

El arte contemporáneo: Análisis de sus características y de la forma en que es percibido por el público medio

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende explicar la incomprensión, y en algunos casos el rechazo, que genera el arte del siglo XX, y especialmente el arte de posvanguardia, en una gran mayoría de su público. La razón fundamental que manejo como hipótesis es el condicionamiento que ejerce la crítica de arte sobre el mismo y sobre el espectador de manera que la percepción del arte siempre está condicionada por estas teorías, que a su vez generan criterios y estereotipos sobre movimientos, estilos y autores, que son transmitidos en los libros de enseñanza impidiendo de esta forma una contemplación directa del arte por parte del público.

Esta explicación del fenómeno procede fundamentalmente de un libro que, desde que lo leí, me ha hecho pensar que algunas de las características que señala respecto al arte del s. XX resultan esclarecedoras (me resultó atractivo también por el estilo desenfadado que usa al hablar de arte y que nos invita a desacralizar el arte y desprendernos, al hablar de él, de esa visión metafísica y trascendente que tan a menudo nubla nuestros ojos al contemplarlo). Me estoy

refiriendo a *La palabra pintada*, de Tom WOLFE, que tiene, además, la ventaja de ser una visión desde América de las vanguardias europeas, de cómo fueron importadas y admiradas. Una de las ideas básicas del libro, que avala la hipótesis de este trabajo, puede resumirse así: "hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo ver un cuadro"¹; entre otras cosas porque el avance de la abstracción en las artes plásticas frente al realismo -sobre todo desde las vanguardias- hace imprescindible una teoría que interprete el arte que vemos; ello es tan cierto que aunque haya partidarios del realismo y se haga y se venda mucho con estas características está prácticamente eliminado de las historias de arte contemporáneo y, más aún, de los libros de texto para la enseñanza obligatoria. Cuál es la explicación. Sin duda que no está respaldado por una teoría convincente. Un claro ejemplo es la reciente polémica del pintor Antonio López. Su exposición individual en el Reina Sofía ha tenido mucho éxito de público pero estuvo a punto de suspenderse porque el pintor denunció la falta de representación del realismo en la colección permanente de ese museo; y si no está en los museos es por la falta de respaldo de la crítica.

En otras palabras que nuestra apreciación de la calidad estética no se hace a partir de la contemplación directa de las obras, sino de los valores estéticos establecidos por la crítica de arte, que son repetidos una y otra vez y al final son interiorizados en la escuela a través de los libros de texto.

Estos valores estéticos operan al modo de los paradigmas de la ciencia estudiados por Kuhn²; por una parte dirigen la investigación científica -el desarrollo y la práctica del arte en este caso- y por otro son aprehendidos inconscientemente como normales y operan de forma irracional en el hombre, como las creencias, en la contemplación y valoración del arte. Pero a diferencia de la ciencia, que ofrece la garantía de su objetivismo, de su pragmatidad, el arte es mucho más subjetivo y en última instancia es la crítica la que dirige la evo-

1 Wolfe, T.: *La palabra pintada*. 2ª ed. (Barcelona 1982) p. 8.

2 Cfr. Kuhn, T.: *The structure of scientific revolutions*.

lución del mismo; "no se invita al público", como dice T. Wolfe; ni siquiera al artista, que puede pasarse media vida, o la vida entera, creyendo en lo que hace pero sin ser reconocido por la crítica; cuando al final lo es, adquiere rango de artista y encuentra, por fin, un sitio en las explicaciones teóricas del arte y, lógicamente, también en los museos y exposiciones.

2. LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE NUESTRO TIEMPO

Es muy difícil establecer unas características perfectamente definidas y a la vez sistemáticas de lo que son las categorías estéticas del arte moderno, entre otras razones por la diversidad de las vanguardias, que han supuesto la máxima subjetivización del arte desde sus orígenes.

