



DEPARTAMENTO DE
CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Conservación de Arte Contemporáneo

16ª Jornada

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Conservación de Arte Contemporáneo 16ª Jornada

Febrero 2015



Desafíos de la pintura contemporánea: dudas y decisiones en la intervención de una obra de Ângelo de Sousa

ANA CUDELL / HEIDI BELISARIO / JOSÉ FRADE / PAULO MAGALHÃES /
LAURA CASTRO / CARLA FELIZARDO / ANA CALVO / ANA MARTINS

El deterioro sufrido en una sección del Teatro Rivoli de Oporto a causa de infiltraciones de agua, producidas a través del tejado y el muro, tuvo serias consecuencias sobre una obra pictórica *site-specific* realizada por el artista Ângelo de Sousa en 1997, compuesta por nueve paneles pintados en acrílico sobre MDF que cubren una superficie de 29 m².

Este hecho produjo la necesidad de llevar a cabo un plan de emergencia y una serie de tratamientos de conservación y restauración. En este sentido, la finalidad de este artículo es dar a conocer las dudas planteadas y decisiones tomadas en la intervención de la obra pictórica, así como abordar muchas de las problemáticas actuales de la pintura contemporánea, ejecutada con emulsiones acrílicas sobre soportes no tradicionales.

ÂNGELO DE SOUSA

Natural de Mozambique, Ângelo de Sousa (1938-2011) realizó sus estudios de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, donde, posteriormente, trabajó como profesor a partir del año 1962. Entre 1967 y 1968 vivió en Londres con una beca, allí frecuentó la Slade School of Fine Art y la Saint Martin's School of Art, siguiendo un camino común a otros artistas portugueses de su tiempo, al preferir esta ciudad como destino para su desarrollo académico y experiencia artística. Trabajó en diseño, pintura, escultura, fotografía y vídeo, en una carrera artística marcada por una gran coherencia de propósitos y por un sentido experimental que atravesó el arte portugués de la década de los sesenta en adelante. Es autor de obras en espacios públicos de la ciudad de Oporto, entre las que destaca la pieza *Sem título* (2007), en chapa metálica pintada; el tratamiento plástico de la calle Miguel Bombarda (2008), arteria donde se sitúan numerosas galerías de arte; y el trabajo para el Teatro Rivoli (1997), por encargo de la Câmara Municipal de Oporto.

Su obra fue objeto de importantes retrospectivas (Fundação de Serralves y Centro Cultural de Belém, 1993) y premios (Fundação Calouste Gulbenkian, 1986; Energías de Portugal, 2000; Calouste Gulbenkian Arte y Consagração Amadeo de Souza Cardoso, ambos en 2007). La realización de una obra de gran autonomía, austera, provocativa y permanentemente actualizada, donde el sentido conceptual nunca substituyó a la dimensión del taller, hace de él uno de los artistas contemporáneos más relevantes de la escena artística portuguesa.

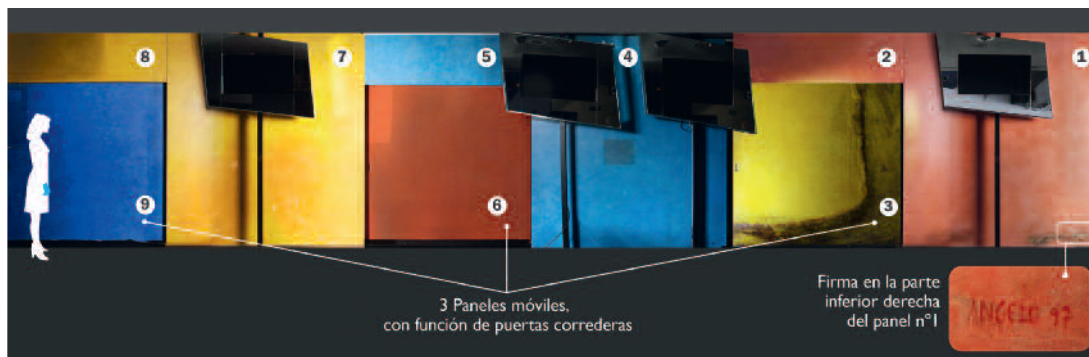
Del conjunto de experiencias materiales, artísticas y estéticas que se han desarrollado entre la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI, deben destacarse aspectos cultivados por el artista, como el gusto por los objetos denominados *inclasificables*, de tipología híbrida entre pintura, escultura e instalación; el dominio de los materiales artísticos, así como la utilización de materiales no provenientes de las bellas artes; su visión heterodoxa del minimalismo internacional, la sutileza con que aborda cada proyecto; y, finalmente, la libertad con que trata las formas orgánicas, estilizadas, geométricas, o simples campos de color. Además, cabe señalar cómo pasó de la figuración a la abstracción, resultando de ello su denominada etapa monocromática, la cual duró casi tres décadas y a la que pertenece la obra de la que trata este artículo.

