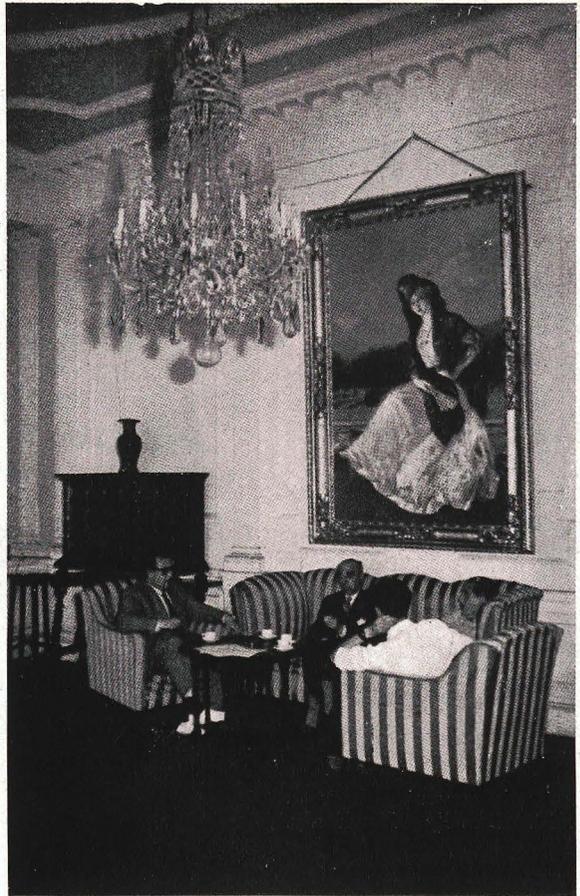


LA EVOLUCION DEL ARTE ABSTRACTO

Sebastián Gasch,
crítico de arte

En el VII Curso de la Universidad de Verano de Santander ha tenido lugar una decena dedicada al estudio del Arte Abstracto, en la que se desarrollaron distintas ponencias, que luego eran discutidas por todos los asistentes al Curso. La REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA se propone dar a conocer a sus lectores algunas de las ponencias más interesantes, y a este objeto damos hoy el estudio que el crítico de Arte Sebastián Gasch hizo sobre La Evolución del Arte Abstracto. El Curso tuvo lugar en el Palacio Real de la Magdalena, emplazado en la península del mismo nombre, de singular belleza. En esta foto aparecen unos cursillistas en uno de los salones del Palacio. El retrato representa a la Reina Doña Victoria Eugenia, y es obra del pintor Joaquín Sorolla.



Está ya uno acostumbrado a ver cómo se saca de quicio todo lo referente a tendencias artísticas. El arte abstracto ha hecho correr ríos de tinta y ha motivado el gasto de toneladas de papel. Ha brotado a su alrededor una copiosa literatura, seudofilosófica algunas veces, que ha tomado la parte por el todo, el condimento por la sustancia y el pormenor por lo esencial, y los eternos confusionistas lo han confundido con el surrealismo, y han visto en él doctrinas y prácticas misteriosas, espiritistas y hasta mágicas. Hubo incluso uno que consideró abstracta la pintura de Miró.

Por lo que a mí hace, los problemas planteados por el arte abstracto me parecen de una gran claridad, de una gran sencillez, y el crítico tendría que enfrentarse con ellos por medio de ideas claras, sencillas, casi lineales.

Los dirigentes de este Curso me han encomendado una conferencia que verse sobre la evolución del arte abstracto. Aun corriendo el riesgo de repetir lo que, con mayor competencia, han dicho mis compañeros de Curso, no sabría hablar de esta evolución sin subir hasta el origen del arte abstracto. O sea, el cubismo.

Salta a la vista que en los orígenes del cubismo hallamos una profunda reflexión sobre los problemas plásticos estrictos. Para poner fin a las tendencias disolventes del impresionismo nació el cubismo, que volvió a los valores plásticos fundamentales. El cubismo fue, esencialmente, un movimiento de pintores. Nunca podrá ser considerado como la ilustración de una literatura.

En la etapa impresionista, el color-luz, considerado

como elemento esencial, llegó a ser la única preocupación del artista. La Naturaleza fué reducida a una sinfonía coloreada, a una mariposeante orquestación de tonos. La forma, a la que siempre el color fué supeditado, vióse olvidada, a menudo menospreciada. Fué contra ese estado de cosas contra lo que—después de Cézanne, después de Seurat—alzóse el cubismo. El impresionismo convirtió la realidad en una relación de tonos. El cubismo la convertiría en una relación de formas.

