

APLICACIÓN ESCULTÓRICA DEL MOVIMIENTO

APPLICATION TO MOVEMENT

MILLÁN GARCÍA TORAL
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La presente investigación plástica, realizada en barro cocido, responde muy particularmente a un estudio del movimiento de los cuerpos, teniendo en cuenta que nuestra relación con el espacio exterior es una relación de cambio, ya que nada está quieto ni es igual a como era en un pasado y a la percepción tan limitada que tenemos de los objetos por nuestros sentidos, no solo por el tiempo que transcurre desde que percibimos la escena hasta que se registra por nuestro cerebro, sino también por las limitaciones de nuestro órgano visual.

No olvidamos hacer una semblanza sobre las diferentes formas expresivas artísticas que se han utilizado a lo largo de la historia para describir el movimiento de los objetos ni las formas perceptivas dinámicas que se utilizan en las composiciones para forzar nuestro cerebro a una sensación de movimiento.

Teniendo en cuenta los aspectos citados, se establece la filosofía personal de la investigación que responde especialmente a la siguiente idea sobre el movimiento: cuando un objeto se mueve (entiéndase también es movido), su masa se desplaza o evoluciona en el espacio en una unidad determinada de tiempo, ocupando cada una de las partes de ese espacio en momentos distintos y pasando ineludible y forzosamente por todo el camino que recorre en su movimiento dinámico.

Trato por tanto de exponer el desarrollo de la acción mediante la interpretación de que todo movimiento de un cuerpo debe expresarse mediante una continuación de su forma en las ilimitadas visiones e imágenes que podríamos obtener de él, evolucionando en el espacio y en el tiempo y evitando expresar la sensación que, como espectadores, el movimiento ha despertado en nosotros, problema mucho más subjetivo puesto que cada persona atiende a sensaciones diferentes e incluso contrarias.

El estudio del movimiento está circunscrito a las composiciones aceptables para el trabajo escultórico con barro cocido y a las siguientes situaciones:

- El movimiento puede ser repetitivo en una sola dirección y sentido. En este caso se limita el estudio a una sola de las acciones que se repiten, ya que las demás serán iguales, si esto lógicamente no involucra a la composición pretendida.
- El movimiento puede ser repetitivo o no en la misma dirección y sentidos opuestos, por lo que se limita el estudio al espacio y tiempo en que la acción se efectúa en uno sólo de los sentidos. De lo contrario un mismo espacio sería llenado por las masas que van y vienen varias veces, confundiendo la imagen.
- Por la expresión de la acción, ya que una acción puede ser desarrollada en un espacio-tiempo determinado, aunque los movimientos siguientes sean diferentes.
- El objeto puede moverse lentamente o a gran velocidad, estableciendo la limitación en el espacio o en el tiempo que interese estudiar para explicar la expresión del movimiento.

Por último se ofrecen unas posibles vías de investigación, las cuales responden a las siguientes ideas:

- Incorporación de nuevos materiales y de técnicas mixtas.
- Investigar en los aspectos perceptuales que nos fuerzan a considerar una composición como dinámica.
- Establecer nuevas filosofías personales sobre el movimiento.

ABSTRACT

The present plastic arts investigation, completed in terra cotta, alludes particularly well to a study of movement of the bodies, keeping in mind that our relationship with the exterior space is a relationship of change, because nothing is still, nor is it the same as it was in the past and the limited perception that we have of the objects with our senses not only for the time that has transpired since we perceived the scene until we register it in our mind, but also for the limitations of our visual organs. can't forget to do a portrait over the different expressive artistic forms that have been utilized over time to describe the movemnet of the objects, nor the dynamic perceptive forms that are utilized in the compositions to force our brain into a sensation of movement. in mind these aspects, we establish the personal philosophy of the investigation that responds especially to the next idea on the movement, when an object moves (or is moved), its mass is displaced or evolves in the space in a determined period of time, occupying each one of the parts of that space in distinct movements and passing ineludible and strongly over all of the was that run in its dynamic movement to explain the development of the action by means of interpretation that all movement of a body has to express itself by means of a continuation of its form in the unlimited visions and images that we can obtain of it, evolving in the space and in time and avoiding expressing the sensation that, as spectators, the movement has awoken in us, a much more subjective problem because that each person can have different sensations including contrary ones. The study of the movement is circumscribed by the acceptable compositions a the sculptured work in terra cotta and the following situations:

