrido y formas de nubes, que dialogan con el conjunto de animales y elementos dispuestos en primer plano, todos ellos, relacionados con la investigación que Blanco ha llevado a cabo según su propio discurso anteriormente mencionado.

#### 2.4.4. j Libro nº 1.120

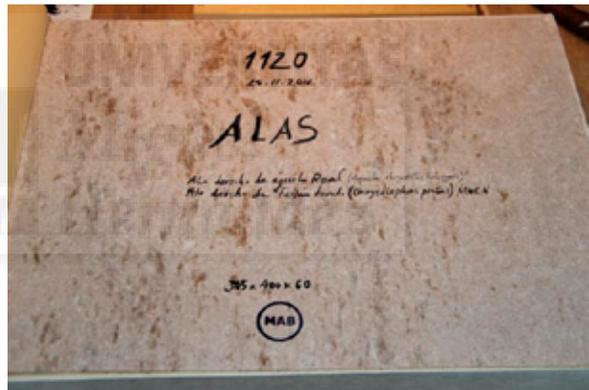
Título: *Alas*

Fecha de ejecución: 25-11-2012

Dimensiones: 305 x 400 x 60

Contenido: 3 páginas de papel tratado con aceite de linaza. Caja: Ala derecha de un águila real (*Aquila chrysaetos*) y ala derecha de faisán dorado (*Chrysolophus pictus*), ambas donadas por el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Imágenes:





Este libro es el último ejemplar que Blanco tenía concluido cuando estuvimos realizando el estudio de documentación de la obra.

En él, la primera página está conformada con los datos técnicos del libro.

La segunda imagen corresponde a la intervención que realiza el autor sobre un papel trabajado y tratado con aceite de linaza para otorgar al mismo, texturas equivalentes a la de un “pellejo”<sup>107</sup> de ave, tal como nos describe él mismo. El dibujo que realiza sobre el papel se corresponde con la silueta de un ala y también imprime en la composición, huellas de plumas de ave. Las técnicas que lleva a cabo son experimentales, sujetas al resultado y apariencia de lo que el artista desea conseguir, como es en este caso, la simulación de una piel de animal, donde para él ha sido más importante conseguir la intervención en el soporte, que la imagen descrita sobre el mismo.

La caja contiene los elementos anteriormente descritos, donados al artista por el Museo Nacional de Ciencias Naturales y dispuestos en el espacio sin tener sujeción o fijación con ningún otro material como resinas o ceras. Las alas están depositadas en la caja sellada.

---

<sup>107</sup> RAE: “pellejo. (De *pelleja*). 1. m. Piel del animal, especialmente cuando está separada del cuerpo”

Aunque han sido numerosas las ocasiones en las que el artista ha dedicado otros libros al reino animal, como él denomina a estas series, en esta fecha es donde más presencia están teniendo dentro de su proyecto artístico, por tener mayor contacto y conocimiento acerca de las diversas especies que se conservan en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid, donde está inmerso realizando paralelamente un estudio que le conduce a conocer en profundidad numerosas especies animales.

Este libro-caja cuyo contenido son dos alas, significa para él un presagio positivo acerca de lo que su futuro profesional inmediato le va a otorgar. Blanco en todo momento manifiesta interpretaciones relacionadas con el chaminismo que imprime su propio carácter personal y por ende, el de su obra.

En otras ocasiones, como en el libro siguiente, presenta directamente una composición formada por un avispero con una colonia de avispas (*vespula*) sobre cera virgen.

En este libro-caja la representación de la caja contrasta en pregnancia, con la imagen de la izquierda, en la que observamos el detalle de un panal de avispa fotografiado, que a diferencia de los construídos por las abejas con sustancia cerosa, la avispa los construyen a base de arrancar y masticar fibras de madera.



Libro nº 1.010. Título: *Nube de avispas*. Fecha 12-10-2006. Dimensiones: 189 x 287 x 40 mm. Papel hecho a mano y reciclado con fotografías. Caja: Avispero y avispas del Valle de Alcudia, sobre cera virgen.

Blanco realiza un homenaje a estos himenópteros por la vinculación a los beneficios que estos ofrecen al ecosistema:

“A pesar del miedo que provocan, las avispas son sumamente beneficiosas para el ser humano. Casi todos los insectos considerados plagas en el planeta son presa de una especie de avispa, bien sea como alimento o como anfitrión de sus larvas parasitarias. Las avispas son tan adeptas a controlar las plagas, que hoy en día, el sector agrícola industrial las despliega de forma generalizada como insecticida ecológico para proteger los cultivos”.<sup>108</sup>

Dentro de La Biblioteca existen libros dedicados a aves, insectos y otros seres vivos, ya que han sido numerosos los viajes que el autor realiza en busca de experiencias dentro de la naturaleza que le conducen a explorar especies animales que por diferentes motivos aparecen en estos recorridos. Sin embargo, desde que el autor tomara contacto e investigara en los archivos del Museo de Ciencias Naturales, para la realización de proyectos como *Auguraculum* o *Historias Naturales*, el interés sobre ellos y la necesidad de esta presencia en su obra se hace cada vez más evidente. Este hecho podemos contrastarlo en el catálogo que se realizó con motivo de la exposición *Auguraculum* para el cuál presenta una selección de libros-caja cuya temática común es la presencia de elementos animales.



<sup>108</sup> National Geographic. Avispas. < <http://nationalgeographic.es/animales/avispas>>. [Consultado el 05-02-2013]

Libro nº 1.062. Título: *Crujir de Erizos en Bahía Comanche*. Fecha: 06-09-2008. Dimensiones: 300 x 300 x 45 mm. "Páginas de papel de fibras de helechos y papel vegetal con impresiones fotográficas. Caja: 29 esqueletos de erizos y arena de la playa de Bahía Dorada. Estepona. Málaga."<sup>109</sup>

En la obra global que hemos analizado, aunque el propósito del proceso creativo pase por buscar fórmulas y materiales que preserven el contenido, en ocasiones, los propios elementos y fragmentos de naturalezas, prosiguen sus ciclos dentro de las cajas. Este hecho lejos de alterar la "validez" del libro, lo hace más próximo a los intereses del artista ya que tal y como manifiesta "estos materiales naturales apresados en la caja siguen vivos, en el sentido de que ahí dentro van a continuar su proceso vital. No me importa que el tiempo los altere, ocurre con cualquier cuadro, pues no se trata de un enterramiento, sino de vivificación de estos materiales, de darles una nueva vida a través del arte"<sup>110</sup>.



Imagen de una sección de La Biblioteca del Bosque con un ejemplar abierto.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Otras Naturalezas. Miguel Ángel Blanco. *Auguraculum*. Ámbito Cultural - El Corte Inglés. Madrid. Febrero 2011.

<sup>110</sup> Descubrir el Arte. Sara Puerto. *Miguel Ángel Blanco. La Huella y la Materia*. Diciembre. 2013. Nº 178. Pág. 94-96.

<sup>111</sup> Extraída de

<<https://plus.google.com/photos/101625235807876795336/albums/5572473035657754257?banner=pwa&gpsrc=pwr1#101625235807876795336/photos>> [Consulta 06-02-2014]

### 2.4.5 Dónde se encuentra

La Biblioteca del Bosque se encuentra ubicada en Madrid, en el estudio-taller de Miguel Ángel Blanco situado en El Pinar del Rey.

Como ya hemos mencionado anteriormente, esta obra se inicia en 1985 en un primer estudio ubicado en Cercedilla, en contacto con la vida natural. Este lugar era una casa perteneciente a sus antepasados forestales y aquí es donde él inicia su retiro y comienza posteriormente a coleccionar su obra.



Estudio y Biblioteca del Bosque en Cercedilla, 1990

Extraída de la página web del artista <<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/>>

El estudio de Madrid, se encuentra dividido en dos partes. El primer espacio se corresponde con la zona en la que el artista realiza los libros-caja, y el segundo está destinado a albergar la obra completa.

En este primer espacio podemos encontrar las herramientas necesarias para la elaboración de su trabajo así como el material natural que previamente ha seleccionado y estudiado. Do Rosario lo expresa así: “Al visitar el estudio del artista podemos comprobar la intensa labor que supone la realización de la obra. Ahí podemos verificar grandes cantidades de los más diversos elementos vegetales, animales y minerales que están acomodados y algunos ya minuciosamente

catalogados [...] el artista antes de utilizar un elemento natural investiga sobre su historia, su procedencia, su familia, el nombre científico que tiene, los posibles nombres por los cuales es conocido en otras regiones, en qué es utilizado comúnmente, sus particulares leyendas...”<sup>112</sup>

Frente a esta mesa de trabajo encontramos un espacio dedicado a la bibliografía necesaria para documentar y estudiar los diversos tipos de minerales, plantas, semillas, árboles, insectos, etc, que componen su obra. Además de libros especializados en botánica, fitología, mineralogía o arte, Blanco se interesa por la antropología y filosofía, entre otras áreas de conocimiento, de manera que el desarrollo de su propia obra, es el hilo conductor de una investigación paralela que le lleva a completar una dilatada formación cognoscitiva, que como consecuencia revertirá en la enjundia y carácter de su trabajo artístico.

En esta primera zona de su estudio también encontramos numerosos fragmentos de naturalezas, algunos atesorados como piezas de colección por el gran interés que suscitan en el artista, y otros porque están pendientes de ser estudiados. Estos elementos pueden proceder de cualquier punto del planeta, pues además de los viajes exploratorios de Blanco, se unen los materiales que han sido donados por otros investigadores o instituciones al artista.

Este primer espacio se puede considerar la antesala de otro más íntimo, al que se accede tras unos escalones. En éste último se sitúa en la pared frontal y a la izquierda, la obra *La Biblioteca del Bosque*.

Cada vez que Blanco finaliza un libro-caja, deposita el ejemplar en el lugar que le corresponde dentro de esta biblioteca y allí pasará a formar parte del conjunto.

---

<sup>112</sup> Do Rosario, Filomena. *Las poéticas de la naturaleza en La Biblioteca del Bosque. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2012.



Imagen del artista en su estudio actual en el Pinar del Rey de Madrid. Extraída de la página web <<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/>>

#### 2.4.5. a Evolución de la obra

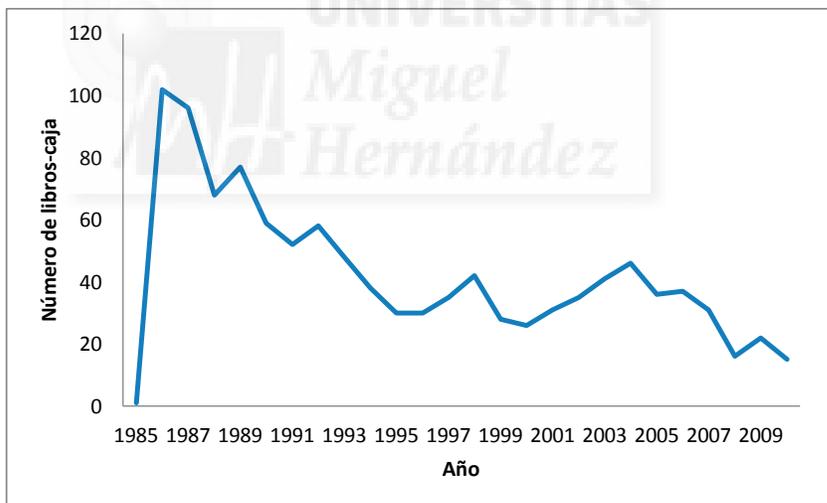
En el estudio del artista, y mientras realizábamos nuestro trabajo de campo, una de las preguntas necesarias nos condujo a tratar el tema de la evolución de su obra, es decir, conocer las diferencias que podían haber marcado los inicios de su trabajo y cómo o en qué dirección han podido derivar tras veintiocho años de ejecución del mismo.

La respuesta del autor al respecto fue clara, su obra está ideada desde un inicio de un modo tal que ha seguido conservando el mismo modelo, metodología, identidad, ejecución, carácter, etc., durante casi tres décadas y nos aseguró, que así seguirá siendo.

Nuestras comprobaciones, han corroborado este hecho, pues el *leit motiv* que inició la puesta en marcha de La Biblioteca del Bosque, sigue siendo el mismo al día de hoy, ya que surge de la pulsión de Blanco por expresarse a través de los fragmentos que la naturaleza le ofrece y esto es lo que no ha variado en el tiempo, por tratarse de algo indisoluble de la identidad del autor, retroalimentada constantemente en el encuentro participante con el medio natural y sus elementos.

Sin embargo sí hemos detectado algunos datos que inducen a pensar en una evolución en cuanto al ritmo de ejecución de libros-caja por año, el cual ha tenido diferentes tendencias que conducen a una disminución hasta el año 2010. Así, tras comprobar la catalogación realizada por Do Rosario, observamos dicha evolución ofrecida en la siguiente tabla con los datos que esta investigadora contabilizó en su trabajo, y tras ella, un gráfico que hemos elaborado a partir de dichos datos, donde se hace visible la mencionada evolución.

<b>Año</b>	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
<b>Nº Libros</b>	1	102	96	68	77	59	52	58	48	38	30	30	35
<b>Año</b>	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
<b>Nº Libros</b>	42	28	26	32	35	41	46	36	37	31	16	22	15



El autor explica esta desaceleración por la dedicación que ha tenido que ofrecer a otros proyectos paralelos, cada vez de mayor envergadura, cuyas investigaciones y desplazamientos, ha requerido en ocasiones el alejamiento de su lugar de trabajo y la

consecuente inversión de tiempo tanto en la investigación de su propuesta como en la negociación de acuerdos que le han conducido a la materialización de los mismos.

Debemos aclarar el carácter de “no comercialización” de la obra de Blanco, por lo que el autor busca financiación a través de propuestas expositivas e investigaciones paralelas a sus expediciones en el medio natural, para diseñar y realizar proyectos que permitan la coexistencia y continuidad de su proyecto La Biblioteca del Bosque, y las actividades complementarias que suponen acciones artísticas remuneradas.

En capítulos anteriores hemos hablado de la última y más importante exposición hasta la fecha comisariada por Blanco como ha sido la muestra expositiva realizada en el Museo del Prado y próximamente, como publica Sara Puerto, lo hará para el “Museo del Romanticismo en 2014, a partir de su ligazón con el Palacio de Riofrío, y para el Thyssen en 2015, sobre los pueblos indios norteamericanos”<sup>113</sup>.

Blanco asegura que su obra actualmente posee una entidad propia gracias al número de ejemplares que reúne la Biblioteca, y reconoce que su ritmo ahora puede permitirse ser más pausado, porque a esto se une el hecho de que es cada vez más selectivo con el proceso que le conduce a la materialización de un libro.

Ésta entendemos que es una de las evoluciones más significativas que podemos aplicar a la obra de Blanco en relación con el transcurso del tiempo.

#### **2.4.6 No comercialización de la obra**

Anteriormente hemos mencionado uno de las peculiaridades de esta obra que la identifica y diferencia del resto, como es el carácter no comercial de la misma.

Esta decisión de Blanco recuerda a los planteamientos que hicieron surgir el *Land Art*, donde la falta de identificación de los artistas con el tratamiento y comercialización de

---

<sup>113</sup> Descubrir el Arte. Sara Puerto. *Miguel Ángel Blanco. La Huella y la Materia*. Diciembre. 2013. Nº 178. Pág. 94-96.

las obras de arte que se llevaba a cabo en aquella época, suponía además de un motivo de reivindicación, unido a los motivos políticos-sociales, el caldo de cultivo adecuado para romper con las reglas establecidas y salir a componer en ocasiones, inmensas obras de arte alejadas de un territorio urbano, en las que el soporte de ellas era un paisaje desprovisto de connotaciones culturales, a priori todo ello difícil de vender.

Cabe recordar que Blanco comienza sus primeros pasos en el mundo del arte sobre 1981. Ya hemos tratado en apartados anteriores, cómo era el panorama artístico y cultural en nuestro país en esta fecha y la demora y aislamiento que sufrió durante los años de la dictadura. Así mismo hemos comentado los primeros gérmenes de Land Art que comenzaron a practicarse en España en la década de los ochenta, concretamente en Barcelona con Fina Miralles o Ángel Ribé, y coincide que el primer libro que compone *La Biblioteca del Bosque* se realiza en Madrid en 1985, quedando enmarcado dentro de las coordenadas del **arte, naturaleza, escultura y paisaje**. Partiendo de estas premisas, y el carácter no comercial de la misma, el movimiento denominado *Land Art* podría ser el más apropiado para encajar esta obra dentro de alguna tendencia en nuestro panorama. Sin embargo son obvias las divergencias que harían incompatible tal clasificación.

La reflexión que plantea Gregoria Matos, nos parece muy acertada al afirmar que la historia del arte realiza constantes intentos por categorizar los diferentes movimientos según su conjunto de características “sin embargo, la sucesión acelerada y simultánea de tendencias artísticas durante el siglo XX, han vuelto más difícil este tipo de clasificación. A finales del pasado siglo se empezó a hablar de poéticas individuales, lenguajes pertenecientes a cada artista.[...]. Entonces, si esto es así, ¿por qué nos empeñamos en seguir hablando hoy de Land Art cuando hacemos referencia a una obra realizada en un espacio natural? Resulta reduccionista limitar otras relaciones

actuales entre arte y naturaleza a esta tendencia, pues ni conceptualmente estaríamos hablando del mismo tipo de obras, ni sus contextos coinciden”.<sup>114</sup>

Como vemos, esta autora nos da la pista acerca de no reducir a la categoría de Land Art toda manifestación artística que se desarrolla en la naturaleza o que hace uso de ella para su materialización. Entendemos que más alejado estará aún de esta categoría, el planteamiento artístico que propone nuestro autor objeto de estudio, cuando ni tan siquiera desarrolla su obra en el seno del espacio natural.

Llegados a este punto, hemos podido afirmar que “La biblioteca del bosque” de Miguel Ángel Blanco, es una obra artística que responde a un lenguaje propio que no debe ser clasificado dentro del Land Art español, ni de ninguna otra corriente artística específica, ya que aunque Miguel Ángel se planteara la no comercialización de su obra, sus motivos son bien distintos de los planteamientos del *Land Art*, y a pesar de que en estos veintiocho años, en alguna ocasión Blanco ha vendido algunos ejemplares, como medio de financiación, la intención del autor es la de cohesionar todos los libros para formar parte de una obra única.

Esta idea sería incompatible con la comercialización y abandono de ejemplares, que aunque con identidad propia, son partes integrantes de una pieza ideada desde un inicio con la propuesta de ir creciendo a la par que lo hiciera la experiencia vital del artista en el medio natural, donde todos y cada uno de esos libros, adquieren un mayor sentido o dimensión en su conjunto, en su puesta en común.

Por ejemplo el libro número 1 fue vendido en su momento a una coleccionista y hoy día ha sido devuelto al autor para ubicarlo en su lugar de origen.

Recientemente se han publicado unas declaraciones referentes a este tema donde Blanco afirma: “Me faltan 120 ejemplares, que a veces intento recuperar”<sup>115</sup>. Señala

---

<sup>114</sup> Gregoria Matos, *Intervenciones artísticas en espacios naturales en España*. Tesis dirigida por Tonia Raquejo Grado. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2008

<sup>115</sup> Descubrir el Arte. Sara Puerto. *Miguel Ángel Blanco. La Huella y la Materia*. Diciembre. 2013. Nº 178. Pág. 94-96.

también su desinterés por la comercialización con galerías aunque no descarta la venta de su obra a alguna institución o Museo.

#### 2.4.7. Visualización de La Biblioteca del Bosque

Las intenciones del artista respecto al lugar futuro en el que ubicar *La Biblioteca del Bosque* son claras. Su obra debe estar en un edificio construido para albergarla y éste, debería estar en Cercedilla, su lugar de origen y en plena naturaleza. Sin embargo las gestiones realizadas al respecto con las instituciones competentes, le han conducido a otros planteamientos, ya que por ahora es inviable dicha opción. Es por esto por lo que Blanco recientemente nos ha transmitido su deseo de poder visualizar su trabajo en un espacio dedicado a ella dentro de una institución museística, algo que a fecha de hoy, está pendiente de ser confirmado.

Hasta ahora, *La Biblioteca del Bosque* ha podido disfrutarse en numerosas ocasiones en las que el autor ha expuesto una serie de libros-caja con motivo de la invitación y celebración de eventos a los que ha sido reclamado. Así enumeramos cronológicamente las exposiciones más relevantes realizadas a lo largo de su trayectoria, donde La Biblioteca del bosque ha sido expuesta al público y participado tanto de forma colectiva como individual.

- *A Forest*. Galería La Cúpula. Madrid. 1986
- *La Fortaleza*. Galería Ángel Romero, Madrid. 1998
- *La cabaña mística*. Galería Columela, Madrid. 1990
- *Cosmocrator*. Galería Bárcena & Cía. Madrid. 1994
- *Biblioteca Nacional*. Museo del Libro. Biblioteca Nacional. Madrid. 1996
- *El vendaval libera las auras*. Galería María Martín. Madrid. 1997
- *Flor de nieve negra*. Diputación de Huesca. Huesca. 1998
- *Piedras mensajeras*. Galería María Martín y Galería La Caja Negra. Madrid. 2000
- *Sete lúas*. Casa da Parra. Santiago de Compostela. 2001

- *Las algas y los Alpes*. Galería Stefan Röpke. Colonia. 2002
- *Dendrologías*. Galería Almirante. Madrid. 2003
- *Geogenia*. Fundación César Manrique. Lanzarote. 2003
- *Botánica*. Museo Nacional de la Estampa. México. 2003
- *Musgo negro*. Abadía de Santo Domingo de Silos. Burgos. 2006
- *Visiones del Guadarrama*. La Casa Encendida. Madrid. 2006
- *Árbol caído*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008
- *Historias Naturales*. Museo Nacional del Prado. Madrid 2013

En la página web del artista<sup>116</sup>, se encuentran enumeradas todas y cada una de ellas, con las correspondientes imágenes, artículos de prensa, textos y críticas, para su consulta y visionado. Es éste un modo de transmitir la información, acorde con los tiempos, de las noticias más relevantes sobre la obra y prácticas artísticas que Blanco va desarrollando.



*“Visiones del Guadarrama”*. Casa Encendida, Madrid, Octubre 2006 – Enero 2007

<sup>116</sup> Miguel Ángel Blanco. Biblioteca del Bosque. <<http://www.bibliotecadelbosque.net/>> [Consulta el 14-02-2014]



*"Musgo Negro"*. Abadía de Santo Domingo de Silos (MNCARS). Septiembre-Diciembre 2006.

#### 2.4.8 Cuál es su finalidad

Si le preguntáramos al autor por esta cuestión, él nos respondería que en ningún momento él pretendió que su obra en sus inicios trascendiera con alguna finalidad concreta, ya que para él la realización de este trabajo significaba llevar a cabo una necesidad vital y artística que emanaba de sí mismo sin ningún objetivo concreto más allá que el de expresarse y desarrollarse dentro del ámbito del arte y la naturaleza.

Será con el transcurso de los años, cuando el trabajo artístico se consolida libro a libro, no pudiendo pasar desapercibido para quien que lo conociera. Fue así como la galerista MariPaz Pérez Piñán conoce el trabajo de nuestro autor en 1986 y comprendió que se trataba de una obra original que partía de un artista comprometido, cuyas características reunía argumentos dignos de ser expuestos y estudiados.

A partir de este momento han sido numerosos los autores y críticos del mundo del arte los que han transmitido opiniones acerca de la obra de Blanco y la finalidad de la misma, concediéndoles enfoques ecológicos o didácticos, poéticos e incluso místicos.

Pondremos un ejemplo con el escritor Antonio Muñoz Molina que realiza un artículo en el que manifiesta lo siguiente:

“Me olvidé de Miguel Ángel Blanco y sus cajas, de su biblioteca de árboles, pero a lo largo de los años me he ido haciendo aún más aficionado a ellos, por esos cambios de la vida que lo llevan a uno a prestar más atención a la naturaleza y a ser más exigente con los simulacros del arte, y mucho más desconfiado de los fetichismos culturales. Cuando era joven y quería ser novelista sabía muchos menos nombres de árboles que de directores de segunda fila americanos. Creía enfáticamente que mi oficio era nombrar el mundo y de todo el reino vegetal sólo podía reconocer unas cuantas hortalizas y los pocos árboles de mi dura tierra de secano: álamos acacias, olivos, higueras, granados. Como todo literato estaba convencido de poseer una sensibilidad extrema, pero, aparte de para la pintura o el cine, era miope para casi todo lo que no estuviera en los libros. Éramos una generación de pueblerinos empeñados ansiosamente en demostrar nuestras credenciales urbanas; nada era más provinciano en nosotros que la vehemencia de nuestro cosmopolitismo.

No parece que Miguel Ángel Blanco sea un converso reciente al amor por los árboles. Da más bien la impresión de que cuando no está en su estudio haciendo dibujos de árboles o inventando cajas y libros, va por el mundo en busca de los grandes bosques y de los ejemplares solitarios más célebres, no para verlos como monumentos o piezas de museo sino para encontrarse con ellos como un peregrino que viaja en busca de la presencia y de la sabiduría de un maestro o un santón de ancianidad venerable [...]

Voy por Madrid y me fijo más en la población inmóvil de los árboles que en el hormiguero de mis semejantes. En vez de entrar en el Museo del Prado me quedo admirando los cedros gigantes a lo largo de la fachada y un almez junto a la esquina sur en el que no había reparado hasta ahora. Doy la vuelta para mirar de cerca y

tocar las puertas formidables de Cristina Iglesias, que tienen algo de bosque fosilizado en bronce. Estoy escribiendo y al tocar la mesa pienso con remordimiento en el árbol que debió ser talado para hacerla, en los fantasmas de los árboles sacrificados para las estanterías y los libros de mi biblioteca...”<sup>117</sup>

Este artículo de Muñoz Molina, manifiesta la reflexión que le ha producido el encuentro personal y conocimiento de la existencia de esta obra. Creemos que es un ejemplo del sedimento que deposita *La biblioteca del Bosque* en la experiencia de quien la conoce, incluso a lo largo del tiempo, como comienza describiendo este autor.