OBRA

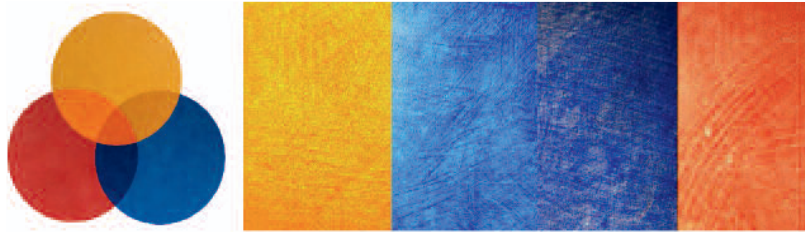
Es una obra *site-specific*, concebida para las paredes de una sala del Teatro Rivoli de Oporto, destinada a ser un espacio polivalente que comprende las actividades de club nocturno, restaurante y bar. La obra fue adjudicada a Ângelo de Sousa en 1997 por el arquitecto Pedro Ramalho, coincidiendo con la remodelación del teatro a inicios de la década de los noventa [F. 01]. Pertenece al periodo de las denominadas pinturas monocromáticas de Ângelo de Sousa. En ella, el artista recurre a los tres colores primarios (amarillo, azul y rojo) para obtener composiciones donde, a través de la superposición de capas muy diluidas de color, ofrece como resultado un aparente monocromatismo [F. 02].

MATERIALES Y TÉCNICA

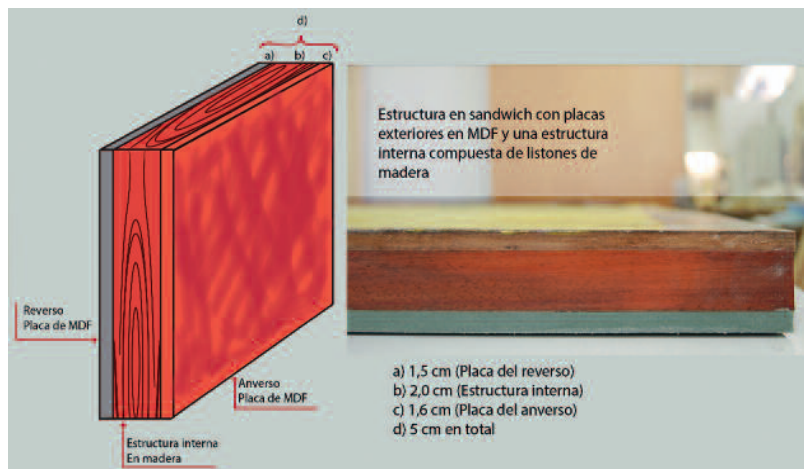
Se trata de una obra de grandes dimensiones (12,5 x 2,30 m, equivalente a 29 m² de superficie pintada) compuesta por nueve paneles en soporte de MDF (*Medium-Density Fiberboard*), pintados con tintas



[F. 01]



[F. 02]



[F. 03]

[F. 01]

Fotografía de la obra durante el proceso de intervención. Es una obra de grandes dimensiones, con 29 m² de superficie pintada.

[F. 02]

Técnica del artista, composición abstracta por superposición de capas de acrílico, muy finas y diluidas, en diferentes direcciones obteniendo un efecto monocromático.

[F. 03]

Vista lateral de la estructura de la obra, parte interna del soporte compuesta de listones paralelos, separados entre sí y en posición vertical.

acrílicas. El soporte presenta una estructura en sándwich constituida por placas de MDF de naturaleza hidrófila en las dos caras exteriores y una estructura interior compuesta de listones de madera, paralelos entre sí, en posición vertical. Seis de los paneles se encuentran fijos y tres son móviles, ya que cumplen la función de puertas correderas que dan acceso a ventanas hacia el exterior del edificio [F. 03].

ESTADO DE CONSERVACIÓN

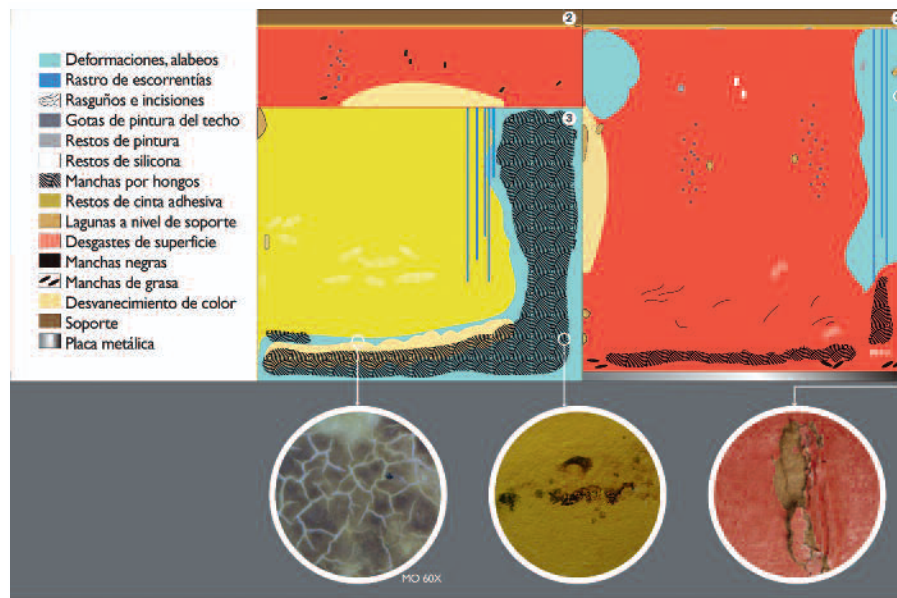
La obra tenía problemas graves de conservación, causados principalmente por las infiltraciones de humedad y el contacto directo con el agua, quedando severamente desvirtuada y dañada. Otros deterioros estaban asociados a su emplazamiento en un lugar público de ocio, donde se permite comer, beber y fumar. Del total de nueve paneles, se encontró que tres estaban gravemente afectados y exhibían un