- The movement can be repetitive in only one straight direction and sense. In this case ste study is limited to only one of the actions that is repeated, because the others are all the same, if this logically doesn't affect the composition in question.
- The movement can be repeated or not in the same direction and in opposite senses, by what limits the study to space and time in which the action is effected in only one of the senses. OnOn the other hand a same space would be filled with the masses that come and go various times, confounding the image.
- For the expression of the action, now that an action can be unrolled in a determined space and time even though the following movements are different.
- The object can move slowly or at great velocity, establishing the limitation in space or in time that interests one to study to explain the expression of movement.

Lastly, we offer some possible means of investigation that respond to the following ideas:

- Incorporation of new materials and mixed techniques.
- Investigate the perceptual aspects that obligates us to consider a composition as dynamic.
- Establish new personal philosophies about movement.

No hace falta explicar que cuando uno se decide a realizar una investigación en cualquier campo, lo primero y más urgente es sentar las bases de la investigación: las objetivas y las subjetivas.

Estas bases subjetivas, en el área artística, son de suma importancia puesto que la filosofía personal con que cada uno explora la investigación objetiva va a ser esencial para el resultado final. Dicho de otra manera, una misma investigación realizada por diferentes artistas va a dar como resultado distintas ejecuciones debido a la diferente personalidad, filosofía, intereses y estética de cada uno de ellos. No obstante estas bases subjetivas no deben nunca anteponerse a las objetivas que son las que realmente sostienen toda investigación.

Estudio del movimiento de los cuerpos y de su percepción.

Como aspecto principal de la base objetiva de esta investigación está el que *nuestra relación con el espacio exterior es una relación de cambio*. Nuestra observación diaria y nuestra experiencia nos permiten comprobar que nada está quieto y que nada es igual a como era en un pasado próximo. Todo a nuestro alrededor está en continuo movimiento y nosotros mismos participamos de él en cuanto vemos el exterior desde diferentes puntos de vista, moviéndonos en derredor de un cuerpo a la par que este evoluciona por el espacio en el mismo tiempo. Podemos establecer que todo está dentro de una dinámica más o menos visible, más o menos acelerada, moviéndose a nuestro alrededor y cambiando de posición, de apariencia y de situación, volviéndose diferente a como era anteriormente.

Por otra parte *la percepción de los objetos que nos rodean es sumamente limitada*. Desde que percibimos una escena hasta que se registra por nuestro cerebro, transcurre un tiempo. Ópticamente pasa algo parecido: a nivel del campo visual, sólo una pequeña zona, la zona foveal, recoge los más mínimos detalles de aquello que se observa. Esta zona, que está justo en el centro del campo visual, recoge aquellos rayos visuales perpendiculares al ojo. El resto del campo visual capta lo que hay alrededor, pero no con la visión tan perfecta de la fovea, por lo que para comprender la totalidad de una imagen determinada, tendremos que mover continuamente los ojos para que aquella recoja todas las particularidades de la imagen. Gracias al resto del campo visual estos movimientos se realizan con una idea bastante clara de cuál es la parte de la escena que interesa mirar seguidamente.

Hemos de tener en cuenta, además, que el ojo no puede permanecer parado (sin movimiento ocular) mirando un punto fijo, pues las terminaciones nerviosas de la retina se excitan con las ondas lumínicas, lo cual conlleva una desconexión funcional, no viendo nada hasta que la retina se recupere de nuevo. Es precisamente la permanencia de la imagen en nuestra retina lo que hace que las sucesivas imágenes se sucedan provocando la ilusión de un movimiento y no de una sucesión de imágenes discontinuas que se superponen.

Diferentes formas expresivas utilizadas a lo largo de la historia.

A lo largo de la historia muchos han sido los que han sentido, y siguen sintiendo, la atracción por el movimiento de los objetos, por sus cambios de posición o de situación y lo han estudiado en sus diferentes aspectos y desde distintas actitudes.