El encuentro con la obra, tiene efectos inmediatos de impacto por tratarse de una pieza compleja, alejada de los circuitos comerciales artísticos, abrumadora por revelar secretos guardados algunos desde hace décadas en libros-caja y porque sólo es posible acercarse a ella, al conjunto completo, de un modo personalizado e íntimo. Todo ello hace que el encuentro con la obra, sea un momento muy personal que no reconocemos en parecido con ningún otro modo en el que solemos acercarnos a la visualización o percepción de otras obras de arte.

Pero parece ser por las palabras de Muñoz Molina, que lo más importante tras el primer encuentro son los “efectos secundarios” que produce. Parece que Blanco nos esté invitando a que realicemos cada uno nuestra propia recopilación de experiencias con el mundo natural, pues él sólo nos ha mostrado la suya, la que lleva haciendo durante décadas y su modelo metodológico. Pero el encuentro con su obra nos deja revisando el nuestro propio. Nos deja reflexionando sobre nuestro encuentro y relación con aquello de lo que claramente dependemos y nos muestra su respuesta que impacta por oposición, es decir, impacta por su aportación paciente “gota a gota” libro a libro, recorrido tras recorrido, constante en el tiempo en oposición a la aceleración y cambios que el resto adolece, impacta por la coherencia y compromiso que la obra lleva implícita, en un modelo social donde el compromiso a cualquier nivel, se encuentra comprometido. Impacta porque revela una práctica de la que ya hablaba

---

<sup>117</sup> Antonio Muñoz Molina, “Remordimiento de los árboles”. El País, Babelia, 8 de Noviembre 2.008

Hal Foster en su introducción al posmodernismo cuando asegura que: “ante una cultura de reacción por todas partes, se necesita una práctica de resistencia”.<sup>118</sup> Esto último es lo que consideramos una coordenada implicada en la identidad de esta obra.

Tras la lectura de los propios textos de Miguel Ángel, podemos extraer que el autor piensa con inconformismo, que “*los árboles siempre tienen las de perder ante el hombre*” y esta es una de sus ideas más manifiestas que subyace e imprime en toda su obra.

A partir de ahí hemos podido apuntar que la finalidad principal de este trabajo estaría relacionada con la intención de **subrayar la importancia del mundo natural** sensibilizando a todo aquel que conoce La Biblioteca, a que eleve a la categoría que merece dicho universo, haciéndonos revisar nuestras consideraciones personales sobre el mismo.



Imagen de Miguel Ángel Blanco con unas muestras de líquenes recogidas en una expedición en el Volcán de la Corona, Lanzarote. Junio 2003. Extraída del catálogo: Geogenia. Fundación César Manrique.

<sup>118</sup> VVAA. *La Postmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. Pág. 17

## CONCLUSIONES

### Introducción

Cuando se pretende abordar la Historia del Arte, incluso acotándola en unas coordenadas concretas espacio-tiempo, se tiene la sensación de que existen muchos tipos de “navegación” sobre la misma.

Una vez realizado el recorrido que entendimos necesario desde el origen, fuimos entendiendo que éste sólo podría realizarse de un modo superficial, apenas deslizándose por una superficie en la que ya es complejo no desviarse al tratar de atar los cabos necesarios que concederían la firmeza y sentarían las bases del estudio.

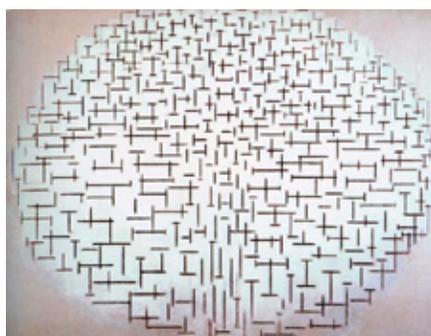
Una de las respuestas que ha proporcionado la realización de este estudio ha consistido en desvelar que todo lo trabajado en el mundo del arte, cualquier nuevo concepto que emerge, que alguien lo hace propio y lo trabaja, puede significar una **nueva modalidad de arte**, una nueva fórmula que satisface al artista por estar contando algo innovador y por lo tanto, **algo que surtirá algún nuevo efecto**.

En ese devenir y en esa introspección creadora, tanto en su concepto teórico-filosófico, como en la nueva metodología utilizada y por consiguiente nueva forma resultante, el artista, además de abrir nuevos caminos y escribir el proceso histórico, irá agotando todas las posibilidades dentro de ese campo concreto en el que trabaja explorando y explotando todos sus recursos hasta sus límites, para más tarde y seguramente con la ayuda de otros miembros participantes, trabajar otros enfoques, hasta finalmente modificar el significado original, pudiendo incluso llegar finalmente a significar algo completamente antagónico.

A parte de las alusiones que ya hemos realizado hasta ahora con Dadá, donde hemos podido observar la necesidad de este movimiento por encontrar y explorar los límites

de cada campo en el que trabajaban, cabría añadir algún ejemplo visual de esta idea expresada en los párrafos anteriores.

Veamos de un modo muy directo (leyendo las imágenes siguientes de izquierda a derecha) en Piet Mondrian, y en su tratamiento de la forma y concepto, su evolución pictórica, su distorsión a la vez que su innovación, cómo de lo conocido y de lo ya experimentado, va creando una síntesis en la que explora e indaga, acercándose cada vez más a un nuevo modelo que será finalmente el resultado plástico de una obra que supondrá una reflexión merecedora de una nueva denominación en el mundo del arte hasta ese momento clasificado. Pues como ya conocemos, con sus nuevas creaciones, se tendrá que comenzar a hablar entre otros conceptos, de Neoplasticismo y Abstracción algo que sin duda alguna, significará la apertura e inicio de otros nuevos universos plásticos.



1. "El árbol azul" 1909-1910. 2. "El árbol plateado" 1911.
3. "Manzano en flor" 1912 4. "Composición" 1914

De la primera obra realizada entre 1909-1910, a la última materializada en 1914, han transcurrido apenas cinco años en los que claramente el autor refleja la transformación formal y conceptual que experimenta su necesidad expresiva, debido entre otros motivos a sus viajes, a entrar en contacto con otros autores como Van Gogh o conocer las manifestaciones cubistas. A partir de este momento su evolución es muy rápida y podemos decir al igual que señalan otras fuentes<sup>119</sup>, que Mondrian desmaterializa la naturaleza de la que parte para realizar obras donde las formas dominantes se reducen a líneas horizontales y verticales, tal y como también podemos observar en obras consolidadas como "New York City" 1942.

Otro ejemplo quizá menos inmediato o evidente, sería el de Henri Matisse y su evolución en la utilización del color. Así podremos observar su pintura **de colores planos** de la primera etapa, establecida desde finales del S.XIX hasta 1917, como pueda ser su famosa obra "La danza" de 1910 (Fig. 1) o "La música" de 1911 (Fig. 2).



Fig.1



Fig. 2

Y la evolución que experimentará en su segunda etapa, establecida entre 1917 y 1941, donde utilizará un nuevo recurso del color para otorgar volúmenes dejando a un lado las tintas planas y explorando nuevas fórmulas dentro de su propio lenguaje.



*Odalisca con pandereta. 1925-1926*

Estas conclusiones sólo hacen referencia a lo que ya señalábamos en esta investigación acerca de los cambios y evoluciones a los que están sometidos las propias denominaciones conceptuales y sus contenidos semánticos, sin abordar los motivos que conducen al artista a materializar dichos cambios, pues estarán siempre sujetos al momento histórico y a los condicionamientos sociales y culturales que lo envuelvan.

Comprobamos cómo a lo largo del tiempo y en el estudio de la historia del arte encontramos la plasticidad, elasticidad y otras propiedades que tienen que ver con la deformación y dilución de los significados de estos conceptos, interpretados a través de obras artísticas, donde lo que subyace de fondo y genera es un **crecimiento constante y fluctuante** dirigido y acompañado como decíamos, de corrientes sociales que los enmarcan.

Este crecimiento que generalmente en la historia del arte conduce a otros, a modo de racimo, y estos a su vez a otros, hace que el estudio e investigación de estas capacidades humanísticas, tenga un sentido holístico impregnado e implícito en cada obra y por eso, en este punto, se hace tan esencial la figura del experto que a través de, primero su fascinación y vocación por esta realidad, y segundo su inmersión en el estudio de cada aspecto que la conforma, será capaz de originar y establecer los lazos

y asociaciones que irán permitiendo construir pieza a pieza una historia escrita e interpretada, capaz de traducir, mostrar y ordenar los hallazgos contrastados de cada momento.

#### PRIMERA PARTE:

Tras efectuar un breve recorrido por las definiciones de los conceptos como *naturaleza* o *paisaje*, y la evolución de los mismos dentro el mundo del arte, parece pertinente manifestar nuestras conclusiones al respecto de estas investigaciones y aclarar la complejidad que ha supuesto establecer un criterio unánime para definir el momento dentro de la historia de la pintura occidental, en el que ésta comienza a considerarse como pintura de paisaje. Concluimos que aunque la temática del paisaje supone una inmersión paulatina desde que en 1508 Giorgione pintara *La tempestad*, es en Alemania, en el período del romanticismo, con representantes como Caspar David Friedrich o Carl Gustav Carus, donde la representación del paisaje en la pintura se consolida como tal género.

Tratar este mismo aspecto en el mundo de la escultura, es decir, esclarecer cómo la escultura comienza a relacionarse con el espacio natural en su historia, ha supuesto encontrar entre los expertos mayor unanimidad de criterios. Han sido esclarecedores los estudios que han centrado sus intereses en la transformación del pedestal, pues concluimos que este elemento y la evolución del mismo en la trayectoria propuesta por Brancusi, precedida de Rodin, será determinante en la relación que a partir de este momento se podrá establecer entre escultura y paisaje, conjuntamente con las transformaciones socio-culturales que se dieron en su momento.

Comenzábamos la introducción de esta investigación persiguiendo dar respuesta a una observación realizada sobre una obra de arte del *orfismo* respecto de otra ubicada dentro de las coordenadas del *land art*. Intuíamos la presencia de factores políticos, sociales y culturales que condicionarían los cambios necesarios para que el artista produjera en sus resultados plásticos, obras de arte tan distanciadas tanto en sus aspectos procesuales como conceptuales o formales, por mencionar alguno.

Los dos ejemplos de los que partíamos (Delaunay *Circular Forms*, 1930 y Robert Smithson *Espiral Jetty*, 1970) han servido visualmente para marcar dos puntos dentro de la historia donde concluimos que el primero, estaría situado dentro de las coordenadas de la *modernidad*, mientras que el segundo, queda ubicado dentro de una etapa posterior denominada *posmodernidad* y de ahí las diferencias. Estos dos ejemplos de práctica artística, sirven como reflejo de los complejos procesos que tuvieron que darse dentro y fuera del mundo del arte para que éste pudiera comenzar a darse con otros nuevos comportamientos, metodologías, conceptos y resultados.

Una vez rebasados los límites del soporte, y repasando las obras del *Land Art*, las cuales implicaban la ejecución a gran escala de intervenciones en el espacio natural, hemos observado la evolución de esta práctica y comprobado que se inauguraba un aspecto de “incomodidad” incluso polémico, ya que con la ejecución de muchas de estas obras, se rebasaba otro límite relacionado con sensibilidades de índole ecológico. Recordemos el caso en el que Christo y Jeanne-Claude entre 1980 y 83 realizan *Surrounded Islands*, donde deciden colocar 585 m2 de lona de polipropileno para rodear 11 islas en Cayo Vizcaíno, Florida, y las protestas por parte de grupos ecologistas que surgieron en defensa del ecosistema marino al que se afectaba con dichas intervenciones.

Por lo tanto investigar estas prácticas artísticas y las rupturas que se presentan a partir de este momento, no sólo en la forma de visualización de las mismas o el impacto que producen dentro del mercado del arte, o los nuevos medios que se deben comenzar a manejar a partir de este momento, como el arte documental, audiovisual o fotográfico, sino que ha supuesto también reflexionar sobre el aspecto y aplicaciones didácticas necesarias en conexión con la defensa del medio ambiente.

De este modo, hemos centrado intereses en los inicios de la historia ambiental y de los primeros conflictos que surgen relacionados con el medio ambiente, tratando de encontrar coincidencias entre estos y las manifestaciones artísticas que se dieran como consecuencia de la apertura y visibilidad del problema medioambiental y los impactos que la nueva sociedad posmoderna provoca en el entorno natural.

Esta aproximación nos ha hecho investigar sobre los cinco procesos que intervienen en el *metabolismo social* y concluir que el crecimiento económico producido en las cinco últimas décadas, se encuentra desajustado en relación con los recursos naturales de los que disponemos, encontrándose este crecimiento por encima de la capacidad de regeneración natural de nuestro planeta. En consecuencia, política y filosóficamente, aparece el término *decrecimiento* como corriente de pensamiento que aborda este problema para encontrar y aportar las soluciones pertinentes que inicien los cambios necesarios y restablezcan los equilibrios que deben darse entre la relación sociedad-medio ambiente.

Ante estos hechos, corroboramos que el arte ofrece manifestaciones que permiten considerar un *arte ecologista* como respuesta de reacción frente a actitudes consideradas poco éticas con el medio natural. En nuestro estudio, hemos abordamos algún ejemplo como el presentado por Joseph Beuys, con su intervención *7000 Oaks* llevada a cabo frente al edificio que albergaba la exposición *Documenta de Kassel* en 1982.

En consecuencia, el estudio de este aspecto nos ha permitido aclarar los inicios y las motivaciones de las que partían artistas para la ejecución de estos proyectos, y ha hecho posible la valoración de obras o trayectorias actuales en nuestro país relacionadas con el medio ambiente.

Hemos identificado la relación existente entre las prácticas del *Land Art* y las obras de arte implicadas en la defensa, reflexión o compromiso con el medio ambiente, como hechos consecutivos interesándonos en estudiar cómo se articulan y cómo llegan estas tendencias a nuestro país, conclusiones que hemos manifestado en el siguiente apartado.



## SEGUNDA PARTE:

Aunque hemos entendido que no es procedente establecer categorías y reordenar prácticas artísticas según aproximaciones y coincidencias, sí hemos considerado un orden dentro de todas aquellas manifestaciones artísticas que han tenido relación con el espacio natural, con la pintura y el paisaje, con la escultura y el paisaje o con el acto de caminar en el seno de la naturaleza y la escultura, entre otros. Así, hemos podido establecer que dentro del conjunto de obras de arte que dialogan con el espacio natural, podemos diferenciar entre obras de arte que, *intervienen* en la naturaleza, *interaccionan* con la naturaleza, se *integran* en la naturaleza o *interpretan* la naturaleza.

Entre las obras que intervienen la naturaleza, estarían todas aquellas obras de arte que han supuesto una intervención en el medio natural y que éste ha servido de soporte en la materialización. Aquí podríamos englobar los autores y obras del Land Art. Por mencionar algún ejemplo: Dani Karavan o Robert Smithson.

Entre las que interaccionan con la naturaleza, se encuentran aquellas obras cuyo autor aunque interviene dejando alguna herramienta o medio, la obra es finalmente la expresión de la naturaleza en sí misma. Ejemplos: Walter de María *The Lightning Field*, 1977 o Mario Reis (*Nature Watercolour*, 2000).



Imagen de Mario Reis realizando una de sus obras en las que inserta un lienzo en un río (en este caso río Salmón, en Idaho, Estados Unidos) para que éste realice sus propias creaciones, como la imagen de la derecha, donde se pueden observar el resultado de 50 de sus *interacciones*.

Existen otras manifestaciones en las que la naturaleza es parte de la obra. Nos referimos a obras como las llevada a cabo por arquitectos como César Manrique, que ha conseguido integrar literalmente la naturaleza a la obra o viceversa y no porque exista un diálogo con ella al servirse de un soporte como ya vimos en Land Art, sino más bien porque están aproximadas y aunadas las funciones tanto estético-plásticas como estructurales o formales, donde la arquitectura en este caso no puede darse sin la naturaleza y donde ésta genera con la primera una relación de proximidad indisoluble.



Casa del arquitecto César Manrique realizada *sobre y en* un río de lava petrificada. “Edificada en 1968 sobre una colada lávica de la erupción ocurrida en la isla durante 1730-36, aprovecha, en el nivel inferior, la formación natural de cinco burbujas volcánicas, para configurar un espacio habitable sorprendente y ejemplar en cuanto actuación sobre espacio natural”.<sup>120</sup>Fundación César Manrique. Lanzarote.

Dentro de las *interpretaciones* de la naturaleza estarían aquellos artistas que utilizan la naturaleza como referente o como materia prima y cuya obra no se encuentra ubicada en ella. Ejemplo: Adolfo Schlosser, Perejaume o Miguel Ángel Blanco.

---

<sup>120</sup> Fundación César Manrique. En línea [http://www.cesarmanrique.com/fundacion\\_e.htm#](http://www.cesarmanrique.com/fundacion_e.htm#) [Consultado el 26-02-2014]

### **Conclusiones relativas a la obra *La Biblioteca del Bosque*:**

Investigar la obra *La Biblioteca del Bosque*, ha supuesto realizar un recorrido que se encuentra conectado no sólo a la temática tratada anteriormente en este estudio, sino que inclusive llegando a su término, sigue ofreciendo nuevas conexiones en las que seguir trabajando.

Esta compleja obra de Miguel Ángel Blanco ofrece en cada ejemplar la posibilidad de estudiar un universo no sólo de formas, o resultado plástico, sino de contenido temático, científico, y en muchos casos, como hemos comprobado, de encuentro con lo místico y sagrado.

Investigar sobre el proceso artístico de esta obra, ha implicado realizar el estudio recogido en la primera parte de este proyecto y remontarnos al momento histórico donde el origen de la humanidad era el origen del caminar y cómo en este acto se dan los procesos necesarios para que el hombre encuentre entre otros, un equilibrio entre sus impulsos neofílico y neofóbico siendo capaz de construir y avanzar por un lado y detenerse y reflexionar por otro.

Hemos comprobado cómo el simple acto de caminar, estudiado en antropología o en arquitectura, entre otras disciplinas, ha tenido un momento protagonista dentro del mundo del arte con las prácticas llevadas a cabo por Dadá, y cómo este acto más tarde ha sido también protagonista como experiencia artística en sí misma convertida en “objeto de arte” recordando a Richard Long en su obra *A line made by walking* (1967).

Estudiar la obra de Miguel Ángel, ha implicado estudiar el proceso en el que el propio artista toma decisiones vitales que marcarían el compromiso con su trabajo artístico, con su línea de investigación e incluso con su propia identidad personal, nos referimos al proceso de cinco años de retirada al seno de la naturaleza, en los que maduró e inició la andadura que le conduciría a casi tres décadas posteriores de materialización de obra artística, presentada en volúmenes (libros-caja) y conformando lo que hoy día es una obra única completada con más de 1.130 ejemplares y en proceso abierto.

Nos parecen oportunas y coincidimos con las conclusiones a las que llega la doctora Gregoria Matos, cuando manifiesta la ineficacia o la falta de sentido que supondría hoy día la clasificación de una obra de arte actual limitándola o encasillándola en unos parámetros concretos, pues hemos deducido que esta trayectoria artística corresponde a una expresividad individual y concreta donde la libertad de medios, recursos, lenguaje utilizado, forma de visualizarse, el modo de comercialización de la misma, y un largo etcétera que implicarían diferencias de índole semántico o de identidad, imposibilitaría en la actualidad una clasificación categórica.

Nos encontramos con esta dificultad si pretendemos ubicar *La Biblioteca del Bosque* dentro de alguna corriente artística, ya que esta obra responde a la materialización de un proyecto artístico único llevado a cabo por un artista y naturalista (combinación que ya supone una novedad dentro del mundo del arte contemporáneo), y que a la vista del propio autor tendría indefinidos incluso los límites referidos al medio expresivo.

Es un trabajo que lo englobamos dentro del mundo de la escultura, aunque si considerásemos su conjunto en una ubicación concreta (pues hasta ahora sólo se han expuesto al público ejemplares sueltos) podría ser vista como una instalación, donde cada libro independientemente del conjunto, sería un trabajo escultórico en sí mismo.

El carácter o identidad de esta obra es complejo por implicar la conexión directa entre el arte y ciencias como la botánica, ecología, mineralogía o entomología, por mencionar las más cercanas, teniendo en cuenta que sólo en el estudio de árboles están implicadas ciencias como la ingeniería forestal o la silvicultura, por enumerar las dos que más estrechamente conectan con la identidad de la obra que hemos analizado.

*La Biblioteca del bosque*, es una obra de arte que utilizando un lenguaje personal y único expresado y recogido en libros-caja describe y manifiesta respuestas contundentes acerca de la relación que debe establecerse entre naturaleza y ser humano (en ese orden).

Esta obra recoge otra faceta no científica referida al mundo de lo místico o sagrado donde el autor ha necesitado regresar y conocer los orígenes de otras culturas ancestrales, alguna vigente en la actualidad, para expresar y manifestar a través de su trabajo, que gran parte del universo natural sigue sin descifrar por el hombre, siguen existiendo por tanto misterios que se escapan del estudio empírico y que sólo la naturaleza parece tener las claves. Esta vía de desconocimiento proporciona al autor temáticas donde hacer visible su particular experiencia referida a estas incógnitas, imprimiendo a su obra un carácter de misticismo como elemento necesario para el entendimiento de la misma.

Si en un momento de la historia, se cuestionó el objeto artístico y se comenzó a otorgar importancia al trabajo procesual y a los documentos que recogían dichos procesos, la obra objeto de nuestro estudio, reconcilia estos dos aspectos uniéndolos en igualdad de presencia: objeto y proceso. Por un lado tenemos la ejecución del objeto libro-caja y por otro lado la experiencia que recoge cada uno de ellos correspondiente a un proceso visible de recorrido, de paseo, de lugar, de investigación científica, de selección de material, de composición, etc.

Después de contar con los análisis comparativos que hemos formulado en nuestro estudio, y en segundo lugar, con la opinión del propio artista, resumimos que La Biblioteca del Bosque es una obra original que interpreta una naturaleza cuyo autor ha tenido previamente que conocer, estudiar, transitar, recorrer y seleccionar, para que pueda ser llevada a cabo.

El proceso de creatividad requerido parte de conceptos repasados en los primeros capítulos como caminar, flânerie, psicogeografía, transformación de espacio, y que por todo ello estamos frente a una obra de arte compleja que reúne y alberga en sí misma todo un devenir histórico-artístico, que lejos de conformarse con transmitirnos esto, nos conduce a algún lugar más allá de lo ya conocido, y nos invita a reflexionar y establecer nuevas relaciones entre el arte y la ecología, arte y educación, arte y literatura y poesía, arte y mercado del arte y tantas otras relaciones que podrán ser objeto de estudio en investigaciones posteriores.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *“Arte y percepción visual”*. Alianza Forma. Madrid. 2008
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L. Madrid. 2000
- BENJAMIN, Walter *“Infancia en Berlín hacia el mil novecientos”*. Editorial Abada Editores.Madrid 2011. Título original: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk* [1929], Shurkamp Verlag, Francfort, 1983
- BERNÁLDEZ, Carmen. *Arte Hoy Joseph Beuys*. Nerea. Madrid. 1999
- BERNÁLDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Nerea. Madrid. 1999
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2002
- CHATWIN, Bruce. *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987;(Versión Castellana: Los trazos de la canción). Nuchnik. Barcelona. 1988
- CLARK, Kenneth. *L’art de paysage*. París Gérard Monfort, 1994 Cit en ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca nueva. Madrid, 2013
- DE BARAÑANO, Kosme. *Arte y Naturaleza en las transformaciones de la Escultura: nueva visión del Territorio y del Paisaje*. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 19,20,21 y 22 de Noviembre de 2010). 2010
- DUROZOI, Gérard. *Arte del Siglo XX*. Akal. Madrid. 2007
- FARTHING, Sthephen. *“Arte. Toda la historia”*. Editorial Blume. Barcelona. 2010
- FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago. *“El paisaje como sujeto activo: la mirada del otro”*. En: *Actas del Congreso Support/Surface. Escultura y Paisaje* (Altea, 19, 20, 21 y 22 de Noviembre de 2010)
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Edhasa. Barcelona. 2004

- GARCÍA MORENO, Eloisa. “Documentación artística y arte documental. Fuentes para el estudio del paisaje como obra de arte”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 21, 25 y 26 de Noviembre de 2011). 2011
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *La teoría de los colores*, cit. en Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva. Madrid. 2007
- GOMBRICH, E.H.. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 1997
- GRANDE, John K.. “*Diálogos Arte Naturaleza*”. Fundación César Manrique. Madrid. 2005
- GUILAINE, Jean. *La Préhistoire d’un continen à l’autre*, Librerie Larousse. París. 1989
- KRAUSS Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. VVAA. *La Postmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006
- MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005
- MORRIS, Desmond. *El mono desnudo*. Círculo de Lectores. Barcelona. 1969
- NOGUÉ, Joan. *El Paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2008
- PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis. *Land Art en España*. Ediciones Rubeo. España 2011
- RAQUEJO Tonia. *Land Art*. Nerea. Madrid. 1998.
- RYKWERT, Joseph. “The Street: The Use of Its History” en STANFORD ANDERSON (ed.), *On Strrets* M.I.T. Press, Cambridge (Mass), 1978; (Versión castellana: “La calle: el sentido de su historia”, en *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).
- SALVADOR, Josep. “*La construcción del paisaje en el arte contemporáneo: modelos de percibir y vivir nuestro entorno*”. En: *Actas del Congreso Internacional Support/Surface*, (Altea 21, 25 y 26 de Noviembre de 2011), 2011
- SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. Harper Collins, Londres, 1995. Citado en *Land&Scapeseries: Latinscapes. El paisaje como materia prima*. Gustavo Gili. Barcelona, 2008

- SIMMEL, Georg. *Filosofía del Paisaje*. Casimiro. Madrid, 2013
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma. Madrid. 2004
- VVAA. *La Postmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006
- WALLIS, Brian. *Land art y arte medioambiental*. Jeffrey Kastner (ed.) Phaidon. Barcelona 2005

#### ARTÍCULOS EN PRENSA Y REVISTAS:

- Antonio Muñoz Molina, *“Remordimiento de los árboles”*. El País, Babelia, 8 de Noviembre 2008
- Baglione, Luis. *“Usos de la tierra diatomea”*. Revista Técnica Núm 27. Septiembre 2011
- CASTRO, Eugenio. *“Entrevista con Miguel Ángel Blanco”* en Arte y Naturaleza. Núm 32, Julio-Agosto 2004
- Descubrir el Arte. Sara Puerto. *Miguel Ángel Blanco. La Huella y la Materia*. Diciembre. 2013. Núm 178.
- ROMERO, Dionisio. *Miguel Ángel Blanco. Agenda. Ciencia y Medio Ambiente en Madrid*. Fundación Félix Rodríguez de la Fuente. Madrid 2005. Núm 24.
- S. WAGSTAFF, *“Talking with Tony Smith”*. *Artforum*. Diciembre 1.966
- VVAA, *Joan Martínez Alier y la historia ambiental*. Aula, 2003, Núm 12
- VVAA, *La historia ambiental y el fin de la “utopía metafísica” de la modernidad*. Aula, 2003. Núm 12

## CATÁLOGOS:

- *Historias Naturales*. Un proyecto de Miguel Ángel BLANCO. Museo del Prado. Madrid. 2013
- *Árbol Caído*. Miguel Ángel Blanco. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2008
- *Flor de Nieve Negra*. MADERUELO, Javier. Diputación de Huesca. 1998
- *Musgo Negro*. Miguel Ángel Blanco. Burgos. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos y Abadía de Santo Domingo de Silos
- *Otras Naturalezas. Auguraculum*. Miguel Ángel Blanco. Ámbito Cultural - El Corte Inglés. Madrid. Febrero 2011.
- *Simonds*. SIMONDS, Charles. Kosme de Barañano (pról.). Edición IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia. 2003.
- *Visiones del Guadarrama*. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra. La casa encendida. Madrid. 2006.