avanzado estado de degradación. Uno de ellos era una puerta corredera que había perdido su función y su movimiento era inviable [F. 04].

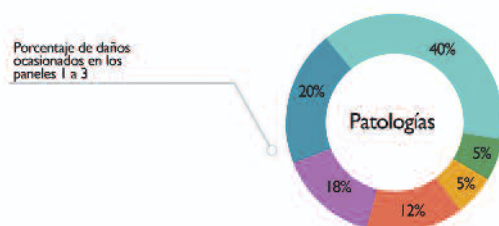
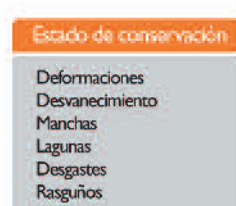
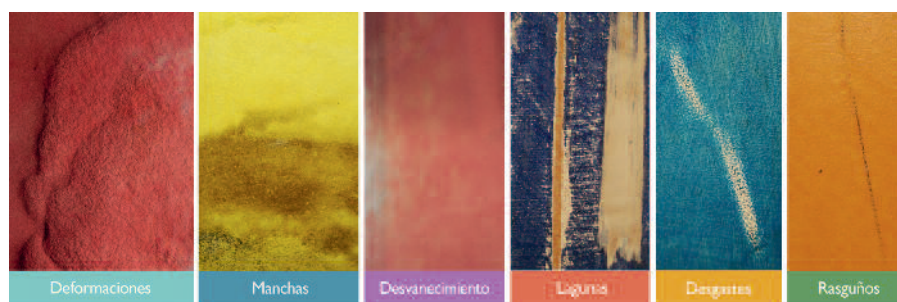
Se identificaron varias patologías, entre las cuales pueden destacarse deformaciones, manchas, desvanecimientos, lagunas, desgastes y rasguños de la capa pictórica, detalladas en un esquema que representa los porcentajes de los daños más frecuentes [F. 05].

Producto de las infiltraciones de agua, los paneles presentaban marcadas deformaciones, lo que originó el aumento del volumen del soporte de MDF y las diferencias a nivel de la superficie. También mostraban manchas producidas por la presencia de microorganismos y acumulación de suciedad, que afectaban la superficie pictórica, provocando que esta perdiera su lectura estética. Del total de patologías, estas fueron las más acentuadas y de mayores consecuencias para la pieza, puesto que no eran del todo reversibles.

[F. 04]
Listado de patologías presentes en la obra y mapa de daños de los tres paneles más degradados.



[F. 04]



[F. 05]

MÉTODOS DE ESTUDIO

El objetivo de la intervención fue encontrar un tratamiento viable y adecuado a la naturaleza de la obra, para lo cual se procedió al estudio material de los paneles a través de diversas técnicas analíticas, entre ellas la microscopía óptica^[1] y la microespectrometría infrarroja transformada de Fourier (micro-FTIR)^[2], con la finalidad de identificar los pigmentos, cargas y aglutinantes utilizados por el artista en la ejecución de la obra.

Los resultados obtenidos en el estudio de las pinturas permitieron comprender la forma en que el artista ejecutó la obra, siendo posible identificar los aglutinantes y materiales inorgánicos empleados en los paneles.

EVALUACIÓN DE LOS RESULTADOS

Gracias a los resultados obtenidos por microscopía óptica, se pudo conocer que los paneles fueron pintados por superposición de películas muy finas, sobre una capa de preparación de color blanco ejecutada sobre el soporte [F. 06]. De la misma forma, resultó interesante verificar que la capa de preparación en las puertas correderas (paneles n^{os} 6 y 9) presentaba un grosor inferior, aproximadamente la mitad, que en los paneles de mayores dimensiones, no siendo este el caso de la puerta corredera (panel n^o 3) que mostraba una secuencia estratigráfica más compleja. En ella son visibles cuatro capas aplicadas sobre el soporte de la pintura, lo que llevó a plantear distintas hipótesis sobre la secuencia de cómo el artista pintó los paneles. La capa de preparación tiene un aspecto heterogéneo, presentando un material translúcido en una matriz blanca y opaca.