2.1 LA IMPORTANCIA DE LA CRÍTICA

Para compensar esta subjetividad, que siempre le ha sido reconocida al arte, surge la crítica y su extraño poder en el sentido que lo analiza Tom Wolfe en la obra citada. Pero la influencia de la teoría en el arte y su contemplación va más allá: "...la idea consistía en denunciar el hecho de que el cincuenta por ciento del poder de un cuadro realista no se deba al pintor, sino al acarreo sentimental y al bagaje mental de la persona que lo contempla"³. Si esto es así en un cuadro realista, en uno abstracto nuestra educación estética influye mucho más. Este mismo hecho ya fue señalado mucho antes por Gombrich. El recuerda que las obras de los primeros impresionistas fueron ridiculizadas y tachadas de heréticas fundamentalmente porque no encajaban con los esquemas estéticos que el espectador había heredado del arte anterior. Es decir, que en arte no sólo influye lo

3 Wolfe, T., *op. cit.*, p. 11.

que vemos, sino también lo que "sabemos". A este respecto Gombrich cita el ejemplo, muy ilustrativo, de los egipcios, que pintaban las figuras humanas con lo que "sabían" que una figura tiene que tener, no como la veían⁴. Así hemos llegado a una situación en que ver el arte es sinónimo de creer el texto literario que lo avala. La apertura de la obra que describía Umberto Eco ha llegado, en el arte actual, a extremos tales que el crítico ha de cerrar de alguna manera el contenido de la misma para impedir una dispersión casi infinita de interpretaciones. Y lo hace imponiendo la suya como la única. Pudiera decirse que el artista es el crítico, que es quien consagra la obra y, más aún, quien consagra al artista.

Este proceso de inversión en el arte se inició con las vanguardias europeas: "El pintor piensa en formas y colores. La intención no es reconstruir un hecho anecdótico, sino construir un hecho pictórico" repetía Braque, quien por cierto era bastante aficionado a teorizar, en los albores del cubismo; sin embargo para él lo primero era el arte y creo que jamás soñó que se fueran a invertir los términos. De cualquier manera los artistas de principios de siglo decidieron publicar manifiestos. Lo más importante para que triunfara un movimiento era en primer lugar integrarse en un grupo -no importaba el número ni tampoco el género que se practicara (a veces resultaba mejor si había literatos, pintores, escultores, músicos...)- que estuviese dispuesto a romper con todo lo anterior. Y segundo precederse por un manifiesto; desde el manifiesto futurista de 1909 Europa se llenó de `ismos' y de manifiestos que se sucedían de la noche a la mañana.

La intención de las vanguardias fue desde el principio subvertir la visión burguesa de la realidad. El artista se había convertido en bohemio abandonando los salones de las clases nobles que acogieron a los artistas del siglo XVII. Liberarse de estos vínculos fue para ellos imponerse a una burguesía codiciosa e hipócrita. Sin embargo esta

4 Cfr. Gombrich, E. H.: *Historia del arte*. (Madrid 1979) p. 432.

separación del mundo sólo era a medias; con el otro ojo tenían que estar pendientes de que alguien importante se fijara en ellos porque sólo con el éxito podía tener sentido su labor revolucionaria, sólo así sus ideas antiburguesas podían imponerse. Pero lo que pasó fue que la burguesía se impuso a sus ideas y el arte fue un producto más, vendible dentro de la sociedad de mercado, y por cierto muy cotizado. Pero ¿por qué es el mismo burgués quien compra el producto y ayuda al artista en su tarea `subversiva'? "Se trata de una necesidad muy de nuestro tiempo, una moderna redención (del pecado de Opulencia) bastante extendida entre la gente bien del mundo occidental, tanto en Roma, como en París o en Nueva York. Por eso las personas que más incómodas se sienten respecto a su opulencia económica son precisamente las más atraídas por la idea de coleccionar arte contemporáneo, arte de vanguardia, calentito y recién sacado de la Buhardilla" ⁵. Por eso estos nuevos mecenas no sólo compran sus cuadros, sino que quieren mezclarse en sus vidas, les pagan las jueras con tal de entrar en sus privilegiados círculos. Esto vale sobre todo para el arte y los compradores americanos ya que T. Wolfe habla sobre todo desde esa realidad. De cualquier modo el hecho es ya bastante significativo.

Volviendo al papel de la crítica ésta dice lo que hay que ver y cómo lo hay que ver. Los cuadros se han colgado en los museos y galerías mucho antes de que el público se entere de algo; y el hecho de que estén colgados significa que son buenos. Al público sólo le queda admirar su `belleza', o al menos su **originalidad**. Este es también uno de los valores más buscados en el arte actual. Lo moderno fue consagrado como valor y lo más moderno, lo último, es la vanguardia. Por el hecho de ser lo último, lo más original, ya tenía acceso al mundo del arte en los años sesenta ⁶. Es interesante comparar la idea de **progreso** en arte y en ciencia. El progreso científico es consecuencia del desarrollo de la razón humana; pero este desarrollo

⁵ Wolfe, T., *op. cit.*, p. 28.

⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 31 ss.

del conocimiento impregna todos los ámbitos sociales, también la moda y, por supuesto, el arte: la valoración de los productos últimos conduce a un desarrollo vertiginoso de movimientos y estilos que se suceden de la noche a la mañana y que, la mayor parte de las veces, sólo tienen el valor del cambio llegando a confundirse la originalidad como característica de la imaginación con la novedad como meta última.

La vanguardia llegó a los Estados Unidos de la mano de los ricos neoyorquinos que quisieron emular a sus pares londinenses o parisinos. Una vez invadido el mercado americano de los años veinte por el cubismo y en camino hacia la abstracción figurativa los críticos conservadores se vieron desplazados e impotentes ante la avalancha. Lo moderno se había impuesto y lo chic hizo su agosto. Ahora había que justificarlo porque nadie lo entendía. Siempre se pedían unas palabras aclaratorias y por fin hizo su aparición la nueva teoría del arte. Los dadaístas se indignaron ante semejante promiscuidad frente al arte. En el manifiesto Dadá dice Tristán Tzara "cualquier obra de arte que pueda ser entendida es la obra de un periodista". Pero incluso el dadaísmo fue aceptado y comprendido. Su propia explicación fue vendida. La crítica se fue reforzando en una evolución en la cual ella se valoraba a sí misma. Esto ocurrió en América con el desarrollo del Expresionismo Abstracto, potenciado por los críticos Clement Greenberg y Harold Rosenberg, que impulsaron decididamente a estos pintores e incluso terminaron por decirles cómo tenían que pintar. Después de la abstracción nuevas formas de realismo han hecho su aparición, pero efectivamente no han podido prescindir de una teoría crítica que las justifique en el panorama del arte. Fue especialmente significativa la aparición del Pop, que se convirtió en una corriente refrescante, sobre todo para el público, por su realismo y vitalidad. El público lo estaba esperando, igual que a los Beatles en música, pero ni siquiera entonces la teoría perdió supremacía, se hizo imprescindible para justificar también este tipo de arte, primero frente al abstracto y después frente a sí mismo. Así en 1.969 aparece en Nueva York la revista *Interview* de manos de Andy Warhol. Salir en ella significaba ser artista, con independencia

de que lo que se hiciera fuera cantar, bailar, pintar o simplemente salir en ella. Pero, como decía, la crítica iba ganando terreno y la operación retorno no se hizo esperar. Aparecieron el minimalismo, el Op Art y por fin el arte Conceptual, donde lo que importa es el proceso de creación, hasta el punto de que a veces el resultado no se puede ver, como en *Arc*, de Peter Hutchinson, donde el único testimonio son unas fotografías y unas pocas líneas. Ante esto Tom Wolfe no duda en afirmar que las artes plásticas han llegado a convertirse en pura literatura. En la arquitectura sucede algo parecido. Cuentan que cuando Le Corbusier construía un nuevo edificio Frank Lloyd Wright decía: "Bueno, ahora que ha terminado una casa, escribiré cuatro libros sobre ella" ⁷.

De esta concepción del arte y la crítica se desprende la idea de una ausencia de criterios claros y objetivos para valorar y juzgar el arte. Esta situación se debe fundamentalmente a dos factores; uno, que ya ha sido señalado, es la **subjetivización** creciente del arte desde el s. XIX, tanto en la elección del tema como en la forma de representarlo. El segundo es la **experimentalidad** del arte; los artistas, quizá contagiados por el auge del método experimental en las ciencias, buscan, a través de la experimentación, nuevas formas de expresión y representación. En esta época se acentúan los problemas formales, sobre todo en pintura, y cada pintor y cada movimiento buscan nuevas salidas que después irán desechando. Hasta tal punto es importante esta característica que Gombrich, en su *Historia del Arte*, se refiere a la primera mitad del s. XX con el título de 'arte experimental'. Si admitimos esto no podemos acercarnos al arte contemporáneo con las categorías de la estética clásica; las que vinculan al arte con lo sagrado -hay muchas estéticas metafísicas que se fundamentan en esa idea inspirando, además, a muchos críticos actuales. Tampoco sirve la teoría del artista como genio ni, en general, la estética de la belleza. Ni siquiera la idea del arte por el arte, ya que en las vanguardias el artista empieza a utilizar su arte como elemen-