## DOCUMENTOS AUDIOVISUALES:

- *El documental*. Guión y Realización: Cosima Dannoritzer RTVE 2011 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-comprar-tirar-comprar/1382261/>>
- *Metrópolis*. Directora: María Pallier. Realización: Marisa Martínez. RTVE . 9 Mayo 2011 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-daniel-canogar/1094773/>>
- Rtve. El escarabajo verde. *De tal árbol, tal madera*. Dirección: Manel Arranz. Emitido 09-02-2009 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-escarabajo-verde/escarabajo-verde-tal-arbol-tal-madera/409819/>>

**TESIS CONSULTADAS**

- MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones artísticas en Espacios Naturales. España (1970-2006)*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2008
- DI PAOLA, Modesta. *Desplazamientos Temporales. El caminar como experiencia artística-filosófico en el territorio urbano*. (Parte I). Interartive 16, December 2009
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. *Orientación y Desorientación en la ciudad. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. Universidad de Granada. Octubre. 2005
- DO ROSARIO CARDOSO, Filomena. *Las poéticas de La Naturaleza en la Biblioteca del Bosque. Una Aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*. Universidad Politécnica de Valencia. 2012

**OTRAS TESIS RELACIONADAS:**

- GILMARTÍN DE CASTRO, M. Ángeles. *Conocimiento social del paisaje. Componentes y dimensiones del juicio estetico*. Universidad Autónoma de Madrid. 1996
- SÁNCHEZ GINER, María Victoria. *El paisaje: ecotono multidisciplinar en el arte actual*. Universidad Politécnica de Valencia. 2009
- SÁNCHEZ CIFUENTES, María. *El paisaje: síntesis y evolución del pensamiento humano (el concepto de naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento)*. Universidad Complutense de Madrid. 1997

**ARTÍCULOS Y PÁGINAS CONSULTADAS EN LA WEB:**

- Barreno, Jorge. “Una nueva teoría trata de explicar cómo se movían los moáis” [en línea]. *El Mundo.es*. 26 Octubre 2012  
<<http://www.elmundo.es/america/2012/10/26/noticias/1351224759.html>>
- BERGERA, Iñaki. *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. [en línea]. Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo, Junio 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza.  
<<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/76/02bergera.pdf>>
- Civantos, Daniel. “Descubren al sur de los Urales el que podría ser el geoglifo más antiguo del mundo”. [en línea]. *La información.com*. 1 Octubre 2012.  
<<http://blogs.lainformacion.com/futuretech/2012/10/01/geoglifo-urales/>>
- DE JORGE, J. “El continente de plástico del Pacífico crece de forma alarmante” [en línea]. *ABC.es Ciencia*. 9 de Mayo 2002.  
<<http://www.abc.es/20120509/ciencia/abci-continente-plastico-pacifico-crece-201205091040.html>>
- *Ecoosfera*. Las heridas del paisaje americano: fotos aéreas de granjas industriales. Septiembre 22 <<http://www.ecoosfera.com/2013/09/las-heridas-del-paisaje-americano-fotos-aereas-de-granjas-industriales/>>
- El cultural.es. *Duchamp escritor*. 6 de Abril de 2012.  
<[http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3018/Duchamp\\_escritor](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3018/Duchamp_escritor)>
- *El País* [en línea]: *Los muertos sin nombre de RioTinto. La primera protesta ecologista de la historia costó más de cien vidas en 1888*. 25 de Marzo de 2007. En el servidor <[http://elpais.com/diario/2007/03/25/domingo/1174798359\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/25/domingo/1174798359_850215.html)>
- Miguel Ángel Blanco: <<http://www.bibliotecadelbosque.net>>
- Convenio Europeo del Paisaje ratificado por España. Capítulo 1, Disposiciones generales. Artículo 1, definiciones, Apartado a. [en línea]  
<<http://search.babylon.com/?q=Convenio+Europeo+del+Paisaje+ratificado+por+Espa>

%C3%B1a.+Cap%C3%ADtulo+1%2C+Disposiciones+generales.+Art%C3%ADculo+1&tt=010412\_crm&babsrc=SP\_crm>

- La voz del Rioba. *La entrevista del lunes: Javier Moro*. 2012. <lavozdelrioba.com/2012/09/03/la-entrevista-del-lunes-javier-moro/>

- LAZKANO, Jesús Mari. "LAZKANO" [en línea] Disponible en web <http://www.jesusmarilazkano.com/>

- National Geographic. Avispas. <http://nationalgeographic.es/animales/avispas>.

- VeoVerde [en línea]: *Arte, Ecología y Joseph Beuys*. Betazeta Networks, S.A. 2012. En el servidor <http://www.veoverde.com/2009/09/arte-ecologia-y-joseph-beuys/>

- Xilotecas:

<http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/abendschau-der-sueden/ausstellung-holzbibliothek-egersberg-100.html>

<http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/abendschau-der-sueden/ausstellung-holzbibliothek-egersberg-100.html>

- <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/23/galicia/1343067976\_231253.html>

- <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/8008.htm >

- <http://www.elcultural.es/version\_papel/ARTE/33602/Miguel\_Angel\_Blanco>

- <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/Convenio\_europeo\_paisaje.pdf>.

- <http://www.bibliotecadelbosque.net/>



## ANEXOS

ENTREVISTA REALIZADA A MIGUEL ÁNGEL BLANCO EL 11 DE MAYO DE 2013

MAB: Miguel Ángel Blanco

AEM: Ana Esther Maqueda

AEM: ¿Qué ha significado para ti caminar por senderos de la naturaleza?

MAB: Yo siempre he buscado una naturaleza lo menos pisada posible, es decir, me alejo un poco del paisaje para centrarme más en la naturaleza virgen o casi inexplorada, que en muchas ocasiones la encuentro incluso en mi propia ciudad, puede estar muy cerca de ti ese rincón inexplorado o también lejos. Para mí es muy importante el hecho de acercarme a estos lugares y para ello lo más inmediato es el caminar. Caminar con ese ritmo lento, pausado y meditativo si quieres, ayuda a observar y valorar o atesorar lo que sentimos llevando a cabo esta experiencia.

AEM: Una vez que has explorado o transitado un paraje natural ¿cómo conectas con los materiales que vas a utilizar en tus libros?

MAB: Esos tesoros que encuentras, esas pequeñas partículas que pertenecen a la naturaleza, las selecciono y las deposito en las mesas de trabajo de mi estudio, algunas germinan en un tiempo y otras, hablan o provocan la obra a realizar, pero debe darse antes un proceso de sedimentación en el estudio hasta que esta materia emite su forma espiritual.

AEM: ¿Dónde se encuentra tu obra dentro del mundo del arte?

MAB: Es muy difícil clasificarme aunque curiosamente realizo una obra que de alguna manera cataloga los reinos de la naturaleza. Mi trabajo se aproxima más a un gabinete de maravillas naturales que a otros movimientos artísticos más históricos como el *land*

*art*, con el que no me siento identificado, porque entre otras cosas no me gusta dejar huellas en el paisaje. Esta sería está mi posición.

AEM: Cuando decides retirarte de tu ciudad e ir a vivir a Cercedilla, ¿lo hiciste impulsado por una disconformidad con tu entorno sociopolítico o cultural?

MAB: Mi entorno sociopolítico no ha afectado a mi trayectoria artística. No me he sentido cerca de los movimientos artísticos propios de mi época como por ejemplo “la movida madrileña”. Mi vida transcurrió en Cabanillas. He vivido cerca siempre de parques de ciudad, el Parque del Oeste primero, luego el Parque del Retiro. Aquí, junto a estos parajes naturales ocurrían cambios. El arte empezó a aparecer en el Palacio de Cristal y en el Palacio de Velázquez, donde se trajeron exposiciones como la de Henri Moore, que fue todo un acontecimiento para mí ya que por primera vez veía cómo se integraron esculturas en la naturaleza, fue algo trascendente.

Paralelamente a estas novedades que sucedían en Madrid, yo iba a Cercedilla con mis padres y seguía manteniendo siempre el contacto con el entorno natural. Tengo que mencionar que mi descendencia ha sido de guardas forestales, por lo que casi puedo decir que por mis venas corre la resina de los pinos.

AEM: Coméntame cómo fueron tus inicios con el mundo del arte y cuáles fueron tus primeras influencias.

MAB: En mis primeros contactos con las galerías de arte de Madrid, conocí a Tapies y su trabajo con la materia que siempre me interesó. También pude conocer a Joseph Beuys, y su trabajo del cual pude extraer algunas referencias, pero salvo esto, no puedo decir que haya tenido influencias de otros artistas, ya que lo fundamental para mi obra siempre ha sido el contacto con la naturaleza. Quizá el artista más cercano para mí ha sido Adolfo Schlosser. Coincidimos en una exposición en el Centro de Arte Reina Sofía titulada “Naturalezas Españolas” comisariada por Paco Calvo, en la que se aglutinaba una visión de cómo se había trabajado en España la naturaleza en el arte. De ahí surgió una amistad que nos llevó a caminar juntos en alguna ocasión. Aunque

teníamos cada uno nuestro propio valle y lenguaje, había muchos puntos de conexión en nuestra forma de expresar la naturaleza.

AEM: Cómo ha sido tu formación.

MAB: No he tenido escuela. Siempre he sido solitario y yo mismo me he buscado mi propio cauce.

AEM:Cuál es la finalidad que propones con tu obra.

MAB: Cualquier tipo de arte trata de concienciarnos, enseñarnos y elevarnos con respecto a la realidad. Creo que el planeta tiene sus propios ritmos y palpitos que a veces el ser humano los puede acentuar o no, pero pensemos que ha habido varios exterminios masivos antidiluvianos donde la naturaleza ha sido arrasada y más tarde ha podido salir adelante y regenerarse. Por supuesto soy defensor de la naturaleza, pero no activista ecologista, soy ecólogo, sensible a la naturaleza. Yo noto en mis exposiciones que la gente es muy sensible a ella.

AEM: Qué representa para tí la tecnología

MAB: ¿La tecnología? Es inevitable convivir en un mundo contemporáneo. La tecnología nos ayuda incluso con la aportación de los nuevos materiales para salir a caminar con un equipamiento adecuado que haga más cómoda y segura la praxis. También utilizo las tecnologías en materia fotográfica ya que nos ofrece un nuevo lenguaje digital.

AEM: La Biblioteca del Bosque es una obra que no comercializas. ¿Qué otras actividades artísticas realizas además de ella para financiarte?.

MAB: En este momento combino la actividad de comisariar proyectos, algo muy interesante para mí, como por ejemplo la exposición que voy a realizar en breve y que para ello traeré de la Indian Gallery trabajos de George Catlin, los cuales tendré ocasión de hacerlos dialogar con mis libros de La Biblioteca del Bosque. Esta actividad

me lleva a ejercer otras investigaciones para preparar estos proyectos tan ambiciosos que se realizarán próximamente tanto en el Museo del Prado como en el Museo Thyssen. Me considero un artista puro, no comercializo mi obra, no vendo, son mis proyectos de investigación paralelos que me solicitan los que realizo y los que me permiten financiar el resto de mi obra.

AEM: Supongo que llevar a cabo estos importantes proyectos afectarán al ritmo de trabajo y dedicación en la continuidad de La Biblioteca del Bosque.

MAB: La Biblioteca continua a un ritmo más lento, como obra asentada. Ahora no tengo ninguna prisa, sólo hago los libros que siento imprescindibles. Me centro en la investigación de nuevos horizontes artísticos y trato de conocer a artistas raros buceando en la historia del arte.

AEM: La visualización de tu obra es también única y complicada, ¿cómo se resolvería este tema a la hora de enfrentarla a un público numeroso?

MAB: La obra no puede consultarse cuando se expone, sin embargo la tecnología nos permite a través de los libros digitales, visualizar las páginas que quedan ocultas al exponer mis libros. Hasta en eso es una obra única, es rara de ver.

AEM: ¿Dónde te gustaría que algún día tu Biblioteca estuviera ubicada para poder ser visitada por el público?

MAB: Un proyecto artístico y vital como La Biblioteca del Bosque, que nace en el valle de la Fuenfría, debería tener allí su ubicación, en un centro de arte, pero esto es muy complicado de hacerlo realidad. Trato de mantenerla unida en su conjunto para que finalmente sea albergada en un museo. Piensa que en España incluso Chillida-Leku no ha podido continuar con su apertura. Solo hay alguna excepción como la Fundación César Manrique. De momento las circunstancias serán las que decidan si La Biblioteca del Bosque podrá o no tener un lugar propio.

## BIOGRAFÍA

(La biografía que hemos anexado en este estudio estaba realizada hasta el año 2006, por lo que hemos completado la trayectoria artística de Blanco desde esta fecha hasta el año 2014).

### 1958

Nace en Madrid, el 12 de marzo.

### 1980-1984

Busca en el bosque un destino. Entiende que necesita la soledad y la naturaleza para definirse como artista y, a partir de 1980, vive en el Valle de la Fuenfría, en Cercedilla. Hace de las laderas de Siete Picos, La Peñota, La Maliciosa y Valsaín su gran estudio. Rechaza los lenguajes preestablecidos; no le interesa la formación académica sino el desarrollo a través de la experiencia. De las dos acepciones, literal y metafórica, que pueden darse al término emboscado, ambas le cuadran a Miguel Ángel Blanco. Éste vive en el bosque, pero, aunque no lo hiciera, su actitud seguiría siendo la de un emboscado. De hecho, la decisión tomada por Miguel Ángel Blanco, hace ya algunos años, de irse a vivir fuera de la ciudad, en plena serranía madrileña, vecino al bosque, estuvo cargada de significación moral. Fue un gesto de voluntario apartamiento, que ha de recordarnos la extrema determinación con que tradicionalmente en nuestro país alguien decidía "echarse al monte".

### 1985

Durante uno de sus largos paseos, tres cuervos le conducen a unas cajas de madera, que le revelan el medio en el que encontrará su forma de expresión propia: el libro-caja. Las vivencias, los encuentros y los descubrimientos en la naturaleza le dictan desde entonces los asuntos y los contenidos de sus obras. Como él lo define en su primer texto publicado: "El bosque como generador de imágenes, espacio concebido esencialmente como lugar de metamorfosis y migraciones"<sup>2</sup>.

El libro-caja ha sido durante veinte años, y seguirá siéndolo, el receptáculo de toda una vida dedicada a observar, elegir, atesorar y transformar la infinita riqueza natural. Cada

uno de sus componentes y cada uno de los gestos que intervienen en su elaboración tiene un significado, que el artista ha explicado; El libro, instrumento por excelencia de transmisión de conocimientos, no está compuesto, en mi caso, de palabras. Es otro el lenguaje el que habla. Es el fragmento de naturaleza capaz de comunicar todo un mundo al que las palabras sólo pueden aproximarse. Invocaciones silenciosas. Cuando ejecuto un libro sigo un ritual. Para lograr una obra verdaderamente pletórica de energía es fundamental no salir en ningún momento de ese estado de concentración. La montaña interviene en la creación: es el momento en el que, en mis recorridos atentos, se produce la *visión*. Pero también participa en otro sentido: me proporciona los materiales que incluiré en la caja o que me servirán para hacer los dibujos de las páginas. [...] El sucederse de las páginas es asimilable al movimiento del alma al caminar, relación que otorga al libro un carácter dinámico.

La caja es un pequeño santuario recóndito, un *sancta sanctorum*. Sellada con vidrio, hermética para mantener sus contenidos, es arca, esenciario, relicario y crisol todo a un tiempo. Materiales que liberan imágenes ocultas. Dentro de una pequeña caja pueden abrirse abismos insondables, vislumbrarse lagos profundos, espacios infinitos, tormentas, arroyos, fuegos... y hasta, a través de una gota de resina, la formación del Universo. Micropaisajes. El libro caja es la memoria de lo inmemorial. Pero nunca podremos abarcar la infinitud de la dimensión íntima<sup>3</sup>.

Sin medios económicos y confiando en la función proveedora del entorno boscoso, recoge maderas y cristales en casas abandonadas, con los que hace durante un tiempo los libros. Éstos no son la única vía que explora. Los cristales le atraen, los relaciona con la amplificación de la visión que experimenta. Hace cuadros pintando con blanco de España cristales procedentes de Casas abandonadas, Sierra del Guadarrama (1984-1986); interior de una nevera (1985); cementerio de coches en Carabanchel Alto, Madrid (1984); cristales submarinos, mar Mediterráneo (25.9.1984);

Monasterio de El Paular, antigua cartuja, siglo XIV (9.6.1984); farolas de la Plaza del Ángel Caído, Madrid (5.10.1984); Monasterio de El Escorial, sótanos (29.8.1984); Monasterio de El Escorial, casas de los oficios (29.5.1984); bar, Los Arroyuelos (26.5.1984); semáforos del túnel de la estación de Cercedilla (1985)<sup>4</sup>.

Para enfrentarse a lo desconocido, a lo misterioso en la naturaleza, realiza una ceremonia de purificación con la que pretende romper con las pautas o conductas estandarizadas de la sociedad. Es el “Taurobolium, rito que haciendo aspersiones de sangre de toro pretendía borrar el carácter que imprime el bautismo”<sup>5</sup>. Se embadurna con la sangre de un toro blanco de 500 kilos, y la extiende sobre *Cristal absoluto de la sala C*. Con trozos de hojalata encontrados y fragmentos de ramas hace los “habitantes del bosque” y los “ermitaños”, figuras vagamente antropomórficas, que presenta a veces dentro de cajas.

### **1986-1987**

La galerista M<sup>a</sup> Paz Pérez Piñán se interesa por su trabajo. En su despacho de Madrid tiene un pequeño dibujo sobre papel, “un fondo negro en cuyo oscuro centro brillaba el resplandor de un cristal”<sup>6</sup>, que Francisco Calvo Serraller ve allí; comprende el potencial del artista y le facilita el contacto con Valle Quintana, directora de la galería La Cúpula. En julio se inaugura su primera exposición individual, *A Forest*. Es la primera selección de libros de la Biblioteca del Bosque, que aún no había alcanzado el medio centenar de volúmenes, acompañada por las cajas con los “habitantes del bosque” y cuadros de cristales pintados. En el texto del catálogo, Calvo Serraller escribe:

De vez en cuando, incluso en nuestra sociedad secularizada, regresa un hombre del bosque. Es uno de esos artistas desplazados y melancólicos —románticos—, que creen haber visto a un dios y vuelven con un mensaje sagrado. Profetas, taumaturgos, magos, esta extraña clase de artistas debería ser hoy definida como hierofantes. [...]

Ocultar y desvelar lo íntimo es lo propio del artista romántico. Con sus cajas Miguel Ángel Blanco trata de proteger su intimidad, pero también de transparentarla. Con ello nos topamos con otro elemento básico de su poética artística: el cristal. Este es un elemento antitético con el oscuro recogimiento de la intimidad. Yo diría, incluso, que con la esencia misma del bosque. El cristal quema los bosques. La antítesis entre el bosque y el cristal es muy honda, casi arquetípica. Cada uno de ellos representa un anhelo humano primordial —la vida y el pensamiento—, cuya discordia ha provisto al arte de sus más rotundos emblemas. [...] Consciente e inconscientemente, quien

introduce en su obra tan poderosas metáforas como el árbol de la vida y el cristal de la muerte, se mueve en el terreno de la profecía. Rememora un paraíso, anuncia una plenitud. Es artista, sí, pero como hierofante, taumaturgo, liberador. Busca edificar la felicidad<sup>7</sup>.

Es seleccionado por Francisco Calvo Serraller y Ana Vázquez de Parga para la gran colectiva *Naturalezas españolas, 1940-1986*, que se abre en noviembre de 1987 en el Centro de Arte Reina Sofía. Se incluyen algunos de sus primeros libros en la sección “Sobre la naturaleza” y la exposición viaja a Zaragoza, Valencia, Albacete y Oviedo.

### **1988-1989**

En marzo de 1988, exposición individual en la galería Ángel Romero de Madrid. *La fortaleza* desarrolla la idea de la montaña como refugio, como recinto defensivo y atalaya para la visión. Además de algunas cajas de hierro y libros-caja en los que recreaba los pasadizos imaginarios de esa fortaleza natural, así como de las esculturas de *Atalayas*, las piezas mayores son grandes esculturas articuladas de gruesa chapa de hierro, troqueladas con un lenguaje cifrado de rendijas, a las que el artista se refiere como “branquias”. Álvaro Martínez Novillo las describe como ...varios paños recortados en su parte superior en formas dentadas de cordilleras elementales, que también llevan nombres evocadores: *Fortaleza montaña, Fortaleza sierra, Fortaleza de las rocas, Pacto de los montes...* A pesar de no hacer su autor ninguna concesión figurativa —la superficie de estas obras está acabada con el oxidado natural— sus esculturas consiguen enviarnos diáfananamente un mensaje totalmente paisajista. Una claridad de ideas verdaderamente envidiable<sup>8</sup>.

En marzo de 1989 expone en la galería Ferrán Cano de Palma de Mallorca obras relacionadas con el proyecto *La fortaleza*, bajo el título de *Singladuras*. Funde en bronce las más altas ramas de copas de pino, que simbolizan la sujeción del cielo, y un grupo de “habitantes del bosque”.

Viaja a través de la cordillera del Atlas, en Marruecos.

Presenta libros de la Biblioteca del Bosque —que en 1989 aumenta en 75 volúmenes— en Line Art, Gante (Bélgica), en Octubre, y en la feria de Los Ángeles (Estados Unidos) en diciembre.

**1990**

Año de apertura internacional. Expone, en marzo, en la Galerie Façade, en París, y participa, entre abril y septiembre, en el programa *Le jardin dans tous les sens*, diseñado por la Direction des Parcs, Jardins et Espaces Verts de la Ville de Paris: expone en el Musée en Herbe del Bois de Boulogne una selección de la Biblioteca del Bosque.

En junio inaugura individual en la Galerie Bureaux et Magasins, en Ostende, con los libros recientes.

En noviembre muestra otra serie escultórica, *La cabaña mística*, en la nueva galería de Valle Quintana, Columela. Esta serie parte de la estructura de planos articulados de las “fortalezas”, pero presenta una mayor geometrización e incluye paneles de pino costero de los bosques de Valsain. La exposición se completa con libros de la Biblioteca del Bosque y un conjunto de *Dibujos del hombre árbol*, ejecutados en el bosque, a cielo abierto, con tintas chinas sobre papel vegetal y utilizando como pincel ramas verdes de pino.

Las esculturas, hechas con madera y hierro, constituyen lo que podríamos denominar una ciencia armada, como lo es el conocimiento, cuyas raíces han llegado a la profundidad mineral, pero también una sabiduría forjada, capaz de navegar cual barca que surca los misterios de la vida. [...] La cabaña o cueva del eremita, en medio del bosque, en la ladera de la montaña, es el refugio de los misterios, que garantizan el salvamento o la salvación del extraviado en busca de la verdad. [...] Los dibujos son las aspersiones que salpican las ramas sobre el papel vegetal. Es una escritura del bosque en la que el calígrafo sacude una energía que deja unas huellas impresas<sup>9</sup>.

**1991-1993**

En los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial de 1991 se expuso un grupo de libros sobre el histórico Pino de las Tres Cruces, ejemplar de pino laricio situado en el Valle de Cuelgamuros que marcaba el linde de los municipios de El Escorial, Guadarrama y Peguerinos y que fue referencia durante siglos para los caminantes de la sierra del Guadarrama. El pino fue derribado poco antes por una tormenta y Miguel Ángel Blanco recogió sus fragmentos en esos libros y en los

presentados en la Galería Bureaux et Magasins al año siguiente (en octubre, con el título *El Pinus nigra de las Tres Cruces*). Un homenaje similar toma forma de libro cuando un almez histórico del Jardín Botánico de Madrid cae.

En el invierno de 1992 se realizó una numeración de corta, cerca de dosmil pinos, en la zona de bosque de Los Helechos, en el Valle de la Fuenfría, parte profunda, sombría y casi inalterada. El artista se propuso salvar los pinos que por su antigüedad, majestuosidad, por sus formas y rareza, consideró que debían seguir existiendo.

Para ello camufló sus marcas de corta, pasando los números a otros pinos de menor importancia, o borrándolos y volviendo a cubrir la marca con la corteza. Esto creó confusión en los leñadores, y en principio se detuvo la corta. Por no estar seguro de la eficacia a más largo plazo de esa estrategia, se dirigió a la Agencia de Medio Ambiente para solicitar la salvación de veinte pinos, y consiguió finalmente evitar la corta en su totalidad en esa zona. De esta acción surgió una serie de libros titulados *La salvación*.