A través de los análisis por micro-FTIR, se confirmó la presencia de una emulsión acrílica en la capa pictórica y una tinta de base polivinílica con carbonato de calcio y talco en la capa de preparación. Con relación a los pigmentos, se identificó la presencia de un pigmento tierra u ocre rojo, perteneciente a minerales del grupo de la caolinita, constituido por pigmentos naturales a base de óxidos de hierro, así como la existencia de un pigmento orgánico de diarilida/disazo pirazolona, probablemente el pigmento naranja PO34.

PROBETAS

En función del método tan particular del artista, que recurría a la superposición de múltiples capas de tinta muy diluida, se decidió realizar modelos con los mismos materiales utilizados por este, con la finalidad de recrear su técnica y simular las patologías presentes en la obra real.

Estas probetas o modelos se utilizaron para ensayar los productos a emplear en la futura intervención y se realizaron pruebas para la ejecución de técnicas como el *facing* y la reintegración [F. 07].

CONSIDERACIONES

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado, surgieron dudas en relación a la sensibilidad de los materiales constituyentes, a la problemática inherente a los acrílicos, a las particularidades en

[1] Para observar las muestras por MO fue necesario proceder, previamente, a su inclusión en resina acrílica (Technovit 4004), para visualizar la sección transversal o corte estratigráfico de cada ejemplar. Después del secado de la resina, cada muestra fue pulida, efectuando un desbastado inicial con una lija de granulometría más gruesa hasta alcanzar la sección transversal, un pulido intermedio y uno final, secuencialmente, con granulometrías más finas. Los cortes preparados fueron examinados, bajo luz reflejada y polarizada, en un microscopio óptico OLYMPUS BX41. La imagen de cada corte fue adquirida a través de una cámara digital OLYMPUS C-4040 Zoom, acoplada al microscopio.

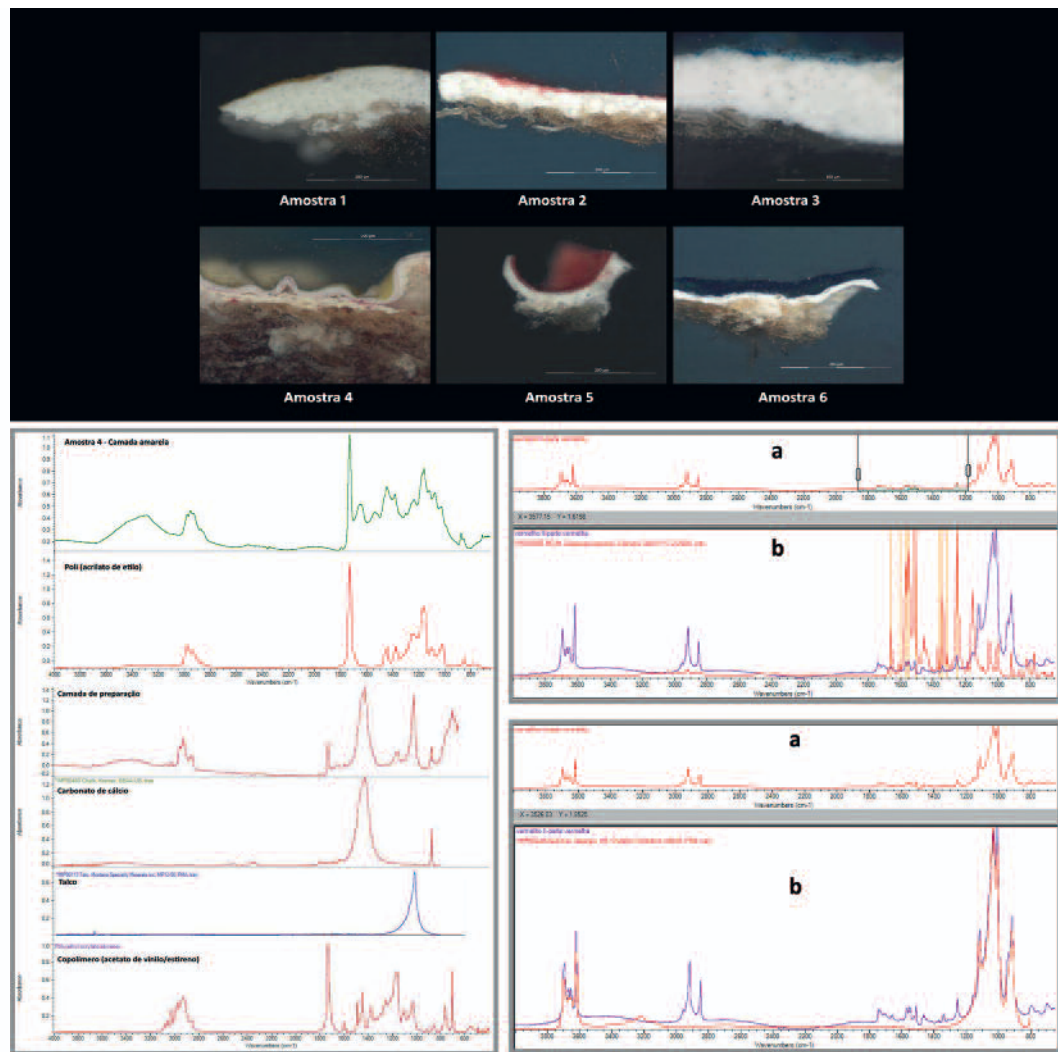
[2] El análisis por micro-FTIR fue realizado en un espectrómetro de infrarrojos Thermo Nicolet Nexus 670 FT-IR, acoplado a un microscopio de infrarrojos Continuum del Thermo Nicolet. Las capas individuales de las muestras fueron examinadas en el modo de transmisión, con una celda de compresión de diamante. Cada espectro de infrarrojo (IR), adquirido con una resolución de 4 cm⁻¹, resulta de un total de 200 barridos, en la región entre 4000 cm⁻¹ y 650 cm⁻¹.

