

FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN VALENCIA.
EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y TÉCNICA
La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

TOMO I

Autor: Manuel Silvestre Visa

Director: Dr. D. Luís Arcas Brauner

Valencia 1986

AGRADECIMIENTOS

Terminado este largo periplo, al que tanto tiempo y esfuerzo he dedicado, quisiera dejar constancia en estas líneas de mi más sincero agradecimiento a quienes han participado con su colaboración y estímulo a la consecución de este estudio.

Al director de esta tesis, Doctor Don Luis Arcas Brauner esperando haber honrado con mi esfuerzo el que su nombre presida estas páginas.

Por el estímulo, observaciones y colaboración atenta al Doctor Don Antonio Tomás Sanmartín, participe desde los comienzos en todas las sugerencias y orientaciones, es mi deber testimoniarle mi más profundo reconocimiento.

A mis amigos: Cesar Salvo, Javier Sarti, Merche Lillo, Encarna Torreño y mi hermano Armando Silvestre, por sus incondicionales ayudas.

Tampoco quiero olvidarme de todos los artistas, serígrafos y profesionales que me abrieron sus estudios, talleres e instituciones para poner a mi disposición toda la información y conocimientos que en este texto se vierten.

Por último, no quiero ni debo olvidar las fuertes dosis de cariño y comprensión que he encontrado en mi esposa Consuelo y mis hijas Paula y Andrea.

LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN VALENCIA.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y TÉCNICA.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
ÍNDICE	4
PRÓLOGO	8
<i>La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre</i>	
CAPÍTULO 1.- INICIOS DE LA SERIGRAFÍA.....	14
1.1. La trepa y el estarcido dos sistemas antecesores	15
1.1.1 Manifestaciones de la trepa	17
1.2. Invención y desarrollo del sistema	27
1.3. Introducción y “reinención” en España	28
1.3.1. Situación de la serigrafía antes de 1965	29
1.3.2. Serígrafos y talleres pioneros en Valencia	36
1.3.3. La serigrafía artística en España	52
1.4. Dos artistas pioneros en España: Eusebio Sempere y Abel Martín	54
1.4.1. Los primeros incunables serigráficos	56
CAPÍTULO 2. SERIGRAFÍA Y OBRA DE ARTE SERIADA	60
2.0. Nota preliminar	61

2.1. Del grabado de reproducción a la estampa original	61
2.2. Función social y significado de la estampa	63
2.3. Obra gráfica original	66
2.3.1. La condición del medio	68
2.4. Obra gráfica y mercado	72
2.4.1. Comercio de la obra seriada en España	75
2.5. Ediciones de obra gráfica en serigrafía	78
2.5.1. La actividad editorial en Valencia	84
2.6. Los múltiples	87
CAPÍTULO 3. LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN VALENCIA	89
3.1. Situación previa: Condiciones sociales y artísticas	90
3.2. Una reacción innovadora	92
3.2.1. Estampa Popular de Valencia	98
3.3. Primer taller artístico en Valencia: “Ibero-Suiza”. José Llopis	106
3.3.1. Una segunda generación de talleres artísticos	128
3.3.1 a Serigrafía Giménez	129
3.3.1. b Vicente Silvestre Navarro	133
3.3.1. c Serigrafía Armando Silvestre	137
3.4. La obra serigrafiada del Equipo Realidad y Joan A. Toledo	140
3.4.1 Equipo Realidad	140
3.4.2. Catálogo obra serigráfica E. Realidad	149
3.4.3. Joan A. Toledo	164
3.4.4. Catálogo obra serigráfica Joan A. Toledo	167
3.5. Otros artistas	178
CAPÍTULO 4. EL EQUIPO CRÓNICA Y SU OBRA SERIGRAFIADA	186

4.1. Introducción	187
4.2. Clasificación	192
4.2.1. Nota previa	192
4.2.2. Obra gráfica original	193
4.2.2.a. Estampas sueltas	193
4.2.2.b. Series	194
4.2.2.c. Carpetas	196
4.2.2.d. Múltiples	199
4.2.2.e. Medios de difusión	200
4.2.2.f. Objeto artístico no seriado	201
4.3. Etapas. Catalogación	202
4.3.1. Nota previa	202
4.3.2. (1964-1966) Primeros trabajos	203
4.3.3. (1967-1969) Otras producciones	212
4.3.4. (1970-1971) Aplicación al medio pictórico	232
4.3.5. (1972-1974) Consolidación del mercado	242
4.3.6. (1975-1978) Introducción del grafismo y el collage	263
4.3.7. (1979-1981) Abandono de la tinta plana	291
4.4. Normas para el empleo del catálogo	312
CONCLUSIONES	314
BIBLIOGRAFÍA	320
1. Bibliografía general	320
1.1. Libros	320
1.2. Tratados técnicos sobre serigrafía, grabado y estampa	323
1.3. Artículos de revistas y periódicos	324

1.4. Catálogos	326
2. Bibliografía sobre los artistas: E. Crónica, E. Realidad, y J.A. Toledo	326
2.1. Libros	326
2.2. Artículos de revistas y periódicos	328
2.2.1. Sobre el panorama artístico	328
2.2.2. Sobre los artistas	329
2.3. Catálogos	333
2.3.1. Exposiciones colectivas E. Crónica	333
2.3.2. Exposiciones individuales E. Crónica	334
2.3.3. Exposiciones individuales E. Realidad	335
2.3.4. Exposiciones individuales Joan A. Toledo	335
 REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA DE LAS IMÁGENES	 336

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

PRÓLOGO

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Consideraciones previas

El hecho de abordar el presente estudio sobre la serigrafía artística ha estado motivado por una serie de razones que considero imprescindible exponer en estas primeras líneas para mejor comprender el espíritu y los móviles que me han llevado a ello.

En primer lugar, señalar mi vocación hacia este particular mundo del grabado y de los sistemas de estampación, en el que hemos de lamentar la escasa atención que éstos han tenido, tanto en sus aspectos históricos como en los técnicos. Y ello, se refleja no solo en las historias generales del arte sino, también, en las pocas monografías publicadas sobre el tema, hecho en el cual coinciden todos los estudiosos que a él se han acercado y que ya tuve ocasión de reseñar en un documento conjunto, estudio y catalogación de las estampas y planchas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1)¹. La carencia de estudios a que hago referencia ha producido tremendas lagunas en el conocimiento y la divulgación de estas facetas artísticas, siendo una de

¹(1) TOMÁS SANMARTIN, Antonio y SILVESTRE VISA, Manuel *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982

las principales causas la falta de información tanto a nivel nacional como internacional de muchos de nuestros artistas.

Durante los últimos años la creciente atención por el tema ha visto aparecer los estudios de Durán Sempere, Carrete Parrondo, Antonio Gallego y Ana M. Rotaeta, entre otros; a la vez que diversas exposiciones como la de *“Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980”* (Madrid 1981), han revitalizado y puesto de actualidad la inquietud por la investigación y el intento de consolidar tan importante parcela de nuestra cultura artística.

Sea por las condiciones que reúne como procedimiento artístico para reflejar los nuevos y variados imperativos estéticos, o porque permite reproducir muchos de los matices de la pintura (desde los colores planos a los degradados), lo que la aproxima más que otros procedimientos, al medio pictórico, la serigrafía ocupa uno de los más amplios espacios dentro de la actual obra gráfica original; quizá porque la semejanza de texturas (o el poder reproducirlos) y color que este procedimiento de estampación tiene con respecto a la pintura, ha lanzado a toda una pléyade de artistas de todos los estilos a la adopción de este método gráfico.

A lo largo de los últimos veinticinco años, durante los que este procedimiento se ha consolidado en el terreno artístico ha sido escasa la atención que se le ha prestado, echando en falta una publicación o estudio amplio sobre el tema que dé a conocer y consolide la amplia labor de artistas y talleres; únicamente cabe reseñar la exposición *“Panorama de la serigrafía española”* ⁽²⁾ Por ello precisamente he planteado el presente trabajo, centrándolo en Valencia, por el hecho de que sea esta capital un importante núcleo de artistas y serígrafos, y no por considerar mis especiales dotes para este tipo de trabajos científicos (consecuencia de mi formación plástica) sino por mis conocimientos y prácticas como serígrafo, artista y profesor en este campo del grabado y la serigrafía, que me han mantenido próximo a estos hechos y sus protagonistas.

“Corpus” del trabajo

La necesidad de limitar el tema a una cronología espacio-temporal nos ha venido impuesta por razones obvias, ya que el arranque de la serigrafía artística en Valencia se produce en 1965. Es por tanto esta fecha clave, la que nos servirá de referencia para desarrollar el presente estudio, el cual hemos extendido hasta 1985 haciéndole coincidir con un parámetro temporal que abarca dos décadas eminentemente representativas del proceso inicial y de consolidación que ha tenido la serigrafía artística.

²(2) *Panorama de la serigrafía española*. Catálogo Sala de Arte del Patronato de la Feria del Campo, Madrid, 14 diciembre 1982 al 29 enero 1983

Otro parámetro impuesto a nuestro estudio es la localización de éste a un espacio geográfico concreto, Valencia, y ello obedece a dos consideraciones:

A) Que un importante sector de artistas perteneciente al entonces creado (1964) Grupo de Estampa Popular de Valencia, en su afán renovador adoptaron esta técnica para la creación de sus obras, al encontrar en ella un medio más idóneo. La factura de los primeros trabajos obtenidos atrajo a otros artistas procedentes de diversos puntos, lo que en poco tiempo generó un importante foco de difusión de la técnica serigráfica.

B) La existencia de un taller, *Ibero-Suiza* (1963) sirvió para descubrir a los artistas los procesos técnicos de la serigrafía, para ellos desconocidos, y establecer una estrecha colaboración con el técnico-serígrafo José Llopis, quien orientó los primeros trabajos. Este taller pasó en poco tiempo a convertirse en uno de los más importantes centros de toda España para la estampación de este tipo de obras plásticas, debido sobre todo a que son pocos los artistas que realicen ellos mismos el trabajo de estampación.

Este establecimiento se vio ampliado con otros talleres artísticos de similares características, los creados por Lola Giménez, el tándem Vicente Silvestre, Joan Toledo y Armando Silvestre y más tarde otro establecido por este último técnico en solitario. Esta amplia base de talleres deja ver la importancia que medio cobró dentro de los límites geográficos a que habíamos aludido: Valencia.

Aunque resulta paradójico, por el escaso periodo de tiempo que abarca el presente estudio, y lo puntual y localizado que éste se encuentra, puede parecernos que la producción de obras ha sido escasa, ésta es mucho más voluminosa de lo que cabría esperar. Así pareció en un principio y al abordar el trabajo estaba en mi afán el llegar a reunir todo este ingente material, sin embargo al iniciar la investigación pronto tuve conciencia de un importante fenómeno: la imposibilidad física y material de particularizar en todas y cada una de las obras realizadas, ya que la dispersión de autores y estilos artísticos, así como los datos que harían falta para cotejar toda esta gran cantidad de estampas (lamentablemente no reunidas en ningún centro público o privado), hubieran convertido este estudio en una mera recopilación de datos (catalogación), cuestión previa e imprescindible, pero que escapaba a los objetivos previstos; no obstante, no he renunciado a una investigación de la totalidad de la obra serigráfica producida en el ámbito antes reseñado.

Otra dificultad adicional es la falta de publicaciones sobre la obra artística serigráfica, prácticamente nulas, ya que la mayor parte de los estudios ⁽³⁾ sobre

³(3) Durante el curso de la investigación han sido publicados dos libros sobre la obra gráfica de Eusebio

los artistas a los que hacemos referencia se centran más en su pintura, siendo muy escasos los de su producción gráfica, y cuando estos existen se centran más en el grabado.

Había pues que partir de un punto previo, imprescindible para poder llegar a desarrollar nuestra hipótesis; desvelar las múltiples incógnitas de cuándo, dónde, cómo y con qué obras se había iniciado la serigrafía artística en Valencia y cuáles habían sido sus artífices, datos imprescindibles como punto de partida para ahondar en la cuestión y encontrar el hilo conductor del proceso histórico; ello permitió conocer otros datos sobre estos hechos que alcanzaban una perspectiva de gran amplitud.

A la vista de tan denso acopio de datos y materiales, he sacrificado gran cantidad de esta información para no limitar la investigación a una exposición empírica de la serigrafía artística. He centrado mi atención de manera parcial en unos cuantos artistas (sin abandonar el conjunto) que por su temprana vinculación, la plena identidad y una permanente participación en la serigrafía, suponen una muestra representativa e irrefutable para desarrollar esta tesis.

En otros caso he eludido tratar más ampliamente a obras o artistas que como, José M. Yturralde son representativos por la gran cantidad de obra producida, aunque al limitar su lenguaje a un solo recurso, el de la tinta plana, hacían vana una mayor profundización dada la gran similitud estilística de toda su obra.

Objetivos

El propósito fundamental marcado en el presente estudio pasa por un análisis previo del proceso de introducción y asentamiento del sistema de estampación permeográfico. Conocido con el nombre de serigrafía, como medio de expresión artística.

Partiendo de este supuesto, trataré de verificar cuál fue el momento y las razones de su introducción en España, y más particularmente en Valencia. Para ello será necesario llevar a cabo una serie de acciones:

- Puntualizar cuáles han sido los diferentes pasos que han marcado el desarrollo y evolución dentro del contexto valenciano, lo que nos conduce necesariamente al estudio de los principales artífices polarizados en tres núcleos: artistas, serígrafos y editores.

Sempere (1982) y Antonio Saura (1985)

- Señalar, también, cuáles fueron los principales artistas, grupos y tendencias y las causas de que este nuevo sistema fuera utilizado como medio técnico para estampar sus creaciones artísticas. Profundizando en las características técnicas y estilísticas de estas obras y su relación tanto con el conjunto nacional como internacional.

- Analizar, así mismo, la forma en que se produjo la asimilación del nuevo procedimiento por la sociedad española, en relación a otros artistas, estilos, editores, etc.; teniendo en cuenta varios puntos: que su uso artístico es muy reciente, que los primeros en utilizarla fueron grupos y movimientos de vanguardia, y las connotaciones industriales y publicitarias con que este arrancó.

- Ver la forma en que la estampa serigrafiada se integra en la denominada “obra gráfica original”, y las diversas resultantes de la estampación que no se encuadran dentro de dicho concepto: carteles, portadas de libros y revistas, múltiples, etc.

Metodología y fuentes

Para abordar estos propósitos; dada la inexistencia de referencias escritas sobre dichas cuestiones, he recurrido a diversos tipos de fuentes, que pueden agruparse en el siguiente orden:

A) Fuentes directas: Emanadas de los propios artistas y serígrafos, como testigos de los acontecimientos y que han sido recogidas a través de consultas y entrevistas con cada uno de ellos, lo que me ha supuesto algunos inconvenientes en algunos casos en los que estos habían desaparecido; habiendo acudido entonces, cuando ha sido posible, a sus sucesores.

B) Las obras realizadas: pruebas más evidentes e irrefutable de la labor desarrollada, en la que se constata mucha de las informaciones recogidas en las fuentes directas. La mayor dificultad ha estribado en la dispersión de gran parte de este material, sin duda por la escasa atención que ha tenido.

C) Documentación escrita: Aunque en general no alude de forma directa a la obra gráfica serigrafiada, me ha servido para entresacar algunos elementos que, contrastados con los anteriores puntos, han confirmado muchos de los datos recogidos, así como admitir muchas de las conclusiones como definitivas.

En relación a estas fuentes, he clasificado la documentación consultada en varios grupos, siguiendo un método de trabajo preestablecido:

- 1) Las entrevistas realizadas directamente con artistas y serígrafos.
- 2) Bibliografía de carácter técnico y específico sobre la serigrafía y la obra gráfica: libros, revistas, catálogos y artículos sobre el grabado y las técnicas de estampación, desde el punto de vista histórico y técnico (procedimental), tanto nacionales como extranjeros.
- 3) Estudios generales y particulares sobre las corrientes y artistas que abarcan el periodo de este estudio (artículos de revistas y periódicos sobre movimientos artísticos) o los que se centran en alguno de los artistas estudiados (catálogos de exposiciones personales y colectivas en los que se recogen tanto textos como información técnica sobre las obras -títulos, tamaños, fechas, etc.).
- 4) El material existente en los ‘fondos’ de los talleres de serigrafía donde se realizaron las obras, en los cuales se conservan la mayoría de las estampas P/A o P/T (prueba de artista o prueba de taller), así como algunas pruebas de estado (P/E) donde se registran algunas de las variaciones realizadas en el proceso de elaboración de la obra; y en ocasiones cotejando los propios positivos. Con menor frecuencia nos hemos enfrentado con los bocetos preparatorios que los artistas dejaron en los talleres pudiendo establecer la dinámica de trabajo de cada autor. Gracias a la gentileza de los gerentes de estos talleres ha sido posible consultar diversos archivos con las facturas en los que se especifican datos como el tipo de papel, número de tintas, el título (poco frecuente), el editor o persona que encargó la edición, aunque en ocasiones solo figura el nombre del artista.
- 5) En otras ocasiones he recurrido a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid para cotejar datos que han sido amablemente facilitados por se directora D^a Elena de Santiago Paez y su equipo. Las mayores de las veces han sido colecciones privadas y la gentileza de sus poseedores, importantes fuentes de consulta, o los galeristas y/o editores quienes me han facilitado esta labor, colaborando con sus propias informaciones a esclarecer los datos recopilados. Inclusive han sido los propios artistas y serígrafos, a quienes estoy muy agradecido, los que me han abierto las puertas de sus estudios y puesto a disposición mucho del material que aquí se recoge y estudia.

Otro método adoptado para la mejor comprensión de la evolución histórica y técnica de la serigrafía ha sido el estudio de la obra de distintos artistas que en este proceso concurren y, de manera más particular, el Equipo Crónica, Joan Antoni Toledo y el Equipo Realidad,

para lo cual he procedido a la previa catalogación completa de sus serigrafías, y a un posterior análisis pormenorizado de sus características estilísticas, iconográficas y formales, comparando su obra con las de sus coetáneos tanto nacionales como extranjeros.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

1 INICIOS DE LA SERIGRAFÍA

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

1.1 LA TREPA Y EL ESTARCIDO: DOS SISTEMAS ANTECESORES

Al abordar nuestro estudio sobre la serigrafía artística en Valencia hemos de partir, indefectiblemente, del año 1964, fecha en la que se producen las primeras estampas artísticas mediante este procedimiento; pero, para mejor comprender la actual simbiosis que se establece entre la serigrafía y la estampa se hace preciso que nos remontemos a los orígenes de este sistema de estampación, que como veremos más adelante tiene lugar a principios de siglo, y cuyo antecedente más directo lo encontramos en la TREPA.

La atención y el estudio que se le ha prestado a la trepa en nuestro país ha sido prácticamente nulo, no existiendo ningún tratado específico, ni estudio exhaustivo, a pesar del papel fundamental que durante siglos este procedimiento ha jugado en sus diversas aplicaciones: iluminación o coloreado de estampas, mapas e impresos, decoración de cerámicas, muebles, abanicos, tejidos, pintura mural, rotulación de textos, etc., aunque en las últimas décadas hemos visto como se ha acrecentado el interés por el

estudio (4)⁴ y el conocimiento de los diversos sistemas que han servido al hombre para reproducir y multiplicar las imágenes.

La trepa encierra las cualidades necesarias para ser considerada como un medio permeográfico al participar de una matriz con una imagen preestablecida, al mismo tiempo, permitir la reproducción de ésta tantas veces como se pretenda.

Este procedimiento, que ha tenido una clara preponderancia en la vida artesanal, se haya en la actualidad prácticamente extinguido por haber sido sustituido por otro más ventajoso (debido a su rapidez y fidelidad de reproducción). Nos estamos refiriendo a la SERIGRAFÍA, cuya invención fue consecuencia de una evolución o mimesis técnica de la trepa. La gran atención de muchos artistas plásticos y gráficos han prestado a este método de estampación, se haya en función precisamente de las ventajas técnicas que este sistema ofrece para la creación de estampas en color y que tradicionalmente venía cumpliendo la trepa, junto a otros métodos.

La palabra trepa ⁵(5) que define un procedimiento “pintar o colorear a la terpa”, sirve también para indicarnos la plantilla o matriz (hoja de papel, cartón o metal recortado con los contornos de una imagen), a la que algunos también denominan “patrones” o “plantillas caladas” (Fig. 1)

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

Otro término que, con frecuencia, aparece junto al de la trepa es el ESTARCIDO, por tener estas dos técnicas una ejecución muy similar, aunque los objetivos perseguidos en ambas sean distintos. Por estarcido entendemos el resultado obtenido tras perforar un papel (punteándolo) por las líneas que marcan el perfil de un dibujo previo que, tras lo cual y puesto este papel sobre otra superficie y con la ayuda de una muñaquilla o pincel, se le hace pasar un color en polvo (pigmento), fijando la silueta de la imagen para su posterior pintado. Esta técnica sirve de gran auxilio en los campos artesanales para el reporte de imágenes, especialmente cuando los modelos deben ser repetidos muchas veces, no habiendo experimentado variaciones fundamentales a través de las épocas “*ce procédé est encore employé*”

⁴ (4) La bibliografía en otros países es escasa, limitándose a pequeños apartados dentro de las obras generales de poca profundidad, a excepción de un libro de Jean SAUDE: *Traité d'enluminure d'art au pochoir précédé de notes par Antoine Bourdelle, Descaves et Sem.* Obra de difícil acceso pues sólo se publicaron 500 ejemplares en 1925, París.

⁵ (5) En algunos de los trabajos o manuales consultados existe cierta confusión entre los términos TREPA y ESTARCIDO, quizá debido a las traducciones. En francés la palabra trepa tiene un equivalente muy claro: “pochoir”, que define esta técnica en los mismos términos que el español; al igual que para el estarcido el equivalente es “ponsifs”; en la lengua inglesa la palabra “stencil” sirve para denominar ambos procedimientos.

actuellement dans certaines fabrique, par exemple a Sant Clement” (6)⁶ tanto en toda la industria cerámica como en otras muchas facetas. (Fig. 2)

Ahora bien, si la trepa resulta un medio para pintar y colorear imágenes y letras de manera directa y definitiva, el estarcido sólo es un método auxiliar para prefijarlas sobre una superficie en la cual después el pintor o grafista procede a su pintado; la trepa es, como antes decíamos, un método que permite crear imágenes sobre todo tipo de superficies, bien sean de carácter lineal o de mancha; aunque en ocasiones se utiliza combinado con otras sistemas, como el grabado xilográfico o calcográfico, auxiliando a éstos en su compleja tarea de reproducir imágenes coloreadas.

Por otra parte, el sistema de estampación que conocemos con el nombre de serigrafía participa de las mismas características técnicas de estos dos procedimientos, ya que en todos ellos se trata de pasar tinta o pigmento a través de una matriz o clisé: cartulina recortada en la trepa, papel perforado con puntos en el estarcido, tejido de seda o nylón en la serigrafía; es por esto último que algunos autores denominan a este sistema microestarcido. (7)⁷

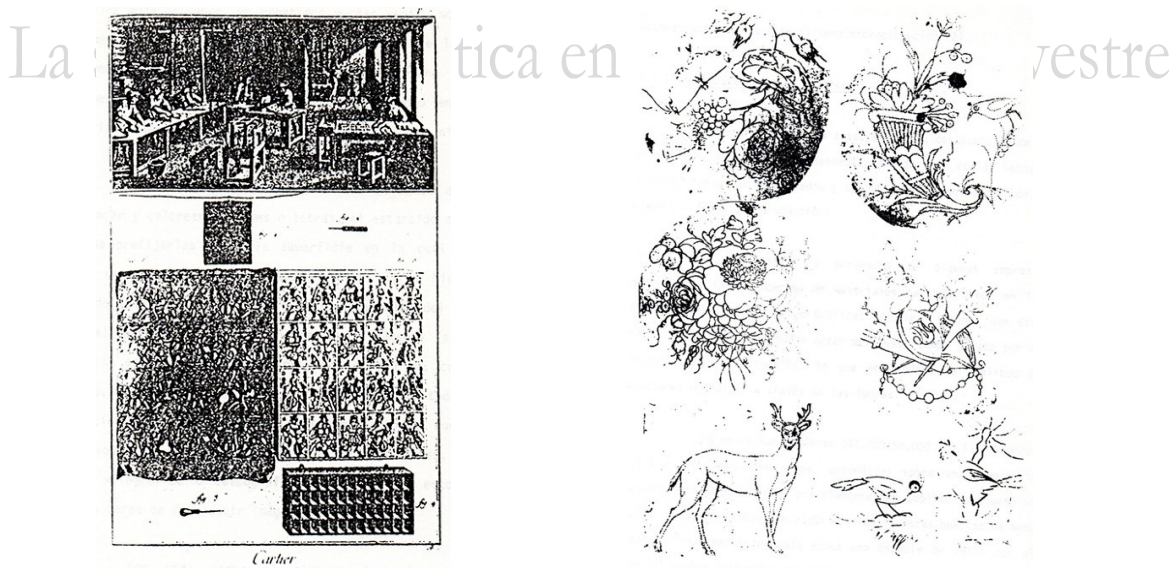


Fig. 1 Grabado S. XVIII sobre el oficio de Naipero.

Fig. 2 Diversos modelos de estarcidos.

1.1.1. Manifestaciones de la trepa

⁶(6) Anónimo. *Un document exclusif: les poncifs originaux des Islettes*. Revista ABC, n° 20, octubre de 1974, París.

⁷(7) KOSLOFF, Albert *Impresión serigráfica*. Ediciones del Castillo, Madrid, 1973, pág. 1 y s.s.

Nuestra época está asistiendo a la desaparición de un gran número de procesos artesanales, debido a la cesión hecha a otros sistemas más mecanizados y tecnificados, y en función de un mayor rendimiento y producción.

No obstante, la presencia de algunas empresas dedicadas a la fabricación de materiales para la trepa en las últimas Ferias de las Artes Gráficas, nos hace suponer, que este método se sigue utilizando a pesar del basto campo ganado por su “sustituto”, la serigrafía, lo que nos indica la amplitud de funciones ejercidas a través de las épocas.

Ya en el auriñaciense (40.000/50.000 a. C.) el hombre, utilizó sus manos como trepa, estendidas sobre una superficie pétreo salpicaban el color posiblemente por soplido (mediante un hueso) o esparciéndolo con algún otro útil; estas huellas de manos debieron representar en esa época una especie de sello con el que *“el hombre intentaba proyectarse sobre el universo, llevar a él su huella, su garra, inscribirse en él. Y por otras apropiárselo, hacerlo suyo (...) el resultado es muy elemental: imita el trazado que el oso dejaba sobre la pared de las cavernas para afilar sus uñas y resultan meandros trazados por los dedos separados. Pronto perfecciona el primitivo su impronta, imprime en colores o delimita la mano entera”* (8)⁸

Una forma más evolucionada de la utilización de la trepa dentro de la cultura occidental aparece más tarde como medio para la reproducción de firmas: marcas y símbolos que identificaban a personalidades y que eran coloreados al pie de los documentos y certificados oficiales, tal era el caso de: *“Teodorico el grande (año 526) fundador en Italia de la Monarquía de los Ostrogodos, que no sabía ni leer ni escribir y que firmaba sus decretos valiéndose de un -stilo- (punta de metal o marfil) con la que reseguía los contornos de un estarcido de oro. Justiniano I, Emperador de Oriente (año 565) también recurría a este procedimiento y, así mismo, Carlomagno (año 771) Rey de los Francos y Emperador de Oriente”* (9)⁹

Es en las culturas del lejano Oriente donde más pronto se desarrolló esta técnica. En la *“Cueva de los Milo Budas”* en Tun-Huang, al oeste de China, aparecen diversas imágenes repetidas, debidas seguramente al uso de estarcidos y terpas: algunas de estas efigies inacabadas unos puntos grises que probarían la utilización de estarcidos.

Por otro lado, y *“estudiando la historia antigua de la fabulosa Melanesia se ha comprobado que los naturales de las islas Fidji decoraban sus tejidos por medio de algunas perforaciones que hacían en las hojas de plátano -la mayor riqueza de aquellos*

⁸ (8) HUYGE, René *El arte antes de la historia*. El arte y el hombre. Planeta, Barcelona, 1967, pág. 22

⁹ (9) ROSS NIELSEN, G. *Serigrafía industrial y en artes gráficas*. L.E.D.A. Barcelona, 1986, pág. 7

territorios- y sobre las que, puestas encima de las telas aplicaban unos tintes que solamente coloreaban aquellas partes que habían sido dejadas en huecos o recortadas”⁽¹⁰⁾¹⁰

El arraigo de la técnica tradicional de la terpa en las Culturas Orientales tiene su fundamento en la versatilidad que ofrece este método de coloreado, así como en la gran sutileza y precisión de estos pueblos en la conocida artesanía del papel recortado ⁽¹¹⁾¹¹ para decorar los múltiples utensilios de madera, metal, vidrio, cuero, tejidos, barro y cerámica, así como su uso sobre papel (estampas) o en la pintural mural.

En Europa también es frecuente el uso de la trepa y el estarcido mucho antes que aparecieran los tacos xilográficos y la imprenta, como lo confirma Manuel Rico al decir que *“moldes o plantillas caladas las conocieron los escribidores de mano (...) las primeras se utilizaron en los siglos XIII y XIV y en tiempos más antiguos, para escribir, para la ornamentación de las letras aéreas y de argentería o de fondos, cuerpos, golpes, puntos, filetes (...) Además, en las mismas épocas de los estarcidos se correspondieron los moldes o plantillas caladas en hojas delgadísimas de cobre o latón, con las cuales las tintas densas y algunos tampones pequeños, casi simultáneamente en los monasterios, abadías y catedrales de España e Italia se copiaron y se reprodujeron los grandes libros de letras, canto y música para las horas canónicas y demás textos sagrados en los coros de las iglesias”* ⁽¹²⁾¹²

La serigrafía artística en Valencia, M.Silvestre

Más tarde con la invención de dos medios (xilografía y tipografía) para la reproducción de imágenes y letras se consiguió sustituir la lenta y callada labor de aquellos incansables copistas y miniaturistas. Uno de los aspectos que no pudieron resolver estos nuevos medios fue la riqueza de colorido que aquellos anteriores tenían, lo que fue imitado aplicando una fórmula mixta: los tipos y las formas eran estampados, previamente, con la prensa plana a una sola tinta, dejando los huecos necesarios para las letras capitulares, colofones, etc., que eran pintados posteriormente.

Dentro de las distintas formas de colorear las imágenes impresas está la trepa, que por su precisión permite un regular y homogéneo resultado; esta característica era necesaria para diferenciar diversos aspectos de la imaginería, tal era el caso de la representación de los modelos de uniformes militares y los colores correspondientes a las distintas armas; en el Museo de Historia de Barcelona, y según ha cotejado Durán Sampere, existen varios grabados de soldados impresos con el mismo molde, variando

¹⁰(10) ROSS NIELSEN, G. Op. Cit., pág. 5

¹¹ (11) Un interesantísimo trabajo sobre esta técnica del papel recortado, lo encontramos en el libro de VALLS ROVIRA, Isidre *El paper retallat. Una mostra de la cultura popular xinesa*. Alta Fulla, Barcelona, 1979

¹² (12) RICO, Manuel *El arte del libro en España*. 1941, pág. 176 y 177

unicamente el color de los uniformes correspondiente a diversos pigmentos. (13)¹³

En España la tradición de la estampa coloreada por medio manual llega casi hasta nuestros días, conviviendo con sistemas mucho más precisos para la coloración de impresos, como son la litografía y el fotograbado. Uno de los últimos establecimientos dedicados a trabajar con trepas de los que tenemos noticia es la casa “Faustí Paulizie”, *“establerta cap el darrer terç del segle passat, començà per la producció d’imatges colorides a la trepa pero amb gran art i engeny que gairebé s’escapen al camp popular”* (14)¹⁴

De forma similar en otros países, como Francia, llegaron a existir gran número de empresas como “Verel” (en la calle del Lovre), “Le Coloris moderne”, “Berré-Dayez”, etc., dedicadas a colorear todo tipo de estampas, tarjetas postales y hasta revistas (entre estas “Le petit écho de la mode”) que alcanzaba a tirar hasta 10.000 ejemplares; pero fueron cerrando sus puertas debido a que: *“Le recession a été particulièrement rapide: avant la guerre on comptait encore une trentaine de maisons dans Paris et sa banlieue, employant environ 600 ouvrières (...) Les procédés comme le mexichome ont supplanté le couler posée à la main, se que s’est traduit par un appauvrissement de sujets (nécessité de gros tirages et par plantes de 24)”* (9)¹⁵ Queda en la actualidad la producción reducida a *“les deux seules maisons parisiennes qui font encore des projets travaillant l’une dans la bibliophilie l’autre dans le fac-simile de grande qualité”* (16)¹⁶ y algunos artesanos que aisladamente la practican, mediante el uso de un abundante número de trepas, con lo que consiguen unas bellas reproducciones muy cotizadas.

Sin embargo, en otros campos como el de la cerámica perdura esta manera de colorear, tanto en los azulejos como en platos y vasijas, pudiendo encontrar en la ciudad de Manises (según hemos confirmado en nuestras visitas) a diferentes firmas como “Cedolesa” (desaparecida hace unos meses), que mantuvo el protagonismo durante los años 40 al 60, haciendo languidecer esta forma de pintar azulejos debido a la introducción de la serigrafía industrial. Existen varias industrias que aún la utilizan, entre ellas “Casa Vilar” creada en la década de los 30 por Justo Vilar y que mantiene vigente esta producción artesanal imitando los modelos de

¹³ (13) DURAN SAMPERE, Agustí *Grabados populares españoles*. Gustavo Gili, Barcelona, 1971, pág 95 a 97

¹⁴ (14) AMADES, Joan *Apunts d’imatgeria popular*. Archiu de tradicions popular, Barcelona, 1983, pág. 7
Véase también el trabajo de VALLES RIVIRA, Isidro *El paper retallat. Una mostra de la cultura popular xinesa*. Alta Fulla, Barcelona, 1979

¹⁵(15) *“L’enluminure au pochoir. Un art méconnu”* Revista: Nouvelle de l’estampe. Paris, 1975. n 21, Mayo-Junio, pág. 11

¹⁶ (16) Op. cit. *“L’enluminure au pochoir.*, pág. 11

principio de siglo; esto nos ha permitido comprobar “in situ” cómo aplicaban mediante trepas y unos pinceles apropiados los pigmentos cerámicos antes de su cocción, conservando así con cariño este delicado y viejo arte.

La utilización de esta técnica de la trepa en la cerámica valenciana de Manises se remonta a principios del siglo XIX, quizá como forma de ampliar y abaratar la producción, “*las trepas de frutos y flores corresponden ya a las últimas producciones de los antiguos escudilleros y surgen a partir de la segunda mitad del siglo XIX*” (17)¹⁷ En este centro cerámico las piezas eran decoradas mayoritariamente a mano, sin embargo, esta técnica tuvo una enorme difusión entre los talleres cerámicos, (algunos ya desaparecidos) cuyo material se conserva en el Museo de Cerámica de Manises, de donde hemos recogido muestras de las propias trepas (Fig. 3 y 4)



Fig. 3 Azulejo de Manises pintado a la trepa. Fig. 4 Jamba con azulejos pintado a la trepa (Manises)

Su uso no ha estado únicamente limitado a las aplicaciones industriales o artesanales. Por sus condiciones de reproductibilidad y sus cualidades plásticas ha sido utilizado en ocasiones por artistas, que luego han creado modelos para esta técnica con el fin de colorear cerámicas (tanto de ejemplares únicos como de producción limitada), tal es el caso de unos azulejos de 25x25 cm. diseñados por Salvador Dalí, en 1954 para Maurice Duchin en cuyo dorso se indicaba “all reserved”; también ha sido utilizada

¹⁷ (17) CERICI PELLICER, Alexandre *Cerámica catalana*. Destino, Barcelona, 1877 pág. 39

para la creación de estampas antes de la eclosión de la serigrafía, por distintos artistas. Joan Miró se sirvió de ella en varias ocasiones: para la ilustración de la revista “D’Ací d’allà” (Barcelona 1934) en un número dedicado al arte del siglo XX por encargo de Joan Prats, o en 1937 que realizó un original con trepa y que se reprodujo en el famoso cartel “Aidez l’Espagne” (18) (Fig. 5).¹⁸ Pero quizá el más prolífico de todos haya sido Henri Matisse quien se ayudó de este método para realizar diversas pinturas; así, alrededor de 1933 ilustró la portada de la carpeta “Verbe” que contenía diversos grabados, entre ellos uno de Miró, encargo del editor Teriade Mateix, también para este editor realizó en 1947 una serie de estampas bajo el título de “Jazz” (Fig. 6) reproducidas a la trepa por el artesano Edmon Vairel (19)¹⁹, pero son numerosos los casos en los que los artistas han recurrido a esta técnica para realizar sus creaciones bien para realizar piezas únicas o en pequeñas ediciones (Fig. 7).



Fig. 5 Cartel ‘Aidez l’Espagne’ Joan Miró

¹⁸ (18) CIRICI PELLICER, Alexandre *Joan Miró. Obra gràfica*. Catálogo Exmo. Ajuntament de València, Valencia 1982, pág. 11

¹⁹ (19) CASTLEMAN, Riva *La gravure contemporaine depuis 1942*. Office du livre, Friburge 1973, pág. 18 y 19. Para mayor detalle sobre los artistas y las obras realizadas en trepa consultar el texto de BACHLER, Karl *Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks*. Werkstätten GmbH., Lübeckm 1977, pág. 13 a 17



Fig. 6 'Jazz' Henri Matisse

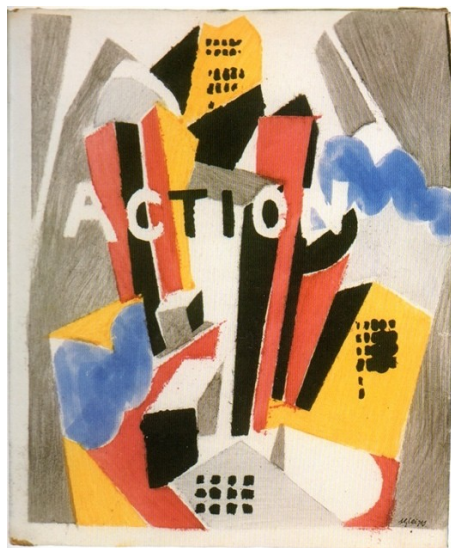


Fig. 7 Portada revista Action n° 1 (Febrero 1920) Albert Gleizes, realizada mediante 6 trepas.

La ... en Valencia. M.Silvestre

Otra aplicación de la técnica de la trepa se da en Europa durante los siglos XVII y XVIII con el auge que alcanzaron los papeles pintados, cuyas primeras muestras fueron importadas de China y Japón, países donde tuvieron su origen. Al implantarse esta moda en nuestro continente, Inglaterra se convierte en el principal productor; sin embargo, en España las noticias más antiguas sobre la fabricación de papeles pintados nos la da Larruga en sus “Memorias políticas...”. Según él; antes de 1773, no existía este en España. La primera industria de la que nos habla: “*es la Pastrana (Guadalajara) por el Duque del Infantado*”. (20)²⁰ En la decoración de estos papeles se utilizaba la trepa para su pintado o floqueado; en este segundo caso, en vez de pigmento se trabajaba con cola, que era pasada al papel a través de la trepa; seguidamente, y antes del secado, se extendía un polvillo

²⁰ (20) RUIZ ALARCÓN, Ma Teresa “Papeles pintados” *Historia de las artes aplicadas en España*. Pág. 424

muy fino de lanas coloreadas que se adherían a la superficie, imitando bordados o telas suntuosas.

Estos papeles pintados eran destinados a decorar las lujosas estancias de palacios y las ricas mansiones, por lo caro que resultaban; como imitación y sustitución de éstos, las pinturas lisas de las casas se adornaban con cenefas y festones a lo largo de los muros y techos de todas o las más importantes estancias, representando temas geométricos, florales de frutas y de hojas, Estos dibujos cuya riqueza de colorido podía ser muy amplia, eran aplicados directamente a las paredes por el uso de trepas, con las mismas pinturas al temple que usaban los pintores murales. Esta costumbre, que se ha extendido casi hasta nuestros días y de ellas que podemos encontrar numerosas muestras. Una de las más sobresalientes podemos admirarla en el Palacio del Marqués de Dos Aguas (Valencia), acompañada de otras pintadas a mano.

Como hemos podido recoger en el Gremio de Maestros Pintores de diversas fuentes verbales, en nuestra ciudad existieron varios artesanos que se dedicaban a la confección de plantillas o trepas con destino a la pintura mural (Fig. 8) ; uno de estos se hallaba establecido en la calle En Sanz, en donde se se recortó y manipularon estos papeles hasta los años cincuenta.



Fig. 8 Pintura mural decorada a la trepa. Museo de Bellas Artes, San Pío V. Valencia

En la actualidad se vuelve a recuperar esta tradición en la pintura mural; el decorador exige su uso para recuperar ambientes de épocas pasadas, esencialmente en la restauración de viejos edificios. Vemos en las tiendas de muebles y decoración que aquellos recobran el sabor de la tradición en la búsqueda de un carácter propio: rompiendo con las anteriores corrientes mucho más funcionales y estereotipadas, bebiendo en esas ricas fuentes que son el Modernismo, especialmente en las llamadas Artes Decorativas, Aplicadas o Suntuarias.

La trepa ha jugado un importante papel entre los diversos sistemas de aplicación del color a las estampas que habían sido impresas previamente con planchas xilográficas o calcográficas. Esta cuestión de la estampa

coloreada ha sido abordada mediante diversas técnicas, siendo las más antiguas el iluminado a mano y la trepa. Desde principios del siglo XVI se incorporó a éstas una nueva manera de obtener grabados coloreados, tanto de madera como de cobre, mediante la utilización de varias matrices (cada una de las cuales es entintaba con un color e impresa sucesivamente sobre una misma estampa; lo que se denominó en xilografía camafeo (21)²¹. A estas líneas de actuación, sucedieron otras importantes con el mismo fin, como las particulares experiencias del grabador Hércules Shegers -a mediados del siglo XVIII- y las de Charles Leblon -en el siglo siguiente- mediante el uso de tres planchas grabadas a la manera negra, una especie de tricromía.

Entre las abundantes muestras de grabados coloreados con la trepa se encuentran los naipes o cartas de juego, a los que hemos dedicado particular atención en un anterior estudio (22)²², pudiendo cotejar en tal ocasión aparte de la escasa bibliografía sobre el tema, una colección existente en el Museo de Cerámica “Gonzalez Martí” de Valencia (Fig. 9)

El origen de los naipes es desconocido o al menos incierto, aunque se afirma que puedan proceder de la India. Ya Durán Sampere (23)²³ recoge este inventario de 1380 en el que se habla de “*unun, ludus de naijs qui sunt quadragints quatur piecie*”; otro del Manual de Consells de Valencia, de 1384, alude a “*un joc nou que diue de naijs*” (24)²⁴. Pero, sin lugar a dudas, fueron las relaciones comerciales establecidas con el lejano oriente las que introdujeron el naipe en Europa; Tiranboschi en su “Trattato della famiglia” ya habla del uso de las cartas y del arte de fabricarlas.

²¹ (21) El camafeo o grabado alo claros-oscuro, es un procedimiento exclusivo de grabado en madera o xilográfico que permite obtener por superposición de varias planchas (dos o cuatro) diversos tonos dentro de una misma gama de color por sobreimpresión en una misma estampa.

²² (22) Estudio monográfico realizado como trabajo de curso de doctorado impartido por el Dr. D. Felipe M. Garín Llombart en la Facultad de BB.AA. de Valencia en 1984, con el título *El arte de iluminar a la trepa*

²³ (23) DURAN SAMPERE, Agustí Op. Cit. Págs. 119 y 120

²⁴ (24) BLASCO LAGUNA, Ricard *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Mas-Ivars, Valencia 1973 Tomo VII, págs. 287 y 288

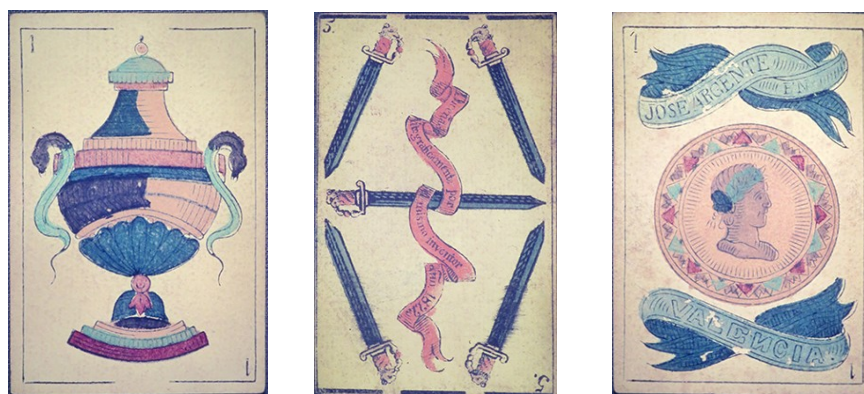


Fig. 9 Tres naipes coloreados a la trepa (Museo de Cerámica 'González Martí' (Valencia))

En otra crónica recogida por el mismo Sampere vemos la actividad e importancia que tomó el arte de los naiperos, sin duda por la rápida aceptación de este juego entre las gentes de todo tipo y condición, lo que propició una fuerte demanda, siendo muchos los artistas y artesanos que trabajaron en la confección de estas cartas: *“Un notable pintor valenciano, Miguel de Alcanyís, y los hijos del pintor Bartolomé Pérez, también de Valencia, recibieron en 1428 el encargo, por parte de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo, de dibujar, pintar y acabar una baraja, al mismo tiempo que la reina mandaba satisfacer el importe del papel que sería necesario. La misma reina en 1434, recibe una cajita con un juego de naipes -muy bellos-, ofrenda del mercader Miguel de Roda”* (25)²⁵

Los naipes desde su creación a nuestros días, han supuesto un claro exponente del arte y de la técnica de la estampación. En ellos se puede apreciar tanto la evolución del papel como la interpretación e impresión de sus dibujos.

Es evidente que los naipes anteriores al siglo XIV (no se conocía aún la imprenta) fueron pintados a mano, al igual que las miniaturas de Códices, lo que nos induce a pensar que algunos fueron iluminados a trepa o al menos que las imágenes fueran estarcidas para simplificar la labor de los copistas. (Fig. 10).

²⁵ (25) DURAN SAMPERE, Agustí Op. Cit. Pág. 120

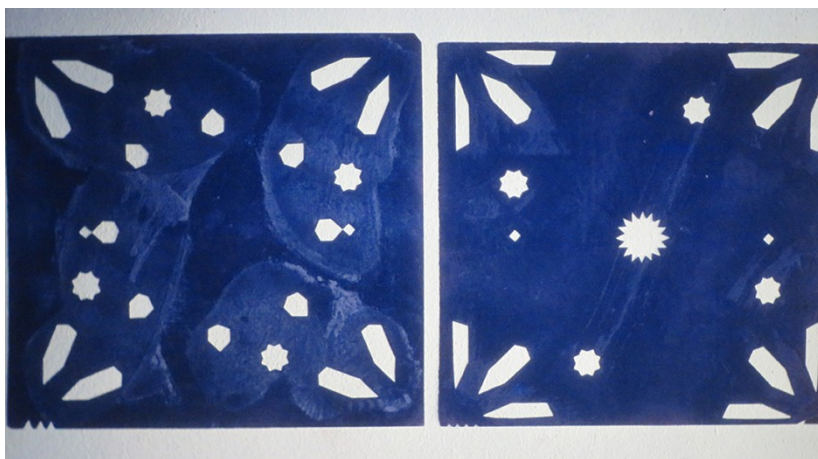


Fig. 10 Plantilla a la trepa para azulejo. Empresa cerámica de Manises (Valencia)

Con la aparición de los primeros tacos xilográficos (mediados del siglo XIV) se hizo posible una industrialización y divulgación de los naipes, estampándose con las maderas la silueta de las cartas y dejando para su posterior iluminación -a mano o por medio de trepas- los distintos colores.

Para la confección de naipes más finos se utilizó la técnica calcográfica, coloreándolos cuidadosamente a mano “a la aguada”.

A pesar de que las estampas iluminadas a mano eran más cotizadas y sus resultados más frescos, puesto que se conseguían mayores degradaciones (efectos propios de la acuarela). En muchos casos resultaba más conveniente el uso de las trepas, pues proporcionaban mayor exactitud y regularidad en todas las copias al aplicar el color por medio de la matriz; al igual que cuando se trataba de trabajos más técnicos: cartas geográficas, planos mecánicos, temas médicos, de botánica, etc...

Otro campo en el que fue utilizada la trepa (debido a un menor coste de producción) lo constituye la iluminación de estampas destinadas al consumo popular: estampas de devoción, gozos, aleluyas, aucas, papel de guardas, juegos (naipes, oca, etc.); aunque estas coloraciones eran poco precisas y cuidadas, lo que a veces daba como resultado imágenes inconexas entre la impresión del negro xilográfico y los colores de la trepa. (Fig. 11)

Dentro del arte de la “estampa coloreada” destinada al consumo popular encontramos hasta tres maneras de aplicar el color: manual, por tampón y a la trepa. Referente a este último método nos encontramos que los tipos de trepas más convencionales ofrecen dos variantes: la de cera y la metálica. La primera se elabora con papeles más o menos gruesos recortados con mucha paciencia y recubiertos con una capa de cera, preparados en el propio taller del artesano por gente especializada: la segunda constituye, un sistema más moderno si atendemos a métodos

fotomecánicos: se encargaban a un fotograbador, quien sobre una hoja fina de plancha de zinc previamente emulsionada, los trabajaba impresionándolo y posteriormente mordeíndolos al ácido (como en un fotograbado) hasta llegar a perforar la plancha (calado); poseen además una mayor duración.



Fig. 11 Lucha de Húsares a caballo. Estampa coloreada a la trepa.
Instituto Municipal de historia. Barcelona

En la práctica hemos podido comprobar las ventajas que ofrece en la actualidad un nuevo material, el papel de acetato o poliéster, que por ser totalmente impermeable y resistente a la acción de las pinturas grasas o acuosas y permite un corte más rápido y limpio. Este material ha sido utilizado para este tipo de experiencias en el curso de Serigrafía de la Especialidad de Grabado y Estampación de esta Facultad, siguiendo una línea de actuación que bajo nuestra opinión debe pasar por la recuperación y puesta en práctica de la trepa como medio de expresión plástica dentro de los sistemas de estampación permeográficos, ya que permite unos resultados propios y diferenciados a los conseguidos con la serigrafía, pero sin perder de vista las condiciones de la reproductibilidad que son inherentes al espíritu de la obra gráfica seriada.

1. 2. INVENCION Y DESARROLLO DEL SISTEMA

El gran interés despertado en europa a mediados del siglo XIX por la cultura japonesa constituye el punto de arranque del descubrimiento de la serigrafía. A raíz de los intercambios comerciales abiertos con este país, llegaron a Inglaterra algunas telas coloreadas mediante trepas, cuyo método también se utilizaba en Europa pero con la diferencia que, en aquellas los “puentes” que servían para la sujeción de los cuerpos centrales de un

motivo habían desaparecido. Es, sin embargo, en 1907 cuando se registra la primera

patente en todo el mundo (26)²⁶ de un procedimiento que se denominó serigrafía porque utilizó como soporte la seda. La aportación de Samuel Simon fue sustituir los finos hilos de seda de los japoneses (primero utilizaban cabellos humanos) por un tejido de seda tensado sobre un marco de madera; lo que hoy denominados pantalla.

El invento pasó desapercibido en Europa donde quedó relegado por el procedimiento del coloreado a la trepa, de mayor tradición y arraigo entre los artesanos. No sucede lo mismo en Norteamérica donde “desde 1910 aproximadamente” se inicia el florecimiento de la nueva técnica entre los emigrantes, por lo sencillo y económico del método; cobra auge hasta el extremo que durante los años de la Gran Depresión en los Estados Unidos el gobierno ponga a punto “.. un proyecto destinado a ayudar a los artistas con dificultades y, entre ellos a los serígrafos”. (27)²⁷

La apertura de pequeños talleres artesanales para realizar principalmente trabajos de publicidad (carteles, folletos, etiquetas, etc..) integra el procedimiento serigráfico como uno más -el cuarto- en el campo de las artes gráficas.

Ya hemos hablado de la ínfima utilización del procedimiento en Europa, a pesar de que en 1925 la Sociedad Selectísima de Londres vendiera el procedimiento a otras asociaciones de Holanda, Suecia, Alemania o Francia; aunque ya en este último país, desde 1930, empieza a encontrar un cierto eco entre los “pintores rotulistas de letras” y otras aplicaciones, siempre con fines publicitarios. (28)²⁸

1.3. INTRODUCCIÓN Y “REINVENCION” EN ESPAÑA

Las primeras noticias del nuevo procedimiento llegan a España a través de diversas publicaciones de divulgación científica de otros países, en los que se da noticia de las características del medio. Es a través de ellas que algunos inquietos artesanos inician una serie de ensayos de difícil recuperación hoy, que desemboca en la creación de pequeños talleres de los

²⁶ (26) Esta patente le fue admitida a Samuel Simon, artista diseñador del ramo textil quien la registró en Manchester con la patente n^o 756, A.D. 1907, de julio. Un nuevo sistema de estampación -datos que son confirmados por BACHLER, Karl *Geschichte des Künstlern Siedbrucky*. Werkstätten, Lübeck 1977, pág. 38.

²⁷ (27) BACOT, Silvie La serigraphie d'art en France. «Nouvelles de l'Estampe» Dic., 1983, París, pág. 9

²⁸ (28) BACOT, Silvie Op. cit., pág. 9

que surgirán los primeros trabajos de estos pioneros, a los que podemos considerar de “reinventores” de la serigrafía.

“En el año 1940, yo alternaba mis estudios de perito industrial, con los de aprendiz impresor en la Escuela de Trabajo. Al terminar el Peritaje monté una imprenta y uno de mis clientes, un laboratorio de divulgación farmacéutica, me regaló una revista de divulgación de esta especialidad, editada en Francia, en la que se explicaba un nuevo procedimiento de impresión: ‘l’ecran de soie’. La explicación que daba la revista era muy ambigua, pero fue suficiente para despertar mi curiosidad y así empezó mi descubrimiento del procedimiento”. (29)²⁹

Las dificultades para clasificar estos hechos aislados, así como el cuándo y de qué manera entró la serigrafía hasta nosotros, son cuestiones nada fáciles de averiguar por la falta de publicaciones que recojan la situación de todo el estado español, en los que se pudiera cotejar los datos aportados por estos artífices, cuestiones que cada vez son más difíciles de resolver por la desaparición de algunos de estos pioneros.