Comienza a reunir acículas (hojas de conífera) procedentes de todo el mundo, con las cuales fabrica centenares de rudimentarios sellos. Impregnados de tinta, dibujan sobre papel de Nepal —hecho con fibra de lokhte— formas individuales o agrupaciones, que disuelve después con alcohol para provocar la aparición de sus “espíritus volantes”, en paisajes brumosos de aire oriental. Las acículas protagonizan un amplio grupo de libros-caja que se expusieron en la galería Columela de Madrid en septiembre de 1992, junto a varias series de dibujos. José Ramón Danvila comentaba acerca de estas obras, A pesar de los títulos —*Batalla celeste, Espíritu volante, Angel caído, Signatura*, etcétera— estas obras pueden ser leídas libremente, ya que la imagen, por abstracta, se ofrece con la libertad expresiva que el espectador elija. Paisajes de actitudes, crónica de una acción o sombras de la misma, el reflejo definido, por la maestría de una solemne técnica del dibujo, todo parece confluir en un terreno donde no caben dictados orientadores y sí la capacidad para adjudicar nuevos valores gráficos a un tono representacional que sólo fija normas al reflejo de la realidad.

Blanco es un exquisito dibujante. Cuenta para ello con unos medios materiales de gran impacto a pesar de la suave presencia de un parentesco orientalista, pero mucho más

importante es el sistema cómo los usa. Definición, por un lado, del elemento que los origina, pero inmediata destrucción de la figura para proyectar un lugar evanescente en el que la mancha descubre sensaciones que la primera huella no es capaz de describir. La naturaleza llevada a la esencia de un roce que impresiona, pero no marca más que la piel; sugerencia de clima y de atmósfera, de una infinita poética que traspasa los límites de la materia y de las imágenes para advertir la importancia de ese cúmulo de emociones que contienen<sup>10</sup>.

Uno de esos libros de acículas fue seleccionado, en las mismas fechas, para la VIII edición del Premio de Pintura L'Oréal, que se pudo ver en la Casa de Velázquez y en la Maison des Arts Georges Pompidou de Cajarac (Francia). Al año siguiente mereció, con el libro *Auet*, nº 526 —realizado con líquenes procedentes del Valle de Arán—, el primer accésit de este certamen y, además, obtuvo una beca de la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York.

En 1993 es seleccionado para la colectiva, organizada por la Comunidad de Madrid en la sala de Puerta de Toledo, *El libro en sus mil formas*. Participa en la feria Art Chicago.

#### **1994**

Exposición, en noviembre, en la Galería Bárcena & Cía., en Madrid, que muestra un giro hacia el cielo. Piedra y vidrio son los materiales que emplea en una serie escultórica de estelas arcaicas, grabadas con líneas de fuerza ascensional, y formas de galaxias fundidas en vidrio en la Real Fábrica de Cristales de La Granja. El mismo concepto de cambio de estado de la materia, de transmutación a través del calor, domina la serie de libros con resinas —en bruto, fundidas o en polvo— de diferentes árboles y lugares del mundo. Durante ese año había estado buscando y recolectando directamente de los árboles (también en las viejas resineras segovianas, como la de Navas de Oro) todas las variedades de resinas de las que tuvo noticia.

La resina, pues, es la sangre del árbol. Pero es ya, en estado natural, un material transubstanciado, puesto que ha surgido de la tierra, compuesta de sus minerales, y se ha dirigido, a través de las venas lígneas, hacia la luz, hacia el exterior. Tiene de por sí, por tanto, el anhelo de la ascensión, pero se nos presenta opaca. Miguel Ángel Blanco

ha captado este anhelo y lo ha multiplicado por un medio tan ancestral y tan mágico como el fuego. Las llamas extraen el brillo de la resina, su luz, su conexión con la materia estelar. Ponen de manifiesto su pureza y su transparencia, su capacidad reflectante. La llama vitrifica<sup>11</sup>.

La UNED adquiere el libro nº 536, *Piedra lunar*, para su nueva biblioteca y la Calcografía Nacional selecciona el nº 580, *El espíritu del árbol*, para el II Premio Nacional de Grabado.

### **1995**

Gana el Premio Nacional de Grabado con *El pentagrama viviente*, libro nº 620, a partir de cuyas páginas se realiza una edición. Es un libro con estampaciones de sellos de coníferas y una xilografía formando una estrella de cinco puntas que simboliza el desarrollo del hombre en la naturaleza. A pesar de que ha utilizado a menudo distintas técnicas de estampación, su aproximación al grabado es heterodoxa, y se fundamenta en la idea de que Grabar-crear es aprender de los rastros que vemos en la naturaleza primigenia. Huellas fósiles de las gotas de lluvia en el barro, granitos gráficos, maderas quemadas, la cristalización del hielo, la geometrización perfecta de las telarañas, los caracteres de la venación en las alas de las libélulas... Los elementos trazan, dibujan, graban<sup>12</sup>.

### **1996**

En mayo se inaugura la exposición individual, primera retrospectiva y primera muestra institucional, en el Museo del Libro de la Biblioteca Nacional de Madrid. Reunía libros que representaban la corriente más secreta y hermética de su trabajo. Miguel Fernández-Cid resume así su evolución hasta ese momento: [...] la curiosidad se transforma en sistema, el proceso en método y el azar en razón simbólica. Del lado de la plástica, sus objetos resultan cada vez más densos y poéticos, más intencionados. [...] Las entregas sucesivas que ofrece en cada exposición han ido mostrando una clara evolución, desde los primeros libros duros, bruscos, a los actuales, en los que conviven la cosmología con un peculiar diálogo con los materiales. Porque la verdadera diferencia entre los primeros y los actuales volúmenes de esta “biblioteca de la naturaleza” es la seducción con la que se manipulan los materiales. Una seducción que

le lleva a introducir elementos de una notable sofisticación, especialmente los papeles, junto a objetos encontrados.

Ambos son producto de la selección de una mirada, y en ella reside el sentido que unifica el conjunto<sup>13</sup>.

### **1997**

Gana el primer premio en el II Certamen Unipublic de Pintura con *Cetrería, halcones enfrentados*, una caja de hierro con fondo de musgo sobre el que dibujó las siluetas de dos halcones en vuelo, y es seleccionado en la LVIII Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Ciudad Real).

Tras participar en la colectiva *Propios y extraños* de la galería Marlborough de Madrid, inaugura en octubre la nueva galería madrileña María Martín con *El temporal libera las auras*. Los conjuntos de dibujos, las cajas de hierro y los libros presentados en ella giran en torno al vendaval que en enero de 1996 azotó la sierra del Guadarrama

causando tremendos estragos en los pinares. Miguel Ángel Blanco recogió los restos y compuso torbellinos de elementos voladores, una sublimación de la creación-destrucción. En palabras del artista: La exposición está compuesta por dieciocho libros-caja, dibujos y cajas de hierro que contienen fragmentos, capas de cortezas, alas, lianas de niebla, raíces-relámpago, en un flujo constante, vertical y ascendente. Imágenes dinámicas de la ingravidez fantasmal. Son formas derivadas del poder del viento:

auras, signos dibujados por el aire, emanaciones volátiles o sonidos, liberados por los árboles. Los libros, a modo de ráfagas, establecen una relación de compenetración con los azares del viento. ¿No hay un plan del Universo en el temporal de nieve, lluvia y viento?<sup>14</sup>

En esta exposición, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía compra un políptico de dibujos, *El vendaval*. Francisco Calvo Serraller se refiere a este conjunto de obras en estos términos: Se trata, pues, de la crónica de un azote, de los ritmos del viento y su acción sobre un medio que queda alterado. Pero no es una crónica “conceptual”, sino una vivencia sobre cómo se desordena naturalmente el orden natural, el registro poético de una recomposición, algo que revela cómo el mundo no termina de hacerse o que se hace deshaciéndose. Al margen de las metáforas que la experiencia suscita, el

resultado es una serie de libros, cajas de hierro y dibujos deslumbrantes. Sobre fondos de cera y con esmalte negro, Blanco inserta excoiraciones del bosque azotado y registra el orden resultante, una suerte de caos, pero, como dijera el poeta Andrew Marvell, en el bosque también urde su trama el industrioso azar y no deja indiferente al verdadero artista<sup>15</sup>.

Mantiene el taller de Cercedilla, pero abre en Madrid, frente al Pinar del Rey, un nuevo estudio a donde traslada una parte de la Biblioteca del Bosque.

### **1998-1999**

En 1998 es seleccionado para la colectiva *Otras lecturas*, organizada por la Junta de Andalucía, en el Palacio Episcopal de Málaga y en la Casa de Murillo de Sevilla, y es incluido en la exposición organizada por la Calcografía Nacional, itinerante por Iberoamérica, *1898-1998: Dos fines de siglo para el grabado español*.

Desde abril de 1998, durante siete meses, trabaja en Brión, aldea cercana a Santiago de Compostela, donde realiza una serie sobre las carballeiras, los antiguos bosques gallegos, y sobre las plantas utilizadas por las meigas.

Experiencia de hondo contacto con la tierra, que evocará después así:

*Cómo recorre mi sombra los herbales hacia la carballeira de Santa Minia  
entre la mirada lanceolada de los eucaliptos  
y el latido de los robles.*

*Aviso de campanas, las nueve en San Fiz.*

*El roble de Guldrís suelta burbujas de luz al valle extenso.*

*Retumban camiones cargados de troncos de eucalipto.*

*Praderas de hierba iluminada, olor a boj.*

*Me refugio en los toxos<sup>16</sup>.*

En septiembre del mismo año es seleccionado por Javier Maderuelo como artista invitado a exponer paralelamente a los cursos *Arte y Naturaleza* que se celebran cada año en Huesca. La exposición, *Flor de nieve negra*, es una amplia retrospectiva de la Biblioteca del Bosque, acompañada de algunos dibujos. Maderuelo se enfrenta en el texto del catálogo a la significación, en la poética del artista, de la “escritura natural”, del “libro” y la “biblioteca” (que entonces alcanza ya los 700 volúmenes):

En toda escritura jeroglífica, el signo sustituye al objeto, siendo el objeto representado por el signo. Sin embargo, en la escritura utilizada en los libros de la Biblioteca del Bosque los objetos son representados por sí mismos pero, al ser la corteza del alcornoque representada por un fragmento de corcho, ese trozo deja de ser fragmento concreto para convertirse en elemento de un sistema sígnico de escritura, para transmutarse en un signo que representa, sucesivamente y por extensión, a todos los corchos, todas las cortezas, todos los alcornocues, todos los árboles, todo el bosque, toda la naturaleza...

Efectivamente, toda la naturaleza se encuentra encerrada en la escritura de cada uno de estos libros. Esta escritura hermética, capaz de acumular y transmitir saberes personales sobre los eternos misterios de la naturaleza, nos pone en relación con cierto respeto religioso, con ciertos ritos privados que el artista necesita cumplir para formular su discurso y ejecutar su obra<sup>17</sup>.

En 1999 expone en Colonia, en la galería Stefan Röpke. En ese año participa en varias colectivas: *Libros de artista* (Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela); VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, A Coruña; *Edición gráfica en España, panorama* (Museo de San Telmo, San Sebastián; Ciudadela Pabellón Mixtos, Pamplona); *Arte con la naturaleza. Percepción del paisaje* (Casa de las Conchas, Salamanca).

Realiza dos grandes proyectos escultóricos en la naturaleza, en un cigarral de Toledo. Son *El chozo de los enebros*, con troncos de enebro seco en torno a un gran ejemplar invertido, con las raíces hacia el cielo, y *El pino de los siete rayos*, árbol seco tallado con fuego figurando la huella de siete rayos que descienden, rodeándolas, las ramas, hasta entrelazarse en el tronco.

## **2000**

Exposición doble en Madrid, en las galerías María Martín y La Caja Negra. Ésta presenta la edición *El tejo del Arroyo del Infierno*, carpeta de serigrafías realizadas con el procedimiento que el artista llama “aurografías”, imágenes negativas de formas naturales que había empleado ya en las obras sobre *El vendaval* y en las realizadas en

Galicia. En conjunto, estas series de dibujos reciben el nombre de *Herbario de sombras*.

En las serigrafías la naturaleza opera por el mecanismo ocultación/aparición, a modo de auras, fogonazos de sombras, de estallidos de luz superpuestos. La persistencia en esa multiplicación, la frecuencia de las seriaciones y la irrealidad que trasluce incorpora al grueso de la obra de Miguel Ángel Blanco un tránsito más enigmático y conceptualista que en los libros. La naturaleza no enseña—como en las cajas— los secretos más ocultos, los arcanos que hacen complejo y vertiginoso el desarrollo de los seres vivos o los ciclos que afectan a los objetos inanimados, sino que aparece como referencia de partida con la que construir un espacio poético de ausencia, silencioso, ambiguo<sup>18</sup>.

Sobre estas muestras escribe Fernando Castro Flórez: Las obras actuales modulan e intensifican el propósito artístico de Miguel Ángel Blanco, con una geometrización fantástica de los elementos, ya sea en el círculo de líquenes delimitado por trozos de cuarzo con las plumas de palomas mensajeras o en el poderoso libro titulado *El anillo del mesto* o en el simbolismo primordial de *Regeneración del monte de Abantos*. Aparecen, como novedad, imágenes fotográficas tratadas digitalmente, como en una búsqueda de concreción o, mejor, de localización en un tiempo de desquiciamiento generalizado. La actitud contemplativa de Blanco termina por ser una línea de resistencia contra el agotamiento estético circundante, ajena a cualquier ingenuismo, capaz de recuperar, sin complejo de culpa, una idea de belleza<sup>19</sup>.

Temporada en la Caldera de Taburiente, en la isla de La Palma. Le interesa la regeneración del pino canario después de haber ardido.

## **2001**

Los libros gallegos son expuestos en La Casa da Parra, en la plaza de la Quintana de Santiago de Compostela, con el título de *Sete lúas* (Siete lunas). Fernando Huici, en el catálogo, se refiere a la apropiación simbólica del terreno cercano y de los telúricos santuarios gallegos. Afincado, pues, a lo largo de siete fecundos meses en Brión, nuestro artista trazará, a partir de ese epicentro del Valle de A Mahía, una muy

peculiar geografía selectiva, aquella que dibujan los libros que con esta muestra retornan, rumbo noroeste, a su cita con la tierra que los inspiró. Horizonte de síntesis que no atiende sino al particular magnetismo de tal o cual paraje simbólico, lugares de poder que actúan como puntos focales de intersección en la trama de irradiación de lo sagrado. En unos casos —o en ciertos libros, cabría decir— remiten al entorno más próximo a la intimidad del taller. Surgen así invocaciones como la inscrita con brotes de piñeiro bravo en el hospitalario lecho de cera, en un eco de la insondable nostalgia sonora del Bastavales de Rosalía, o la que, con entrelazados tréboles y siluetas de topos carmesíes, honra, en el despojo de sus torres, la memoria de aquellos señores de Altamira que Otero Pedrayo describe como “la casta de las cabezas de lobo heráldicas”. Llevan, luego, otros recodos de este mapa secreto hasta un árbol único o una roca de culto, de los que luego dan testimonio los libros con las bellotas, origen y potencia seminal de lo arbóreo, del roble de Guldrís o con el mosaico mineral que esconde el enigma de *A pedra de Abalar*. Y en ese peregrinar de lo imaginario el círculo se ensancha hacia derivas más remotas. Alcanzará primero los aledaños esquivos de O Pindo, el monte sagrado por excelencia, evocado en el canto de áureas espigas. Luego vendrá, orillas del Sil, el rastro espectral de los cenobios de la Riveira Sacra, desdoblado entre las sombras chinescas de sus bosques y el molde del corazón ausente de una rama. Llegará, en vida o muerte, su peregrinar, con un libro aromático, al santuario de San Andrés de Teixido, hasta alcanzar, al fin, en un diálogo que conchas y semillas escriben en la arena, ese otro finisterre del septentrión que llaman Estaca de Bares. [...] Y es que, como suelen decir que hace el tiempo, en el prodigioso bosque de libros que vertebra el hacer de Miguel Ángel Blanco, es también la propia Naturaleza quien pinta, en el inacabable esplendor de esa letanía enigmática, el canto de la tierra<sup>20</sup>.

Participa en la colectiva *La noche. Imágenes de la noche en el arte español, 1981-2001* en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. El Consorcio Goya Fuendetodos le invita, junto a otros premios nacionales de Grabado, a crear una obra para una carpeta de gráfica, *Nuevos Disparates*, en homenaje a Goya. El resultado es la edición serigráfica *Los ágaves y las letras*.

Conferencia en el marco de las IV Jornadas de Grabado y Edición de Arte en la Escuela de Arte de Oviedo, sobre *El grabado emboscado*.

## 2002

*Las algas y los Alpes*, segunda exposición individual en la galería Stefan Röpke de Colonia, es una meditación sobre la historia de la Tierra que hace coincidir, obviando el tiempo, distintas eras geológicas: un centro de Europa cubierto por las aguas marinas y la formación de la mítica cordillera, tan importante para la historia del paisajismo en el arte y la literatura. Utilizando algas de distintas especies, y como fruto artístico de un viaje a Suiza en el que camina por las cumbres alpinas (el Jura, Zinal... instalado en Melchtal), hace libros y cajas de hierro de una fuerza primordial. Fernando Castro Flórez los sitúa en su contexto estético: El viaje romántico es siempre una búsqueda del yo, una larga travesía interior: una fuga sin fin. Ciertamente, Miguel Ángel Blanco asume ese abismo (histórico) del entusiasmo cuando se enfrenta a la infinitud de dos elementos como el mar y la alta montaña, referencias decisivas, en el imaginario moderno, para la articulación del sentimiento sublime. Con su lucidez en la selección de los materiales naturales ha recurrido a las algas y a la pizarra para dar cuenta de su fascinación por esos universos de lo ilimitado.

De la poderosa visión de las algas, en ese desecar el fondo del mar, se desplaza hasta las negras pizarras, un espejo melancólico de los Alpes. [...] Hay tanto una reconstrucción de esas montañas, que revelan el anhelo humano de acercarse al límite hermético donde lo sagrado y el simbolismo encuentran su sentido, cuanto un imaginario fantástico en el que el artista se libera de cualquier tipo de mimesis<sup>21</sup>.

Es seleccionado por Fernando Huici para la colectiva sobre los años noventa *Plural. El arte español ante el siglo XXI*, celebrada en el Palacio del Senado, Madrid; presenta los libros acerca de la salvación del Pinar del Rey, Madrid. Además, puede verse su obra en *Libros de artista en la Biblioteca Nacional*, X edición de Estampa (Pabellón de la Casa de Campo, Madrid) y en *Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico. 1993-2002, décimo aniversario* (Artium, Vitoria; Fundación Antonio Pérez, Cuenca; Fundación Rodríguez Acosta, Granada; Calcografía Nacional, Madrid).

Estancia, junto al artista Jan Hendrix, en la Selva Lacandona, México, cuya estación biológica invita a artistas internacionales para que conozcan y trabajen con la riqueza natural de la zona. Es una experiencia reveladora, muy fructífera para el crecimiento de la Biblioteca del Bosque, en la que esta etapa mexicana tiene una presencia notable. Este viaje estuvo precedido de otro, en el cambio de milenio, en el que da inicio, en el taller de Jan Hendrix en Ciudad de México, al conjunto de serigrafías sobre papel japonés de gran formato titulado *Dendrologías*, finalizado ahora. La edición, que combina secciones de árboles centenarios de España y México creando monumentales híbridos imaginarios, merecería, al año siguiente, el Premio Villa de Madrid “Lucio Muñoz” de Grabado (por su exposición en la galería Almirante).

Reforma una casa de pastores en el Valle de Alcudia, en las estribaciones de Sierra Morena, área en la que pasa temporadas cada año.

### **2003-2005**

En enero, exposición *Dendrologías*, en la galería Almirante de Madrid: a partir de la mencionada serie de serigrafías, se adentra en el interior del árbol, mostrando sus anillos, su historia vital, tanto en lo que tiene de hermosos diagramas concéntricos (reinventados) como de destrucción (el drama de las plagas que devoran la madera, la amenaza de la tala). El escrito Luis García Montero prologa el catálogo:

Las *Dendrologías* de Miguel Ángel Blanco escogen el árbol que no oculta los límites infinitos del bosque, merodean por las cicatrices sucesivas de los años que se extienden de forma en forma, de anillo en anillo, palabra sobre palabra. Son espacios que nos descubren el colorido interior de las respiraciones, secretos descubiertos en una mirada que no necesita negar el detalle para concebir la totalidad, porque dentro del árbol único se encuentra la extensión de los bosques, del mismo modo que en la fragmentación de nuestras neuronas llegamos a intuir el movimiento de las selvas<sup>22</sup>.

El 9 de marzo traslada toda la Biblioteca del Bosque al estudio en Pinar del Rey.

En diciembre se inaugura una importante exposición en la Fundación César Manrique de Lanzarote, que le había invitado previamente (en junio) a permanecer unas semanas en la isla: el árido y fascinante territorio volcánico, sus plantas y sus formaciones geológicas, serán motivo de un grupo de libros expuestos en la

Fundación, que adquiere algunos de ellos. La muestra no se limita a los libros relacionados con las islas Canarias, sino que, con el título de *Geogenia*, reúne libros desde principios de los noventa que recogen formas de vulcanismo, las piedras que éste origina, las fuerzas metamórficas. Como es habitual, combina elementos recogidos en lugares muy distantes, o de muy diversa naturaleza. A este respecto, aclaraba Aurora García:

En un proceso de proximidad metalingüística, Blanco viene a construir paisajes sobre señas reales y corpóreas del paisaje, sobre objetos y fragmentos que forman parte de la vida natural. Da nuevo cuerpo a lo que ha escogido sin manipular su configuración, sólo por medio del establecimiento de relaciones entre las varias materias que componen cada libro, unas relaciones físicas que le transmite su territorio subjetivo, su imaginación. Los objetos que maneja anidan en su inspiración, y las composiciones creadas con ellos resultan con frecuencia insólitas, dando paso a una suerte de micropaisajes donde la singularidad —cada libro— puede abarcar áreas plurales geográficas, de gran extensión y diversidad.

[...] A partir de las vivencias directas con el paisaje y sus materias, con sus pobladores ajenos a los afanes humanos depredadores, con sus improntas que traslucen la historia y los sentidos del universo, Miguel Ángel Blanco crea sus propios micropaisajes estableciendo libres puentes en el planeta para, en el fondo, darnos a entender que todo está próximo y relacionado, porque la presencia de lo inmediato y de lo parcial sólo es posible por la existencia de lo lejano y de lo total. Los libros-caja vienen a hablar de estas cuestiones, de significados muy amplios si se los ve en su conjunto —la *Biblioteca del Bosque*, aún en proceso de crecimiento—, y se valen a la par de la literalidad y del tropo, del sentido figurado, para llevarlo a cabo. Es la convivencia en las cajas de fragmentos materiales y pequeñas cosas de la naturaleza, con su presencia real, la que, en la contemplación de estas obras nos lleva más lejos, mueve nuestra memoria y nuestra experiencia a fabricar lazos, nexos con otros mundos que integran nuestro siempre reducido mundo particular. He ahí, muy probablemente, el gran sentido del arte de todos los tiempos.<sup>23</sup>

La exposición incluye la carpeta de estampas *Flores pétreas*, composiciones digitales que parten de fragmentos de pizarra, presentadas emulando las antiguas ilustraciones de los libros botánicos.

Unos días después se abre la itinerancia de la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco / Jan Hendrix*, organizada por el Museo de la Estampa, Ciudad de México, y Calcografía Nacional, Madrid, que serán respectivamente primera y última sedes de la gira. Se trata de un diálogo entre dos artistas cuyo fundamento ha sido desde un principio la naturaleza y que han extraído de ella motivos y procedimientos, vinculándose directamente a sus formas y a sus sustancias. La muestra pasará, en 2004, por el espacio Cultural Metropolitano de Tampico (METRO), el Museo de Arte de Querétaro y el Centro Cultural Tijuana. Antonio Saborit busca las coincidencias entre los dos artistas:

La exterioridad es uno de los rasgos llamativos en las piezas de Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix. Ellas viven en diálogo intenso y amigado con el mundo natural hasta el extremo de rehabilitar en el espectador la certeza que en Schelling dejó hace doscientos años el estudio de la relación entre las artes plásticas y la naturaleza y según la cual la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible. Otro de los rasgos que atrapa al ojo en estas piezas son las personales estrategias de repetición en ambos creadores. El espacio elegido para contener los resultados de sus pesquisas, otro más. Con estos tres rasgos parecen haber formado un depósito tan excepcional como un archivo del tiempo<sup>24</sup>.

Y a su llegada a Madrid, en febrero de 2005, escribe Javier Maderuelo, La posibilidad de ordenar y comprender de manera universalista un vasto “reino” de la naturaleza, como es el vegetal, dio origen a la ciencia botánica, que atrajo en su práctica a filósofos de la talla de Rousseau y Goethe, quienes se aficionaron a la herborización. [...] La presentación conjunta de la obra de estos dos artistas, en un ámbito tan apropiado como el de la Calcografía Nacional, institución hija de la Ilustración, ayuda a forjar la imagen de un “gabinete científico” en el que, más que mostrar la botánica, se presenta un estado de su sensibilidad.<sup>25</sup>

Guillermo Solana ve otras formas de afinidad entre ellos, La obsesión por el orden clasificatorio está en el centro de la experiencia de ambos artistas, creadores coleccionistas que construyen su obra a lo largo del tiempo como una *Wunderkammer* o gabinete de maravillas: Blanco, su Biblioteca del Bosque, en la que viene trabajando desde hace casi veinte años, y Hendrix, su “Archivo de imágenes.” El marco cuadrangular y la retícula dominan tanto las veintitantas piezas o “libros”, de Blanco expuestos aquí como la gran pieza de Hendrix que cubre las paredes (*Script*, 1996-2003) y que es como un diario cuadrículado, un mosaico integrado por una miríada de momentos y visiones fragmentarias de la naturaleza<sup>26</sup>.

En los veranos de 2003 y 2004 explora las montañas y los bosques de la Europa del Este: viaja por la Transilvania rumana y cruza los Cárpatos en las Fagaras; en Polonia visita los bosques protegidos de Bialowieza, último reducto del bisonte europeo, y asciende los Tatras.

## **2006**

El 23 de junio realiza el libro número 1000, titulado *Trombosis*.

En septiembre, exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la Abadía de Silos, sobre los libros de la Biblioteca del Bosque unidos a santuarios naturales y lugares de culto, con el título de *Musgo negro*.