Centrándonos sólo en las experiencias artísticas, el movimiento se ha tratado de estudiar desde conceptualidades muy diferentes. Por ejemplo, a un cuerpo de animal, como los famosos "Toros Androcéfalos" de la cultura asiria, se le han incorporado una cierta cantidad de patas para sugerir su caminar. Por otra parte se han realizado fases completas de una evolución espacio-temporal (un salto de longitud, por ejemplo), secuenciando el espacio total con figuras aisladas en distintas posiciones. Otros

escultores han realizado los llamados “móviles”, esculturas que gracias a un dispositivo mecánico o eléctrico, o bien activadas por el aire, se mueven. Otros intentan dar la sensación de dinamismo mediante la superposición de tramas que fuerzan ópticamente al espectador que se mueve en una ilusión dinámica. Otros tratan de retener la percepción obtenida, es decir intentan expresar aquello que por un momento han creído que era lo que estaba a su alrededor. Y por fin, otros han tratado de captar en una sola pose o secuencia la idea psicológica del movimiento.

Formas perceptuales dinámicas.

Dichos conceptos y formas de expresión diferentes han ido aportando elementos formales e ideas compositivas realmente interesantes y que obviamente ayudan a la consecución de nuevas experiencias: la idea del “rythmos” de los griegos o secuencia que psicológicamente implica la continuación de la acción; el desequilibrio de masas; las formas compositivas diagonales; la elección de los extremos de dichas diagonales como zonas puntuales principales, son algunas de estas interesantes conquistas.

Distintas formas de expresión no son sino el resultado de la cultura de cada pueblo y del nivel intelectual de cada civilización (hoy sería totalmente absurdo pensar que la representación de una escultura a la manera de los “Kuroi” arcaicos de la cultura griega conlleve la idea de movimiento). Este nivel intelectual es realmente importante ya que nuestros órganos fisionómicos y perceptivos, como he apuntado, no están preparados para ver o captar lo que ocurre en un desplazamiento o en una evolución de un cuerpo en el espacio y el tiempo. La cuarta dimensión es inapreciable por el sentido visual, de tal manera que la evolución que la masa realiza en su desplazamiento no puede ser seguida descriptivamente en todas sus facetas por nuestros ojos ni por nuestro cerebro. Son nuestras sensaciones y nuestra capacidad de percepción las que nos indican que existe algo a nuestro alrededor que cambia de posición, moviéndose en cualquier sentido, siendo nosotros capaces de captar sólo posiciones de descanso o de poco vigor dinámico dentro de todas las que nos hablan de ese cambio. Nuestra capacidad intelectual, nuestro conocimiento del objeto y nuestro razonamiento pormenorizado de la unión de secuencias lógicas no visibles, son los que nos aportan la necesaria cantidad de datos para poder imaginar y analizar el desarrollo espacial del movimiento del cuerpo.

Formas compositivas en las diferentes áreas artísticas.

La percepción del movimiento se ha tratado de plasmar por medio de técnicas distintas y es aquí donde especialmente conviene realizar una diferenciación entre la Escultura y las demás actitudes artísticas. En Fotografía, por ejemplo, vemos que el movimiento queda expresado por una transparencia, por un flú en el que el objeto está y deja de estar. El objeto ha dejado su figura plasmada en la película, pero a

la vez deja impresionado el fondo, con lo cual, en el mismo fotograma se superponen las imágenes. Esto se hace mucho en Dibujo, ya que es una técnica plástica bidimensional que permite tales flues.

También, dibujísticamente, se ha trabajado el movimiento dejando tras de una figura corpórea totalmente visible y cognoscible una estela que le confiere cierta expresión de dinamismo (a la manera de los comics). Pero naturalmente la imagen realizada sobre un plano no puede ser igual que la que se realiza en el espacio. En aquella se puede jugar con técnicas que “hagan real la mentira”, en esta, por el contrario, es una “verdad” corpórea lo que existe. No se puede esfumar, ya que la materia siempre es materia y no algo invisible, por lo que la masa que se mueve debe mostrarse como tal.

Por otra parte, las diferentes formas compositivas existentes no son aplicables por igual a los diferentes materiales escultóricos ya que no todos estos responden a las mismas características de fuerza, presión, resistencia, etc., siendo diferentes los esquemas compositivos que deben atenderse para una piedra o para un bronce, para un poliéster o para un barro cocido

Filosofía de la experiencia.