[F. 06]

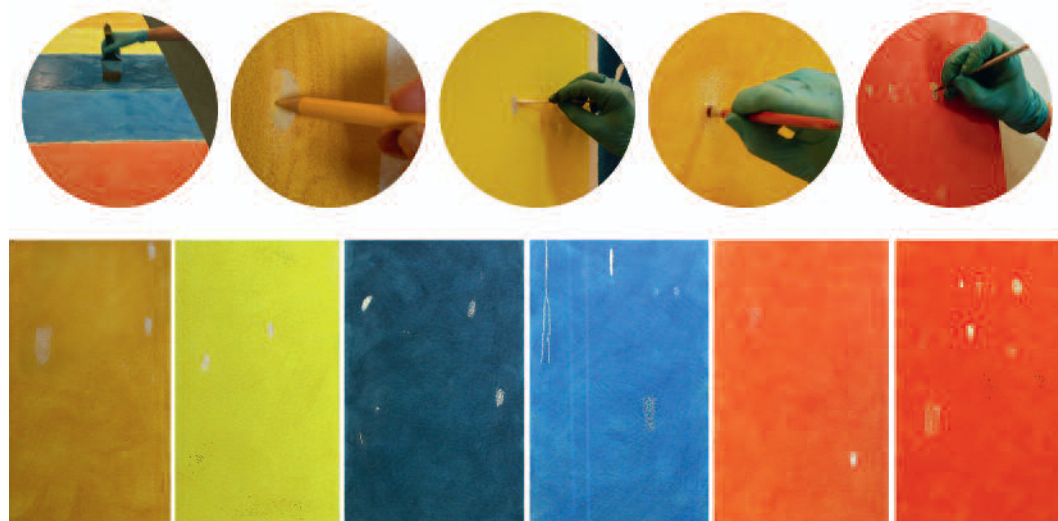
Cortes estratigráficos de las muestras recogidas y espectros de los materiales identificados.

[F. 07]

Experiencias realizadas sobre las probetas creadas.



[F. 06]



[F. 07]

las patologías presentes en la obra y, sobre todo, al comportamiento e interacción con la adición de nuevos materiales.

En cuanto a la sensibilidad de las emulsiones acrílicas y a las patologías de la pieza, se decidió entrar en contacto con historiadores de arte, químicos y conservadores expertos en pintura contemporánea para discutir la metodología del tratamiento y los posibles materiales a aplicar, tomándose decisiones basadas en una investigación y en la experiencia del equipo interdisciplinar. Esto permitió el análisis objetivo de toda la información y el manejo de los datos obtenidos apoyándonos, también, en el *Decision-Making Model* del INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) para desarrollar así los criterios de la intervención.

Fueron de gran importancia los resultados obtenidos en la analítica, puesto que contribuyeron a la caracterización de los materiales y confirmaron que eran los utilizados, comúnmente, por Ângelo de Sousa en sus obras. Otro factor determinante para la elección de la metodología y estrategia de tratamiento fue la realización de pruebas experimentales en los modelos recreados. Finalmente, la aplicación de tests de conductividad y de pH, previos a la intervención, resultaron primordiales para la elección de los materiales y las metodologías seleccionados.

TRATAMIENTO DE LA OBRA

Las discrepancias entre el aspecto original y el estado de conservación previo al tratamiento nos llevaron a cuestionarnos sobre el límite de la intervención, visibles en el resultado final. Había una clara diferencia entre los paneles n^{os} 1 al 3, que estaban más degradados, por lo cual tuvieron que ser trasladados para ser intervenidos en el CCR (Centro de Conservação y Restauo de la Universidade Católica Portuguesa). En conjunto con el titular de la obra, la Câmara Municipal de Oporto, se optó por una intervención más enfocada en la preservación, delimitando la restauración.

Los restantes paneles, en mejor estado de conservación, fueron tratados in situ, su intervención se centró, prioritariamente, en el respeto por la integridad física e histórica de la pintura, actuando de forma tal que se lograse restituir, tanto cuanto fuera posible, la originalidad estética y material de la obra.