En octubre, muestra *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la Sierra*, que pone la obra del artista en el contexto de los pintores paisajistas que a finales del siglo XIX y principios del XX se adentran por vez primera en lo que hasta entonces habían sido “fondos” o “lejos”: las montañas y los bosques de la Sierra del Guadarrama, su territorio artístico.

Exposición colectiva *Artilugios naturales*, comisariada por José María Parreño, en el Museo de Arte Contemporáneo.

## **2008-2009**

La Fundación Lázaro Galdiano le encarga al artista un proyecto para homenajear a un haya del jardín que debe ser talada. Este haya tiene importancia por ser un árbol de

gran valor, envergadura y escaso en la ciudad, además de haber sido plantado por el propio Lázador Galdiano.

Este proyecto titulado *Árbol Caído* se inaugura el 20 de Octubre de 2008. Además de la intervención artística que Blanco materializa en la Fundación, realiza una serie de libros con las últimas hojas del haya y corteza.

## **2010-2011**

Además de su trabajo artístico-vital, dirige talleres didácticos en el Museo Thyssen Bornemisza "*Sendas del Solsticio*" transmitiendo así sus conocimientos sobre el mundo natural a los participantes de dichos talleres: "El artista Miguel Ángel Blanco propone en esta ocasión un taller que, partiendo de su obra la Biblioteca del Bosque, servirá para encontrar en la ciudad caminos que conecten con la naturaleza en un momento tan simbólico como el solsticio de verano. El recorrido se iniciará en las salas del Museo, donde se prestará especial atención a los ejemplos de pintura de paisaje de la Colección, y continuará en el entorno del Paseo del Prado para descubrir la naturaleza real de lugares como el Jardín Botánico, el Parque del Retiro o el bosque petrificado del Museo de Ciencias Naturales, entre otros. Después, los alumnos trabajarán en sus obras en el taller de EducaThyssen bajo la supervisión del artista. Este programa educativo, organizado junto con la Fundación Universidad Rey Juan Carlos, se dirige a estudiantes y licenciados en Bellas Artes, Historia del Arte, Filosofía, Arquitectura, Cine, Ciencias de la Comunicación y prácticas interdisciplinarias, y artistas en activo."<sup>27</sup>

## **2012**

Realiza la exposición Auguráculum.

## **2013**

En Noviembre se inaugura en el Museo del Prado la exposición *Historias Naturales*. Esta exposición comisariada por el artista en la que se expone uno de sus libros, supone por primera vez una intervención única realizada en el museo.

Con este trabajo que le ha llevado tres años de estudio, Blanco consolida su carrera a nivel nacional e internacional. Recibe críticas positivas desde publicaciones como el New York Times reconociendo éste por primera vez la labor de un artista español en uno de los museos más importante y visitado del mundo.

#### Notas:

- 1 Francisco Calvo Serraller, "La soledad del bosque", catálogo de la exposición en la Galería Columela, Madrid, 1990.
- 2 Miguel Ángel Blanco, catálogo de la exposición *A Forest*, galería La Cúpula, Madrid, 1986.
- 3 Fragmentos de la conferencia *Semillas arquitectónicas*, pronunciada en las Jornadas "La sostenibilidad en el proyecto arquitectónico y urbanístico", organizadas por IAU+S en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- 4 Miguel Ángel Blanco, catálogo de la exposición *A Forest*, *op. cit.*
- 5 Miguel Ángel Blanco, *ibidem*.
- 6 Francisco Calvo Serraller, "Bosque y cristal", catálogo de la exposición *A Forest*, galería La Cúpula, Madrid, 1986.
- 7 Francisco Calvo Serraller, *ibidem*.
- 8 Alvaro Martínez Novillo, "Miguel Ángel Blanco, escultura", *ABC de las Artes*, Madrid, 10 de marzo de 1988.
- 9 Francisco Calvo Serraller, "La soledad del bosque", *op. cit.*
- 10 José Ramón Danvila, "Miguel Ángel Blanco, el uso de lo natural", *El Punto de las Artes*, Madrid, 2 de octubre de 1992.
- 11 Elena Vozmediano, "Cosmocrator", catálogo de la exposición en la Galería Bárcena & Cía., Madrid, 1994.
- 12 Miguel Ángel Blanco, "El espíritu del árbol xilográfico", catálogo de la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco* y *Jan Hendrix*, itinerante en México y Calcografía Nacional, Madrid, 2003-2005.
- 13 Miguel Fernández-Cid, "El libro blanco de la naturaleza", *ABC de las Artes*, Madrid, 2 de junio de 1996.
- 14 Miguel Ángel Blanco, "La revelación natural. Las imágenes del viento", catálogo de la exposición *El vendaval libera las auras*, galería María Martín, Madrid, 1997.
- 15 Francisco Calvo Serraller, "Crónicas artísticas del bosque", *El País, Babelia*, Madrid, 1 de noviembre de 1997.
- 16 Miguel Ángel Blanco, "El camino a la carballeira de Santa Minia", catálogo de la exposición *Sete Lúas*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2001.
- 17 Javier Maderuelo, "Una escritura de la naturaleza", catálogo de la exposición *Flor de nieve negra*, Diputación de Huesca, 1998.
- 18 José Luis Loarce, "Miguel Ángel Blanco", *Lápiz*, nº 164, Madrid, junio 2000, p.86.
- 19 Fernando Castro Flórez, "Los paseos germinales de M.A. Blanco", *ABC Cultural*, Madrid, 20 de mayo de 2000.
- 20 Fernando Huici, "El canto de la tierra", catálogo de la exposición *Sete Lúas*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2001.
- 21 Fernando Castro Flórez, "Gelassenheit. Ein Paar Anmerkungen zum Poetischen Weg von Miguel Ángel Blanco" (*Gelassenheit*. Unas consideraciones sobre el camino poético de Miguel Ángel Blanco), catálogo de la exposición *Las algas y los Alpes*, Galería Stefan Röpke, Colonia, 2002.
- 22 Luis García Montero, "La autoridad del arte", catálogo de la exposición *Dendrologías*, Galería Almirante, Madrid, 2003.

23 Aurora García, "Celebración del universo", catálogo de la exposición *Geogenia*, Fundación César Manrique, Lanzarote, diciembre de 2003.

24 Antonio Saborit, "El archivo del tiempo", catálogo de la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix*,

itinerante en México y Calcografía Nacional, Madrid, 2003-2005.

25 Javier Maderuelo, "Botánica sensible. Miguel Ángel Blanco / Jan Hendrix", *El País, Babelia*, 12 de marzo de 2005.

26 Guillermo Solana, "Paisajes de Hendrix y Blanco", *El Cultural*, Madrid, 17 de febrero de 2005

27 Museo Thyssen Bornemisza [en línea] <[http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_actividad/198](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_actividad/198)> (Consultado el 11-03-2013)

## CATALOGACIÓN DE LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE

Por Filomena do Rosario Cardoso Gracio





1

Deshielo  
 31. 12. 1985. 1.1.1986 - 130 x 140 x 30



2

Donde se pierde el horizonte  
 18.1.1986 - 133 x 433 x 33 mm



3

Cristal hundido  
 19.1.1986 - 215 x 130 x 30 mm



4

Crepuscular  
 30.1.1986 - 130 x 213 x 30 mm



5

Cristales filtro  
 24.1.1986 - 6.2.1986 - 132 x 233 x 30



6

Cuatro cristales en escayola  
 1.2.1986 - 95 x 149 x 26 mm



7

Tubo de ensayo y cristal ahumado  
 6.2.1986 - 95 x 164 x 26 mm



8

Cerro Colgado  
 28. 1. 1986. 203 x 150 x 41 mm



9

El Himalaya está más cerca  
 1. 1986 - 130 x 215 x 30 mm aprox.



10

Caídas sobre nieve  
 9.2.1986. 132 x 205 x 30 mm



11

Sótano de la tierra  
 15.2.1986 - 210 x 189 x 41 mm



12

Cristalografía  
 16.2.1986 - 139 x 259 x 38 mm



13

Ventana imprevista  
 18.2.1986 - 208 x 188 x 41 mm



14

Ruta del ladrillo  
 19.2.1986 - 170 x 305 x 41 mm



15

Hierro funicular  
 21.2.1986 - 145 x 245 x 37 mm



16

La residencia  
 24.2.1986 - 169 x 170 x 39 mm



17

Encuentro con agallas  
 25.2.1986 - 173 x 214 x 42 mm



18

Poblado de bellotas  
 28.2.1986. 160 x 170 x 25 mm



19

Veinticinco pirámides  
 28.2.1986 - 215 x 210 x 37 mm



20

Piensa en la travesía  
 1.3.1986 - 100 x 190 x 22 mm



21

La casa de las diversiones  
 2.3.1986 - 158 x 190 x 37 mm



22

Infiltración  
 6.3.1986 - 175 x 210 x 37 mm



23

Ocultos detrás del sol  
 5.3.1986 - 127 x 170 x 20 mm



24

Devorado por la tierra  
 12.3.1986 - 215 x 274 x 42 mm



25

Navegación forestal  
 13.3.1986 - 180 x 350 x 40 mm



26

San Simplicio  
 14.3.1986 - 234 x 225 x 40 mm



27

Trásvase  
 15.3.1986 - 145 x 200 x 22 mm



28

Refugio bajo la superficie, una borrasca débil a 5500 metros



29

Alud de estantería (movimiento de los continentes)



30

Las runas  
 18.3.1986 - 160 x 169 x 23 mm



31

La burbuja  
 18.3.1986 - 172 x 177 x 45 mm



32

Cámara magnética  
 8.4.1986 (27.3.1987) - 235 x 170 x 40



33

Aterrizaje  
 9.4.1986 - 168 x 229 x 43 mm



34

Buscador de nieve  
 12.4.1986 - 120 x 140 x 22 mm



35

Incendio  
 17.4.1986 - 110 x 280 x 26 mm



36

Marca de territorio  
 18.4.1986 - 155 x 222 x 26 mm



37

Envasador de carbón  
 22.4.1986 - 150 x 240 x 34 mm



38

Autorretrato en escayola y resina  
 22.4.1986 - 175 x 230 x 33 mm



39

Rupturas en escayola  
 23.4.1986 - 155 x 230 x 31 mm



40

Caja fuerte  
 23.4.1986 - 160 x 220 x 33 mm



41

Lengua de tierra  
 28.4.1986 - 155 x 217 x 53 mm



42

Lámpara de brumas  
 8 5 1986. 170 x 200 x 37 mm



43

La protección del tilo  
 18 5 1986 - 12 4 1987. 141 x 217 x 29



44

Hierba azul 1  
 14.5.1986 - 182 x 195 x 30 mm



45

Oscuridad  
 16.5.1986 - 189 x 238 x 47 mm



46

Detrás del Pico de la Golondrina  
 21.5.1986 - 132 x 233 x 30 mm



47

Círculo de escamas de piña  
 21.5.1986 - 209 x 217 x 52 mm



48

Transformación  
 12.6.1986 - 149 x 180 x 16 mm



49

El reducto  
 13.6.1986 - 207 x 260 x 40 mm



50

Utopía renacentista  
 19.6.1986 - 230 x 267 x 19 mm



51

Muy raticida  
 15 . 6. 1986 - 90 x 136 x 17 mm



52

Artesonado con mercurio  
 16.6.1986. 164 x 119 x 18 mm



53

Blanco-Smithson  
 16.6.1986 - 108 x 128 x 18 mm



54

La fortaleza valle  
 17.6.1986 -



55

Borges y la jungla naranja  
 18.6.1986 - 139 x 219 x 38 mm



56

Cenizas de árboles junto a la vía del tren



**57**  
 Enciédete raíz  
 18. 6. 1986 - 141 x 278 x 67 mm



**58**  
 Área en bosque  
 22. 6. 1986 - 113 x 174 x 17 mm



**59**  
 Corteza espiritista  
 22.6.1986 - 191 x 163 x 33 mm



**60**  
 Multivisión  
 22. 6. 1986 - 194 x 168 x 38 mm



**61**  
 El laboratorio M  
 Junio 1986 - 141 x 171 x 26 mm



**62**  
 Puente levadizo  
 29. 6. 1986 - 118 x 232 x 40 mm



**63**  
 Abeto Blanco  
 29. 6. 1986 - 157 x 184 x 27 mm



**64**  
 Entierramiento  
 6. 7. 1986 - 148 x 185 x 17 mm



**65**  
 Hierba azul 2  
 6. 7. 1986 - 165 x 227 x 28 mm



**66**  
 Contiene  
 7. 7. 1986 - 166 x 213 x 28 mm



**67**  
 Parabrisas 1  
 9. 7. 1986 - 215 x 165 x 40 mm



**68**  
 Parabrisas 2 (Helada)  
 9. 7. 1986 - 168 x 210 x 39 mm



**69**  
 Cemento y cristal 1  
 9. 7. 1986 - 191 x 203 x 41 mm



**70**  
 Cemento y cristal 2  
 9. 7. 1986 - 163 x 216 x 46 mm



**71**  
 La fortaleza, ideas  
 14. 7. 1986 - 112 x 166 x 18 mm



**72**  
 Máscara  
 14. 7. 1986 - 169 x 222 x 40 mm



**73**  
 En tierra extraña  
 15. 7. 1986 - 141 x 192 x 25 mm



**74**  
 Ojos de bosque  
 15. 7. 1986 - 163 x 181 x 28 mm



**75**  
 La profecía de FCS o Me convertiré en murciélago



**76**  
 Pared laberinto  
 18. 7. 1986 - 172 x 183 x 25 mm



**77**  
 Corteza laberinto  
 20 7 1986. 177 x 184 x 28 mm



**78**  
 Representación en hojalata  
 31. 7. 1986 - 130 x 178 x 37 mm



**79**  
 Respiración primitiva sobre nave vikinga



**80**  
 Esta caja está al revés, deme la vuelta  
 6. 8. 1986 - 171 x 222 x 53 mm



**81**  
 En aguas de Trinidad  
 7. 8. 1986 - 149 x 223 x 26 mm



**82**  
 Sombras a la deriva  
 8. 8. 1986 - 133 x 196 x 28 mm



**83**  
 Albergue marino, fauna  
 12. 8. 1986 - 138 x 199 x 25 mm



**84**  
 La Llamada del afilador  
 12. 8. 1986 - 134 x 214 x 29 mm



**85**  
 Dos unidades  
 12. 8. 1986 - 130 x 187 x 47 mm



**86**  
 Como una tormenta de nieve que  
 destroza las naves de Tarsis



**87**  
 Las mil sortijas de Rosalba  
 13. 8. 1986 - 105 x 178 x 26 mm



**89**  
 Investigación en las alturas  
 22. 8. 1986 - 146 x 194 x 26 mm



**90**  
 La catedral, piedras que conforman el  
 camino al infierno



**91**  
 El acantilado  
 23. 8. 1986 - 117 x 182 x 26 mm



**92**  
 Nadar sobre una góndola  
 28. 8. 1986 - 109 x 220 x 67 mm



**93**  
 Puerto sin retorno  
 26. 8. 1986 - 152 x 224 x 45 mm



**94**  
 Castrum  
 28. 8. 1986 - 128 x 183 x 45 mm



**95**  
 La máscara de Henry Moore  
 1. 9. 1986 - 117 x 192 x 18 mm



**96**  
 El calidoscopio  
 9. 9. 1986 - 148 x 215 x 39 mm



**97**  
 Artefacto para evitar los  
 desprendimientos



**98**  
 Tabla de salvación  
 10. 9. 1986 - 149 x 207 x 40 mm



**99**  
 A veces duermo aquí  
 10 9 1986. 129 x 203 x 39 mm



**101**  
 Libro abstracto  
 10. 9. 1986 - 136 x 183 x 19 mm



**102**  
 En la región de las piedras verdes  
 11. 9. 1986 - 152 x 197 x 44 mm



**103**  
 Guillotina  
 6. 10. 1986 - 110 x 163 x 17 mm



**104**  
 Libro venenoso 1 - Arsénico Blanco  
 27. 1. 1987 - 92 x 164 x 18 mm



**105**  
 Pájaro de aluminio  
 11. 2. 1987 - 118 x 163 x 17 mm



**106**  
 Serpiente a las dos y cuarto  
 14. 2. 1987 - 164 x 180 x 26 mm



**107**  
 Juego espacial  
 15. 2. 1987 - 96 x 58 x 13 mm



**108**  
 Sombra límite  
 15. 2. 1987 - 186 x 129 x 45 mm



**109**  
 Ardilla oppersiana  
 16. 2. 1987 - 192 x 125 x 25 mm



**110**  
 Historia de cine mudo 1. Un desafío  
 bajo el mar



**111**  
 Lugar para escultura real  
 17. 2. 1987 - 115 x 183 x 18 mm



**112**  
 Ángulo sin nombre  
 18. 2. 1987 - 185 x 118 x 26 mm



**113**  
 Con sonidos de águila  
 19. 2. 1987 - 169 x 227 x 38 mm



**115**  
 Cien vistas  
 28. 2. 1987 - 144 x 224 x 20 mm



**116**  
 Fuerte avispa  
 28. 2. 1987 - 110 x 180 x 13 mm



**117**  
 Columnas del zarzal  
 20. 3. 1987 - 149 x 200 x 43 mm



**118**  
 Rendija hacia el sueño  
 4. 3. 1987 - 156 x 213 x 44 mm



**119**  
 Bola de púas  
 10. 3. 1987 - 130 x 171 x 47 mm



**120**  
 Un abeto en mi retina  
 11. 3. 1987 - 165 x 195 x 39 mm



**121**  
 Metamorfosis a través de una pluma  
 22. 3. 1987 - 178 x 210 x 39 mm



**122**  
 El refugio de Joseph Cornell  
 23. 3. 1987 - 133 x 228 x 45 mm



**123**  
 Musgo rojo  
 30. 3. 1987 - 160 x 204 x 41 mm



**124**  
 Corteza alpina  
 1. 4. 1987 - 129 x 163 x 39 mm



**125**  
 Historia de cine mudo 2. Vuelo en espiral



**126**  
 Pequeña aparición en la niebla  
 7 4 1987. 175 x 250 x 40 mm



**127**  
 La división del líquen  
 21. 4. 1987 - 131 x 174 x 26 mm



**128**  
 Twombly-Blanco  
 24 4 1987. 190 x 120 x 18 mm



**129**  
 Efecto centrífugo alpino  
 29. 5. 1987 - 132 x 169 x 33 mm



**130**  
 Historia de cine mudo 3. El pasadizo de los espíritus o sueño con águilas



**131**  
 La droga está dentro del caracol  
 24. 4. 1987 - 116 x 228 x 25 mm



**132**  
 Montaña portátil para el desierto  
 25.8.1987 - 113 x 225 x 18 mm



**133**  
 Primera ola forestal  
 25 8 1987. 217 x 217 x 35 mm



**134**  
 Umbral a una estancia subterránea  
 26. 8. 1987 - 134 x 182 x 25 mm



**135**  
 Respira el bosque  
 26. 8. 1987 - 146 x 197 x 22 mm



**136**  
 Historia de cine mudo 4. La semilla del fantasma



**137**  
 Historia de cine mudo 5. La arboleda te persigue



**138**  
 Guarda distancias  
 28. 8. 1987 - 146 x 222 x 26 mm



**139**  
 Guardabosques I  
 28. 8. 1987 - 148 x 227 x 28 mm

**140**  
 Senderos por la sierra del ayer  
 29 8 1987. 126 x 173 x 19 mm



141

Montaña portátil para Ana Vázquez de Parga



142

Friso del pinar  
 2.9.1987 - 120 x 214 x 26 mm



143

El pinarejo  
 2.9. 1987 - 147 x 204 x 27 mm



144

Lugar de la piedra  
 2. 9. 1987 - 129 x 180 x 25 mm



145

El torreón circular  
 4. 9. 1987 - 126 x 218 x 25 mm



146

Forma rocosa  
 5. 9. 1987 - 137 x 212 x 24 mm



147

Arquitectura animal (la cabaña de Medusa)



148

Sin rumbo por la corteza del arce blanco



149

La trampa  
 5.10. 1987 - 130 x 189 x 28 mm



150

Las revoluciones de la naturaleza  
 6. 10. 1987 - 141 x 234 x 25 mm



151

Ofrecimiento al templo del liquen  
 6 .10. 1987 - 138 x 231 x 26 mm



152

Cabaña en los helechos  
 6 10 1987. 146 x 228 x 26 mm



153

Las revoluciones de la naturaleza.  
 Roble de pino



154

Gran luna (lunaria annua)  
 8 10 1987. 126 x 206 x 19 mm



155

Cuarto lunar  
 8 10 1987. 122 x 215 x 20 mm



156

Origen del bastón roble  
 13 10 1987. 225 x 145 x 28 mm



157

Ciencias de la tierra. Orogénesis,  
 primera parte



158

Ciencias de la tierra. Orogénesis,  
 segunda parte



159

Ciencias de la tierra. Orogénesis,  
 tercera parte. Conductividad



160

La montaña acordeón  
 14. 10. 1987 - 129 x 235 x 20 mm



161

Las revoluciones de la naturaleza.  
 Estructura de agallas



162

Territorio de amentos  
 20. 10. 1987 - 140 x 220 x 26 mm



163

Pasadizo en la niebla  
 22. 10. 1987 - 105 x 236 x 25 mm



164

Montaña de cristal  
 22. 10. 1987 - 143 x 226 x 24 mm



165

Crecer en Navarraque (Taller en la  
 montaña azul para trabajar piñas)



166

La mente que dobla hojas  
 2. 11. 1987 - 190 x 140 x 25 mm



167

Hierba sabia  
 4. 11. 1987 - 139 x 212 x 28 mm



168

Montaña sobre una hoja de roble  
 5. 11. 1987 - 118 x 197 x 20 mm



**169**

Efecto del pino-roble  
 6. 11. 1987 - 121 x 230 x 20 mm

**170**

Túnel vegetal. Pasando hojas  
 7. 11. 1987. 113 x 241 x 21 mm

**171**

Hecho con hojas  
 7. 11. 1987 - 116 x 185 x 21 mm

**172**

Sin título  
 30. 11. 1987. 169 x 101 x 19 mm



**173**

Sistema montañoso desde latitudes  
 lejanas

**174**

La levitación del hongo  
 19. 11. 1987 - 253 x 163 x 21 mm

**175**

Pasadizo con pieles  
 19. 11. 1987 - 91 x 210 x 25 mm

**176**

La influencia de la estrella  
 20. 11. 1987 - 135 x 201 x 25 mm



**177**

Sonidos del pinar A  
 23. 11. 1987 - 141 x 156 x 29 mm

**178**

Sonidos del pinar 2  
 23. 11. 1987. 157 x 113 x 29 mm

**179**

Sonidos del pinar C  
 23. 11. 1987. 127 x 215 x 28 mm

**180**

El conejo mercurial  
 26. 11. 1987 - 137 x 226 x 30 mm



**181**

Corteza rostro  
 20. 11. 1987 - 185 x 194 x 29 mm

**182**

Gigante  
 7. 11. 1987. 241 x 124 x 24 mm

**183**

Ascensión al pino solitario  
 8. 12. 1987. 233 x 138 x 28 mm

**184**

Corteza máscara  
 8. 12. 1987 - 140 x 215 x x 28 mm



**185**

Haz de montaña (una montaña emite  
 un haz)