Los primeros cubistas, en efecto, quienes, como los impresionistas, no conocieron otro punto de partida que la realidad, se entregaron con vehemencia al análisis de esa realidad, no con el fin de reproducir la luz cambiante en que está envuelta, sino con el afán de precisar su forma sólida y consistente. Arrancando aún del hecho natural, aquellos pintores se consagraron incondicionalmente al análisis inflexible de la Naturaleza con la exclusiva finalidad de comprobar sus volúmenes, de ponerlos en evidencia, de acentuarlos, de reducirlos—después del “todo en la Naturaleza son esferas y cilindros”, de Cézanne—a formas geométricas puras.

En los primeros intentos de aquellos pintores, la Naturaleza nunca fué violentada, siempre fué más o menos respetada. Llegó un momento, empero, en que ese análisis de la forma, llevado a las postreras consecuencias; ese anhelo de descomponer los volúmenes, de estudiar sus elementos constitutivos, de reducirlos a prismas y cilindros, conos y esferas; de situarlos ordenadamente en el espacio, no pudo desarrollarse plenamente



Primera acuarela abstracta.
1910. Wassily Kandinsky.

y de modo absoluto, sujetándose a la realidad. Y el cuadro y la realidad fueron declarados inconciliables. La realidad llegó a convertirse en un estorbo. Y los pintores decidieron subordinarla a su ansia infinita de construcción.

Para conseguir lo que se proponían, los cubistas pasaron por encima de todos los obstáculos acumulados por la avidez de imitar los espectáculos naturales, usaron de las máximas libertades con la Naturaleza. La concepción triunfó de la visión, la plástica dominó la representación. "Los sentidos sólo perciben lo transitorio; el entendimiento, lo que permanece", decía Platón. Y el cartesiano Malesherbes afirmaba: "Los sentidos deforman, pero el espíritu forma." Esos postulados fueron fijados cual carteles en la puerta de todos los talleres. Y vieron la luz unas obras en las que se hacía patente y ostensible una preocupación capital: el equilibrio formal, al que fueron supeditadas figuración, representación, verosimilitud óptica. La realidad del cuadro—equilibrio de formas—fué antepuesta a la realidad visual.

Aquella etapa constituyó un sabio *plongeon*, que permitió llegar hasta lo más hondo de la verdad pictórica, y que contribuyó decisivamente a hallar de nuevo las leyes primordiales de toda obra pintada, las leyes de composición y de construcción, que gobernaron el cuadro en todos los grandes momentos de la historia del arte, y que el academismo—radicalmente—, y luego el impresionismo—en menor escala—, menospreciaron hasta el punto de hacerlas desaparecer de un modo arbitrario.

El cubismo reveló al pintor la existencia de un universo que le es peculiar, y en el interior del cual puede

entregarse a todas las investigaciones que le parezcan necesarias: el universo plástico. El cubismo expulsó de la pintura el *trompe-l'oeil*, y si es verdad que la tabaquera, la pipa, el frutero, tal como los utilizaron los cubistas, acabaron por desempeñar en el lienzo un papel anecdótico, no lo es menos que esa elección de objetos extraordinariamente sencillos tenía por finalidad, en cierto modo, desterrar la anécdota de la pintura. Una tabaquera ya no es la *Muerte de Sócrates*, una tabaquera obligaba al pintor a salvar su pintura mediante elementos que nada tenían que ver con la literatura o la historia; le obligaban a salvarla por medio del exclusivo valor plástico. Trabajar a base de la tabaquera, del frutero o de la guitarra equivalía a empezar a explorar el universo plástico y a adoptar una actitud desde luego necesaria, pero singularmente osada.

Pero ¿en qué se convertían, vistos por los pintores cubistas, ese frutero, esa guitarra, ese vaso, de los cuales se servirán durante largo tiempo? En el fondo, ya hemos contestado a esta pregunta: perdían su virtud de objetos de la visión para convertirse en pretextos plásticos; no existirá deformación que no puedan sufrir, ni modificación que no puedan experimentar. Pierden en el cuadro la casi totalidad de su valor de referencia a un objeto exterior. El espectador aun los "reconoce"; pero hay que considerarlos estrictamente como simples elementos constitutivos del lienzo, el cual ya no tiene ningún parecido con el objeto exterior, con el modelo, sino que nos exige que lo examinemos únicamente por sí mismo.

Gracias al cubismo, cuyo considerable alcance nadie se atreve ya a poner en duda, el gran público ha aceptado, comprendido y hasta apreciado las investigacio-

*El Portugués. 1911.
Georges Braque.*

nes pictóricas más audaces. El gran público ha consentido en considerar el cuadro en sí mismo y no en función de lo que puede representar o de lo que a veces pretenden hacerle representar. Es que hay que ser muy torpe para no admitir el hecho, asaz extraordinario, aunque sólo sea desde el punto de vista histórico, de que, desde principios del siglo xx, los pintores y los escultores, por una especie de movimiento ciego y espontáneo, en modo alguno concertado, trabajan cada vez menos en función del modelo, del modelo exterior.