7 Cfr. *ibidem*, pp. 53 ss.

to de presión social... Y ello porque experimentar significa fallar la mayoría de las veces; no podemos pensar en el artista como experimentador, como alguien que busca formas de expresión más adecuadas o más rápidas, como decía Picasso, y a la vez pensar en él como genio y por lo tanto que todo lo que sale de sus manos será Arte con mayúscula.

Hoy no podemos pensar que el arte es 'imitación de la naturaleza' porque al ver lo que se cuelga en los museos no nos saldrían las cuentas. Tampoco en el arte como 'expresión', concepción que fue ampliamente desarrollada por B. Croce y que conduce a una sobrevaloración del crítico⁸. Hoy se empieza a considerar el arte como 'construcción', es decir, como producto humano inmerso en un proceso y un contexto que le da sentido. De ahí que la "consagración" de un artista no sea por una obra genial, sino por un trabajo, por una trayectoria, por su evolución en relación a los problemas que se plantea y también por las soluciones que aporta en relación al contexto en que se mueve. En general los artistas se preocupan más de lo que dicen que por lo que hacen sus colegas.

2.2 ARTE Y MERCADO

Otra de las razones que contribuyen al desarrollo de la crítica es que el número de artistas se ha elevado aceleradamente mientras el mercado del arte sigue siendo muy restringido. De ahí que se necesite una justificación del arte por encima de los propios artistas. Y esto nos abre a otra de las características esenciales del arte contemporáneo: su dependencia de las leyes del mercado. El artista no tiene otro remedio que aceptar esta situación en espera de que le llegue su turno para colgar su obra en los museos y figurar en los catálogos de arte. Mientras, siempre tiene la alternativa de cotizarse como

⁸ Cfr. Croce, B.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. 2ª ed. (Madrid 1926).

artesano pintando para colgar en las paredes de los salones del coleccionista medio, que pagará sus cuadros a tanto el metro... Hasta tal punto es cierto que la categoría de un artista, vivo o muerto, depende de su nivel de cotización en los catálogos internacionales de arte y en las subastas. Por ello no se me ocurre mejor definición del arte que ésta: arte es lo que se vende -o se compra- como tal. Cuando se compra un objeto cuyo coste es superior al de los materiales de que consta la plusvalía que se genera equivale a su valor artístico; dicho de otra forma, el valor artístico se traduce hoy en valor económico, así nada escapa a esta dependencia del dinero. Como cualquier otra mercancía el arte, sobre todo por sus cambios de valor, que generalmente dependen de la crítica y de los marchantes que controlan las subastas, tampoco escapa a la especulación. No hace mucho estuvieron de moda las noticias sobre los espectaculares precios que se habían pagado por algunos cuadros, especialmente los de algunos impresionistas.

Hasta ahora hablar del valor económico de un cuadro parecía contaminar su dimensión artística; sin embargo está claro que todo bien intelectual, o cultural, es también un bien económico y, además, hay ciertas garantías de que existe un paralelismo entre estos dos niveles. Es decir, que toda obra de arte, en cuanto bien económico, está sujeta a las leyes del mercado y su valor en ese campo es un buen indicador de su valor artístico. Cada vez hay más investigaciones que tratan el tema bajo esta perspectiva⁹. Ya Renoir afirmaba que el mejor indicador del valor de un cuadro es la sala de subastas; como las cualidades estéticas, especialmente en el arte contemporáneo, son valores subjetivos la teoría de la 'utilidad marginal' se muestra especialmente adecuada como instrumento de análisis del arte ya que permite objetivar su valor, es decir, traducir en términos de beneficios y costes la producción y adquisición de arte.