Aunque los límites impuestos al presente estudio tratan de centrar el tema en la serigrafía artística separándola de la producción industrial y, teniendo en cuenta que estos dos conceptos están unilateralmente determinados, se hace preciso estudiarlos juntos, al menos en sus inicios, ya que en algunos casos ambas actividades se desarrollan juntas, tanto en lo tocante a los serigrafos como a los talleres. Más tarde el proceso de evolución seguido por la serigrafía hará que unos pocos se especialicen en la producción de estampas, pero a pesar de ello no existe ni uno sólo en toda España que dedique toda su actividad a esta faceta.

Para llevar a cabo un análisis cronológico del proceso de introducción y “reinención” de la serigrafía, hasta que aparece la producción artística de forma sistemática, hemos dividido el periodo en los siguientes apartados:

- Situación de la serigrafía antes de 1965.
- Serigrafía y talleres pioneros.
- Inicios de la serigrafía artística en España.

1.3.1. Situación de la serigrafía antes de 1965

En primer lugar tratando de justificar el motivo por el que hemos tomado la año de 1965 como punto de referencia bastará citar que este fue el año en que se estampó la primera serigrafía artística en Valencia; se trata

²⁹ (29) Entrevista con Joan Jové Guargional, Conseller de Ensenyanza y Formación Profesional de l’Agrupació Catalana de Serigrafia New Print enero 1972, Barcelona, pág. 58

de una obra del Equipo Crónica titulada “Ring”, realizada en el taller Ibero-Suiza (aunque con anterioridad se habían producido otras serigrafías artísticas en Madrid por Eusebio Sempere). Esta serigrafía fue el punto de partida para que se generara en Valencia uno de los focos más importantes en cuanto a la creación y producción de estampas serigráficas, que se mantiene hasta nuestros días.

La gran dificultad para conocer el arranque de la serigrafía en nuestro país se debe a varias razones, similares, por otra parte, a lo que ocurre en el plano internacional. (30)³⁰

La primera de las razones a las que aludíamos la podemos delimitar al carácter artesanal y “amateur” de los primeros pioneros (generalmente dedicados a otros oficios: impresores, fotógrafos, pintores rotulistas, etc.) que trabajaron de forma particular, en sus casas o en un rincón del taller, y a la escasa relevancia que tuvieron sus primeros trabajos. Esto hizo que se retrasase en gran medida el conocimiento y las múltiples aplicaciones del método serigráfico.

La segunda se debe a que muchos de los talleres creados, lo hicieron subrepticamente y de forma paralela a otras industrias a las que servían de complemento para marcar, rotular y decorar los productos por ellas manufacturados; en Valencia, particularmente, la serigrafía fue utilizada en sus inicios en el ramo de la cerámica con gran profusión, y especialmente dentro de la azulejería.

La tercera dificultad se debió a la proliferación de talleres y su puntual registro en el Ministerio de Industria, ya que estos no aparecen como “talleres de serigrafía” sino que figuran en el epígrafe común de “Artes Gráficas”.

³⁰ (30) La bibliografía sobre el tema de serigrafía se ha limitado a los manuales de divulgación del sistema o a estudios más completos que profundizan sobre aspectos parciales de los procedimientos y las técnicas, y a la publicación de revistas en las que aparecen las últimas novedades en el mercado sobre maquinaria y materiales; por lo general unas y otras ediciones extranjeras. Tan solo existe un texto de autor español, *La serigrafía artística*, de J. de S'Agaró y a partir de noviembre de 1974 la aparición de la revista “Press/Graph”, en la que se dedica una especial atención a la serigrafía, (desde marzo de 1980 tiene su propio apartado dentro de sus páginas. Sin embargo, son pocos los estudios a recuperar los momentos más significativos en la evolución de este método; a nivel internacional es válida, aunque excesivamente globalizadora, la visión histórica que ofrece Karl Bachelr *La Serigraphie. Geschinte des Künstler-Siebdrucks*, en la que se aprecia la falda de estudios previos de los distintos países que puedan esclarecer y dar nuevos datos sobre sobre algunos de los muchos aspectos.

Silvie BACOT, en su artículo *La sérigraphie d'art en France*. No duda en señalar que la prehistoria de la serigrafía no sale de la sombra y que son muchas las lagunas que faltan por esclarecer: “*Utilisée par les soyeux de Lyon l'impression sur tissus, d'abord imprimée à la brosse la sérigraphie demeure longtemps un procédé purement industriel. On ignore qui inventa la raclette et qui appliqua le premier la sérigraphie à l'impression sur papier* »

A todo ello añadiremos la falta de documentos y escritos que den noticia de la aparición de talleres o trabajos de serigrafía, unido a la carencia casi total de estudios sobre los talleres y su producción de obra gráfica y más aún si nos ceñimos a la serigrafía artística. (31)³¹

No es posible conocer con exactitud cuándo se produjeron las primeras noticias sobre el procedimiento en España ni quién realizó los primeros ensayos. Por las indagaciones que hemos llevado a cabo para intentar esclarecer estas cuestiones tanto en Valencia como en otros puntos (Barcelona, Madrid, Oviedo, etc...), en los que se localizan algunos de los profesionales más antiguos, las referencias de ellos extraídas nos demuestran que la introducción de la serigrafía se realiza básicamente de dos maneras:

I) A través de artículos de revistas y folletos publicados en el extranjero, en los cuales se daban nociones de las características de estos procedimientos. La documentación más fidedigna debió llegar con la aparición de la revista “Le Tamis” (Fig. 12) creada por Emile van Put en el año 1962, y publicada hasta el año 1980 en francés (y a partir de este año en alemán con el título “Der Siebdruck”) y que ha sido la revista especializada de mayor difusión en Europa.



Fig. 12 Revista Le Tamis, portada 1955 y encarte publicitario.

II) Otro importante canal que sirvió para introducir y establecer la serigrafía en España, se debió al regreso de muchos españoles que por motivos políticos o razones económicas se habían exiliado o emigrado a

³¹ (31) Por la relativa corta existencia de la serigrafía artística frente a los tradicionales sistemas de grabado y estampación, ésta ha sufrido de una menor consideración tanto por parte de los coleccionistas como por la crítica. Así Nouvelles de l'Estampe, revista especializada en el arte de la estampa, ha dedicado poca atención a la serigrafía hasta 1983 en que publicó un número completo a esta faceta de la gráfica. En España, la carencia ha sido aún mayor y, lo sigue siendo.

otros países. Allí la conocieron, ya más avanzada, y a su vuelta la pusieron en práctica entre nosotros, entre ellos se cuenta a muchos de los actuales serigrafos, algunos ya desaparecidos como José Llopis Dasí.

A este respecto Juan Belda nos dice: *Conocí la serigrafía aquí en Valencia allá por los años 1948-49 y tuve noticias de que un catalán, y por información del extranjero empezó a montar pantallas con seda por un sistema de varas que se acuñaban en el marco; de esto había unos folletos informativos. Me interesé por ello y solicité la información correspondiente: se trataba de unos cursillos por correspondencia, lo hice para conocer aquel nuevo procedimiento, entonces teníamos una fábrica de baldosas (...) por razones familiares y económicas salí de España y me voy a Venezuela, allí conocí a un técnico en serigrafía de nacionalidad rusa que me enseñó en profundidad la serigrafía. Era el año 1953; aquí en Valencia aún se estaba experimentando, con tanteos y pruebas. Allá (en Venezuela) me puse a estampar cartelera para la propaganda política fundamentalmente.* (32)³²

Muchos de estos exiliados o emigrantes, a su regreso divulgaron sus experiencias o montaron sus propios talleres, a veces con otros socios y ampliaron así el círculo de aquellos pioneros. Al conocimiento del método contribuyeron también en gran medida las propias empresas suministradoras de productos serigráficos, las cuales, a la vez que promocionaban los materiales asesoraban e informaban sobre la utilización de estos, así como de otras aplicaciones y procesos técnicos; con todo lo cual y, a pesar de la deficiente situación que atravesaba España a principios de la década de los 50, la serigrafía “comercial” empezó a dar algunos frutos que, según Jorge Guiu, podían clasificarse de aceptables: *“Creo que bastante bueno, si juzgamos por los medios que nos movíamos. Recuerdo existían sólo tres firmas dedicadas al suministro de materiales: dos nacionales y una extranjera. Y en cuanto a talleres no creo que la cifra superara los doscientos”* (33)³³

Aún podríamos añadir a estas dos vías de introducción de la serigrafía en nuestra península, una tercera; a la que podríamos calificar de conjetura, puesto que no la hemos podido confirmar. Pensamos que el método serigrafico hubiera podido ser traído por las tropas internacionales llegadas para luchar en la Guerra Civil (1936-1939). Esta hipótesis tendría bastante fundamento si pensamos en el grado de desarrollo que había alcanzado la serigrafía en algunos países europeos.

Todos los datos cotejados hacen pensar que la serigrafía no se implantó en España hasta finales de los años 40, a pesar de que pudiera

³² (32) Entrevista mantenida por el autor con Juan Belta (serígrafo) el 23 de abril de 1985

³³ (33) Anónimo *Entrevista con Jorge Guiu Santanach, presidente de la Agupación Catalana de Serigrafía*. Revista: “New Print”, diciembre de 1981, pág. 47

haber sido conocida durante la Guerra Civil. Esto queda reflejado en el hecho de que los ‘suplementos’ de la Enciclopedia Universal Ilustrada de Espasa-Calpe no recoja en sus páginas dedicadas a las Artes Gráficas, ninguna noticia sobre el nuevo sistema hasta el apéndice de los años 1949-52 que dice: *“Por lo que se refiere a la mencionada evolución, en el aspecto general, hemos de referirnos a la sufrida por los tres métodos de impresión hoy de usual empleo en el mundo del impreso: Tipografía, Litografía (offset) y Hecogravado. También alcanzará nuestro examen a otros métodos cuya aceptación se inicia en algún caso con evidente importancia; tal es el caso de la ‘serigrafía’ (...) Otros métodos que hoy aparentan exóticos parecen abrirse paso para un futuro próximo: uno es el de la impresión serigráfica (silk-screen o trama de seda) y otro la xerografía”* (34)³⁴

Anteriormente apuntábamos que la serigrafía pudo llegar a España por medio de las tropas internacionales durante la Guerra Civil. Esta hipótesis vendría reforzada en otro apartado de la publicación referida que nos sitúa a finales de la contienda.

“La rápida aceptación de la serigrafía en los últimos años, ha conquistado a este sistema de impresión un lugar indiscutible reconocido en el campo de las Artes Gráficas. Hace diez años este método era apreciado con la máxima indiferencia por los que no la practicaban; pero actualmete, y a la vista de la calidad de muchos de los trabajos en colores que hoy se exhiben, realizados por método serigráfico, han atraído la atención de un notable sector de los impresores. Actualmente existen bastantes talleres cuya instalación y dominio del procedimiento han elevado el ramo a un nivel de excelencia. Pero el campo a cubrir es extenso y su extensión futura se deberá a los impresores, que serán a quienes recurra el público en demanda de impresiones serigráficas” (35)³⁵

Por lo que respecta a la serigrafía en Valencia (al igual que en muchos puntos de España) surgió de la inquietud de pequeños artesanos que a través de informaciones llegadas del extranjero, o por algunos que habían residido fuera de nuestras fronteras, obtuvieron las primeras noticias sobre las características técnicas de este método de estampación. Atraídos por su enorme curiosidad, realizan sus experiencias recurriendo a conocimientos adquiridos en otros campos y a una buena dosis de ingenio con lo que logran sus primeros resultados. A partir de estas experiencias personales y, a la vista de otras estampaciones venidas de fuera y de la amplia gama de posibles aplicaciones del método, se deciden a montar su propio taller.

³⁴ (34) “Artes Gráficas” (Enciclopedia Universal Ilustrada) Suplumento 1949-1952. Espasa-Calpe, Madrid, 1952, págs. 169 y sigs.

³⁵ (35) “Artes Gráficas” Op. Cit. Pás. 170-171

Las mayores dificultades para llevar a cabo sus primeros ensayos nacían de la carencia de casas que suministrasen los materiales adecuados (telas, tintas, emulsiones, racletas, maquinaria, etc.); aunque muchos de estos inconvenientes se fueron resolviendo de la manera más casera y artesanal. Así, para la construcción de pantallas, algunos de estos pioneros recurrieron a probar todo tipo de tejidos, inclusive con pañuelos de seda, hasta que dieron con unas piezas de este mismo tejido que se fabricaban para los cedazos de la molinería.

“Era difícil encontrar materiales específicos pues no existía una infraestructura comercial suficientemente amplia por cuestiones de demanda, lo que nos llevó a buscar lo que creíamos era más adecuado, así las telas de molinería más finas de 50 o 60 hilos que vendían para cerner harinas las comprábamos en una casa de la calle de la Paz, donde hoy es una casa de loterías, sirviéndonos para las pantallas a pesar de que estas gruesas tramas hoy prácticamente no se emplean por lo bastas que resultaría” (36)³⁶

Más tarde, al conocerse la aplicación de un nuevo tejido que sustituiría a la seda, el nylon (37)³⁷ (difícil de encontrar en nuestro país salvo que fuera importado), se realizaron algunas pequeñas pantallas con medias de señora (primer producto que llegó a España fabricado con nylon).

Con el establecimiento en Barcelona de las primeras firmas de suministros serigráficos como, por ejemplo, “Etiquetados Permanentes: SFA”, alrededor de 1950, -más tarde transformada en “EPSSA” o “Industrias Marbay S.A.”- se resolvieron gran parte de los problemas de materiales; a la vez estas firmas, a veces delegadas de otras extranjeras, contribuyeron también a la difusión del método dando a conocer los procedimientos serigráficos y sus nuevas aplicaciones, con la creación de distintos tipos de tintas, emulsiones y otros materiales. En la entrevista realizada a J. Guiu y publicadas en la revista especializada (38)³⁸ señala algunas de estas contribuciones:

1. Dar conocer el sistema serigráfico, mostrándolo sus enorme posibilidades y abriéndole nuevos campos.
2. Enseñando el proceso, mediante toda la información que precisaba el cliente, incluyendo en ello el manejo de los aparatos o máquinas con los que debían desarrollar su trabajo, y

³⁶ (36) Entrevista mantenida por el autor con Ramón Victoria el 26-11-1984

³⁷ (37) Es un material sintético perteneciente a las poliamidas de fibra termoplástica de un solo filamento de alta resistencia, creado en los EE.UU. y patentado en 1938

³⁸ (38) Anónimo “Entrevista con Jorge Guiu... Op. Cit. Pág. 41

3. Abasteciendo el suministro posterior de los materiales necesarios.

A pesar de ello, Valencia no tuvo estas casas de suministros hasta principios de los cincuenta en que se estableció Enrique Cerdá, en la capital. Hasta ese momento, algunos de estos artesanos fabricaban por sus propios medios y con fórmulas caseras las emulsiones y tintas utilizadas para la estampación, tal es el caso de Vicente Pérez Solanas, (en la actualidad profesor de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos), quien en 1950 conoció la serigrafía a través de una revista francesa y desarrolló su técnica aplicándola sobre vasos, juegos de café, jaboneras, etc. (Fig. 13), introduciendo con ello la estampación sobre plásticos y creando, además, una de las primeras máquinas para impresiones cónico-cilíndricas de generatriz y ángulo variable. Pero las mayores dificultades partieron de los productos serigráficos inexistentes; así uno de los dos componentes de la emulsión con que elaboran las pantallas por procedimientos fotográficos era el alcohol polivinílico que aquí no se conocía, por lo que tuvo que encargarse un pedido a París. Otro de los inconvenientes procedía de la falta de tintas específicas lo que obligó a indagar y ensayar entre las ya conocidas o entre materiales afines) no desechando la propia fabricación mediante pigmentos, hecho que se repite en diferentes experiencias comentadas por otros serígrafos.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

“Fue algún tiempo más tarde cuando apareció la firma Marbay, éstos tenían algunos materiales que ellos mismos fabricaban y que no se distanciaban mucho de los que ya se venían utilizando, sólo que el bicromato de potasio lo vendían como “Fotosensibilizador” que era lo mismo pero a un precio más elevado. En cuanto a las tintas era el mismo caso, no existía nadie que las preparara así es que recurrí a una pintura plástica de una casa llamada ‘Caulogen’ y en otras ocasiones, la tinta litográfica combinada con tolueno para darle mayor fluidez, que formara más cuerpo con los plásticos y evitara que se borrara con el uso, inclusive le añadía un poco de barniz secante” (39)³⁹

Esta solución respecto a las tintas es común a varios de los serígrafos consultados, e inclusive en muchos casos llegaron hasta la fabricación de tintas mediante pigmentos y barnices.

³⁹ (39) Entrevista mantenida por el autor con Vicente Pérez Solanas -Profesor de Fotografía de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos-el 19 de diciembre de 1985



Fig. 13 Juego de café de plástico estampado en serigrafía por Vicente Pérez Solanas, una de las primeras estampaciones cónico-cilíndricas que se hicieron en España.

1.3.2. Serígrafos y talleres pioneros en Valencia

Con independencia de los primeros ensayos, de los cuales es muy difícil cifrar con exactitud la fecha en que se realizaron, ya que cada uno de los pioneros pasó por esta experiencia en distintos momentos, sí es posible remitirnos con mayor exactitud al establecimiento de los talleres serigráficos y a su aparición de forma permanente con una razón social aunque no aparezca en los registros de industria por las razones ya apuntadas en este mismo capítulo (ver apdo. 1,2.), y podemos hacerlo gracias a la información de los propios creadores o por la que nos han referido y confirmado, tras distintas conversaciones, otros profesionales del medio. Esta relación sería la siguiente:

<u>Año</u>	<u>Creador/s</u>	<u>Firma comercial</u>
1950 aprox.	Enrique Giménez Sánchez	Serigrafía Giménez
1954	Ramón Victoria Mainz	Vima
1955 aprox. Fayos	Juan Bautista Fayos	Calcomanías industriales
1955 ó 56	Fco. Laguía/Julio Martí	Julfra
1957 ó 58	Luis Ramírez Peydró	----

1960	Marisa Cerdán Ibáñez	----
1961	Juan Belda López	-sin taller propio-
1963	Kámerer/Gabino	Ibero-Suiza
1964	José Llopis Dasí	Serigrafía Dasí
1964 Quier	Victor Izquierdo	Industrias Serigráficas

Dado que la serigrafía estuvo en sus comienzos imbricada directamente con la estampación industrial, la contribución que los talleres comerciales realizaron para introducir este procedimiento en Valencia resulta altamente significativa para el conocimiento del proceso evolutivo de esta técnica, ya que esto fue el ciclo inicial.

Al menos quince años separan la creación de un establecimiento comercial del que hemos tenido noticias hasta la aparición de los primeros trabajos artísticos. Este tiempo sirvió para solucionar los problemas técnicos y de medios, con los que tropezaron estos serígrafos (y que hemos podido constatar en el estudio realizado sobre algunos de los pioneros, por considerar que sin estos ensayos hubiera resultado más difícil) el acceso de los artistas (40)⁴⁰ a este procedimiento de estampación.

A muchos de estos artesanos se debe la expansión y evolución de estos conocimientos técnicos de la serigrafía, y es de todo punto necesario

⁴⁰ (40) Salvo algunas excepciones, tal es el caso de Jesús Nuñez, artista gráfico quien en Madrid en 1958 coincidió con un grupo de americanos en una fábrica de telas, empresa para la que trabajaba como diseñador, allí en conversación con la traductora, una joven puertorriqueña, le dió noticia y algunas pistas sobre este método de estampación. No tardó en buscar elementos básicos, un visillo, unas maderas, una goma, un barniz para bloquear y sirviéndose de tinta de imprenta realizó su primera estampación. Años más tarde creó un su propio taller de estampación textil trabajando para importantes firmas como Gancedo y realizando sus propios trabajos.

el análisis y reconocimiento, pues resulta evidente el hecho de que la práctica totalidad de los artistas han confiado sus trabajos a estos técnicos.

A continuación, hemos querido aproximarnos a algunos de los más representativos de este núcleo inicial, de los cuales solo uno, Ibero-Suiza, ha decantado su producción por esta especialidad de la obra gráfica, por lo que dedicaremos un particular estudio en el capítulo 3, apartado 3.3.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre SERIGRAFÍA GIMÉNEZ

Enrique Giménez Sánchez
C/ Calvo Acacio n ° 21 b.
VALENCIA
Tel. 377 77 84

De los primeros artesanos que se iniciaron en el trabajo de la serigrafía fue Enrique Giménez Sánchez (1914-1982). Autodidacta, trabaja a partir de sus propias experiencias; sus conocimientos los obtuvo a través de diferentes canales de información, principalmente revistas internacionales sobre las artes gráficas de principios de los 50 a las que estaba suscrito, y a los que hemos tenido acceso gracias a sus hijos Lola y Enrique, continuadores de la empresa.

Sin embargo esta autoformación no hubiera sido fácil de no poseer profundos conocimientos sobre el medio fotográfico y su aplicación a las Artes Gráficas, profesión que ejerció en la editorial-imprenta que su padre poseía y donde se elaboraban y estampaban trabajos de offset, fotograbado, etc.

En su juventud inició sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes junto con José Américo, la Guerra Civil hizo que concluyera en los años siguientes a 1939 tras los cuales su dedicación se centró en el área de la decoración, incluso abrió su propio estudio en la plaza de España de la ciudad de Valencia, a la vez que mantenía los talleres de su padre en la avenida del Cid.

Acabando la década de los cuarenta trabó conocimiento con un oficial del ejército americano quien le dio a conocer las primeras noticias sobre la serigrafía. Sus primeras dificultades técnicas por la falta de materiales en el mercado, principalmente tejidos y emulsiones; para los primeros se vale de la seda que compra a través de amistades que vienen de Francia y más tarde con la seda de molinería que suministran almacenes como Sima, en la calle de la Ermita (aún existente), en cuanto a las emulsiones son preparadas por él mismo e incluso las llega a vender a otros compañeros serígrafos.

La aplicación más inmediata que dio Enrique Giménez a la serigrafía estuvo centrada principalmente en la calca vitrificable, tanto para envases de cristal como para cerámica; él mismo diseña muchos de los modelos que estampa. En este mismo periodo crea diversas secciones de espampación serigráfica en distintas empresas del ramo de la cerámica en Onda (Castellón), contribuyendo así a la implantación del método serigráfico. Progresivamente va introduciéndose en la estampación sobre todo tipo de materiales (a excepción del papel) según las exigencias y demandas del mercado, que lentamente va acoplándose a las características de este método de estampación. Con la experiencia conseguida trabaja en la elaboración de pantallas para pequeños talleres o artesanos, que, faltos de medios en sus inicios, sólo realizaban el proceso de estampación (algunos de éstos crearon posteriormente sus propias instalaciones).

Otras de las facetas en que E. Giménez se especializó, siendo uno de los iniciadores a principios de los sesenta, fue la del “circuito impreso” que lleva además de la estampación serigráfica un costoso proceso de mordida con ácido para eliminar el metal. En 1980 traslada sus instalaciones a un bajo de la calle Calvo Acacio en el que actualmente trabajan sus hijos Enrique y Lola; ésta última, por su vinculación con el arte, creó su propio taller para reproducir obras de otros artistas y le hemos dedicado un particular estudio (ver apdo. 3.3.1) entre los serígrafos dedicados a esta faceta.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

VIMA

Ramón Victoria Marz
C/ Aparisi y Guijarro nº 5
VALENCIA
Tel. 331 91 94

Este taller fue creado hacia el año 1954 por Ramón Victoria, que anteriormente había trabajado en el campo de la publicidad, junto con un socio, el sr. Baró, pintor rotulista. Tuvo su primera sede en un sótano de la plaza de San Luis Beltrán de nuestra ciudad, trasladándose definitivamente a los locales actuales.

La importancia de esta empresa residió en haber sido el pionero de los estampadores serígrafos que se establecieron en Valencia, al menos así lo conforman las fechas cotejadas y las informaciones de otros profesionales entrevistados.

La formación de ambos fundadores fue totalmente autodidacta, como ocurre en la mayoría de los pioneros, ya que no existió ningún tipo de información más que la proveniente del extranjero, lo que les obligaba a mantener permanente contacto con otros países, como se desprende de una declaración de Victoria a la prensa local tras la asistencia junto con Víctor Izquierdo al “SPEC 68” (Congreso Internacional de Serigrafía de Londres), en abril-mayo de 1968: “...nos permitía conocer personalmente las últimas novedades de nuestra profesión, tanto en máquinas como en equipos (...). Establecimos contactos con los más importantes serígrafos del mundo, intercambiando numerosas experiencias”. (41)⁴¹

Por razones obvias ha reproducido en varias ocasiones serigrafías para su hermano, el pintor Salvador Victoria, correspondientes a sus investigaciones plásticas creadas por la yuxtaposición de formas geométricas, preferentemente círculos y cuerpos redondos, partiendo de tintas planas y homogéneas y sutiles tonos, a veces transparentes, que técnicamente no representaban gran dificultad aunque sí una compleja realización (llegó a introducir hasta once tintas en un trabajo de 1972). Sin embargo, esta actividad, no ha sido continuada por este taller, pues ello significaba una especialización a la que R. Victoria renunció, razón por la cual muchas de las obras de su hermano producidas en estos años fueron encargadas a J. Llopis /Ibero-Suiza), quien tan solo en el año de 1972 estampó siete obras de este artista y otras tantas de José María Iturralde en lo que fue la cresta del arte formalista-geométrico.

“Hemos hecho en el taller varias obras de mi hermano y en diversas ocasiones me ha ofrecido trabajos de él y de otros pintores, pero es un terreno distinto que requiere una especialización y no porque las técnicas difieran de un trabajo comercial, al menos las de mi hermano, sino por el mecanismo y el proceso de trabajo en que se estructura un taller, y tal y como lo tengo montado no me interesa este tipo de trabajo” (42)⁴²

En la actualidad y desde su fundación los trabajos de este taller han tenido un carácter polifacético dentro del campo industrial y de la estampación plana, trabajando sobre todo tipo de materiales, adaptándose a la demanda del mercado sin tener una especialidad concreta: cerámica, circuitos impresos, plásticos, PVC, cartón, papel, etc.; cuenta para ello con unas modernas máquinas semiautomáticas, aunque no descartan las clásicas mesas de estampación por palanca manual, que todavía desempeñan una importante labor.

⁴¹ (41) SANCHIS, J. *Congreso Internacional de Serigrafía en Londres. Entrevista con don Ramón Victoria Marz*. Diario “Levante” 15.5.68

⁴² (31) Entrevista realizada por el autor con Ramón Victoria en su taller de Valencia el 26-11

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

CALCOMANIAS INDUSTRIALES FAYOS

Juan Bautista Fayos Igual

C/ Cienfuegos, nº 16

Tel. 327 48 01

Esta moderna empresa dedicada a la producción de calcas (especialmente las cerámicas) fue fundada por J. B. Fayos Igual (ya fallecido) en 1955, siendo uno de los precursores e iniciadores de esta modalidad, de amplia producción en nuestra zona por la enorme demanda de las industrias azulejeras y cerámicas tanto de Valencia como de Castellón: Onda, Alcora, etc.

Los motivos por los que se inicia en la calca aplicada a la cerámica son fundamentalmente económicos ya que otros procedimientos para decorar resultan mucho más costosos. Los ceramistas tenían dos sistemas: uno era el pintado a mano, pieza a pieza, sin duda el más atractivo por los resultados, (pero no el más ventajoso para una producción consecuyente con

la demanda cada día más creciente, el desarrollo industrial experimentado en otros campos y el consiguiente abaratamiento del producto) y la trepa, gracias a la cual se desarrolló una enorme producción durante el siglo XIX y en las primeras décadas del XX y que, según hemos visto, permite una mayor rapidez al realizar el mismo trabajo en un tiempo más reducido. Con posterioridad aparece la calca cerámica impresa por procedimientos mecánicos, con el fin de ser aplicada sobre el azulejo o cualquier cerámica.

Juan Bautista Fayos desarrolló su formación como impresor de la empresa Guerri en la que entró como aprendiz hasta subir los distintos escalones de este oficio; este establecimiento se dedicaba fundamentalmente a calcomanías. Con posterioridad pasó a trabajar con A. G. Tomás y finalmente a J. G. Rovillat, imprenta especializada en el trabajo para la industria cerámica donde realiza tanto trepas como calcas (43)⁴³, y cuya producción se dedicaba casi en su totalidad a la provincia de Castellón.

Gracias a estas experiencias en el campo de las artes gráficas aplicadas a la cerámica y por el conocimiento de revistas especializadas en el tema, J. B. Fayos es uno de los pioneros en la introducción de la serigrafía. *“Fue un hecho concreto lo que introdujo a mi padre en la serigrafía. Sobre 1954 una empresa extranjera, a través de una agencia publicitaria, encargó a José Pinón dueño de las industrias ‘Piñon y Rives’ de Onda (Castellón) varios temas pintados sobre azulejos, entre ellos se trataba de reproducir un coche Ford de 1909 -tal vez el primer modelo- exactamente sobre un azulejo de 20x20. Se hizo a través de calcas litográficas, el resultado fue espantoso debido al poco control de los ‘hornos de pasaje’ de la época que no lograban una uniformidad de tonos; a partir de ese momento comenzamos a pensar en la serigrafía”* (44)⁴⁴

Los primeros contactos establecidos por Fayos fueron con EPPSA de Barcelona, empresa que facilitaba los materiales y la información para su manejo; las primeras experiencias las realizó en el propio domicilio familiar de la calle d’En Corts nº 15, de Valencia.

“La cosa parecía sencilla y con los materiales que adquiríamos en Eppsa hicimos pruebas estampando sobre una mesa e insolando las pantallas con la luz solar. Pero cada vez surgía un nuevo tropiezo que vencer y poco a poco los fuimos superando” (44)

⁴³ (43) Calcomanía o calca es utilizada para múltiples trabajos, algunos publicitarios, pero fundamentalmente para la decoración de cerámicas, lozas, porcelanas, cristales, juguetes, muebles, maquinaria, etc. Antes de aparecer la serigrafía éstas eran estampadas por litografía o tipografía, pero este sistema permite mayores grosores de tinta y por tanto una mayor riqueza de colorido y resistencia, siendo el medio idóneo para la decoración cerámica.

⁴⁴ (44-44) Entrevistas con José Bautista Fayos mantenida por el autor en su fábrica el 1 de febrero y el 24 de mayo de 1985)

Tiempo después se instalaron en la calle Vicente Lleó, nº 50, donde con la participación de su hijo Juan José crearon la primera máquina de estampación plana con reclaje a palanca y base aspirante “*un compresor invertido*”, lo que supuso el fundamento de la actual industria.

Aunque las dificultades para encontrar materiales fueron muchas, éstas se resolvieron gracias a los conocimientos previos como impresor y serígrafo lo que le permitió sus propias películas sensibilizadas para la realización del ‘sistema indirecto’, (valiéndose de papel carbón) (45)⁴⁵ que había sido descubierto por el inglés Talbot en 1852.

Todo este tipo de inconvenientes fueron resueltos con la aparición en el mercado de películas presensibilizadas ya dispuestas para su uso (insolación y reporte a la pantalla) de las que existen actualmente en el mercado; a pesar de lo cual, y de la alta calidad de reproducción, su uso no está muy extendido debido al elevado precio, siendo los procedimientos directos ‘emulsión sobre patalla’ los más comunes.

El último de los traslados situó a este taller en la calle Cienfuegos, con objeto de mejorar y poner al día sus instalaciones. En la actualidad esta empresa está regentada por su hijo: Juan José Fayos.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

JULFRA
C/ Plátanos, nº 10
Benicalap (Valencia)
Tel. 349 14 55

Los talleres JULFRA, fueron creados por Francisco Laguía y Julio Martí en 1963, sociedad que se ha mantenido hasta el verano de 1982. Tras la ruptura, Julio Martí continuó su actividad en el mismo local, mientras que Fco. Laguía montó un nuevo taller en el polígono de la Fuente del Jarro, calle de Liria, nº 69.

De ambos, fue Fco. Laguía el iniciador de esta actividad, a raíz de su trabajo como técnico litográfico en la prestigiosa casa Ortega de la calle del

⁴⁵ (45) Este material es conocido también como papel pigmento por llevar una capa de gelatina pigmentada con un colorante (rojo, verde o pardo) aunque originariamente se hacía a base de negro de humo.

Barco de nuestra ciudad, donde estableció contacto con un joven valenciano que había residido en Francia hasta la edad de treinta años, adquiriendo los conocimientos y la práctica de este nuevo procedimiento. Juntos pasaron de crear en 1955 o 56 un pequeño taller en un bajo de la calle de la Conserva donde se dedicaban a estampar entre otras las primeras calcomanías para “La Hispania” de Manises. Ya independizado Fco. Laguía pasó a Benicalap, donde en 1965 crea, en la calle de los Plátanos, una primera célula en la que la estampación se realizaba manualmente, y de forma muy elemental.

En la década de los sesenta y debido al auge de la serigrafía el taller se amplió con nuevas máquinas manuales y semiautomáticas entrando en el equipo Julio Martí.

“Cuando yo empecé no había nadie que hiciera calcomanías en serigrafía. Era más frecuente la estampación directa sobre el azulejo, lo cual permite usar tramas pero siempre más gruesas y como máximo tres o cuatro colores, más no. La casación es más difícil, no es tan perfecta y cuando se trata de varios azulejos que componen un motivo, la pantalla sufre más por las aristas de los azulejos. Luego han ido apareciendo otros talleres que se dedican a esta faceta. Quizás uno de los más antiguos de España sea Ibercalco de Oviedo” (46)⁴⁶

Los materiales necesarios para esta especialidad muy similares a los de otras industrias, al menos en lo concerniente a telas, emulsiones, montaje de pantallas, etc., siendo las firmas Eppsa, Marbay o Suseto las pioneras, de las cuales se abastecían y obtenían información técnica; pero la mayor dificultad se encontraba en las tintas vitrificables que era preciso importarlas, al igual que el tipo especial de papel sobre el que se estampa la calcomanía.

“El papel si que era distinto, antes llevaba el barniz incorporado y la estampación se realizaba encima, mientras que ahora el papel es ‘colodium’, se estampa sobre el papel y luego se le pone la emulsión de barniz por encima, ello permite que al adherir la calca al objeto presiones y seques sin temor a rayarla” (47)

Estas pequeñas mejoras, no sólo por los soportes, sino por todo el conjunto de materiales empleados: tejidos, tintas más finas, tensión homogénea de la pantalla, máquinas de mayor precisión, unido a un conocimiento técnico cada vez más profundo a través de la experiencia y observación de estos técnicos, ha permitido un avance progresivo que sólo es posible percibir al comparar las primitivas estampaciones con las actuales, en las que se obtiene una gradación y casado de las tricromías más

⁴⁶ (46) Entrevista mantenido con Francisco Laguía el 10 de abril de 1982

perfectas, a la vez que unas tramas mucho más finas, lo que iguala la fidelidad de reproducción a otros sistemas de impresión; a esto hay que añadir los tonos de los colores, más fijos, más ricos en matices y gamas más extensas.

“Las máquinas de estampación en plano ya no son las más adecuadas. Una estampación cilíndrica nos proporciona un acabado más perfecto, pues los puntos de contacto con la pantalla son los mínimos para que se deposite la tinta y el papel no quede en contacto con el tejido, que es en lo que estamos luchando”. (47)⁴⁷

Esta evolución técnica obliga a un permanente reciclaje de estas industrias, tendiendo cada vez más a una especialización de las mismas, a pesar de que la esencia del sistema de estampación no haya variado con respecto al primitivo planteamiento de Samuel Simon.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

LUIS RAMÍREZ PEYDRÓ
C/ Vicente Roca Cervera nº 35
Chirivella (Valencia)
Tel. 379 25 92

La formación de Luis Ramírez, como la de otros muchos pioneros de la serigrafía, es la de pintor rotulista, profesión por la cual entra a trabajar en el departamento de publicidad de la delegación de Coca-cola en Valencia, hacia 1957; donde realiza muchos de los carteles y pintado de los

⁴⁷ (47-47) Entrevista mantenida con Julio Martí el 18 de enero de 1985

vehículos de esta industria, y aunque algunos se pintaban a mano gran parte de ellos se realizaban por medio de la estampación serigráfica.

“Nuestro gerente publicitario, Alfonso Honorato, que había estado en Argelia en la misma empresa fue que implantó la serigrafía en la sucursal de Valencia; era él quien traía los materiales del extranjero” (48)⁴⁸

El procedimiento usado para confeccionar las pantallas era el indirecto, mediante películas celulósicas que todavía no se fabricaban en España y sólo se conocían por los que habían trabajado fuera de nuestro país. Este procedimiento, consiste en una película sobre la que se reportaba y pelaba aquellas partes por las que tenía que pasar la tinta y después se adherían al tejido de la pantalla, era idóneo para reproducir carteles y rótulos, pero nunca para reproducir grafismos o texturas, de ahí que muchas de las primeras producciones artísticas tengan ese carácter de recorte y tinta plana.

En 1962 abandonó esta firma y espezó a estudiar algunos de los restantes procedimientos de la serigrafía, pues aunque su anterior experiencia fue la que le dió a conocer el nuevo método, su formación era muy precaria. Pasaron dos años antes de decidirse por este camino, pues la inseguridad para encontrar materiales y adquirir conocimientos era muy difícil. Tras diversas experiencias y tanteos, abrió en 1964 su propio taller en Chirivella.

“Todo fue un poco de deducción y de lo que podías ir recogiendo de aquí y de allá, pero sobre todo probar con todo tipo de materiales; y a veces salía algo, otras se complicaban las cosas y tenías que estudiar dónde estaba el fallo, pues la información de los propios suministradores, como Enrique Cerdá, que fue el pionero en Valencia, siempre era muy deficiente” (48)

Desde sus principios, Luis Ramirez, ha estampado sobre todo tipo de materiales, sin tener una especialidad concreta, siempre dentro de los trabajos comerciales, ampliando en 1968 sus instalaciones que, a pesar de su importancia, no trascienden de las características de una pequeña industria con profunda experiencia dentro de la serigrafía.

Su hijo, que también conoce perfectamente la serigrafía, es el sucesor de esta empresa y actúa como delegado de la firma Punt i Llovet en Valencia para materiales de serigrafía.

⁴⁸ (48-48) Entrevista mantenida por el autor con Luis Ramírez en su taller el 18 de octubre de 1984

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

JUAN BELDA LÓPEZ
C/ Linares nº 4
Valencia
Tel. 325 95 74

Aunque Juan Belda López no ha tenido un taller propio, este serígrafo ha sido uno de los pioneros en el conocimiento y manejo de esta técnica.

49
[Escriba aquí]

Sus primeras inquietudes se remontan a los años 48 ó 49, cuando conoció la existencia de la nueva técnica a través de unos folletos informativos, similares a los cursos por correspondencia, que se publicaban en Barcelona, a los que se apuntó con el fin de conocer el método, dado que sus experiencias con las trepas se habían desarrollado en dos direcciones: una, la realización de catálogos para azulejos, y la otra, la fabricación de baldosas con dibujos en los que también intervenían las trepas.

‘Nosotros teníamos una ‘Minerva’ e hicimos muchos catálogos (hasta de 12 o 13 colores); entonces ya tenía la trepa de cartón recortado y se ponía sobre el azulejo, se pasaban los colores con una pincelada y después se introducía en la mufla. Mi padre tenía una patente para hacer imitaciones de los suelos de madera en las baldosas, mediante unas trepas para que los colores no se juntaran y que al prensarlos no se juntara el aceite y el agua’. (49)⁴⁹

Conocidos pues los elementos básicos de la serigrafía, Juan Belda, efectuó algunas estampaciones como prueba sin llegar a más. Por cuestiones familiares y económicas tuvo que emigrar a Venezuela, en 1953, lugar en el que por su dominio del dibujo trabajó en el campo de la publicidad, dentro del cual conoció a un artesano de nacionalidad rusa quien le desveló los secretos de la serigrafía; Juan Belda pertenece a ese amplio sector de artesanos, que adquirieron una sólida formación en su estancia en el extranjero, concretamente en sudamérica, como es el caso de José Llopis, trabajando la cartelería, en particular la propaganda política (caricaturas retratos, portadas de discos, etc..) y conociendo los más modernos materiales procedente de Estados Unidos: papel de ‘Ulano’, emulsiones tintas de todo tipo, etc..

‘Los positivos se hacían recortando el papel de Ulano con la cuchilla que entonces era fija, no como la escéntrica que hoy usamos, la película se diluía con un disolvente y se adhería a la pantalla (procedimiento indirecto), aunque había que tener una gran habilidad, pues la cantidad de disolvente debía de ser uniforme para que no se derritieran los detalles de línea y difuminara aquella película de gelatina; para ello había que mojar la seda por la cara superior, reblandecer la película, presionar la tela y secarla con aire para que no se destruyera el dibujo, después quitábamos el soporte y quedaba hecha la pantalla y estampada luego con tinta al agua’ (50)

Otra técnica desarrollada por Juan Belda con cierto éxito, por la cantidad de finos detalles que le permitía obtener, era diluir la gelatina sobrate del recorte con un diluyente y por medio de finos pinceles trabajar los pequeños detalles, que con el método del recorte eran mucho más difícil y en los que nunca se obtenían las calidades de la pincelada.

⁴⁹ (49) Entrevista con Juan Belda (serígrafo) realizada el 23 de abril de 1985

Después de ocho años en Venezuela regresa a España, en 1961. Temporalmente trabaja como dibujante publicitario para la Litografía Ortega, pero al no tener ningún trabajo fijo decide irse a Francia; allí pasó una temporada, comprobando que si en España la serigrafía no estaba plenamente desarrollada, en aquel país tampoco tenía el nivel técnico que él había experimentado en Venezuela. De nuevo en Valencia, decidió poner en práctica sus conocimientos con la firma “Maplex” dedicada a carteles luminosos en plano, sobre los cuales se estampaban los anuncios comerciales mediante serigrafía y en los que con frecuencia, se utilizaban las tricromías, entonces poco conocidas en serigrafía. Otra de las dificultades surgidas fueron las planchas curvas que por su concavidad era imposible estampar, a lo cual el Sr. Belda dio particular solución: *“Las balbas en las que se estampaba en el plano y que luego las moldeábamos, sufrían una deformación de las imágenes que hubo que corregir sacando un dibujo previo contrariamente a las aberraciones, de manera que cuando tomaban el volumen que a veces llegaba a 40 cm. las formas fueran las correctas”* (50)⁵⁰

Transcurridos los primeros años de dificultades y de estabilización de la serigrafía, este procedimiento fue aplicándose a gran cantidad de objetos, (envases, vasos, circuitos, adhesivos, telas, camisetas, etc...) lo cual revolucionó la serigrafía industrial por los variados campos de acción que ésta iba incorporando. En 1967 ó 68, Juan Belda marchó a Suiza donde entra en contacto con los principales fabricantes de materiales; la alemana VIDERHOL, el grupo inglés SERICOL y la firma SUECIA; de esta última trajo una máquina automática que con toda probabilidad fue una de las primeras llegadas a Valencia, utilizada por la firma CAPASI donde también montó un taller de serigrafía.

QUIER Industrias Serigráficas
C/ Valencia 58, 60
Sedaví (Valencia)
Tel. 357 07 50 / 357 11 61

⁵⁰ (50-50) Entrevista con Juan Belda (serígrafo) realizada el 23 de abril de 1985

Victor Izquierdo Navarro, creador y director de la firma Quier, es además presidente de la ASE (Asociación de Serígrafos Españoles). Su vinculación a la serigrafía se produjo, como en tantos otros casos, a raíz de conocer su existencia de una forma casual y de su interés de profundizar en su experiencia, lo que le llevó a entrar en contacto los pocos talleres que existían en Valencia, como el de Ramón Victoria o el de Enrique Suai, y auto-proporcionarse los medios para realizar sus primeros trabajos, además de su bagaje anterior como dibujante técnico y publicitario.

“Me encargaron un dibujo para las pastillas ‘Koki’ y me hicieron incapié en que llevara cuidado de no unir los trazos, porque al estamparlos en serigrafía se cerraban y embotaban, o que no fueran excesivamente finos; a partir de aquí me interesé por la serigrafía encontrando las primeras informaciones técnicas en Marbay, a través de unos boletines que ellos mismos publicaban” (51)⁵¹

Ya en 1964 instala su primer taller especializado en la estampación de envases, pasando a ser la más veterana, y con el tiempo una de las mejores equipadas dentro de esta parcela que constituye una de las más complejas, por el alto nivel de complejidad de tecnificación que conlleva, ya que cada envase requiere de un estudio a nivel de piezas mecánicas que hagan girar el objeto, con el fin de que se adapte a la pantalla, e inclusive que la imagen presente una serie de desvirtuciones en pantalla de modo que en la estampación se obtenga la forma correcta del original.

La progresiva modernización de estos talleres ha hecho que en la actualidad cuente con amplias instalaciones: una sección de estampación cilíndrica con varias cadenas automáticas, ya que en cada una de ellas y desde la entrada del envase, recorra un largo camino en cuyas fases se prepara el plástico previamente calentándolo al fuego; a continuación se estampa y por último atraviesa un tunel de secado. Otro sector del taller está destinado a la estampación plana, pero ésta es menos relevante; sólo existen dos mesas semiautomáticas. Además dispone de varios departamentos en los que se preparan positivos, se elaboran pantallas, se relizan procesos fotográficos y se preparan las tintas, etc... Sin embargo esta evolución ha sido progresiva en todas y cada una de las técnicas; en los primeros montajes de pantallas la tensión se hacía manualmente, luego se pasó a la tensión mecánica y actualmente se reliza con máquinas neumáticas que permiten un regulado de la presión en ‘Newtons’, perfecta. Otro de los avances técnicos ha sido la reducción del ‘fuera de contacto’ (52)⁵² que antes

⁵¹ (51) Entrevista realizada por el autor con Victor Izquierdo en su taller, el 7 de mayo de 1985

⁵² (52) Se denomina fuera de contacto a la separación que se establece entre la pantalla y el soporte a estampar y que permite el despegue de la tela (pantalla) apenas ha pasado la rasqueta, evitando que ambos elementos formen un solo cuerpo sin forzar su despegue, con el consiguiente corrimiento de la tinta y la deformación de la imagen.

era muy exagerado y producía una deformación de las siluetas, viéndose obligados a utilizar unos márgenes de casado para cada una de las tintas, muy amplios, y que hoy se reducen a décimas de milímetro.

De todos estos avances quizá el más espectacular haya sido el de los tejidos, pues si el originario fue la seda, de donde tomó nombre el sistema de estampación, la aparición de los tejidos sintéticos ⁽⁵³⁾ primero los de nylon y más tarde los de poliéster, ambos monofilamentos, que permiten una mayor y más regular tensión y estabilidad; esto unido a la finura de los hilos y de la trama o urdimbre del tejido, ofrecen una calidad de reproducción más nítida y elimina, al menos a simple vista, el característico ‘diente de sierra’.

Comenta Victor Izquierdo en la entrevista citada anteriormente. *“En 1964 cuando yo empecé aún compraba emulsiones de bicromato que hoy se han eliminado del comercio, e inclusive trabajé con tejido multifilamentoso pero durante muy poco tiempo. Hoy, un factor importante para calcular la importancia de la serigrafía comercial, es que muchas empresas han creado su propio departamento de estampación por necesidades particulares de marcar los productos que ellos mismos elaboran, pero lo lamentable es que no se realiza ningún tipo de investigación y esto se comprueba en los seminarios que ASE organiza, a pesar de lo extensa que se encuentra la serigrafía.”*

Este no es el caso de QUIER, empresa que ha realizado ‘unas 14.000 pantallas y creado unos 5.000 modelos distintos’, lo que le ha proporcionado una bien sedimentada experiencia en las técnicas serigráficas y los procesos de producción, además de plantearse nuevos retos en la posibilidad de estampar piezas cada vez más complejas, por una de las cuales le fue concedido en 1978 el premio ‘Asemaster’ a la estampación de mayor dificultad, por un trabajo en el que la imagen se reprodujo sobre una esfera.

1.3.3. La serigrafía artística en España

⁵³ (53) El uso de los tejidos sintéticos empezó a ser frecuente en algunos de los países a partir de la Segunda Guerra Mundial, a causa de la escasez de la materia prima: la seda. Sin embargo, en España debido al bloqueo internacional en la década de los cuarenta y la consiguiente falta de productos importados, se continuó con el uso de la seda, concretamente la tela de molinería usada para fabricar cedazos de cerner harina, hasta mediados de los años sesenta.

Cuando en España se realizan las primeras serigrafías artísticas (1960) este sistema de estampación ya se conocía y era aplicado de forma industrial a múltiples facetas, existiendo firmas comerciales que trabajan con maquinaria y productos importados directamente o por representantes establecidos principalmente en Barcelona, a quienes se debe en gran medida la difusión de los conocimientos y la aplicación del nuevo método.

La introducción y expansión de las nuevas técnicas fueron lentas y costosas, debido a la ausencia de una información de primera mano, así como a la falta de interés de los centros oficiales de enseñanza, poco dotados de los medios necesarios para crear estos nuevos estudios, el mismo José Llopis mantuvo contactos con Genaro Lahuerta, que en aquellos momentos era director de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, planteando la posibilidad de impartir la enseñanza como una materia, pues además de técnico, conocía la aplicación pedagógica en otros países. Por lo tanto, la introducción y puesta en práctica queda a merced de algunos particulares, en especial artesanos inquietos, que a partir de revistas y folletos, reinventan de alguna manera la serigrafía.

Con estos antecedentes y buscando las raíces de las serigrafías artísticas producidas en España, vemos que la idea y los conocimientos para su desarrollo no nacieron de forma esporádica ni por una consecuente aplicación, ya que esta estaba ampliamente extendida en Estados Unidos desde 1938 por Anthony Velonis.

“La serigrafía, como medio creativo en arte, se debe, en su mayor parte, a Anthony Velonis; este hizo progresar notablemente el método en aplicaciones artísticas y pudo conseguir que muchos artistas adoptasen sus descubrimientos. Aunque la New York Art Project fue la entidad que organizó primeramente la sección serigráfica en sus talleres gráficos, ha sido la National Serigraphy Society, de New York, la que ha extendido ampliamente la divulgación del método gráfico entre los artistas, agrupando a todos aquellos que resuelven por sí mismos todo el proceso gráfico y lo adoptan como medio creador para la producción de obras originales, organizando exposiciones y divulgando el procedimiento por numerosas conferencias y una divulgación técnica e informativa” (54)⁵⁴

Una de estas primeras publicaciones fue la revista “Serigraphy Quarterly” aparecida bajo el patrocinio de la National Serigraphy Society a partir de febrero de 1946 lo que originó una rápida aceptación de muchos artistas por este medio, entre los que se encontraban: Guy Maccoy, Edward Landon, Eugene Morley, Adolf Dehn, Max Arthur Cohn y un largo etc... utilizando los procedimientos manuales: bloqueo directo de la pantalla a

⁵⁴ (54) S'AGARO, J. de *Serigrafía artística*. Leda, Barcelona 1981, pág. 6

base de plantillas de papel recortadas y adheridas, colas pintadas o pulverizadas sobre el tejido, lápices y ceras grasos que después eran lavados, etc. Y cuyos trabajos fueron agrupados y expuestos en la mayor retrospectiva que sobre la serigrafía se ha realizado, la exposición: “Silkscreen: History of a Medium” en el Museo de Arte de Filadelfia, en el año 1972 para la cual se realizó el más completo acopio de estampaciones serigráficas artísticas producidas desde 1930 a 1960, y otro bloque con las obras que van desde 1960 a 1971. Esta separación tiene una significación importante por coincidir con la aparición del movimiento Pop que utilizó abundantemente esta técnica, contribuyendo a su mayor difusión.

“Si la litografía había sido el medium de los últimos años de la década de los 50 y de los primeros 60, pues había asumido admirablemente la herencia del patrimonio estilístico del expresionismo abstracto (que practicaban los mismos que se habían comprometido a reformarlo), la serigrafía fue el medium de los años centrales de la década del 60” (55)⁵⁵

Sin embargo, la serigrafía artística en Europa, al igual que la industrial, experimentó un considerable retraso ya que su utilización vino marcada tras el éxito que tuvo en Estados Unidos. Uno de los primeros trabajos en esta especialidad fue realizado por Edmon Vairel en 1947 que produjo una serie de trabajos de Henri Matisse, bajo el título de “Jazz” y publicados en París por el editor Tériade Verve, lo que debió ser la reacción más directa tras la exposición de serigrafías americanas celebrada en esta capital tan solo un año antes.

“Después de la guerra, en Princeton, corazón de la serigrafía americana de la época, André Girard se encuentra con Victor Strauss, Presidente de la Asociación americana de serigrafía. Asegurado por los ánimos de Girard organiza en París una exposición de serigrafías americanas que es un éxito (1946)” (56)⁵⁶

⁵⁵ (55) FIELD, Richard S. «Tendencias actuales» *El grabado. Historia de un arte*. Carroggio, Barcelona, 1981, pág. 203

⁵⁶ (56) BACOT, Silvie *La sérigraphie d'art en France*. Revista : «Nouvelles de l'estampe», nº 4, nov-dic. 1983 París, pág. 9

1.4. DOS ARTISTAS PIONEROS EN ESPAÑA: EUSEBIO SEMPERE Y ABEL MARTÍN.

El punto de referencia del que parte para la posterior introducción de la serigrafía artística en España, es el cubano Wifredo Arcay, que además de pintor es un experto conocedor de estas técnicas, por los trabajos desarrollados en su país en la aplicación de la serigrafía al campo publicitario y comercial. En 1949 se traslada a París y, en ese mismo año, en colaboración con el galerista y editor Denise René, se introduce en la reproducción de serigrafías para otros artistas; para este editor ejecuta la primera serigrafía de Victor Vasarely, titulada “Chelle” lo que supone el comienzo de una larga carrera profesional. Posteriormente, abre un taller en Meudon, rue de l’Observatoire a donde acude André Bloc, editor de la revista «Art d’aujourd’hui», gran promotor del arte abstracto, para quien estampa abundantes obras, así como, dos álbumes titulados “Maitres d’aujourd’hui” (57)⁵⁷. En 1953, Arcay se traslada a Vézezy, el nº 12 de la rue Louis Hubert donde trabaja hasta 1959.

A su taller, entre 1955 y 1966, acude Eusebi Sempere que se encontraba en la capital francesa con el propósito de tomar contacto con los círculos del arte europeo, ayudado por una exígua beca que le concedió el SEU de Valencia en 1948. Allí conoció a Arcay a través de Denis René y apremiado por cuestiones económicas, permaneció aproximadamente un año junto a este serígrafo, con el que aprendió la mecánica del procedimiento serigráfico que más tarde y a su regreso a España, no sólo en sus obras sino para reproducir la de otros artistas, como medio de vida, sirviendo de introductor de la serigrafía, junto con Abel Martín, con aplicación a la obra artística.