Así, pues, en los comienzos de esta aventura portentosa hallamos una primera liberación—la del color puro—por Van Gogh y los *fauves*. Agregaremos a esos artistas a Gauguin, por la vuelta a las únicas dos dimensiones del lienzo. Por otra parte, Cézanne consolida el puente entre el siglo xix y el siglo xx y prepara el cubismo.

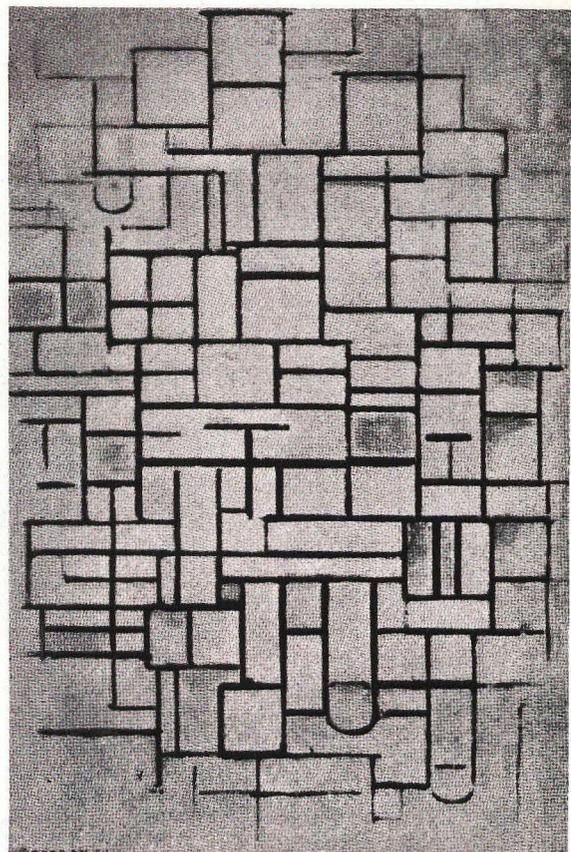
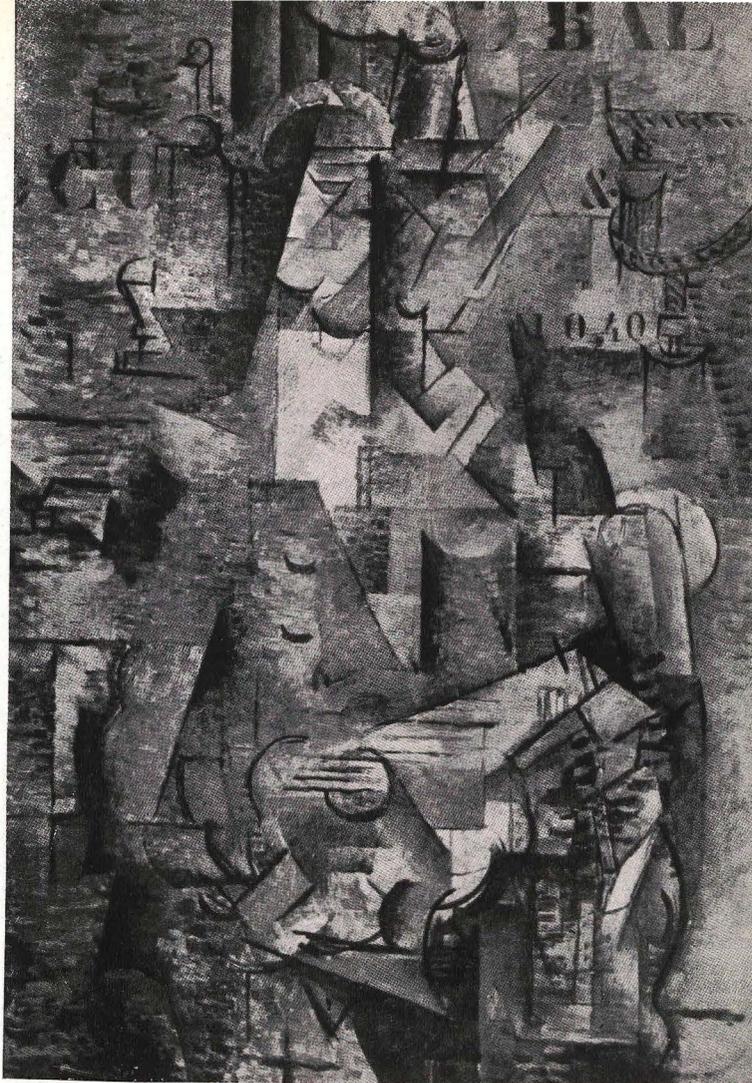
Ahora bien: llega un momento en que los pintores, jamás saciados, cada día más sedientos de absoluto, empiezan a hacerse las siguientes reflexiones:

Desde el momento que nuestras búsquedas nos han llevado a comprender que las relaciones de formas y colores son el elemento esencial de toda obra pintada; desde el momento que todos los lienzos del pasado sólo son, en el fondo, relaciones plásticas, una abstracción recubierta de realidad, una osamenta revestida de carne; desde el momento que esa cubierta sensual exterior de las obras del pasado no hizo más que disfrazar, disimular y desvirtuar el hecho pictórico integral, haciéndolo a menudo impuro; desde el momento que hemos llegado a la conclusión de que la realidad es un puro pretexto para alcanzar la realidad pictórica, hecha de formas y colores armonizados, un puro trampolín para saltar en el cuadro, que, en esencia, no es sino un equilibrio de abstracciones; desde el momento, pues, que la pintura, como todas las artes, no es sino arquitectura—madre de todas las manifestaciones plásticas—, y que la arquitectura no representa nada y nada imita, sino que vive exclusivamente merced a la elocuencia de las proporciones y de las relaciones de formas, ¿por qué no hacer como ella? ¿Por qué no suprimir el pretexto natural? ¿Por qué no hacer un arte no figurativo? ¿Por qué no crear una obra que sólo se valga de los elementos pictóricos puros por excelencia: las formas y colores abstractos, ayunos de representación? ¿Por qué no hacer Pintura Pura? Y como consecuencia lógica de tales razonamientos aparecieron las obras completamente abstractas.

Se ha dicho que la creación de formas ha de ir precedida por el lento estudio de las formas naturales. Después del paciente y concienzudo análisis de la realidad, que contribuyó poderosamente a la posesión abstracta de la forma, vió la luz un arte de síntesis.

En nuestra época, toda la evolución de la pintura tenía que conducir fatalmente a un arte que aboliría las postreras referencias a una realidad ajena al cuadro, a un arte no representativo.

Muchos críticos se obstinan en averiguar cuál fué el pintor que, por vez primera, se apartó totalmente de



*Escultura. 1916.
Theo van Doesburg.*



Arlequin. 1923.
Pablo Picasso.

la Naturaleza o de los objetos habituales de la visión. No incurriremos en el error de afirmar que tal averiguación es innecesaria; pero, de todas formas, no conviene exagerar su valor o su alcance: si importa mucho saber que de Kandinsky arranca un movimiento de pintura absoluta, sin representación, sin copia ni literatura, y que Mondrian llevó la abstracción a sus últimos y más peligrosos extremos, importa mucho más comprobar que es la pintura misma la que no podía huir de la abstracción, que todo la dirigía y guiaba hacia la abstracción, y que, una vez tomadas las primeras libertades con un modelo objetivo, en cuya necesidad se quería creer aún, esta necesidad no tardó en ser objeto de discusión y acabó por ser negada.

No hay que perder de vista que la evolución de la pintura contemporánea hacia la abstracción, puesta en evidencia en la obra de muchos artistas actuales, no es debida a la libre elección de esos artistas ni es el fruto de descubrimientos más o menos casuales. Independientemente de la evolución personal de cada pintor, o, mejor dicho, dando un verdadero significado a esa evolución, es la pintura la que evoluciona, es la pintura que sigue siendo viva, es la pintura cuya historia hay que estudiar antes de colocar a cada pintor en el lugar que merece ocupar.

Así vemos cómo, en el término de tal evolución, la pintura renuncia al objeto de la visión, no tiene otro pretexto que sí misma, el lienzo se hace estricta superficie organizada, sin que ninguna referencia al mundo objetivo, tal como se ofrece a la vista, sea todavía posible.

La pintura abstracta es considerada aún por muchas personas como una monstruosa aberración. Me permi-

Tapiz según una pintura de Joan Miró.