Soporte

La eliminación de las placas de MDF del reverso de los paneles n^{os} 1, 2 y 3 fue la primera parte del proceso, siendo realizado un examen organoléptico para la comprensión de la estructura interna y posibilitar la retirada de forma fragmentada de las placas a substituir, sin ocasionar ningún daño [F. 08]. Fue removida la placa A) de la [F. 03] del reverso del soporte, lo que permitió efectuar una limpieza de la estructura interna de los paneles, compuesta por vigas paralelas de madera de diferente naturaleza.

Aparte de la suciedad superficial, el área interna de los paneles se encontraba fuertemente atacada por microorganismos, por lo que se realizó una limpieza química con un producto antifúngico a base de metilparabeno. Bajo la supervisión del departamento de biotecnología de la Universidade Católica Portuguesa, también se fumigaron con un producto bactericida y fungicida a base de orto-fenilfenol.

El soporte se encontraba frágil y con deformaciones debido a la absorción de agua y a su naturaleza hidrófila. Las placas del anverso, correspondientes a la superficie pictórica, presentaban zonas afectadas con desniveles, por lo que fue necesario someterlas a un tratamiento de consolidación y aplanado. Una vez realizados los tests previos, se consolidaron mediante la aplicación de un adhesivo a base de acetato de polivinilo (PVA) diluido en agua destilada. Este fue inyectado a través de unos

[F. 08]

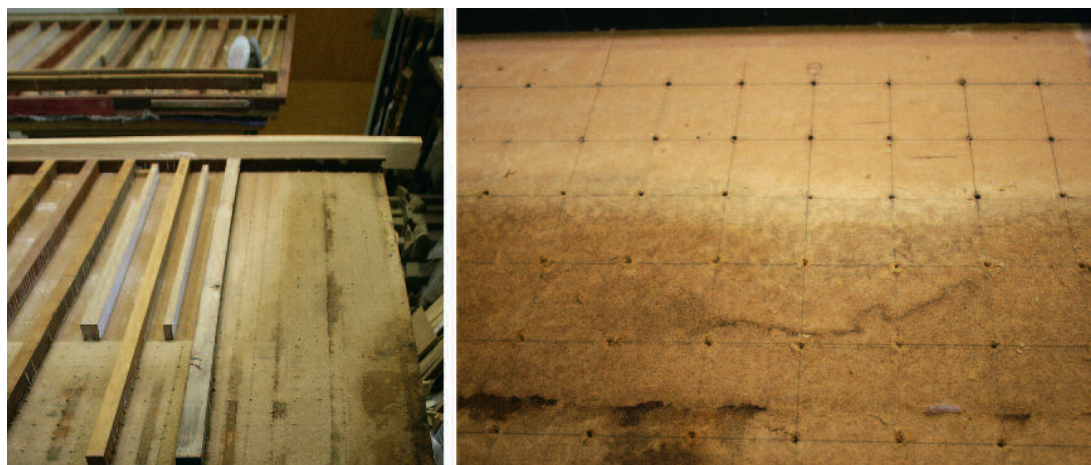
Proceso de eliminación de los reversos afectados por la humedad y los microorganismos.



[F.08]

[F. 09]

Orificios practicados en el reverso de las placas del anverso, a manera de cuadrícula.



[F.09]

[F. 10]

Proceso de aplanado del soporte, con un conjunto de prensas mecánicas e hidráulicas.



[F.10]

orificios practicados en el reverso de las placas, a manera de cuadrícula, para cubrir todas las áreas afectadas de forma homogénea, sin llegar a perjudicar la superficie pictórica [F. 09]. El proceso de aplanado se efectuó recurriendo a un conjunto de prensas mecánicas e hidráulicas para ejercer presión constante sobre el soporte por un período de quince días [F. 10].

Asimismo, con el secado realizado, se repusieron algunos de los elementos de la estructura interna que se encontraban dañados o descolados. De la misma manera, se procedió a la colocación de nuevas placas de MDF de naturaleza hidrófuga en el reverso del panel.

Superficie pictórica

En las zonas afectadas por los hongos se realizó in situ una limpieza química, con un producto antifúngico a base de metilparabeno, antecedida por la realización de tests de solubilidad [F. 11].

Para proteger la capa pictórica de los tres paneles que fueron removidos de su ubicación original y posteriormente transportados, se efectuó un *facíng* con papel japonés y carboximetilcelulosa. Una de las dudas que se planteó fue la eliminación del *facíng* que, por lo general, se realiza después del tratamiento del soporte, de modo que la superficie pictórica queda protegida durante las operaciones. En este caso, se optó por eliminarlo antes de la consolidación y aplanamiento del soporte, pues no se quería correr el riesgo de que, durante el mencionado proceso, el adhesivo migrase a la superficie y quedase adherido el papel japonés, provocando daños mayores a la pintura.