**186**

Arroyo del Butrón  
 9. 12. 1987. 124 x 212 x 24 mm

**187**

Cabaña en el desierto del Thar  
 10. 12. 1987 - 117 x 246 x 20 mm

**188**

Corro de brujas  
 11. 12. 1987. 126 x 268 x 29 mm



**189**

La furia del piñón  
 11. 12. 1987 - 80 x 265 x 20 mm

**190**

Navegación por las nubes  
 14. 12. 1987 - 158 x 238 x 29 mm

**191**

Catarata de cianuro  
 23. 12. 1987 - 120 x 203 x 26 mm

**192**

Cataratas de arsénico  
 23. 12. 1987 - 121 x 240 x 29 mm



**193**

Cauces  
 23. 12. 1987 - 123 x 190 x 29 mm

**194**

Adivinación con peciolos  
 31. 12. 1987 - 114 x 219 x 30 mm

**195**

Anillo de raíces  
 29. 12. 1987 - 181 x 185 x 21 mm

**196**

anillo-rama-nube  
 30. 12. 1987 - 162 x 192 x 17 mm



**197**  
 Rama-anillo  
 30. 12. 1987 - 143 x 171 x 23 mm



**198**  
 Carbonifero  
 30 12 1987. 227 x 117 x 23 mm



**199**  
 Un nuevo planeta  
 31 12 1987. 231 x 200 x 29 mm



**200**  
 Predicción de gran fiabilidad  
 1. 1. 1988 - 126 x 278 x 24 mm



**201**  
 Enredadera y sal marina (La sal de la tierra)



**202**  
 La montaña desaparecida agosto  
 1987 (10 1 1988) - 144 x 273 x



**203**  
 Cámara de aire  
 22 1 1988 (9 2 1988) - 123 x 238 x 28



**204**  
 Paisaje encantado - La ubicuidad de la madera



**205**  
 Marco dorado para ardilla.  
 Reconversión (24- 8- 1989) en



**206**  
 Esfinge habitada por el infinito  
 12. 2. 1988 - 117 x 210 x 38 mm



**207**  
 El fulgor en rama.  
 12- 2. 1988. 243 x 147 x 29 mm



**208**  
 Setas y lágrima  
 12. 2. 1988 - 121 x 220 x 28 mm



**209**  
 El tesoro de Navarluque (nueva vía)  
 13 2 1988. 131 x 217 x 29 mm



**210**  
 Volcanes  
 15 2 1988. 263 x 147 x 31 mm



**211**  
 Nube de aluminio sobre el musgo  
 18. 2. 1988 - 121 x 228 x 33 mm



**212**  
 La ascensión de Ángel Romero  
 21. 2. 1988 - 86 x 257 x 25 mm



**213**  
 Reloj solar  
 20. 3. 1988 - 114 x 165 x 40 mm



**214**  
 El viento que no cesa  
 22. 3. 1988 - 74 x 172 x 29 mm



**215**  
 Alambre irreal por dentro  
 28. 3. 1988 - 70 x 143 x 37 mm



**216**  
 Cueva lijir (Cueva y lija)  
 28 3 1988. 266 x 206 x 30 mm



**217**  
 Audición privada de roble  
 31. 3. 1988 - 104 x 206 x 38 mm



**218**  
 Captando señales  
 7 4 1988. 206 x 104 x 38 mm



**219**  
 Paisaje anfibio  
 13 4 1988. 227 x 127 x 40 mm



**220**  
 Paisaje orbital  
 14. 4. 1988 - 130 x 235 x 37 mm



**221**  
 Hay montañas oscuras - Espectro de Broken



**222**  
 Transcorteza  
 17. 4. 1988 - 161 x 268 x 41 mm



**223**  
 Sesión secreta sobre la navegación  
 25. 4. 1988 - 204 x 266 x 31 mm



**224**  
 Diez maneras de alcanzar la iluminación



**225**

Invasión nocturna del planeta  
23. 5. 1988 - 116 x 211 x 30 mm



**226**

Hilo de cobre y piñones sobre aluminio  
4. 6. 1988 - 157 x 240 x 31 mm



**227**

Relámpagos en la noche anterior a San Juan



**228**

Cómo provocar el crecimiento del cedro cortado en Villa Ródenas



**229**

Piñas verde brillante  
24. 6. 1988 - 155 x 156 x 40 mm



**230**

Encrucijada en la resina  
29. 6. 1988 - 129 x 211 x 28 mm



**231**

Fragmentos de la serie Cuadros entelados



**232**

Frontera entre Albacete y Cuenca agosto 1988 - 153 x 272 x 40 mm



**233**

Las cenizas del lago  
30. 9. 1988 - 218 x 218 x 30 mm



**234**

Fragmentos después del hacha  
20. 9. 1988 - 128 x 230 x 30 mm



**235**

Caudal  
21. 9. 1988 - 147 x 235 x 29 mm



**236**

Tronco encantado  
21. 9. 1988 - 105 x 216 x 29 mm



**237**

Talking about the world  
21. 10. 1988 - 126 x 273 x 41 mm



**238**

Querida araña  
2. 10. 1988 - 141 x 257 x 45 mm



**239**

Viaje del fantasma vigía  
4. 10. 1988 - 130 x 236 x 24 mm



**240**

El refugio asombrado  
4. 10. 1988 - 129 x 259 x 37 mm



**241**

Estructura para ver a través de los árboles



**242**

Los dibujos del hombre árbol  
11. 10. 1988 - 195 x 210 x 25 mm



**243**

Detector de luz  
12. 10. 1988 - 219 x 219 x 30 mm



**244**

Tabla compañera de viaje inseparable  
23. 10. 1988 - 181 x 224 x 25 mm



**245**

Tabla en la colina  
23. 10. 1988 - 84 x 223 x 25 mm



**246**

Tabla con ojos de cocodrilo  
23. 10. 1988 - 110 x 230 25 mm



**247**

Las flechas del tiempo  
25. 10. 1988 - 115 x 231 x 25 mm



**248**

Los ronquidos de la ballena  
26. 10. 1988 - 173 x 183 x 25 mm



**249**

Asombro en la pista  
29. 10. 1988 - 202 x 204 x 29 mm



**250**

Escalera intangible  
5. 11. 1988 - 131 x 223 x 25 mm



**251**

Leyenda del olmo-pez  
6. 11. 1988 - 200 x 200 x 37 mm



**252**

Introducción al destello  
9. 11. 1988 - 114 x 242 x 25 mm



**253**  
 Singladura  
 9. 11. 1988 - 190 x 252 x 38 mm



**254**  
 Singladura C  
 9. 11. 1988 - 124 x 259 x 38 mm



**255**  
 Antes  
 23. 11. 1988 - 123 x 256 x 25 mm



**256**  
 Calefacción troglodita  
 23. 11. 1988 - 109 x 218 x 27 mm



**257**  
 Tendrás que adentrarte más  
 24. 11. 1988 - 149 x 160 x 25 mm



**258**  
 Laboratorio junto al mar  
 24. 11. 1988 - 99 x 221 x 28 mm



**259**  
 Baile de los cortadores de madera  
 24. 11. 1988 - 146 x 262 x 25 mm



**260**  
 Visitat los icebergs  
 28. 11. 1988 - 110 x 227 x 25 mm



**261**  
 Cómo hacer nubes de aluminio  
 5. 12. 1988 - 115 x 235 x 33 mm



**262**  
 Presencia in invocada  
 5. 12. 1988 - 137 x 244 x 34 mm



**263**  
 En los lugares que no se ven  
 5. 12. 1988 - 120 x 260 x 33 mm



**264**  
 Replicante  
 7. 12. 1988. 272 x 137 x 41 mm



**265**  
 Los portadores del fuego  
 7. 12. 1988 - 130 x 232 x 48 mm



**266**  
 La importancia del humo (archivos vegetales)



**267**  
 Muestra del suelo del nuevo estudio (la falsa violación)



**268**  
 Junto al camino  
 2. 1. 1989 - 126 x 249 x 35 mm



**269**  
 Látigo  
 3. 1. 1989 - 140 x 265 x 26 mm



**270**  
 Marco-laberinto  
 3. 1. 1989 - 131 x 224 x 25 mm



**271**  
 El renacimiento (accidente en coche, 1 de enero, 6.30 de la madrugada, en la)



**272**  
 Ofrecimiento a los abismos (a una baldosa del suelo)



**273**  
 Madera que arrastra al fondo del infierno



**274**  
 Departamento en la cordillera  
 14. 1. 1989 - 145 x 258 x 29 mm



**275**  
 El sendero eléctrico  
 15. 1. 1989. 262 x 150 x 25 mm



**276**  
 Raíz volante  
 26. 1. 1989 - 140 x 260 x 30 mm



**277**  
 Parquet B  
 27. 1. 1989 - 133 x 234 x 21 mm



**278**  
 La fraternidad templaria  
 18. 2. 1989 - 137 x 232 x 24 mm



**279**  
 Perforación. Los elementos del caos  
 18. 2. 1989 - 147 x 268 x 39 mm



**280**  
 Vuelo estroboscópico  
 19. 2. 1989. 149 x 261 x 25 mm



**281**

Interrogado a la piedra I. Bigaro  
 21. 2. 1989 - 150 x 268 x 25 mm



**282**

Interrogado a la piedra II. Sabina  
 21 2 1989. 184 x 114 x 23 mm



**283**

Interrogado a la piedra III. Semilla  
 24. 2. 1989 - 178 x 230 x 23 mm



**284**

Proyección excéntrica  
 25.2.1989 - 145 x 285 x 25 mm



**285**

Sonido invisible  
 28 2 1989. 269 x 141 x 39 mm



**286**

Pezuña y raíz  
 28. 2. 1989 - 180 x 194 x 44 mm



**287**

Héroe de montaña con nidos en los  
 ojos



**288**

La posición de Koop - Progresión  
 horizontal-vertical



**289**

Tres posibles esculturas  
 14. 3. 1989 - 194 x 194 x 40 mm



**290**

Azulejos con rayos-X  
 30 3 1989 - 29 4 1989 - 136 x 241 x 22



**291**

Tras los pasos del yeti  
 30. 3. 1989 - 177 x 262 x 30 mm



**292**

El silencio oscuro  
 24. 4. 1989 - 194 x 203 x 25 mm



**293**

Musgo criminal  
 24 4 1989. 250 x 117 x 25 mm



**294**

Adivinación  
 25. 4. 1989 - 114 x 290 x 30 mm



**295**

En las profundidades del musgo (Día  
 del árbol precristiano)



**296**

La noche y los destinos (Experimento  
 vilano)



**297**

Tarima flotante 1  
 4 5 1989. 272 x 149 x 40 mm



**298**

Marca visual hacia el cerebro  
 5. 5. 1989 - 82 x 293 x 24 mm



**299**

Madera flotante 2  
 6. 5. 1989. 292 x 142 x 40 mm



**300**

Entrée a la ruche d'Or  
 15. 5. 1989 - 163 x 216 x 24 mm



**301**

Madera flotante 3  
 8. 5. 1989 - 136 x 292 x 40 mm



**302**

Madera flotante 4  
 8. 5. 1989 - 137 x 290 x 40 mm



**303**

La ciencia de los vilanos  
 9. 5. 1989 - 83 x 290 x 20 mm



**304**

Madera flotante 5  
 9. 5. 1989. 272 x 159 x 40 mm



**305**

Talo (diosa de la germinación y de las  
 plantas)



**306**

Asesinato del polen  
 15. 5. 1989 - 147 x 247 x 26 mm



**307**

Omphalos. Tiza y piel de álamo  
 16 5 1989. 260 x 137 x 25 mm



**308**

Personaje en las retamas negras  
 30. 5. 1989 - 145 x 245 x 25 mm



**309**  
 Leona-saltamontes  
 3. 5. 1989 - 125 x 212 x 21 mm



**310**  
 Lugar donde la montaña habla  
 8. 6. 1989 - 148 x 262 x 39 mm



**311**  
 Cenizas y ardilla  
 13. 6. 1989. 146 x 245 x 26 mm



**312**  
 Astillas de un bosque petrificado en  
 Albacete



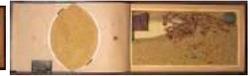
**313**  
 Cabaña egipcia  
 19. 6. 1989 - 97 x 185 x 35 mm



**314**  
 Ensayo con maderas  
 30. 6. 1989. 264 x 156 x 24 mm



**315**  
 Madera flotante 6  
 30. 6. 1989 - 138 x 283 x 40 mm



**316**  
 Relajación en arenas movedizas  
 7. 7. 1989. 264 x 148 x 25 mm



**317**  
 MAB (autorretrato)  
 14. 7. 1989 - 124 x 276 x 45 mm



**318**  
 Madera flotante 7  
 15. 7. 1989 - 136 x 291 x 39 mm



**319**  
 Tarima flotante 8  
 15. 7. 1989 - 133 x 289 x 39 mm



**320**  
 Cenizas de retama negra  
 17. 7. 1989 - 133 x 248 x 25 mm



**321**  
 Cenizas. Corta del invierno  
 24. 7. 1989. 113 x 278 x 29 mm



**322**  
 Musgo protector  
 24. 7. 1985 - 80 x 169 x 30 mm



**323**  
 Madera flotante 9  
 27. 7. 1989. 329 x 110 x 39 mm



**324**  
 Los viajes  
 31. 7. 1989 - 124 x 258 x 25 mm



**325**  
 El suelo vivo  
 1. 8. 1989. 284 x 132 x 25 mm



**326**  
 La extinción provoca imágenes reflejas  
 I



**327**  
 La tarima en fundición  
 1. 8. 1989. 274 x 119 x 40 mm



**328**  
 Irradiación nocturna  
 2. 8. 1989. 265 x 110 x 30 mm



**329**  
 La extinción provoca imágenes reflejas  
 II



**330**  
 El líquen deslumbrado  
 31. 8. 1989. 275 x 127 x 26 mm



**331**  
 Unión en la jaima  
 11. 8. 1989 - 123 x 279 x 40 mm



**332**  
 Nuevo tránsito. Sherwood-Fuenfría-  
 Marrakech



**333**  
 El viaje móvil. Once noches en  
 Marruecos



**334**  
 Corteza buscada por los gorilas en los  
 bosques de Ifrane, Marruecos



**335**  
 Maqueta de siesta (nunca lo  
 encontraron)



**336**  
 Tarima flotante 10. La madera en  
 conversión



**337**

Centro del horizonte infinito  
 24. 11. 1989 - 111 x 293 x 35 mm



**338**

Punto equinoccial de otoño  
 25. 11- 1989 - 135 x 275 x 25 mm



**339**

A. m. la asesina de dios (efectos alucinógenos forestales)



**340**

Señales alucinógenas forestales  
 3. 12. 1989 - 134 x 275 x 40 mm



**341**

La sombra de hongo es circular  
 4. 12. 1989 - 119 x 245 x 40 mm



**342**

Tarima flotante 11  
 27. 12. 1989. - 234 x 119 x 40 mm



**343**

Senda hacia el lugar de la transparencia



**344**

Costero-visión en las praderas de Valsain



**345**

La puerta dimensional  
 13. 1. 1990 - 222 x 222 x 32 mm



**346**

Ramal sonriente  
 14. 1. 1990 - 222 x 222 x 40 mm



**347**

Las amanitas muscarias intercambian el día con la noche



**348**

Madera para dos órganos  
 29. 1. 1990 - 140 x 274 x 30 mm



**349**

Satélite del infierno al décimo planeta  
 4. 2. 1990 - 110 x 212 x 30 mm



**350**

Arco sobre musgo  
 17. 2. 1990 - 105 x 296 x 25 mm



**351**

Atlas. Topografía invisible  
 17. 2. 1990 - 122 x 310 x 45 mm



**352**

Conjuro sobre las raíces del pino horizontal



**353**

La pirámide del muérdago y sus raíces nómadas



**354**

Inclinación magnética  
 22. 2. 1990 - 145 x 280 x 25 mm



**355**

En la fuerza vibrante Notre-Dame  
 16 3 1990. 123 x 228 x 32 mm



**356**

Cercis. Un registro inmortal  
 20 3 1990. 125 x 251 x 25 mm



**357**

Cuatro pétalos invasores  
 26. 3. 1990 - 96 x 251 x 25 mm



**358**

La esencia del iris celuloide  
 30. 3. 1990 - 95 x 255 x 25 mm



**359**

El sexto sentido  
 5. 4. 1990 - 115 x 212 x 25 mm



**360**

Semilla hermafrodita  
 9. 4. 1990 - 64 x 205 x 20 mm



**361**

El camino flotante  
 11. 4. 1990 - 144 x 279 x 25 mm



**362**

Nigra sum. Horizonte noreste  
 24 4 1990. 121 x 259 x 40 mm



**363**

Piñas en expansión  
 25. 4. 1990 - 115 x 175 x 23 mm



**364**

Liquen T. Bajo los efectos del cometa Austin procedente de la llamada Nube



**365**

La tempestad surge del polen (Alud)  
 6 5 1990. 110 x 212 x 22 mm



**366**

Unión con el Bois de Boulogne  
 8 5 1990



**367**

Corteza Louvre  
 8 5 1990



**368**

Enterramiento del nogal caído frente a  
 la puerta de mi estudio en Cercedilla



**369**

Cámara oscura  
 21. 5. 1990 - 143 x 228 x 32 mm



**370**

Visión diagonal  
 22. 5. 1990 - 110 x 284 x 31 mm



**371**

Invocación al mar del Norte  
 10 6 1990 - 122 x 197 x 22 mm



**372**

La mitad del alga mística  
 11 6 1990 - 147 x 240 x 30 mm



**373**

Objetos para un políptico flamenco  
 11 6 1990 - 122 x 200 x 31 mm



**374**

El sol y el águila se aparean en la  
 chopera y surgirá el cordero del Líbano



**375**

Suprimir la intermitencia con la hierba  
 del diablo



**376**

Devoción intro-datura  
 22 7 1990. 130 x 225 x 20 mm



**377**

Tierra nocturna, donde siempre vivirá el  
 gran Fresno



**378**

Topografía, tierra de topos  
 29.7 1990 - 124 x 247 x 30 mm



**379**

Señal en el líquen verde  
 21.8.1990 - 136 x 265 x 40 mm



**380**

Cómo llegar a las raíces  
 20. 8. 1990 - 134 x 241 x 40 mm



**381**

Línea blanca en tierras del Azar (Islas  
 Azores)



**382**

Ochomil patas de araña  
 30 8 1990. 135 x 205 x 20 mm



**383**

Horizonte aligustre  
 14.9.1990 - 144 x 259 x 35 mm



**384**

Desde el jardín del poeta Luis Rosales  
 20.9.1990 - 135 x 260 x 25 mm



**385**

Raíz iónica  
 21.9.1990 - 120 x 290 x 40 mm



**386**

Ramas hormigueantes  
 9 10 1990. 142 x 228 x 20 mm



**387**

Claustro para un nudo de pino rojo  
 15.10.1990 - 173 x 279 x 50 mm



**388**

Travesía con rayos ultravioletas  
 23.10.1990 - 133 x 234 x 20 mm



**389**

Setas luminosas  
 5 11 1990. 154 x 186 x 30 mm



**390**

Sangre entre las ramas. Núcleo  
 12.11.1990 - 137 x 281 x 40 mm



**391**

Humo romboidal  
 20 . 11 . 1990 - 95 x 255 x 18 mm



**392**

Raíz del Nogal  
 20.11.1990 - 197 x 265 x 40 mm



393

Desierto blanco en Nuevo México  
 20.11.1990 - 133 x 197 x 18 mm



394

Los Llanos, Serbal - Uxmal  
 23 .11.1990 -138 x 248 x 25 mm



395

Amanitas negras  
 Noviembre 1990. 152 x 232 x 40 mm



396

Deslizamiento a través del hongo  
 12.1990 - 140 x 277 x 45 mm



397

Tierra dunar - verde  
 12.1990 - 143 x 245 x 23 mm



398

Tierra dunar - negra  
 12.1990 - 147 x 247 x 25 mm



399

Auras de falsa oronja  
 12.1990 - 84 x 295 x 28 mm



400

El laberinto de las ardillas verdes  
 12.12.1990 - 131 x 212 x 24 mm



401

Flor de nieve negra  
 1990. 115 x 207 x 18 mm



402

La procesionaria del pino no debe  
 rebasar la raíz inferior



403

Hipnosis a la procesionaria del pino  
 Diciembre 1990. 96 x 204 x 17 mm



404

La raíz desvela y siniestro a la vez  
 1.1991 - 174 x 174 x 35 mm



405

Nido de avispas  
 1.1991 - 145 x 145 x 25 mm



406

El rumbo de las avispas  
 Enero 1991. 140 x 256 x 25 mm



407

Panel oculto  
 27.2.1991. 153 x 295 x 40 mm



408

El invierno sin corta (niveles de nieve)  
 28 2 1991. 143 x 245 x 25 mm



409

Multiplicidad del silencio  
 28.2.1991 - 134 x 157 x 25 mm



410

Black Oak - Roble negro  
 6 3 1991. 174 x 174 x 40 mm



411

Navacerrada Red Elm (el gran árbol de  
 la sangre)



412

Pino y azufre  
 18.3.1991 - 124 x 210 x 20 mm



413

Inflorescencia horizonte fértil  
 27.3.1991 - 109 x 249 x 22 mm



414

Vibración germinal  
 14.4.1991 - 105 x 205 x 23 mm



415

Lluvia negra en tierra de ermitaños  
 18 4 1991. 160 x 200 x 23 mm



416

Sombra de líquen lario  
 19 4 1991. 155 x 230 x 30 mm



417

Espejo con lianas  
 25.4.1991 - 143 x 299 x 40 mm



418

Nudos El Escorial  
 1.5.1991 - 135 x 258 x 37 mm



419

Guinea Ondo (madera venenosa)  
 1.5.1991 - 117 x 200 x 21 mm



420

Núcleo con sonido  
 2.5.1991 - 124 x 244 x 30 mm



**421**  
 Maderamen  
 2.5.1991 - 123 x 200 x 23 mm



**422**  
 Sobre el arroyo  
 15.6.1991 - 134 x 268 x 32 mm



**423**  
 Distancia secreta  
 21 6 1991. 119 x 200 x 21 mm



**424**  
 Eco interior, junto a la Laguna de los Pájaros (Peñalara)



**425**  
 La laguna emergente  
 2 7 1991



**426**  
 Pino sobre el puente romano del Molino  
 2.7.1991 - 130 x 232 x 25 mm



**427**  
 Valeria y el Pino de las Tres Cruces  
 21.7.1991 - 130 x 232 x 25 mm



**428**  
 El Pino de las Tres Cruces (primera incisión)



**429**  
 El Pino de las Tres Cruces (segundo corte)



**430**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 7.1991 - 153 x 260 x 40 mm



**431**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 Agosto de 1991



**432**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 7.1991 - 154 x 260 x 40 mm



**433**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 7.1991 - 154 x 260 x 40 mm



**434**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 Julio de 1991. 154 x 260 x 40 mm



**435**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 7.1991 - 154 x 260 x 40 mm



**436**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 7.1991 - 221 x 230 x 50 mm



**437**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 157 x 258 x 46 mm



**438**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 Agosto de 1991 - 170 x 270 x 39 mm



**439**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 155 x 244 x 37 mm



**440**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 157 x 258 x 40 mm



**441**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 152 x 258 x 40 mm



**442**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 142 x 265 x 25 mm



**443**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 8.1991 - 120 x 219 x 30 mm



**444**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 9.1991 - 151 x 256 x 40 mm



**445**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 9.1991 - 151 x 254 x 40 mm



**446**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 9.1991 - 151 x 256 x 40 mm



**447**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 9.1991 - 178 x 178 x 40 mm



**448**  
 El Pino de las Tres Cruces  
 9.1991 - 177 x 177 x 40 mm



**449**  
El Pino de las Tres Cruces  
9.1991 - 176 x 176 x 40 mm



**450**  
El Pino de las Tres Cruces  
9.1991 - 178 x 178 x 40 mm



**451**  
El Pino de las Tres Cruces  
Octubre 1991 - 122 x 219 x 30 mm



**452**  
Brisas de la Rioja  
15.9.1991 - 121 x 218 x 29 mm



**453**  
Vino astral (Aldeanueva de Ebro, La Rioja)



**454**  
Almez, silencio lejano  
Noviembre de 1991 - 148 x 258 x 40



**455**  
Viaje prohibido  
11.1991 - 120 x 214 x 28 mm



**456**  
Vendaval y tinta azul  
1.1.1992 - 151 x 257 x 40 mm



**457**  
Madera ardiente bajo las aguas del Río Lozoya



**458**  
Pasaje de olmos  
3 1.1992. 136 x 240 x 35 mm



**459**  
Acículas púrpura y violeta  
2.1992 - 153 x 259 x 48 mm



**460**  
Acículas negras  
2.1992 - 178 x 265 x 45 mm



**461**  
Acículas celestiales  
2.1992 - 178 x 265 x 45 mm



**462**  
Explosión de pino 610  
13.2.1992 - 121 x 206 x 45 mm



**463**  
Visión animal  
1 3.1992. 118 x 199 x 20 mm



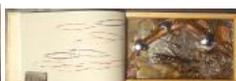
**464**  
Germinación  
15 3.1992. 123 x 200 x 20 mm



**465**  
Estrobilum  
25 3.1992. 120 x 273 x 30 mm



**466**  
Jarahonda (encinar con luz ultravioleta)  
31 3.1992. 104 x 212 x 30 mm



**467**  
El hechizo del haya  
1.4.1992 - 145 x 237 x 30 mm



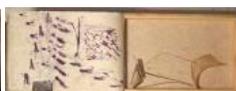
**468**  
Rastro vital (diez días sin caminar)  
6.4.1992 - 178 x 46 mm