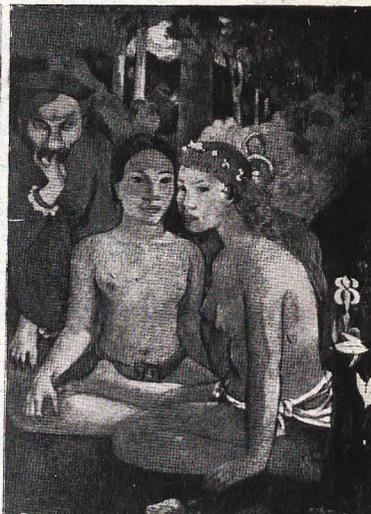
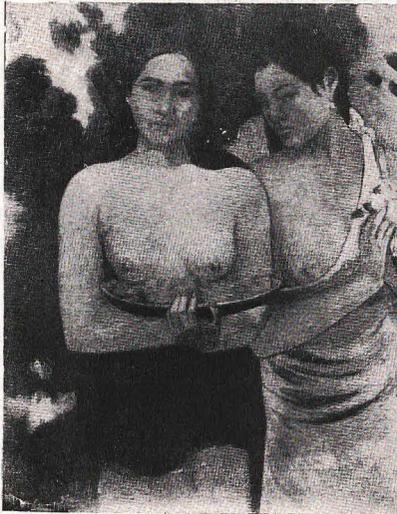
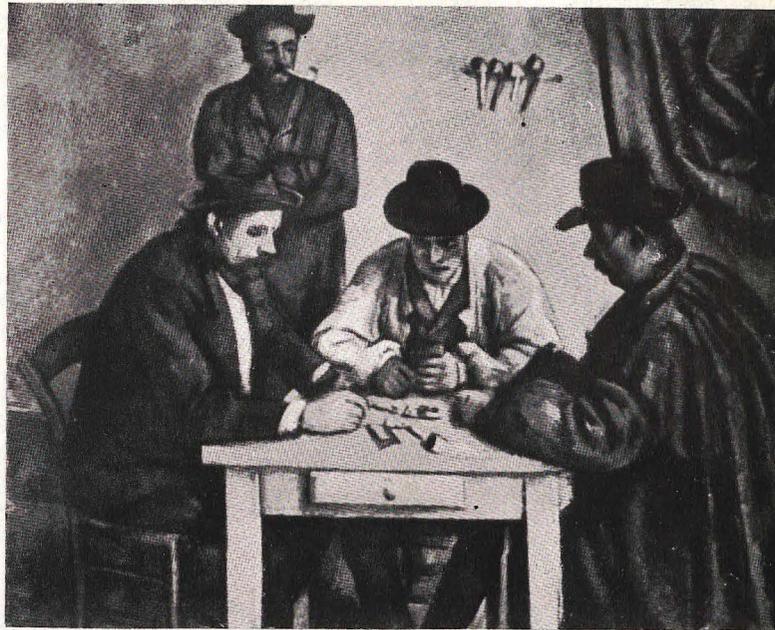


to recomendar a esas personas la lectura de los textos del pintor francés Jean Bazaine, que no es precisamente un pintor abstracto. Bazaine dice que, abstracto, todo el arte lo es o bien no existe. La pintura no ha tenido nunca por objeto copiar un universo, sino reinventarlo constantemente, descubrir su geometría secreta, su vida profunda. Esto es un lugar común. El arte no ha sido nunca figurativo. No hay arte sin abstracción de lo real, y Vermeer, Velázquez o *El Greco* son más abstractos que Kandinsky. Que esta geometría profunda se oculte bajo unas apariencias familiares—añade Bazaine—, es cuestión de época. Y el gran pintor es el que nunca deja de ser fiel a su época. En nuestra época, agregamos nosotros, esta geometría profunda, esta geometría secreta, se manifiesta con insólita y rotunda franqueza. La pintura abstracta, pintura de nuestra época, ha puesto a la vista sin ambages esa geometría.

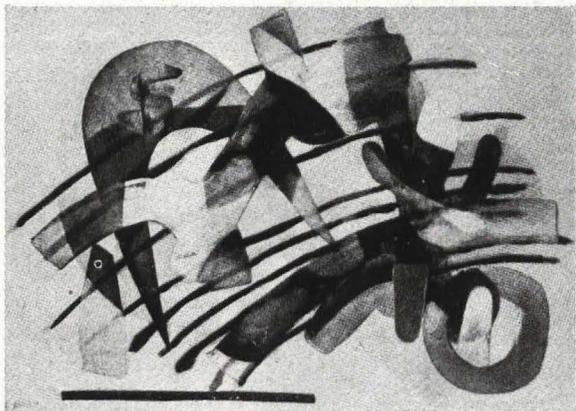
En estas últimas décadas, la actividad pictórica, aunque muy extensa, ha sido estéril en frutos por falta de orientaciones. Únicamente el arte abstracto ha seguido desarrollándose. Uno de los hechos más sobresalientes de esta trasguerra es el auge alcanzado por el arte abstracto en el mundo entero. En los años que transcurrieron entre 1945 y 1950, el arte abstracto se extendió a modo de chorro por el mundo entero. Aparecieron pintores abstractos como setas en otoño. Total, que la monotonía, la afectación, el amaneramiento, acechaban en cada ángulo de esos millares de telas. Esta abundancia dió origen a un nuevo academismo, a la aparición de reglas estrictamente formales, que nada tenían de vivo. Se llegó a crear círculos perfectos, formas geométricas perfectas, pero desprovistos de emoción. Se confundió la simplificación con la simplicidad, y este confusionismo condujo a muchos pintores a una pintura elemental, a la que ellos no supieron dar un contenido humano.

Esta fué la razón por la cual muchas personas, cultivadas o no, formularan las siguientes preguntas a los pintores abstractos: "¿Qué nos ofrecen ustedes a cambio de lo que han suprimido? ¿Cómo justifican estas formas inéditas que ustedes nos proponen? ¿Su ensambladura, su juego? Este juego, aun siendo muy brillante y logrado, ¿no les parece a ustedes gratuito? Ustedes nos dicen que el lenguaje plástico se basta a sí mismo. Muy bien. Pero un lenguaje sirve siempre para expresar algo, y, por lo demás, ¿puede el arte separarse de la vida? En una palabra: ¿qué hay detrás de las formas abstractas? ¿Cuál es su contenido?"