“Por las mañanas iba en tren al estudio de Arcay, que se encontraba en las afueras de París. Al principio sólo preparaba los colores, luego pudo ir haciendo las maquetas, los clichés e incluso retocar las serigrafías que salían con algún defecto. Cada día aprendía nuevas cosas con Arcay. Escuchaba atentamente sus explicaciones y, como alumno ventajoso que resultó ser, pronto desveló los secretos de la técnica de la serigrafía, materia en la que ahora es consumado maestro” (58)⁵⁸

Fue durante esta época y, posiblemente aun años antes, cuando Eusebi Sempere realizó sus primeras obras en serigrafía, puesto que la primera de esta serie de diez trabajos sobre cartulina negra figura fechada

⁵⁷ (57) WOIMANT, François y ELGRISHI-GAUTROT, Marcelle *Repertoire des ateliers de sérigraphie d’art en France*. Revista : Nouvelles de l’estampe, nº 12, nov-dic. 1983 París, pág. 16

⁵⁸ (58) SILIO, Fernando *Sempere. Obra gráfica*. (sin editorial) Madrid 1982, pág. 29

en 1953, lo que hace suponer que los contactos con el medio fueron anteriores, (59)⁵⁹ aunque entrase a trabajar con Arcay sobre 1955. El resto de las serigrafías guardan estrecha relación con los gouaches correspondientes a la etapa francesa que se extiende hasta 1960.

También en París, Abel Martín, y por su amistad con Sempere, conoció la serigrafía, primero ayudando a éste a colorear unas tarjetas que realizaba en su estudio por encargo de una casa comercial -quizá con el procedimiento de la trepa- y más tarde entrando en el taller de Arcay como aprendiz, al igual que hizo Sempere: *“Al principio sólo de dedicaba a colorear las serigrafías que hacía el maestro, pero poco a poco fue adquiriendo experiencia y responsabilidad en el trabajo, Arcay, como lo veía aplicarse, estaba muy satisfecho de su progreso y Abel, a medida que prosperaba, iba sintiendo un inmenso placer por su trabajo, al que había llegado sólo por la necesidad de ganarse unos francos”* (60)⁶⁰

Tras este aprendizaje, Abel Martín continuó el oficio del que ha llegado a poseer un gran dominio, teniendo en la actualidad un reconocido prestigio en nuestro país. Fue en Francia donde ya reprodujo obra para otros artistas, entre ellos una serigrafía para el editor André Bloc que *“consistía en dos manchas blancas distintas, una cubría una pequeña parte y sobre ésta había una estructura con un blanco más intenso”*. Es de suponer que también realizara los primeros trabajos de Sempere, por lo que puede deducirse de las fechas dadas por Silió sean correctas, a pesar de que las pruebas de la Biblioteca Nacional estén datadas en 1954 y 55 respectivamente.

Ya en España, en 1960, reproduce las primeras serigrafías artísticas al trabajar con obras de compañeros: Lucio Muñoz, Dimitri, Redondela, Saura, etc. También realizó más tarde obras propias como “Menaje” y “Círculos”, “Estructura directa a una vez Sión”, cinco serigrafías para un cuento de Florentino Briones de 1972, etc. (61)⁶¹ en especial las de Sempere como las carpetas “Las cuatro estaciones” 1965, “De cuando Góngora

⁵⁹ (59) Sobre estas fechas existe cierta confusión puesto que dos de las serigrafías de este periodo (donadas directamente por el autor) a la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid donde cotejadas y comparadas con la catalogación establecida por Fernando de Silió, vemos una disparidad entre una obra que este autor data de 1958 (S/T de 48x31 cm de mancha, a 17 colores), mientras que en el estudio de PÁEZ RIOS, Elena *Repertorio de Grabados Españoles*. Ministerio de Cultura, Madrid 1983, tomo III, pág. 141, la fecha es en 1954 y catalogada con el n.º 7 figura como “Serigrafía Sempere, 1954, 500x663 (el papel)” y que “in situ” hemos comprobado va firmada por el autor, en 1954. De la misma manera que el catálogo de Páez, la n.º 8: “Serigrafía P.A. Sempere, 1965, 377x375 (la mancha) se corresponde con la catalogada por Silió, pero en éste aparece fechada en 1958. Aunque parecen más ciertas las fechas de Fernando Silió pues entonces Sempere ya había trabajado con Arcay, lo único cierto es que esta serie se realizó en Francia.

⁶⁰ (60) SILIO, Fernando Op. Cit. pág. 208

⁶¹ (61) PÁEZ RIOS, Elena *Repertorio de Grabados Españoles*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982, pág. 176 y 177

estuvo en Cuenca” 1969, “Trasparencia del tiempo” 1977 para la galería Carmen Durango de Valladolid, “Homenaje a Gabriel Miró” 1978, etc.

1.4.1. Los primeros incunables serigráficos

Los primeros contactos con la serigrafía artística se producen a partir de 1952, momento en que se inicia una pequeña apertura de nuestras fronteras y en París se reanudan, en un segundo periplo, las actividades del Colegio de España, que sirvió de residencia para muchos de los jóvenes artistas e intelectuales que buscaban *“ser admitidos en una comunión de la cultura, con sede en París”* (62)⁶². En esta capital coincidieron muchos de los hoy famosos artistas, entre otros: Eduardo Chillida, Ignacio Berriobeña, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz, Salvador Victoria y Eusebi Sempere: algunos de éstos, a su regreso a España incluso antes que Sempere, no se decidieron a realizar serigrafías hasta que éste lo hizo en 1960, tal vez por la falta de unos conocimientos técnicos que sólo Sempere había adquirido en Francia. Por lo tanto y salvo algún caso aislado (63)⁶³ que aplicara este procedimiento a su obra, o reproduciendo alguna obra ajena, se puede asegurar que las primeras “obras gráficas” en serigrafía fueron realizadas por Sempere en compañía de Abel Martín en 1960. Ya en Madrid, a su regreso de Francia, les sirvió para salir de la dura situación económica que atravesaban en aquellos días.

“Afortunadamente no les faltó apoyo por parte de sus amigos y gracias a los encargos que les hicieron pudieron seguir viviendo. Una de los primeros encargos se lo debieron a Lucio Muñoz, al que acababan de conceder un premio en la Sala Neblí. Consistía en la publicación de un libro para el que había de realizar la reproducción de unos cuadros. Lucio, en vez de hacerlo en offset, se lo encargó a Sempere y Abel, quienes elaboraron las reproducciones en serigrafía. Fue una tarea muy complicada, con muchos problemas técnicos por las dificultades que entrañaba. Había que meter una arena que imitase las grietas de la madera y les llevó mucho tiempo el concluirlo” (64)⁶⁴

⁶²(62) Por su condición de antiguo residente en el Colegio de España, Julián Gallego analiza el proceso seguido por esta entidad y el importante papel cultural que jugó en estos años hasta que en 1968 fue clausurado. Véase GALLEGO, Julián “Estampas, del -college- a la -casa-”. Catálogo: *Grabadores franceses. Grabadores españoles*. Casa de Velázquez, Madrid, Colegio de España, París. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982

⁶³ (63) Cotejada el recientemente aparecido estudio de GOLFETTI, Mauriccia *La obra gráfica de Antonio Saura 1958-1984*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1985. Pág. 33, hemos podido comprobar que la carpeta “Pintiquiniestras” compuesta por 16 litografías, publicada bajo el auspicio de Ediciones Boj en 1959 y estampadas por Dimitri Papageorgiu, la portada fue realizada en serigrafía a una sola tinta (negra) sin que se mencione ningún dato sobre el estampador.

⁶⁴ (64) SILIO, Fernando Op. Cit. pág. 40

Lucio Muñoz que contaba en aquellos momentos treinta y un años, era ya conocido como un claro representante de la pintura informalista, movimiento que significó durante la década de los cincuenta uno de los acontecimientos más inesperados en la renovación plástica española. Su amistad con Sempere se remontaba a cuando ambos residieron en París. Lucio becado por el gobierno francés (1965-66), vió allí las primeras serigrafías que le permitieron, ante la feliz coyuntura que se le presentaba (regreso de Sempere, situación económica por la que éste atravesaba, y la aventura que suponía lanzarse a tan arriesgada empresa), hacer realidad estos trabajos, nada fáciles por las características que entrañaba su pintura, en la que el color se integraba en materia y ésta es inexorablemente textura (lo que ‘a priori’ entra en contradicción con el resultado de la serigrafía dada su calidad de tinta plana).

Este trabajo, es uno de los incunables de nuestra serigrafía artística, consta de diez estampas de pequeño formato, que oscila entre los 15 y 20 cms. de lado y se presentan sangradas y montadas sobre otra cartulina. De este libro-carpeta titulado “Lucio Muñoz” se reprodujeron mil ejemplares (de ellos 500 de lujo y el resto en rústica, todos ellos debidamente numerados y fue editado por la Galería Nebli a raíz del premio de pintura concedido a L. Muñoz el 24 de mayo de 1960, por su pintura “Tabla nº 4”.

Estas diez serigrafías reproducen otros tantos cuadros de Lucio, de este mismo año, de dimensiones diez veces mayores (entre 60 y 146 cm.), realizadas a una media de ocho tintas por estampa, lo cual a primera vista parece imposible por la variedad de matices que presentan. (Fig. 14)



Fig. 14 Lucio Muñoz (1960) Serigrafía y flocado de carborundo.
Reproducida por Eusebio Sempere y Abel Martín

El interés de esta obra incunable no reside únicamente en su carácter histórico o en equilibrio de la calidad plástica -entre cuadro y reproducción-, sino en lo inédito y peculiar de las técnicas empleadas para resolver la difícil traducción de texturas.

A través de estas estampas podemos apreciar que, al pasar a este medio las pinturas de Lucio, se transforman pero no pierden su calidad plástica en esencia, aunque en ellas es muy importante la condición técnica, ésta no sólo se restringe a una pura relación con el material. Las serigrafías guardan esa acumulación de texturas, a veces sugerida por el montaje de tintas, algunas transparentes, con lo que se consigue un efecto de calidades y riqueza cromática; en otra se hace tangible con la incorporación de arenas y polvo de ‘carborundo’ pegados a la propia superficie del papel por medio de la técnica del ‘flocado’ (65)⁶⁵ conservando esa tensión entre lo tangible y lo óptico.

Las gamas cromáticas, de difícil solución en serigrafía por el imprevisible resultado de superponer un color sobre otros, muestran el dominio que ambos (Sempere y Abel) poseían del procedimiento y la sensibilidad y experiencias acumuladas; de ellas, el primero nos cuenta: *“Pasé en París varios años para una casa comercial en la confección de tarjetas de felicitación, que, aunque no era un trabajo de creación, me enseñó a resolver problemas de transparencias, pureza de líneas o conveniencia de temperatura para imprimir”* (66)⁶⁶

A estas primeras serigrafías de Lucio Muñoz, siguieron las de otros artistas que fueron descubriendo las posibilidades de este sistema de estampación a través de Sempere: Redondela, Vázquez Díaz, Dimitri, García Ochoa, etc., hasta que en 1965 éste realizó su primera carpeta personal, titulada “Las Cuatro Estaciones” (basada en la compopsición de Vivaldi) con motivo de la exposición de su obra en la Galería Juana Mordó de Madrid y que supuso, además del éxito personal, la aceptación plena de la serigrafía como obra artística al ser presentada en esta pretigiosa galería. Estas son las primeras ‘serigrafías originales’ que se realizaron en nuestro

⁶⁵ (65) El procedimiento del flocado o floqueado ya era aplicado con anterioridad a la invención de la serigrafía, ya en 1634 Jérôme Lanyer patentó el sistema consistente en espolvorear una capa de cortos hilos (algodón, lanas, etc.) sobre un papel u otro tipo de soporte que previamente se le había aplicado una mano de barniz que al secar dejaba los hilos pegados al papel con lo que se consigue una imitación del terciopelo. Estos tejidos pueden sustituirse por otras materias en polvo, arenas, carburundum, cristal, serrín, etc., y aunque el procedimiento tiene mayores aplicaciones en la industria, el resultado permite obtener calidades de enorme plasticidad, como lo prueban estos trabajos y otros que hemos visto de Andy Warhol. Para mayor información sobre la historia y la técnica de este procedimiento pueden consultarse algunos textos como el artículo de FRANCKEN, Albert *Les procédés modernes de flochage de tissus, de papiers et d'objets diversés*. Revista ‘Le Tamis’ n. 3 marzo-abril, 1956, pág. 58 a 60 y 90 a 92; también en ROSS NIELSEN, G. *Serigrafía industrial y en artes gráficas*. L.E.D.A. Barcelona 1975, pág. 222 a 224.

⁶⁶ (66) SEMPERE, Eusebi (Autopresentación) Catálogo *Forma y medida en el papel español actual*. Madrid, 1977, pág. 132

país, ya que fueron concebidas para este medio por su autor y estampadas en colaboración con su compañero Abel Martín.

Empiezo las serigrafías sin maqueta previa y voy superponiendo entramados lineales hasta que creo que están acabadas. La cantidad de colores que empleo oscila entre dieciséis y veinticinco, aunque en otras ocasiones puedo resolverlo por gradaciones de color, es decir, con colores planos, en menos cantidad de impresiones” (67)⁶⁷

En este sentido, de todos los trabajos serigráficos de Eusebio Sempere podemos apreciar que algunos los trata mediante finas líneas entrecruzadas que producen, además de los sutiles cambio de color, unos efectos de muaré al montarse unas líneas sobre otras. En otros, el trazo es mucho más grueso lo que llega a constituir ya una mancha plana que contrasta con la contigua o el fondo por la diferencia de tono, estas franjas se van degradando progresivamente en una escala que aparentemente parece variar de tono en cada una de las líneas, sin embargo el mismo color se repite en dos y tres franjas a la vez con el fin de reducir el número de colores y pantallas.

Tanto este album de “Las cuatro estaciones”, como la mayor parte de la obra de Sempere, fueron realizados en su propio taller y en colaboración con Abel Martín; constituyendo, en su momento, uno de los ejemplos más preclaros de ‘serigrafías originales’, por cuanto en su ejecución se une el artista y el reproductor en una misma persona. Aunque en ocasiones posteriores Sempere encargó algunos de sus trabajos a otros talleres, lo hizo sin duda por la meticulosidad que siempre le caracterizó y después de comprobar el nivel técnico de éstos. A este propósito nos dice Antonio Gallego: *Es una página absolutamente reveladora de la personalidad del artista (Sempere) y una de las pocas veces que confirma abiertamente y por escrito el hecho señalado: que en la era del grabado ‘original’, numerosos artistas se limitan a proporcionar un dibujo que otros pasan a la matriz correspondiente lo que, si no se dice, puede constituir una bonita estafa al comprador”* (68)⁶⁸.

⁶⁷ (67) SEMPERE, Eusebi (Autopresentación) Catálogo *Forma y medida en el papel español actual*. Madrid, 1977, pág. 132

⁶⁸ (68) GALLEGO, Antonio *Historia del grabado en España*. Ediciones Cátedra, Madrid 1979, pág. 455

2 SERIGRAFÍA Y OBRA DE ARTE SERIADA

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

2.0. NOTA PRELIMINAR

La serigrafía constituye el cuarto sistema de estampación e impresión en una sucesión histórica que, en orden cronológico, pasa por la xilografía, la calcografía y la litografía. Estos cuatro sistemas abrieron la posibilidad de reproducir la obra de arte y encontrar en ellos el más idóneo de los medios para su seriación, ya que al elaborar la matriz (taco, plancha, piedra o pantalla) ésta no posee un fin en sí mismo y sólo se concibe y aprecia como válida la prueba obtenida de ella: la estampa, lo que supone una variante muy importante frente a la obra única de la pintura o la escultura.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Por la tardía aparición de la serigrafía, en un momento en el que el grabado ya poseía una concepción bien definida como medio artístico, heredó los mecanismos que regulan la estampa como una obra de arte seriada.

Es por ello imprescindible, en primer lugar, señalar cuáles son las características que este tipo de obras seriadas presentan y cuáles son las diferencias de la serigrafía con el resto de las técnicas de reproducción.

2.1. DEL GRABADO DE REPRODUCCIÓN A LA ESTAMPA ORIGINAL

A través de sus cinco siglos de historia, el grabado ha tenido dos vertientes bien diferenciadas: una, la reproducción gráfica, ya que durante mucho tiempo ha sido el único medio para multiplicar y difundir las imágenes, y por otra, ha servido como “medio” de expresión artística similar a la pintura o a la escultura, con la particularidad de que el resultado final es en el caso del grabado, repetido y divisible.

En la primera modalidad podemos encontrar miles de artífices de oficio cuya labor consistía en copiar en la matriz el dibujo previamente preparado

por un experto en el tema (pintores, geógrafos, médicos, etc.). En este tipo de trabajos se hacía figurar al pie del grabado el nombre del pintor y del dibujante del tema con los vocablos latinos “pinxit”, “deliniavit” o “invenit”, el del grabador “sculpsit”, “incisit” o “fecit”, e incluso el nombre de quien había costeado los gastos para su realización, el editor “excudit” (69)⁶⁹. Vocablos que servían para diferenciar estos grabados de los “de autor” u “originales” ya que aquellos sólo tenían la misión de reproducir lo más fielmente posible un tema original o representar un objeto de la forma más real posible (planos arquitectónicos o geográficos, asuntos científicos, médicos, de anatomía, de botánica, de geometría, etc.) cumpliendo con la función que en nuestros días desempeña una buena parte de la fotografía y los modernos sistemas de reproducción y estampación (fotograbado, offset, heliograbado, etc.). Entre estos grabadores de reproducción existieron algunos que alcanzaron merecido prestigio y eran disputados entre los monarcas o pintores con el propósito de que copiaran sus obras para difundir sus efigies o estilos; en otros casos se les encargaba grabar temas sobre los acontecimientos: sociales, religiosos, históricos y de todo tipo, para la divulgación y el conocimiento general de los mismos.

De forma paralela, muchos artistas, en su mayor parte pintores-grabadores, utilizaron el grabado como forma de expresión original y creadora, guardando a veces un paralelismo con su pintura, como es el caso del pintor José de Ribera quien en Italia grabó al aguafuerte varias planchas, y en otros con unas características bien diferenciadas como Francisco de Goya que tendieron a grabar por procedimientos corrosivos (aguafuerte, aguainta, lavis, etc.). La manera de indicar la autoría de estos grabados ha sido variada, ya que *“hasta el siglo XV, los grabadores occidentales no suelen llevar indicación alguna respecto a su autor o autores, poco a poco comienzan los artistas a salir de su anonimato (clandestinidad en ocasiones) a través de anagramas, símbolos más o menos esotéricos y finalmente las inscripciones grabadas en la propia plancha o taco que, completas o en abreviatura, ilustran quien es el autor del grabado”* (70)⁷⁰. Sólo a partir de finales del siglo XIX aparece sobre la misma estampa la firma manuscrita del artista en la parte inferior (al pie de la imagen).

Otra de las diferencias de estos grabados es que en las modernas ediciones aparece registrado el número de ejemplares estampados en la tirada, después de lo cual las matrices son destruidas o marcadas; mientras que en

⁶⁹ (69) Sobre esta particular nomenclatura, es frecuente que aparezca la información en algunos de los tratados sobre grabado, sin embargo, los estudios más exhaustivos al respecto pueden consultarse en estas fuentes:

KREJCA, Ales *Les techniques de la gravure*. Grüd, París 1983, pág. 13.

CABO de la SIERRA, Gonzalo *Grabados, litografías*. Op. cit. Págs 40 a 60.

RUBIO MARTÍNEZ, Mariano *Ayer y hoy del grabado y los sistemas de estampación*. Tarraco, Tarragona, 1979. Págs. 249 a 253.

⁷⁰ (70) CABO de la SIERRA, Gonzalo Op. CP. Cit. Pág.30

aquellos no se consignaba el número total de pruebas reproducidas, ya que ello iba a tenor del éxito de ventas alcanzado, pues en ocasiones se hacían reediciones, y también en los casos que las planchas -por diversas razones- pasaban a poder de otras manos (muerte del autor, legados, etc.). Pero además “...se siguen imprimiendo los cobres originales y una vez que el artista ha alcanzado la celebridad se imprimen -tiradas rehechas-, como sucedió con las ochenta y cinco planchas de Rembrandt” (71)⁷¹ ; también resulta de especial mención las 80 planchas que componen la serie de “Los Caprichos” de Goya que han llegado a estamparse hasta en diez ocasiones, además de la edición de unos trescientos ejemplares, según nos cuenta Lafuente Ferrari (72)⁷² y que él mismo mandó sacar para su venta.

2.2 FUNCIÓN ACTUAL Y SIGNIFICADO DE LA ESTAMPA

La evolución de la estampa original es paralela a la del grabado de reproducción y por ello, uno de los momentos cruciales en su andadura se produce con la aparición de la fotografía y los procedimientos fotomecánicos derivados de la fusión de ambos medios (grabado y fotografía), que obligan al grabador a abandonar gran parte de su terreno propio (la confección de imágenes gráficas exáctamente repetibles); función que será reabsorbida poco a poco por las técnicas del fotograbado, lo que supuso un duro golpe para la supervivencia de esta técnica al servicio de la copia, reproducción y multiplicación de imágenes, en beneficio del grabado de autor como forma de expresión original, y vino a modificar la concepción que de él se tenía como medio artesanal y técnico. Pero no sólo los cambios le afectaron en su aspecto formal y funcional, éstos incidieron en su propio lenguaje y contenido, al igual que la repercusión de la fotografía se hizo sentir en las artes figurativas.

“La creciente difusión de la fotografía sirvió a los teóricos del círculo ‘Die Brücke’ para justificar mejor la liberación de sus cuadros del vínculo con la similitud naturalista. En efecto, el logro de tal verosimilitud podía ser alcanzado de manera insuperable por la técnica fotográfica, mientras a la pintura, en consecuencia, le debía quedar abierto otro mundo: el de la creación de objetos que brotasen en la confluencia de estímulos exteriores y la sensibilidad interior del artista. Kirchner escribía: -Hoy ya existe la fotografía que reproduce exactamente el objeto. Por ello la pintura, liberada de esta tarea, puede recuperar su libertad de acción. La instintiva sublimación de la forma en el acontecimiento sensible se traduce impulsivamente sobre el plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en un

⁷¹ (71) MELOT, Michel “Naturaleza y significado de la estampa” *El grabado*. Carroggio, Barcelona, 1984, pág. 68.

⁷² (72) LAFUENTE FERRARI, Enrique *Los Caprichos de Goya*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 28.

elemento de composición. Así, la obra de arte surge de la trasposición total de la idea personal en el trabajo-” (73)⁷³.

Con el auge de la fotografía a partir de las “revelaciones” de Talbot y Daguerre en 1839 y las posibilidades que esta técnica ofrece para obtener imágenes, surge la necesidad de diferenciar los grabados salidos de planchas elaboradas por procesos más o menos mecánicos de aquellos que los artistas elaboraban directamente, pues cada vez más las técnicas se entremezclaban y la fuerza del nuevo invento vino a modificar el comportamiento de los grabadores que desde 1850 tienden a auxiliarse de la fotografía para realizar sus grabados, así el libro *“París y sus alrededores repropucidos por el daguerrotipo” “está impreso por procedimientos litográficos, aunque habrá que esperar a la década de 1860 para que los xilógrafos se habitúen a tallar en sus planchas imágenes fotográficas”* (74)⁷⁴

La paulatina introducción de los procedimientos fotográficos en el último tercio del siglo XIX cambió radicalmente los métodos de información gráfica que hasta aquellos momentos transmitían las imágenes de forma poco objetiva, pues siempre quedaba en manos de la particular visión y dominio técnico de un dibujante o grabador. ¿Hoy quién preferiría para consultar un cuadro o simplemente contemplarlo, por ejemplo de Goya, acudir a las estampas grabadas por José M^a Galvañ (1837-99) o por Tomás López Enguidanos (1760-1812 ó 14) que lo reproducen con mayor o menor exactitud o acudir a cualquier fotografía o a una simple ilustración de un libro de historia del arte?. Es evidente que nos fiamos más de los segundos modos de reproducción, e incluso en las estampas ya no apreciamos éstas como un valor de difusión; valoramos más sus cualidades artísticas y aquellas variaciones de estilo con que cada grabador interpretó la obra original de Goya.

Con la aparición de estos sistemas que nos proporcionan una fuente de información más objetiva, se acrecentaron las investigaciones en todos los terrenos gracias a la rapidez y economía que alcanzó la reproducción y difusión de imágenes. A la vista de este “status”, que empezó a vislumbrarse en los medios de comunicación gráfica, ¿qué otro interés podía tener la estampa sino el de un fin en sí misma como elemento artístico, puesto que su función informativa carecía de todo interés?. Por todo ello y a partir de esos momentos, la estampa perdió el objetivo que perseguía de divulgar imágenes, con lo cual entra en un periodo de confusión y desorientación; por estas causas llegaron a desaparecer temporalmente algunas de las cátedras de grabado en las Escuelas de Bellas Artes, ya que su objetivo estaba enfocado hacia la formación de técnicos grabadores de talla dulce.

⁷³ (73) PLEBE, Armando *¿Qué es verdaderamente el Expresionismo?* Dondel, Madrid, 1971, págs. 98 y 99.

⁷⁴ (6) RAMÍREZ, Juan Antonio *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1976, pág. 73.

Lentamente la atención por el grabado ha ido de manera tímida ganando adeptos entre los artistas. A principios del siglo XX más mediatizados por elementos formales próximos al dibujo, a través de los procedimientos calcográficos (punta seca y aguafuerte) desarrollaban la línea, mientras con el aguatinta, el azúcar o el lavis, se ponderaba la mancha, de entre tantos artistas que contribuyeron a renovar y dar impulso al grabado original es sin duda Picasso el más apasionado de sus artífices, ya que realizó la más grandiosa aportación al grabado de nuestro tiempo. “Así, de una manera tan modesta, comienza la carrera de un extraordinario grabador, uno de los más grandes de todos los tiempos y sin duda el más extraordinario que ha dado nuestro siglo. Más de setenta años grabando, y grabando con furia, ensayando todas las técnicas, acercándose a los más acreditados talleres para observar sobre la marcha los procedimientos y, ya asimilados, romperlos en mil pedazos, ensayando, investigando, creando” (75)⁷⁵

Otro de los impulsos que más ha contribuido al desarrollo de la estampa como expresión artística, ha sido la aparición de nuevos procedimientos, más acordes con los actuales lenguajes de la pintura en particular la abstracta. Entre éstos están: el linóleo, el ‘roll-up’ desarrollado por el inglés Stanley William Hayter (76)⁷⁶, el grabado al carburo creado por el pintor Henry Goetz, (77)⁷⁷ a la incorporación después de la Segunda Guerra Mundial de la serigrafía como un medio más de creación artística; tanto unos como otros introducen la posibilidad de la estampación a color, con mayor riqueza que las anteriores técnicas.

Pero, la función que hoy cumple la obra gráfica es bien distinta de lo que significó durante largo tiempo; la de reproducir obras ‘mayores’ para difundir el estilo de algunos artistas por todos los países, dadas sus características multiplicidad y fácil transporte (función que ha pasado a desarrollar la crítica a través de los libros y revistas especializados) hecho por el cual muchos artistas prestaron gran atención y esfuerzo a esta faceta del grabado, quizá el caso más significativo sea el de P. P. Rubens (1577-1670) quien llegó a crear un taller para reproducir sus propias obras, seleccionando los mejores burilistas del momento como Pablo Pontius y Lucas Vosterman, que guiados por el propio maestro, les exigía el máximo rigor, consciente de que aquellas copias eran la mejor embajada o representación de sus pinturas.

⁷⁵ (75) GALLEGO, Antonio *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid, 1979, págs. 448 y 449.

⁷⁶ (76) Grabador y teórico, creador del sistema ‘Roll-up’ desarrolló sus enseñanzas en el Atelier 17, tanto en París como en New York y sus experiencias fueron recogidas en su libro *New ways of Gravure* la más importante aportación al grabado de nuestro siglo, sin embargo y según palabras de Richard S. Field: “la aportación esencial de Hayter al mundo del arte fue la insistencia con que alentó a los pintores para que aprendieran perfectamente la profesión del grabado”.

⁷⁷ (77) Véase GOETZ, Henry *Gravure au carbunum*. Maeght, París, 1974, donde este grabador desarrolla sus diversas aportaciones técnicas a este procedimiento.

“Se sabe que Rubens organizó eficazmente la especulación de se ‘marca’ mediante la difusión de estampas para las que proporcionaba el modelo y no dudó en denunciar al editor parisino Honnervogt que -lo había desfigurado, plagiándolo-. Entre la enorme producción de su taller se encuentran sobre todo ilustraciones de libros destinados a la exportación” (78)⁷⁸.

Atraídos los artistas por las enormes posibilidades plásticas conseguidas por los especialistas del grabado (grabadores, litógrafos y serígrafos) con los nuevos procedimientos, muchos bucean en sus lenguajes propios en esa extensa gama de estrategias y experimentaciones técnicas, provocando que la obra gráfica se identifique plenamente con las otras artes (escultura o pintura) por ser en definitiva un medio creativo); al igual que ocurre cuando Miró o Picasso trabajan una técnica tan artesanal como la cerámica, convirtiéndola en una pura especulación plástica y ello porque estas técnicas, a pesar de lo laboriosas y complejas, ofrecen unos efectos característicos de cada uno de los procedimientos, pues sería dificultoso obtener parecidos resultados con una barra de cera, la punta del lápiz o cualquier otro instrumento.

Actualmente, el interés de los artistas por la estampa contemporánea no se debe unicamente a la proliferación de los medios, ni a las variadísimas innovaciones técnicas o a la creación constante de nuevos talleres, unido todo ello a la demanda del mercado actualmente al alza, sino a que: *“Su significado y no sus exterioridades (formato, belleza, tema) han originado la extraordinaria importancia adquirida por la estampa durante los últimos veinte años. No contenta con hacer suyos los éxitos otrora alcanzados por la pintura y el dibujo, la estampa de hoy se haya profundamente enraizada en el exámen de los diversos lenguajes con los que representamos la realidad” (79)⁷⁹.*

2.3. OBRA GRÁFICA ORIGINAL

El término ‘obra gráfica original’ es una expresión relativamente moderna y generalizada en un intento de globalizar toda la producción de estampas realizadas mediante la intervención de un artista. Con anterioridad el término utilizado era ‘grabado’, que comprendía tanto los xilográficos como los calcográficos, pero con la incorporación de nuevos procedimientos como la litografía y la serigrafía, el vocablo fue quedando insuficiente al no participar estos nuevos sistemas de las características que se definen en el grabado, ya que, las matrices de aquellos eran trabajadas por incisiones efectuadas en la madera o el metal, acción conocida con el nombre de grabar, mientras que en

⁷⁸ (78) MELOT, Michel “Naturaleza y significado de la estampa” *El grabado*. Carrogio, Barcelona, 1981, pág. 57.

⁷⁹ (79) FIELD, Richard S. ... Op. cit. pág. 57.

la litografía o la serigrafía no se necesita ningún tipo de huella para registrar la imagen sobre las matrices (piedra o pantalla). Por tanto, a las pruebas obtenidas con los sistemas de estampación se les denomina ‘estampas’ o también con el nombre genérico de cada procedimiento: litografía y serigrafía; así mismo las pruebas extraídas de la xilografía o la calcografía podemos llamarlas, indistintamente, grabados o estampas, porque también participan de la acción de estampar. *“A falta de otro mejor, el término ‘obra gráfica’ ha ido afianzándose en bastantes idiomas por una tácita convención y, hoy día, suele emplearse para designar genéricamente tanto a los ‘grabados’ (xilografía, aguafuerte, y demás técnicas - en relieve o en hueco-) como a las litografías y serigrafías (técnicas planográficas y plantigráficas)”* (80)⁸⁰

Aunque resulte reiterativo es importante incidir todavía más en ello para clarificar este término, por lo ambiguo que resulta fuera del ámbito del grabado y la estampación. Dada la amplitud de conceptos, con frecuencia crea confusiones al poder designar diversos tipos de trabajos plásticos en los que interviene la ‘grafía’, desde la autógrafa o manual hasta las modernas técnicas de reproducción. Estos trabajos rompen los tradicionales conceptos de ‘grabado y estampación’ y se enmarcan en un terreno mixto de difícil catalogación. Michel Melot al referirse a esta maraña de procedimientos dice que: *“El debate entre la stampa y la fotografía pierde, pues, tanta actualidad cuanto que cada día aparecen en el mercado nuevos procedimientos de reproducción. Varios artistas han demostrado ya que una máquina de fotocopiar podría producir objetos muy fácilmente asimilables a estampas. El trazado mediante ordenador, que ha conquistado el terreno de la fabricación de mapas y planos, también seduce a los artistas que explican sus ventajas y reivindican el derecho a considerar la stampa como objeto de arte, siempre que ellos hayan compuesto y dominado el ‘programa’* (81)⁸¹

Quizá los intentos más serios para sustantivar los conceptos de ‘grabado original’ y ‘stampa original’, y al mismo tiempo, diferenciarlos del ‘grabado de reproducción’ así como de las copias sacadas por distintas técnicas de reproducción fotomecánica, provienen de los diversos Congresos Internacionales celebrados sobre el tema del grabado; en el realizado en París, en 1937, se adopta el término ‘grabado original’ para desligarlo de las fotomecánicas y del ‘grabado de interpretación’ (este último ya en desuso).

En el III Congreso Internacional de Artistas (Viena 1960) adopta el término de ‘obra gráfica’ abarcando a los cuatro sistemas de grabado y estampación. De las conclusiones de este congreso surge el actual concepto de stampa:

⁸⁰ (80) CABO de la SIERRA, Gonzalo *Grabados, litografías ...* Op. cit. pág 29

⁸¹ (81) MELOT, Michel “Naturaleza y significado de la stampa” ... Op. cit., pág. 19.

- a) Son obras gráficas originales aquellas en las que el propio artista ha realizado la plancha o matriz original.
- b) Para ser reconocida como original, cada prueba o ejemplar debe llevar la firma del artista, una indicación del total de la edición y el número de serie de la misma.
- c) Es derecho exclusivo del artista establecer el número definitivo de cada una de sus obras y expresarlo en cada prueba.
- d) La estampación de cada prueba puede realizarse por el artista o persona distinta.
- e) Una vez realizada la edición, las planchas o matrices deben de ser destruidas o marcadas con una señal que las inutilice. (82)⁸²

A estos cinco apartados resultantes del Congreso de Viena, el ‘Comité Nacional de la Asociación de Pintores, Escultores y Grabadores del Reino Unido’ añadió una serie de puntualizaciones que clarifican, tanto las características de la obra gráfica original como las normas que regulan el mercado de las mismas. Entre ellas se especifica que, las matrices deberán estar *“predominantemente ejecutadas por las manos del artista, sea de su propio diseño, interpretando el trabajo de otro artista, o como resultado de una colaboración”* (15)⁸³ pero da un margen para introducir procesos fotomecánicos para resolver aspectos formales y de lenguaje a los que están ligadas muchas de las obras en la actualidad. Aunque el abuso de esta práctica puede conducir a la pérdida del carácter de original de la obra, además de la falta de identificación del artista con el medio. A este respecto el pintor y grabador Hernández-Pijuan señala: *“El grabado no es un dibujo o una pintura traspasada sobre la plancha. Si para pintar se ha de pensar el pintura, si para dibujar se ha de pensar en dibujo, para grabar se ha de pensar también en grabado. Se han de conocer las técnicas y se ha de conocer la estampación. Y no tan solo para grabar de una manera ortodoxa, sino para olvidarse en el momento de trabajar y tomar la libertad más absoluta”* (84)⁸⁴.

A pesar de la corta existencia de la serigrafía, con respecto a otros sistemas, ésta ocupa un importante papel dentro de la industria actual, lo que la enfrenta a constantes bombardeos de los avances tecnológicos por los que

⁸² (14) Conclusiones del ‘III Congreso Internacional de Artistas’, Viena 1960, extraídas por CABO de la SIERRA, Gonzalo *¿Qué es la obra gráfica original?.* Esti-Arte, Madrid, 1979, pág. 9.

⁸³ (15) RUBIO MARTÍNEZ, Mariano. *Ayer y hoy* Op. cit. pág. 280.

⁸⁴ (16) HERNANDEZ-PIJUAN, Joan *Del pintor que graba.* Texto para el catálogo “El gravat de creació-calcografía contemporània” Barcelona, Desembre 1983-Gener 1984, pág. 32

discurrir los otros sistemas que componen las ‘artes gráficas’, haciendo difícil la separación de unos procesos artísticos (pero perfectamente puestos al día) que entran dentro de los conceptos de obra gráfica original, de otros puramente mecánicos que puestos al servicio del artista, pueden resultar tremendamente positivos, a la vez que se corre el peligro de convertir este sistema de estampación en un mero medio reproductor.

2.3.1. La condición del medio

No pretendemos entrar en la vieja polémica sobre el carácter del objeto del arte y las cualidades que éste debe cumplir para ser considerado como tal por el cuerpo social. Salvando esta concepción que pesa sobre ‘lo artístico’, en la cual se entremezclan una serie de factores entroncados con lo histórico y lo cultural, tendentes a revalorizar la obra de arte como ‘objeto único’ (en principio nacido como forma ritual y religiosa y más tarde como un producto mercantil con la apropiación privada de éste) y condicionada por el propio ‘medio’ en que es creada.

Un dibujo, una pintura o una escultura son piezas que se pueden imitar pero no repetir sin la intervención de otro vehículo, lo que supondría un cambio sustancial en su mensaje y la consiguiente pérdida de su ‘aura’, ya que el valor de este mensaje parece estar indisolublemente ligado al soporte material -original-, a lo que ha salido directamente de las manos del artista. Estas características como señala el mismo Francisco Poli, al menos en las artes plásticas tradicionales, son bien distintas de otras producciones artísticas como la música o el cine “...donde el disfrute de los valores es posible incluso a través de los mass-media (puesto que la reproducción en serie de los soportes materiales no hace mella en la autenticidad de los valores transmitidos)” (85)⁸⁵.

La obra gráfica por su particular concepción, ocupa un terreno intermedio entre ambos modos de producción pues, por sus características técnicas, está condicionada a ser realizada sobre una matriz (taco, plancha, piedra o pantalla) y tiene como condición ‘sine qua non’ que sea estampada sobre otro soporte (generalmente papel) lo cual confiere a todas y cada una de las copias (estampas) que de ella se obtengan el mismo valor de ‘original’. Esta particularidad intrínseca a las obras gráficas hacen de ellas un medio idóneo para llegar a difundirse ampliamente, lo que resulta una ventaja de la que nos favorecemos un gran número de personas y con el consiguiente impacto cultural y social, al permitir una mayor circulación y proliferación. Por ello, el desarrollo y crecimiento de estas obras ha provocado juicios y elogios en su favor, como el de José Castro Arines: “Estimo este suceso destinado a provocar una

⁸⁵(17) POLI, Francisco *Producción artística y mercado*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 22.

de las acertadas y sanas direcciones de nuestro arte, libre -por lo que cabe entender-, de la inflación que acusa la compra-venta actual del arte español, en cuya excitación dineraria tampoco cuenta las preocupaciones verdaderas de lo artístico. La obra del grabado multiplicado hoy por esta obra comercial de los talleres-galería ya abundantes en el país, la considero digna de elogios críticos y más todavía de atención pública” (86)⁸⁶

El amplio desarrollo experimentado por la serigrafía artística -tengamos cuenta el auge de producción y venta de la obra gráfica en las dos últimas décadas- ha dado origen a una amplia red comercial rigurosamente especializada: galerías, suscripciones, ediciones, marchantes y talleres. La consiguiente eclosión de los procedimientos de la gráfica ha traído a su vez el acercamiento a estos medios de muchos artistas que, la mayor parte de las veces por desconocimiento de la técnicas, se han limitado a entregar el ‘original’ a talleres especializados, los cuales -dependiendo de la experiencia y dominio del oficio- lo traducen con mayor o menor calidad a la estampa. Este hecho, más frecuente en la litografía y la serigrafía, se ha extendido también en la actualidad al campo del grabado. Por otra parte es admitido de forma tácita por artistas, galeristas, editores y coleccionistas, (no muy conscientes del riesgo de descrédito que ello entraña por la pérdida de la condición de originalidad y más pendientes de los dividendos que sus ventas proporcionan).

Este hecho ha dado origen a que Michael Caza, uno de los serígrafos más conocidos tanto por sus publicaciones (libros y artículos) como por su prestigioso taller especializado en trabajos artísticos, haya diferenciado hasta tres categorías de serigrafías: original, de adaptación y de reproducción:

La serigrafía ‘original’

Se trata de una serigrafía para la que el artista ha realizado por sí mismo las pantallas destinadas a cada color, o los tipones que permitan clisarlos. El tiraje debe hacerse siempre en prensa manual o semimanual bajo supervisión del artista, en tiraje limitado, controlado, firmado y numerado a mano por el artista. Las pantallas que han servido para el tiraje deben ser borradas y los tipones destruidos.

La serigrafía de ‘adaptación’

Se trata generalmente de una serigrafía realizada por un serígrafo muy bueno, mediante técnicas manuales de clisado, según una obra original del artista, sin participación directa de este último en el clisado y en la impresión. Con todo, si el artista considera el resultado válido, puede firmar y numerar

⁸⁶ (18) CASTRO ARINES, José de “Talleres de grabado” *Anuario del arte español. 1973*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973, págs. 271 y 272.

esta tirada. Estas tiradas son a veces firmadas conjuntamente por el artista y por el serígrafo.

La serigrafía de ‘reproducción’

Es ante todo la reproducción por medios fotomecánicos de selección de colores basados en el principio de la selección tricrómica. La impresión, que puede ser de calidad superior, es generalmente tramada, aunque algunos serígrafos muy hábiles llegan a una modulación de medios tonos a tonos continuos, o utilizan un efecto de grano litográfico. En este caso debe imprimirse en la reproducción la firma del artista. El hecho de que el artista pueda a veces firmarlas y numerarlas a mano, no cambia para nada su calidad de ‘reproducción’ (187).⁸⁷

En realidad, por la triple diferencia de Caza, el número de serigrafías que circulan por el mercado artístico, entran dentro del apartado de ‘serigrafía de adaptación’, superando al de originales, puesto que es el técnico de taller quien realiza tanto la estampación como la mayoría de los positivos, calcando de los originales aportados por el artista, o lo que es más grave, sacando éstos por procedimientos fotográficos, lo cual, no se ajusta al concepto ni a las normas establecidas sobre la ‘obra gráfica original’ anteriormente expuestas y comentada. Sin la participación del artista, ¿cómo puede el serígrafo reproducir el rasgo de una pincelada, el trazo de una cera o el grafismo de una línea?. Por mucha capacidad que este tenga, el resultado de esta imitación sólo podemos clasificarla de copia, pero nunca de original, como ha venido siendo tradicional en la fórmula del grabado clásico donde un artesano-grabador copiaba o transcribía un cuadro o un dibujo sobre una plancha, al cual se le reconocían todos los méritos de su oficio que compartía con el creador del modelo.

En las actuales condiciones de integración de los diversos lenguajes plásticos e interdisciplinarios tendentes más a facilitar los polifacéticos modos de expresión, consideramos que, la obra gráfica original debe flexibilizar sus planteamientos, siempre que sea el propio artista quien controle y sea consciente del resultado que espera; por ello, podemos admitir el que una serigrafía esté resuelta por procedimientos (clisados) manuales o fotográficos, e inclusive que los positivos estén resueltos, en parte o en su totalidad, por medios fotográficos. Si ello es habitual en el lenguaje del artista - como es el caso de muchos pintores ‘pop’-, los resultados pueden considerarse como serigrafía ‘original’. Uno de estos ejemplos lo constituye el “Autorretrato” de Andy Warhol 1966 (Fig. 15) en el que partiendo de una fotografía del propio artista se seleccionaron varios positivos por distintas

⁸⁷ (19) CAZA, Michel *La serigrafía*. Rufino Torres, Barcelona, 1974, pág. 107.

exposiciones fotográficas más o menos contrastadas, cada una de las cuales conserva unos tonos distintos del original; llevados a la pantalla cada uno de estos positivos y estampados con distintos tonos de un mismo color un efecto de claroscuro que modela la forma. Este proceso es conocido en fotografía con el nombre de posterización.



Fig. 15 Andy Warhol 'Autorretrato' (1966)
Soporte papel plata



Fig. 16 Alan Jaquet 'Desayuno sobre la hierba'
Serie: 'Camuflajes'

Otro espectacular ejemplo, donde se puede apreciar la clara intención del artista por utilizar la fotografía, en vez del lápiz o el pincel, para obtener una imagen y llevarla a la serigrafía, es la obra "Dejeuner sur l'herbe" (Fig. 16) perteneciente a la serie "Camuflages" del también pop, Alain Jacquet, quien reconstruyó la escena del famoso cuadro de Manet, con el mismo título: *'fotografiando modelos vivos al borde de una piscina (por cierto, el Manet está basado en un famoso grabado rafaelista hecho por Marco Antonio Raimondi). La fotografía que Jacquet tomó de este grupo fue luego aumentada hasta tener un tamaño inmenso que cuando por medio de la serigrafía se llevó al lienzo funcionó tanto como diseño abstracto de color (al realizarse de la fotografía una selección cromática por medio de una gruesa trama), que como imagen figurativa con complejas referencias al arte y a la vida'* (88).⁸⁸

De esto se deduce que la adopción del medio (fotográfico, selección cromática, tramados, posterización, etc.) por parte del artista para la realización de sus originales no sea en sí mismo un medio de reproducción, sino el resultado directo de sus intenciones previas, ya que artista asumen desde el principio un lenguaje basado directamente en los propios medios mecánicos.

Estos dos ejemplos constituyen en sí mismos un claro modelo de interacción de los medios (en este caso, el fotográfico y el serigráfico) en el

⁸⁸ (20) WILSON, Simón *El arte Pop*. Labor, Barcelona, 1975, pág. 58.

intento de hayar nuevas soluciones plásticas, al tiempo que se trata de la búsqueda de una manera ‘impersonal’ de creación artística (recuérdese el uso de los artistas pop de las imágenes publicitarias). Esto puede ser cuestionable desde el punto de vista estilístico, pero lo que no puede cuestionarse nunca es el resultado: la estampa como obra original. En la actualidad muchos artistas experimentan con la fotografía tanto en los sistemas de grabado y estampación como en la pintura, lo que ha propiciado un concepto más amplio como puede apreciarse en la definición que André Beguin da del vocablo ‘fotográficos’, *“durante mucho tiempo los medios fotográficos fueron rechazados en la definición de estampa original; únicamente se considera original el grabado totalmente hecho a mano por el propio artista. Hoy no se admite tal restricción y se considera que un artista puede utilizar todos los medios fotográficos de que disponga para fabricar una estampa”* (89).⁸⁹

2.4. OBRA GRÁFICA Y MERCADO

Otro de los aspectos que no podemos pasar por alto para comprender el comportamiento de la obra gráfica en nuestra sociedad moderna, lo constituye los canales de difusión y distribución, basados en el carácter mercantil que se otorga a estas obras. A diferencia de otras épocas pasadas (cuando el grabado era el único medio de información gráfica) en el que el destinatario era muy variado y por su capacidad multiplicativa de imágenes, la finalidad, de éste, no sólo abarcó la producción de estampas sueltas sino que se extendió al campo de la ilustración de libros, revistas y toda clase de folletos, razones por las que su consumo alcanzó a todas las clases sociales. Con la pérdida de estas funciones, la moderna estampa cambió tanto su significado como sus fines, la comercialización y venta de la grafica actual queda sometida a los circuitos habituales (galerías, ferias de arte, subastas, etc.) además de algunos casos aislados en que los promotores de la edición son sociedades particulares, editores privados, partidos políticos, etc.. Han H. Holz, señala estas características que posee la sociedad actual: *“La obra de arte es un objeto excepcionalmente especial, en su propia naturaleza de cosa el que pueda ser considerada y tratada como objeto corriente (...) La obra de arte convertida en mercancía participa ahora de todas las propiedades o características del comercio: se instituye un mercado del arte que depende del juego de la oferta y la demanda, en el cual los hábitos de la venta no son otros que aquellas que rigen en el mercado de bienes de consumo”* (90)⁹⁰.

Esta estructura, y sin remontarnos a revisar los distintos procesos históricos por los que ha pasado la compra-venta del arte en cada uno de los

⁸⁹ (21) BEGUIN, André “Diccionario de los términos técnicos” *El grabado* Op.cit. pág. 250.

⁹⁰ (90) HOLZ, Hans Heinz *De la obra de arte a la mercancía*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, págs. 14 y 15

momentos históricos, se inicia a mediados del siglo XIX en torno a los impresionistas cuando se crea el modelo que ahora conocemos y que posee los mismos componentes del mercado libre y cuyas partes integrantes son:

- A) Productor fabricante en este caso es el propio artista que puede actuar libremente o ligado a un marchante a quien vende su producción.
- B) Puntos de venta-mercado centrados en las exposiciones tanto individuales como colectivas como en las ferias y certámenes de arte promovidas por las propias galerías, en las que se establece el contacto entre el público comprador y la mercancía.
- C) Comerciante-intermediario representado por el galerista, marchante o editor, actuando de promotor y vendedor de la obra (producto), encargándose de todos los pormenores de la transacción a cambio de un porcentaje en las ventas. Esta figura aparece hacia mediados del siglo XIX, siendo su creador Paul Duran Ruel quien *“se arriesgó a imponer un tipo de organización basado en la libre iniciativa privada”* (91)⁹¹.
- D) Comprador-destinatario es aquel que paga por la obra y toma derecho de propiedad sobre ella. Puede tratarse de un particular (coleccionista) o de una entidad pública o privada (museo, fundación, ayuntamiento, etc.). Dependerá del tipo de comprador para que la obra tenga un destinatario único o de gran amplitud social.

Esta misma estructura sirve en la actualidad para todo tipo de obra de arte, con la simple diferencia que en gráfica aparece muchas veces el editor, aunque en la mayoría de las veces coincide con la del galerista o marchante que aprovecha estos trabajos múltiples para atender la demanda de un sector de público a la vez que permite una mayor difusión y promoción del artista; estas ventas pueden resultar tan rentables como las piezas únicas, puesto que el precio es más asequible y la venta total de toda una tirada suele alcantar un montante igual o superior.

Pero el inicio de esta forma de creación y venta de la obra gráfica surge a finales del siglo XIX, tanto editores como coleccionistas conciben la idea de limitar las tiradas con el fin de ejercer una revalorización de estas obras. Con la aparición de la litografía y una nueva técnica que permitía acerar las planchas por electrolisis, las tiradas que antes estaban limitadas a la natural duración de éstas, ahora pueden alcanzar un número mucho más elevado -casi ilimitado-. Uno de los primeros y más significativos ejemplos, de este control de la tirada, lo encontramos en la figura del pintor Millet; cuando su encargado de

⁹¹ (91) POLI, Francesco *Producción artística ...* Op. cit. Pág. 47

negocios y amigo Sensier le propone en 1856 un aguafuerte para dar a conocer sus pinturas, Millet no comprende ni el significado ni la utilización de tal realización “pero a la vista del éxito alcanzado con esta obra vienen otros encargos, uno de los cuales está sugerido por el crítico y coleccionista Burty, quien en 1869 le encargó ilustrar el libro ‘Sonetos y aguafuertes’, de cuya edición era responsable, exigió la destrucción de la plancha al salir de la prensa los 300 ejemplares a que voluntariamente se había limitado la tirada”. Millet escribió entonces: “Tal destrucción de las planchas me parece un acto brutal y bárbaro. Ignoro todo lo que se refiere a las operaciones comerciales y tal vez por eso no llego a comprender de qué sirve esa destrucción; pero se que si Rembrandt y Ostade hubieran compuesto esas planchas ahora estarían perdidas para siempre” (92)⁹².

La fórmula de limitar las tiradas de obra gráfica original para que no quede considerada como una simple copia de un impreso, se ha convertido en un consenso colectivo, de ‘justificación de la tirada’. Esta justificación se explicita a la izquierda en la parte inferior de la imagen mediante un quebrado cuyo numerador indica el número de orden que posee esta estampa de un total que se expresa en el denominador. Así al ver un 5/75 significa que esa prueba es el número cinco de una tirada de setenta y cinco. Además, de estas pruebas el artista tiene derecho a percibir unos ejemplares que se marcan con el anagrama P/A (prueba de artista) y que debe limitarse a un 10% del total de la edición y para su justificación han de ir acompañadas, con un quebrado de cifras romanas, así I/V P/A. Estos ejemplares no tienen valor de venta al menos por parte del editor ya que son propiedad por derechos de edición del artista.

Otra forma menos corriente de justificar estas pruebas es el H/C (“Hors comens”) -fuera de comercio-.

Aunque no existe una norma concreta sobre el número límite de ejemplares que deben reproducirse, todas las que salgan directamente de la matriz podemos considerarlas originales, pues como ya hemos dicho se trata de un ‘original múltiple’, Algunos autores como Alés Krejca señalan como más idóneo que éste debe estar en función de cada técnica: “*Ce maximum de tirage dépend de la technique utilisée ou plus précisément de la solidité de la planche: Pointe sèche, manière de crayon et manière noire: jusqu’a 50 ejmplaires; les mêmes techniques après aciérage de la plache et tous les modes d’eau-forte: jusqu’a 100 pièces; autres modes de gravure sur bois ou sur métal, lithographie: jusqu’a 200 pièces*” (93)⁹³.

Después de todo lo expuesto podemos asegurar que es en la década de los 60 (aceptada ya la serigrafía) que en España se empieza a fortalecer una infraestructura comercial -hasta entonces casi inexistente- en torno al arte

⁹² (92) MELOT, Michel “Naturaleza y Op. cit. pág. 11

⁹³ (93) KREJCA, Ales *Les techniques...* Op. cit. pág. 14

moderno, gracias al crecimiento de ventas y cotización alcanzados por algunos de nuestros pintores informalistas en el mercado internacional y, así mismo, al cambio experimentado en nuestro país, tanto social como económico.

“El crecimiento de la renta y la consiguiente elevación del nivel de vida favorecieron el crecimiento del mercado artístico, que llega a las cotas más altas entre el 1968 y los primeros años setenta. Y lógicamente también afectó al grabado” (94)⁹⁴.

2.4.1. Comercio de la obra de arte seriada en España

El panorama español del mercado de arte comienza a cobrar auge a partir de la década de los setenta. Dentro de él, el de la obra gráfica, es el de mayor alza, circunscrito en gran medida a la serigrafía. En las cotas de crecimiento experimentadas por la serigrafía en los últimos años (tengamos como ejemplo la producción desarrollada por el taller Ibero-Suiza, (apdo. 3.3.), se aprecia un aumento espectacular de la producción este tipo de obras, tanto en la suscripción a las variadas ediciones como al resto de canales de venta.