**469**  
El abedul prohibido  
14 4.1992. 130 x 211 x 25 mm



**470**  
Buscadores del infinito  
15 . 4 . 1992 - 136 x 218 x 24 mm



**471**  
Acícula, espíritu volante  
3 5.1992. 174 x 260 x 40 mm



**472**  
Hoja de pino transgénico  
11-6-1992. 173 x 260 x 50 mm



**473**  
Escena acicular 1  
12.6.1992 - 176 x 261 x 46 mm



**474**  
Libro nº 474. Umbræ silentes  
12-6-1992. 136 x 249 x 30 mm



**475**  
El espíritu del bosque central  
15.6.1992 - 156 x 245 x 30 mm



**476**  
Signatura  
16.6.1992 - 137 x 230 x 23 mm



**477**  
 Signaturas Alhambra  
 16.6.1992 - 146 x 229 x 24 mm



**478**  
 Escena acicular II  
 17.6.1992 - 172 x 460 x 46 mm



**479**  
 Daimon  
 21.6.1992 - 142 x 228 x 22 mm



**480**  
 Inscripción = por un pino decapitado  
 21.6.1992 - 130 x 220 x 22 mm



**481**  
 Mundo-horizonte  
 6.1992 - 170 x 257 x 42 mm



**482**  
 Identidad  
 Junio 1992. 170 x 170 x 40 mm



**483**  
 Piñas escritas  
 3.7.1992 - 141 x 228 x 21 mm



**484**  
 Incógnitas de la Graellsia Isabellae  
 entre los chopos



**485**  
 Amanecer lisérgico  
 12.7.1992 - 170 x 257 x 42 mm



**486**  
 Ascensión al astro último  
 13 7 1992. 137 x 225 x 28 mm



**487**  
 Batalla celeste  
 14.7.1992 -170 x 257 x 42 mm



**488**  
 Deva  
 16 . 7 . 1992 - 151 x 280 x 39 mm



**489**  
 Ángel caído  
 15 7 1992. 280 x 151 x 30 mm



**490**  
 La vida en la oscuridad de las acículas  
 forestales (laricis y olímpo)



**491**  
 La vida en la oscuridad de las acículas  
 forestales (pino de Weymouth y de



**492**  
 Libro nº 492. La vida en la oscuridad de  
 las acículas forestales (pino rodéno)



**493**  
 Audición de madera quemada y oleaje  
 1992. 145 x 257 x 40 mm



**494**  
 Mihrab del Mare Nostrum  
 14.10 1992 - 77 x 166 x 27 mm



**495**  
 Selva. Bosques de Buçaco  
 15.10.1992 - 85 x 178 x 34 mm



**496**  
 Seis capullos de Graellsia Isabellae  
 16 10 1992. 86 x 195 x 37 mm



**497**  
 Acículas devoradas por la Graellsia  
 Isabellae



**498**  
 Movimientos litorales  
 21.10.1992. 139 x 227 x 19 mm



**499**  
 Acículas del jardín  
 22-10-1992. 139 x 225 x 19 mm



**500**  
 Guayaco  
 26 10 1992 - 141 x 230 x 30 mm



**501**  
 Maderas encendidas del Pino de las  
 Tres Cruces



**502**  
 Acículas celtas  
 1.11.1992. 176 x 264 x 44 mm



**503**  
 Monte Abantos. 1.750 mt.  
 14 11 1992. 140 x 226 x 35 mm



**504**  
 Cántico en Telluride  
 25 11 1992 - 140 x 235 x 20 mm



**505**  
 Doble acacia  
 26 11 1992 - 95 x 298 x 48 mm



**506**  
 La primera encina (Quercus Ilex). A  
 Elena Vozmediano



**507**  
 Cántico en Telluride 2  
 15 12 1992 - 140 x 227 x 19 mm



**508**  
 Ciclo del musgo. Actividad ígnea  
 14 12 1992 - 137 x 226 x 19 mm



**509**  
 Pórtico  
 17 12 1992 - 174 x 215 x 40 mm



**510**  
 41 láminas de mica del camino hacia el  
 monte Abantos



**511**  
 En los montes metálicos I  
 23 12 1992 - 140 x 227 x 59 mm



**512**  
 En los montes metálicos II  
 28 12 1992 - 137 x 225 x 83 mm



**513**  
 En los montes metálicos III  
 29 12 1992 - 138 x 223 x 62 mm



**514**  
 Montes oxidados  
 3 1 1993



**515**  
 Inicio de la salvación  
 9.3.1993 - 142 x 230 x 30 mm



**516**  
 Salvación 726  
 10.3.1993 - 142 x 230 x 33 mm



**517**  
 Salvación 370  
 14.3.1993 - 169 x 272 x 25 mm



**518**  
 Salvación negra  
 15.3.1993 - 167 x 246 x 30 mm



**519**  
 Salvación 721  
 16 3 1993 - 165 x 270 x 40 mm



**520**  
 Salvación 520  
 19.3.1993 - 155 x 248 x 42 mm



**521**  
 Sator  
 20 3 1993 - 167 x 249 x 42 mm



**522**  
 La cicatriz del rayo  
 21.3.1993 - 141 x 230 x 22 mm



**523**  
 Sacrificio  
 23.3.1993 - 166 x 253 x 51 mm



**524**  
 Resina ascendente  
 23.3.1993 - 166 x 250 x 50 mm



**525**  
 Telúrico  
 24 . 3 . 1993 - 154 x 250 x 42 mm



**526**  
 Avet  
 14.4.1993 - 400 x 590 x 35 mm



**527**  
 Avet II  
 13 4 1993 - 140 x 273 x 18 mm



**528**  
 Encuentro entre muérdagos  
 13.5.1993 - 168 x 272 x 41 mm



**529**  
 "Bis"  
 14 5 1993 - 136 x 244 x 32 mm



**530**  
 Salto confidencial (22 arcanos)  
 16 5 1993 - 172 x 265 x 42 mm



**531**  
 Gotas desde el gran espacio  
 1993 - 282 x 431 x 31 mm



**532**  
 Bóveda negra  
 8.6.1993 - 282 x 433 x 32 mm



**533**  
 Damar  
 10.6.1993 - 279 x 434 x 31 mm



**534**  
 Arquitectura celeste  
 26.6.1993 - 368 x 570 x 36 mm



**535**  
 La mano  
 25 6 1993. 260 x 325 x 32 mm



**536**  
 Piedra lunar  
 19.7.1993 - 280 x 434 x 32 mm



**537**  
 Stone Pine  
 8.8.1993 - 280 x 433 x 32 mm



**538**  
 Gotas de resina atravesando el espejo  
 28.7.1993 - 154 x 292 x 27 mm



**539**  
 Cabaña quemada  
 1 8 1993. 222 x 518 x 46 mm



**540**  
 Piedras escritas por el mar  
 Mediterráneo



**541**  
 Gredos, pasto fugaz  
 27.9.1993. 300 x 420 x 35 mm



**542**  
 Serranía de Ronda  
 27.8.1993 - 297 x 418 x 30 mm



**543**  
 Doble receptor  
 27.8.1993 - 324 x 460 x 41 mm



**544**  
 Las savias  
 1993. 222 x 550 x 31 mm



**545**  
 Cosmos primitivo  
 1993. 368 x 570 x 41 mm



**546**  
 Azur  
 7.9.1993 - 280 x 430 x 30 mm



**547**  
 El firmamento invisible  
 14.9.1993 - 366 x 570 x 34 mm



**548**  
 Segul  
 8 19 1993 - 366 x 570 x 34 mm



**549**  
 El talismán  
 8.10.1993 - 94 x 168 x 20 mm



**550**  
 Eje mundial  
 15.10.1993 - 400 x 400 x 30 mm



**551**  
 El filo del corazón  
 28.10.1993 - 397 x 601 x 42 mm



**552**  
 Luz eterna  
 8 11 1993. 399 x 399 x 27 mm



**553**  
 El manantial  
 10 11 1993. 438 x 685 x 48 mm



**554**  
 Viento entre las raíces de los helechos  
 18.11.1993 - 400 x 600 x 43 mm



**555**  
 Paraje maldito  
 23 11 1993. 397 x 397 x 21 mm



**556**  
 El eclipse  
 1993. 437 x 650 x 53 mm



**557**  
 La búsqueda indefinida (Cenizas que se retuercen)



**558**  
 Incisión en sumatra  
 6 . 12 . 1993 - 165 x 605 x 29 mm



**559**  
 Ládano al pie de La Maliciosa  
 20 12 1993. 397 x 596 x 27 mm



**560**  
 Loma de los ojos  
 15.12.1993 - 400 x 598 x 44 mm



**561**  
 Raíces proyectadas por el canto del picapinos



**562**  
 Dendritas  
 18.1.1994 - 398 x 597 x 42 mm



**563**  
 Sacerdotisa en la noche  
 17.2.1994 - 399 x 599 x 32 mm



**564**  
 Estela volcánica  
 1.2.1994 - 168 x 512 x 25 mm



**565**  
 Hachero  
 19.2.1994 - 205 x 515 x 27 mm



**566**  
 Meridion  
 7.3.1994 - 205 x 400 x 40 mm



**567**  
 Formas espirituales desde el pino de William Blake



**568**  
 Dinámica estelar  
 9.3.1994 - 194 x 397 x 31 mm



**569**  
 Luz roja  
 1994 - 400 x 400 x 26 mm



**570**  
 Círculo en silice  
 25.3.1994 - 350 x 606 x 31 mm



**571**  
 El espíritu del Universo  
 24.3.1994 - 396 x 515 x 26 mm



**572**  
 Emisión desde la Vía Láctea  
 7.4.1994 - 299x 608 x 23 mm



**573**  
 Orbitales  
 10.4.1994 - 396 x 525 x 23 mm



**574**  
 El leñador del más allá  
 26.5.1994 - 400 x 595 x 46 mm



**575**  
 El libro de las estelas  
 26.5.1994 - 278 x 593 x 27 mm



**576**  
 Conjunción hermética  
 6.6.1994 - 398 x 595 x 46 mm



**577**  
 Octogonal  
 28.6.1994 - 277 x 534 x 27 mm



**578**  
 Cristalización caelum  
 3.7.1994 - 273 x 273 x 27 mm



**579**  
 La voz solar  
 12.8.1994 - 396 x 596 x 27 mm



**580**  
 El espíritu del árbol xilográfico  
 15-8-1994 - 370 x 531 x 41 mm



**581**  
 Bola del Mundo  
 16.8.1994 - 429 x 644 x 47 mm



**582**  
 Constelación M  
 21.8.1994 - 430 x 645 x 47 mm



**583**  
 Las raíces del cielo  
 25.8.1994 - 395 x 592 x 30 mm



**584**  
 Hielo azul  
 31.8.1994 - 398 x 596 x 31 mm



**585**  
 Vulcan  
 12.10.1994 - 395 x 600 x 27 mm



**586**  
 Sol iniciador  
 23.9.1994 - 274 x 274 x 34 mm



**587**  
 El hormiguero pentagrama  
 24.9.1994 - 163 x 270 x 26 mm



**588**  
 Zarzamora virgen  
 25.9.1994 - 164 x 252 x 32 mm



**589**  
 Felice estrella  
 4.10.1994 - 394 x 575 x 26 mm



**590**  
 Un helecho rojo  
 29.9.1994 - 171 x 268 x 29 mm



**591**  
 Copas de líquen esperando a la aurora boreal



**592**  
 Arenas finlandesas  
 20.10.1994 - 160 x 260 x 26 mm



**593**  
 De algas y líquenes en Laponia  
 21.10.1994 - 150 x 254 x 27 mm



**594**  
 Pielpajärven  
 24.10.1994 - 190 x 295 x 34 mm



**595**  
 Entre niebla y relámpagos  
 3.11.1994 - 190x293x28 mm



**596**  
 La mente vegetal  
 16 11 1994. 256 x 349 x 30 mm



**597**  
 Halcón y luna  
 12 12 1994. 137 x 195 x 22 mm



**598**  
 Crisol blanco  
 24 11 1994 - 177x177x21 mm



**599**  
 Cuatro hogueras hacia el suroeste  
 29.11.1994 - 177x177x21 mm



**600**  
 Yuste  
 6 1 1995. 434 x 434 x 33 mm



**601**  
 La rotación del silencio en los campos de Extremadura



**602**  
 Explosión del Tao  
 18.1.1995 - 42x186x21 mm



**603**  
 Cenizas de incienso experimentado  
 19.1 1995 - 42 x 185 x 21 mm



**604**  
 Pineal  
 1 2 1995. 431 x 645 x 52 mm



**605**  
 Laguna subterránea del Potala  
 2 2 1995. 394 x 595 x 48 mm



**606**  
 Bosque Nandana  
 6.2.1995. 432 x691 x 48 mm



**607**  
 Nunc in aenigmatate  
 21 2 1995. 396 x 595 x 34 mm



**608**  
 Musgo negro (De profundis)  
 4 4 1995. 435 x 435 x 32 mm



**609**  
 Kyabdo (me refugio en todos los refugios puros)



**610**  
 Nubes de cinabrio  
 3.5.1995 - 213 x 213 x 28 mm



**611**  
 Simiente de vida (JMRN)  
 4.5.1995 - 164 x 164 x 21 mm



**612**  
 Kether. Emanación litúrgica  
 18 5 1995. 435 x 435 x 31 mm



**613**  
 Cortafuegos Fuenfria  
 22.5.1995 - 211 x 500 x 31 mm



**614**  
 Conincidencia oppositorum  
 25.5.1995 - 214 x 399 x 28 mm



**615**  
 Simiente de vida (RLG)  
 30.5.1995 - 166 x 263 x 23 mm



**616**  
 Campo de incienso  
 13 . 6. 1995 - 400 x 594 x 27 mm



**617**  
 El tomillar  
 15 6 1995. 399 x 595 x 48 mm



**618**  
 Ensoñación geológica en La Maliciosa  
 5 7 1995. 164 x 268 x 31 mm



**619**  
 Zarzal  
 11.7.1995. 402 x 593 x 40 mm



**620**  
 El pentagrama viviente  
 17-7-1995. 492 x 492 x 27 mm



**621**  
 El pentagrama viviente II  
 25.12.1995 - 490 x 490 x 35 mm



**622**  
 Algas y espuma  
 1995. 433 x 644 x 33 mm



**623**  
 Ojos de palmera  
 1995 433 x 642 x 52 mm



**624**  
 Aura  
 16 10 1995. 436 x 436 x 28 mm



**625**  
 Hachero  
 23.10.1995 - 431 x 641 x 52 mm



**626**  
 El cruji del chopo negro  
 24-10-1995. 430 x 640 x 26 mm



**627**  
 Visión interior desde la acacia ródena  
 30-10-1995. 431 x 641 x 61 mm



**628**  
 La casa del Tibet  
 10 12 1995. 490 x 490 x 24 mm



**629**  
 El muérdago providencial  
 26 12 1995. 430 x 640 x 62 mm



**630**  
 Cortezas incensadas  
 10.1.1996 - 400 x 595 x 44 mm



**631**  
 El silencio constructivo  
 15 . 1. 1996 - 400 x 595 x 33 mm



**632**  
 El descubrimiento en Arcis Marmaricis  
 2 2 1996. 490 x 490 x 32 mm



**633**  
 Pórtico venera  
 5.2.1996 - 230 x 230 x 27 mm



**634**  
 El vendaval libera las auras  
 07.02.1996. 430 x 643 x 33



**635**  
 Picea Avies Nigra  
 19 2 1996. 430 x 641 x 64 mm



**636**  
 Sondeos del leñador  
 10-3-1996. 430 x 642 x 66 mm



**637**  
 Entre nieblas  
 19.5.1996 - 432 x 643 x 29 mm



**638**  
 El vendaval domado  
 21-5-1996. 431 x 642 x 36 mm



**639**  
 Lianas vórtice  
 3.6.1996. 490 x 490 x 41 mm



**640**  
 Lung, llevado por el viento espectral  
 4.6.1996 - 429x 642 x 33mm



**641**  
 Himno  
 5 6 1996. 233 x 687 x 28 mm



**642**  
 Serpens  
 9 6 1996. 400 x 596 x 25 mm



**643**  
 Mayombe  
 10 6 1996. 101 x 243 x 21 mm



**644**  
 Boreas (Viento del Norte)  
 11.6.1996 - 430 x 640 x 45 mm



**645**  
 Aquelarre y vendaval  
 13.6.1996 - 429 x 641 x 50 mm



**646**  
 Hybernus  
 14-6-1996. 430 x 640 x 30 mm



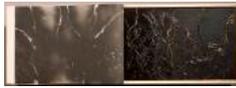
**647**  
 Abertura al caos  
 18.6.1996 - 494 x 494 x 50 mm



**648**  
 Ventus increbescit  
 20.6.1996 - 430 x 640 x 64 mm



**649**  
 Bósforo  
 26.6.1996 - 430 x 640 x 30 mm



**650**  
 El libro de las raíces rayo  
 28 6 1996. 430 x 642 x 26 mm



**651**  
 Hierba hereje  
 11-7-1996. 462 x 588 x 47 mm



**652**  
 Sortilegios del Levante  
 6.10.1996. 355 x 490 x 35 mm



**653**  
 Rancapinos  
 25 9 1996. 431 x 642 x 61 mm



**654**  
 Alas muro  
 30.9.1996. 431 x 640 x 42 mm



**655**  
 Migrans. Un vuelo irreal  
 3.10.1996 - 405 x 607 x 48 mm



**656**  
 Monasterio de musgo  
 23 10 1996. 358 x 491 x 46 mm



**657**  
 Buhos  
 28-11-1996. 432 x 643 x 39 mm



**658**  
 Mutandos  
 16.12.1996 - 90 x 258 x 21 mm



**659**  
 Vereda de enmedio  
 26 12 1996. 140x 220 x 23 mm



**660**  
 Aurero. Lugar donde se reúnen las auras



**661**  
 Boj escorialense  
 10 2 1997. 173 x 271 x 33 mm



**662**  
 Niveus  
 19 2 1997. 133 x 210 x 25 mm



**663**  
 Planta oracular  
 4 3 1997. 405 x 604 x 34 mm



**664**  
 Ceremonia  
 1 . 4 . 1997 - 75 x 273 x 23 mm



**665**  
 Pino trajano  
 6.5.1997 - 73 x 250 x 22 mm



**666**  
 En las catacumbas de San Calixto  
 19 5 1997. 75 x 260 x 22 mm



**667**  
 Solsticio vernal  
 12 5 1997. 154 x 274 x 29 mm



**668**  
 Estancia Fray Angelico  
 13 5 1997. 125 x 195 x 22 mm



**669**  
 Ceres  
 21.5.1997. 134 x 309 x 30 mm



**670**  
 El Gianicolo (Monte de Jano)  
 2.6.1997 - 492 x 492 x 33 mm



**671**  
 Choperera blanca  
 11 6 1997. 430 x 641 x 65 mm



**672**  
 Núcleo en Pinar del Rey  
 16.6.1997 - 433 x 643 x 65 mm



673

La higuera de la calle Málaga  
18.6.1998 - 158 x 269 x 35 mm



674

Hoguera con lirios  
24.6.1997 - 151 x 430 x 36 mm



675

Opios  
8.7.1997. 492 x 492 x 34



676

Acacias gemelas  
15.7.1997 - 212 x 430 x 35 mm



677

Hiedra loca  
16.7.1997 - 188 x 605 x 37 mm



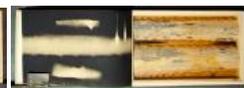
678

Corrientes en la araucaria  
12.8.1997 - 183 x 283 x 40 mm



679

16 posiciones flotantes  
1997. 168 x 272 x 30 mm



680

Señal sobre el torreón  
1997. 149 x 231 x 34 mm



681

Semillas Gulbenkian  
29.9.1997 - 210 x 210 x 32 mm



682

Sin respiración  
30.9.1997 - 80 x 207 x 22 mm



683

Hiedra pasión  
22.10.1997 - 180 x 197 x 35 mm



684

Secoya y Vesubio  
23.10.1997. 300 x 300 x 65



685

Encuentro con palmera sufi  
Noviembre de 1997. 357 x 491 x 30



686

Naciente  
12.11.1997 - 164 x 164 x 40 mm



687

Aspa  
11.11.1997 - 214 x 214 x 53 mm



688

Cuernipiña  
18 11 1997. 300 x 300 x 65 mm



689

El árbol matriz  
18 11 1997. 300 x 300 x 65 mm



690

Emeth  
25 .12.1997 - 152 x 430 x 28 mm



691

Piña incógnita  
27 . 11 . 1997 - 156 x 157 x45 mm



692

Cordillera-signo  
9.12.1997 - 54 x 215 x 33 mm



693

Estigma central  
16.2.1997 - 73 x 263 x 34 mm



694

Piceas y piedra Schlosser  
17.12.1997 - 144 x 301 x 46 mm



695

El paseo de los filósofos  
5 1 1998. 166 x 250 x 30 mm



696

Diagrama con 90 escamas de Pinus Pinea



697

Rotación en el pino del arenal  
7.1.1998. 300 x 421 x 28 mm



698

Coro  
31.1.1998. 300 x 300 x 66 mm



699

Él observa  
3.2.1998 - 94 x 264 x 39 mm

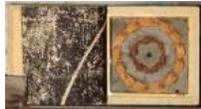


700

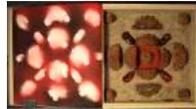
Nieve a través de alas de libélula  
2 2 1998. 68 x 273 x 23 mm