Como cualquier otro producto tampoco el arte escapa a la publicidad porque aunque sea un bien cultural tiene que ser rentabiliza-

9 Cfr. Grampp, W. D.: *Pricing the Priceless*, etc.

do. Prueba de ello es el aumento de la asistencia de público a museos, exposiciones y ferias de arte organizadas por los modernos comisarios de acuerdo con las reglas del marketing. Igual que en otros productos los gustos sociales condicionan la oferta y la demanda y, como en otros productos, a veces se venden a buen precio obras de ínfima calidad. El valor económico refleja los gustos de los individuos; pero a su vez esos gustos son producidos y transmitidos por la sociedad; y un instrumento importante para esta misión es la escuela. Ella resume los valores estéticos definidos por la crítica especializada y los enseña a los nuevos miembros de la sociedad; por eso cuando el ciudadano se enfrenta al arte está condicionado por esos gustos aprendidos. De ahí que nuestra admiración aumente o disminuya no sólo en función del cuadro, sino también porque 'sabemos' quién es el autor. ¿Cómo se explica si no que todo el mundo, incluidos los críticos, inclinen su cabeza ante algunas falsificaciones hasta el momento que son descubiertas?

Lo que es cierto es que la calidad del artista ha venido a estar en una relación directa con el precio a que vende sus productos, con lo cual los valores estéticos han pasado a depender fundamentalmente del mercado. Así es como han llegado a tener cabida dentro de las esferas del arte tantos proyectos distintos, como el diseño y la moda. Para quien piense lo contrario recomiendo una visita por las actuales ferias del arte, donde todas las actuaciones están dirigidas por la moda y el dinero. En ellas la mayor parte de las ventas se realizan entre las mismas galerías, de forma que en la próxima feria se colgarán las mismas obras con la única novedad de que éstas habrán doblado o triplicado su precio. Es decir, el arte viene a ser una nueva forma de inversión y de especulación pero, como en otros ámbitos de la economía, no hay trucos; el mercado está perfectamente controlado por las multinacionales del arte. Cabe preguntarse si las actividades de mecenazgo sobre el arte también podrían ser analizadas en términos económicos. La respuesta es sí, porque siempre se busca con ello un tipo de beneficio. Hoy tiene especial relevancia el mecenazgo de los gobiernos. Por qué lo hacen; por muchas razones, pero en general porque lo consideran un bien para el país. Todos están de

acuerdo en que el arte clásico no debe venderse, como por ejemplo el arte egipcio, pero cuando el estado tiene bienes más urgentes que conseguir subordina el arte a éstos en su escala de valor.

Estas dos características del arte -la dependencia de la crítica y del mercado- están íntimamente ligadas con otra circunstancia inseparable del arte de hoy: el coleccionismo. El coleccionismo está condicionado por el mercado y a su vez por la crítica; pero cuando el coleccionista o la colección llegan a ser suficientemente importantes pueden ejercer una influencia decisiva en los otros aspectos. Además los marchantes, los profesionales del mercado internacional del arte y las multinacionales del arte, aumentan su poder con colecciones particulares que, generalmente, están orientadas a controlar el valor del arte, aunque por lo general un coleccionista bueno sabe combinar la habilidad para los negocios con el gusto por el arte.

3. ARTE CONTEMPORÁNEO E HISTORIA DEL ARTE

Las ideas que tenemos sobre arte no llegan al público a través del arte sino a través de los libros de historia y de los libros de enseñanza, que suelen ser recopilaciones y resúmenes de otros estudios sobre arte; por eso hay que buscar en ellos los prejuicios que el espectador utiliza cuando contempla el arte directamente.

Uno de los vicios más extendidos entre los historiadores, y más concretamente entre los historiadores del arte, es el del historicismo y, por tanto, la costumbre de hacer depender el arte que será definitivo, consagrado, -como todo lo que entra en la Historia con mayúscula (movimientos, estilos y autores)- de la pertenencia a los grupos o estilos que se presentan como resultado de un proceso de desarrollo progresivo de la historia del arte. Sin embargo la realidad es mucho más prosaica, especialmente en el s. XX donde los movimientos conviven hasta el punto de que un pintor podía acostarse siendo cubista y amanecer surrealista, por ejemplo. Los movimientos artísticos son bastante más complejos e incluso carentes de sentido de lo