Para analizar las razones de este crecimiento se haría necesaria una prospección del mercado, cuestión ésta sobre la que existe poca documentación con la que poder apreciar esta evolución en nuestro país; por otra parte, tendríamos que saber cuáles han sido los cambios más representativos y las causas que los han motivado, entre los que se encuentran las influencias sociopolíticas y económicas propias del país y de la época y la constante aparición de nuevas corrientes artísticas (consecuencia de la renovación estética) a todo lo anterior deberíamos añadir la natural evolución de un mercado basado en la ley de la oferta y la demanda que hacen ‘fluctuante’ la producción artística. Los cambios de estas situaciones económicas repercuten en el mercado del arte de manera directa, así durante la crisis financiera de mayo de 1962 en Wall Street se asistió a un descenso de la adquisición de obras de arte que desembocó en la crisis del arte abstracto y puso de manifiesto las intenciones ambiguas de los compradores.

Dada la raquítica infraestructura por la que el mercado del arte en nuestro país ha discurrido durante tantos años, estas referencias a las que aludíamos en el párrafo anterior, se hacen difícilmente apreciables, tanto más cuanto las pautas de éste han venido marcadas por los mercados internacionales; esto unido a un excesivo pudor de los artistas y de los galeristas en reconocer abiertamente el aspecto comercial de la obra de arte

⁹⁴ (94) QUERAL, Rosa «Del llibre il·lustrat al gravat com a imatge 1940-1980» Catálogo *El gravat de creació. Calcografia contemporània a Catalunya*. Centre Cultural de La Caixa de Pensions, Barcelona, Diciembre 1983-Enero 1984, pág. 24

con independencia de su nivel estético, ha hecho que la información sobre estos aspectos se determine así mismo como poco objetiva.

Una de las pocas revistas que en su crítica ha intentado aclarar este panorama fue 'Gazeta del Arte' en cuyas páginas aparecía el precio de venta y cotización de la obra de arte; en una de sus editoriales podemos leer: *"Las producciones que los artistas plásticos están experimentando, sobre todo en los últimos tiempos y a medida que el país consolida y confiere seriedad a su perfil capitalista, un fuerte desequilibrio entre su 'valor de uso' y su 'valor de cambio', a favor naturalmente, de este último (...) la aparición de la burguesía, la consolidación del mercado, el crecimiento capitalista, el surgimiento de la crítica -marginando, apoyando, potenciando intereses: bien que clarificando en la mayoría de las ocasiones-, han propiciado la existencia de una importante industria cultural en la que cada día más, prevalece el sustantivo en detrimento de la adjetivación culturalista"* (95)⁹⁵.

De igual manera, Simón Marchan, más explícito a la hora de situar el crecimiento del mercado español lo data en torno a la década de los setenta; coincidiendo con lo anterior en que las causas que lo motivaron residen en la *"ascendencia de ciertas capas neoburguesas urbanas, especialmente en Madrid y Barcelona. Al igual que la evolución social más amplia, la del mercado artístico ha llegado con cierto retraso y está pasando algunas etapas, superadas en otras latitudes"* (96)⁹⁶.

Este auge del mercado artístico español se hace patente por el interés de los artistas en realizar una obra de arte seriada tanto en forma de 'obra gráfica' como de 'múltiples', faceta ésta que se diferencia de la anterior por la reproducción no ya de estampas (éstas tienen una mayor tradición), sino por la creación de esculturas y objetos (en algunos casos cuadros serigrafados) que tienden a cubrir una buena parte del coleccionismo, facilitando la posibilidad de que la obra de arte, sin perder su 'aura' llegue a un mayor número de personas, aunque como señala Castro Arines: *"no conviene encariñarse con el propósito, que es benemérito en cuanto a teoría, y menos benemérito en cuanto a la realidad con que él se adorna. Basta como paradigma la serie multiplicada (en algunos momentos hasta un millón de pruebas) de Berrocal no puesta al alcance de ella ni con mucho para esa feliz sociedad de consumo"* (97)⁹⁷.

Sin embargo la actitud negativa de ciertos sectores, tanto de especialistas (galeristas, críticos y marchantes) como del comprador, al tratar

⁹⁵ (95) Anónimo *El fetichismo de la mercancía*. Revista 'Gaceta del arte' n. 7, año I, 30 de julio de 1973, Madrid, pág. 6

⁹⁶ (96) MARCHAN FIZ, Simón "El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista". *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia, 1974, pág. 34

⁹⁷ (97) CASTRO ARINES, José "Los múltiples" *Anuario del arte español. 1973*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid 1973, págs. 83 y 83

de promocionar unas e imitar otras las actitudes de clases sociales más altas, buscando la posesión de obras únicas, bajando criterios convencionales sobre la autenticidad y originalidad de éstas, porque su posesión confiere un especial 'status' dado el carácter simbólico y fetichista que la obra de arte posee como objeto raro y único. Por todo ello la obra gráfica ha tardado en ser admitida y aún hoy existen ciertas reservas, pero con todo va ganado adeptos día a día, teniendo como factor más positivo la captación de muchas capas sociales hacia una de las más nobles aficiones, el coleccionismo de obras de arte. Como ha señalado Simón Marchan “...ha estado muy de moda estos últimos años la pretendida -reproductibilidad técnica- de algunos géneros tradicionales, tal como se aprecia en las obras denominadas -múltiples-. Múltiples en un sentido amplio del término: objetos tridimensionales, serigrafías, obras permutables., etc. No cabe duda que respecto al fetichismo del objeto artístico tradicional han representado ciertos momentos progresivos y la prueba es la oposición que ha tenido en ciertos núcleos” (98)⁹⁸.

Esta tendencia a introducir en el mercado artístico español la obra de arte seriada en los tres o cuatro últimos años ha sido espectacular y, aunque no poseemos cifras concretas, esta evolución se aprecia en el crecimiento de producción de los talleres de grabado, litografía y serigrafía. Es significativo este auge si nos remontamos sólo a 1974, cuando Ernesto Contreras señalaba: “Este inmenso hueco es el que intenta cubrir, todavía tímidamente, la edición de obra gráfica original. Resulta prematuro, quizá, extraer conclusiones de esta concreta experiencia, porque, como organización industrial, las ediciones de obra gráfica funcionan aún, en España, a unos niveles cuantitativos bastante reducidos” (99)⁹⁹.

Pero quizá la apreciación de este fuerte impulso experimentado por la obra gráfica se ha hecho más evidente en las últimas ferias de arte contemporáneo (ARCO) celebradas en Madrid donde de año en año se aprecia una mayor atención del sector por este tipo de obras.

2.5. EDICIONES DE OBRA GRÁFICA EN SERIGRAFÍA

Buena parte del esfuerzo de difusión de la obra de arte seriada se debe a lo que Antonio Gallego, en el más exhaustivo estudio sobre grabado español (100)¹⁰⁰, ha dado en llamar la 'iniciativa privada' y que en esta segunda mitad de siglo marca sus principios con las 'Ediciones de la Rosa Vera' en Barcelona,

⁹⁸ (98) MARCHAN FIZ, Simón *El arte en la sociedad...* Op. cit. pág. 47

⁹⁹ (99) CONTRERAS, Ernesto “El arte y la industria de la cultura” *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia, 1974, pág. 134

¹⁰⁰ (100) GALLEGO, Antonio *Historia del grabado* Op, cit. pág. 490

1949 (101)¹⁰¹ y ‘Los artistas grabadores’ en Madrid, 1953; ambas de producción exclusivamente en grabado.

El esfuerzo en este proceso de expansión de la obra gráfica pasa principalmente por las galerías y editores especializados, entre los que destaca la Galería Sen, el Grupo Quince fundado en 1971 y Esti-Arte creada en 1972, por lo que respecta a Madrid y la veterana familia Gustavo Gili y La Polígrafa, en Barcelona, que coinciden en pequeñas diferencias de tiempo en introducir las serigrafías con sus ediciones de carpetas o estampas sueltas, a partir de los primeros años setenta; a pesar de que ésta se realiza de forma lenta por razones que ya hemos apuntado.

Es Sen en Madrid una de las Galerías-Talleres pionera en la edición de estampas serigrafiadas para la venta por suscripción. En sus propios talleres, dirigido por el grabador Gerardo Aparicio Yagüe y su esposa Natividad Gutiérrez, que estampan algunos de estos primeros trabajos mediante un escaso número de tintas (entre 3 y 5) con el fin de no rebasar los ínfimos márgenes de presupuesto con el que se contaba. En estas ediciones participaron una gran parte de artistas que a la sazón comenzaban a destacar en el panorama plástico: Gordillo, de Soto, A. Gabino, etc. Estos trabajos no estuvieron exentos de algunos problemas técnicos, según nos ha comentado el propio Gerardo Aparicio, quien obtuvo las primeras informaciones sobre el procedimiento de algunos de los serígrafos residentes en Madrid, como los hermanos Abel y Manolo Bello, Abel Martín o el japonés Mitsuo Miura (que reside en España desde 1966), quienes también han participado esporádicamente en la reproducción de serigrafías propias y de otros artistas. Otra de las obras realizada para la suscripción de esta galería es ‘Juego peligroso’ (1970) del Equipo Crónica (ver apdo. 4.3.4) que estampada en los talleres Ibero-Suiza de Valencia en siete colores, muestra unas considerables diferencias a causa de la mayor experiencia y dominio técnico del que aquéllos carecían.

A partir de 1972 el Grupo Quince introduce también la serigrafía y publica por vez primera cuatro trabajos de Antonio Saura, titulado ‘The king: Retratos imaginarios de Felipe II’ (Fig. 17) y que fueron estampados por Abel Martín durante 1968 y 1971 (102)¹⁰²; también Gustavo Gili lo hace en el mismo año (1972) con una carpeta de cinco serigrafías del Equipo Crónica titulada ‘Compositions’ (ver apdo. 4.3.5) estampadas por J. Llopis en el taller Ibero-Suiza de Valencia. Estas publicaciones por tan prestigiosos editores

¹⁰¹ (101) Sobre este tema puede ampliarse información en el catálogo: *Exposición del grabado español contemporáneo. Los grabados de las Ediciones de la Rosa Vera*. Palu de la Virreina, Febrer-Abril, Barcelona, 1985

¹⁰²(102) GALFETTI, Mauriuccia *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Ministerio de Cultura Madrid 1985, págs. 83 y 84

supusieron el punto de partida para que la serigrafía fuera demandada en la mayoría de las publicaciones de obra gráfica y aunque se tardó unos años en provocar esta generalizada aceptación, la reacción positiva produjo una avalancha de trabajos en esta técnica, quizá por el hecho de que estas estampaciones suelen resultar más económicas que los grabados (calcográficos y litográficos), siempre más laboriosos, al menos en su proceso de estampación a color.



Fig. 17 A. Saura 'The King (Retratos imaginarios de Felipe II) 1972 Ed. Grupo 15

Esta actividad editorial de la edición de 'obra gráfica' ha ido ganando adeptos entre los galeristas y editores que de forma continuada o esporádica han ido publicando obras para la venta directa, o a través de la particular forma de suscripciones en las que por su precio global se ofrece al cliente un determinado número de grabados o serigrafías que se van entregando temporalmente a través del periodo acordado (generalmente por años) de manera que la edición se limita al número del círculo de compradores, agrupados previamente en el momento de la salida al mercado, obteniéndose con esta fórmula unos precios muy bajos que proporcionan pequeños beneficios al editor pero rentable por el gran volumen de trabajos y el abultado número de las ediciones, entre 150 y 300 ejemplares, y la seguridad de la venta ya establecida de antemano. Otras galerías menos especializadas publican obras con una relativa frecuencia, aunque esta faceta es cada vez más creciente en algunos casos más que por el interés hacia la gráfica, por las ventajas que estas obras tienen para la difusión y promoción del estilo de los artistas que representan, así como por la rentabilidad económica que proporciona, ya que el resultado global de las ventas de toda una tirada supone una cifra superior al coste del boceto original más los gastos de la reproducción y estampación, a los que había que unir la inversión de un capital que el editor expone y que lentamente recuperará (según el éxito) hasta la venta global de la tirada.

Otra importante faceta de la edición de obras gráficas, en las que ha tenido una espectacular intervención la serigrafía, ha sido la ejercida por los partidos políticos, lo que ha supuesto una forma de apoyo a esta manifestación artística a la vez que una manera de colaboración generalmente desinteresada por parte de los artistas para posibilitar una fuente de ingresos económicos a estas sociedades. En este sentido ha sido el Partido Comunista de España el primero y más asiduo promotor en la edición de carpetas y estampas sueltas. Inicia en 1974 esta labor y llega a realizar hasta cuatro carpetas en las que han intervenido tanto artistas nacionales como extranjeros, lo que proporciona una buena visión del quehacer gráfico actual, a pesar de que no todos los trabajos están a la misma altura ni todas las carpetas ofrecen un conjunto de similar resultado en cuanto a la selección de los trabajos y la esmerada realización. De este conjunto de trabajos, la totalidad de las serigrafías se realizaron en Valencia por el importante núcleo de talleres de estampación artística existente en la ciudad; esta nómina de serigrafías y carpetas es la siguiente:

1ª Carpeta: “12 pintors al País Valencià”

Editada en 1975 y compuesta por los artistas: Arcadio Blasco, Equipo Crónica “Subratllar l’imatge” (ver apdo. 4.3.6), Equipo Realidad, “El Cardenal Pacelli y Pita Romero en Barcelona” (ver apdo. 3.4), Amadeo Gabino, Salvador Soria, Solsona, de Cardenas, Teixidor, S. Victoria e Yturralde. Edición de 150 ejemplares, firmados y numerados.

2ª Carpeta: “6 Serigrafías” -Carpeta blanca-

Editada en 1976 y compuesta por seis obras de los artistas: Antonio Coll, C. Marco, Antoni Miró, Hernández Mompó, Nassio, Solsona. Edición de 150 ejemplares firmados y numerados. (Fig. 18)



Fig. 18 Carpeta '6 Serigrafías' (Portada)



Fig. 19 Jordi Teixidor S/T 1974

3ª Carpeta: "Obra gráfica valenciana"-Carpeta azul-

Editada en 1978 y compuesta de seis obras de los artistas: Equipo Crónica "Paisaje" (ver apdo. 4.5.6), Joan Genovés, Equipo Realidad "Bodegón n° 4 Piso franco" (ver apdo. 3.4), Josep Renau "Strip-tease de la libertad", Antonio Saura "Sudario" y Jordi Teixidor. (Fig. 19)

Todas las obras fueron estampadas sobre cartulinas de 50x70 cm. de 317 gr. y editadas por el Partido Comunista del País Valencià (P.C.P.V.) de la que se realizaron 125 ejemplares firmados y numerados, más 12 pruebas de artista, 15 H.C. y 2 pruebas de colaboradores. (Texto de justificación de la edición que aparece en la propia carpeta).

4ª Carpeta: "Carpeta de obra gráfica del Partit Comunista del País Valencià" - Carpeta negra-

Editada en 1979 con cinco obras de los artistas: Eduardo Arroyo, "Hombre con sombrero", Alberto Corazón "Conciencia-clase", Equipo Crónica "Serigrafía" (ver apdo. 4.3.7), Aldo Mondino "Marxa trionfal", y Giangiocomo Spadari "Marlene Dietrich". (Fig. 20)

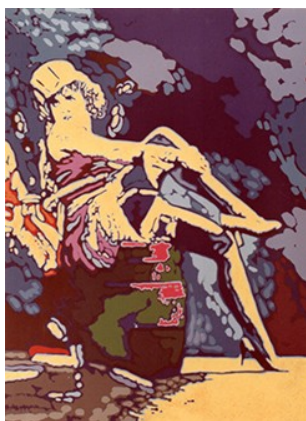


Fig. 20 Giangiacomo Spadari 'Marlene Dietrich' (1979) Fig. 21 Eduardo Arroyo 'Fausto' (1979)

Los cinco originales fueron estampados sobre Papel Super-Alfa de la Casa Guarro de 250 gr. Esta cartpeta última de las editadas por el P.C.P.V., es la más cuidada y elaborada de todas, el resultado se debe tanto a los excelentes trabajos como por el esmerado tratamiento de los talleres Ibero-Suiza. Por su complejidad técnica destaca el trabajo de Arroyo (Fig. 21) en la que se combinan tintas mates y brillantes junto a la utilización de capas de tinta de diversos grosores lo que produce una textura casi pictórica, calidad poco frecuente en aquellos momentos y que con posterioridad se ha utilizado en otros trabajos. La obra de Mondino también presenta una novedad al incluir una doble hoja de acetato estampada y superpuesta a la estampa de papel. Destacan los otros tres originales por su belleza, particularmente nos llama la atención la del Equipo Crónica por la sutil referencia al propio oficio y técnica de la serigrafía (ver apdo. 4.3.1).

Con independencia de las carpetas, el Partido Comunista editó dos serigrafías sueltas. La primera con motivo del 1er Congreso Constituyente, con un precioso original del italiano Valerio Adami, diseñada especialmente para la agrupación valenciana, en la que se incluía un texto: "PARTIT COMUNISTA DEL P.V." que resultó un fracaso económico en ventas a pesar de su extraordinaria calidad. La segunda de estas estampas fue una creación de Juan Genovés, publicada en 1981 para subencionar el 2º Congreso, se titula "Ruta" (103)¹⁰³ y fueron editados 500 ejemplares, es una composición de nueve fotogramas realizados por positivos fotográficos, llevando la serigráfica a un preciosismo técnico de reproducción que raya los límites del medio.

Esta misma iniciativa editorial para perseguir similares fines fue llevada a cabo por el Partido Socialista Popular (P.S.P.) quien, con motivo de importantes efemérides lanzó al mercado algunos portafolios de obra gráfica

¹⁰³ (103) ALVAREZ, Joan "Juan Genovés ha creado "el espacio del miedo" "Diario Levante", 11 de Junio de 1981

de diversos artistas, el primero de los cuales fue editado en 1976 donde reunió diez trabajos de 50x65 cm. de los artistas: Armengol, Aranz Bravo, Bartolozzi, Arcadio Blasco, Canogar, de Celis, de Blas, Michavila, Antoni Miró e Yturralde. En esta misma carpeta se incluyó un retrato de Rafael Alberti, realizándose 100 ejemplares, firmados y numerados del 1 al 100, más 12 pruebas de artista. Estos trabajos fueron estampados en su totalidad en las prensas de Ibero-Suiza.

Dos años más tarde (1978) fue editada una segunda carpeta con motivo de la fusión del Partido Socialista Popular y el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), en que se contó con la colaboración de diez artistas: Albacete, Alfageme, Boix, Caballero, Canogar, Echaux, Gabino, Sanz, Soria e Yturralde, de las que se realizaron una tirada de 132 ejemplares, de ellos 30 pruebas de artista, dos de taller y el resto de la edición venal, a un tamaño de 50x65 cm. Además se incluían otras dos estampas a una sola tinta (roja) con dos fotografías tramadas de Carlos Marx y Pablo Iglesias fundador del Partido Socialista en 1879. El conjunto de los trabajos se realizaron en el taller valenciano de Ibero-Suiza.

La última de estas publicaciones socialista ⁽¹⁰⁴⁾¹⁰⁴ fue llevada a cabo en 1978, con el título “Al País Valencià 9”. Se incluyó en ella ocho serigrafías y un poema de Vicent Andrés Estellés, que mecanografiado y ampliado al tamaño de 63x48 cm. se estampó al igual que el resto de los trabajos, en serigrafía, por Ibero-Suiza. Los artistas participantes fueron: Alfaro, Armengol, Boix, Heras, Martí Quinto, H. Mompó, J. Renau e Yturralde; este conjunto de nueve trabajos se lanzó en conmemoración del ‘Nou d’Octubre’ Día Nacional del País Valenciano y cuya presentación-exposición tuvo lugar en la Galería Punto de Valencia.

Al igual que los partidos políticos y las galería de arte han contribuido a la expansión de la serigrafía en nuestro país, otras iniciativas, no comerciales, han aportado en gran medida un impulso loable a la producción de la gráfica. Entre la gran variedad de ejemplos aislados en el Estado Español podríamos citar aquí dos carpetas.

La primera de ellas, editada en 1977, lo fue por el Museo Internacional de la Resistencia ‘Salvador Allende’ gracias a la desinteresada aportación de diversos artistas. Esta carpeta contiene únicamente una serigrafía (los demás trabajos incluidos en este conjunto son aguafuertes y litografías) correspondiente al Equipo Crónica, titulada ‘Polil’ y ejecutada bajo la dirección de los artistas (M. Valdés y R. Solbes) en los talleres Ibero-Suiza de Valencia (ver apdo. 4.3.6)

¹⁰⁴ (104) Anónimo *El arte en carpetas. Serigrafías socialistas*. Revista “Valencia Semanal” n. 47, 19-26 Nov. 1978, pág. 38

La segunda carpeta a la que hacíamos referencia fue editada en 1979 por el semanario 'La Calle' de Madrid, con el título 'El artista en LA CALLE', consta de seis serigrafías, estampadas en los talleres Ibero-Suiza S.L. de Valencia, de los artistas: Rafael Alberti 'Prisma y poema', Alberto Corazón (título desconocido), Equipo Crónica 'Personaje desconocido' (ver apdo. 4.3.7), Joan Genovés 'A la calle', Equipo Realidad 'Bodegón La Calle' (ver apdo. 3.4) y Josep Reanau 'Sociedad de consumo'. Además se incluyó una xilografía de Agustín Ibarrola.

Paralelamente a esta carpeta, este mismo semanario editó un grabado de José Ortega titulado 'Encina ibérica con miedo'.

2.5.1 La actividad editorial en Valencia

La actividad en torno a la serigrafía artística en Valencia ha venido desarrollándose a lo largo de su corta historia más en el terreno de la estampación que en el editorial. El crecimiento de los talleres de serigrafía no ha estado en relación directa al número de editores (y por consiguiente al número de trabajos editados), lo que viene a demostrarnos lo débil del mercado autóctono. Gran parte de las estampas realizadas en los talleres valencianos lo ha sido por encargo de editores foráneos para cubrir la demanda creciente en el mercado nacional, particularmente de editores y galeristas madrileños.

Con todo, los inicios del foco serigráfico en Valencia se centran en los trabajos del Equipo Crónica y del taller Ibero-Suiza, trabajos que fueron costeados en sus principios por el propio equipo; sin embargo uno de los primeros galeristas que se prestó a editar serigrafías fue Vicente García Cervera (director de la galería Val i 30 de nuestra capital).

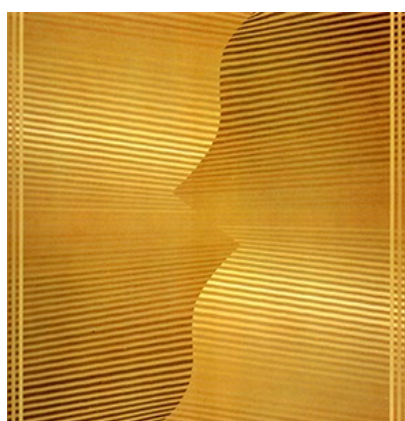
Este galerista colaboró desde un principio de manera directa con el Equipo Crónica, convirtiéndose así en uno de los primeros en editar mediante esta técnica en toda España; la obra a la que hacemos referencia "La cultura de Occidente" se publicó en el año 1968, haciéndola coincidir con la segunda exposición de éstos, en esta galería. (ver apdo. 4.3.3).

A esta obra le siguieron otros trabajos, tanto del E. Crónica como de otros artistas: Martí Quinto, Miguel Navarro, Jorge Mercé, Morea, Ramirez Blanco, etc. siempre de forma esporádica; sin que por ello, debamos dejar de dar constancia de la importante labor realizada por Vicente García en potenciar este medio gráfico desde sus inicios.

Otro de los galeristas que han contribuido sobremanera a la edición de obra gráfica siempre en la forma de serigrafías ha sido Miguel Agrait, director de la Galería Punto de esta ciudad, dedicado en mayor amplitud a la actividad expositiva y en un segundo término a la faceta de editor, que de manera escalonada lo ha hecho con diversos artistas, entre los que se encuentran: Eusebio Sempere (1970) (Fig. 22) (105)¹⁰⁵; Agustín de Celis, 1972 (serie de 5 serigrafías tituladas ‘Archivadores’, se estamparon 99 ejemplares) Paluzzi 1972 (*), Yturralde 1973 (*), dos serigrafías de Isabel Villar 1973 (*), Gregorio Prieto 1973 (*), Equipo Realidad 1973 (*), Javier Calvo 1973 (*), dos serigrafías del Equipo Realidad 1974 (ver apdo. 3.4) (*), Viola 1974 (*), Vostel 1976 (*), dos serigrafías de Josep Renau 1977 (*), Guinovart 1979 (*), Equipo Crónica 1980 (*), Genovés 1985 (*) Michavila y Feito (*)¹⁰⁶.

En 1973 nace la galería Temps en la calle Cocinas 5 y 7 de Valencia, que dedicó cierta atención a la producción de obra gráfica centrada en la serigrafía desde sus comienzos y editó algunos trabajos sueltos de los artistas: Andrés Cillero (cuya obra sirvió además como cartel para la inauguración de la galería) Joan A. Toledo (ver apdo. 3.4), Bartolomé Roca, etc., sin alcanzar mayor volumen debido a su temprana desaparición.

Peor suerte corrió la galería Viciana, creada en 1977 por Eduardo Vila, y que en el corto periodo de dos temporadas dejó patente su faceta de editor al publicar hasta cinco serigrafías de los artistas valencianos: Carmen Navarro, Martín Caballero, Miguel A. Ríos, María Montes y Ana García Pan, de las que se publicaron 100 ejemplares de cada una, trabajos todos ellos estampados por el serígrafo Armando Silvestre (ver apdo. 3.3.1).



¹⁰⁵ (105) Esta obra que figura sin título, estaba destinada a formar parte de una carpeta que no llegó a concluirse. SILIO, Fernando *Sempere. Obra gráfica*. Madrid, 1982, pág. 191

¹⁰⁶ (*106) Todas estas obras fueron estampadas en el taller Ibero-Suiza de Valencia y aparecen referenciadas con títulos, dimensiones, número de tintas y tipo de soporte en el archivo de producción de este taller, para su consulta ver apdo. 3.3

Quizá la aventura más insólita dentro del campo de la obra gráfica en Valencia lo constituyó la galería 'L'Eixam' (Gruo d'Art Seriat del País Valencià) que nació del "interés por la difusión de la estampa y por su utilización en un medio más amplio" (38)¹⁰⁷, bajo la dirección de Manolo Olmos Gil y Juan Manuel Llopis Matoses y aglutinó a un amplio grupo de artistas sin relación estética entre sí, pero vinculados al país valenciano y a trabajar en un medio común: la obra gráfica. El 9 de octubre de 1965 fue inaugurada la sala que sirvió como centro para exhibir tanto los importantes fondos de que disponía como para las diversas muestras monográficas de artistas; fue ubicada estratégicamente en un bajo próximo al lugar donde tuvo sede la imprenta Lambert Palmar, primer establecimiento tipográfico valenciano. Otra de su facetas fue la edición de carpetas de las que se publicaron cuatro; dos de Juan Manuel Llopis, una de Carlos Pérez Bermudez (todas ellas en linóleo) y otra de Manolo Delgado, por procedimientos mixtos. Por su parte Juan M. Llopis editó al menos 14 serigrafías entre 1975 y 1977 (39)¹⁰⁸ todas ellas reproducidas en los talleres valencianos (Vicente Silvestre, Lola Giménez, Ibero-Suiza). Junto a estas facetas el grupo desarrolló otras actividades destinadas a promover y dar a conocer la obra gráfica y sus procedimientos técnicos, siendo la de mayor importancia la muestra itinerante que bajo el título "57 artistas i un País" (40)¹⁰⁹ se inauguró en la Sala de Exposiciones del Museo Histórico Municipal del Ecmo. Ayuntamiento de Valencia, patrocinada por el ayuntamiento y la Diputación de Valencia y que recorrió diversas poblaciones del País Valenciano.

Otra importante contribución en la labor editorial de obra gráfica, centrada casi exclusivamente en la serigrafía, surge en Valencia con la creación de la entidad "Promociones Culturales del País Valencià S.A.", dedicada a diversas facetas de la cultura plástica, entre las que destaca su contribución con la edición de dos carpetas de serigrafías, la primera de las cuales corresponde a la temporada 1982-83 en la que se incluyeron obras de los artistas: Rafael Alberti, Jordi Ballester, Rafael Calduch, José Guinovart, José Morea, José Ortega, Josep Renau, Horacio Silva, Salvador Soria (Fig. 23), Ramón de Soto, Rosa Torres (Fig. 24), e Yturralde, y una segunda de los años 1984-85, con obras de: Anzo, Aragonés, Azorín, Carmen Calvo, Andrés

¹⁰⁷ (107) PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Arte" *Tierras de España. Valencia*. Publicaciones de la Fundación Juan March Noguera, Madrid, 1983, pág. 391

¹⁰⁸ (108) *Obra gráfica de Juan Manuel Llopis* (Catálogo) Gabinete técnico comercial Delta Promoción, calle Literato Azorín, 8, Valencia

¹⁰⁹ (109) *57 Artistas i un país. L'Eixam, art seriat del País Valencià*. (Catálogo) Ayuntamiento de Valencia, 6 al 30 diciembre 1979

Cillero, Genovés, Eva Mus (Fig. 25), Michavila, M.A. Ríos, Vento, Salvador Victoria y Antonio Saura.



Fig. 24 Rosa Torres Palmeras 10 colores 1974

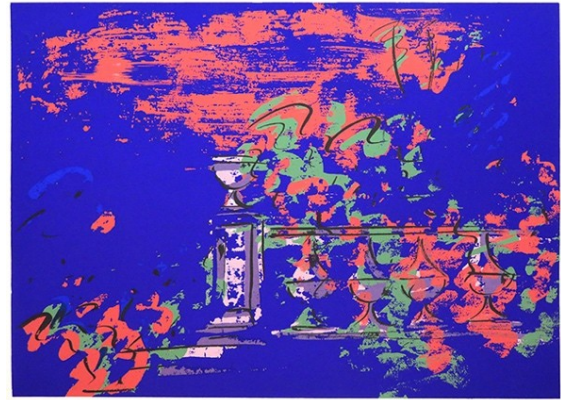


Fig. 25 Eva Mus S/T 1984

A la actividad de estos promotores editoriales cabe sumar la llevada a cabo por Vicente García, director de ‘Gráficas Vicent’, quien en una de las más cuidadas producciones ha publicado estudios monográficos de diversos artistas valencianos, acompañadas con una carpeta de cada uno de cuatro artistas: Genaro Lahuerta, Francisco Lozano (1978), Joaquín Michavila (1982), con cinco serigrafías de la serie ‘El llac’, y en preparación otra de Luis Arcas.

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

Dentro de esta actividad editorial aparecen también la de los organismos oficiales, en particular la publicación en 1984 de un importante conjunto de obras que acompañan al texto del ‘Estatut d’Autonomía de la Comunitat Valenciana’, en la que se incluyen las obras de los artistas: Anzo, R. Armengol, J. Ballester, M. Boix, R. Calduch, C. Calvo, J. Cardells, J. Ramón Castejón, A. Gabino, J. Genovés, A. Heras, J. Michavila, A. Miró, M. Navarro, E. Sempere, S. Soria, R. de Soto, J. Teixidor y J. M^a Yturralde.

2.6 LOS MÚLTIPLES

La obra de arte seriada ha tenido siempre hasta nuestros días un campo limitado a la producción de grabados, y a su producto, la estampa. En la actualidad y merced a los nuevos medios de reproducción, se ha abierto un nuevo campo en la creación de obras artísticas, mediante una matriz o modelo directamente elaborado por el artista y concebido para permitir la multiplicación infinita; ello puede tener su paradigma en los sistemas masivos de producción en serie desarrollados en la actualidad, de los cuales el arte, es uno de sus reflejos más directos.

Se trata pues de una situación similar, aunque inversa, a la que experimentan algunos productos de consumo, en la que sus fabricantes para

‘distinguir’ al comprador limita la producción de ciertos artículos a un número determinado y etiquetándolos como ‘producción limitada’. Quizá el ejemplo más significativo lo encontramos en algunos libros de los que se elabora una edición aparte con mayor lujo y se les apostilla como ‘edición limitada’. Frente a aquellas ediciones cuya pretensión es lograr tiradas masivas y sucesivas reediciones, existen otras que previamente se limita el número de ejemplares (ediciones de bibliófilo) para adquirir una más alta cotización. Dentro del mercado artístico estas posibilidades se han explotado de igual manera.

Los múltiples artísticos se conciben con los materiales y métodos de aplicación más diversos. Uno de ellos lo constituye la serigrafía, por su perfecta adaptabilidad a la estampación de todo tipo de superficies y materiales; entre los diversos modelos de múltiples se encuentra el lienzo serigrafiado (firmado y numerado por motivos comerciales); aunque su proceso de realización sea prácticamente similar al de la obra gráfica (estampa) el producto resultante dista mucho de una stampa propiamente dicha, ya que aparentemente tiene las mismas características que una pintura única (cuadro). Es por ello que debemos considerar el múltiple como una obra autónoma e independiente de cualquier otra producción artística. Como ha señalado Gillo Dorfles, el múltiple es una *“nueva ‘entidad’ estética consistente en la réplica en serie de un prototipo creado adrede para su repetición, en realidad es algo menos pero también mucho más que una ‘copia’ de un ejemplo único; de ese ‘unicum’ tan acariciado por las ávidas manos del coleccionista, del mecenas, del director de museo. Y es sin duda mucho más (aunque parezca que es lo mismo) que una copia de grabado (lito,-xilo-seri-gráfico)* (110)¹¹⁰.

La producción de múltiples en los que ha intervenido el medio serigráfico es muy variada, especialmente en el lienzo. Entre estos últimos se encuentran los realizados por E. Sempere, E. Crónica, Agustín de Celis, Barjola, Isabel Villar. Pero también se han estampado serigrafías para múltiples sobre otros materiales: cartón, plástico, madera que posteriormente manipulados permiten crear todo tipo de formas y figuras, inclusive volumétricas y corpóreas, sin que el espectador repare en ese matiz. Son ejemplos de ese tipo de obras los cubos de madera y los cartones troquelados del Equipo Crónica, las estampas encajadas en los volúmenes de plástico prefoamado de Darío Villaba (editado por el Grupo 15 de Madrid), o las serigrafías sobre hormigón de Antonia Payero (111)¹¹¹.

¹¹⁰ (41) DORFLES, Gillo *Sentido e insensatez del arte de hoy*. Fernando Torres, Valencia, 1973, pág. 119

¹¹¹ (42) *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972*. (Catálogo General) Madrid, Sección Grabado, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

3 LA SERIGRAFÍA ARTISTICA EN VALENCIA

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

3.1 SITUACIÓN PREVIA: CONDICIONES SOCIALES Y ARTÍSTICAS

¿Cómo sobrevino la elección de un medio como la serigrafía, ‘a priori’ más desconocido que otros sistemas y de menor tradición dentro de los históricamente asociados a los medios artísticos?

No se puede señalar un hecho concreto que sirviera de desencadenante para que el Equipo Crónica se introdujese en el campo de la serigrafía artística. A los antecedentes estudiados (de los que ya se tenía noticias) habría que añadir el encuentro con José Kámarer, dueño con Gabino Escribá, del taller ‘Ibero-Suiza’ (dedicado a trabajos comerciales, fundamentalmente publicitarios) lo que les sirvió para comprobar ‘in situ’ los procesos serigráficos y sus resultados obtenidos con las tintas planas, tan eficaces y representativas en sus trabajos pictóricos.

Una diferencia de cinco años separa los primeros incunables estampados en Madrid de los aparecidos en Valencia, que datan de 1965. Este retraso tuvo como causa la precaria situación cultural y artística en que se encontraba la capital valenciana; no sólo en lo que respecta a las cuestiones técnicas (ya existían en Valencia varios talleres dedicados fundamentalmente a

la estampación comercial) sino, en menos importancia, el descomocimiento de la aplicación de esta técnica a la obra gráfica.

La falta de una perspectiva tanto cultural como artística provocó un continuo éxodo de las jóvenes generaciones de artistas valencianos, formados en la Escuela de Bellas Artes, que optaron por salir fuera de España: Salvador Soria, José Vento, Hernández Mompó, Salvador Victoria y otros muchos y entre ellos el caso de Eusebio Sempere que en 1948 y al año escaso de terminar sus estudios ya se encontraba en la capital francesa. La ausencia de éstos (sabia renovadora) contribuyó aún más a la atonía normalizada y a la ausencia de nuevas propuestas que renovaran el panorama artístico valenciano. En palabras de Tomás Lloréns: *“Una ciudad, por lo que a las artes plásticas se refiere, marginada de las grandes corrientes europeas. Especialmente después de 1939, el aislamiento en que se hundió todo el territorio español cubrió a Valencia con un manto de la más negra noche cultural. Con respecto a Barcelona y a Madrid el despertar fue tardío”* (112)¹¹².

Las principales causas de esta raquítica situación por la que atravesó Valencia son, entre otras, las siguientes:

A) El fuerte peso de la tradición: la plástica valenciana había quedado varada en dos fórmulas: una de raíz academicista y otra anclada por el lastre creado por Sorolla y su escuela ‘los sorollistas’; ambas hicieron difícil la ruptura con la tradición, abriéndose hacia nuevas formulaciones plásticas, más acordes con los aires renovadores que atravesaban otros países europeos.

B) La falta de colaboración institucional: la escasa ayuda prestada por los organismos oficiales para la promoción de los jóvenes artistas; ésta se limitaba únicamente a las becas que la Diputación Provincial daba en las modalidades de pintura (paisaje y figura) escultura y grabado, muy mediatizadas por su carácter academicista; no hay que olvidar la opción que ofrecía la beca de la Casa de Velázquez (en Madrid) que concedía el Ayuntamiento de Valencia.

C) La carencia de canales de distribución de la obra: la inexistencia de salas de exposiciones y galerías públicas o privadas dedicadas de forma permanente a la exhibición, venta y distribución de obra gráfica que promovieran un mercado, condicionó la mayoritaria producción de ésta. Los únicos acontecimientos plásticos a los que se podía concursar se centraban en el Premio Señera del Ayuntamiento y el Salón de Otoño del Ateneo Mercantil. Vicente Aguilera Cerni en su ‘Iniciación al arte español de postguerra’ deja claro que sólo Barcelona poseía un mercado artístico que se bastaba así mismo: *“Porque el de Madrid -como en parte el de Barcelona- se basa en la exportación del*

¹¹² (112) LLORENS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 15

arte contemporáneo español, en las conexiones con las galerías extranjeras y en las ventas a compradores de otros países, que hacen sus adquisiciones en España. El coleccionismo indígena es reducidísimo” (113)¹¹³.

En estas circunstancias era difícil pensar que se crearan unas perspectivas para el desarrollo de esta nueva técnica artística en Valencia, tanto por lo novedoso de este procedimiento y sus resultados como por la situación en que se encontraba el mercado artístico en nuestra ciudad. A todo lo cual se unió las reticencias de un gran número de compradores por ser una obra seriada y que requiere una mayor capacidad de mercado y la suficiente infraestructura para absorber y canalizar toda la producción de una tirada (que suele comprender como término medio 75 ejemplares).

El escaso mercado valenciano estaba centrado en la pintura, (por su condición de obra única), lo que convertía al grabado en un elemento extraño y poco valorado dentro del circuito del arte. La generalizada incompreensión que ha venido sufriendo este medio en nuestro país, desde principio de nuestro siglo (acentuada en nuestra capital), fue la causa de que muchos artistas, más interesados por el medio que por las ventas, lo cultivaran de forma esporádica y que, inclusive profesionales como Ernesto Furió, uno de los grabadores-burilistas de estilo clásico más recocidos de España, abandonara la práctica de grabar al aguafuerte ‘vistas urbanas, paisajes y rincones típicos’ por la falta de escaso éxito comercial. En el importante estudio de Sanchis Guarner, podemos leer a este respecto: *“I justament aquell any 1952, quan acabà d’arribar al cim de la seua carrera com a gravador, Ernest Furió inicia una forma i imprevisible evolució de la seua activitat artística. Furió, guardonat amb els maxims premis i honors com a gravador, deixa professionalment el buril y la cubeta, i comença a pintar aquarel·les”* (114)¹¹⁴.

Sin embargo y durante los años que precedieron a la aparición de las primeras serigrafías valencianas (1965), el interés por el grabado crece en muchos jóvenes artistas atraídos, unos por las características del oficio y las peculiaridades de su lenguaje y otros por las posibilidades de difusión del medio; de esta forma: *“el gran arte ha podido orientarse de este modo hacia los estratos del público cuya adquisición de un cuadro o una escultura resulta totalmente prohibitiva”* (115)¹¹⁵.

¹¹³ (113) AGUILERA CERNI, Vicente *Iniciación al arte español de Posguerra*. Península, Barcelona, 1970, pág. 65

¹¹⁴ (114) SANCHIS GUARNER, Manuel *València els seus gravadors i la gran aventura d’Ernest Furió*. Vicent Gràcia Editores, Valencia, 1977, pág. 71

¹¹⁵ (115) CATALÁ NOGUÉS, Miguel Angel *100 años de pintura, escultura y grabado valenciano. 1978-1978*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, pág. 230

Esta pléyade de artistas-grabadores, con posterioridad a las incursiones tanto del Equipo Crónica como de la mayoría de miembros de Estampa Popular en la serigrafía, se fueron incorporando al nuevo procedimiento conforme iban creciendo las perspectivas de mercado de obra gráfica tanto en Valencia como en el resto de España.

3.2 UNA REACCIÓN INNOVADORA

La puesta en marcha de Estampa Popular supuso el punto de arranque de una renovación plástica, conjunta y autónoma, para nuestra ciudad. Lentamente se va conformando un nuevo panorama (revistas de arte, nacimiento de una crítica más acorde con la realidad del momento, apertura de nuevas galerías, etc.) que permitieron a los artistas trabajar en Valencia, aunque sufriendo las limitaciones que se venían padeciendo, lo que les obligaba a un constante contacto con los otros dos centros nacionales más importantes: Madrid y Barcelona, y a la apertura hacia otras capitales europeas, principalmente Italia y Francia.

Entre las motivaciones que hicieron replantearse a estos artistas la creación de grupos de trabajo y mantener una serie de contactos con la realidad social circundante citaremos en primer lugar una toma de postura frente al hecho artístico y social, que se manifiesta en el primer manifiesto de Estampa Popular de Valencia, redactado por el crítico Tomás Lloréns:

“El movimiento (de Estampa Popular) considera que una obra artística es importante en tanto en cuanto está saturada de las aspiraciones colectivas del grupo humano en el que se produce, que, en consecuencia, un esfuerzo artístico sólo puede ser auténtico en la medida que se hace cara al público concreto con que se convive, pero que a la inversa el consumo de productos artísticos sólo puede enriquecer al público en la medida en que le ayude a tomar conciencia de las condiciones reales sobre las que puede construir sus propias aspiraciones” (116)¹¹⁶.

A la vez que este manifiesto, se dan también una serie de importantes acontecimientos culturales, cambios sociales que se reflejan en el plano artístico por la creación de la revista de crítica de arte ‘Suma y sigue del arte valenciano’ en 1962, la aparición de las primeras galerías dedicadas al arte de vanguardia (sala Mateu y Val i 30) y el importante giro que el Grupo Parpalló (formado en 1957) dio a la pintura rebasando los límites estrictos de la plástica artística. El grupo llevó a cabo una intensa labor informativa y de discusión

¹¹⁶ (116) LLORENS, Tomás *Estampa Popular de Valencia*. Texto para el catálogo que realizó E. P. en la Facultad de Medicina en diciembre de 1964

sobre aspectos del arte actual, y para ello creo la edición de la revista ‘Arte Vivo’ (117)¹¹⁷.

Centrado en este ámbito y apoyo de los críticos, Vicente Aguilera Cerni y Tomás Lloréns, surge con pujante fuerza Estampa Popular de Valencia en 1964, promovido en su mayoría por un grupo de artistas jóvenes recién acabados sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y con propuestas similares a otras formaciones de Estampa Popular creadas en España. Esta nueva formación buscaba una renovación del lenguaje artístico y participaba, al mismo tiempo, de las nuevas corrientes ‘realistas’ que habían tomado cuerpo tanto en Europa como en los Estados Unidos, en contraposición a la corriente informalista, sin renunciar a los progresos de las etapas precedentes. Solbes y Valdés (E. Crónica) ofrecen su visión sobre estos primeros años de 1960: *“La vida cultural adquiere un nuevo sentido y paralelamente las luchas reivindicativas obreras en el panorama de transformación social del País Valenciano crean perspectivas de optimismo y solidaridad en los más diversos estamentos de la sociedad. Los artistas e intelectuales comienzan a interrumpir la emigración forzosa a Madrid, Barcelona o al extranjero que se venía haciendo. Por aquellos años ya empezamos a quedarnos algunos, incluso se inició los rudimientos de un mercado artístico autóctono. Fue un momento prometedor”* (118)¹¹⁸.

No podemos calificar de casual el hecho de que a principio de los años 60 aparezca en toda España una serie de grupos de artistas de tendencia realista, ni calificarlo de revulsivo estilístico frente a corrientes como el informalismo o el arte normativo que estaban en aquellos momentos en su apogeo; esta corriente artística representó, también, una toma de conciencia y la consiguiente postura ante la situación política, económica y cultural de aquellos días.

“la circunstancia social es la típica de un país en pleno semidesarrollo, conformado por una aristocracia decadente absorbida por la alta burguesía, en su variante alta, media y baja, y la masa trabajadora a gran distancia. Es decir, una sociedad de contrastes muy marcados siempre presentes, oprimiendo la buena organización social y las conciencias de algunos miembros de la burguesía, cuna frecuente de una nueva intelectualidad. Dos son, por tanto, los elementos destacables en el panorama: la distancia y la presión sobre las conciencias, con una hipotética presión sobre -todas- las conciencias” (119)¹¹⁹.

¹¹⁷ (117) BARROSO VILLAR, Julia *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*. Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979, pág. 207

¹¹⁸ (118) MARIN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* Nau Llibres, Valencia, 1981, pag. 88

¹¹⁹ (119) BOZAL, Valeriano *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pág. 194

Esta situación dio origen a la formación de varios grupos con que el nombre de Estampa Popular aparecieron en varias ciudades españolas dedicados especialmente a la creación y difusión de grabados basados en un lenguaje de fácil comprensión, de carácter expresionista-realista que denuncia la situación por la que se atraviesa en el país, frente a los planes de desarrollo y estabilización del gobierno: *Ya no podemos descansar nuestra conciencia estética sobre bodegones ni sobre fuegos artificiales de la exaltación onírica*” (120)¹²⁰.

El intento pues más generalizado del movimiento de Estampa Popular pretendía entroncar con la amplia tradición del grabado popular que se desarrollo por lo general en matrices o tacos xilográficos y realizados por entalladores anónimos, con alusiones a temas coyunturales de orden político, religioso y de acontecimientos sociales; tratados con un sentido crítico y a veces satírico, se editaban en hojas sueltas adjuntando a la imagen cortos textos explicativos del hecho aludido y se vendían por las plazas y ferias de los pueblos, exhibidas al público en tenderetes, colgadas de cordeles, de ahí que se conozca con el nombre de ‘literatura de cordel’ en sus distintas modalidades de romances, aucas, aleluyas, ventallas, etc. y que tienen permanencia hasta el siglo XVIII para dar paso a la prensa ilustrada, entre cuyas especialidades se encuentra la sátira. *“La necesidad popular de conocer o censurar ciertos actos de la vida social produjo unas formas breves de literatura ilustrada con grabados generalmente satíricos, en pequeñas hojas montadas en forma cuadrangular con mango para ventalles o mosqueros, y esto también parece ser forma típica en España”* (121)¹²¹.

Esta forma de crítica social tiene en Goya (el grabador más prestigioso y reconocido internacionalmente) el precedente más lejano, aunque no esté entroncado con una raíz popular puesto que, tanto por su lenguaje como por el medio utilizado (grabado calcográfico), quedaba vedado para el consumo del pueblo por el alto precio de este tipo de grabados. En la serie ‘Los Caprichos’ realizó una sutil caricatura, a veces rayando en lo grotesco, una visión de la sociedad de su época que llega hasta el absurdo, en los ‘Desastres de la Guerra’ (1810-1820) donde reflejó el brutal dramatismo de la contienda, al igual que lo hicieron sus compañeros, los intelectuales ‘ilustrados’. Durante los periodos que éstos estuvieron en el poder, Goya publicó sus grabados, pero a la caída de aquellos sufrió las presiones del ‘Santo Oficio’ por sus críticas al poder y a las instituciones, lo que le obliga a regalar a la corona la colección de ‘Los Caprichos’ en 1803 a la vista del escaso éxito que habían obtenido los grabados y para evitar las posibles represalias.

¹²⁰ (120) NICOLAS, Vidal *“Estampa Popular Vasca”* Artículo recopilado en JULIAN, Inma/TAPIES, Antonio *Diálogos entre arte, cultura y sociedad*. Icara, Barcelona, 1977, pág. 179

¹²¹ (121) DURAN SAMPERE, Agustí *Grabados populares españoles*. Gustavo Gili, Barcelona, 1971, pág. 9

También, y desde el punto de vista social y político, en el movimiento de Estampa Popular encontramos claras referencias a las obras de José Gutierrez Solana, Alfonso Castelao, Arturo Souto o los carteles de Josep Renau, sin olvidar el presente del mejicano José Guadalupe Posada (1852-1913) que mediante la xilografía y el linóleo (también lo hizo en zincografía) ¹²² grabó de forma primitiva la conmemoración de crímenes, ejecuciones, desastres y personajes populares, teniendo como continuadores a los muralistas Rivera, Siqueiros y Orozco.

Con estos precedentes se inicia en Valencia, durante el verano de 1964 las primeras reuniones entre un alto grupo de jóvenes artistas, entre ellos, y según Ricardo Marín: *“Anzo, Armengol, Boix, Calatayud, Gorrís, Heras, Marí, Martí, Peters, Solbes, Toledo y Valdés, en cuanto a los pintores, Tomás LLoréns y Aguilera Cerni en cuanto a los críticos, son los asistentes más frecuentemente nombrados, aunque no todos ellos participaron del mismo modo, ni con la misma asiduidad”* (123)¹²³.

Estas reuniones dieron como resultado la creación de Estampa Popular de Valencia, un poco más tarde y de manera paralela nace el equipo Crónica, apenas unos meses después de celebrarse en Italia la exposición itinerante ‘España libre’ en la que participaron los artistas valencianos Rafael Solbes y Manolo Valdés.

La serigrafía artística en Valencia M. Silvestro

Al parecer en estas primeras reuniones de los artistas surgieron diferentes posturas de la línea a seguir. Algunos plantearon llevar una actuación más ecléctica respecto a las otras agrupaciones de Estampas Populares ya creadas en España, otros ir a la búsqueda de unas características más propias y autóctonas: *“Monjalés quiso mortar Estampa Popular de Valencia, lo que pasa es que él iba por una línea más paralela a Zamorano u Ortega, pero el E. Crónica junto con Aguilera Cerni también nos lo propusieron y vimos que esta línea tenía unos criterios más evolucionados ideológica y plásticamente”* (124)¹²⁴.

Acabó dominando la segunda postura, apoyada por los críticos Aguilera y Lloréns, menos hipotecada al expresionismo tradicional y al trasnochado tema de la marginación del hombre del campo que se hace patente a través de la utópica imagen de *“un hombre con sombrero de paja y un burro al lado, como en las obras de Francisco Alvarez, pues a nosotros no nos decía nada nuevo* según comenta

¹²² (122) Al parecer y según Fernando Gamboa, de las dos mil planchas aproximadamente que grabó Posada, de las cuales se conservan mil, algunas son de madera, pero en su mayor parte son de plomo y zinc, una aleación que se utiliza en la creación de los “caracteres de imprenta y que es suficientemente suave para dibujarla con la gubia y suficientemente dura para tirar varios miles de copias”. Véase WESTHEIM, Paul *El grabado de madera*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1954, pág. 241

¹²³ (123) MARIN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica plástica valenciana (1964-1975)* Nau Llibres, Valencia, 1981, pag. 83.

¹²⁴ (124) Entrevista mantenida por el autor con Jordi Ballester en su estudio el 12 de Junio de 1985.

Joan A. Toledo ya que en aquel momento se da “una confluencia entre el querer por un lado integrarse en Estampa, aunque no estábamos de acuerdo con las estéticas que tenían otras Estampas, basadas primordialmente en un expresionismo demasiado ruralista, que era en realidad lo que estaba haciendo Ortega; era una manera de releer lo que ya había hecho en un determinado momento Picasso, o sea que ya estaba muy retraducido” (125)¹²⁵.

En efecto, fruto de aquellas conversaciones, salieron unos novedosos planteamientos sensiblemente distintos a los de otras estampas: madrileña, cordobesa o vasca (ya formadas); en éstos se definen algunas características diferenciables desde el primer momento y que se recogen en el texto del catálogo que se publicó con motivo de la exposición del grupo en la Facultad de Medicina de Valencia, redactado por Tomás Lloréns que en su parte final señala: “Al hacer suya esta reformulación básica de Estampa Popular, el grupo de Valencia entiende haber llegado a las siguientes conclusiones:

Primera. Que los contenidos éticos que el artista propone lograrán una mayor eficacia en tanto en cuanto el espectador acceda a ellos por una vía objetivadora, e incluso satírica, eludiendo, en lo posible, los enfoques líricos o encomiásticos. El carácter satírico tradicional de la mayor parte de las obras de arte originariamente populares parece confirmar esta conclusión, y ello de una manera especialmente característica de las manifestaciones artísticas populares del pueblo valenciano.

Segunda. Que la eficacia dependerá en gran parte del grado en que se consiga proponer los contenidos éticos de una manera correcta, por medio de referencias concretas a situaciones reales vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. En este sentido, el grupo de Valencia no muestra ninguna preocupación por evitar las referencias anecdóticas y si en cambio por evitar los tópicos cuya repetición no eleva, sino disminuye la lucidez del espectador.

Tercera. Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, T.V., prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala.

Estas conclusiones, naturalmente, no pretenden definir una esencia, sino fundamentar un programa, y el grupo de Valencia, en consecuencia, las considera tan provisionales como lo exigían ulteriores desarrollos del trabajo en grupo” (126)¹²⁶.

Quizá el elemento que más les diferencia del resto de las estampas populares se encuentre en las fuentes iconográficas, que eran seleccionadas

¹²⁵ (125) Entrevista mantenida por el autor con Joan A. Toledo en su estudio el 19 de Junio de 1985.