Antes de exponer los criterios personales para la práctica, hay que señalar que las obras plásticas realizadas para la investigación son escultóricas y que están realizadas en barro cocido.

Parto de la idea de que nuestras percepciones de un cuerpo son totalmente dispares a las que habíamos obtenido instantes antes de él y por tanto tratar de explicar dicho cuerpo como quieto, estático o inmóvil, convierte a la posible obra en insulsa, apergaminada y muerta. Al respecto decía Naum Gabo, escultor y uno de los padres del Constructivismo Ruso que *el espacio y el tiempo son los únicos factores en los que se manifiesta la vida y por tanto un arte que quiera dar la esencia de las cosas ha de basarse en ellos.*

Puesto que la práctica está desarrollada dentro del volumen, las tres dimensiones espaciales permiten obtener sólo una idea bastante completa de su forma exterior, pero incompleta en cuanto a su conocimiento total. Sólo con la incorporación de una cuarta dimensión, el tiempo, se puede adquirir un conocimiento más amplio del objeto, no ya en cuanto a sus cambios de aspecto fisionómico, es decir a los que nos permiten conocer su sistema de locomoción y su cambio anatómico posicional y evolutivo, sino también en cuanto a su ser vivo interior que puede distinguirlo de otro objeto semejante y que por tanto lo convierte en un ser propio e individual, distinto e irremplazable. La cuarta dimensión nos permite pues el estudio de “su movimiento”.

Podemos explicar pues el movimiento de un cuerpo diciendo que cuando un objeto se mueve (entiéndase también es movido), su masa se desplaza o evoluciona en el espacio en una unidad determinada de tiempo, ocupando cada una de las partes de ese espacio en momentos distintos y pasando ineludible y forzosamente por todo el camino que recorre en su movimiento dinámico.

Siguiendo esta breve explicación, mi trabajo radica en plasmar el movimiento completo de un cuerpo u objeto en el recorrido de su acción dinámica en materia escultórica. Trato de recoger la evolución de la masa en el espacio y en el tiempo de una manera objetiva e intelectual, eliminando aquellos estereotipos a los que se ha llegado para dar la impresión de una dinámica y también aquellas otras en las que se trata de explicar dicha dinámica por medio de una o varias imágenes secuenciadas del contenido total del movimiento. Trato de exponer el desarrollo de la acción mediante la interpretación de que todo movimiento de un cuerpo debe expresarse mediante una continuación de su forma en las ilimitadas visiones e imágenes que podríamos obtener de él, evolucionando en el espacio y en el tiempo y evitando expresar la sensación que, como espectadores, el movimiento ha despertado en nosotros, problema mucho más subjetivo puesto que cada persona atiende a sensaciones diferentes e incluso contrarias. Se trata de expresar no lo que “vemos” desde el exterior del cuerpo, sino lo que sabemos de él por medio del conocimiento, de la comprensión y sobretodo de nuestro estudio al tratar de “ser” nosotros mismos el cuerpo. Así sentiremos como se mueve y como puede seguir realizando una acción. No debemos tratar nunca de reflejar aquello que simplemente vemos, ya que la escultura sólo recogería parte del modelo, lo anecdótico y no llegaría a captar enteramente su significado. Las fotografías, las películas, el ordenador, pueden servirnos como aportación de datos, pero nunca como lo único en que basarnos como fuente de inspiración.

Lo que trato de hacer no es más que un juego intelectual que sirva para abrirme un camino hacia una abstracción de la realidad. Obviamente nunca veré a mí alrededor una masa móvil que reste en el espacio un tiempo, para poder verlo y palparlo a lo largo de la duración de su desarrollo. En la realidad, la relación espacio-tiempo de una masa u objeto no es infinita, es definitivamente única en un instante muy limitado y por tanto cambiante en el instante siguiente, bien porque el objeto en sí puede modificarse en su forma en distintas unidades de tiempo o bien porque, no cambiando su fisonomía, adopte la misma actitud en distintos espacios.