A continuación de la remoción del *facíng*, se realizó una segunda limpieza química con agente quelante (citrato de triamonio) gelificado en metilcelulosa [F. 12]. Esta opción de eliminar el *facíng* y de realizar la limpieza antes de consolidar fue ampliamente discutida, sin embargo, se justificó mediante los exámenes realizados con el microscopio, donde se visualizaron roturas de la capa pictórica debidas al crecimiento de las hifas de los hongos, por lo que se temió que el adhesivo pudiese migrar, fijando el papel y la suciedad a la superficie. Como medida de prevención, para evitar la migración del mismo, una vez eliminado el *facíng* y finalizado el proceso de limpieza, se aplicó una capa aislante con un médium acrílico, un producto utilizado originalmente por el artista en sus obras.

A partir de este punto, el proceso de tratamiento fue común a todos los nueve paneles. Para la fijación de la capa pictórica, se realizaron pruebas preliminares con diferentes adhesivos utilizados en acrílicos, de los cuales se concluyó que el más adecuado era un adhesivo acrílico acuoso, a base de copolímero de butil acrilato de metil metacrilato, para la fijación puntual de las lagunas y el aislamiento de las juntas desfasadas.

La consolidación y estucado de las faltas para recuperar la cota a nivel de superficie, se realizó con una pasta de yeso acuosa, de naturaleza acrílica vinílica, reversible en agua y solventes orgánicos de color blanca [F. 13].

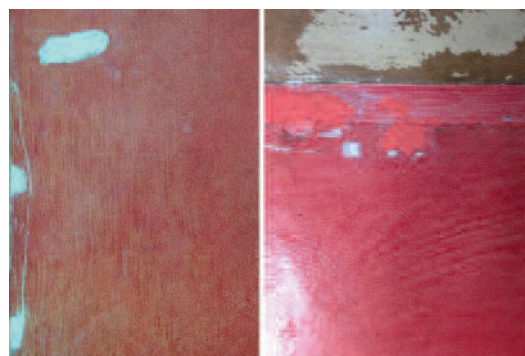
La reintegración fue otro de los aspectos que más dudas generó y resultó un desafío en cuanto a la búsqueda y selección de materiales reversibles. Se eligieron lápices de color permanente y pigmentos en polvo aglutinados en una emulsión acrílica soluble y reversible en agua (Watersoluble medium de Lascaux[®][3]), aplicados según el tipo de laguna y zona a reintegrar. En las zonas con más textura funcionó mejor la reintegración con pincel, mientras que en aquellas donde había trazos de pinceladas dieron mejores resultados los lápices de color.

Los paneles con desvanecimiento de color, particularmente los paneles rojos, presentaban sectores de desgaste con pérdidas de grandes dimensiones, debidas al tacto de las manos. Las personas se apoyaban en estas áreas de los paneles para asomarse a las ventanas, por lo que el color de la preparación ya no correspondía al blanco original, y se presentaba más como un blanco sucio. Estas zonas con desvanecimientos eran demasiado grandes, por lo que no tenía sentido recurrir a las técnicas

[3] "Watersoluble medium de Lascaux[®], es un producto incoloro resistente a la luz y al envejecimiento, soluble al agua y se mezcla fácilmente con pigmentos en polvo". Sims, Cross y Smithen (2010), p. 172.



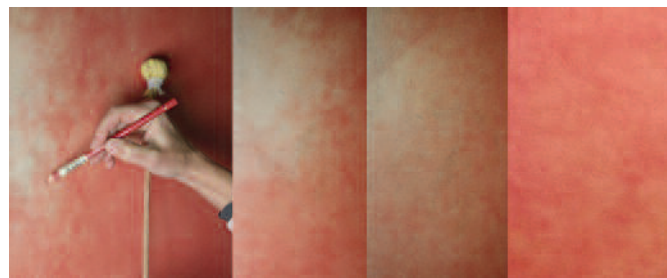
[F. 11]



[F. 13]



[F. 12]



[F. 14]



[F. 15]

[F. 11]
Proceso de limpieza de la superficie pictórica con producto antifúngico.

[F. 12]
Proceso de limpieza química con antifúngico y agente quelante.

[F. 13]
Estucado de lagunas con pasta de yeso acrílica.

[F. 14]
Proceso de reintegración con lápices de color permanentes.

[F. 15]
Estado final de la obra.

diferenciadoras de *tratteggio* o puntillismo. Se optó por reintegrar con los lápices de color, con los que, igualmente, se consiguió un efecto discernible, logrando así obtener, a cierta distancia, una lectura homogénea e integral de la obra, mientras que al observarse de cerca es posible diferenciar las zonas intervenidas [F. 14].