Lo que antes que nada se puede contestar a estos señores es que muchas artes han hecho abundante uso de formas abstractas. Pero hay que recordar a muchos pintores abstractos que dichas formas tenían un contenido emocional extraordinariamente rico. En el momento de escribir estas líneas, tengo a la vista el excelente álbum *Au Mexique*, de la colección Paul Hartmann, con texto de Jacques Soustelle y fotografías de Pierre Verger. Se trata, es verdad, del arte precolombiano, muy anterior al arte del Renacimiento occidental, en que, por costumbre y pereza de espíritu, ciertos tratadistas basan la mayoría de sus juicios estéticos. He aquí los grandiosos conjuntos arquitectónicos de Mitla. Están exornados con motivos esculpidos, ora geométricos, ora extraños y fantásticos. La geometría, como saben ustedes, pertenece a la abstracción. Las figuras fantásticas de ese "templo de los dos dinteles"



De arriba abajo: Paul Cézanne, Jugadores de cartas. Paul Gauguin, Mujeres maories. Vincent van Gogh, Paisaje con cipreses.



no imitan las formas del mundo exterior. Son, en este sentido, abstractas; pero, además, corresponden para su autor anónimo a todo un mundo de sentimientos y de creencias, a un mundo interior, donde la estética no se separa de la vida, sino que expresa la exaltada y misteriosa complejidad de la civilización azteca y las relaciones cotidianas sostenidas por el escultor con la extraordinaria realidad natural del país mejicano.

Es, en suma, un contenido de esta índole lo que cabe exigir a cada forma, incluso, y sobre todo, a la forma abstracta. Como es natural, no se trata de resucitar civilizaciones muertas, sino de comprender, a la luz de ejemplos como el que acabo de citar, que ninguna forma puede vivir—existir—sin contenido. Por lo demás, y sin necesidad de remontarnos a épocas tan remotas, muchos pintores abstractos no tendrían que olvidar que ciertos cubistas, los mejores, nos enseñaron ya que la poesía, el lirismo, la emoción, podían nacer perfectamente de ese rigor que la regla da a la inspiración.

Por fortuna, algunos pintores abstractos, los más jóvenes e inquietos, parecen haber entrevisto esas verdades, y hacen sufrir una esperanzadora evolución al arte abstracto. De ahí el título de este trabajo. Es muy posible que esos jóvenes se vean ya obligados a defenderse más de sí mismos que de unos detractores que, poco a poco, han aceptado esta forma artística, admitiendo paulatinamente no solamente su existencia, sino su valor y su alcance, y que empiecen ya a distinguir lo bueno de lo malo, lo que ya dura o tiene posibilidades de durar de lo que se derrumbará, como se han derrumbado las pinturas malas de esta o aquella escuela. Lo cierto es que, frente de la monotonía y del amaneramiento inmediatamente anteriores, se yergue tal multiplicidad de técnicas, de maneras de pintar, tal multiplicidad también de reflexiones sobre la pintura, que esta abundancia acarrea, dentro del movimiento abstracto, la existencia de ramas secundarias que, por más que distintas en su técnica, tienen un común denominador que las relaciona estrechamente: el vehemente deseo de humanizar la forma abstracta. Interrogado sobre el arte abstracto, Picasso respondió: "El arte abstracto sólo es pintura." "¿Y el drama?" "¡El drama! Este es el *quid* de la cuestión."

Resulta curioso comprobar cómo la historia se repite. Toda la historia del Arte está jalonada por esas perpetuas *remises en question*. Humanizar la forma abstracta... ¿No empleaban acaso el mismo lenguaje Ozéfant y Jeanneret cuando, en su libro *Après le cubisme* hablaban de la necesidad de revestir las formas abstractas con una capa de realidad, de disimularlas, de disfrazarlas, como hicieron los artistas del Renacimiento? ¿No se decía ya entonces que era preciso edificar sobre el andamiaje, convertir la esfera en manzana, el cilindro en árbol, el azul en cielo y el verde en prado? Sí; la historia del Arte está jalonada por esas perpetuas *remises en question*. Es una constante alternación de acciones y reacciones. Es un continuo tejer y destejer. Al igual que Penélope, la cual deshacía por la noche la tela que tejía de día, cada estadio de la evolución artística no se ha preocupado sino de demoler los hallazgos del precedente, reaccionando contra éste con

De arriba abajo: Paul Klee, 1930. *Espíritus aéreos*. Fritz Winter, 1949. *Azul y rojo*. Theo Eble, 1951. *Hacia la luz*. Georg Meistermann, 1952. *El nuevo Adán*.

furia devastadora. El Antiguo Imperio de Egipto contra el Nuevo Imperio, Grecia contra Roma, Italia contra Holanda, Ingres contra Delacroix, el impresionismo frente al realismo fotográfico, el cubismo frente al impresionismo... La única diferencia estriba en el hecho de que antes que ahora existía entre dos tendencias un espacio de tiempo considerable. Hoy día, la vida moderna, al acortar las distancias y acelerar las velocidades, ha hecho posible cambios tan rápidos en los dominios del arte. El arte moderno ha quemado sus etapas en un proceso de velocidad creciente.