¹²⁶ (126) LLORENS, Tomás *Estampa Popular de Valencia*. Texto para el catálogo que realizó E. P. en la Facultad de Medicina en diciembre de 1964.

directamente de los más variados medios de comunicación de masas, así del programa de televisión 'Reina por un día' (Martí Quinto), alusivos a la prensa, 'Levante' (anónimo), del comic (en el cartel de la exposición de Cullera). La propaganda y publicidad era el tema común en todas las imágenes del calendario de 1968. (Fig. 26-27)



La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Fig. 26-27 Calendario de Estampa Popular 1968. Portada A. Alfaro / Mes de Enero F. Jarque (Serigrafía)

3.2.1 Estampa Popular de Valencia

Durante los casi cuatro años de existencia de la agrupación de Estampa Popular de Valencia, que se entiende desde el verano de 1964 hasta el año 1967, podemos apreciar en sus obras una serie de cambios que afectaron en la lógica y particular evolución de cada uno de los artistas, puesto que la formación contaba con diversos componentes independientes entre sí, con un planteamiento estético común; pero las obras siempre tuvieron el carácter personal, respetándose la particular manera de hacer de cada uno de los miembros. Estas naturales evoluciones estilísticas, a pesar del corto espacio de tiempo, en razón de su juventud y de lo reciente de su periodo de formación -

casi todos procedían de la Escuela Superior de Bellas Artes- y de la relativa corta carrera profesional, creó una inquietud de búsqueda y renovación que fragua al incorporarse a las corrientes realistas europeas del momento. Soslayamos el análisis estilístico, dado que ya lo hace Ricardo Marín en su estudio ‘El realismo social en la plástica valenciana, 1964-1975’ y pasamos a pormenorizar, los cambios efectuados en sus lenguajes al abordar la nueva técnica serigráfica.

Estos modificaciones pueden sustantivarse en tres puntos:

1) Respecto a la sustitución del linóleo por la serigrafía.

Desde sus comienzos, Estampa Popular de Valencia, solo tuvo la intención de trabajar en un medio gráfico con posibilidades multiplicativas, escogiendo el grabado en linóleo por razones económicas y de rapidez, “pretendían llevar a cabo un arte comprometido con la historia social y políticamente inteligible para todos y accesible a la inmensa mayoría (de ahí que se eligiera el grabado como sistema fundamental)” (127)¹²⁷. El procedimiento se escogió también, por las diversas connotaciones que éste tenía entre los precursores de su uso, tanto a nivel internacional como nacional, los artistas expresionistas: Eduard Munch (1893-1944) y Kate Kollwitz (1867-1945), entre los foráneos, Alfonso Castelao (1886-1950), introductor y pionero en España del linóleo que había conocido esta técnica en Baviera en un viaje de 1921, y que aplicó a su obra, de estilo realista -entre humorístico social- de honda raíz nacionalista.

Por los planteamientos del grupo valenciano, el lenguaje del linóleo quedaba muy restringido en sus posibilidades para realizar las imágenes que eran extraídas con frecuencia de los medios de comunicación (resueltas por procedimientos fotomecánicos) o la dificultad de reproducir el carácter de los textos tipográficos; hecho por lo que en algunas ocasiones a la imagen linografiada se le añadían textos mediante el uso de trepas, de este modo se evitaba grabar las letras sobre la plancha de forma invertida (lo que daba lugar a muchas imperfecciones y errores que no tenían posibilidad de enmienda, como sucede en el calendario de 1966, en la ilustración del mes de junio. Por estas mismas dificultades, y tras la experiencia sufrida en el primer calendario grabado al linóleo, se decidió en el año siguiente reproducir esta parte en tipografía, mientras que las imágenes de cada mes fueron grabadas. En otras se recurrió al uso de trepas para la parte tipográfica como es el caso de José M. Gorrís (Fig. 28)

¹²⁷ (127) BOZAL, Valeriano *Historia del arte en España*. Istmo, Madrid, 1972, Tomo II, pág. 187.



Fig. 28 José M. Gorrís 'Telediario' 1965 51x66 cm (Linóleo y trepa)

Tampoco el linóleo era el procedimiento más adecuado para la multiplicación masiva de estampas por la poca resistencia de las planchas (*)¹²⁸ y lo artesanal de su estampación que al no contar con prensas adecuadas se realizaron a mano presionando mediante cuchara de madera, obteniéndose las más de las veces pruebas fallidas (movidas), y con poca definición, cuestiones que se complicaban cuando existía más de un color por lo difícil que resultaba el registro de éstos; por estos problemas era frecuente la estampación de ejemplares sueltos sin llegar a concluir las tiradas.

La serigrafía artística en Valencia, M. Silvestre

En las ocasiones que se tuvieron que hacer series más largas, como en los calendarios, estos se estampaban con prensas tipográficas por encargo a una imprenta, obteniéndose unos resultados más óptimos. Pero aún así, la contradicción se hallaba en el propio medio, ya que la estampa tenía unos parámetros bien definidos como objeto artístico y no podía entrar en competición con los sistemas de reproducción del offset o del fotograbado.

La respuesta se encontró en la serigrafía, procedimiento que carecía de la tradición del grabado o la litografía y que aún no tenía todo el desarrollo industrial que posteriormente ha tomado; era por tanto un medio idóneo, todavía sin explorar, en el que el artista puede participar directamente en la elaboración de los positivos mediante técnicas cercanas al trabajo del pintor o del grafista, ejerciendo un control directo en la elaboración de la imagen; por otro lado, la preparación de la pantalla y la posterior estampación de ésta se deja en manos del técnico serígrafo, liberándose del trabajo más mecánico. Con ello además se lograban tiradas más largas y esmeradas con un menor esfuerzo.

¹²⁸ (*) El linóleo inventado por el inglés F. Walton en 1860 es un material formado por una capa compacta e impermeable de polvo de corcho con aceite de linaza y pigmento y una arpillera en el dorso que hace de soporte.

Existe una pequeña diferencia de tiempo entre los grabados de Estampa Popular de Valencia (1964) y las primeras serigrafía del Equipo Crónica en 1965, lo cual hace evidente el rápido conocimiento que de esta técnica tuvieron estos artistas. A pesar de ello el cambio de uno a otro no se realizó bruscamente ya que los miembros de esta agrupación siguieron trabajando en linóleo para la producción de estampas, al mismo tiempo que hacían serigrafías.

A pesar de esta lenta evolución hacia el nuevo medio, la serigrafía, se fue consolidando por su idoneidad técnica entre todos los componentes, si bien es cierto que para costear los gastos de la impresión era necesario que estas obras tuvieran su venta en los circuitos que los propios artistas gestionaban.

En los resultados obtenidos mediante la serigrafía se aprecia una mayor proximidad con sus trabajos pictóricos, campo éste (el de la pintura) con el que se encontraban más familiarizados, por ello el lenguaje serigráfico pronto resultó más asequible y diáfano que el del linóleo.

“la serigrafía, independiente de las cualidades propias y del regusto que proporciona la homogeneidad de la tinta, de alguna forma rompía con la estética del linóleo que ciertamente habíamos superado. La habíamos rechazado un poco porque estaba ligada al expresionismo, independiente del tratamiento del linóleo y de su técnica. Éste (el linóleo) siempre tiene un aspecto muy unido a una forma de decir que se concreta con el expresionismo de Estampa Popular de Madrid y que aquí nunca llegó a cuajar. La cosa pasó a otros términos: un poco a la forma en que se pintaba, en este sentido la serigrafía es casi una traslación mecánica más fiel a la obtenida cuando pintabas en acrílico o en óleo” (129)¹²⁹.

2) Respecto a otros medios de expresión.

La estampa desde finales del S. XIX, había perdido gran parte de la función que durante varios siglos había tenido por su enorme poder de expansión y divulgación de las imágenes, dando cabida a todo tipo de mensajes: políticos, científicos, religiosos, estéticos y haciendo referencia a los acontecimientos acaecidos, debido a la aparición de periódicos ilustrados, la aparición de la fotografía y la proliferación del cartel como nuevas formas de comunicación de masas, lo que provocó cambios sustanciales en el concepto y significado de la estampa, que abandonó muchas de sus anteriores funciones y pasó a ser sólo un medio de expresión artística.

Este condicionante que vino a sustituir -un siglo antes- el consumo de imágenes gráficas, (producidas mediante el grabado por las técnicas

¹²⁹ (129) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de marzo de 1985.

fotográficas) pronto supuso una limitación para los artistas de Estampa Popular de Valencia, teniendo en cuenta los supuestos estéticos e ideológicos que pretendían (temáticamente entroncada con la problemática social, lenguaje simple e ininteligible), ya que no alcanzaba a cubrir las cotas de difusión deseadas.

Estos mismos propósitos los habían tenido ya artistas de mayor renombre como señala Michel Melot: *“Todos sin embargo claman la voluntad de hacer un objeto de arte, nutrido de discursos y prácticas paralelas, que dirigen a un público más o menos amplio, pero del que no pueden prescindir. Para los artistas que intentan hacerlo, como Picasso y su litografía ‘Paloma de la paz’, o como Hundertwasser y Tom Phillips que vendían sus estampas sin numerar, tiradas como imágenes industriales a miles de ejemplares y módico precio, está de más el nombre e incluso la voluntad de hacer una estampa. Se diría que un círculo mágico los aísla del mundo de las imágenes industriales que los rodean por todas partes”* (130)¹³⁰.

Estas limitaciones de las que hablamos les llevó, al grupo valenciano, a replantearse un cambio en la producción de grabados (estampas) por otros objetos: carteles, postales, portadas de revistas. Su valor artístico se encuadra dentro de los actuales ‘mass media’, lo que marca más diferencias entre ambos ya que los primeros poseían un fin en sí mismos y los segundos estaban desempeñando una función particular y concreta: El cartel informativo de un acontecimiento, el calendario para dar referencia a las fechas, las tarjetas postales y las portadas de revistas ilustrando un tema concreto.

A pesar de que muchos de los temas representados son los mismos en ambos casos, lo que más incidió para la inclinación por este otro tipo de realizaciones, fueron las propias condiciones que estos medios ofrecían. A este respecto dice Renau: *“Si no en forma tan espectacular, pero más normal y consuetudinaria, la reacción del público ante el cartel en la calle es análoga. Es sorprendente el ardor y la inteligencia que puede mostrar la gente ante una obra plástica, que de haber tenido la categoría o circunstancia de cuadro de museo hubiera quedado incomprendida”* (131)¹³¹.

En su afán de difundir la obra a amplios sectores de público, estos medios de difusión supusieron una mayor ventaja para las premisas e intenciones formuladas por Estampa Popular de Valencia, en tanto en cuanto debían cumplir con su afán de estudiar y aprovechar los mecanismos de comunicación social ‘no artístico’ por medio de imágenes visuales mucho más mayoritarias, como son la publicidad, el cine, la televisión o la prensa gráfica.

¹³⁰ (130) MELOT, Michel “Naturaleza y significado de la estampa” *El grabado*. Carrogio, Barcelona, 1981, pág. 130.

¹³¹ (131) RENAU, Sosé *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976, pág. 25.

En consecuencia, ya a finales de 1965 asistimos a el lanzamiento de un primer calendario valiéndose exclusivamente de la técnica del linóleo (Fig. 29-30). El calendario, por su validez temporal de 12 meses, suponía un cambio en la esencia de la obra como objeto artístico, pues cada mes una hoja se desprende y se tira.



Fig. 29-30 Calendario de Estampa Popular 1965. Abril Martí Quinto/Mes de Junio M. Valdés (Linóleo)

Estas manifestaciones tienen continuidad en los años siguientes (1966-1967), mientras que se van introduciendo en la confección de carteles, tarjetas postales y portadas de revistas, aunque sin abandonar las actividades expositivas, única manera de exhibir las estampas y ponerlas al alcance del público (aunque también podían adquirirse en algunas librerías).

El cartel ocupa la calle, los escaparates o los puntos neurálgicos de un centro público y alcanza, en unos momentos una difusión que difícilmente logra una estampa por sí misma (exhibida en una galería).

3) Respecto a los cambios en el grupo. Influencias del Pop.

Los primeros trabajos artísticos que se realizaron en valencia por el método serigráfico fueron los del Equipo Crónica, en 1965. Los motivos para decantarse por este nuevo procedimiento están basados tanto en factores de tipo ético como técnico. Pero es preciso conocer cómo estos artistas tuvieron las primeras noticias sobre el significado y la situación de reconocimiento en que se encontraba la serigrafía artística a nivel internacional (como una nueva modalidad dentro de la obra gráfica original) para comprender mejor el proceso de introducción y adopción de esta técnica entre los artistas valencianos.

Durante los años de formación artística en las aulas de la Escuela de Bellas Artes, centro que se caracterizaba por una enseñanza basada en un academicismo con ribetes impresionistas y cerrada a cualquiera de los cambios propuestos por los más importantes movimientos y corrientes artísticas, salvo contados casos entre los que se encontraba el profesor Alfonso Roig, a través de cuya personalidad y vivencias, transmitió a sus alumnos muchas de sus inquietudes por las que atravesaba el arte en aquellos momentos; sus clases fueron una fuente viva de información sobre las corrientes que se desarrollaban, por su cercana relación con muchos de los artistas internacionales.

“No olvidaré nunca los maravillosos años en París, cuando apareció el arte abstracto y se propagó por todas partes. Seguí de cerca esta actividad llena de entusiasmos y pasiones, la discusión era constante y visceral. Conocí a muchos artistas, frecuentando las exposiciones y sus talleres, fue para mí uno de los momentos más felices de mi vida” (132)¹³².

Entre estas noticias que hizo llegar directamente a las aulas, se encuentra la serigrafía, de la que había tenido conocimiento en sus contactos europeos y por su relación y amistad con Sempere con quién mantuvo correspondencia y visitó en su estancia en París cuando éste trabajaba con Arcay.

“Cuando conocimos a Llopis ya sabíamos de la existencia de la serigrafía, no fue ninguna novedad para nosotros, pues Alfons Roig ya nos comentó aspectos sobre esta nueva técnica y de unos dibujos de Julio González que Sempere y Abel había reproducido en serigrafía” (133)¹³³.

La inquietud de algunos de los componentes que más tarde formarían Estampa Popular, les llevó a iniciar una toma de contacto con otros círculos artísticos más evolucionados cuando salían de España para visitar otras ciudades donde tenían ocasión de ver algunos de estos trabajos. Así, Solves viajó por aquella época por algunos países europeos, una vez finalizados sus estudios y *“en Italia y Francia entró en contacto con la obra de R. Guttuso y José García Ortega, lo que le afianzó en su plástica neo-expresionista”* (134)¹³⁴.

También Jorge Ballester visitó en California las primeras exposiciones de los artistas Pop americanos, entre ellas la celebrada en el Museo de Pasadena (1962), ‘New painting of common objects’.

¹³² (132) ANÓNIMO *Alfons Roig. Una vida per a l'art*. Revista Reull, n.1 Gener-Febrer, 1983, València.

¹³³ (133) Entrevista mantenida por el autor con Joan A. Toledo en su estudio el 19 de Junio de 1985.

¹³⁴ (134) MARIN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica plástica valenciana (1964-1975)* Nau Llibres, Valencia, 1981, pag. 207.

Uno de los canales hacia los que se orientó la obra del grupo fue la del cartel con la intención de recuperar la función social y crítica que en otros tiempos tuvo y que en Valencia contaba con una honda tradición, en especial el importante foco litográfico que se desarrolló en el periodo de la Guerra Civil (1936-39).

La adopción del método serigráfico cobra especial interés al entrar los componentes del grupo en relación con José Llopis. Este técnico permitió que ellos mismos elaborasen los positivos orientándoles en las posibilidades de introducir elementos pintados a mano, como imágenes fotográficas o tramas comerciales, lo que les ofrecía una amplia gama de trazos y de numerosos recursos gráficos que con el linóleo no se podían resolver, así como una gran riqueza de color mucho más intensa que en cualquier otro sistema.

Por ser la serigrafía de aparición posterior a la fotografía, se ha visto desde su descubrimiento ligada directamente a ésta (para elaborar una pantalla podemos optar por un proceso manual o fotográfico) y aunque los primeros artistas pioneros americanos optaron las técnicas directas sobre la pantalla la utilización del proceso indirecto el fotográfico no tardó en adoptarse por otro sector de artistas para acomodarse a los lenguajes más modernos de la plástica en particular los Pop.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

La adopción masiva por la mayor parte de los artistas de Estampa Popular de la serigrafía tuvo su origen en la convocatoria que diversas universidades españolas llevaron a cabo con motivo del Homenaje a Miguel Hernández en el 25 aniversario de su muerte. En Valencia se realizaron diversos carteles y obras gráficas con el fin de obtener fondos para los actos que había organizado la Universidad de Valencia.

Con todo, fueron razones económicas las que impidieron hacer un uso de la serigrafía con mayor frecuencia, ya que los trabajos había que encargarlos a la Ibero-Suiza y, a pesar del trato considerado que recibían de Llopis, éste tenía que cobrarles los gastos mínimos pues tampoco su situación económica era lo suficientemente boyante. Sin embargo, este medio siguió considerándose el más adecuado para sus propósitos ya que les permitió obtener unos mejores resultados, pues podían incluir todo tipo de imágenes, repetir varias veces una imagen en una misma obra ‘motivo de seriación’ sin gran esfuerzo, o introducir todo tipo de textos y elementos gráficos (tramas, puntos, líneas, letras, etc.).

“En Estampa Popular, no había un voluntarismo desaforado por nuestra parte y murió cuando nos dimos cuenta de una serie de cuestiones, incluso a nivel iconográfico, hay una influencia del poster, la publicidad, los comics. Lógicamente nosotros con nuestra

cuchilla (linóleo) no podíamos competir con los carteles de la Coca Cola y a nivel práctico con las imágenes que masivamente se extendían por todos los sitios.

Estampa Popular era un movimiento muy romántico, en el sentido que estaba calcado de los talleres de gráfica popular de la Revolución Mejicana, con una diferencia que allí esas estampas se vendían en el mercado al lado de las frutas y las verduras porque era una situación revolucionaria y se luchaba no sólo desde el grabado sino desde todos los frentes, pero nuestra situación no era revolucionaria, no tenía sentido hacer la revolución desde el grabado” (135)¹³⁵.

Dentro de la evolución de Estampa Popular de Valencia el elemento más catracteriático lo encontramos en las influencias que recibe del movimiento Pop americano que en Europa se tradujo en el ‘nuevo realismo’. El movimiento Pop inicia su andadura hacia mediados de la década de los años cincuenta, como una reacción al informalismo que durante dos largas décadas había abarcado el interés internacional y buscaba como contraposición a éste, la recuperación de la representación icónica bajo un concepto neofigurativo. Al respecto dice Aguilera Cerni:

“Tras la asépsia temática aportada por el predominio de la no figuración, tras el monopolio de los prejuicios hacia las contaminaciones literarias, tras el subjetivismo sacralizado por las corrientes individualistas e irracionistas, después -en fin- de tan diversos y hasta contradictorios procesos de análisis, resulta necesario sintetizar experiencias, hacer una pintura ‘acumulativa’, liberarse de los tópicos limitativos servilmente culturistas. No hay razón para negar que el acercamiento ‘pop’ hacia la civilización del consumo y su reconocimiento de la invasión de imágenes constituye, en cierto modo, un fenómeno con posibilidades saludables” (136)¹³⁶.

Esta alusión al movimiento Pop la encontramos ya en las primeras obras del Equipo Crónica, en otros artistas de la tendencia ‘Crónica de la realidad’ y en algunos componentes de Estampa Popular de Valencia. Esta aceptación de la serigrafía como medio de reproducción gráfica en la obra de arte marca de entrada una clara diferencia con el resto de las formaciones de Estampa Popular, más mediatizadas por el lenguaje expresionista.

Tomás Lloréns como una de las características asimiladas al Pop (dentro de la obra del Equipo Crónica) la de la sintaxis o el ‘montaje’ de las imágenes: *“El montaje en series (bien bajo la forma de obras corpóreamente independientes, bien a partir de divisiones simplemente usuales dentro de un mismo soporte*

¹³⁵ (135) Entrevista mantenida por el autor con Joan A. Toledo en su estudio el 19 de Junio de 1985.

¹³⁶ (136) AGUILERA CERNI, Vicente *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 248.

corpóreo, bien combinando ambos modos). Es uno de los esquemas asociativos comunes al equipo (en la primera época) y a muchos de los pintores 'pop' ” (25)¹³⁷.

Simón Marchán en su artículo ‘La penetración del pop en el arte español’ señala que es en 1963 cuando llegan a España las primeras informaciones del arte pop, etiquetando (en gran parte a B. Rose como neodada, neoralismo e incluso pop). Más adelante indica que son Barcelona, Madrid y Valencia los principales focos de penetración “*En el V Salón Internacional de Marzo (1964) de Valencia, las obras balbucaantes de ciertos artistas - sobre todo M. Boix, A. Armengol, A. Peters, y otros- reorientan la herencia informalista hacia la imagen y las sugerencias compositivas de la fotografía y las mitologías como el ‘Santo en T.V.’ (1964) de Anzo*” (138)¹³⁸.

Fue el movimiento pop americano a través de Andy Warhol, uno de los máximos exponentes de dicho movimiento y experto conocedor de la serigrafía, llegó a montarse su propio taller con el nombre la ‘Factoria’ para poder investigar las múltiples posibilidades de este medio, consiguiendo resultados apasionantes con las variaciones de color y la estampación. Son las propias características de las reproducción mecánica (tintas planas) las que determinan la adopción del método serigráfico para muchos de los artistas de Estampa Popular, y en especial para el Equipo Crónica cuyo lenguaje plástico, basado precisamente en las tintas planas de sus pinturas, facilita la traducción al medio.

3.3 PRIMER TALLER ARTÍSTICO EN VALENCIA: IBERO-SUIZA. JOSÉ LLOPIS

La tradición con que cuentan estos talleres y la profunda experiencia desarrollada en el terreno de la serigrafía artística, han hecho de la firma Ibero-Suiza una de las más prestigiosas dentro del campo de la estampación serigráfica, llegando a unas cotas de producción de ‘obra gráfica’ de las más elevadas entre todos los talleres españoles de esta especialidad.

En la trayectoria seguida desde la fundación de este taller en el año 1963, ha sufrido una serie de cambios y evoluciones, pasando por la dirección de varios técnicos, aunque el ‘alma mater’ de esta firma, casi desde sus orígenes, fue José Llopis Dasí; en la actualidad se compone de un amplio equipo de especialistas distribuidos en dos locales, pues además de las oficinas

¹³⁷ (137) LLORENS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 15.

¹³⁸ (138) MARCHAN FIZ, Simón *La penetración deo Pop en el arte español*. Revista Goya n. 174, Madrid, 1983, pág. 360-370.

de Valencia donde se atienden las cuestiones comerciales con el cliente y se preparan algunos de los positivos y pantallas, posee unos talleres en Lliria equipados con varias mesas de estampación plana, además de un laboratorio para el emulsionado de pantallas, modernas prensas neumáticas para efectuar la insolación, secciones para elaborar positivos, seleccionar las tintas y limpiar y recuperar las pantallas, lo que la convierte en el más completo de los establecimientos dedicados a la obra gráfica.

Antes de llegar a este nivel y desde sus creaciones el taller ha sufrido una lógica evolución, que para su análisis, podemos dividir en cuatro etapas, cuya distribución cronológica sería:

Primera etapa: Creación e inicios de la Ibero-Suiza (1963-1965)

Segunda etapa: Ruptura de la primera sociedad y formación de la actual (1965-1967)

Tercera etapa: Decantación y consolidación por la serigrafía artística (1967-1972)

Cuarta etapa: Progresivo crecimiento y ampliación (1972-hasta la actualidad)

Las dos primeras etapas son mucho más cortas por lo inestable de la situación y los constantes cambios de dirección, las dos siguientes, mucho más extensas, se caracterizan por el progresivo desarrollo y perfeccionamiento técnico debido tanto a la mejora de los materiales como a la mayor especialización de su equipo, motivado por las necesidades y exigencias que se planteaban para resolver los distintos lenguajes y los particulares modos de hacer de cada uno de los artistas, que han ido acudiendo de día en día.

Primera etapa. Creación e inicios de la Ibero-Suiza (1963-1965)

La fundación de este taller de serigrafía se realizó a finales de 1963 aunque no se puede confirmar una fecha exacta, a pesar de que hemos establecido contacto con uno de sus dos fundadores, Gabino Escribá, que tuvo conocimiento de este método al visitar uno de los pocos talleres existentes en Valencia dedicados a la estampación de envases: *“Es curioso ver aquellas máquinas que entraban los envases, generalmente de plástico, previamente tratados por unas llamas de fuego y misteriosamente la tinta pasaba por la pantalla y estampaba la superficie curva de las botellas; esto me impactó, luego encontré un manual de serigrafía que me enseñó sus técnicas”* (139)¹³⁹.

¹³⁹ (139) Entrevista mantenida por el autor con Gabino Escribá el 17 de octubre de 1985.

Su incorporación a la serigrafía fue inmediata, aunque la decisión de montar un taller vino con la toma de contacto con Juan Kammerer en Barcelona, suizo de unos cuarenta años, que estaba trabajando en Epssa (Especialidad en Procedimientos Serigráficos S.A.) elaborando materiales, quizá por su experiencia adquirida en una fábrica de pinturas de su país. Entre ambos se creó una sociedad y montaron unas rudimentarias instalaciones en el nº 5 de la calle Rey Don Jaime de Valencia, según el propio Gabino Escribá nos ha comentado: *“Kammerer ya conocía bastante la serigrafía, por lo que me decidí a entrar en sociedad. Al principio me dedicaba a buscar trabajo, que en aquellos momentos no era sencillo. Muy poca gente conocía la serigrafía y yo tampoco estaba dispuesto a montar una industria, llegamos a comprar un molinillo de colores con el fin de preparar tintas, pero la cosa quedó en la estampación publicitaria”* (140)¹⁴⁰.

Fue en esos momentos iniciales, tanto para el taller como para el Equipo Crónica, cuando a través de Vicente Agulera Cerni entraron éstos en contacto con Gabino y se realizaron las primeras obras artísticas en Valencia de las que hemos localizado ‘Boxeadores’ y ‘Bombardeo’, pues según el propio Gabino nos aseguró, también llegaron a estampar otra de formato y color similar a esta última que representaba el tema de la emigración, ya abordado en otras obras de linóleo y pintura, y del cual no hemos podido encontrar ninguna prueba, tal vez porque se trataba de experimentos o ensayos y no se llegaron a estampar más que unos cuantos ejemplares, como ocurrió con ‘Boxeadores’.

“El contacto para hacer las primeras serigrafías se realizó por Kammerer que era suizo y socio de Gabino; el fue quien nos propuso, a partir de algunos ‘gouaches’ (por cierto que todos los positivos los hacía recortando papel de desglose, inclusive las letras y las cruces de registro). La técnica se prestaba mucho al tipo de imágenes que nosotros manipulábamos de tintas planas. Luego ya se deshizo la sociedad y quedó sólo Gabino y después entró Llopis, que venía de Sudamérica” (141)¹⁴¹.

Segunda etapa: Ruptura de la primera sociedad y formación de la actual (1965-1967)

En los primeros meses de 1965, entra a formar parte de la sociedad en el lugar de Kammerer otro especialista, José Llopis, persona que ha sido fundamental en el posterior desenvolvimiento del taller.

José Llopis Dasí, había aprendido la técnica de la serigrafía en Brasil, donde había emigrado en abril de 1954, de allí paso a Uruguay y llegó a establecer un taller en compañía de otro español, Severo Pérez, hasta su

¹⁴⁰ (140) Entrevista mantenida por el autor con Joan A. Toledo en su estudio el 19 de Junio de 1985.

¹⁴¹ (141) Entrevista mantenida por el autor con Gabino Escribá el 17 de octubre de 1985.

regreso a España en 1964, taller que llegó a alcanzar cierta importancia, ya que en el inventario realizado para la separación de la sociedad contaba, además de varias prensas de estampación plana, con tres cilíndricas de la marca 'Kosenko'. Además de estos amplios conocimientos de la serigrafía, Llopis contaba con una formación artística adquirida durante su juventud en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia, donde obtuvo un conocimiento del dibujo que, unido a un perfecto ojo para la preparación de las mezclas de color (debido a su primer oficio como pintor mural junto a su padre) le permitió abordar trabajos artísticos tales como un paisaje y un retrato de Artigas libertador del Uruguay (Fig. 31-32), ambos pertenecientes a su periplo americano y que son reproducción de unas pinturas al óleo.

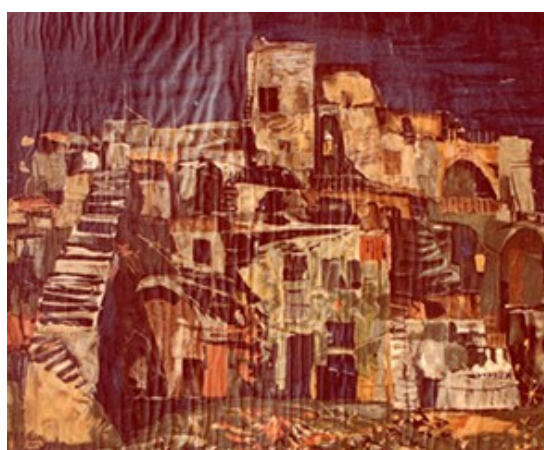


Fig. 31-32 'Retrato de Lloréns Artigas' / 'Paisaje'
(Dos serigrafías realizadas, en Uruguay, por José Llópis Dasí a partir de unos óleos)

A su regreso a España, Llopis instaló un pequeño taller de serigrafía en Lliria, su ciudad natal, estampando algunos trabajos comerciales de poca importancia en los que aparecen los datos de la firma: DASÍ c/ General Moscardó nº 16 Liria, Valencia T. 129. A su vez establece contacto con otros profesionales y con casas suministradoras con el fin de encontrar trabajo. Cuando Gabino se quedó sólo le llamo para hacerse cargo de la Ibero-Suiza dada su amplia experiencia.

“Llopis era un entusiasta de los pintores y en sus trabajos se entregaba plenamente para lograr la máxima perfección. Era exigente con las mezclas del color porque tenía un dominio increíble de la técnica. En cierta ocasión, al principio, se comprometió con el pintor Genaro Lahuerta en reproducir uno de sus paisajes (Fig. 33) para un catálogo de una exposición donde metió una cantidad enorme de colores y se pasó un montón de días, aquello parecía interminable, pero él no cejó en su empeño y al final lo sacó” (142)¹⁴².

¹⁴² (142) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

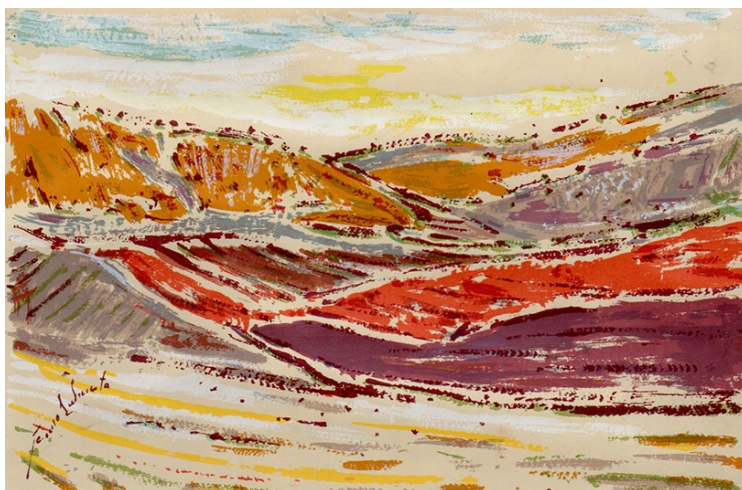


Fig. 33 Genaro Lahuerta 'Paisaje' Serigrafía realizada por José Llopis c. 1965

Con la entrada de J. Llopis se replantea el cambio de nombre del taller por el de 'Gallo', tomando las dos sílabas iniciales de los apellidos Ga(bino) y Llo(pis) y de hecho algunos trabajos comerciales de los aparecidos este año llevan esta firma (como una tarjeta de Navidad de 1965 diseñada por 'Publipress', encargada a los arquitectos Julio Trullenque y Pablo Navarro en cuyo pie se lee 'Impresiones serigráficas: Gallo-Valencia').

Pero durante estos principios debieron de existir dificultades de tipo económico, lo que hizo que Llopis por su espíritu aventurero marchara a Francia con la idea de tantear el terreno tras estampar la primera carpeta del Equipo Crónica (en la que se incluían cinco trabajos), quedando solamente la imagen de la portada en manos de Gabino. También intentó introducir la serigrafía en las escuelas de Bellas Artes y Artes y Oficios, pero las dificultades administrativas le hicieron desistir.

Tercera etapa: Decantación y consolidación por la serigrafía artística (1967-1972)

Durante los primeros años de esta etapa fueron creciendo los encargos de serigrafías artísticas por los que Llopis sentía una especial predilección, procediéndose lentamente a una consolidación de la Ibero-Suiza, no sólo como taller comercial, circunscrito al terreno publicitario, sino al artístico y en particular a raíz de los trabajos con motivo del Homenaje a Miguel Hernández (abril de 1967), aglutinando entorno al taller a un grupo de pintores que por su afinidad estilística fueron entusiasmándose con los resultados de este procedimiento. Nos referimos tanto a los componentes de Estampa Popular, como a Boix, Heras, Armengol, Yturralde, Cillero, Teixidor, etc., e implicando a su vez a otros de fuera de Valencia, tales como: C. Mensa, Guinovart, Calvo, etc... que a la vista de estos trabajos acudieron al taller a realizar 'in situ' sus primeras experiencias.

“La vinculación a la serigrafía vino con el homenaje a Miguel Hernández, pero llegó un momento que nosotros tuvimos el estudio compartido en el mismo bajo que ocupaba la serigrafía y también los Crónica estuvieron antes. Ésto a primera vista pudiera parecer que hicimos mucha serigrafía por aquello de la proximidad y no hubiera hecho falta que Llopis hubiera dirigido el trabajo puesto que conocíamos todos los medios y él no hubiera puesto ningún inconveniente, al contrario” (143)¹⁴³.

Esta fuerte conexión hizo que surgiera más que una simple amistad entre Llopis y algunos artistas, ayudado a la afinidad política que compartían (militancia en el P.C.E.). A causa de la publicación de los posters de ‘Ho Chi Minh’ del E. Crónica y del ‘Che’ del E. Realidad, se produjo el registro del taller por la policía obligando a realizar limpieza de fondos y ocasionando la pérdida de muchos trabajos; como en otra ocasión, cuando fue secuestrada una de las primeras serigrafías de Andrés Cillero, con la imagen de un dólar y la alusión velada de la guerra de Vietnam en la que aparece el texto ‘Fate l’amore non la guerra’. (Fig. 46)

Durante los dos últimos años de este periodo, en que Llopis estuvo dirigiendo otro taller de serigrafía para una industria de muebles (Creaciones Giménez S.A.) dejó al cargo de la Ibero-Suiza al pintor Joan A. Toledo que poseía experiencia tanto en serigrafía como en publicidad. También formó parte de la plantilla durante tres años, otro futuro serígrafo Armando Silvestre que más tarde continuó de forma independiente, y el propio hijo de Llopis, Ignacio, que en la actualidad está al cargo del taller.

En 1972 se realizó una carpeta bajo el título ‘Compositions’ con cinco serigrafías y un múltiple para las ediciones de ‘La Cometa’ de Gustavo Gili de Barcelona, lo que supodía la plena adopción de este medio serigráfico, equiparándolo al resto de procedimientos de la gráfica (ver apartado E. Crónica).

Cuarta etapa: Progresivo crecimiento y ampliación (1972-hasta la actualidad)

La creciente demanda de serigrafías artísticas que se viene produciéndose desde el inicio de los años setenta, coincidiendo con el periodo de expansión económico experimentado en la sociedad española, desbordó las instalaciones del taller de la calle Rey D. Jaime, lo que obligó a una ampliación, dado el alto volumen de pedidos, que en un 70 a 80 % eran de obra gráfica. En 1973 se creó uno nuevo taller en Lliria, desdoblándose el equipo y replanteándose todo el esquema de trabajo.

¹⁴³ (143) PRATS RIVELLES, Rafael *“Ibero-Suiza (Valencia) cumple 15 años. La serigrafía al servicio de las artes plásticas”* Revista Cimal, n. 26, Valencia 1985, págs. 44-48. Como es visible, este artículo único aparecido sobre la historia de este taller, cae en un error al datar en 1970 el año de su fundación.

En la actualidad esta empresa cuenta con quince empleados, lo que constituye un grupo muy amplio si consideramos que el tipo de trabajo realizado en el taller dista mucho de una producción industrial. Francisco López, incorporado en 1973, dirige desde las oficinas de Valencia todas las relaciones comerciales en un establecimiento sito en el nº 15 de la misma calle Rey D. Jaime -esquina con calle Quart-, aunque se mantienen los antiguas locales en que se fundó la Ibero-Suiza como almacén de materiales.

“Tres años más tarde amplió sus instalaciones en Llíria, donde se realiza la estampación, además de contar con laboratorios; laboratorios tienen también en su primera ubicación, en Valencia, donde se centra la administración” (144)¹⁴⁴.

Es, sin embargo, en Llíria donde se realizan prácticamente todas las labores de serigrafía dirigidas por Ignacio Llopis. Se cuenta con cuatro mesas de estampación plana en constante funcionamiento y un número de pantallas que en ocasiones supera las doscientos, de distintas tamaños y gradaciones. A veces se hace uso del ‘poliester rojo’ que permite una mayor fidelidad al evitar la refracción de la luz en el proceso de insolado. Sólo estos datos pueden dar idea del volumen del trabajo desarrollado.

El taller está compuesto de varias secciones en las que cada persona desempeña una labor, éstas son:

- Sección de montaje de pantallas.
- Sección de positivos, desarrollada por dos personas.
- Sección de estampación en cuatro mesas.
- Sección de emulsionado y revelado de pantallas con dos prensas neumáticas.
- Sección de lavado y recuperado de pantallas.

Todo ello está supervisado por dos personas, que deben coordinar el desarrollo de cada una de las serigrafías que se resuelven al mismo tiempo.

“Cuando en el taller eramos cuatro o cinco personas, cada uno tenía un papel, pero con frecuencia las tareas se distribuían entre todos y todos podíamos desempeñar cada una de las distintas labores del proceso. En la actualidad, hemos sistematizado al máximo estas tareas para rentabilizar el esfuerzo, de manera que cada uno conoce en profundidad su parte de trabajo, lo que elimina muchos problemas; pero, es preciso coordinar constantemente todos los pasos, pues realizamos varios trabajos a la vez y el más mínimo descuido en el tono de un color, o en la selección de un tipo de pantalla puede variar el resultado final”

¹⁴⁴ (144) Entrevista mantenida por el autor con Ignacio Llopis en su taller el 8 de marzo de 1985.

Es indudable que los procedimientos serigráficos han llegado a una sofisticación técnica que no existía cuando los primeros trabajos, y que en parte ha venido dado por la aparición de materiales más perfeccionados como las tinta microfinadas, las emulsiones más precisas, etc. Esto ha permitido el uso de tejidos de poliéster de hasta 250 hilos con los que se puede reproducir puntos casi imperceptibles a simple vista, o con las actuales condiciones de tensión de estos tejidos por medio de sistemas neumáticos y en las proporciones exactas. Son condiciones que contrastan fuertemente con el montaje manual que se realizó durante muchos años. Junto a estos avances, las dificultades han ido apareciendo con el reto de abordar cada vez originales más complejos, como fueron en su momento las tres serigrafías del Equipo Realidad, pertenecientes a las series ‘Cuadros de historia’ de 1974 (Ver fotos 15, 16 y 17 apartado E. Realidad), la primera (de las siete publicadas) de Zobel de 1976 que llevaba 42 tintas o la de Alberto también del año 1976, que llegó a las 137 tintas en un tamaño de 54x69 cm., lo que supone llevar a cabo un estudio exhaustivo del orden de los colores, organizando un plan de trabajo metodológico contando con la gran experiencia acumulada por los técnicos.

‘Lo nuestro es una labor artesanal no comparable a una industria pero íntimamente coordinados unos con otros y sólo a través de un análisis de los distintos problemas que aparecen constantemente, junto con una investigación que nos ha permitido evolucionar en la serigrafía artística tanto como en cualquier otro país, prueba de ello fue el premio internacional que se nos concedió en el Japón con la obra ‘El lector’ del E. Crónica en el año 1978 (145)¹⁴⁵.

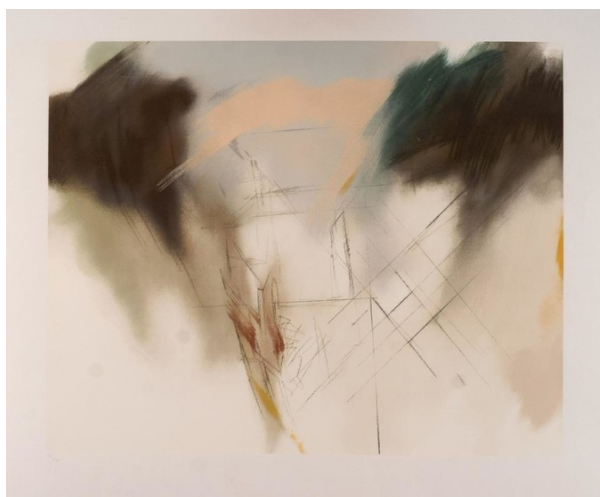


Fig. 34 ZOBEL “El Patio III-Virgenes” 1984

Esta labor de superación del medio y del logro de unos resultados muy pictóricos a hecho que muchos artistas que no confiaban en la serigrafía por

¹⁴⁵ (145) Entrevista mantenida por el autor con Francisco López en el taller de Valencia el 15 de Enero de 1985

su acabado de tinta plana se hayan ido acercando al medio a través de la Ibero-Suiza para reproducir sus trabajos como se puede apreciar a través de la relación de trabajos artísticos realizados que hemos recogido y consultado en la sede del propio taller. Ello nos permite hacernos una idea de la gran cantidad de estampaciones realizadas, así como de las sucesivas incorporaciones de algunos artistas a esta técnica.

“Zobel, que había pasado de la serigrafía pensando que no era lo adecuado para los difuminados de sus pinturas (...) Tápies también se quedó asombrado de los resultados pues no esperaba que se pudieran lograr tantas calidades sin perder ciertos matices que hasta ahora sólo había conseguido con la litografía” (Fig. 34) (146)¹⁴⁶.

A través de la consulta de las facturas del taller Ibero-Suiza, hemos recopilado, lo más completo posible, las obras artísticas producidas, en orden cronológico desde el año 1972. Para su consulta han sido clasificadas en sus apartados: Nombre del **artista**, **título** de la obra, **tamaño** del sopote, **número de colores**, **editor**, número de ejemplares de que se compone la **tirada**, y tipo de **soporte**.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

¹⁴⁶ (146) Entrevista mantenida con Lola Giménez en su taller el 14 de noviembre de 1985. Cotejado el libro de SILIO, Fernando *Sempere. Obra gráfica*. Madrid, 1982, este autor señala que esta serie consta de cuatro obras sin título, identificándolas como “serigrafías sobre tela” y desde luego fueron las únicas que Sempere realizó sobre este soporte, sin embargo, no se reprodujeron más que tres según confirma Lola Giménez, ya que la cuarta en la gama de azules no se llegó a estampar, al menos por ella.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
GUINOVART, J.	...	50x50	3		150	Cart.250gr.
GUINOVART, J.	...	50x50	2	...	150	Cart.250gr.
GUINOVART, J.	...	50x50	1	...	150	Cart.250gr.
YTURREALDE, J.	...	81x61	5	...	150	Cart.400gr.
YTURREALDE, J.	...	81x61	5	...	150	Cart.400gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	9	...	100	pap.200gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	7	...	100	Pap.200gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	10	...	120	Pap.200gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	8	...	125	Pap.200gr.
YTURREALDE, J.	...	80x60	7	C. A. Canarias	1000	...
YTURREALDE, J.	...	65x54	7	G. Punto	137	...
VICTORIA, S.	...	50x70	9	...	125	Pap.200gr.
YTURREALDE, J.	...	50x60	4	G. R. Metrás	125	Pap.250gr.
VICTORIA, S.	...	50x71	5	...	125	Pap.300gr.
PALUZZI	...	50x70	3	G. Punto
VICTORIA, S.	...	50x71	5	...	100	Pap.300gr.
VICTORIA, S.	...	50x71	5	...	125	Pap.300gr.
GORRIS, J.M.	...	32x47	100	...
YTURREALDE, J.	Figura Triángulo	61x68	4	Cart.250gr.
YTURREALDE, J.	...	76x60	4	...	125	Cart.250gr.
CANOGAR, R.	Figuras	50x70	125+10 PA.	...
EQUIPO CRONICA	Compositions 5 Serigrafías	100x70	...	Gustavo Gill	75	Cart.450gr.
CALVO, J.	...	65x50	3	...	60	Cart.250gr.

I

ARTISTA	TÍTULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
HERAS, A.	...	51x70	6	100	Pap.250gr.
ARMENGOL, R.	Chorizos	69x51	8	...	100	Pap.250gr.
BOIX, M.	Bocas cosidas	49x49	...	G. Pelaires	100	Pap.250gr.
BOIX, M.	Paquete	50x50	...	G. Pelaires	100	Pap.250gr.
BOIX, M.	...	50x70	7	G. Pelaires	100 (A.L.)	Pap.250gr.
BOIX, M.	...	50x70	9	G. Pelaires
URCULO	...	70x60	13	...	122+	...
VILLAR, I.	...	60x45	15 tela	...
AGULLO, J.	...	37x47	5	...	122+	...
YTURRALDE, J.	...	61x82	4	...	15 tela	Pap.250gr.
CILLERO, A.	...	50x65	7	...	125	Cart.400gr.
YTURRALDE, J.	...	69x52	...	G. Punto	150	Cart.250gr.
MESTRE	Conc. Cerámica Manises Cart.	50x72	3	...	137	Cart.400gr.
DE BLAS	...	104x74	10	...	100	...
ANZO	...	50x50	2	...	110	Super Alfa
ANZO	...	19x19	1	...	110	Cart. plata
ANZO	...	50x50	2	...	500	Pap.250gr.
ANZO	...	50x50	4	...	110	Aluminio
ANZO	...	19x19	1	...	110	Pap.250gr.
ANZO	...	19x19	1	...	500	...
TEIXIDOR	...	56x74	5	...	100	Cart.450gr.
TEIXIDOR	...	56x74	5	...	25	Pap.200gr.
BARJOLA	Corrida de Toros	60x76	...	G. Punto	100+	...
TEIXIDOR	...	63x48	8	Val i 30	15 tela	...
EQUIPO CRONICA	Mesa de Miró (Múltiple)			E. C. + Val i 30	100	...
PERICOT	...	58x58	4	...	30	Chapa
PERICOT	...	58x58	4	...	100	Cart. plata
DE BLAS	...	82x65	10	...	100	Cart. plata
YTURRALDE, J.	(5 serigrafías)	50x65	4	...	110	Super Alfa
DE BLAS	(2 serigrafías)	150	Cart.250gr.
DE BLAS	124	Super Alfa
DELGADO, A.	...	50x65	110	Cart.250gr.
TEIXIDOR, J.	...	50x70	5	...	300	...

ARTISTA	TÍTULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
E. REALIDAD	Sillón	79x54	12	G.Punto	120	Pap.250gr.
YTURRALDE, J.	...	50x70	4	J.de Aizpuru	250	Pap.250gr.
CAMPANO, M.A.	...	50x65	7	...	160	Cart.350gr.
MIRO, J.	...	70x60	10	...	120	...
MIRO, J.	(Carteles)	G. Pelaires
VILLAR, I.	Tigre	G. Punto	100+ 13 tela	...
VILLAR, I.	Campos deflores	G. Punto	100+ 13 tela	...
DELGADO, A.	...	50x65	10	...	100	Cart.
SOLSONA, A.	...	50x65	13	...	150	Cart.
TEIXIDOR, J.	...	63x48	252	Cart.250gr.
VERDES, J.L.	...	83x70	100	Soller
MIRO, J.	Palma de Mallorca	1000	Pap.
PERICOT	(2 Serigrafías)	...	4	...	125	Cart. plata
GUTIERREZ	...	62x49	11	...	120	...
GUTIERREZ	...	62x49	11	...	120	...
GUTIERREZ	...	62x49	17	...	120	...
CAMPANO, M.A.	...	73x52	4	...	125	Cart.
PALUZZI	Tarj. Navidad	17x17	4	G. Punto	100	Cart.
CALVO, J.	Tarj. Navidad	17x17	3	G. Punto	300	Cart.

I

AÑO: 1974

ALFAGEME, E.	...	94x67	4	...	90	Cart.400gr.
ALMELA	Periódico	50x65	13	...	125	...
ALMELA	Pimiento	50x65	16	...	125	...
ALFAGEME, E.	...	90x60	100	...
ALFAGEME, E.	(Carteles)	...	4
AYLLON	6	P.V.C.
ALFAGEME, E.	...	48x63	5	...	100	...
BOSQUE, J.	...	50x61	1	...	100	Cart. negra

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
TEIXIDOR, J.	(2 Serigrafías)	51x36	6	...	75	...
TEIXIDOR, J.	(3 Serigrafías)	51x36	5	...	75	...
TEIXIDOR, J.	(3 Serigrafías)	51x36	4	...	75	...
TEIXIDOR, J.	(1 Serigrafías)	51x36	1	...	75	...
CAMPANO, M.A.	(Serigrafías, A.L.)	50x60	5	...	75	...
CAMPANO, M.A.	...	50x60	7	...	100	Soller250g.
CAMPANO, M.A.	...	50x60	4	...	90	Soller250g.
CAMPANO, M.A.	...	50x60	7	...	165	...
CILLERO, A.	...	50x65	10	...	100	Cart.
YTURRALDE, J.	(5 Serigrafías)	63x49	4	...	125	...
ANZO	...	50x50	100	C. Aluminio
PRIETO	(5 Serigrafías)	50x65	155	...
GORDILLO, L.	...	64x43	...	Esti Arte	130	Cart.400gr.
HERAS, A.	6	...	120	...
ARMENGOL, R.	5	...	120	...
¿?	...	50x60	5	G. Iolas	65+ 100	Cart. Soller250g.
BARJOLA	Retrato	50x65	...	G. Rayuela	100	...
¿?	Paisaje	50x65	16	G. Sen	315	Cart.350gr.
¿?	Cuatro Cuerpos	50x65	3	G. Sen	315	Cart.350gr.
¿?	Mujer con taza	50x65	11	G. Sen	315	Cart.350gr.
MANRIQUE, C.	...	50x70	19	G. Sen	315	Cart.350gr.
AMELA y SOLSONA	...	65x50	...	G. Sen	315	Cart.350gr.
VIOLA	Destello azul	62x90	...	G. Punto	105	...
¿?	Abstracto	50x65	15	G. Sen
PICASSO, Paloma	...	50x69	5	G. Sen	315	Cart.350gr.
ALBERTI, R.	...	50x70	4	G. Sen	350	Cart.350gr.
ALBERTI, R.	...	50x70	4	G. Sen	350	Cart.350gr.
ALBERTI, R.	...	50x70	11	G. Sen	315	Cart.350gr.
YTURRALDE, J.	...	49x69	4	G. Sen	330	Cart.350gr.
¿?	...	50x65	...	G. Sen	315	Cart.350gr.
E. REALIDAD	Cuarenta de la montaña	72x72	9	G. Punto	75	Soller250gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
E. REALIDAD	Alcazar de Toledo	72x72	7	G. Punto	75	Soller250gr.
URCULO	...	50x65	...	G. Sen	150	Cart.250gr.
HERAS, A.	(Serigrafías A.L.)	49x49	3	...	70	Geler250gr.
HERAS; A.	(Cartel)	49x69	3	...	300	Pap.125gr.
PALUZZI	(Serigrafía A.L.)	100+ 300 Cart.	Geler250gr. Pap.
MATEOS	...	76x56	71	...	90+15 tela	Pap.
CALVO, J.	...	43x61	6	...	100	...
VIOLA	...	50x65	...	G. Sen	300	Cart.250gr.
¿?	Figura	50x65	3	G. Sen	300	Cart.250gr.
VILLAR; I.	...	50x70	5	G. Sen	300	Cart.250gr.
MANRIQUE, C.	...	50x65	105	Cart.250gr.
ANZO	...	50x50	2	...	100	Cart. plata
ANZO	...	50x50	3	...	110	Cart. plata
ANZO	...	50x50	2	...	110	Cart. plata
ANZO	...	50x50	2	...	110	Cart. plata
JARQUE	...	38x58	2	...	200	...
JARQUE y BONACHE	Cartel Expo.	300	...
RODES, V.	...	69x49	2	...	100	...
MIRO, J.	Palma de Mallorca	G. Pelaires	1500	...
SOLSONA, A.	Nº 2	52x65	11	...	150	Cart.250gr.
SOLSONA, A.	Nº 3	52x65	12	...	150	Cart.250gr.
MIRO, J.	Palma de Mallorca	...	10	G. Pelaires	800	...
SOLSONA, A.	Nº 6	56x65	15	...	150	Cart.250gr.
TORNER, G.	Ventana y Arboles	84x62	10	...	85	Soller380gr.
TORNER, G.	...	84x62	11	...	100	Soller280gr.
TORNER, G.	...	84x62	3	...	500	Soller380gr.
TORNER, G.	...	84x62	9	...	500	Soller380gr.
TORNER, G.	Arboles S. Amarillo	84x62	9	...	100	Soller380gr.
TORNER, G.	Arboles s. Verde	84x62	9	...	100	Soller380gr.
TORNER, G.	Arboles s. Azul	84x62	7	...	85	Soller380gr.
TORNER, G.	Arboles s. Gris	84x62	7	...	85	Soller380gr.
TORNER, G.	...	63x48	2	...	85	Soller380gr.
TORNER, G.	...	84x62	7	...	85	Soller380gr.

ARTISTA	TÍTULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
VICTORIA, S.	...	50x70	9	...	150	Cart.400gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	8	...	150	Cart.400gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	6	...	150	Cart.400gr.
VICTORIA, S.	...	50x70	7	...	150	Cart.400gr.
YTURRALDE, J.	Azules y Rojos	51x36	7	...	300	Cart.380gr.
YTURRALDE, J.	Violaceos	51x36	5	...	300	Cart.380gr.
YTURRALDE, J.	Verdes	51x36	4	...	300	Cart.380gr.
YTURRALDE, J.	Rojos	51x36	4	...	300	Cart.380gr.
EQUIPO CRONICA	Casas Arroyo	67x48	15	George Fall	150	Cart.
E. REALIDAD	Cardenal Pacelli	72x72	7	G. Punto	75	Soller250gr.
PROGRESO	Paisaje 1º	17,5x21	5	Artista	200	Cart.150gr.
PROGRESO	Paisaje 2º	17,5x21	5	Artista	200	Cart.150gr.
PROGRESO	Autorretrato	17,5x21	5	Artista	200	Cart.150gr.
PROGRESO	Desnudo	17,5x21	5	Artista	200	Cart.150gr.