**701**  
 Piñas abiertas  
 10.2.1998 - 145 x 215 x 42 mm



**702**  
 Tai-Shan (Monte de la Paz)  
 9.2.1998. 87 x 89 x 22 mm



**703**  
 Cámara roja  
 16.2.1998 - 300 x 300 x 66 mm



**704**  
 El círculo de azafrán  
 2.3.1998 - 90 x 90 x 22 mm



**705**  
 Canoas entre adelfas  
 5.3.1998 - 115 x 200 x 33 mm



**706**  
 El doble luminoso  
 16.3.1998. 150 x 250 x 28 mm



**707**  
 En estado mineral  
 20.3.1998 - 90 x 90 x 22 mm



**708**  
 Tiene más ojos que una piña  
 24.3.1998. 114 x 200 x 22 mm



**709**  
 Umeiros  
 15.5.1998



**710**  
 Carballeira Santa Minia 41  
 21.5.1998 - 163 x 251 x 32 mm



**711**  
 Máscara  
 26.5.1998 - 300 x 420 x 37 mm



**712**  
 Tréboles de las Torres de Altamira y topos



**713**  
 Pelos de cuco  
 1.6.1998 - 300 x 420 x 30 mm



**714**  
 Eucalipto marcado en Boaventura I  
 3.6.1998 - 369 x 571 x 48 mm



**715**  
 De Argus a Lecina  
 29.6.1998 - 400 x 600 x 52 mm



**716**  
 Arboles ligados  
 30.6.1998 - 84 x 300 x 30 mm



**717**  
 Ofrenda a O Pindo  
 3.7.1998 - 147 x 446 x 35 mm



**718**  
 Flor de Huesca  
 24.7.1998 - 300 x 300 x 66 mm



**719**  
 Trastabavales  
 29.7.1998 - 150 x 432 x 35 mm



**720**  
 Trance  
 31.7.1998. 300 x 300 x 35 mm



**721**  
 Cruce de castaños  
 30.7.1998 - 138 x 246 x 27 mm



**722**  
 Lumes e planta meiga  
 1.9.1998 - 366 x 572 x 30 mm



**723**  
 El roble de Guldri's  
 20.9.1998 - 120 x 225 x 28 mm



**724**  
 Límite norte. Punta Estaca de Bares  
 22.9.1998 - 118 x 307 x 28 mm



**725**  
 Los estigmas del maizal  
 24.9.1998 - 172 x 281 x 28 mm



**726**  
 Sueño (metamorfosis en piedra vegetal)



**727**  
 Embrión  
 1.10.1998 - 400 x 600 x 53 mm



**728**  
 Caudal herbáceo  
 3.10.1998 - 400 x 600 x 34 mm



**729**  
Aguas de roble  
4.10.1998 - 299 x 420 x 44 mm



**730**  
Que tomen los robles santos  
6.10.1998 - 105 x 299 x 27 mm



**731**  
Hebras atlánticas  
16.10.1998 - 127 x 227 x 27 mm



**732**  
Refugio Os Toxos  
22.10.1998 - 194 x 281 x 28 mm



**733**  
Pedra de Abalar  
1 12 1998 - 156 x 434 x 35 mm



**734**  
Bosques de Sobrado y Riveira Sacra  
14 12 1998 - 153 x 272 x 37 mm



**735**  
San Andrés de Teixido  
22 12 1998 - 163 x 236 x 32 mm



**736**  
Glicinas  
31.12.1998 - 300 x 420 x 35 mm



**737**  
Altamira  
5.1.1999 - 400 x 600 x 45 mm



**738**  
Cristal y líquenes  
Libro nº 738



**739**  
El árbol alquímico  
9.3.1999 - 207 x 290 x 35 mm



**740**  
Ficus religiosa  
10.3.1999 - 218 x 313 x 35 mm



**741**  
El anillo del mesto  
11 3 1999 - 400 x 600 x 55 mm



**742**  
Ananda  
23.3.1999 - 300 x 400 x 34 mm



**743**  
Nigredo  
10.04.1999



**744**  
Tiedra  
12.4.1999 - 400 x 600 x 43 mm



**745**  
Helechos en espiral  
14.4.1999 - 301 x 422 x 33 mm



**746**  
Piedras Mensajeras  
20.4.1999 - 400 x 600 x 53



**747**  
Arpegio  
27.4.1999 - 147 x 435 x 28



**748**  
Ovas del río Tormes  
29.4.1999 - 433 x 643 x 50 mm



**749**  
Alcornoque en la Sierra de Casares  
30.4.1999 - 128 x 215 x 28 mm



**750**  
Ondas  
1.5.1999 - 302 x 422 x 33 mm



**751**  
El pino de los siete rayos  
9.6.1999 - 303 x 420 x 45 mm



**752**  
Corpus  
23.6.1999 - 144 x 248 x 36 mm



**753**  
El enebral  
24.6.1999 - 402 x 602 x 54 mm



**754**  
De qué hablan las semillas  
7.7.1999 - 149 x 435 x 30 mm



**755**  
Principio  
8 . 7 . 1999 - 140 x 227 x 30 mm



**756**  
El ojo del corazón  
19.7.1999 - 152 x 280 x 28 mm



**757**  
 Hormigas plegadoras  
 28.9.1999 - 160 x 257 x 35 mm



**758**  
 Eucalipto marcado en Boaventura  
 29.9.1999 - 396 x 584 x 42 mm



**759**  
 El caminante nocturno. Saja-Nansa  
 2.10.1999 - 210 x 310 x 33 mm



**760**  
 Los ágaves y las letras  
 24.10.1999. 400 x 400 x 44 mm



**761**  
 Abantos encendido  
 6 10.1999. 164 x 254 x 30 mm



**762**  
 Filamentos luminosos entre palmeras gemelas



**763**  
 Roble-girasol en Colonia  
 15.10.1999 - 104 x 163 x 30 mm



**764**  
 El tejo del arroyo del infierno  
 21.10.1999. 396 x 597 x 54 mm



**765**  
 Alcudia  
 13.1.2000. 400 x 600 x 57



**766**  
 El Hatillo. Lumbre, encinas y estrellas  
 17.1.2000 - 205 x 285 x 43 mm



**767**  
 Hermandad  
 28 1 2000. 300 x 420 x 32 mm



**768**  
 Doble lumbre  
 4.2.2000 - 300 x 420 x 40 mm



**769**  
 Pasaje invernal  
 8 2 2000. 302 x 422 x 53 mm



**770**  
 Irradiaciones  
 2 3 2000. 401 x 601 x 50 mm



**771**  
 Daturas  
 15 2 2000. 400 x 600 x 40 mm



**772**  
 Raiz ardiente  
 Libro nº 772



**773**  
 Regeneración en el monte Abantos  
 23 2 2000. 400 x 600 x 35 mm



**774**  
 Nudos de raíz del olmo de Rascafría  
 23.3.2000. 300 x 422 x 43 mm



**775**  
 Olmo interior  
 30.3.2000. 430 x 430 x 60 mm



**776**  
 Rascafría. Ulmus Minor Lux  
 31.3.2000 - 420 x 640 x60 mm



**777**  
 Las rocas y el muérdago  
 11.4.2000 - 420 x 640 x 60 mm



**778**  
 Dendritas y raíz primera del olmo de Rascafría



**779**  
 Tremor en el castaño de El Tiemblo  
 16.6.2000 - 114 x 205 x 33 mm



**780**  
 Refugio fósil  
 20.6.2000 - 201 x 296 x 33 mm



**781**  
 Olmo piedra nube  
 23.6.2000 - 400 x 400 x 55 mm



**782**  
 Nubes de obsidiana  
 25.0.2000. 160 x 440 x 42 mm



**783**  
 Diez raíces de opio  
 5 . 7 . 2000 - 300 x 300 x 35 mm



**784**  
 Isla de dragos  
 13.9.2000. 300 x 420 x 45 mm



785

El río de la noche. Sonidos nocturnos  
del almendro de la Pedregosa



786

Humo y cornocal  
10.10.2000. 160 x 440 x 32 mm



787

Alisios  
11.10.2000. 205 x 282 x 42 mm



788

Leyenda  
16.10.2000. 100 x 295 x 33 mm



789

Raíz de drago en Garafia  
31.10.2000. 205 x 283 x 35 mm



790

La salvación del Pinar del Rey I  
1.12.2000 - 205 x 280 x 32 mm



791

La salvación del Pinar del Rey II  
20.2.2001 - 207 x 283 x 32 mm



792

Puente de obsidiana entre taxodiums  
2.3.2001. 126 x 226 x 34 mm



793

La casa del Arcángel  
7-3.2001. 300 x 420 x 42 mm



794

El árbol de la víbora  
29-3-2001. 161 x 444 x 53 mm



795

Fuerzas del Valle de Bravo  
15-3-2001. 400 x 600 x 42 mm



796

Tlacolula  
16-3-2001. 430 x 430 x 63 mm



797

Yagul  
10-5-2001. 300 x 300 x 50 mm



798

A través de montañas imantadas de  
cactus



799

La gran Tenochtitlán  
18-4-2001. 205 x 280 x 35 mm



800

Fumarolas desde el Popocatepetl  
24-4-2001. 123 x 295 x 42 mm



801

El sembrador de Amates  
19-4-2001. 125 x 296 x 33 mm



802

Pasaje mineral en Fuentetodos  
18.4.2001 - 205 x 280 x 41 mm



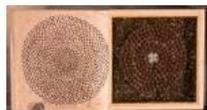
803

Línea de piratas  
1.5.2001. 187 x 300 x 33 mm



804

Burbujas en resonancia  
11.5.2001 - 202 x 280 x 32 mm



805

Cruz de los astures  
4.6.2001 - 200 x 200 x 32



806

Hacia el árbol de mica  
7.6.2001 - 200 x 290 x 32 mm



807

La cascada estupefaciente  
11 6 2001. 200 x 291 x 32 mm



808

Senda entre algas primigenias  
18-6-2001. 200 x 293 x 42 mm



809

Nomos. Casa de pastores  
27.7.2001 - 300 x 420 x 55 mm



810

Sal aérea  
29-7-2001. 200 x 292 x 30 mm



811

Eclósión  
23.9-2001. 200 x 293 x 43 mm



812

Dobles piñas del cedro en el parque de  
Beaulieu, Ginebra



**813**  
 Zinal  
 21-10-2001. 200 x 290 x 33 mm



**814**  
 Alga del extravío  
 16-10-2001. 200 x 290 x 29 mm



**815**  
 Jura  
 19-10-2001. 400 x 600 x 52 mm



**816**  
 Tiras de corteza de abeto golpeado por un rayo en Grindelwald



**817**  
 Nudo de abeto gigante en Sapins de la Glacière



**818**  
 Pizarras, espejo de los Alpes  
 14-11-2001. 300 x 420 x 33 mm



**819**  
 Lluvia de algas circulares sobre semillas lanosas junto al lago Melchsee



**820**  
 Algas carnívoras  
 16-12-2001. 200 x 290 x 35 mm



**821**  
 Posidonias, pradera abisal  
 5.12.2001. 300 x 422 x 40 mm



**822**  
 Camino salino  
 8-12-2001. 200 x 290 x 30 mm



**823**  
 Sendero salino entre Taranto y Somo  
 18.1.2002 - 200 x 293 x 33 mm



**824**  
 Ancestros Serena  
 21.1.2002 - 200 x 242 x 25 mm



**825**  
 Cabaña pasiega  
 7.2.2002 - 200 x 290 x 25 mm



**826**  
 Pastor de encinas  
 16.2.2002. 162 x 400 x 63 mm



**827**  
 Cripta griega  
 5.2.2002 - 200 x 292 x 32 mm



**828**  
 El enebro trashumante  
 10.4.2002 - 303 x 422 x 40 mm



**829**  
 Quercus Cerambyx  
 10.5.2002. 295 x 416 x 42 mm



**830**  
 Quercus Cerambyx. Segundo tratamiento



**831**  
 Quercus Sanex Ilex  
 21.5.2002. 400 x 600 x 54 mm



**832**  
 Hacia la noche verde  
 30-5-2002. 103 x 155 x 32 mm



**833**  
 Cigarras irradiantes  
 31-5-2002. 105 x 280 x 32 mm



**834**  
 Navegación por el Lacantúm mulato  
 1-6-2002. 295 x 415 x 40 mm



**835**  
 Ascensión a la plataforma en la ceiba  
 2-6-2002. 200 x 290 x 28 mm



**836**  
 Gotas de hule voladoras  
 3-6-2002. 182 x 280 x 32 mm



**837**  
 Cámara en Bonampak  
 6-6-2002. 97 x 160 x 26 mm



**838**  
 Jalapelos  
 14-6-2002. 165 x 230 x 31 mm



**839**  
 Difluente  
 30-6-2002. 200 x 244 x 42 mm



**840**  
 Avispero en Cuernavaca  
 2.7.2002 - 108 x 161 x 27 mm



841

Zarzillos lacandones luminosos  
14-7.2002. 140 x 207 x 30 mm



842

Chakras entre bonsais  
19.7.2002 - 300 x 300 x 62 mm



843

Crines de caballos girando a un roble  
22.7.2002 - 300 x 300 x 42 mm



844

Algarrobo invertido en alabastro  
13.9.2002. 180 x 256 x 42 mm



845

Orient  
15.9.2002. 132 x 232 x 30 mm



846

Orden de mar. Cueva cartuja en Calonges



847

Riscos fluctuantes  
4.11.2002. 300 x 300 x 33 mm



848

Kerás  
7.10.2002. 170 x 173 x 30 mm



849

El encinar estalagmítico  
17.11.2002 - 137 x 300 x 30 mm



850

Selenita entre cornicabras y nebrinas  
25.11.2002 - 138 x 278 x 30 mm



851

Agallas de cornicabra crepusculares  
2.12.2002 - 170 x 173 x 30 mm



852

Piñón fósil tronador  
3.12.2002. 100 x 70 x 30 mm



853

Bambú-coral  
10 . 12 . 2002 - 300 x 420 x 30 mm



854

Termitero y pergamino  
12.12.2002. 163 x 205 x 50 mm



855

Piedras nevadas  
23.12.2002. 160 x 442 x 50 mm



856

Solsticio de invierno entre árboles sulfúricos



857

El madroño mercurial  
31.12.2002 - 130 x 232 x 33 mm



858

Raíces giratorias y azufre  
13.1.2003. 297 x 416 x 54 mm



859

Biografía estalactítica  
22.1.2003. 162 x 442 x 42 mm



860

Polen y meteoritos  
10.2.2003. 125 x 233 x 30 mm



861

Refugios en sepiolita  
20.2.2003. 210 x 298 x 52 mm



862

Abedules y lava islandesa  
6.7.2003. 200 x 290 x 44 mm



863

Ensayos con bambúes - Hortaleza  
4.3.2003 - 302 x 420 x 32 mm



864

Hibridación  
Marzo de 2003



865

Cebolla cobre nativo  
24.3.2003 - 165 x 250 x 30 mm



866

Musgo y temple  
25 . 3 . 2003 - 147 x 200 x 30 mm



867

Raíces de biotita  
4.4.2003. 85 x 160 x 30 mm



868

Eco luminoso  
7.4.2003. 107 x 212 x 30 mm



869

Espejismos  
 12.4.2003. 84 x 149 x 33 mm



870

Espejismos II  
 14.4.2003 - 65 x 165 x 33 mm



871

Pastor de encinas. Segunda acción  
 24.4.2003 - 200 x 290 x 42 mm



872

La encina malaquita  
 25.4.2003 - 200 x 290 x 42 mm



873

Tormenta de arcos sobre alabastro  
 8.5.2003. 214 x 305 x 42 mm



874

Líquenes geográficos atravesados por  
 buitres



875

In vitro  
 20.5.2003 - 84 x 152 x 32 mm



876

Archipiélago de líquenes  
 26.5.2003. 300 x 420 x 33 mm



877

Paisaje cúbico  
 10.6.2003. 92 x 230 x 32



878

Azabache y piritas  
 12.6.2003. 160 x 160 x 33



879

Rayo fósil en el Malpais de la Corona  
 13.7.2003. 207 x 243 x 44



880

Laberinto de estafilitos  
 8.7.2003 - 155 x 230 x 32 mm



881

En la cueva de los Naturalistas  
 9.7.2003 - 102 x 162 x 32 mm



882

Stereocaulon Vesuvianum. Nieve  
 líquenes



883

Aulagas  
 17.7.2003. 300 x 420 x 52



884

Episodio dunar  
 18.7.2003. 296 x 417 x 42



885

Campo de bombas volcánicas  
 21.7.2003. 300 x 420 x 32



886

Plantas de vidrio voladoras  
 30.7.2003. 400 x 600 x 63



887

Comunicación entre nidos fósiles de  
 himenópteros



888

Alineación de nódulos  
 2.8.2003 - 60 x 200 x 30 mm



889

Litofonia  
 28.8.2003. 300 x 300 x 50



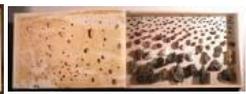
890

Transfagaras  
 12.9.2003 - 300 x 300 x 32 mm



891

En suelo carpático  
 19.9.2003 - 200 x 290 x 32 mm



892

Lavas lancerottensis  
 27.9.2003 - 400 x 600 x 63 mm



893

El ojo volcanizado  
 30.9.2003. 300 x 400 x 40 mm



894

Minas de sal en Praid  
 19.10.2003 - 200 x 290 x 42 mm



895

Lago Ness imaginario  
 21.10.2003 - 86 x 150 x 30 mm



896

Nieve futura  
 28.10.2003 - 200 x 290 x 28 mm



**897**  
Circulación rudraksha  
6 . 11 . 2003 - 79 x 290 x 30 mm



**898**  
Koelreuteria paniculata  
29 . 11 . 2003 - 200 x 290 x 38 mm



**899**  
Seis hojas de arce canadiense  
4.1.2004 - 200 x 290 x 26 mm



**900**  
Vancouver  
5.1.2009 - 200 x 290 x 30 mm



**901**  
Cistus-cistus  
19.1.2004 - 93 x 238 x 27 mm



**902**  
Enjambre de espinas  
28 1 2004. 300 x 420 x 73 mm



**903**  
Paisaje sinensis  
2 . 2 . 2004 - 66 x 316 x 30 mm



**904**  
Agallas tintóreas de Cotinus coggygria  
16.2.2004 - 60 x 200 x 25 mm



**905**  
Buho entre Sierra de Cazorla y Sierra Morena



**906**  
Naranja de los Osajes  
24.4.2004 - 60 x 200 x 25 mm



**907**  
Piel Pedriza  
17 3 2004. 300 x 420 x 50 mm



**908**  
Semilla mestiza  
26.3.2004 - 90 x 135 x 32 mm



**909**  
Diadas  
29.3.2004 - 170 x 290 x 30 mm



**910**  
Metamorfosis en Tampico  
15.4.2004 - 135 x 215 x 27 mm



**911**  
En las pozas de Xilitla  
19.4.2004 - 150 x 185 x 30 mm



**912**  
Manglar  
23.4.2004 - 300 x 300 x 60 mm



**913**  
Uvas de Cabo Rojo  
29.4.2004 - 300 x 420 x 30 mm



**914**  
El gran acebuche  
12.5.2004 - 300 x 420 x 50 mm



**915**  
La invisible hermandad  
21.5.2004 - 200 x 290 x 30 mm



**916**  
Picón de encinas  
26.5.2004 - 295 x 415 x 30 mm



**917**  
En las lagunas de Ruidera  
3.6.2004 - 200 x 290 x 30 mm



**918**  
Chuveje  
21.6.2004 - 200 x 290 x 30 mm



**919**  
Danza de los huesos de fraile  
28 6 2004. 200 x 290 x 50 mm



**920**  
Semillas del árbol del tule junto a la cueva de Montesinos



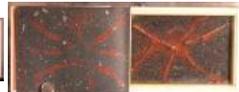
**921**  
Mesquite, el árbol fundador de Tequisquiapan



**922**  
Encina celestial Artziniega  
15 7 2004. 200 x 285 x 30 mm



**923**  
Hayas de Alkiza  
19.7.2004 - 120 x 250 x 30 mm



**924**  
Árbol de Gernika  
20.7.2004 - 165 x 230 x 32 mm



925

Calcinación en La Barranca del Infierno  
 21 7 2004. 130 x 180 x 34 mm



926

Espejismo bajo la Peña Bernal  
 1 9 2004. 300 x 300 x 55 mm



927

Pinar de Amores (Pinal de Amoles)  
 3 9 2004. 300 x 420 x 30 mm



928

La bufadora  
 28.9.2004 - 200 x 285 x 50 mm



929

La rumorosa  
 8.10.2004 - 200 x 285 x 50 mm



930

Staropolskie - Barondillo  
 9 10 2004. 200 x 285 x 30 mm



931

Ambar Gdansk  
 13.10.2004 - 200 x 285 x 35 mm



932

Białowieza Zubrów  
 15.10.2004 - 200 x 285 x 53 mm



933

Semillas reales  
 16.10.2004 - 90 x 215 x 27 mm



934

Hel  
 24.10.2004 - 120 x 260 x 40 mm



935

Wieliczka sal  
 25 10 2004. 200 x 285 x 25 mm



936

Ginkgo Varsovia  
 27.10.2004 - 120 x 235 x 30 mm



937

Raíces tatrycas  
 3.11.2004 - 200 x 285 x 52 mm



938

Los robles reales  
 28.11.2004 - 300 x 420 x 65 mm



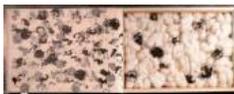
939

Camina a Białowieza  
 11.11.2004 - 200 x 285 x 44 mm



940

Zubrówka  
 14.11.2004 - 300 x 300 x 30 mm



941

Campo de algodón en Mexicali  
 16.12.2004 - 300 x 420 x 50 mm



942

Los acebos del refugio Peñalara  
 21 12 2004. 166 x 194 x 30 mm



943

Estación Calocedrus  
 23 12 2004. 200 x 285 x 30 mm



944

Pino negral de los Juanelos  
 26 12 2004. 200 x 280 x 40 mm



945

Monte Flora  
 14.1.2005 - 95 x 195 x 27 mm



946

El sabinar de Hornuez  
 20.1.2005 - 105 x 305 x 32 mm



947

Semillas de algodón y escafópodos  
 7.2.2005 - 185 x 285 x 45 mm



948

Pino vigia  
 8 2 2005. 200 x 285 x 55 mm



949

Cristal de los desiertos  
 15.2.2005 - 200 x 285 x 45 mm



950

Tejos milenarios del Barondillo  
 14 3 2005. 300 x 420 x 65 mm



951

Campo de guisantes psicoactivos  
 22.3.2005 - 205 x 285 x 30 mm



952

El fuego vivo  
 27 . 3 . 2005 - 200 x 285 x 45 mm



953

La inquietud que atraviesa la piel del mulato



954

Cúpulas sinfónicas de encinas  
4.4.2005 - 250 x 250 x 33 mm



955

Nicotiana rústica  
11.4.2005 - 177 x 400 x 55 mm



956

Experiencia kárstica en Sorbas  
20.4.2005 - 300 x 300 x 45 mm



957

Arquitectura arácnida (spiderweb)  
9.5.2005 - 153 x 230 x 30 mm



958

Piel Kew  
25.5.2005 - 94 x 270 x 33 mm



959

Sicilia  
6.6.2005 - 154 x 232 x 41 mm



960

Venas de hielo en el Puerto de Navacerrada



961

Senda Fuenfría  
16.6.2005 - 295 x 295 x 40 mm



962

Robinia pseudoacacia  
2.7.2005 - 200 x 280 x 32 mm



963

Nothofagus obliqua  
6.7.2005 - 205 x 285 x 32 mm



964

Fagus sylvatica Purpurea (Kew original)



965

Palo de tres costillas  
15.7.2005 - 185 x 93 x 42 mm



966

Nascencia magnética. Semillas de Helianthus Annus



967

Sequoia Silos  
31.7.2005 - 205 x 285 x 30 mm



968

El roblón  
31.7.2005 - 200 x 285 x 50 mm



969

Zugarramurdi akelarre  
19.8.2005 - 205 x 285 x 40 mm



970

Basajaun  
10.9.2005 - 300 x 420 x 73 mm



971

Señor de Bertiz  
11.9.2005 - 205 x 285 x 60 mm



972

Haritzak  
19.9.2005 - 200 x 285 x 33 mm



973

Encina de las tres patas  
20.9.2005 - 140 x 205 x 33mm



974

Blóndós y eclipse anular  
10.10.2005 - 140 x 205 x 35mm



975

Bioturbaciones en Sierra Madrona  
10.11.2005 - 85 x 135 x 40mm



976

Acantilado en Jutlandia  
15.11.2005 - 100 x 230 x 40mm



977

Agallas de escaramujo profético  
27.11.2005 - 90 x 215 x 33 mm



978

Benim  
26.11.2005 - 135 x 198 x 44 mm



979

El tejo secreto de Cotos  
26.12.2005 - 200 x 285 x 42 mm



980

Musgo luminoso  
6.12.2005 - 170 x 230 x 27 mm



981

La gruta Ikaburu-Urdax  
 24.1.2006 - 82 x 135 x 33 mm



982

Isla mauricio  
 26.1.2006 - 108 x 156 x 43 mm



983

Salix Galapaguera  
 29.1.2006. 202 x 285 x 35 mm



984

Pino Collado Ventoso  
 1.2.2006. 200 x 285 x 60 mm



985

La sombra blanca. Casa de nieve  
 7.2.2006. 2005 x 285 x 40 mm



986

Lianas Baztan  
 22.2.2006 - 146 x 287 x 40 mm



987

Peña del Arcipreste de Hita  
 3.3.2006. 300 x 400 x 50 mm



988

Roble del Arroyo del Hornillo  
 6.3.2006. 300 x 400 x 50 mm



989

El tirón de la raíz y nevazo  
 16.3.2006. 203 x 290 x 63 mm



990

Senda de pétalos para EV  
 17.3.2006 - 65 x 315 x 27 mm



991

Río Guadarrama. Confluencia  
 20.4.2006. 200 x 285 x 40 mm



992

Pino Cerro Hornillo  
 7.4.2006 - 300 x 300 x 60 mm



993

Transahara  
 10.4.2006 - 200 x 285 x 60 mm



994

Kolkwitzia Amabilis  
 18.4.2006 - 205 x 285 x 30 mm



995

Encina interior  
 10.5.2006 - 200 x 285 x 52 mm



996

Claustro para *Psilocybe cubensis*  
 18.5.2006. 200 x 285 x 42 mm



997

Nidos de agallas de alcorcoque  
 21.5.2006 - 200 x 285 x 60 mm



998

Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado



999

Semillas silensis  
 6.6.2006. 150 x 230 x 33 mm



1000

Trombosis  
 23.6.2006 - 200 x 285 x 60 mm



1001

Cardos ultravioleta  
 25.6.2006 - 205 x 285 x 44 mm



1002

Claustro, nido de urracas  
 2.7.2006 - 75 x 195 x 32 mm



1003

Eremitorio - ayahuasca  
 11.7.2006 - 200 x 285 x 63 mm



1004

El capricho y León. Ciclamor  
 13.8.2006 - 135 x 200 x 33 mm



1005

El serval merino  
 3.9.2006 - 155 x 230 x 33 mm



1006

La castaña, Selviella  
 12.9.2006 - 200 x 285 x 50 mm



1007

Centaurus Saliencia  
 13.9.2006 - 205 x 290 x 32 mm



1008

El teixu de santa Coloma  
 14.9.2006 - 220 x 220 x 50 mm



**1009**  
 Presencia extraña en serrano azafrán tóxico



**1010**  
 Nube de avispas  
 12.10.2006 - 189 x 287 x 40 mm



**1011**  
 Archangelica sex  
 3.11.2006 - 300 x 300 x 40 mm



**1012**  
 Danza umbelífera  
 5.11.2006 - 200 x 286 x 42 mm



**1013**  
 Sombras absorbentes del majuelo  
 13.11.2006 - 77 x 290 x 28 mm



**1014**  
 Pinos y susurros  
 15.11.2006 - 73 x 190 x 28 mm



**1015**  
 Ajna agave  
 29.11.2006 - 400 x 600 x 60



**1016**  
 Encina ártica  
 30.11.2006 - 300 x 420 x 60



**1017**  
 Saga de los beejins  
 12.12.2006 - 295 x 295 x 40



**1018**  
 Laurus bindu  
 14.1.2007 - 111 x 210 x 33



**1019**  
 La nieve emplumada  
 22.1.2007 - 130 x 225 x 33



**1020**  
 Vida de hierba  
 26.1.2007 - 400 x 600 x 65



**1021**  
 Acacia efervescente  
 31.1-2007. 310 x 310 x 55 mm



**1022**  
 Pífa chamán. Rito Gut  
 25.2.2007. 105 x 155 x 50



**1023**  
 Meditación.  
 27.2.2007. 200 x 285 x 30.



**1024**  
 Las raíces de Linneo  
 28.2.2007. 200 x 285 x 62 mm



**1025**  
 Philae.  
 2.4.2007. 200 x 270 x 65



**1026**  
 Raíces de palmera en Medinat Habu  
 3.4.2007. 303 x 303 x 50 mm



**1027**  
 Árbol interior Saqqara  
 4.4.2007 - 102 x 102 x 28 mm



**1028**  
 El árbol del incienso de Hatshepsut  
 4.4.2007 - 102 x 102 x 28 mm



**1029**  
 Emanación Djoser.  
 5.4.2007 - 105 x 160 x 50



**1030**  
 La casa de la vida.  
 9.4.2007 - 200 x 270 x 55



**1031**  
 Las raíces del cañamo  
 22.4.2007 - 400 x 600 x 55



**1032**  
 Juramento  
 26.4.2007 - 400 x 600 x 45



**1033**  
 Juncos del Nilo  
 27.4.2007 - 300 x 400 x 40



**1034**  
 Polen de encina  
 9.5.2007 - 55 x 400 x 25



**1035**  
 Sicomoro Sejemet  
 9.5.2007 - 190 x 290 x 35 mm



**1036**  
 El cogollón  
 28.5.2007 - 200 x 285 x 40



**1037**  
 Glicinas Alhambra  
 31.5.2007 - 300 x 420 x 40



**1038**  
 Raíces expandidas de helechos macho  
 6.6.2007 - 300 x 420 x 30



**1039**  
 Soma  
 12.6.2007 - 300 x 420 x 55



**1040**  
 Phoenix björk  
 17.7.2007 - 300 x 400 x 35



**1041**  
 Emanaciones desde el alcornoque de la Pedriza



**1042**  
 Retamas de teito  
 13.9.2007 - 200 x 285 x 40



**1043**  
 Senda del líquen caracol  
 24.9.2007 - 150 x 230 x 30



**1044**  
 Rama oso  
 24.10.2007 - 155 x 305 x 50



**1045**  
 Ocho avisperos  
 1.11.2007 - 235 x 305 x 50



**1046**  
 Cardos Ponderosa  
 12.11.2007 - 300 x 300 x 40



**1047**  
 Ciprés de San Juan de la Cruz  
 15.11.2007 - 150 x 230 x 33 mm



**1048**  
 El libro de las micas  
 20.12.2007 - 200 x 285 x 32



**1049**  
 Las últimas hojas del haya Lazarus  
 31.1.2008 - 300 x 300 x 40 mm



**1050**  
 MAB50  
 28.2.2008 - 95 x 285 x 33 mm



**1051**  
 Agallas auspicio  
 10.3.2008 - 130 x 330 x 40 mm



**1052**  
 Ciprés de la sultana  
 20.4.2008 - 177 x 111 x 41 mm



**1053**  
 Cedro castellana  
 4.5.2008 - 145 x 205 x 33 mm



**1054**  
 Abeto açai  
 5.5.2008 - 285 x 395 x 33 mm



**1055**  
 Hayas Rojas Berlín  
 15.6.2008 - 300 x 300 x 35 mm



**1056**  
 Tilos alemanes  
 16.6.2008 - 145 x 300 x 32 mm



**1057**  
 Roble Humboldt  
 25.6.2008 - 200 x 200 x 52 mm



**1058**  
 Roble palustris  
 26.6.2008 - 200 x 285 x 30 mm



**1059**  
 Alerce mayor  
 17.7.2008 - 100 x 310 x 33 mm



**1060**  
 Salvación argentina  
 2.8.2008 - 200 x 200 x 35 mm



**1061**  
 Presencia en la olma de Guadarrama  
 5.8.2008 - 300 x 150 x 55 mm



**1062**  
 Crujir de erizos en bahía comanche  
 6.9.2008 - 300 x 300 x 45 mm



**1063**  
 Segunda iluminación  
 22.9.2008 - 200 x 285 x 30 mm



**1064**  
 Haya interior  
 26.9.2008 - 300 x 300 x 55 mm



**1065**  
 Imago y otolitos  
 8.1.2009 - 148 x 207 x 32 mm



**1066**  
 Sonda forestal  
 13.1.2009 - 100 x 310 x 32 mm



**1067**  
 El alcornoque magnético  
 19.1.2009 - 150 x 230 x 40 mm



**1068**  
 Olmos místicos Avila  
 25.2.2009 - 210 x 300 x 50 mm



**1069**  
 Fulgurita desde Torre Moncorvo  
 2.3.2009 - 210 x 300 x 50 mm



**1070**  
 Pinos Amitges  
 17.3.2009 - 200 x 285 x 40 mm



**1071**  
 Anomalías en el abetal  
 19.3.2009 - 235 x 305 x 40 mm



**1072**  
 Bosque Negro  
 24.3.2009 - 300 x 420 x 60 mm



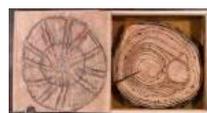
**1073**  
 Hierbas Pirenaicas  
 25.3.2009 - 300 x 300 x 30 mm



**1074**  
 Cuatre Pins  
 26.3.2009 - 170 x 333 x 40 mm



**1075**  
 Fuencaliente - Navalmanzano  
 31.3.2009 - 300 x 300 x 60 mm



**1076**  
 Haya orbital  
 15.4.2009 - 300 x 300 x 60 mm



**1077**  
 Vértice vegetal en Sierra Bermeja  
 17.6.2009 - 200 x 285 x 50 mm



**1078**  
 Comunicación dendrítica entre Ibiza y Formentera



**1079**  
 Ojo de cigüeña  
 27.7.2009 - 200 x 285 x 54 mm



**1080**  
 5 pinos  
 4.8.2009 - 220 x 460 x 60 mm



**1081**  
 Verdeña sangriento  
 21.10.2009 - 200 x 285 x 50 mm



**1082**  
 Alma de ayahuasca  
 27.10.2009 - 170 x 333 x 40 mm



**1083**  
 Pinus silvestris nevadensis  
 2.11.2009 - 100 x 310 x 83 mm



**1084**  
 Primeras piñas  
 11.11.2009 - 85 x 200 x 33 mm



**1085**  
 Spiral Manzanares  
 10.12.2009 - 192 x 192 x 40 mm



**1086**  
 La leñera carbonizada o el fuego lituano