Pero volvamos al asunto y resumamos. Un hecho abstracto ha nacido experimental y progresivamente de la pintura y en la pintura. De la pintura y en la pintura. Me interesa mucho insistir en ello para oponer una barrera a los confusionismos. De la pintura y en la pintura. No se trata, pues, de superrealismos, de automatismos psíquicos, de espiritismos ni de magias. Los primeros artistas abstractos volvieron a hallar—no descubrieron ni inventaron—el hecho pictórico puro. No hicieron más que llevar a sus postreras consecuencias la definición de Maurice Denis, que ha sido muy repetida, pero que es preciso citar siempre, porque constituye el punto de partida de la evolución de la pintura moderna: "Recordad que un cuadro, antes de ser un campo de batalla, o una mujer desnuda, es esencialmente una superficie plana, cubierta de colores en un cierto orden dispuestos."

Ahora bien: ya hemos visto cómo el rebañuelo llegó a crear formas geométricas perfectas, pero huérfanas de contenido emocional. En esta situación, algunos pintores empiezan a considerar que los elementos de sus medios de expresión, libertades de la dependencia de la Naturaleza, pueden en adelante manifestarse fuera o más allá de los principios puramente teóricos y de las reglas de sintaxis y de retórica que sirvieron de base a las investigaciones de los precursores. Quiérase o no, ha nacido un nuevo humanismo. La juventud actual, admirable de voluntad, contribuye a ello sin muchas veces saberlo. Libre de academismos, esta juventud contempla el mundo como aún no ha sido visto por nadie. Habrá que considerar como retrógrados a los jóvenes que cuentan menos de treinta años de edad y que se obstinan en formalismos ya superados, o inducirles a creer que Picasso, así como Cézanne, no pondrán el visto bueno al pie de las obras de los "seguidores" que no hayan acertado a comprender su mensaje.

Así, pues, vemos cómo la mayor parte de esos jóvenes, sin menospreciar en absoluto las leyes específicas de la pintura, han vuelto a hallar la realidad del hombre y del mundo. Los hay que se sujetan no al sentido literal del neoplasticismo de Mondrian, sino a su espíritu, y lo enriquecen con una nueva sustancia. Para otros, la pintura es fundamentalmente una superficie animada, en la que se concreta la vida orgánica o los movimientos rítmicos de las formas, tal como pueden encontrarse en el reino animal y en el reino vegetal. Los de más allá intentan conciliar la expresión poética con lo específico de las formas y de los colores. En ellos, su voluntad de construcción tiende a quebrarse bajo el impulso de un lirismo instintivo y de un dinamismo correspondiente a un sentimiento muy subjetivo del cosmos. Otros aún—y en ellos fijaremos especial-



F. Léger. Decoración para el ballet sueco "La creación del mundo".

mente la atención—asocian la expresión poética con un intento de animación a escala mural. Tienen éstos la virtud de humanizar la forma abstracta y de enriquecer la metamorfosis pictórica de las superficies hasta llegar a las más amplias dimensiones murales.

Hay que cargar el acento en la palabra "mural". El pintor Léger, uno de los pintores cubistas más representativos, cuya obra supone la síntesis, la invención de un orden nuevo y, al propio tiempo, el retorno a las leyes iniciales de la plástica, comprueba que nuestra época vacila lógicamente entre el retorno al asunto y la perseverancia en el arte abstracto. Léger confiesa su asombro al ver la sinceridad, la competencia con que sus jóvenes alumnos discuten este problema, centro vital de la actual batalla plástica. "Si las altas cualidades decorativas del arte abstracto—añade Léger—me han empujado a emplearlo en realizaciones puramente arquitectónicas, a las que se adapta maravillosamente, el arte figurativo me parece inseparable de la pintura llamada de caballete. El arte abstracto se beneficia en gran manera del actual renacimiento del arte mural."

A mi juicio, Léger ha dado en el clavo.

Dejemos que los adeptos de la pintura figurativa den libre rienda a su minúsculo propósito imitativo me-

Escultura en madera. Camerun.