AÑO: 1975

VICTORIA, S.	(Cartel)	50x79	4	...	250	Pap.140gr.
ALMELA y SOLSONA	...	50x65	8	...	350	Cart.360gr.
VICTORIA, S.	(Cartel)	59x69	4	...	250	Pap.140gr.
VICTORIA, S.	(Cartel)	59x79	4	...	250	Pap.200gr.
CAMPANO, M. A.	...	50x60	3	...	90	...
CAMPANO, M. A.	...	50x60	7	...	100	...
CAMPANO, M. A.	...	50x60	7	...	100	...
GORRIS, J.M.	Adages i refranys (Carp. 5)	50x70	...	Gustavo Gili	250	...
TEIXIDOR, J.	...	50x65	14	G. Damas	102	...
SOLSONA y ALMELA	(5 Serigrafias)	50x65	...	G. Sen	160	...
YTURRALDE, J.	(Serigrafias A.L.)	70x100	6	G. Juan Más	140+55	Cart.500gr.
TEIXIDOR	...	50x65	...	G. Dach	102	Cart.355gr.
MANRIQUE, J.	...	50x65	19	G. Sen	315	Cart.355gr.
EQUIPO CRONICA	Chile no estarás sólo	142x112	9	Vte. Garcés	200	Cart.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
TEIXIDOR, J.	9	G. Temps	100	...
ROLDAN, J.	(5 Serigrafías)	50x65	...	G. Sen	160	Cart.360gr.
¿?	Televisor	50x70	10	G. Sen	350	Cart.
OLIVER, I.	...	50x65	5	G. Sen	315	Cart.360gr.
¿?	(4 Serigrafías)	50x65	...	G. Sen	160	Cart.360gr.
¿?	...	50x65	4	G. Sen	310	Cart.360gr.
¿?	...	50x65	11	G. Sen	310	Cart.360gr.
BLAS, J. I. de	...	50x65	...	G. Estiarte	110+200Cart.	Cart.350gr.
SIMON, M.	...	50x65	100	...
ZOBEL, F.	...	83x70	10	M. Abs.Cuenca	480	...
FEITO	...	50x70	...	M. Abs. Cuenca	109	...
RIVERA	...	50x65	...	M. Abs.Cuenca	500	Cart.350gr.
¿?	...	50x65	34	M. Abs.Cuenca	100	Cart.350gr.
MICHAVILA, J.	...	50x65	6	...	100	Cart.360gr.
YTURRALDE, J.	4	...	115	Cart.380gr.
PRIETO, M. C.	...	50x65	100	...
EQUIPO CRONICA	Subraltat...	50x65	4	P.Comunista	150	Cart.250gr.
TORNER, J.	...	84x62	11	...	85	Cart.380gr.
YTURRALDE, J.	...	74x95	4	...	100	...
YTURRALDE, J.	...	74x55	5	...	170	...
EQUIPO CRONICA	Serie Negra (5 Serigrafías)	75x65	...	Yves Riviere	140	B.F.K.Rives
EQUIPO CRONICA	Bodegón Español	39x81	8	P. Comunista	...	Cartón
<u>AÑO: 1976</u>						
ALMELA	...	50x65	8	Cart.350gr.
(18 Artistas)	H. a M. Hernández Carpeta	50x65	...	Comisión H.	130+25P.A.	Cart.350gr.
DOMINGEZ, J.D.	...	50x65	8
DIAZ RODRIGEZ	(Carpeta, 5)	50x65	108	...
ANZO	...	50x65	3	Cart.250gr.
CANOGAR, R.	7	Cart.360gr.
CHILLIDA	...	70x40	1	Cart.360gr.
ALBERTO	...	54x69	137	Cart.250gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
GUJLEN	...	50x65	3	Cart.250gr.
ARIAS	Peces	50x65	29	Cart.360gr.
URIA MONZON	Hombre y Caballo	50x65	47	Cart.360gr.
MIRA, V.	...	70x52	18	Cart.317gr.
DIEZ	...	47x65	2
CALDUCH, R.	...	68x58	2	Cart.250gr.
ARMENGOL, R.	...	73x52	4
CHILLIDA	...	40x50	1	Cart.250gr.
MAZORRIAGA	..	50x65	2	Cart.317gr.
VOSTELL	La Mano	...	5	G. Punto	100	...
EQUIPO CRONICA	El Pintor y la Modelo	50x65	5	G. 42	75+Cart.	Cart.250gr.
EQUIPO CRONICA	Equipo Crónica	49x64	5	G. 42	75	Cart.250gr.
HERAS, A.	...	69x49	17	Cart.317gr.
MARTINEZ ORTIZ	Danza	...	10	Basic
MARTINEZ ORTIZ	...	50x35	11	Basic
PALENCIA, B.	Niño de Vallecas	50x65	Guarros
PALENCIA, B.	...	50x65	21	Cart.350gr.
SOBRADO, P.	...	50x65	3	Cart.350gr.
RIPOLLES	Florero en N. York	60x50	15
I RIPOLLES	...	60x90	12	Cart.360gr.
HERAS, A.	H.F. Garcia Lorca	63x49	7	Cart.360gr.
HERAS, A.	Ramita	50x65	Cart.360gr.
CALATAYUD	Manos	63x49	7	Cart.350gr.
CALATAYUD	Diablo	63x49	7	Cart.350gr.
TORNER, G.	...	74x60	5	Cart.360gr.
SIXTO	...	50x65	3	Cart.350gr.
MARTI, E.	Verso	50x65	3	Cart.350gr.
ZOLBEL, F.	...	81x62	42	Cart.250gr.
CALDUCH, R.	(3 Serigrafías)	50x70	3	Cart.250gr.
CALDUCH, R.	...	50x70	2	Cart.250gr.
YTURREALDE, J.	...	50x65	4	Cart.370gr.
10 ARTISTAS	H.a R.Alberti (Carpeta)	50x65	...	P.Socialista Popular	...	Cart.250gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
CANDELA, N.	...	50x65	10	Cart.250gr.
SIXTO	...	50x65	14	Cart.255gr.
ESCOLANO, D	...	46x50	15	Cart.355gr.
FUENTES, M.	...	56x46	22	Cart.325gr.
ALCORLO	...	73x51	8	Cart.325gr.
RODES, V.	...	50x60	10	Cart.355gr.
AGUYO	...	50x60	8	Cart.355gr.
BLASCO, A.	...	49x69	4	Cart.317gr.
DIAZ PADILLA	...	50x65	13	Cart.317gr.
CILLERO, A.	Mujer Torturada	123x77	11	...	65+23 tela	Cart.250gr.
ANZO	...	50x65	3	Cart.250gr.
BLAS, de	...	50x65	15	Cart.350gr.
BLAS, de	...	50x65	2	Cart.370gr.
MIRO, A.	...	50x65	5	Cart.Eurocote
MARIPEPA (Naif)	...	50x65	120	Cart.350gr.
CARRASCAL (Naif)	...	50x65	25	Cart.315gr.
ROSARIO (Naif)	...	50x65	67	Cart.315gr.
BELEN (Naif)	...	49x49	48	Cart.315gr.
MERCEDES (Naif)	...	53x65	33	Cart.315gr.
TITO (Naif)	...	50x65	11	Cart.315gr.
RENAU, J.	Recollons Beach	75x105	25	G.Punto	...	Geler
RENAU, J.	...	96x46	49	G.Punto	...	Geler
RIVERA	...	72x50	Basic
ARIAS, F.	Pelea de Gallos	50x70	51	Basic
ARIAS, F.	Paisaje	50x70	56	Basic
MARTI QUINTO	Ventana	62x42	24	...	100	Cart.360gr.
RAMIREZ BLANCO	...	95x61	4	Cart.125gr.
ARIAS, F.	Toro	50x70	55	Basic
ARIAS, F.	Paisaje	50x70	52	Basic
HERAS, A.	(Serigrafía A.L.)	49x66	5	Cart.317gr.
CHILLIDA	(Serigrafía A.L.)	32x48	1	G.Iolas	...	Basic
CHILLIDA	...	21x21	1	G.Iolas	...	Basic

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
HERAS, A.	...	98x69	2	Cart.125gr.
SILVA, H.	Cristo Yacente	70x52	...	G.Punto	...	Cart.355gr.
ZOBEL, F.	...	50x50
EQUIPO CRONICA	E1	54x72	10	G.Maeght	75	Cart.315gr.
EQUIPO CRONICA	Punto y Linea...	72x54	10	G.Maeght	75	Cart.315gr.
AZORIN	...	50x60	3	Cart.315gr.
BORRAS, O.	...	50x61	114	Cart.315gr.
JARQUE	...	50x65	4	...	125	Cart.315gr.
VERDUGO	...	65x53	29	Cart.315gr.
GUIMERA, F.	Pirámide	50x65	12	...	215	Cart.215gr.
GUIMERA, F.	Gaviotas	50x65	10	...	215	Cart.215gr.
GUIMERA, F.	Bañistas	50x65	10	...	215	Cart.215gr.
GUIMERA, F.	...	50x65	17	...	215	Cart.215gr.
DIAZ, C.	Garrón	59x50	12	Cart.315gr.
SANZ, M. L.	...	70x50	9	Cart.317gr.
BUIGUES, J.	...	50x65	6
BUIGUES, J.	...	50x65	9
(10 Artistas)	Carpeta Conmemorativa de la Unidad Socialista P.S.O.E., P.S.P.					
ALBACETE	Bodegón	50x65	7	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
ALFAGEME	Estructura	50x65	9	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
BOIX, M.	C. Marxs	50x65	14	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
CABALLERO, J.	...	50x65	8	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
CANOVAR, R.	...	50x65	15	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
HECHAUZ	...	50x65	5	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
GABINO, A.	...	50x65	12	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
SANZ	Banderas	50x65	5	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
SORIA	...	50x65	14	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
YTURRALDE, J.	...	50x65	5	...	100+32P.A.	Cart.317gr.
MICHAVILA, J.	...	70x100	8	Geler
MICHAVILA, J.	...	70x100	12	Geler
(6 Artistas)	Carpeta: "Obra Grafica Valenciana."					
EQUIPO CRONICA	Paisaje	50x70	8	P. Comunista	125+29	Cart.317gr.
GENOVES	...	50x70	13	P. Comunista	125+29	Cart.317gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
SAURA, A.	Sudario	50x70	10	P.Comunista	125+29	Cart.317gr.
TEIXIDOR, J.	...	50x70	9	P.Comunista	125+29	Cart.317gr.
VERDUGO	Parque con Estatua	70x52	20	G.Egam	...	Cart.350gr.
VERDUGO	Hombre Clavado	50x65	21	G.Egam	...	Cart.350gr.
VERDUGO	Guardia	50x65	21	G.Egam	...	Cart.350gr.
MUS, EVA	...	50x65	11	Cart.250gr.
CELIS, A. de	...	50x65	10	Cart.355gr.
CELIS, A. de	...	50x65	8	Cart.355gr.
SANCHEZ, E.	Dragón	50x65	Basic
SANCHEZ, E.	Mosalco	60x60	Cart.Ibiza
SANCHEZ, E.	Triángulo	60x60	Cart.Ibiza
EQUIPO CRONICA	Pol11	50x40	5	Museo I.S.A.	110	Cart.250gr.
HERAS, A.	...	95x68	5	Cart.315gr.
CASTEJON	...	64x49	4	Cart.315gr.
MIRO, A.	...	70x48	Super Alfa
BENLLOCH, G.	...	50x60	3	Cart.315gr.
LASTRE, E.	...	50x60	3	Cart.315gr.
PICO, P.	...	50x60	3	Cart.315gr.
MARCO, P.	...	50x60	4	Cart.315gr.
ZOBEL, F.	...	95x95	...	M.Abs.Cuenca	200	...
ESPADARI	Marlen Dietrich	77x56	24	Super Alfa
(9 Artistas)	Carpeta: "8 Serigrafias + 1 Poema"					
ALFARO, A.	...	48x63	10	P.Socialista	...	Geler
ARMENGOL, R.	Plantas de Tabaco	48x63	6	P.Socialista	...	Geler
BOIX, M.	Arpilleras	48x63	6	P.Socialista	...	Geler
ESTELLES, V. A.	Poema	48x63	2	P.Socialista	...	Cart.355gr.
HERAS, A.	Maquina-Dona	48x63	11	P.Socialista	...	Super Alfa
MARTI QUINTO	Silla y Mesa	48x63	5	P.Socialista	...	Super Alfa
MONPO, H.	...	48x63	10	P.Socialista	...	Basic
RENAU, J.	H.Joan Fuster	48x63	35	P.Socialista	...	Basic
YTURRALDE, J.	...	48x63	7	P.Socialista	...	Cart.315gr.
TORNER, G.	...	50x65	5	Cart.250gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
NUÑEZ, O.	(4 Serigrafías)	155	Cart. 355gr.
EQUIPO CRONICA	El Lector	75x60	7	...	75	Super Alfa
CALVO, C.	...	50x65	3	...	100q	Cart.
TONO	(Comic)	50x65	3	...	100	Cart.
GENOVES, J.	...	50x65	58	Cart. 315gr.
SAURA, A.	Carta	50x65	9	P.Comunista	125	Guarro250gr.
ALMELA, F.	...	50x68	3	Cart. 250gr.
YTURRALDE, J.	Triángulo	70x100	1	Cart. 370gr.
MICO, M.	...	50x65	6	Geler
MICO, M.	...	50x65	7	Geler
LOZANO, F.	...	69x56	Basic360gr.
NOVILLO	...	70x58	Basic370gr.
MICHAVILA, J.	Concertante IV	83x68	200	Basic360gr.
ZOBEL, F.	...	83x70	28	Cart. 250gr.
ARROYO	...	75x55	40	Super Alfa
EQUIPO CRONICA	El pintor Pintado	77x58	15	G.Yerba	100+25P.A.	S. Alfa250gr.

AÑO: 1979

EQUIPO CRONICA (6 Artistas)	Crimen de Cuenca Carpeta: "El artista en la calle".	32x25	...	Ed. Rastrojos	120	S. Alfa 250gr.
ALBERTI, R.	Paloma	50x69	...	La Calle	150+20P.A.	Basic 360gr.
CORAZON, A.	...	70x49	22	La Calle	150+20P.A.	Geler 250gr.
EQUIPO CRONICA	Personaje...	50x35	7	La Calle	150+20P.A.	Basic 370gr.
GENOVES, J.	"A La Calle"	35x50	4	La Calle	150+20P.A.	Cart. 500gr.
E. REALIDAD	Bodegón la Calle	50x35	17	La Calle	150+20P.A.	Cart. 500gr.
RENAU, J.	Sociedad...	90x50	...	La Calle	150+20P.A.	Basic 370gr.
MICHAVILA, J.	...	50x70	Basic 370gr.
YTURRALDE, J.	...	67x76	4	Cart. 280gr.
EQUIPO CRONICA	Temas Urbanos	86x56	5	G. J. Mordó	75+Cart.	Cart. Marrón
EQUIPO CRONICA	H. A la Dona...	50x35	2	Cart. 200gr.
SERRANO, P.	...	50x65	Cart. 250gr.
VIOLA	...	50x65	Cart. 315gr.

ARTISTA	TITULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
RUEDA, G.	...	50x35	8	Basic 360gr.
BALLESTER, A.	...	40x30	Super Alfa
RIVERA, N.	1	Super Alfa
MIGNONI, F.	(2 Serigrafías)	50x65	Basic
(5 Artistas)	Carpeta: "Obra Gráfica del Partit Comunista del P.V."					
ARROYO, E.	Hombre con sombrero	75x56	16	P.C.P.V.	100+20P.A.	S.Alfa 250gr.
CORAZON, A.	Conciencia clase	75x56	...	P.C.P.V.	100+20P.A.	Basic 370gr.
EQUIPO CRONICA	Serigrafía	75x56	7	P.C.P.V.	100+20P.A.	S.Alfa 250gr.
MONDINO, A.	Marxa Trionfal	75x55	57	P.C.P.V.	100+20P.A.	S.Alfa 250gr.
SPADARI, G.	M. Dieterich	77x56	...	P.C.P.V.	100+20P.A.	S.Alfa 250gr.
RIPOLLES	(10 Serigrafías)	...	1	...	75	Geler 250gr.
URUTIA GUARDIA	...	60x75	20	Cart.360gr.
MOMPO, M.	...	70x90	15	...	75	...

AÑO: 1980

MOMPO, M.	...	69x49	Cart.300gr.
GUERRERO	...	70x50	Basic 350gr.
CAMPANO, M. A.	...	50x35	8	Cart.300gr.
MOMPO, M.	...	50x35	Basic
RIPOLLES	Comiendo melón	80x70	63	Super Alfa
RIPOLLES	Que manda	106x78	38	Super Alfa
RIPOLLES	La Paloma	106x78	82	Super Alfa
CASTEJON	A. Picasso	50x70	Cart.250gr.
CASTEJON	A Pau Casals	50x70	Cart.250gr.
CASTEJON	...	50x70	Cart.250gr.
EQUIPO CRONICA	Café	78x57	16	G.Punto	75+25P.A.	Super Alfa

AÑO: 1981

GUERRERO	...	80x60	32	Super Alfa
EQUIPO CRONICA	Bufona nacional	76x57	14	G. Machón	100	Arches
EQUIPO CRONICA	Ma Jolie	77x54	12	G. Maeght	100+Cart.	S.Alfa 250gr.
EQUIPO CRONICA	La Señorita vanguardia	74x55	12	G. Maeght	93	S.Alfa 250gr.
EQUIPO CRONICA	Escena rural	65x86	17	G. Maeght	100	S.Alfa 250gr.
EQUIPO CRONICA	Día de lluvia	74x55	11	G. Maeght	93	S.Alfa 250gr.
TAPIES, A.	...	49x61	45	Lavis-Fidelis
TORNER, G.	...	68x80	14	Cart.225gr.
EQUIPO CRONICA	Escaparate de abanicos	57x76	14	G.Punto	100	S.Alfa 250gr.

ARTISTA	TÍTULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
ZOBEL, F.	...	83x70	...	M.Abs. Cuenca
ZOBEL, F.	...	69x73	...	M.Abs. Cuenca
VALDES, M.	...	76x56	17
GORDILLO, L.	...	116x62	8	G. Machón	125	Basic 380gr.
GORDILLO, L.	...	110x80	5	...	125	Basic 380gr.
SAURA, A.	Fiesta	49,5x69	9	Prom.Cult.P.V.	...	Creysse 250gr
ORTEGA	...	56x76	12	Prom.Cult.P.V.	...	S.Alfa 250gr.
SORIA	...	54x74	10	Prom.Cult.P.V.	...	S.Alfa 250gr.
MOMPO, M.	...	50x70	12	Prom.Cult.P.V.	...	Creysse 250gr
MUS, Eva	9	Prom.Cult.P.V.	...	S.Alfa 250gr.
RIOS, M.A.	5	Prom.Cult.P.V.	...	Basic 370gr.
ALFARO	...	68x48,5
MICHAVIDA, J.	El Llac (Carpeta) 5 Serigrafias	86x75	...	Grafs. Vicent	530	Basic 370gr.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

ARTISTA	TÍTULO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
PALAZUELO	...	85x61	Cart.250gr.
TORNER, G.	(2 Serigrafías)	48x40	Cart.250gr.
ZOBEL, F.	...	74x69	32	Basic
SAURA, A.	El Perro de Goya	75x53	6	La Calle	133	Arches
EQUIPO CRONICA	Abanico torero	112x78	10	G. Yerba	100	S.Alfa 420gr.
EQUIPO CRONICA	Ficha de identidad	112x78	8	G. Yerba	100	S.Alfa 420gr.
EQUIPO CRONICA	Abanico despedazado	112x78	24	G. Yerba	100	S.Alfa 420gr.
EQUIPO CRONICA	Abanico con lunares	112x78	7	G. Yerba	100	S.Alfa 420gr.
EQUIPO CRONICA	Alambiques	105x65	11	E. Cronica	100	S.Alfa 250gr.

AÑO: 1982

VALDES, M.	Obertura I	113x77	23	G. Maeght	75	S.Alfa 250gr.
VALDES, M.	AFF.	79x54	20	G. Maeght	75+cart.	S.Alfa 250gr.
VALDES, M.	Pañuelo de la reina	113x77	22	G. Maeght	75	S.Alfa 250gr.
VALDES, M.	Lluvia en el puerto	113x77	23	G. Maeght	75	S.Alfa 250gr.
VILLALTA, G.	...	50x36	6
MOMPO, M.	(2 Serigrafías)	76x57	8	Basic
URCULO	Mujer y luna	50x65	36
URCULO	Mujer y cojines	50x65	20
GUERRERO	...	79x59	20	Basic 300gr.
ZOBEL, F.	...	69x99	34
RIVERA, M.	...	50x70	31
ALBERTI, R.	Paloma	75	...
MOMPO, M.	...	50x70	Basic 370gr.
MONDRIAN	Composición	70x63
GUINOVART, J.	...	69x49	4	Prom.Cult.P.V.
BALLESTER, J.	Bodegón	69x49	8	Prom.Cult.P.V.	...	Cart. 500gr.
RENAU, J.	Auto Parking	69x49	17	Prom.Cult.P.V.

AÑO: 1983

RIPOLLES	El Brujo	74x89,5	21	S.Alfa 250gr.
RIPOLLES	Observador con pipa	74x95	18	S.Alfa 250gr.
RIPOLLES	Doncella en la Playa	78x52,5	22	S.Alfa 250gr.
RIPOLLES	La Paz	65x53	16	S.Alfa 250gr.
RIPOLLES	Bodegón	63x52	17	S.Alfa 250gr.
MOMPO, M.	(2 Serigrafías)	70x50	...	M.Abs Cuenca

3.3.1. Una segunda generación de talleres

La progresiva aceptación de la obra artística serigrafiada hizo que la demanda fuese en aumento y consecuentemente la producción ello sirvió para que los artistas ya vinculados consolidaran esta faceta de trabajos y creciera el interés por parte de muchos otros, lo que tuvo como efecto directo el que en diversos puntos de España algunos artistas y artesanos-serígrafos se dedicaran a trabajar esta especialidad por encargo de galeristas y editores o directamente por los artistas; también se dan casos aislados de editor-galerista que monta su propio taller (Sen en Madrid o Juana de

Aizpuru en Sevilla), aunque la poca experiencia de la que partían hizo que no tuvieran gran profusión, acabando por encargar muchos de los trabajos a los talleres valencianos.

Valencia, que desde 1964 había contado con el taller Ibero-Suiza y que por el concurso de varios artistas, como ya hemos visto, pronto se especializó en esta faceta de la obra gráfica, adquirió una profesionalidad ventajosa. A este primer establecimiento se le sumaron otros dos a los que hemos considerado como una segunda generación, pues los creadores y componentes de todos ellos ya conocían la técnica serigráfica a través de la experiencia de talleres como la Ibero-Suiza o de otros dedicados a otras facetas pero ya establecidos con anterioridad. Este segundo núcleo está compuesto por tres talleres, de los cuales sólo dos se mantienen en la actualidad, el de Lola Giménez y el de Armando Silvestre; y el tercero, formado por la asociación de Vicente Silvestre y Joan A. Toledo y con la colaboración esporádica de Armando Silvestre, tuvo una vida más efímera y desapareció tras cuatro años de actividad (1971-1975).

De cada uno de estos talleres hemos realizado un estudio por separado, adjuntando una lista de la producción de obra gráfica lo más completa posible, dada la dificultad para recopilar todos los datos. Para su mejor consulta, ha sido ordenada alfabéticamente según **nombre del artista**, a continuación **título de la obra**, el **año**, **dimensiones** (alto x ancho y las letras **sg.** (cuando la estampa está sangrada por la imagen), **número de colores**, **editor**, número de ejemplares de que se compone la **tirada** y tipo de **soporte**.

3.3.1.1 SERIGRAFÍA GIMÉNEZ

Lola Giménez
C/ Calvo Acacio nº 21
Valencia
Tel. 3777784

Lola Giménez (Valencia 1944) corresponde a la segunda generación de serígrafos, tanto por la edad como por la formación en este terreno, que

desarrolló junto a su padre Enrique Giménez, uno de los pioneros de la serigrafía comercial en Valencia (ver Apdo. 1.3.2); además de realizar estudios artísticos en las escuelas de Artes y Oficios y de Bellas Artes de Valencia, entre los años 1957 a 1964. Los primeros trabajos de serigrafía artística, así como su introducción en esta faceta surgen por encargo de Vicente García (con quien está casada), director de la Galería Val i 30. Se trata de unos catálogos de Salvador Victoria que acompañaba un texto de Joan Fuster y otro para José Vento, ambos para sendas exposiciones celebradas en esta galería y realizados en el taller de su padre. A continuación y en su propio taller montado en un piso de la calle Maestro Sosa nº 31, emprende una obra compleja; se trata de cuatro serigrafías del Equipo Crónica estampadas sobre lienzos de 100x100 cm/. (ver Apdo. 4.3.3). Este trabajo, iniciado a finales de 1970, le llevó un considerable tiempo debido a la gran cantidad de colores utilizados que el total llegan a sumar 205 tintas.

Durante los cuatro años que mantuvo este taller realizó también obras para otros autores, entre ellos, Mompó, Teixidor, Úrculo, Muliá, Bonifacio y Sempere, para quien también estampó tres serigrafías sobre lienzo (1972) de 90x90 cm.; éstas pertenecían a una serie de cuatro originales, aunque la última trabajada con la gama de azules, no fue realizada por *'el respeto que tenía el artista hacia ese color'* (147)¹⁴⁷.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Estas serigrafías (entran dentro de la clasificación de múltiple) fueron editadas conjuntamente entre Sempere y Vicente García y dadas a realizar a Lola, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones era el propio pintor en compañía de Abel Martín los que realizaban las estampaciones, debido a la amplitud de espacio que se necesitaba en el taller para el manejo de los 30 lienzos que componían la tirada de cada uno de los tres trabajos, y sin duda por la confianza que Sempere por la experiencia de Lola en sus anteriores trabajos con el Equipo Crónica.

"Fue una tarea muy costosa por la meticulosidad del casado de las obras de Sempere. Tuvimos que montar las telas sobre unos tableros y preparar convenientemente el lienzo para estampar y obtener unas tintas perfectamente planas y homogéneas" (148)¹⁴⁸.

En octubre de 1974 se traslada a una instalación más amplia, en la calle Martínez Aloy, donde continúa su labor en la producción de otras de otros artistas, bien por encargo directo de éstos o a través de diversos editores de todos los puntos de España: Cabildo Insular Canario, galería Lucas, Sen, Juana Mordó, Grupo 15, o el propio Vicente García.

¹⁴⁷ (147) Entrevista mantenida con Lola Giménez en su taller el 14 de noviembre de 1985.

¹⁴⁸

Este periodo (1974-1980), coincide con el amplio interés mostrado por la obra gráfica que se refleja en el amplio volumen de producciones y ventas, Lola Giménez realiza -entre otros trabajos menos complejos- en 1976 un conjunto de cinco serigrafías del Equipo Crónica perteneciente a su serie de pinturas ‘Los intelectuales y las Vanguardias’ (ver Apdo. 4.3.6). Pero quizá la más completa y de mayor amplitud sean las cuatro serigrafías de Antonio Saura editadas por el grupo 15 de Madrid; de ellas la serigrafía ‘Catedral’ con 100 colores alcanza a ser, en aquel momento, el trabajo más arduo del panorama serigráfico español, por esta proliferación de tintas planas al que no estamos habituados en la serigrafía artística y por supuesto comercial. Mariuccia Galfetti al calificar esta serie de las catedrales, ha dicho: “...allí donde el retablo interior y exterior se identifican, nacen de una capacidad excesiva de acumulación, del horror al vacío y de una explosiva mezcla de formas y estilos.” (149)¹⁴⁹, carácter que se patentiza en la estampa serigráfica.

En otra de la misma serie, la titulada, ‘Cocktail Party’, Lola Giménez para respetar el carácter del boceto de Saura, introdujo una novedad en serigrafía poco desarrollada a pesar de sus posibilidades prácticas; Lola efectuó un collage previo a la estampación serigráfica, incluyendo varios trozos de una revista, o impresos para lo que hubieron de reproducirse en offset, luego recortarlos y pegarlos al soporte; eso mismo se hizo con la funda de una caja de chicle ‘Bazoca’ que aparece en la obra. Para todo este proceso fue necesario estampar previamente unas marcas-registro del lugar exacto donde debían pagarse estos impresos y sobre los cuales serían estampados los 52 colores que lleva esta serigrafía (150)¹⁵⁰. Sobre las características de esta obra Jean Frémon ha señalado: “Con las muchedumbres, las acumulaciones, las repeticiones, heredadas de las del Bosco, Goya, Ensor, Munch y también Kandinsky de 1911, donde por primera vez se encuentran asociados en el cuadro elementos abstractos flotando en el espacio, unidos por el único ritmo que rige la composición, descubrimos una versión europea del ‘all over’ americano donde la composición no tiene ya ni alto un bajo, ni izquierda ni derecha, ni centro ni extremidades y por consiguiente ya no hay simetría ni disimetría, puras energías en movimiento sobre toda la superficie del cuadro. Como en la serie ‘Cocktail Party’ donde

¹⁴⁹(148) Entrevista mantenida con Lola Giménez en su taller el 14 de noviembre de 1985.

(149) En el exhaustivo catálogo-estudio de la obra gráfica de este artista llevado a cabo por GALFETTI, Mauriccia *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Ministerio de Cultura Madrid 1985, págs. 105 y 106, aparecen perfectamente documentadas tres de estas serigrafías: “Catedral”, “Concilio” y “Coktail Party”, sin embargo, no figura una cuarta, también estampada por Lola Giménez, a la que hemos titulado Coktail Party I” por sus similares características con aquella.

¹⁵⁰ (150) Esta técnica que en grabado se conoce con el bocablo italiano de “Fondino” consiste en pegar generalmente un papel más fino que el del soporte a la vez que se ejecuta la estampación, sin embargo, en serigrafía éstos deben adherirse previamente.

la vista de encima aplasta las variedades individuales y donde se ve la geometría revelar la crítica social” (151)¹⁵¹.

En 1978 Lola Giménez es recompensada con el premio A.S.E. a la ‘más perfecta realización en técnicas de impresión serigráfica’ por el trabajo del Equipo Realidad titulado: Bodegón nº 4 ‘piso franco’ aunque el original fuese obra de Jorge Ballester, pues en aquellos momentos ya se había deshecho la formación y ambos trabajaban de forma independiente (ver apdo. 3.4).

Este trabajo junto con otro de Josep Renau ‘Strip-tease de la libertad’, ambos reproducidos por Lola formaron parte de una carpeta editada, en 1978 (carpeta-azul) por el Partido Comunista de España (ver Apdo. 3.5).

A partir de 1980 su trabajo de serigrafía artística queda relegado a un segundo plano, a pesar de que las instalaciones son renovadas y establecidas en su actual domicilio (Fig. 35-36); el trabajo, realizado en colaboración con su hermano, tiende hacia la serigrafía comercial, en particular los circuitos impresos. Los trabajos artísticos se realizan de forma esporádica; entre las de este último periodo encontramos las de los artistas: Rosa Torres, Macario, Benjamín Palencia, El Hortelano, etc.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Con el fin de obtener una visión más completa del volumen de trabajos realizados por Lola Giménez, así como por las características técnicas más sobresalientes, hemos recopilado en un listado todo el ‘corpus’ producido a lo largo de los quince años: 1975-1985.

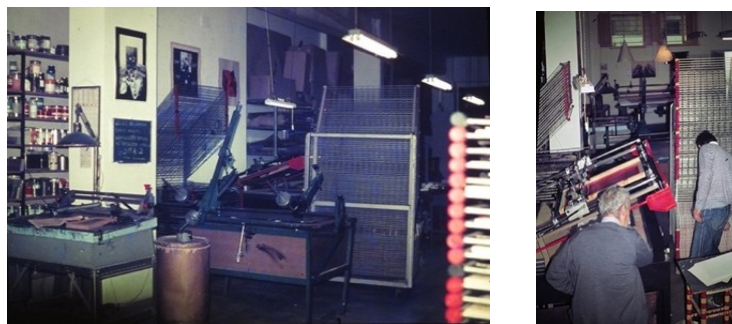


Fig. 35-36 Taller Giménez. Valencia

Listado de trabajos de trabajos del taller de Lola Giménez

¹⁵¹ (151) Véase el prefacio de FREMON, Jean “*El mundo y las imágenes del mundo*” en GALFETTI, M. Op. cit. pág. 13.

ARTISTA	TITULO	AÑO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
BOIX, M.	Pájaros	1975	50x70	10	Artista	...	Cart.
BONIFACIO	Abstracto	1973	66x50	16	J. Mordó	...	Cart.
BONIFACIO	Abstracto	1973	66x50	13	J. Mordó	...	Cart.
CAMPANO, M.A.
EL HORTELANO	La Máscara	1984	79x68 Sg.	7	V. García	...	Cart.
EQUIPO CRONICA	(4 múlt. lienzo)	1971	100x100	...	V. García+E.C.	10;20	Lienzo
EQUIPO CRONICA	Momento creador (5 Estampas)	1972	75x55	...	V. García+E.C.	100+10P.A.	Cart.500gr
EQUIPO CRONICA	Alpino A.L.	1972	68x48	14	V. García	75	Cart.400gr
EQUIPO CRONICA.	Los intelectu. (5 Estampas)	1976	75x50	...	V. García+E.C.	100	Cart.350gr
E. REALIDAD	Bodegón nº4...	1978	70x50 Sg.	...	P. Comunista	125	Cart.
FUENMAYOR, V.	...	1981	65x50	...	G. Lucas	...	Cart.
HERAS, A.	Cartel roto A.L.	1972	70x49	Cart.
H. MOMPO	Cartel Expo.	G. Val 1 30	...	Cart.
LLOPIS, J.M.	Eros Tanatos	1976	75x50	6	Artista	90	Cart.250gr
MACARIO	Abstracto	1982	66x45	7	Artista	100	Cart.
MARTI QUINTO	1948	1975	74x70	15	V. García
MERCE, J.	Malvarrosa N. W.	1980	65x47	6	V. García	...	Cart.
MIRO, A.	One Dolar (Carpeta)	...	68x49	...	J. Mordó	...	Cart.
MOREA, J.	Cartel Expo.	1982	64x44	2	G. 4 Gats	...	Papel
MOREA, J.	...	1982	65,5x50	13	V. García	100	Cart.
OLIVER, I.	Cartel Expo	2	C.A. Valencia	...	Papel
PALENCIA, B.	Muchacha	1979-80	52x37 Sg.	7	Cab. Canario	100	Cart.
PEIRO, G.	Abstracto	...	65x50	Cart.
PLESSI, F.	(Caja-sobre con 12 estampas)	1974	48x58	...	Grupo 15	100+20P.A.	Cart.
RENAU, J.	Strep-tease...	1978	70x50	...	P.C.P.V.	100+30P.A.	Cart.

ARTISTA	TITULO	AÑO	TAMAÑO *	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
SAURA, A.	Catedral	1975	69x99 Sg.	100	Grupo 15	125	Cart. 400Sg
SAURA, A.	Concilio	1975	72x100 Sg.	73	Grupo 15	125	Cart. 400gr
SAURA, A.	Cocktail Party	1975	69x99 Sg.	52	Grupo 15	125	Cart. 400gr
SAURA, A.	Cocktail Party I	1975	72x100	23	Grupo 15	125	Cart. 400gr
SEMPERE, E.	(3 Serigrafías sobre lienzo)	1972	90x90	...	V. García+E.S.	...	Lienzo
TEIXIDOR, J.	Abstracto	1972-74	50x43	14	Cart.
TORRES, R.	(Carpeta 5 Serigrafías)	1976	49,5x64,5	...	G. Sen	...	Cart.
TORRES, R.	Arboles	...	43,5x58	5	E. Sen	...	Cart.
TORRES, R.	(2 Tarjetas)	1976	23x25	8	G. Sen	...	Cart.
URCULO	Piernas A.L.	1975	70x50	4	G. VA1 1 30	...	Cart.
VILLALBA, D.	Manipulaciones (4 Estampas)	1973	63x49,5	6	Grupo 15	...	Cart.

3.3.1.2 VICENTE SILVESTRE NAVARRO

C/ Museo nº 1
Valencia

Vicente Silvestre, poseedor de una formación de pintor y grabador adquirida en la Escuela Superior de bellas Artes de Valencia, crea en 1971 un taller de serigrafía en su propio estudio con el propósito de trabajar la serigrafía directamente sobre el medio dentro de la más ortodoxa manifestación artística, esto es, crear sus propios originales directamente sobre la pantalla e investigar recursos propios de la serigrafía (tintas degradadas, reimpresiones de una misma imagen con distintos colores, descasados de la pantalla, utilización de positivos naturales, etc.). Esto le convirtió en un pionero de esta modalidad, pues la mayoría de los artistas en aquella época se dedicaban a facilitar a los talleres sus originales para ser reproducidos.

Los medios con los que se inicia en unos primeros momentos son muy rudimentarios y toda la estampación la realiza de forma manual y con mesas de creación casera, lo cual no supone ningún grave inconveniente pues este sistema permite un control más directo sobre la estampa, variando el depósito de tinta en función de las posiciones de la racleta o la presión ejercida sobre ella. Sin embargo, no tardó en adquirir una prensa mecánica con base absorbente y un par de carros de secado. Con la primera soluciona uno de los mayores inconvenientes en el proceso de estampación, cual es la adherencia que se produce en las pruebas por falta de un anclaje del papel a la base de la mesa; con los segundos logra una mayor capacidad para realizar tiradas de mayor volumen. Los primeros trabajos de Vicente Silvestre son más bien experiencias que intentan aprovechar los recursos propios de la serigrafía mediante un uso restringido de pantallas y haciendo más incipiente en variaciones de la estampación sin el condicionante de un original pervio. El resultado se aprecia al analizar los dos primeros trabajos: mediante el fundido o degradado de los colores logra que la mancha pierda el aspecto plano y uniforme cobrando la figura un mayor movimiento y volumen. En otro trabajo de esa época el fundido llega a tal rotundidad que logra transformar por completo la imagen grabada en la pantalla, en esta estampación no sólo se aplica fundido de dos colores sino que se han practicado una serie de movimientos laterales con la racleta de dejan su impronta creando unos ritmos e improntas en la imagen resultante.

Quizá el trabajo más completo de este primer periodo sea el titulado 'Toro' donde el recurso del fundido es utilizado en la mayor parte de las

estampaciones, desde la mancha que cubre el fondo (blanco y negro) a la línea que contornea el fondo en el que se integran tres colores a la vez (amarillo, marrón y blanco).

A partir de 1972 comienza una etapa bien diferenciada de la anterior, Vicente se asocia con Joan A. Toledo (pintor que había pertenecido a las formaciones de Estampa Popular y al Equipo Crónica, colaborador años antes con José Llopis en la Ibero-Suiza y que abandonó esta empresa después de realizar un múltiple de cartón troquelado para la exposición del Equipo Crónica en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en el año 1971.

Con ello, el taller se orienta hacia la producción de obras para otros artistas, en un momento en el que se inicia una pujanza del medio. Este equipo se completó con la participación de Armando Silvestre que también había trabajado durante tres años en la Ibero-Suiza y que iniciaba sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes ese mismo año.

Casi la totalidad de obras producidas en esta época por este taller se centran en la serigrafía artística. En esta línea abordan el trabajo de algunos pintores como Agustín de Celis de la serie 'Archivadores' (por encargo de la galería Punto de Valencia de las que se estampan una parte de la edición sobre papel y otra sobre lienzo); la mayor novedad técnica introducida en este trabajo lo constituye la utilización de tintas transparentes que, junto al minucioso tratamiento de las flores, contrastan las manchas planas y geométricas de los cajones de los archivos; con ello se consiguió dar un efecto de veladuras y sutilezas tan características en las pinturas de este artista. La reproducción de este trabajo se hizo a partir de cinco lienzos, lo que constituye un ejemplo de serigrafías de 'adaptación' (ver apdo. 2.3.1) al no intervenir el artista en el proceso.

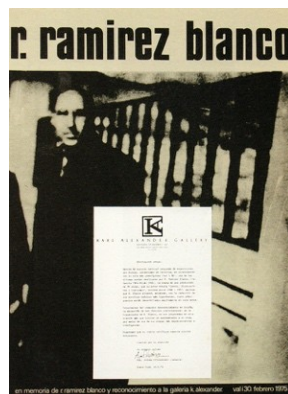


Fig. 37 Ramírez Blanco Cartel exposición Galería Val i 30 Valencia 1975

Pero este no fue la única estrategia puesta en práctica, estos serígrafos buscaban la participación e implicación de los artistas en el proceso de sus trabajos, gracias a lo cual muchos jóvenes creadores

conocieron el procedimiento; entre ellos, Rosa Torres, Miguel Angel Campano, Luis Bou, Ramírez Blanco (Fig. 37) y otros, quienes realizan sus primeras obras en serigrafía y que con posterioridad han persistido con nuevos trabajos para este medio.

Otras serigrafías realizadas por este taller fueron directamente encargadas por los artistas. En 1972, a partir de un original perfectamente elaborado, como era habitual, por el Equipo Crónica, realizan un cartel para la exposición en la Casa del Siglo XV en Segovia y dos serigrafías, una un múltiple sobre lienzo titulada 'Triller' (foto 37 y 43 Cat. E.C.) del mismo año (editada por la Galería Sen de Madrid) y otra sobre papel titulada 'Menina' (Foto 49 Cat. E.C), para Paul Derain de siete tintas, en la que se estampó una tinta blanca debajo de las cintas por problemas surgidos con la electricidad estática.

De este mismo periodo son los trabajos realizados para Jordi Teixidor sobre unas cartulinas negras y otros de A. Heras, Isabel Oliver, Juan Manuel Llopis, M. Angeles Marco o Antonio Saura; de este último se estampó una serigrafía titulada 'Dama' de la que se realizó una tirada limitada y además un cartel para la exposición en el Colegio de Arquitectos de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife en mayo de 1973 (152)¹⁵².

A partir de 1974 el taller entra en una tercera etapa, la sociedad con Toledo se deshace, al tiempo que Armando Silvestre se marcha al servicio militar. La actividad decrece, pues Vicente Silvestre se centra más en su propia obra y la producción para otros artística se hace más esporádica; entre estos trabajos están los de José M^a Yturralde o de Antonio Saura 'Surgimiento' (153)¹⁵³ del que también se estampó en formato de cartel para la exposición de este pintor en la Casa de Velázquez y en el Centro de Arte M-11 de Sevilla estampado sobre una hoja de acetato.

La experiencia acumulada por Vicente Silvestre durante estas dos etapas se resume en sus últimos trabajos, donde el dominio del técnico serígrafo se auna a la natural frescura del tratamiento directo de las pantallas y positivos por el propio pintor, cuestión que si en el grabado es más frecuente, en serigrafía era en aquellos momentos poco usual. Estas características se hacen patentes en las obras de esta etapa (1973-75), en la titulada 'Vuelo' (Fig. 38) la espontaneidad del grafismo y la riqueza que proporcionan los fundidos de colores no son corrientes en las serigrafías de

¹⁵² (152) La estampación de esta serigrafía es atribuida a Abel Martín, según GALFETTI, Mauriuccia *Antonio Saura* Op. cit. pág. 89.

¹⁵³ (153) Esta obra serigráfica es erróneamente asignada a la imprenta Gráficas Moreno de Madrid por M. Op. cit. pág. 96.

‘adaptación’ y es aún más evidente cuando de este trabajo de 18 tintas tan sólo fueron estampados 16 ejemplares y parte de las pantallas fueron resueltas por procedimientos manuales directos.

Otra de las serigrafías de Vicente Silvestre de gran simplicidad pero sutil ejecución, por la combinación de diversos grises y negros en contraste con tintas plateadas, es la titulada ‘Penetración’ por la que la A.S.E. (Asociación de Serígrafos Españoles) le concedió en 1974 el premio a la mejor realización artística.



Fig. 38 ‘Vuelo’ Vicente Silvestre Navarro 1974

El taller de Vicente Silvestre se cerró en 1975; las prensas y carros, así como el material restante fueron vendidas a Lola Giménez, con la que Silvestre había colaborado en distintas ocasiones. Entre la producción de obras llevadas a cabo por este taller y que hemos recopilado en un listado del que a continuación damos cuenta (ver hoja adjunta).

3.3.1.3 SERIGRAFÍA ARMANDO SILVESTRE

Armando Silvestre Visa

C/ Sornells 28-b

Tel. 3343436

La vinculación a la serigrafía, tanto comercial como artística, de Armando Silvestre comienza a la temprana edad de 18 años, cuando ingresa en el taller Ibero-Suiza en el que realiza su formación en esta materia junto a José Llopis Dasí, durante un periodo de casi cuatro años (1969-1972). Tras esta etapa inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y posteriormente en la Superior de Bellas Artes de Valencia sin llegar a concluirlos. Mientras que lleva a cabo estos estudios se integra en el equipo de Vicente Silvestre y J. A. Toledo en el taller de éstos ubicado en la misma calle Museo donde se encuentran estos centros, simultaneando sus estudios con el trabajo serigráfico que abandonará por causa del servicio militar.

Estas dos experiencias lo capacitan como un curtido técnico serígrafo lo que le lleva a crear su propio taller apenas regresa del periodo militar a principios de 1975, en la calle Palomino nº 6, pta. 6, en el populoso barrio del Carmen. Con un sencillo equipo manual realiza personalmente los primeros trabajos artísticos, entre los que cabe destacar la serigrafía 'Arte' del Equipo Crónica; así como diversas experiencias personales desarrolladas en un terreno de la experimentación plástica, siempre mediante procedimientos fotográficos y partiendo de técnicas poco habituales en la elaboración de positivos mediante papeles ya impresos, raspados, lijado de películas opacas, etc., logrando con ello unos efectos de gran sutileza poco frecuentes en serigrafía.

Dentro de este terreno de la experimentación A. Silvestre desarrolla en 1976 junto a José Giménez de Haro la reproducción en serigrafía de una estampa grabada por el procedimiento calcográfico (aguafuerte y aguatina) mediante tres colores.

A mediados de 1974 se traslada a un bajo de la Plaza Santa Cruz, nº 3 momento en que entabla relación con la galerista y editora Juana de Aizpuru para quien realiza su primer encargo, una serigrafía de Amadeo Gabino de cierta dificultad y delicadeza porque en ella se incluía una tinta

color plata, una gris y otras cinco transparentes (finas veladuras de color blanco); el resultado debió ser satisfactorio para Juana de Aizpuru (que en Sevilla poseía su propio taller de serigrafía) ya que a raíz de este trabajo se sucedieron otros encargos de artistas nacionales (Fig. 39) manera continuada hasta la fecha.

Así mismo ha colaborado en la realización (a excepción de 'Hombre con perro' de 1984) del artista Joan A. Toledo, poseedor de una gran experiencia. Entre ambos ya existía una estrecha relación por su trabajo en otros talleres que ahora se acrecienta produciendo una perfecta simbiosis entre artista y técnico poco habitual. Por su parte Toledo acude al taller sin un boceto previo y desarrolla directamente todos los positivos; crea unas manchas con líquido opaco sobre el poliéster y Armando prepara la pantalla y estampa el primer color que es elegido y combinado a pie de la imprenta. Sobre esta primera mancha ejecuta un segundo positivo para volver al siguiente paso y a medida que se van estampando cada uno de los colores van definiéndose las imágenes como si fueran emergido del papel. Los dos primeros trabajos son 'Marilyn' y 'Star-lets', ambos de 1976 (ver apartado Joan A. Toledo).

Con el fin de mejorar sus medios técnicos se dota, en 1975 de una prensa de estampación plana con base aspirante a palanca y unos carros de secado. Un año después traslada el taller al actual domicilio, en la calle Sornells nº 28, incorporando al equipo una segunda máquina de estampación con elevación horizontal y laboratorio fotográfico.

El taller de Armando Silvestre reúne las características artesanales, propias del oficio; está compuesto por un equipo de cuatro personas, trabaja en colaboración con su esposa (Elisa Ayala), creando ambos muchos de los originales destinados al diseño, especialmente el publicitario y la cartelería, que comparten con la obra gráfica original (estampa y recreación); esto supone un grado de especialización en la estampación sobre papel, ocupando un plano secundario la de otros materiales: tejidos, acetatos, pvc, etc. La relación de trabajos efectuados por este serígrafo se detalla en las páginas siguientes.



Fig. 39 Alfredo Alcáin 'Papel de vasar de las cerezas' 1979

Listado de trabajos del taller de Armando Silvestre

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

ARTISTA	TITULO	AÑO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE
ALCOLEA	Trazos	1981	65x50	6	J.J.de Aizpuru	270+27P.A.	Cart.
BAIXERAS	Peces	1984	50x69	6	J.de Aizpuru	270+27P.A.	S.Alfa
BELMONTE, P.	Composición	1979	49x37,5	7	Artista	...	Geler
BERMEJO	ELE	1980	64x48	9	J.de Aizpuru	300	Cart.270gr.
BISQUER, A.	Contra el muro	1978	69x49 Sg.	4	Artista	...	Cart.250gr.
CARDELLS, J.	C.I.P.V.	1977	65x50	2	C.I.P.V.	...	Cart.
CABALLERO, M.	Represió	1977	63x48 Sg.	5	G. viciana	100	Geler
CASTELLO, J.	Proyecto	1979	70x50	3	Artistas	...	Cart.270gr.
CILLERO, A.	Hola Hop	1976	65x50	5	J.de Aizpuru	...	Geler
COBOS, Ch.	Personajeñ	1977	70x50	8	J.de Aizpuru	270+27P.A.	...
DELAMACA, L.	Retratos	1979	65x50	8	J.de Aizpuru	270+27P.A.	...
EQUIPO CRONICA	Arte	1975	70x50	7	E. Crónica	75	Cart.250gr.
EQUIPO CRONICA	H.R. Cornejo	1975	80x65Sg	4	Comisión	...	Cart.
FEITO	Circulo rojo	1977	89x65	...	G.Punto	...	Cart.350gr.
GABINO, A.	Estructura	1976	72x50 Sg.	7	G.Punto	...	S.Alfa
GIMENEZ de HARO	Grabado	1976	50x65	3	Artista	...	Cart.250gr.
GIMENEZ de HARO	Trazos	1976	70x49	4	Artista	...	Cart.250gr.
GIMENO, J.	Vampiresa	1978	50x70	3	Artista
GIRONA, M.	Flor	1977	65x50	7	J.de Aizpuru	...	Cart.400gr.
GORDILLO	Figuras	1981	69x49 Sg.	8	J.de Aizpuru
GUERRERO, J.	Azules y rojos	1979	70x53	8	G.Punto	...	S.Alfa
GUERRERO, J.	Rojos amarillos	1979	65x50 Sg.	8	J.de Aizpuru
MOMPO	...	1978	50x70	7	J.de Aizpuru
H. PIJUAN	Franga	1979	50x70	6	J.de Aizpuru
JARQUE	Foto	1977	69x49 Sg.	2
LABRANDERO, S.	Ventana	1975	70x50	10	Artista	...	Cart.250gr.
MERCE, J.	Abstracto A.L.	1980	61x48 Sg.	1	Artista
MICHAVILA, J.	Collage	1983	65x50	8	G.Punto	...	Geler
MONTES, M.	Tic-tac	1978	65x48 Sg.	4	G. Viciana	100	Cart.
NAVARRO, C.	Juguetes	1977	50x70	7	G. Viciana	100	Cart.
NIEBLA	Fiesta	1978	65x50 Sg.	5	J.de Aizpuru	270+27P.A.	Cart.250gr.

ARTISTA	TITULO	AÑO	TAMAÑO	Nº COL.	EDITOR	TIRADA	SOPORTE	
PALUZZI	Composición	1980	63x48 Sg.	3	J.de Aizpuru	...	Cart.250gr.	
G. PAN, A.	Aviones	1979	52x70	8	G. Viciana	100	Cart.250gr.	
RAFOLS C.	Trazos	1977	65x50	8	J.de Aizpuru	270+27P.A.	Cart.250gr.	
RAMIREZ B.	Estudio pintor	1980	60x50	1	Artista	...	Geler	
RAMIREZ B.	Del dibujo	1978	29x45	4	Artista	...	Soller (gris)	
ROCA, B.	Texturas	1975	50x65	7	G. Temps	...	Cart.250gr.	
RIOS, M.A.	Composición	1978	50x65	7	G. Viciana	100	Geler	
SEATON, D	(sin titulo)	1980	50x65	5	J.de Aizpuru	270+27P.A.	Cart.250gr.	
SILVESTRE, A.	Textura	1975	66x48 Sg.	2	Artista	30	Cart.250gr.	
SILVESTRE, A.	Paquete	1976	50x70	3	Artista	30	Cart.250gr.	
TOLEDO, J.A.	(9 Serigrafías)	Ver Apdo. 3.4.						
TOVAR	Abstracto	1980	64x49 Sg.	5	J.de Aizpuru	270+27P.A.	Cart.250gr.	
VAZQUEZ, L.	Composición	1982	77x56	4	Artista	...	S.Alfa	

3.4. LA OBRA GRÁFICA DEL EQUIPO REALIDAD Y JOAN A. TOLEDO

Con el fin de tratar con mayor profusión algunos de los aspectos de la serigrafía artística en Valencia, y ante la imposibilidad de recoger todos los trabajos realizados en estos veinte años, de cuyo conjunto hacemos un estudio más generalizado en el apartado 3.5 de este mismo capítulo, hemos centrado éste de manera más puntual en la obra serigrafiada de los artistas Joan Cardells y Jordi Ballester (Equipo Realidad y Joan Antoni Toledo, por lo significativo que sus contribuciones tienen dentro del proceso evolutivo, ya que ellos, junto con Rafael Solbes y Manolo Valdés (Equipo Crónica), participan activamente desde los comienzos de la aplicación de esta técnica de estampación a la obra artística.

Las siguientes páginas tratan de analizar los aspectos estilísticos y técnicos de sus obras junto a una catalogación de las mismas, dejando la del Equipo Crónica en un estudio aparte (capítulo 4, tomo II) por lo extenso y voluminoso de su producción.

3.4.1. Equipo Realidad

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

La materialización del primer trabajo en serigrafía de Equipo Realidad se produjo a raíz del Homenaje a Miguel Hernández tributado por todas las universidades españolas en la primavera de 1967, con motivo del XXV aniversario de su muerte. En los actos celebrados en Valencia contó con la colaboración de algunos de los componentes de Estampa Popular; a pesar de que el equipo llevaba desde un año antes trabajando en la pintura, ya había participado en las distintas actividades de Estampa e incluso en la relación personal que unía a Juan Cardell y Jordi Ballester desde los primeros cursos de su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes (trabajan juntos en el mismo estudio y a propósito de confeccionar los carteles para anunciar las actividades culturales y asambleas que se organizan en la Universidad de Valencia -a través del sindicato libre-, entraron a formar parte de Estampa Popular).