En ningún momento se pretendió repintar. Las áreas que presentaban manchas negras, aun después de la limpieza, no fueron reintegradas, de modo que se optó por minimizar y asumir las manchas puesto que ejecutar repintes en dichas áreas, no estaba contemplado en la filosofía de la intervención. Particularmente, la puerta amarilla (panel nº 3) presentaba manchas en gran parte de la superficie producidas al migrar los hongos desde el interior del soporte hacia la superficie, afectando los pigmentos y desvirtuando la capa cromática. Dado que el artista pintaba por veladuras y transparencias, no hubiera sido posible reintegrar sin repintar. En estos casos, la reintegración incidió sobre las franjas perimetrales de las áreas más dañadas, para crear un efecto de gradación entre las áreas afectadas y las no perjudicadas.

Para la protección final surgieron nuevas dudas, al no ser una obra expuesta en el espacio protegido de un museo, sino concebida para cumplir una función específica, en un espacio público, en un ambiente de restaurante, bar y discoteca. Por esta razón, se decidió no correr el riesgo de que los paneles quedasen expuestos a accidentes involuntarios, de manera que se optó por barnizarlos.

Después de consultar las publicaciones más recientes en barnices, el barniz más indicado para la capa de protección de esta obra, o de aquellas que poseen superficies con emulsiones acrílicas, demostró ser una resina hidrocarbonada de bajo peso molecular (Regalrez 1094[®][4]). Esta resina tiene una gran estabilidad frente al envejecimiento; la saturación del color y sus propiedades ópticas se acercan a las de las resinas naturales. Por todo esto fue considerada la más adecuada debido, igualmente, a que es relativamente reversible, insoluble en agua y disolventes polares.

La aplicación de la resina se realizó por pulverización, diluida en un solvente alifático, con adición de cera sintética microcristalina para controlar los brillos, dando como resultado un acabado regular, uniforme y con aspecto idóneo en la saturación de los colores [F. 15].

[4]
“Regalrez 1094[®] es una resina considerada más adecuada para acrílicos, de bajo peso molecular, insoluble en solventes polares, de fácil disolución en hidrocarburos alifáticos y aromáticos” Ormsby *et al.* (2011), p.10.

CONCLUSIONES

A través de este proyecto, se han identificado aspectos fundamentales relacionados con la problemática de la pintura contemporánea y, sobre todo, los vinculados a la obra de Ângelo de Sousa del Teatro Rivoli tratados en este estudio.

Los análisis científicos, los modelos recreados, así como los tests de conductividad y de pH fueron esenciales para la elección de los procedimientos y materiales de intervención. En este sentido, hemos logrado cumplir con nuestros objetivos. En primer lugar, al desarrollar una adecuada metodología ante el reto que representaba el tratamiento de los nueve paneles pintados con acrílico sobre MDF. Y, en segundo lugar, al devolver la integridad a la obra, tanto en términos funcionales como estéticos, gracias a las decisiones tomadas y a la estrategia de tratamiento desarrollada.

Todo ello considerando que, actualmente, la evolución de los criterios inherentes a las pinturas de creación contemporánea plantea la necesidad de proponer nuevas estrategias para su conservación. Fue esto lo que nos motivó a realizar este proyecto de investigación y restauración.

AGRADECIMIENTOS

Lydia Beerkens, Senior Conservator of Modern and Contemporary Art.

BIBLIOGRAFÍA

- CROSS, M.; SIMS, S. y SMITHEEN, P. “Retouching Medium for Acrylic Paintings”. En: *Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings*. Londres: Archetype Publications, 2010, pp. 163-179.
- ORMSBY, B.; CROSS, M.; KAMPASAKALI, E.; AASEN, L. y SMITHEEN, P. “A Preliminary Evaluation of Artists’ and Conservation Varnishes for Acrylic Emulsion Paint Films”. En: *ICOM-Committee for Conservation, 16th Triennial Conference*, 2011, pp. 1-11.

Consultas en línea

- BLACKMAN, C. *Choosing Varnishes*.
[http://www.e-conservationline.com/content/view/568/145/\(05/09/2014\)](http://www.e-conservationline.com/content/view/568/145/(05/09/2014)).

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

**DEPARTAMENTO
DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN**

Coordinación editorial

Juan Antonio Sánchez Pérez

Mayte Ortega Gallego

Natasha Goffman

**DEPARTAMENTO
DE ACTIVIDADES EDITORIALES**

Diseño, maquetación y producción editorial

Julio López

Corrección de textos

Miriam Querol

Traducciones

Portugués al español: Mar Carreño Leyva. (77-86)

Portugués al español: Mar Carreño Leyva. (129-138)

© De esta edición, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid, 2015.

© De los textos, sus autores.

© De las imágenes fotográficas y reproducciones de obras,
sus autores

© Anna Macleod, Hermann Nitsch, Niki de Saint Phalle,
Öyvind Fahlström. VEGAP, Madrid, 2015.

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.

No habiendo podido identificar algunas de las fuentes de
algunos documentos, rogamos a sus autores que nos disculpen.
Derechos reservados para los créditos fotográficos.

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://www.publicacionesoficiales.boe.es>

Se han editado 100 ejemplares en impresión digital
en los talleres de Gráficas Muriel.

ISBN: 978-84-8026-532-4

NIPO: 036-15-042-7

D. Legal: M-35781-2015