Al ver una masa en movimiento, digamos un hombre que corre, inmediatamente nuestro cerebro retiene las dos imágenes más estáticas extremas, es decir la de comienzo de la carrera, donde la persona comienza a ser móvil y la final, en la que deja de moverse. Estas dos visiones son las más estáticas o las menos veloces y por tanto las que el cerebro es capaz de recoger. Más allá de estas visiones comienza a actuar nuestra capacidad intelectual, dándole una continuidad a esta percepción.

Sin embargo aunque la teoría sea tan sencilla, la práctica es más compleja ya que no trabajamos con puntos o líneas que se muevan o giren sino con masas. Estas se dividen en lo que llamo “masas positivas” y “masas negativas” (masas positivas son las convexidades y masas negativas las concavidades).

Dichas masas positivas y negativas producen en la escultura franjas o zonas de masa que acompañan el sentido de la acción dinámica, produciendo ritmos visibles que ayudan a una lectura compositiva de la obra. Las convexidades y concavidades pueden, en la acción, verse libres de la interferencia con otras masas por lo que no

ofrecerán ningún problema. Las franjas de masas se moverán siguiendo el ritmo y el sentido del movimiento. Pero pueden también solaparse las unas a las otras, es decir, distintas masas ya sean positivas o negativas se superponen al moverse. En tal caso y ante la imposibilidad de exponerlas conjuntamente, nos vemos en la obligación de escoger entre una u otra. Dicha elección viene definida, bien por la expresividad de una de las masas (si muestra mucho más claramente la fuerza y el ritmo de la acción), por la representatividad (es decir si nos ayuda a percibir que se trata de un objeto y no de otro) o por el sentimiento que queramos implicar en la obra, potenciándola e implicándose en la composición.

Por otra parte, las masas positivas y negativas que están en relación directa con el claro-oscuro que presenta el objeto al moverse, pueden ser las exactas y justas desde un punto de vista, pero no olvidemos que una escultura es una obra tridimensional que nos ofrece una infinidad de ellos, por lo que pueden ser equivocadas o estar en desacuerdo al mirarlas desde otro sitio, debiendo escoger sólo aquellos realmente imprescindibles para expresar el movimiento y que impliquen una composición exacta para nuestro objetivo.

Para evitar elementos que estorben en la composición y que dificulten la comprensión de la obra, es de toda necesidad limitar el tiempo en que se ejecuta la acción, limitación que no obedece a la concreción de una acción completa, sino a una ideología que le permita mostrarse con simplicidad. Estas limitaciones son:

- El movimiento puede ser repetitivo en una sola dirección y sentido. En este caso se limita el estudio a una sola de las acciones que se repiten, ya que las demás serán iguales, si esto lógicamente no involucra a la composición pretendida.
- El movimiento puede ser repetitivo o no en la misma dirección y sentidos opuestos, por lo que se limita el estudio al espacio y tiempo en que la acción se efectúa en uno sólo de los sentidos. De lo contrario un mismo espacio sería llenado por las masas que van y vienen varias veces, confundiendo la imagen.
- Por la expresión de la acción, ya que una acción puede ser desarrollada en un espacio-tiempo determinado, aunque los movimientos siguientes sean diferentes.
- El objeto puede moverse lentamente o a gran velocidad, estableciendo la limitación en el espacio o en el tiempo que interese estudiar para explicar la expresión del movimiento.

Esta última limitación, radica en la velocidad que lleve el cuerpo. Según esta, estableceremos nuestra preferencia con aquel concepto que nos permita hacer un estudio interesante de la acción, es decir temporizaremos más o menos el estudio. Pero si todo se mueve por igual, más o menos lento o rápido, ¿cómo sabremos la velocidad que lleva? Nada nos permite conocer tal resultado, puesto que la masa, vaya más rápida o más lenta, seguirá pasando por todas las infinitas zonas del espacio en su movimiento. Únicamente podríamos establecer la diferencia de espacio recorrido por distintos objetos cuando, en una misma obra, se estudien conjuntamente, es decir, si una masa recorre un espacio mayor que otra, hemos de suponer que en el mismo

tiempo aquella ha tenido que moverse más rápidamente que esta. La velocidad pues ha tenido que ser mayor en una que en otra, aunque nunca podremos tener elementos que nos permitan saber cual ha sido su velocidad.

Posibles vías de investigación.