“La realidad es que nosotros trabajábamos mucho, cada semana habían unas tres actividades para las que hacíamos nueve o diez carteles a mano, a base de collages principalmente” (154)¹⁵⁴.

Aunque ya conocían la serigrafía y el taller de José Llopis a través del Equipo Crónica, fue con motivo del citado homenaje cuando se presentó la

¹⁵⁴ (154) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

oportunidad de trabajar en este medio, pues en la comisión creada para organizar estos eventos se propuso la edición de varias serigrafías para la venta, con el fin de costear los gastos de la estampación y de la organización de los actos. Entre los otros artistas participantes se hallaban J. A. Toledo y Martí Quinto, así como el propio Equipo Realidad que también se encargó del cartel anunciador, estampándose todas las obras en el taller Ibero-Suiza.

Los dos trabajos del Equipo Realidad fueron resueltos con tres colores cada uno a base de tintas planas, técnica habitual en las obras de este primer periodo. Los elementos y recursos plásticos empleados son muy similares en los dos trabajos. Una tinta plana cubre todo el espacio destinado al fondo, reservando el blanco del papel para dibujar las letras del texto, las figuras tienen el carácter de una fotografía altamente contrastada y están resueltas con un color más claro para las zonas iluminadas; un tercer color -negro- define la silueta y la sombra. El resultado obtenido es de enorme efecto realista y sintético pues las estructuras y los colores definen con claridad la lectura iconográfica.

Es también un rasgo común en estos primeros trabajos en serigrafía la semejanza que guardan en su lenguaje con el utilizado en los linóleos, a pesar de las diferencias técnicas que se iban distanciando progresivamente en posteriores trabajos.

Coincidiendo con estos mismos momentos el Equipo Realidad celebra su primera exposición individual en la galería Val i 30 de Valencia, del 17 al 29 de abril (1967). Con tal motivo editan un cartel de serigrafía (Ver cat E.R. n 3) en el que se utilizaron sólo dos tintas, obra de características muy similares a las anteriores, pero eliminando la tinta de fondo. La composición es una versión de uno de los cuadros colgados en dicha muestra aunque se hizo una traducción muy sintética para simplificar el número de colores.

“No tratamos de hacer una reproducción del cuadro sino que hicimos una versión para el cartel con otro carácter, pues al reducirse -el tamaño- iba a proporcionar una imagen más nítida y todo el aspecto de tramas que había en el cuadro y que trataba de modelar las forma, se eliminó; de hecho esto no hubiera ayudado a describir más la imagen, pues la simplicidad impactaba mucho más y funcionaba más como cartel” (155)¹⁵⁵.

A esta exposición, le seguirá otra en la galería Barandiaran de San Sebastián, en septiembre del mismo año, 1967. En este periodo el Equipo Realidad desarrolla una gran actividad, como prueba de ella son los siete

¹⁵⁵ (155) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

trabajos realizados en serigrafía; entre ellos se encuentra la titulada ‘El zurdo’, tema extraído de un cuadro aunque se realiza una versión introduciendo algunas variaciones y eliminando algunos detalles, pero está profusamente trabajada en cuatro tintas mucho más cuidada en el registro y casado de los colores, que siguen siendo estridentes por la marcada influencia del Pop.

“Nosotros recurrimos a la iconografía del pop en la medida en que consideramos que hay un público habituado a leer este tipo de imágenes. Como conclusión manipulamos este tipo de imágenes y llegamos a subvertirlas. Estas imágenes están resueltas por tintas planas y los cuadros que hacemos tienen ese tratamiento y pasaron muchos años antes de que utilizáramos los difuminados” (156)¹⁵⁶.

Irrumpiendo en este enorme proceso creativo que se desarrolla durante ese periodo nos encontramos con un hecho singular, un cartel en serigrafía para anunciar una exposición de pintura comercial de J. Cardells y J. Ballester en la galería Elia de Denia, (julio de 1967). A simple vista el cartel choca por lo decorativo del mismo; inspirados en los motivos del estilo ‘nouveau’, elimina toda referencia figurativa y utiliza unos colores típicos de la corriente ‘psicodélica’ que a la sazón empezaba a ponerse de moda. Esta exposición como nos aclaró el propio Cardells se trataba de un montaje de pinturas comerciales (bodegones y paisajes) en un intento “*un tanto fantasma y clandestina*” de ver si se vendían aquellos trabajos, para tratar de remediar la difícil situación económica por la que atravesaban al intentar mantener una línea de actuación coherente respecto a sus trabajos; pero la experiencia resultó totalmente negativa.

“Mientras hacías serigrafías que las vendías a veinte duros y que incluso a muchos compañeros les parecían caras, ¿qué perspectivas teníamos como profesionales?. Podías hacer exposiciones, pero nuestra pintura no se vendía, o era muy difícil de vender. Nosotros no lo tuvimos tan claro como lo tuvo el Equipo Crónica” (157)¹⁵⁷.

La situación pues para el Equipo Realidad fue difícil lo que les impidió tener la solvencia y estabilidad necesarias para seguir trabajando en sus planteamientos plásticos con total libertad.

Estas fueron las causas que tanto en sus pinturas como en sus serigrafías no mantuvieran una continuidad e inclusive, que el número de producción de éstas fuera menor que las del E. Crónica, y que se vieran abocados en este terreno a variar la línea de actuación tanto en los trabajos

¹⁵⁶ (156) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985

¹⁵⁷ (157) En palabras de Cardells “un tanto fantasma y clandestina” en la entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

de Estampa Popular como en los del Equipo, tratando de encontrar en el cartel-poster una vía de expresión que les permitiera introducirse en otros círculos comerciales más amplios que el de las galerías de arte; fruto de lo cual es la aparición de los calendarios de Estampa Popular y los carteles que tuvieron una mayor aceptación, como es el caso de 'Wanted', editado por el Equipo Realidad en el año 1967 (a la vez que los Crónica realizan el de Ho Chi Minh). La distribución y venta de este cartel-poster se realizó en librerías y centros universitarios agotándose la primera edición (de 500 ejemplares) antes de acabar el año, por lo que se volvió a estampar una segunda edición. Su éxito se debió en buena parte al hecho de ser más un poster que un cartel publicitario y a lo simbólico que resultaba la imagen del Che Guevara, habilmente combinada con la clásica estructura de los carteles del oeste americano con la imagen del tío Sam, y el texto 'se busca' con la correspondiente recompensa; características que se aproximan a muchísimas obras del Pop-art que en aquel momento impactaba entre la 'progresía' frecuentadora de estas librerías.

Pero además del éxito popular y comercial que esta obra les proporcionó también les ocasionó algunos inconvenientes a causa de un secuestro que tuvo lugar por parte de la policía, en esta acción también estuvo implicado otro cartel del E. Crónica. Después de estar durante bastante tiempo a la venta, lo que les condujo al T.O.P. (Tribunal de Orden Público) que les juzgó en noviembre de 1968. Para su secuestro y enjuiciamiento: *"Se acogieron a que no tenía pie de imprenta, ni depósito legal, más que por el hecho de que fuera una imagen subversiva. Cuando tuvimos el proceso en Madrid por la serigrafía del Che, vino Sempere como perito serigráfico y Moreno Galvañ como crítico de arte. Sempere confirmó como conocedor de la serigrafía que estos trabajos tenían el mismo carácter que los grabados originales, que esto era un proceso artístico y no industrial y que las copias no eran exactamente iguales, ya que tenían algunas diferencias precisamente debido a este proceso de estampación manual"* (158)¹⁵⁸.

Como colofón a este año el Equipo Realidad se encarga de maquetar y diseñar los números y nombres de los respectivos meses del calendario de Estampa Popular que en esta ocasión se reprodujo en serigrafía y en el que se incluyeron dos trabajos (como equipo), los correspondientes a los meses de Febrero y Julio y una realizada por Cardells en solitario, la de Noviembre; lo más característico de todos los trabajos de este calendario es el predominio de los elementos gráficos.

Los sucesivos trabajos en serigrafía, ya correspondientes al año 1968, continuaron en la línea marcada por los carteles. Realizando algunos

¹⁵⁸ (158) MARIN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica...* Op. cit. pág.

comerciales para anunciar librerías y otros destinados a las actividades culturales de la Universidad.

Esta actividad gráfica cuyo exponente fue el poster-denuncia, se completaba con la desarrollada en Estampa Popular y fue especialmente intensa en los dos equipos, el Realidad y el Crónica: *“Estos trabajos no se planteaban como una obra gráfica con el rigor que hoy se piensa a nivel artístico, pues no se hizo para vender en galerías, en aquel momento la influencia mundial de lo ‘pop’ diluía ciertos límites. Concret Llibres era la librería ‘progre’ de Valencia, donde se vendían grabados y obras de estilo pop, posters, etc. Luego en Italia vimos librerías donde tenían carteles bolcheviques, de Mao, del Che, etc., tratados con un aire ‘ye-ye’ que podía molestar en un primer momento, pero nos confirmó la validez de nuestros trabajos”* (159)¹⁵⁹.

El primero de los carteles publicitarios fue para la librería Lauria. El lenguaje de este pequeño cartel (ver cat. E.R. 9) nos retrotrae al utilizado para las obras de M. Hernández, tanto por la iconografía empleada como por la severa reducción cromática (dos tintas) y el carácter realista-fotográfico que recuerda a las pinturas de Rafael Canogar de este mismo periodo. En este trabajo recurren por primera vez al uso de la trama para suplir la carencia de tintas y lograr un efecto de media tinta.

El otro cartel de este tipo fue realizado para Concret-Llibres. El tema está tomado de un dibujo de Aubrey Beardsley (Brighton 1872-1898), como al pie de la imagen se indica. El tema es un fragmento de la ilustración ‘La robe de plumes de paon’ perteneciente a la obra ‘Salomé’ cuyo personaje es representado con una fantástica riqueza de elementos decorativos, a la cual el E. Realidad ha intercalado acertadamente unas letras del mismo estilo modernista fundiéndolas dentro de la figura de Salomé.

“Esta de Beardsley también trajo algunos problemas con la policía pues pensaron que era una chica pintada con los colores de la bandera republicana y lo asociaron con la República Popular China, con Mao, etc., y es que veían fantasmas por todas partes, pues cuando se hizo no tenía ninguna intención política, sino el de un poster” (160)¹⁶⁰.

La tercera faceta dentro de la producción serigráfica es la de las obras realizadas para actividades universitarias, entre las que hemos localizado cuatro portadas de revistas, editadas por los estudiantes de las distintas facultades. De ellas dos van firmadas por el E. Realidad (Estampa Popular), que corresponden a ‘Terra Nostra’ y otra de la Facultad de Filosofía y Letras denominada ‘A colps’, las otras dos, del E. Crónica, no llevan firma,

¹⁵⁹ (159) Entrevista mantenida por el autor con Jordi Ballester en su estudio el 12 de Junio de 1985.

¹⁶⁰ (160) Entrevista mantenida por el autor con Jordi Ballester en su estudio el 12 de Junio de 1985.

una pertenece a la Escuela de Arquitectura ‘Módulo 68’ y la otra ‘Sou’ de la Facultad de C.C. P.P. E.E. C.C.

En ‘Terra Nostra’ se desarrolla el tema del campesinado que fue tratado en diversas ocasiones por los artistas de otras Estampas Populares, desde una óptica muy expresionista que recuerda las obras de Ortega, en ella se acentúa el carácter de marginación de la sociedad rural. Sin embargo el E. Realidad ha tratado la imagen de los campesinos con el carácter lineal de las xilografías populares, contraponiendo una figura (posiblemente el dictador habilmente disfrazado u otro político de la época) para significar esta ‘causa-efecto’ y denunciar la situación social en que se hallaba el campesinado español. Este tipo de recurso estilístico, de contraponer dos motivos -figura y fondo-, aparentemente distintos tanto por su tratamiento como por su procedencia de contextos opuestos no es habitual en la obra de estos autores, siendo más representativo del E. Crónica.

‘A colps’ fue la última portada para las revistas universitarias, su publicación coincidió con el procesamiento por el cartel del Che, por lo que la salida de este número se retrasó para evitar complicaciones jurídicas pues el tema representaba a unos policías golpeando a unos manifestantes. También aquí la imagen parte de una fotografía pero con mayor riqueza cromática y la inexistencia del negro borra la secuela fotográfica.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Tan sólo nos resta por señalar de este año (1968) un trabajo. Debió también estar vinculado a la Universidad, aunque fuera utilizado por librerías y otros centros. Se trata de un cartel de 50x50 cm. en el que la imagen ocupa la mitad del espacio, en la cabecera del mismo, en ella se lee: ‘Cuba’: literatura y sociedad’, quedando en blanco la parte inferior, probablemente destinada a rellenar a mano un texto donde se indicara el lugar y la fecha donde se iban a desarrollar las conferencias y actividades en torno al tema. La imagen de este cartel era muy simple y estaba estampado a una sola tinta -roja- sobre un papel de cartelería de escaso gramaje. El diseño de carácter fotográfico, presenta a unos soldados del ejército cubano, e integra los típicos ‘globos’ de comics de los que salen los textos de cada uno de los soldados.

“Al plantearlo, recuerdo que nos habíamos enterado de que el cantante Raphael había tenido mucho éxito en La Habana y eso nos indignaba y por eso pusimos en uno de los globos una expresión referente al mismo” (161)¹⁶¹.

A partir del año 1969 la producción del E. Realidad decrece considerablemente motivado por la ausencia de Cardells al iniciar el servicio militar y por el traslado de J. Ballester a Italia, donde desarrolla una serie de

¹⁶¹ (161) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

obras y hasta cuatro exposiciones con trabajos del equipo. De este periodo tan sólo existe una obra gráfica ‘82 mises en traje de baño’ (ver apart. E.R 12) fechada en 1969 que partió de un cuadro con el mismo título. El tratamiento sigue siendo el de la tinta plana y carácter fotográfico, similar al lenguaje del Equipo Crónica, a pesar de que van mostrando un distanciamiento cada vez más acusado.

“Las 82 mises... tratamos de reproducirlo en Roma con un serígrafo-estampador llamado Cipriani, pero nos salía carísimo y Cardells se vino a Valencia para que lo estampara Llopis” (162)¹⁶².

A su regreso de Italia, en 1971, se inicia un proceso de transformación profunda en la obra del equipo, decantándose cada vez más por lograr que sus obras tuvieran un clima más próximo al de las fotografías. Si antes se habían tratado las imágenes muy contrastada -como posterizadas- ahora se busca conseguir una gran cantidad de degradados y una limitación a una gama casi monocroma. Con ello logran trasladar la factura fotográfica al lienzo a través de la pintura, el más claro exponente está en los trabajos de la serie ‘Retrato del retrato, del retrato de un etc...’ de ésta no se hizo ninguna obra gráfica.

En este mismo periodo desarrollan la serie ‘Hogar dulce hogar’ en la que el elemento más parafraseado es el salón de estar con sus elementos: sofá, mesita-centro, mesa, etc., como sinónimo de confort, representando el tópico más evidente de una sociedad, la española, que iniciaba el despegue económico en esos años. Esta serie guarda un cierto paralelismo con una obra pionera del Pop-art ‘¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?’ de Richard Hamilton, 1956.

De esta serie se reprodujo una serigrafía en 1973, partiendo de una ténpera, en ella aparecían muchos de los elementos característicos en especial el sillón negro con abundantes brillos proporcionados por la calidad del ‘escay’ (material del tapizado) una burda imitación del cuero. El tratamiento de estas obras contrasta fuertemente con el de las tintas planas, los distintos colores pretenden ser luces y sombras para dar el volumen de los objetos (desde el negro del sillón al blanco de los brillos que se dan con notable profusión, inclusive para acusar el brillo de este material se estampó una capa de barniz brillante que ayudaba a reforzar la calidad fotográfica que se pretendía aludir.

Este cambio sustancial en el lenguaje del E. Realidad obligó a introducir novedades en las técnicas serigráficas, más identificadas con el

¹⁶² (162) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de marzo de 1985.

uso de colores planos y de límites recortados; la más fundamental consistió en el uso del aerógrafo con líquido opaco para realizar los positivos, al menos en algunas zonas para evitar el recorte y producir el fundido visual de los colores, de esta manera se obtenía la sensación de volumen. Este novedoso tratamiento supuso un notable avance en la evolución de la serigrafía.

“Nosotros fuimos trabajando con la Ibero-Suiza y según se fueron incorporando a este procedimiento otros artistas, al principio tenía el modelo de lo que nosotros hacíamos, o sea la tinta plana, y luego tanto el E. Crónica como nosotros y otros artistas fuimos demandando sacar otras calidades y de ahí que Llopis se vea obligado a tratar de hacer los grafismos de los Crónica o los esfumatos fotográficos de nuestra serie ‘Hogar dulce hogar’ (163)¹⁶³.

La demanda de sacar ciertas calidades que el artista conseguía en sus pinturas obligó a los serígrafos, en este caso a José Llopis a replantearse otras técnicas de trabajo que supusieron un reto por lo complejo de los difuminados fotográficos, las calidades gráficas o las veladuras, el logro de todas estas calidades mostró las infinitas posibilidades de este medio.

Este periodo de creación del E. Realidad que se extiende desde 1972 hasta 1976 año en que se disuelve, fue el de mayor estabilidad quizá por el establecimiento de contactos comerciales con la galería Punto de Valencia, lo cual les permitió según Jorge Ballester *“una regularidad en nuestro trabajo que, creemos se ha manifestado en nuestra pintura de los últimos tres años, confiriéndole una mayor solidez”* (164)¹⁶⁴.

Dos serigrafías más fueron realizadas en estos años, editadas también por Miguel Agrait en 1974 pertenecientes a una nueva serie pictórica, última y más extensa de todas las desarrolladas por el equipo. Iniciada en 1973 y expuestas el mismo año, algunas de las primeras obras gráficas: cinco litografías, dos serigrafías y otra más que formó parte de la primera carpeta editada por el Partido Comunista en 1974 (todavía en la ilegalidad), obra titulada ‘El Cardenal Pacelli y Pita Romero en Barcelona’ que reproducía sólo un fragmento de esta pintura.

Todos estos trabajos tenían similar tratamiento, el dominio de la técnica del aerógrafo es más espectacular en estas tres serigrafías que en la estampa anteriormente mencionada y el resultado en la estampa tiene la

¹⁶³ (163) Entrevista mantenida por el autor con Jordi Ballester en su estudio el 12 de Junio de 1985.

¹⁶⁴ (164) EQUIPO REALIDAD Entrevista publicada en el catálogo de su exposición en la Galería Punto de Valencia en 1974.

misma calidad de pulverizado que se consigue en la pintura, esta calidad que en litografía era más fácil de obtener, en serigrafía no se había logrado aún y estos planteamientos son un reto que dependía de un equilibrio entre los diferentes procesos técnicos: positivos trabajados con aerógrafos, pantallas de un grado urdimbre muy fina y la utilización de tintas en combinación con las bases transparentes y los barnices. Este dominio técnico y el nivel alcanzado por estos profesionales serígrafos hizo posible afrontar posteriores trabajos de otros artistas como los de Fernando Zobel.

“En su momento fue una cosa bastante forzada, aunque el resultado ahora a distancia o visto por los demás pueda resultar grato, en realidad se trataba de hacer una traslación automática del cuadro, lo cual es un error, esto siempre lo sostuvo Llopis y tenía mucha razón. Hay determinadas maneras de pintar que trasladada a la serigrafía funcionan como las planas de la primera época, casi parecía el proceso inverso, que de un procedimiento como la serigrafía y una manera de traducir la imagen adecuada a la serigrafía se había hecho un cuadro. Pero en estos casos la cosa fue más compleja porque no nos planteábamos hacer un trabajo específicamente para serigrafía, entonces se tuvo que buscar unas texturas adecuadas, una forma de hacer los positivos que de una manera u otra al final conformaron una cosa muy próxima a lo que era la pintura al óleo. Yo creo que fue un fracaso” (165)¹⁶⁵.

Otra de las particularidades de estos trabajos es la capa de barniz que cubría toda la imagen, con el fin de obtener no sólo la calidad del óleo de los cuadros sino la del modelo original de la que parten, la fotografía, pues en definitiva, en toda la serie, el intento más que dar una visión crítica de la Guerra Civil se trataba de trasladar aquellas fuentes documentales a un territorio plástico como la pintura: *“lo que pretendíamos es ‘retratar’ la guerra”* (166)¹⁶⁶ a partir de la única realidad conocida por los artistas pues ninguno de los dos vivieron los acontecimientos directamente, sólo conocían los documentos gráficos.

Tras la disolución del Equipo Realidad

Incluimos en este capítulo del Equipo Realidad, varias de las serigrafías realizadas con posterioridad a la disolución del equipo (1976) y que cada uno de los artistas ha realizado independientemente, por la razón que en algunas ocasiones éstas han sido publicadas bajo el nombre del equipo.

Una de estas obras es ‘Bodegón nº 2 “piso franco”’, fue realizada en 1978 por Jordi Ballester en un momento que colabora con el fotógrafo

¹⁶⁵ (165) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

¹⁶⁶ (166) Entrevista mantenida con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985.

Carrazoni y cuya colaboración se hace patente en este periodo por la mezcla de imágenes fotográficas combinadas con otros elementos pictóricos. La producción de la serigrafía fue obra de Lola Giménez que recurrió también a dar una tinta brillante sobre la zona de la foto, dejando el resto de la estampa en colores mates, lo que produce un contraste de gran efecto. Esta serigrafía junto a otras de E. Crónica, Juan Genovés, Josep Renau, Antonio Saura y Jorge Teixidor formaba parte de una carpeta que con el título de ‘Obra gráfica valenciana’ (carpeta azul) fue editada por el PCPV (Partido Comunista del País Valencià) en la cual figura el nombre de Equipo Realidad, aunque Juan Cardells ya no participó en su diseño, lo que conduce a cierta confusión.

Otra participación en similares condiciones se dio en la carpeta ‘El artista en LA CALLE’ que editó el semanario La Calle en 1979, en la que figuraban los artistas: R. Alberti, A. Corazón, E. Crónica, J. Genovés, E. Realidad, J. Renau y A. Ibarrola.

La serigrafía que representa al Equipo fue obra de J. Ballester y en ella muestra un estilo que marcaría sus trabajos posteriores, basados en pinturas -collages de estructura cubista con abundantes hojas de periódicos y de grafismos-.

Ya en 1982 y dentro de este estilo, J. Ballester participa en las ediciones de ‘Promociones Culturales del País Valencià’ con la serigrafía titulada ‘A partir de un bodegón de Braque’, apareciendo ya se autoría de forma independiente.

Por su parte, Juan Cardells más decantado hacia la escultura trabajada con materiales de fibrocementos, ha incidido menos en el campo de la gráfica seriada, la única excepción la constituye un cartel diseñado en 1977 para el grupo ‘Comunistas Independientes del País Valencià’ que sirvió además de portada del libro ‘Manifest Comunista del País Valencià’ (56)¹⁶⁷.

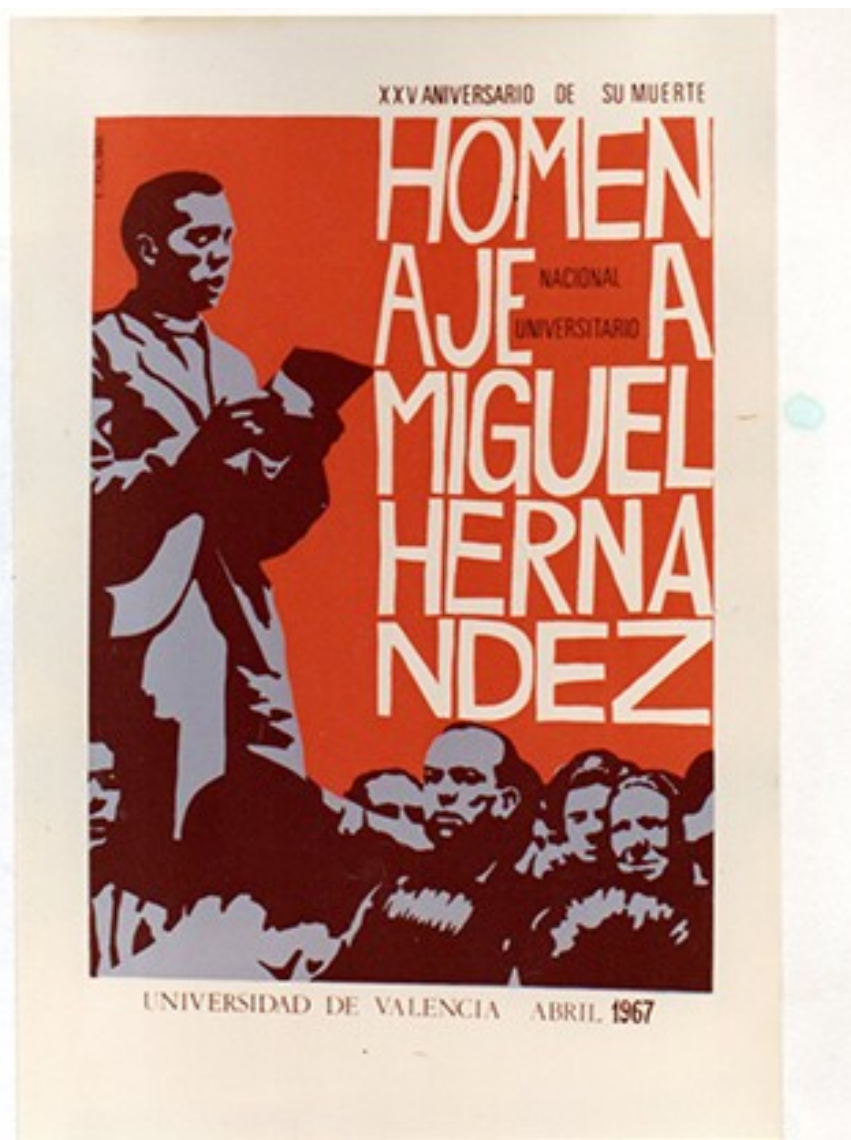
3.4.2. Catálogo obra serigrafiada del E. Realidad

En este apartado se realiza una catalogación de la obra gráfica del Equipo, así como algunas obras realizadas tras la disolución del mismo y que siempre fueron publicada bajo la figura del mismo. De cada una de las estampas y trabajos incluimos una ficha completa de las características técnicas.

¹⁶⁷ (56) Véase SERNEGUET, Domènech Manifest Comunista del País Valencià. Edit PSUPV (Partit Socialista Unificat del País Valencià) Valencia, 1976, la ilustración de portada.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

I



TITULO	Homenaje a Miguel Hernández (Cartel)		Nº CAT.	1
FECHA	1967 (abril)	Nº TINTAS	3	
SOPORTE	Cartulin a s/n	TAMAÑO	M 35x25 S 50,2x35,3	
EDITOR	Comisión homenaje M. Hernández	JIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Joan Cardells	
TEXTO	XXV ANIVERSARIO DE SU MUERTE/HOMENAJE NACIONAL UNIVERSITARIO A/MIGUEL HERNÁNDEZ/UNIVERSIDAD DE VALENCIA ABRIL 1967/E. REALIDAD			
REFEREN.	MARIN, Ricardo El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975), Nou Llibres, Valencia, 1981 pág. 139			



TITULO	Homenaje a Miguel Hernández (Estampa)		Nº CAT.	2
FECHA	1967	Nº TINTAS	3	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 25'6x35 S 34'8x48'9	
EDITOR	Comisión homenaje a M. Hernández	TIRADA	100 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	E. Segarra 100/29	
TEXTO	ME VOY A CUMPLIR LOS AÑOS/AL FUEGO QUE ME REQUIERE./			
	Y SI RESUENA MI HORA/ANTES DE LOS DOCE MESES,/LOS			
	CUMPLIE BAJO TIERRA./YO TRATO QUE DE MI QUEDEN /			
REFEREN:	-			



TITULO	EQUIPO REALIDAD. VAL i 30 (Cartel)		Nº CAT.	3
FECHA	1967 (abril)	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 65x50,2 S 65x50,2 sg	
EDITOR	E. Realidad	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Enrique Segarra	
TEXTO	EXPOSICION DE PINTURA DEL/EQUIPO REALIDAD/JUAN CARDELLS A. JORGE BALLESTER B./VALI30/GALERIA DE ARTE/ ESCOLANO20/DEL 17 AL 29/ABRIL 1967/DE 6 A 9/HORAS P.M.			
REFEREN.	MARIN, Ricardo: Op. cit. pág. 135, 136			



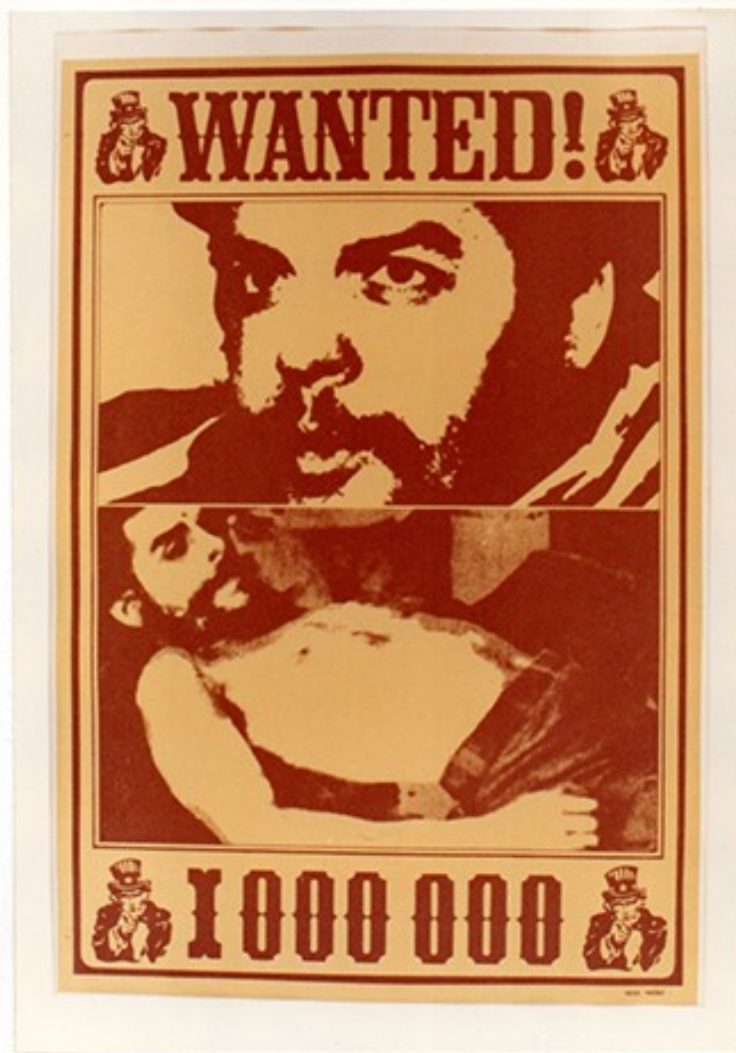
TITULO	El zurdo (Estampa)		Nº CAT.	4
FECHA	1967	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 44,9x40,6 S 64x50	
EDITOR	Equipo Realidad	TIRADA	50 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Joan Cardells 50/22	
TEXTO	El Zurdo			
REFEREN.	MARIN, Ricardo: op. cit. pág. 320.			



TITULO	J. CARDELLS y J. BALLESTER. ELIA	Nº CAT.	5
FECHA	1967 (julio) (Cartel).	Nº TINTAS	3
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 43x30,5 S 51,4x38
EDITOR	Los artistas	TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Enrique Segarra
TEXTO	EXPOSICION DE PINTURA/ELIA GALAERI ARTE/MAGALLANES 2 DENIA/J. CARDELLS/J. BALLESTER/DEL 2 AL 16 DE JULIO 1967./MAÑANAS DE 10 a 2 TARDES DE 8 a 10/ENTRADA LIBRE		
REFEREN.	-		



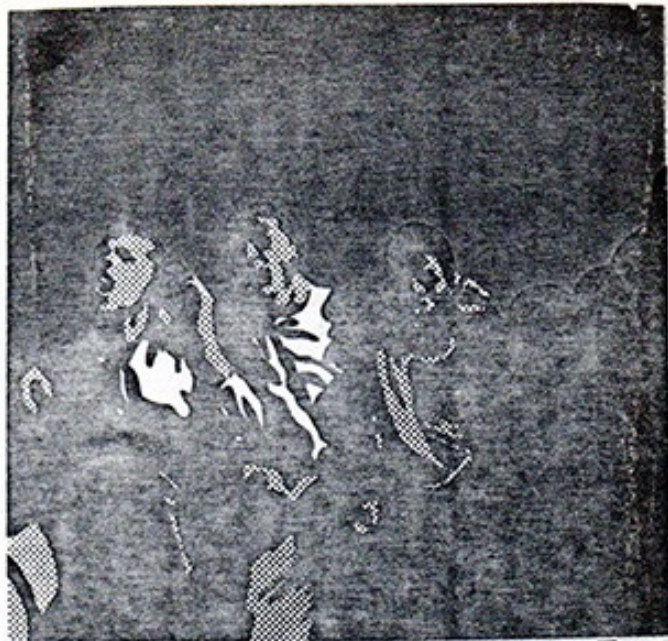
TITULO	CUBA: LITERATURA Y SOCIEDAD (Cartel)		Nº CAT.	6
FECHA	1967?	Nº TINTAS	1	
SOPORTE	Papel cartulina	TAMAÑO	M 50x70,2 S 40x54	
EDITOR	?	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Joan Cardells	
TEXTO	¡PATRIA O MUERTE!; VENCEREMOS! / AL QUE ASOME LA CABEZA			
	¡DURO CON EL, FIDEL!; ¡CHA-CHA-CHA!; ¡FIDE SEGURO! A			
	LOS YANQUIS DALES DURO / OYEME MI NEGRA-; ¡MUEVETE! /			
REFEREN.	-			



TITULO	Se busca. El Che (Poster)		Nº CAT.	7
FECHA	1967	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 62,5x42,5 S 69x49,5	
EDITOR	Equipo Realidad	TIRADA	500 ej.(1ª edición)	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	E. Segarra	
TEXTO	¡WANTED!/1.000.000/EQUIPO REALIDAD			
REFEREN.	Se realizó una segunda edición, aunque ambas irán sin numerar. Esta obra fue secuestrada y juzgados J.B. y J.C. y			



TITULO	CONCRET LLIBRES (Cartel)		Nº CAT.	8
FECHA	1968	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 67,3x46 S 70,2x49,6	
EDITOR	Conact Llibres	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Juan Cardells	
TEXTO	CONCRET/SOLEDAT-2/LLIBRES/DISCOS/IBERO-SUIZA. REY			
	D. JAIME-VALENCIA/AUBREY BEARDSLEY-EQUIPREALITAT/			
	DE P. LEGAL V. 1347			
REFEREN.	-			
	-			

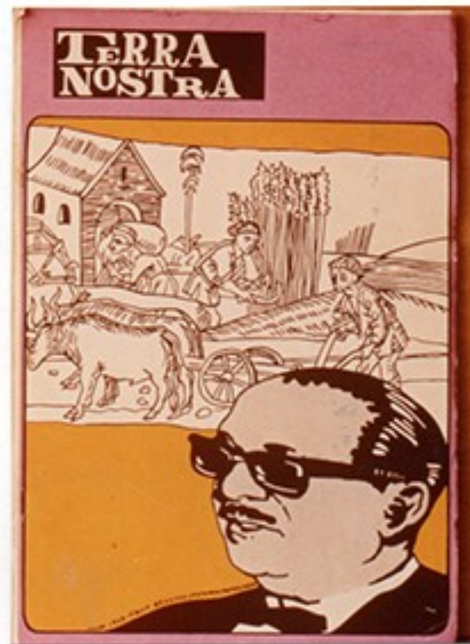


libreria lauria

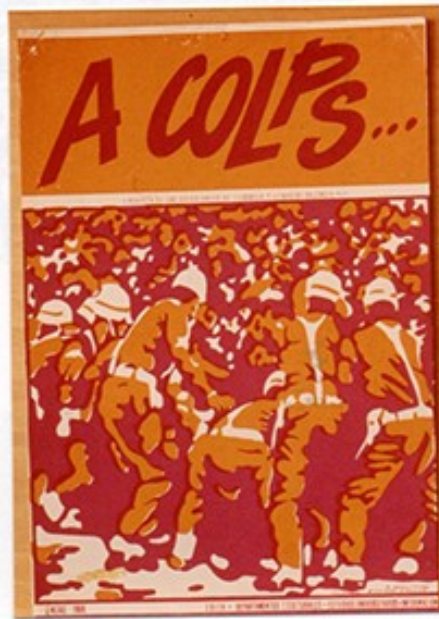


lauria, 7-tel 227650 valencia

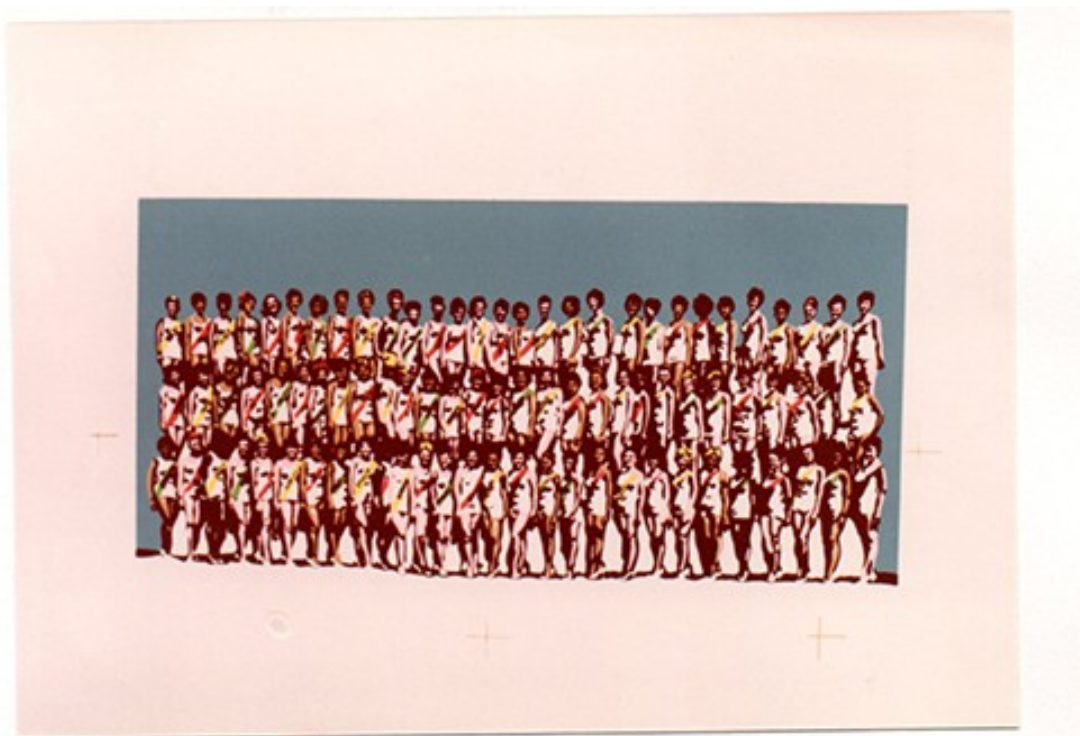
TITULO	LIBERIA LAURIA (Cartel)		Nº CAT.	9
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 21,5x25 S 21,5x25 sg	
EDITOR	Libreria Lauria	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	E. Segarra	
TEXTO	LIBRERIA LAURIA/LAURIA, 7 tel. 227650 VALENCIA			
REFEREN.	-			



TITULO	TERRANOSTRA (Portada revista)		Nº CAT.	10
FECHA	1968	Nº TINTAS	3	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 32,3x22,3 S 32,3x22,3 sg	
EDITOR	Sindicato de estudiantes	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo García	
TEXTO	TERRA/NOSTRA/E. REALITAT (ESTAMPA POPULA) V.			
REFEREN.	-			



TITULO	A COLPS (Portada de revista)		Nº CAT.	11
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina satinada	TAMAÑO	M 31,6x21,5 S 31,6x21,5 sg	
EDITOR	Departamentos culturales.	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo García	
TEXTO	A COLPS.../REVISTA DE LOS ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS DE VALENCIA/E. REALITAT 68/VALENCIA-ESTAMPA			
	POPULAR/EDITA: DEPARTAMENTO SCULTURALES. ESTUDIOS ...			
REFEREN.	--			



TITULO	82 mises en traje de baño (Estampa)		Nº CAT.	12
FECHA	1969	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 22x44,5 S 50,3x65,3	
EDITOR	E. Realidad	TIRADA	?	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	A. Silvestre	
TEXTO	-			
REFERENC	MARIN, Ricardo El realismo social en la plástica valenciana Nqu llibres Valencia 1981, pág. 325.			



TITULO	Sillón (Estampa)		Nº CAT.	13
FECHA	1973	Nº TINTAS	11+1 barniz	
SOPORTE	Cartulina offset 250 gr	TAMAÑO	M 79,5x54,5 S	
EDITOR	M. Agrait (G. Punto)	TIRADA	120 ej.	
TALLER	Ibero Suiza	COLECCION	Ignacio Ilopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Pertenece a la serie "Hogar dulce hogar"			



TITULO	Vista del Alcazar de Toledo en Septiembre de 1936 (Estampa)	Nº CAT.	14
FECHA	1974	Nº TINTAS	7+1 barniz
SOPORTE	Soller 250 gr	TAMAÑO	M 59x59 S 72x72
EDITOR	M. Agrait (G. Punto)	TIRADA	75 ej.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Joan Cardells P/A
TEXTO	-		
REFEREN.:	Pertenece a la serie: "Cuadros de historia"		
	(1973-76).		

3.4.3 Joan A. Toledo

Formado en la Escuelas Superior de Bellas Artes de Valencia y de Madrid forma parte desde sus comienzos del movimiento de Estampa Popular de Valencia y del Equipo Crónica (durante los dos primeros años) por lo que participó junto a los otros dos componentes (R. Solbes y M. Valdés) en la realización de las primeras serigrafías que se estamparon en Valencia en el taller de Ibero-Suiza (ver Cap. 4).

Como miembro de Estampa Popular realizó varios linóleos e inclusive zincografías como la titulada 'Caesar', pero su primera participación personal en la serigrafía tiene lugar con la obra 'Homenaje a Miguel Hernández', al igual que otros artistas de Estampa. Este trabajo presenta unas claras diferencias con todo lo que hasta el momento se había realizado. Toledo afronta esta obra desde un estilo más grafista y lo resuelve con un solo color (negro) y por tanto con una única pantalla, introduciendo las tramas para obtener tanto una variedad de tonos como una serie de texturas diversas al combinar las tramas de distinta gradación y la calidad del grafismo de éstas, llegando incluso a superponer en algunas zonas el punteado, para aumentar la saturación del negro.

La iconografía de la que parte Toledo incluye dos tipos de imágenes una fotográfica (el retrato del poeta) de un fuerte contraste de claoscuro, y otra pictórica, el toro del 'Guernica' de Picasso. La transcripción de medios y el sometimiento al blanco y el negro podría resultar dura y plana si fuera un linóleo al no permitir el uso de estos grafismos, pero la serigrafía adquiere gran variedad de matices y calidades.

Este tipo de tramas tan utilizado por el pintor pop, Roy Lichtenstein, puede recordarnos la influencia que aquellos tuvieron sobre el grupo valenciano, pero la intención y los resultados son distintos, pues si aquel buscaba intencionadamente resaltar la frialdad de los sistemas mecánicos de las gráficas publicitarias, Toledo alcanza con estas tramas la plasticidad o la textura de un lápiz o un pincel.

La segunda incursión se produce a finales de este mismo año con la participación en el calendario que realizó Estampa Popular en serigrafía, con el original para el mes de marzo, en el que también incluyó varios tipos de grafismos.

Entre este último trabajo y su exposición personal en la galería Temps de Valencia en 1976 se produce un paréntesis en la creación plástica de Toledo, periodo durante el cual trabaja en varias actividades, entre ellas la serigrafía, ahora como técnico. Sobre 1969 entra a dirigir el taller de Ibero-Suiza por la ausencia de J. Llopis que en aquellos momentos se encontraba montando y dirigiendo otro taller de estampación comercial para la firma 'Creaciones Giménez'; este periodo de dos años se extendió hasta finales del verano de 1971, tras el cual, Toledo se asocia con Vicente Silvestre que ya poseía un equipo de estampación para su trabajo personal, reconvierten estas instalaciones para trabajar la obra de otros artistas, pasando Toledo a dirigirlo por su amplio conocimiento técnico y se experiencia como pintor-serígrafo; el equipo personal se completó con la incorporación de Armando Silvestre que también había trabajado en el taller de Llopis. Transcurridos dos años en los que el taller desarrolló una intensa actividad (ver apd. 3.3) Toledo se desvinculó temporalmente de la serigrafía, al menos como técnico.

El retorno a su actividad pictórica se materializa con la muestra individual en la Galería Temps de Valencia en 1976. Para esta exposición Toledo prepara dos serigrafías cuyo tema, al igual que la mayoría de sus pinturas, se basa en la imagen de Marilyn Monroe; en esta muestra son exhibidos estos dos trabajos acompañados de los procesos de estampación de los sucesivos colores.

La primera de estas obras 'Marilyn' cuenta con siete colores todos ellos mezclados con mayor o menor cantidad de base transparente, así el color que cubre las partes del cuerpo y del fondo es el mismo. Al estampar el segundo color se superponen las dos tintas lo que unido a las texturas creadas con la pincelada da la sensación de gran riqueza, debido a la saturación en algunas de las zonas se logra un efecto atmosférico de gran intensidad. La imagen de la actriz emerge en una tercera tinta con un efecto de silueta, las sombras dibujan la figura, a la vez se incluye la textura de una trama obtenida mediante la punta del pincel y un espurreado. Otros cuatro colores con toque puntuales en los cabellos -amarillo-, los labios y pómulos -rojo- y unas sombras serán definitorios de este sutil trabajo.

La otra serigrafía 'Star-lets', es un trabajo casi monocromo en el que los distintos tonos de azul van superponiéndose para crear el ambiente de un grupo homogéneo de chicas, de las que forma parte Marilyn -un fotograma de una de sus primeras películas- cuando la actriz no era todavía famosa; recuperada la imagen y tratada a grandes manchas, Toledo, emplea un recurso gráfico del que se valen los mass-media para remarcar esta salida del anonimato, subrayando con un círculo rojo al personaje de Marilyn del conjunto de bailarinas.

Tanto en estos dos trabajos como el resto de las serigrafías realizadas por J. A. Toledo, a excepción del último, han sido estampados en el taller de A. Silvestre. Dada mi proximidad con Armando -hermano- y por haber mantenido una estrecha colaboración con éste, he podido comprobar directamente el peculiar método de trabajo de este artista.

Tanto sus pinturas como sus serigrafías tienen un considerable grado de espontaneidad y frescura, sin embargo, este resultado es fruto de un calculado proceso de planificación y ejecución. Por su profundo conocimiento del medio como por su particular forma de trabajo, las obras surgen a partir de un registro fotográfico extraído de cualquier medio gráfico (fotograma de una película, revista del corazón, etc); en el caso de las serigrafías acudía al taller sin boceto previo, sacaba una foto y sobre una cartulina en blanco trazaba unas líneas y sobre ésta superponía un poliéster y con opacador y unos pinceles elaboraba la imagen del positivo del primer color, obtenida la imagen en la stampa procedía a elaborar el siguiente positivo y así con todos y cada uno de los colores, sin que se pudiera vislumbrar el resultado hasta el final y que nunca era un fiel reflejo del referente fotográfico del que partía. Estos trabajos constituyen un ejercicio de creación directa y cabe encuadrarlos dentro de lo que Michel Caza denomina ‘obra original’ y que obliga tanto al artista como al serígrafo a permanecer en estrecha relación durante todo el proceso, ya que ni siquiera existe una previsión de colores; éstos se mezclan y preparan en el momento de la estampación, se imprime, se acelera el secado y se van ejecutando las modificaciones sobre las ‘pruebas de estado’ hasta encontrar el matiz deseado por el artista y a partir de ese momento es el técnico serígrafo quien efectúa la correspondiente estampación de la tirada.

A pesar de esta ausencia de boceto previo, Joan A. Toledo parte de una realidad concreta, una imagen fotográfica reproducida por un medio de masas, por lo general, revistas de sociedad que traduce al campo de la pintura o la serigrafía. Esta referencia se hace más patente aún en su serigrafía ‘En la playa’ de 1977 en ella aparece en un parte de la imagen la foto original resuelta por medio de dos colores (gris y negro) uno tramado el otro muy contrastado para marcar los tonos oscuros. Esto viene a subrayar el hecho de que esta imagen ha pasado por distintos medios (fotografía, reproducción en offset con la correspondiente descomposición y llevada por el artista a una nueva codificación en los lenguajes pictórico o serigráfico), en el que, más que una defensa *“de un determinado concepto de reproducción de imágenes, interesa especialmente desvelar el proceso, que va desde estas imágenes de baja cultura hasta un lenguaje académico convencional de alta cultura”* (168)¹⁶⁸

¹⁶⁸ Llorens, Tomás *Equipo Crónica y Toledo, Joan A.* Texto para el catálogo de la exposición de Joan A. Toledo en la Galería Sen, 23 de octubre-17 noviembre de 1978, Madrid,.

En el conjunto de cinco serigrafías publicadas por SEN en 1978 que componen una carpeta con el título de 'La boda', Toledo parte de cinco instantáneas del 'reportaje fotográfico' de uno de estos acontecimientos sociales. Todos estos trabajos incluyen en una franja lateral el orden de estampación de los colores e inclusive en algunos se esquematiza en pequeños rectángulos los estados de la obra, en un intento se remarcar el propio proceso o planificación, así como la estructuración seguida, como parte fundamental de ella misma -la obra-, lo que resulta revelador en algunos casos de la metodología del trabajo. Así en 'Los novios', se parte de una tricromía realizada manualmente siguiendo el sistema basado en la elaboración de tres matrices estampadas sucesivamente con los tres colores básicos: magenta, amarillo y cyan -síntesis sustractiva- para obtener toda la gama cromática y sus distintos matices; los positivos están trabajados por pequeñas manchas de pincel y esponja, a diferencia de que en una producción industrial esta selección se realiza mecánicamente a través de filtros. Pero lejos de pretender el resultado convencional de una reproducción, Toledo, altera el proceso de estampación de los colores, e inclusive se cubren ciertas partes de un color gris muy transparente y se añade un rojo intenso con un grafismo de pinceladas y unas manchas de negro que ofrecen una calidad sumamente pictórica.

Quizá sea Toledo uno de los pintores 'pop' que mayor entronca con la serigrafía de creación, tal vez por su dominio de este lenguaje o porque su pintura utilice mecanismos similares, estratificación de sucesivas capas de color haciendo que estas queden claramente visibles a la mirada del espectador, haciéndole partícipe de este código visual. Porque como ha señalado Francisco Calvo Serraller *"la pintura tiene que ver, literalmente, con la especulación y la reflexión"* (60), cuestiones que en la obra gráfica son más determinantes por limitación del número de colores, o tal vez por el *"embadurnamiento pictórico, mediante el que Toledo riza el rizo"*. Es en serigrafías como 'Hombre con perro' donde este lenguaje se hace más evidente al empastar y crear una atmósfera pictórica con tan sólo nueve colores; grandes manchas resueltas con gran soltura emplazan la composición dominando cada una de las zonas, el juego de pequeñas manchas crea movilidad y contraste, y sólo unos toques de rojo inglés en equilibrio con las manchas negras del perro logran equilibrio y armonía estructuran la composición.

3.4.4. Catálogo obra serigráfica de Joan A. Toledo

En este apartado se realiza una catalogación de la obra gráfica de este artista hasta la fecha. De cada una de las estampas incluimos la correspondiente foto y una ficha completa de las características técnicas.