que se nos presentan en las historias. Lo que un alumno no puede llegar a comprender, a través de uno de sus libros de consulta de historia del arte, es que esta historia tiene nombres propios que crean estilos; que cada autor tiene su propia forma original y especial de ejecutar el arte pero que el historiador sistematiza, engloba en una serie de estereotipos, la realidad diaria del arte. Todo ello porque el mismo historiador utiliza después el arte como ejemplo que refuerza sus tesis historicistas, intentando demostrar que la idea que dirige la historia es real y se manifiesta en el desarrollo concreto de las artes. Así lo que no encaja en sus esquemas es un error. Pero el error es esta concepción del arte como lo prueba el hecho de que por lo general los movimientos innovadores siempre han sido rechazados por la crítica; excepto cuando la innovación constante fue consagrada por la modernidad como lo que el artista debía hacer, como la tendencia del espíritu de progreso que mueve la historia.

Esta concepción historicista se puede ver en la mayoría de los libros de historia, especialmente en los dedicados a la enseñanza; sin embargo, la realidad es que la mayor parte de las veces los distintos movimientos y estilos contemporáneos son intentos nuevos de resolver problemas planteados anteriormente en el ámbito de la representación artística o, simplemente, un reflejo de ciertas circunstancias sociales como el caso del futurismo y, en general, la mayor parte de las vanguardias.

El abuso del historicismo respecto a movimientos, estilos y a las causas y evolución de los mismos, hace que se dejen fuera muchos artistas importantes por el mero hecho de que no encajan en la trayectoria descrita por el historiador. Esto es más real aún en las historias de arte escolares, donde los autores se limitan a resumir lo que a su vez han escrito otros historiadores. Así llega un momento en que la historia no tiene mucho parecido con la realidad; de ahí la distancia, la desconexión tremenda entre lo que los estudiantes aprenden y lo que contemplan en los museos y exposiciones de arte moderno. Se echa en falta un análisis sociológico de la evolución real de las categorías estéticas ya que ello es lo que determina en gran

medida lo que hacen los pintores. Hay que recurrir a un estudio genético que nos lleve a comprender mejor los fenómenos artísticos ya que la explicación por subsunción -el vicio de las causas- en historia no es un método adecuado aunque es el que se refleja en los libros de enseñanza; así aprenden los alumnos listas infinitas de causas y efectos de los distintos movimientos artísticos sólo comprensibles desde un planteamiento historicista. En el ámbito de los estudios especializados hay loables intentos de abordar la historia del arte desde este punto de vista pero, generalmente, no llegan a las historias escolares y cuando lo hacen es en forma de resúmenes absolutamente descontextualizados que se repiten hasta la saciedad en las sucesivas ediciones impidiendo el grado de comprensión deseado por parte de los alumnos.

Más aún, la mayoría de los profesores de arte, condicionados también por su propia formación, son incapaces de desmontar en el alumno de enseñanza media y básica las concepciones propias del arte realista del pasado añadiendo así un elemento más a la incomprensión del arte contemporáneo. De ahí que los alumnos adopten mayoritariamente una de estas dos posturas: o lo respetan aunque no lo comprendan, porque saben que está avalado por los especialistas, o lo descalifican como ingenuo, infantil y arbitrario.

4. CONCLUSIÓN

La conclusión fundamental confirma el hecho que trato de explicar desde el principio: la distancia y la incomprensión del arte contemporáneo por parte del público; la razón de esto es, como se ha podido ver, la mala educación, o mejor, la falta de educación que la gente recibe en las escuelas respecto al tema. Eso hace que la mayoría de la gente se refugie en el arte popular y se distancie cada vez más del arte que está en los libros, al que respeta, porque 'sabe' que está respaldado por la élite intelectual, pero que no comprende. El esquema sería este: las galerías y las leyes del mercado definen la

evolución del arte que a su vez va a ser consagrado por los críticos de las revistas especializadas. Esas críticas se van standardizando y así pasan a las historias de arte escolares como criterios de comprensión estética; en el mejor de los casos son aprendidos, pero casi nunca comprendidos, por lo que el arte al que se refieren acaba por no decir nada al espectador medio.

Esto, unido a la recesión que están sufriendo las humanidades en la educación, agrava aún más el problema. De ahí que los lugares habituales para el arte y su contemplación sean los museos, que para muchos son verdaderos mausoleos de esa realidad sagrada, pero poco viva que es el arte...

JESÚS ÁNGEL MARTÍN MARTÍN
Medina de Rioseco, 1993