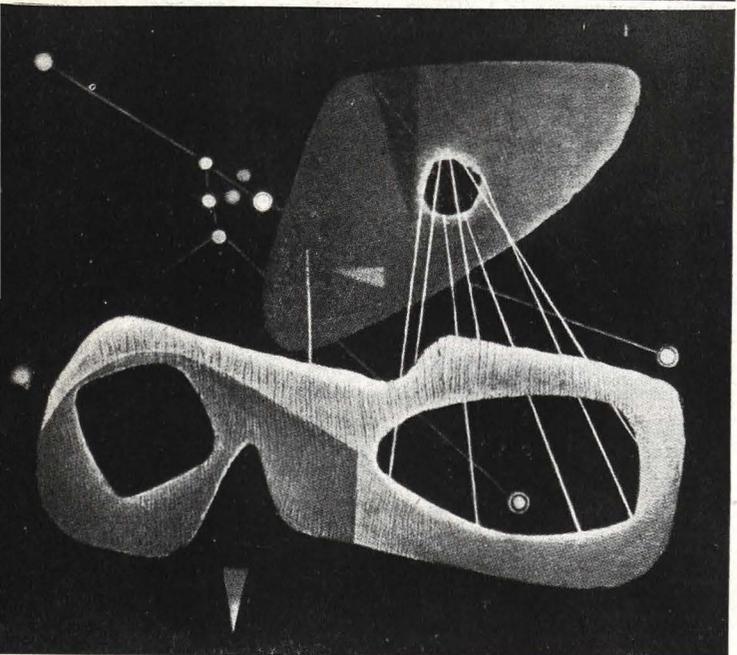




diante esa pintura de caballete que, por mal que vayan las cosas, no desaparecerá, ya que siempre habrá gentes ansiosas de hermosear su comedor, y fijemos nuestras miradas en las posibilidades monumentales del arte abstracto, que sin duda hallará su más perfecta aplicación en el arte mural, que, en efecto, conoce un fulgurante renacer.

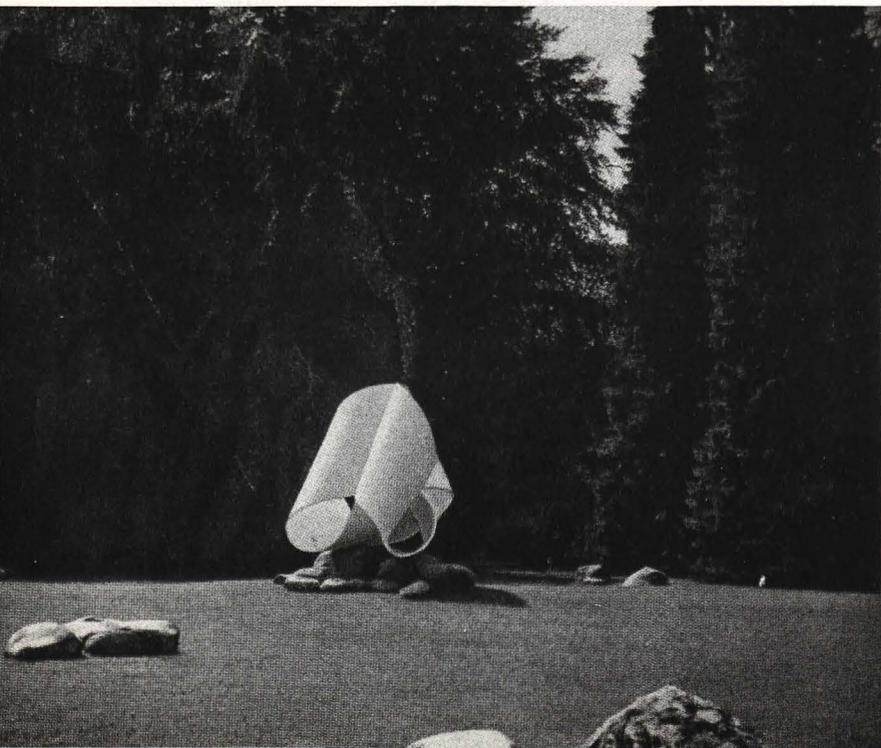
En cuanto rompa el marco del cuadro de caballete, tome posesión del espacio, se adapte a lo útil, el arte abstracto podrá transformar la decoración de nuestra vida y alcanzar la cumbre del estilo.

Contemplando ciertas pinturas murales, uno comprueba con asombro que, al subrayar la belleza de un muro y al enriquecerlo con un elemento lírico y humano, la abstracción es perfectamente capaz de emocionarnos, y que las concepciones se traducen en disciplinas nuevas y en materiales imprevistos. Uno se imagina el efecto prodigioso de tales pinturas en nuestros teatros, en nuestros cines, en nuestros establecimientos públicos e incluso en nuestros departamentos modernos. Verdaderamente, hay en estas pinturas la promesa de un gran estilo monumental adaptado a nuestras necesidades. Se llega a la conclusión de que el arte abstracto podría dar a nuestra época su plena expresión. A condición, claro está, de que renuncie a un narcisismo a veces irritante y que halle sus medios adecuados.



*Oscar Cholet.
Mujer al espejo.*

Rolf Warner. 1951. Bajo el signo de Taurus.



*Escultura. 1950.
Max Bill.*