Todas estas consecuencias y conclusiones que he podido sacar a lo largo de mi trabajo, están referidas únicamente a esculturas tridimensionales realizadas en barro o en materias que tengan un comportamiento parecido. No cabe duda que la incorporación de nuevos materiales y de técnicas mixtas provocará en la obra una gran riqueza expresiva, además de implicarle soluciones totalmente diferentes. Podríamos plasmar el movimiento y la velocidad con materiales plásticos o resinas transparentes, coloreando este de tal manera que donde la masa permanezca más tiempo en el mismo espacio tuviera una coloración mayor o más intensa y más transparente en la que cobre mayor velocidad, creando en su interior distintos valores de un mismo tono. O trabajar con los espacios abiertos o con las líneas de fuerza y de tensión, excluyendo la masa, quedándonos así con la síntesis perfecta del movimiento en su abstracción más pura.

Sería también interesante indagar en los aspectos perceptuales que nos fuerzan a considerar una composición como dinámica.

Y por último, establecer nuevas filosofías personales sobre el movimiento que abran caminos a nuevas formas expresivas.

Bibliografía.

- APOLLINAIRE, G. (1912): **Les Futuristes**, en "Le Petit Bleu", París.
- ARNHEIM, Rudolf (1979): **Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador**. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- BLAK, Max (1973): "¿Cómo representan las imágenes?", en AA.VV.: **Arte, Percepción y Realidad**, Barcelona: Paidós Editorial.
- BOCCIONI, U. (1914): **Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)**. Milano.
- BOZAL, Valeriano (1991): **Los primeros diez años. 1900-1910, Los orígenes del arte contemporáneo**. Madrid: Visor.
- DE MICHELI, Mario (1989): **La Vanguardia Artística del Novecientos**. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- FRANCASTEL, Pierre (1969): **La figura y el lugar (El orden visual del Quattrocento)**, Venezuela: Monte Avila Editores.
- GOMBRICH, Ernst H. (1973): "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte", en AA.VV. : **Arte, Percepción y Realidad**. Barcelona: Paidós Editorial.
- HOCHBERG, Julián (1973): "La percepción de objetos y personas" en AA.VV.: **Arte, Percepción y Realidad**. Barcelona: Paidós Editorial.

- LURIA, Alexander Romanovich (1984): **Sensación y Percepción**. Barcelona: Martínez Roca.
- MILLER, Jonathan (1990): "The Essence of Images", en AA.VV.: **Images and Understanding**, Cambridge, Great Britain: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- MOHOLY-NAGY, L. (1978): "Space-Time Problems", en AA.VV.: **Esthetics Contemporary**. Buffalo, N.Y.
- MOUSHON, Anthony (1990): "Visual Processing of Moving Images", en AA.VV.: **Images and Understanding**. Cambridge, Great Britain: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- PERRETT, David, HARRIES, M., MISTLIN, A.J. and CHITTY, A.J. (1990): "Three Stages in the Classification of Body Movements by Visual Neurons", en AA.VV.: **Images and Understanding**. Cambridge, Great Britain, Press Syndicate of the University of Cambridge.
- PETRUCCI, A. (1920): "Problemi d'Arte Contemporanea: Il movimento in pittura". **Emporium**. Bergamo.
- POLLITT, J.J. (1980): **Arte y experiencia en la Grecia clásica**. Bilbao. Xarait.
- RANDONE, B. (1928): "Difendo Giacomo Balla", **Cronache di Arte Educatrice**, n° 6
- RUSSELL, Bertrand (1983): **El conocimiento humano**. Barcelona: Orbis.
- SOFFICI, A. (1914): **Cubismo e Futurismo**. Firenze.
- SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé, "El siglo XX", en José Milicua (ed): **Historia Universal del Arte**, Vol. IX. Barcelona: Planeta.

Catálogos de exposiciones.

1. **Futurismo & Futurismi**, Palazzo Grassi, Venecia, Italia, Fabbri Bompiani, Milán, 1986 (publicación organizada por Pontus Hulten)
2. **Angel Ferrant**, Palacio de Cristal, Madrid, Mayo-Julio, 1983, publicado por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura.
3. **Memoria del Futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra**, 1990. Centro de Arte Reina Sofía. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Sonzogno, Etas, S.p.A./Ministerio de Cultura.