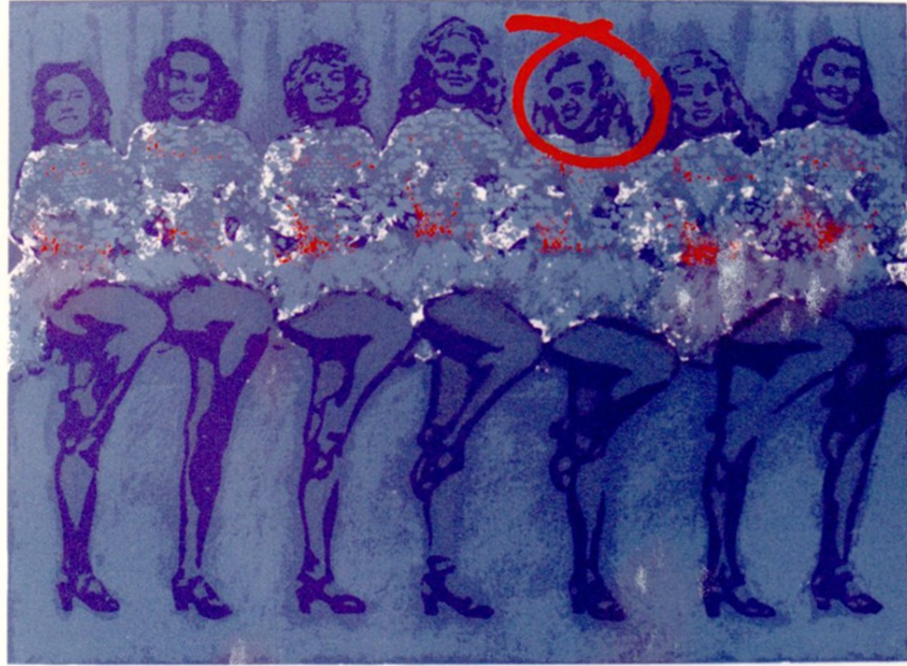
La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Homenaje a Miguel Hernández (Estampa)		Nº CAT.	1
FECHA	1967	Nº TINTAS	1	
SOPORTE	Cartulina S/M 250 g	TAMAÑO	M 36x26 S 65x50	
EDITOR	Comisión Nacional Homenaje a M. Hernández	TIRADA	?	
TALLER	Ibero Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFERENC	MARIN, Ricardo El Malismo social en la plástica valenciana (19			



TITULO	Marilyn (Estampa)		Nº CAT.	2
FECHA	1976	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Geler (Guarro)	TAMAÑO	M 38,5x55 S 50x65	
EDITOR	Galería Temps (Valencia)	TIRADA	?	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre ^{P/A}	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			



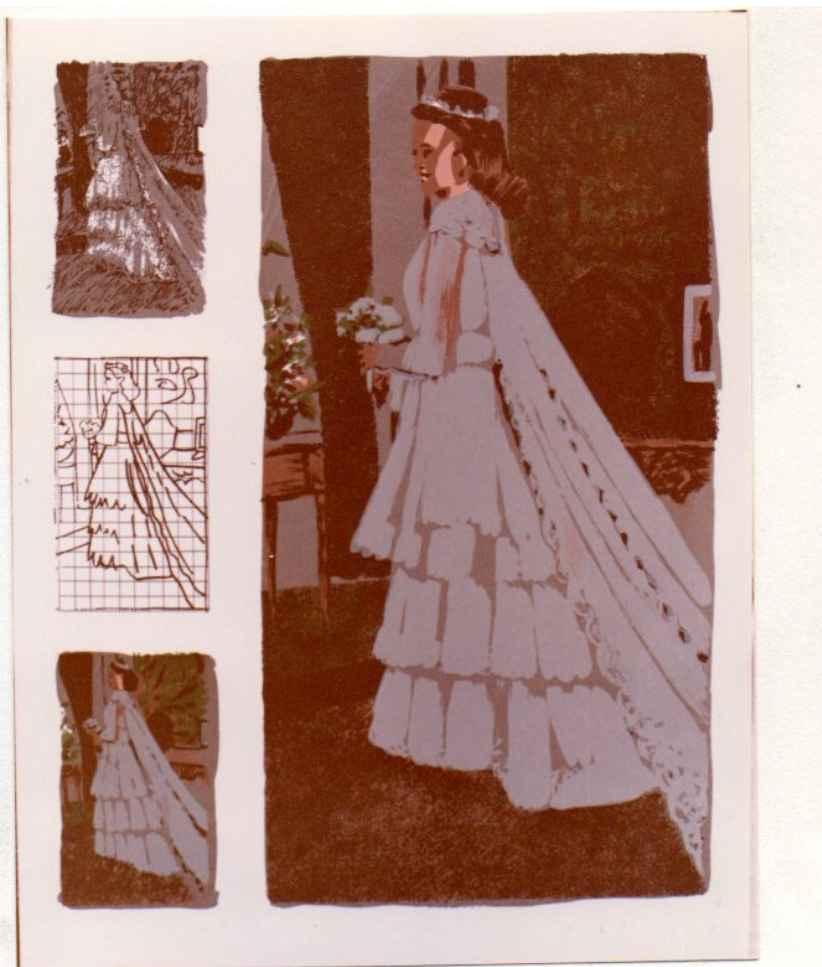
L

e

TITULO	Star-let (Estampa)		Nº CAT.	3
FECHA	1976	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Geler (Guarro)	TAMAÑO	M 40x55 S 50x65	
EDITOR	Galería Temps (Valencia)	TIRADA	?	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	-			P/A
REFEREN.	-			



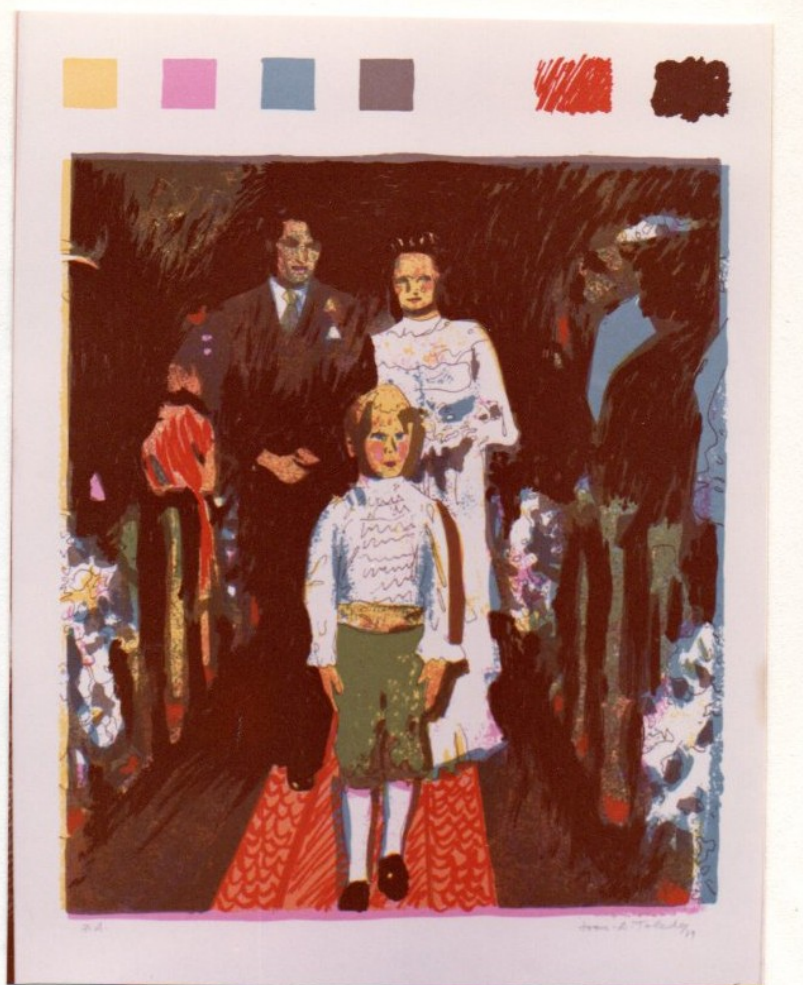
TITULO	Reproducción (Estampa)		Nº CAT.	4
FECHA	1977	Nº TINTAS	8	
SOPORTE	Geler (Guarro)	TAMAÑO	M 40x55 S 50x65	
EDITOR	Juana de Aixpuru	TIRADA	? 250	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	-			P/A
REFERENC	-			



TITULO	La boda: Foto I (Estampa)		Nº CAT.	5
FECHA	1978	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Geler (Guarro)	TAMAÑO	M 60x45 S 65x50	
EDITOR	Galería Sen (Madrid)	TIRADA	?	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	A. Silvestre	
TEXTO	-			
REFEREN.	Formó parte de una carpeta individual de Joan A. Toledo (sin título) perteneciente a la colección Girasol			



TITULO	La boda: Foto II (Estampa)		Nº CAT.	6
FECHA	1978	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Geler (TAMAÑO	M 60x45 S 65x50	
EDITOR	Galería Sen (Madrid)	TIRADA	? 150	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	-			
REFEREN.	Formó parte de una carpeta individual de Joan A. Toledo (sin título), perteneciente a la col. Girasol de Sen			



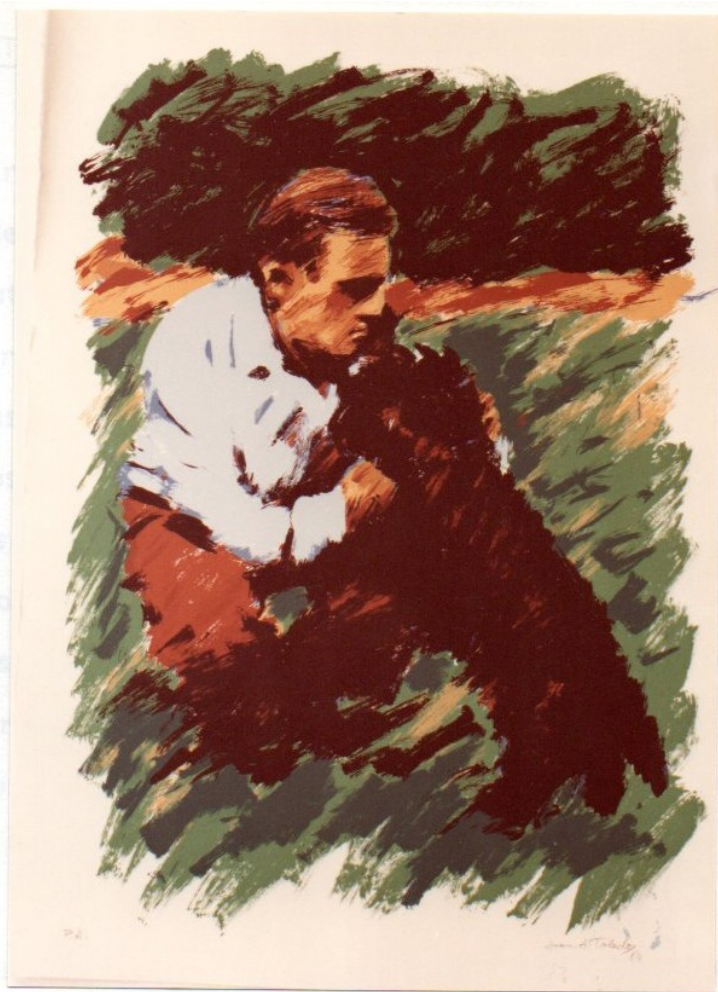
TITULO	La boda: Foto III (Estampa)		Nº CAT.	7
FECHA	1978	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Geler	TAMAÑO	M 60x45 S 65x50	
EDITOR	Galería Sen (Madrid)	TIRADA	?	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	-			P/A
REFERENC:	-			



TITULO	La boda: Foto V (Estampa)		Nº CAT.	9
FECHA	1978	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Geler	TAMAÑO	M 60x45 S 65x50	
EDITOR	Galeria Sen (Madrid)	TIRADA	?	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	P/A			
REFEREN.				



TITULO	Bañista (Estampa)		Nº CAT.	10
FECHA	1979	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Geler	TAMAÑO	M 50'5x35 S 45x30	
EDITOR	Galería Sen (Madrid)	TIRADA	150	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	-			P/A
REFERENC.	Editado para las suscripciones de Sen.			



TITULO	Hombre con perro (Estampa)		Nº CAT.	11
FECHA	1984	Nº TINTAS	9	
SOPORTE	Super Alfa () 250 gr	TAMAÑO	M Irregular S 77,3x56,5	
EDITOR	Galería A. Machón (Madrid)	TIRADA	?	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.				

Nota: Por error el número 9 de este catálogo no existe y corresponde al 8, lo que suman un total de 10 estampas.

3.5 OTROS ARTISTAS

Tras las primeras experiencias en el medio serigráfico del E. Crónica y de los miembros de Estampa Popular el acercamiento de otros artistas a este sistema de estampación ha sido progresivo, los motivos en cada caso dependen de las circunstancias personales, pues las características técnicas y el trabajo de los especialistas (serígrafos) se han ido adaptando a los distintos estilos y particularidades de cada artista. Desde algunos trabajos, en los que prácticamente las soluciones estaban limitadas a la tinta plana, el grafismo de línea o la trama comercial, las posibilidades que ofrecen en la actualidad los talleres de serigrafía son infinitos como podemos comprobar en los trabajos más recientes.

Uno de los grupos de artistas que más asiduamente han trabajado en este medio desde los comienzos de la serigrafía artística en Valencia y de forma paralela al Equipo Crónica, son los pertenecientes a la corriente de ‘nuevo realismo’: Manolo Boix, Artur Heras y Rafael Armengol. La extensa obra gráfica de estos artistas evoluciona conjuntamente con su pintura, requiere un estudio pormenorizado que relegamos para otra ocasión, aunque muchos de sus trabajos ya se recogen en otros de los apartados del presente estudio; de ellos hemos seleccionado tres obras (Fig. 40-41-42) en los que se aprecia el trabajo más gráfico de Heras y Boix, así como los ricos matices que se aproximan a la calidad fotográfica con los que Armengol trabaja sus lienzos.



Fig. 40 Manolo Boix 'A Miguel Hernández' 1973



Fig. 41 Artur Heras 'Máquina-dona' 1974



Fig. 42 Rafael Armengol 'Plantes' 1975

Otro artista, Josep Guinovart (Barcelona 1927), vinculado a la formación de Estampa Popular catalana, quizá por su relación con los artistas valencianos a través de la Galería Val i 30, no tardó en establecer contacto con el taller Ibero-Suiza, donde realizó sus primeros trabajos en 1970, momento en el que expone en esta galería. Él acude directamente al taller para llevar a cabo todos los positivos, sin utilizar bocetos previos (a diferencia de las obras del E. Crónica en las que pretendían eliminar cualquier rasgo personal en el tratamiento de los colores). En Guinovart las manchas de color matienen el gesto de la pincelada e interfiere grafismos de línea o textos obteniendo una gran variedad de matices. (Fig. 43) Fruto del trabajo de estos dos años es la exposición que bajo el título 'Doce

188

[Escriba aquí]

serigrafías' se celebró en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, en febrero de 1972, hecho nada frecuente en estos años, plantear una monográfica con serigrafías.



Fig. 43 Josep Guinovart S/T 1972

De manera similar, la vinculación a la serigrafía de otro artista catalán, Carlos Mensa, se produce como consecuencia de las afinidades estilísticas con los miembros de Estampa Popular y más concretamente con la formación 'Crónica de la Realidad' que agrupaba a algunos de aquellos artistas. Por estas circunstancias, Mensa, realizó dos trabajos de características formales muy próximas a las del E. Crónica de aquel mismo periodo, pues también introduce la iconografía procedente de la pintura, mezclada con elementos identificados con la cultura 'pop' de lo español: toreros, vistas típicas de ciudades, etc., dentro de una línea de realismo social y que posteriormente ha llevado hacia un realismo fantástico.

Tres de los artistas que perteneciendo a una tendencia realista (Estampa Popular) tienen una producción menos abundante son: Martí Quinto, que ha participado en diversas carpetas y trabajos colectivos a los cuales ya hemos hecho referencia en otros apartados. Entre sus realizaciones particulares se halla '1948' (Fig. 44) editada por Vicente García o 'La ventana' de 1977, procede de una pintura cuya traducción se efectuó tanto positivos pintados como fotográficos mediante una fina trama que permitió la complejidad de matices del original; José María Gorrís, que también ha trabajado de forma esporádica, siendo una destacable realización la carpera 'Adagis i refranys' que incluía cinco serigrafías y editada por Gustavo Gili en 1975. La obra serigrafiada de Anzo (Fig. 45) presenta como rasgo más diferenciado la utilización como soportes más variados: planchas y cartulinas de colores metálicos o tintas plata, su

participación en este medio ha sido más constante por lo adecuado de los resultados a las características de sus pinturas.



Fig. 44 Martí Quinto '1948'

Dentro de una tendencia neorrealista con marcadas influencias del pop-art, Andrés Cillero (Valencia 1934), es otro de los artistas que más pronto se acercaron a la serigrafía; quizá lo fuera con su obra 'Fate l'amore non la guerra' (Fig. 46) de 1965 aproximadamente, y que fue secuestrada por la policía por sus alusiones a E.E. U.U. en un momento de particular tensión a causa de la guerra del Vietnam. Sus posteriores trabajos en serigrafía entran en la línea denominada 'Grottesch art', tendencia hacia la que derivó su obra hacia 1966.



Fig. 45 Anzo S/T 1974



Fig. 46 Andrés Cillero 'Fate l'amore non la guerra' c.1966

Junto a los artistas realistas que tan pródigos han sido en el uso de la serigrafía se encuentran otros de tendencia geometrizable. De ellos, es José M^a Yturralde uno de los primeros en acercarse a esta técnica, al menos en el ámbito valenciano (antes lo había hecho Sempere ya en París). Por la perfecta adecuación de esta técnica al tipo de trabajos de formas y tintas

planas, la producción de serigrafías de este pintor es enorme; sin embargo, no hacemos mayor profundización en su estudio por la gran similitud estilística de todas ellas, sí hemos querido dejar constancia, del que a nuestro juicio y con toda probabilidad es su primer trabajo en este medio, un hexaedro de construcción imposible (Fig. 47) estampado a cuatro tintas, que presenta además de un error de perspectiva, numerosos defectos en el casado de tintas (el montaje de un color sobre el otro -casado- deforman las líneas rectas).

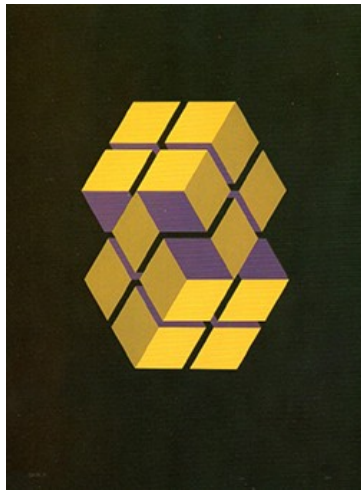


Fig. 47 Yturralde 'Figura imposible' 1970 65x50 cm

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

En un estilo próximo, podemos situar a Salvador Victoria, quien desde principios de los sesenta comienza a trabajar en serigrafía, aunque la técnica ya la conocía por su hermano que poseía un taller de estampación comercial desde 1954 (ver apdo. 1.3.2). La gran demanda de obras de carácter formalista durante estos años es apreciable al cotejar las listas de producción de la Ibero-Suiza, pues sólo en el año 1972 podemos comprobar que este artista encargó siete trabajos, Yturralde ocho, uno Paluzzi y otro también constructivista Jacier Calvo, de un total de veintinueve serigrafías.

Con una cierta distancia, en 1975, Joaquín Michavila inicia sus trabajos en serigrafía utilizando también las tintas planas para sus obras constructivistas de este periodo, más tarde aborda una serie de collages a base de papeles de colores rasgados con numerosas texturas y grafismos de barras de cera. (Fig. 48) Pero es en su última etapa cuando este pintor ha producido un mayor número de serigrafías; en 1983 realizó una carpeta titulada 'El Llac', con cinco estampas editada por Gráficas Vicent a la que sucedió, dado su éxito, una abundante producción cada vez más rica en sutileza de colores y matices pictóricos.

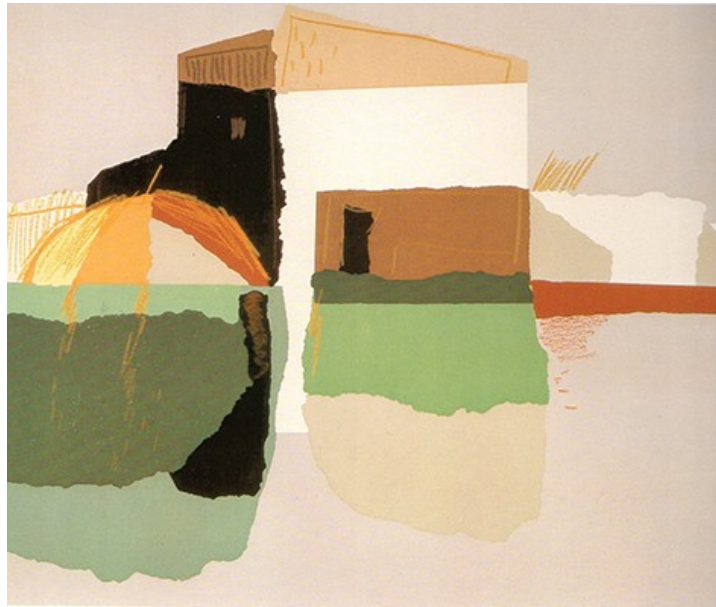


Fig. 48 Joaquín Michavila 'El Llac' 86x69 cm 1982

A todos estos, habría que añadir otros muchos artistas que no citaremos por considerar que la reseña de su participación se puede comprobar en las propias listas de producción de los talleres que adjuntamos en el estudio de éstos.

Saliéndose del concepto de obra gráfica original, pero dentro del mismo campo creativo, fotógrafos como Jarque y Bonache han trasladados algunos de sus trabajos al medio serigráfico; un caso más particular lo ofrece Josep Renau con sus obras combinadas de fotografía, pintura y técnicas gráficas -fotomontajes- de los cuales son llevados seis a la estampa serigráfica, aunque por dificultades técnicas estos han sido resueltos con procesos mixtos de serigrafía y litografía-offset, por orden cronológico estos son: 'Mecanismos del poder' (1977) editado por la galería Punto; 'One Dólar' (1978); "Estrip-tease" de la Libertad' (1978) que forma parte de la carpeta 'Obra gráfica valenciana', editada por el P.C.P.V.; 'Joan Fuster' (1978) incluida en la carpeta 'Al País Valencià 9' editada por el PSOE (PV); "Sociedad de consumo' (1979) (Fig. 49) como una de las seis obras que componen la carpeta 'El artista en La Calle', editada por el semanario La Calle, y la titulada 'Auto Parking' (1982), editada por 'Promociones culturales del País Valencià' junto a once artistas más. El único trabajo que Renau realizó expresamente para serigrafía fue el titulado 'Recollons Beach' en 1977 por encargo de la galería Punto, creado mediante la técnica del aerógrafo y resuelto mediante veinticinco colores con importantes diferencias respecto a sus anteriores serigrafías.



Fig. 49 Josep Renau 'Sociedad de consumo' 1979

Otra faceta de producción de serigrafías artísticas la constituyen los numerosos ejemplos de reproducciones de cuadros en los que la mayor contribución viene dada por los propios técnicos serígrafos quienes efectuaron todo el proceso de traducción de los distintos originales. Uno de los más exhaustivos trabajos a que hemos podido acceder es una serigrafía realizada en 1976 sobre un tamaño de 69x54 cm. mediante la impresión de 137 colores a partir de un óleo del escultor Alberto. Son de destacar también las obras de Francisco Lozano (Fig. 50) o Genaro Lahuerta, ambas editadas por Gráficas Vicent, así como las numerosas obras de Ripollés, o el único trabajo del pintor Francisco Sebastián (Fig. 51) en el que se logra imitar con gran perfección el modelo original (óleo) al llevar estampada sobre el papel una tinta con un acusado relieve para obtener la calidad granulada que presentaba el lienzo del cual se partió.



Fig. 50 Francisco Lozano 'Otoño en el arenal' 1982



Fig. 51 Francisco Sebastián S/T

Por otra parte, son escasos los artistas que han trabajado ellos mismos sus propias serigrafías de forma independiente de un taller, debido a la falta de tradición en el empleo de estas técnicas como forma directa de creación.

La utilización de la obra gráfica serigrafiada ha estado siempre al servicio y como complemento de la obra pintada de un artista y la mayor parte de las veces con una subordinación a las características de ésta. Una de las razones que ha limitado este uso más personal y directo ha sido la falta de información y de medios para posibilitar la práctica de estos procedimientos, ya que esta actividad en Valencia se centraba en los talleres especializados, sin que existieran centros donde poderse formar y recibir unos conocimientos teóricos o se pudieran llevar a cabo unas prácticas para adquirir un dominio del medio. Esto ha sido resuelto en buena medida con la implantación de esta materia en la Facultad de Bellas Artes en esta ciudad, que facilita la integración de los estudiantes en este medio.



Fig. 52 Javier Chapa 'Cono' 1987

Como vimos en el apartado dedicado a Vicente Silvestre (apdo. 3.3.1), este artista experimentó durante algún tiempo con sus propios trabajos, con la consecución de unos resultados bien distintos de los que en aquellos momentos se obtenían por los talleres. Otro de estos ejemplos lo constituye en la actualidad el pintor Javier Chapa Villalba (Fig. 52), quien utiliza la serigrafía *“como instrumento más en manos del pintor, como podría ser el pincel o el aerógrafo”* para crear imágenes únicas sobre papel (monotipos) utilizando este sistema permeográfico y no para obtener una matriz con la que repetir varias veces un mismo original, lo que constituye una forma menos usual de la serigrafía, pero perfectamente válida.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

4. EL EQUIPO CRÓNICA Y SU OBRA SERIGRAFIADA

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

4.1 INTRODUCCIÓN

Ya es tarea casi común a todos los artistas contemporáneos la utilización de los de los distintos sistemas del grabado u la estampación como un medio más de expresión original, de tal suerte que, haciendo un seguimiento a través de la obra gráfica de algunos artistas, podemos estudiar su concurso en la

evolución del arte contemporáneo; si en algunos de estos casos la participación es más o menos esporádica, la mayoría de los pintores de este siglo han contribuido con sus perennes creaciones a la proliferación y desarrollo del espléndido panorama de la obra gráfica, aunque haya que reconocer, en palabras de A. Gallego, que “A pesar del enorme incremento de la actividad grabadora en todo el mundo, y también en España, una de las conclusiones que ya había que extraer es que ningún movimiento artístico importante de nuestro siglo ha tenido como soporte el grabado, al menos exclusivamente” (169)¹⁶⁹

En el caso del Equipo Crónica, la producción de obra gráfica, centrada básicamente en la serigrafía, ha venido desarrollándose (desde la creación del equipo en 1964) de forma ininterrumpida y paralela al resto de su producción plástica. El empleo de esta técnica ocupa un volumen nada desdeñable, ya que no solo se ha centrado en obras para ediciones artísticas, sino que a veces y de forma independiente han utilizado estos procedimientos plásticos para muchos de sus carteles (tanto de exposiciones como con otros fines: catálogos propios, ilustraciones, cubiertas de libros, portadas de revistas, tarjetas postales, calendarios, e inclusive para estampar en algunas de sus pinturas o múltiples). La producción masiva de esta gráfica y múltiples, está basada en una serie de razones, algunas inherentes al espíritu del equipo y otras más circunstanciales dadas por el proceso de consolidación y evolución de su obra.

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

Entre las primeras habría que señalar su participación en el grupo de Estampa Popular, desde su formación en el verano de 1964, cuando participan en una serie de reuniones de jóvenes artistas en las que se busca una renovación del lenguaje plástico dentro del realismo crítico “con la intención de canalizar la producción gráfica de unos cuantos jóvenes pintores valencianos pertenecientes a diversas tendencias” (170)¹⁷⁰

Para lograr esa renovación del lenguaje se busca un modelo de producción basado fundamentalmente en la obra seriada y, en aquel momento, como ya hemos visto, fue posible gracias al linóleo, tanto por lo económico como por la comodidad del procedimiento.

Una de las razones que más haya podido pesar a la hora de trabajar la gráfica, para la proliferación de la obra del equipo, se basa en el rápido encuentro con el medio de la serigrafía, que debió producirse entre los últimos meses del año 1964, o principios de 1965, ya con su primer trabajo datado y titulado “Bombardeo” de 1965. A este respecto Manolo Valdés apunta que no lo recuerda con exactitud: “antes de conocer a José Llopis ya habíamos entrado en contacto con la Ibero-Suiza a través de Gabino con quien

¹⁶⁹ (169) GALLEGO, Antonio *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 456

¹⁷⁰ (170) LLORENS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 9

realizamos los primeros trabajos, aunque no debió transcurrir mucho tiempo cuando Llopis entró a formar parte de la sociedad y se estableció la relación con él. Desde luego nos gustó la serigrafía porque sin ser una técnica compleja, al menos la cuestión de positivos y preparación del trabajo, nos permitía trabajar de forma muy próxima a la pintura que hacíamos. Las primeras tuvieron carácter de experiencias, tal vez fuera “Bombardeo” que no se llegó a estampar toda una tirada, sólo se sacaron unos cuantos ejemplares, pero nos interesó mucho y la prueba es que luego seguimos con ello” (171)¹⁷¹

Una vez conocido en procedimiento y tras los primeros ensayos realizados por el Equipo Crónica, a la vista de los resultados tanto de color como por la posibilidad de introducir todo tipo de textos, tramas y grafismos directamente sobre un papel (positivo) como si de una pintura se tratase, se abandona definitivamente el linóleo que tantos inconvenientes ocasionaba para reproducir estos elementos, y cuyos resultados eran tan rudimentarios y artesanales. Esta consolidación de la serigrafía no se hace patente hasta que empieza la demanda de trabajos y se pueden pagar los gastos de la tirada: estos primeros encargos proceden, por un lado, de librerías como Concret Llibres (para las que se hacen varias portadas de libros, carteles y tarjetas postales) y, por otro, los carteles y portadas de revistas realizadas para el sindicato de estudiantes universitarios.

El otro aspecto que conviene tener presente para comprender el gran número de obra serigrafiadas producido por el Equipo Crónica es el paulatino crecimiento que estaba teniendo y que va implícitamente relacionado con la rápida popularidad el es “estatus” profesional alcanzados con su obra pictórica y que fueron canalizadas por las galerías: “Surgió entonces el famoso problema: la cuestión del mercado del arte. ¿A dónde van a parar nuestras cosas? ¿qué hacemos con ellas? ¿Quién las compra? Esto es lo que trajo la crisis profunda de Estampa Popular” (172)¹⁷²

Pero lo cierto es que conforme esta introducción del Equipo Crónica en los canales de distribución se va produciendo, la demande de creación de obras destinadas a multiplicarse es mayor, lo cual les permite trabajar con mayor libertad y medios en la serigrafía, ello se hace patente por una presencia mayor del número de tintas, la amplitud de dimensiones o la calidad de los soportes, mucho más evidente a partir del año 1968.

Es también por razones similares, a partir de 1968, cuando se hayo mayor el número de ejemplares de cada tirada. Ya en “La Taquimeca” llega a 75 y en “La cultura del Occidente” se producen 100 ejemplares; ello encierra el principio democratizador inherente a la obra gráfica y cuyo fin es extenderse a

¹⁷¹ (171) Entrevista mantenida por el autor con Manolo Valdés el 25 de mayo de 1985.

¹⁷² (172) MARTIN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* Nau Llibres, Valencia, 1981, pág. 321

una mayoría del público a unos precios mucho más económicos que la obra única, sin perder su condición de obra original, aunque esta producción siempre debe guardar estrecha relación con la demanda o las posibilidades de venta de ese número de ejemplares. Las primeras serigrafías fueron editadas por el propio equipo: inclusive, en algún caso, como la titulada “Bombardeo” no se llegaron a reproducir más que algunos cuantos ejemplares que casi con toda seguridad no fueron ni numerados, por la falta de esos mecanismos comerciales para introducir toda una edición.

Tras las reuniones mantenidas durante el verano de 1964 se crea tan sólo teóricamente el Equipo Crónica y en diciembre del mismo año se realiza una exposición en las salas del Ateneo Mercantil de Valencia. Se trataba de una serie de obras de varios artistas que cada uno había pintado y firmado individualmente a partir de unos planteamientos temáticos que en esta ocasión tuvieron como base el turismo y la emigración.

Como aparece en el cartel de esta exposición, en ella participaron los artistas, Jarque, Martí, Mensa, Peters, Solbes, Toledo y Valdés, sin que se mencione nada sobre el Equipo Crónica. “En la primera exposición del Ateneo, aún no existía el Equipo Crónica, esto fue un intento de codificar aún más el trabajo que se estaba haciendo en Estampa Popular pasándola a la pintura. A partir de aquella exposición ya empezamos a concretar, con el crítico Tomás Lloréns, la forma de colaborar no sólo a la hora de exposiciones sino al hacer las obras. En aquel momento había algunas experiencias de equipos de trabajo como el Grupo Córdoba, Equipo 57; ellos trabajan un arte más racional, más científico, nosotros nos planteábamos una obra más realista. Fue entonces cuando nos decidimos a formar el equipo, que por cierto llegamos a estampar un cartel (que nunca llegó a ser público) de una especie de comunidad de pintores que se llamaba “Cruz y raya”, esto fue el embrión del Equipo Crónica” (173)¹⁷³

A partir de esta exposición la estructura del equipo se centra en tres pintores: Manolo Valdés, Rafael Solbes y Joan A. Toledo, hasta 1966, en que este último abandonó definitivamente la formación, desarrollando a partir de este momento una serie de trabajos y exposiciones a partir del Manifiesto del Equipo Crónica que “firmado por Solbes, Toledo y Valdés, pero redactado en realidad por Vicente Aguilera Cerni, se lanzó a la opinión pública el 1964, presumiblemente a finales de Noviembre o Diciembre, ya que fue a raíz de la exposición en el Ateneo cuando estos tres últimos de los siete miembros iniciales del Equipo Crónica, deciden continuar trabajando en equipo” (174)¹⁷⁴

¹⁷³ (173) Entrevista mantenida por el autor con Joan A. Toledo en su estudio el 19 de Junio de 1985.

¹⁷⁴ (174) MATÍN VIADEL; Ricardo *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Nau Llibres, Valencia, 1981, pág. 173

Así en 1965 celebran su primera muestra individual en la Galería del Centro de Torino (Italia). La misma muestra, y en colaboración con esta galería, para a la “Sale Comunale delle Esposizioni di Reggio Emilia” durante los últimos días del mismo año y en enero del siguiente lo hace en la “Chiesa de S. Romano de la Comune de Ferrara”. Al parecer se trata de las mismas obras que bajo el título de “Mostra de oli, acqueforti, xilografie, acquerelli dell’Equipo Crónica” recorren las tres ciudades. Entre las obras que se recogen en los catálogos, aparecen 24 óleos y el resto hasta 56, son 32 gouaches y obra gráfica; por los títulos, así como por las fechas de estas muestras, es evidente que no se recoge ningún trabajo en serigrafía, aunque durante el año 1965 ya se habían publicado algunos trabajos.

En uno de los primeros manifiestos del Equipo Crónica se recogen las líneas de actuación de éste, entre las que destacamos: “El -Equipo Crónica- se ha constituido como equipo de trabajo, colaboración y experimentación.

El trabajo en equipo no tiene que ser privativo de las tendencias formalistas: el realismo acorde con nuestra circunstancia también puede exigir, por otros caminos, la radical superación de la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva como intencionalidad de la actividad artística.

Aplicamos métodos colectivos de trabajos para fines sobre individuales (a.).

La serie es, para nosotros, un modo idóneo de unir lo particular con el desarrollo dinámico y dialéctico de lo general.

Métodos colectivos, fines sobre individuales y presencia de la realidad y de la dialéctica histórica, implican un arte comprometido, un arte al servicio de los valores humanos.

El -Equipo Crónica- propugna -Crónica de la realidad- como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada, una razón de ser en nuestra sociedad y en el marco histórico de los valores positivos contemporáneos” (175)¹⁷⁵

Si bien este manifiesto sólo se refería a la pintura y no hace referencia al grabado o a la obra gráfica, puede deberse a que esta actividad queda canalizada y desarrolla da dentro de Estampa Popular, pues ya en su primera exposición individual ésta tiene un papel relevante y lo continuó

¹⁷⁵ (175) EQUIPO CRÓNICA: SOLVES, TOLEDO y VALDÉS. “Manifiesto del Equipo Crónica” recogido por VICENTE CERNI, Vicente: *La postguerra. Documentos y testimonios*. Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio de publicaciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1975, Tomo II. Pág. 12. Este manifiesto también se recoge en el “Catálogo de la exposición del Equipo Crónica en el Centro de Arte 11, Sevilla 1975.

desempeñando a lo largo de toda su trayectoria a través de la serigrafía, y la perfecta simbiosis que se creó entre ésta y su pintura.

En España exponen por primera vez individualmente en la Sala Miqueldi de Bilbao y un poco más tarde en la Galería La Pasarela de Sevilla, ambas en el año 1966. Junto a estas muestras individuales participan en más de una decena de colectivas.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

4.2 CLASIFICACIÓN

4.2.1 Nota previa

Para tratar de llevar un estudio de todo el material recopilado, que recoja toda la obra serigrafiada del Equipo Crónica, es necesario distinguir desde el principio la diversidad de su “obra gráfica”; al hacerlo no sólo hemos abarcado lo que en los círculos artísticos se denomina “obra gráfica original” sino que hemos incluido todo lo que ha sido “serigrafiado” por M. Valdés y R. Solbes. El extenso y variado material con que nos hemos encontrado ha requerido de una particular agrupación, distinta de la que se viene manejando en los estudios sobre el grabado tradicional.

Y es precisamente por las cualidades que la serigrafía contiene. De permitir estampas sobre todo tipo de superficies y soportes (a diferencia de otros sistemas de grabado y estampación), que nos encontramos ante un hecho novedoso dentro de la producción serigráfica nacional, y que nos posibilita invalidar el término “obra gráfica” para toda obra estampada en serigrafía.

Al abordar este estudio y para elaborar su catalogación, no sólo hemos manejado el concepto de “estampa” sino que lo hemos ampliado al “múltiple”, “objeto artístico no seriado”. “cuadro único”, en los que ha intervenido la serigrafía de alguna manera, además de las estampaciones realizadas sobre papel con destino a medios de difusión (portadas de revistas y libros, carpetas, carteles, calendarios y tarjetas postales).

Teniendo en cuenta la “función” que la obra de arte desempeña dentro de los circuitos comerciales, hablaremos pues de cuatro grupos bien diferenciados dentro de la producción serigráfica del Equipo Crónica. Al primero pertenece toda obra enmarcable dentro de la estampación sobre papel (lo que se denomina “obra gráfica original”. O sea, tirada limitada, numerada y firmada por el Equipo Crónica): en el segundo apartado hemos incluido las obras estampadas sobre lienzo u otros soportes para la realización de “obra de arte” multiplicados y limitados a una serie; por lo que respecta al tercero nos referimos en él a los denominados “cuadros únicos”, esto es, cuadros pintados por los artistas en los que han incluido alguna imagen serigrafiada; y en el cuarto veremos finalmente a esa obra “menor”, pero masiva en cuanto a su visualización, que suponen las serigrafías realizadas para diversos medios de difusión.

4.2.2 Obra gráfica original

Teniendo presente algunos conceptos ya analizados en el capítulo sobre la obra gráfica original, podemos diferenciar una serigrafía original de cualquier

otro tipo de reproducción, cartel, ilustración, etc., a pesar de que éstos hayan sido realizados por el método serigráfico; un ejemplo representativo serían las obras llamadas “avant letre” (A.L.) que son consideradas como obra gráfica original y de las que se hace una tirada aparte en la que se incluye el texto del cartel. Sin que estén tengan otro valor que la de un cartel y por lo tanto no pueda venderse como obra gráfica original.

Este tipo de trabajo es frecuentemente utilizado por el Equipo Crónica y, aunque en sus estampas con se consigne el A.L., siempre diferencian ambas tiradas por una sustancial variación en la calidad de los soportes (papeles) utilizados; no obstante, haremos las correspondientes referencias aclaratorias. Por lo tanto sólo consideramos “obra gráfica original” a aquellas serigrafías que aparezcan refrendadas con la firma autógrafa del equipo, además de llevar la correspondiente justificación de la tirada (ver apdo. 2.3).

Por lo tanto, todas estas serigrafías guardan una estrecha relación con su obra pintada, pero a diferencia de ésta (que se realiza en bloques más o menos homogéneos y funciona como serie) las serigrafías originales tienen distintas funciones y aparecen, en ocasiones, con motivo de la edición de una carpeta, para una suscripción, etc..., por tanto, dependiendo de estos motivos o condiciones podemos agruparlas en:

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

4.2.2.a Estampas sueltas

En este grupo incluimos todas aquellas serigrafías en el momento de su aparición pública lo hicieron aisladamente, por lo que no guardan ningún tipo de relación con otras obras gráficas (ni del Equipo Crónica, ni de otros artistas). Estas obras tienen un estrecho paralelismo temático y estilístico con la correspondiente etapa pictórica en que se realizaron, ya que corresponden a un mismo momento, pero con la diferencia de que se abordan desde un medio concreto como es la serigrafía.

La edición de estas estampas sueltas está destinada por lo general a cubrir la actividad editorial que realizan las galerías (como complemento a sus exposiciones) y los editores para satisfacer la demanda de un sector de público interesado en la gráfica. En otras ocasiones se trata de la venta por suscripción una manera de fidelizar la galería a sus clientes y de lograr un precio más ajustado.

Este tipo de trabajos han sido una constante a lo largo de toda la trayectoria del E.C. lo que constituye un amplio número de trabajos en su mayoría de editores españoles.; salvo en algún caso como “Menina” de 1973, editada por Paul Derain de París. Aunque es obvio que, por razones de

estabilidad del E. C. así como por las buenas condiciones que desde el primer momento representaron para ellos los talleres valencianos, la práctica totalidad de sus obras se hayan estampado en Valencia.

4.2.2.b Series

Una serie está constituida por dos o más serigrafías realizadas de manera paralela, obedeciendo a razones de edición, puesto que en este tipo de trabajo suele mediar el encargo de un editor, tanto por lo elevado del presupuesto como por la posterior distribución de la tirada que pasa a los circuitos comerciales de las galerías. Además, en estos trabajos se aprecian unas características -al menos a nivel formal- que dan mayor unidad al conjunto. Se trata de obras realizadas durante una determinada etapa, con una unidad temática y estilística y unas referencias iconográficas comunes y acotada con un título genérico.

Esto hace que dentro de una serie como “Crónica de la Transición” (1980-81), existan cinco serigrafías -editadas conjuntamente- con unas características muy similares de hecho éstas tienen título propio “Lenguaje del abanico”; y en esta misma etapa se estamparon las serigrafías “Ma Jolie” y “Bufona nacional” que fueron editadas aisladamente por diversas razones.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

En estos grupos de trabajo podemos apreciar unas características comunes entre sí, a ello contribuye en gran medida la selección de temas y modelos (bocetos) llevada a cabo por los artistas con la posterior intervención del serígrafo. No obstante, hemos de hacer unas consideraciones técnicas y formales que hemos subdividido atendiendo a dos niveles:

1) A la labor del equipo

En la selección y elaboración de estas series confluyen factores tanto estilísticos como formales que dan unidad a todos los trabajos; todo ello se programa en los gouaches previos a la serigrafía, aunque puede haber una rectificación en las pruebas de estado. En todos los casos han existido estos originales, en ocasiones como una toma casi literal de un asunto ya pintado o, en otras, como una variación y, e veces, haciendo que el tema sólo guarde relación con el conjunto de la serie.

Si tomamos como ejemplo “Lenguaje del abanico” para ilustrar cuales son las características que configuran a estas cinco serigrafías en una serie, veremos que, además de haber sido editadas conjuntamente poseen unos rasgos comunes tanto en su aspecto estilístico como formal.

Con respecto a la composición, esta responde (en los cinco temas) a la

clásica estructura con claro predominio de la figura sobre el fondo, que representa a unas mujeres de estilo cubista con un elemento común, el abanico en sus manos que confiere al conjunto de las obras una clara unidad.

En cuanto al tratamiento, los tres elementos que participan en cada una de las estampas (fondo, figura y abanico) tienen una misma idiosincrasia. El fondo prácticamente resuelto con una tinta, texturizada por el efecto del pincel que deja traspirar la superficie del soporte, lo que le da movilidad al plano. En la figura, de estructura cubista, predominan los colores intensos y las tintas planas contrastando con los fondos.

En el abanico se concentra la mayor riqueza iconográfica, que podemos agrupar en dos tipos diferenciados: en uno el uso de grafismos (caligrafías, firmas, lunares, y una corrida de toros) y los otros resueltos por medios de “collages” de imágenes fotográficas.

Dentro de los aspectos formales, en toda la serie se ha partido de un formato homogéneo, previamente seleccionado y en cada una de ellas se ha conservado igual marginación en el contorno y similar formado de mancha. En la selección del soporte (papel) entran distintos factores que en estos conjuntos pasan desde la marca del papel a su tipo y calidad, gramaje, verjura y color, e inclusive, el acabado de los bordes de la hoja, en forma de “barba” o de sangrado al corte. (176)¹⁷⁶

2) A la labor del serígrafo

En la fase encargada al serígrafo, ésta tratará de reproducir con la máxima fidelidad el boceto utilizando los recursos técnicos y de oficio de que disponga; el resultado dependerá pues, en cierta medida, de la manera de hacer de este especialista y ello se hace patente en el sello que diferencia a cada uno de los talleres (solo apreciable para el buen conocedor) y que puede mostrar diferencias importantes por las muchas variantes que intervienen en el proceso. Estas van desde una correcta selección cromática de las tintas (uno de los factores más importantes), hasta el orden de estampación de las mismas, pasando por el tipo de pantallas (que puede variar tanto en el número de hilos como en el calibre de los mismos, lo que producirá un mayor o

¹⁷⁶ (176) En el caso que nos ocupa se ha utilizado un papel fabricado por la casa Guarro, de tipo Seper-Alfa de un gramaje superior a los existentes en el mercado, correspondiente a 420 gr. de color crema, al que se le ha respetado las barbas. Una de las particularidades con que cuenta este papel de tirada especial es la “marca de agua” o “filigrana” con el anagrama en este caso del propio editor, la Galería Yerba de Murcia, que representa una letra y dentro un cuadrado, aspecto poco frecuente en las ediciones españolas, lo que da por entendido que ha sido una tirada especial para este trabajo. Esta marca, se observa por transparencia, al trasluz, y sirve para distinguir la firma o molino de su procedencia y en ocasiones puede llevar la del artista u otras marcas con las que distinguir ediciones muy concretas sirviendo de garantía a las mismas y resguardando las posibles falsificaciones. Véase CABO de la SIERRA, Gonzalo *Grabados, litografías y serigrafías*. Esti-Arte, Madrid, 1981, págs. 164 a 167

menor depósito de tinta, variable en función del tipo de papel o de la calidad del producto) cuestiones que no sólo deberían quedar en manos del serígrafo, sino que requerirían de la participación del artista para la obtención de unos resultados óptimos.

4.2.2.c Carpetas

Las carpetas o portafolios para la estampa, es lo mismo que las tapas, el lomo y la encuadernación para el libro: son el estuche destinado a contener una joya. Tradicionalmente y por la afinidad existente entre el grabado y el libro, muchas estampas pertenecientes a una misma serie, tanto de un mismo autor como de varios, se encuaderna en forma de libros para su archivo y consulta en bibliotecas o colecciones particulares.

Tanto el libro como la carpeta (antiguamente llamada “cartapacio”) no tienen otra función que la de albergar y proteger a las estampa de la debilidad de su soporte (el papel) que corre el riesgo de dobleces, arrugas o arañazos. Esta función ha creado una tradición en el coleccionista, pues la carpeta se constituyó como la compañera idónea de las estampas por ser adecuada tanto para su almacenamiento y clasificación como para su transporte. Esta costumbre dio origen a que las series se vendieran acompañadas de carpetas, a veces estuches o cajas (por lo general de cartón con especial encuadernación) portando en su frontispicio el nombre del autor o autores del mismo, así como el título de la serie; con el tiempo ha ido cobrando mayor relevancia por lo cuidado de su diseño y por haber sido enriquecidas con ilustraciones relativas a su contenido. En tal sentido podemos ver un cierto paralelismo con la evolución sufrida por el libro.

“Mientras las cubiertas exclusivamente tipográficas habían predominado antes, en la segunda mitad del siglo XIX se fue popularizando cada vez más el proporcionar a los libros de “enfoque visual”, con la repetición del título en la cubierta, o incluyendo una ilustración especial por lo general en color, bien de carácter decorativo o simbólico, o alusiva al texto” (177)¹⁷⁷

La carpeta, como es el caso que nos ocupa, puede ser individual o colectiva.

a) Carpetas individuales

La carpeta individual es aquella que se crea para albergar un grupo de obras de un solo artista; por lo general éstas suelen tener una unidad de conjunto tanto en sus aspectos formales (formato, tipo de papel, etc....) como

¹⁷⁷ (177) DAHL, Svend *Historia del libro*. Alianza, Madrid, 1973, pág. 240

estilísticos, ya que su realización corresponde a un momento concreto en la trayectoria y evolución del artista. Es frecuente que esta unidad se refuerce cobrando mayor coherencia al abordar en estos trabajos un tema común que generalmente se encierra bajo un título que da nombre a la carpeta. En realidad, guardan la misma similitud que las “series” que tanta tradición tienen en la historia del grabado: “La Tauromaquia” o “Los Desastres” de Goya, “Las cárceles de invención” de Piranesi, “El pintor y la modelo” de Picasso, etc. Y que han tenido continuidad hasta nuestros días.

Dentro de este tipo de carpeta individual el Equipo Crónica ha realizado cuatro, incluyendo en cada una un conjunto de cinco trabajos. Los veinte trabajos y cuatro carpetas, fueron creadas y diseñadas por el equipo y estampadas en serigrafía, cuidando ellos mismos todos los aspectos incluidos en la portada, en la contraportada y en los textos, añadiendo los detalles secundarios del color de las tintas o la forma de las cantoneras, lo que constituye una de las más esmeradas producciones artísticas del Equipo Crónica; al menos en las dos últimas editadas por Gustavo Gili para las ediciones de “La Cometa” (“Compositions”, 1972) y por Ives Rivière de París (“Serie negra”, 1975) que contrastan con las dos primeras (editadas con menos recursos) por el extraordinario lujo.

La primera de las carpetas del E. C. es de 1966, publicada por ellos mismos con escasos medios, pues tanto el papel (de tipo corriente) como el número de tinta que oscila entre 2 a 4 en cada estampa, así como la tirada de 50 ejemplares muestra que las perspectivas comerciales no estaban plenamente consolidadas. La portada de la carpeta lleva una figura de un macero a una sola tinta que no guarda aparente relación directa con el contenido de las obras, éstas van acompañadas de una hoja con un texto de Joan Fuster.

La segunda de las carpetas fue editada en colaboración con Vicente García. En ella se incluían cinco serigrafías adscritas a la serie pictórica “La Recuperación” (1967-69). Aunque de las estampas se realizaron 100 ejemplares, sólo se incluyeron en carpeta el 50% aproximadamente debido al alto coste, por lo que algunas fueron vendidas como estampas sueltas.

B) Carpetas colectivas

Una carpeta de obra gráfica colectiva es aquella en la que intervienen distintos artistas, por lo general con una obra cada uno, en la que se reúna un conjunto de trabajos de difícil unidad estilística (aunque a veces la tenga temáticamente) pero siempre de resultados más heterogéneos y variados que en las carpetas individuales. En este tipo de trabajos el nivel de calidad depende pues de los criterios de selección de las obras y de los artistas y del buen hacer y rigor del editor. En muchas ocasiones se persigue una finalidad que no es la de

promocionar a los artistas, sino que se busca con los beneficios de su venta fines políticos, sociales o culturales, etc., Lo cual, aunque sea una cuestión independiente, en ocasiones condiciona el contenido de la obra.

Las características que diferencian el conjunto de obras de cada carpeta son:

-Variedad de estilo

En ocasiones las carpetas colectivas agrupan a una serie de artistas entre los que existe algo en común; puede ser una tendencia o estilo, un mismo tema, ilustrando un mismo texto literario, o cualquier otro motivo y supeditando sus trabajos a estos aspectos. Sin embargo, es más frecuente que las obras estén realizadas independientemente, sin una referencia que las aproxime, al menos en su contenido y en su estilo, por lo que el valor de cada obra debe considerarse aisladamente y sólo el conjunto de la carpeta tendrá más un valor testimonial que de propuesta estética: a pesar de que se intentan adaptar las obras a unas características comunes de tamaño, técnica, calidad del papel, etc. Para lograr mayor uniformidad, lo que no siempre resulta positivo, ya que cada artista requiere un “clima” particular que obliga a sacrificar esa armonía de conjunto.

-Canales de venta y distribución

Uno de los condicionantes que más pesa sobre la obra gráfica es el que hayan de pasar por los canales o medios de promoción dadas las características del mercado del arte en la actualidad. Una de la forma de venta más habitual son las “suscripciones” promovidas por galerías especializadas para las que se realizan ediciones de carpetas o series, estas galerías se apoyan en la propia concepción democratizadora de la estampa. Este tipo de venta ha tenido gran aceptación entre la clase media-alta e intelectuales, por los bajos precios que han alcanzado algunas de estas ediciones; en palabras del propio E. C., éstos señalaban. “se trata de una nueva faceta, una posibilidad más en el largo y complejo camino de ir aproximando los dos factores, arte-público” (178)¹⁷⁸

Las ventajosas condiciones de estas suscripciones permiten ofrecer a los clientes un amplio abanico de trabajos; estableciendo un tipo de contrato con el comprador en el cual, a cambio de un precio establecido, se ofrece un número determinado de obras a entregar en un periodo de tiempo fijo. En estos casos, al adquirir todo un lote existe la contrapartida que el importe sea siempre inferior al precio de cotización de algunos artistas, aunque no todos los componentes de las ediciones estén al mismo nivel, confiando en la

¹⁷⁸ (178) V.Z. *De la estructura penetrada. Entrevista con el Equipo Crónica*. Revista Tropos (Madrid) 2º y 3º trimestre de 1972, pág. 28

seriedad del propio editor cuya profesionalidad está en juego y la del propio artista, que no debe consentir en firmar una obra si no está satisfecho con el resultado de la misma.

-Actividades artísticas de partidos y asociaciones

Otra forma que ha contribuido a la publicación de un importante número de carpetas colectivas ha sido promovida por los partidos políticos, desde los tiempos de la clandestinidad hasta la legalización de éstos, coincidiendo por la celebración de congresos, conmemoraciones, etc., han servido de motivo para editar carpetas con el fin de recabar fondos, en apoyo de algún fin político, esto ocasionó una importante eclosión de los medios gráficos durante el denominado “periodo de transición” (digno de un estudio aparte, tanto por la obra gráfica original serigrafiada como por el abundante material generado en carteles, pegatinas, pasquines, etc.) Función que ha cumplido sobradamente la serigrafía por ser un medio artesanal que permitía hacerse en la clandestinidad. Esta actividad gráfica es sólo comparable dentro de la época moderna, tanto en Valencia como en el resto de España, con la que se generó durante la Guerra Civil entre 1936-1939 con otros medios de reproducción.

4.2.2.d Múltiples

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Dentro de la polifacética producción del E.C. y de la particular y variada concepción de su plástica, la realización de obras múltiples ha supuesto un hecho recurrente, éstas han estado elaboradas por diversos métodos, uno de los más habituales ha sido el cartón piedra, material con el que se construyen los “ninots de falla” en Valencia, creando unas figuras corpóreas a partir de un molde. Su primer múltiple con esta técnica fue un trabajo de 100 figuras de tamaño natural para los “Encuentros” de Pamplona en 1972 que representaban “algo así como un profesional de la vigilancia”. De similares características técnicas son las 20 figuras que representan a un pintor con los elementos representativos de su quehacer (paleta y pincel), obras correspondientes a la serie de “Oficio y Oficiantes” de 1973-74.

Otra forma del múltiple, del que se realizaron 200 ejemplares, lo constituyen una carpeta de “colegial” con una estructura de varias piezas en su interior, desplegable al abrir las tapas de la carpeta. Esta carpeta titulada “Bodegón Nacional” y reproducida en ófset, fue editada por Gustavo Gili, en 1972 (179)¹⁷⁹

¹⁷⁹ (179) *Libros de artistas* “Catálogo”. Salas Pablo Ruis Picasso, 15 septiembre al 1 de noviembre de 1982. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1982, pág. 162

En otros trabajos múltiples ha intervenido de manera directa la serigrafía, en concreto en la estampación de lienzos (reproduciendo ediciones limitadas). De estos múltiples se han realizado seis trabajos, que por el número de tintas y las características técnicas pueden confundirse con las pinturas. Con motivo de la exposición del Equipo en el Colegio de Arquitectos de Barcelona (1972) se editó un múltiple consistente en una estructura tridimensional compuesta por tres cartones serigráficos y troquelados. Otro de los múltiples realizados lo constituyen unos cubos de madera estampados en sus seis caras con serigrafías a varios colores, entre los que se encuentran: “Mesa de Miró”, “A la manera de Delvaux” y “Café, copa y puro”, todos ellos de 1973.

4.2.2.e Medios de difusión

Un importante apartado dentro de la producción serigráfica del Equipo Crónica ha estado destinado a los medios de difusión gráfica; como ya hemos visto anteriormente, éstos tuvieron una especial atención tanto desde los primeros trabajos del equipo como en la participación dentro de Estampa Popular, aprovechando las características y ventajas de estos medios poseen y que ya analizamos en el capítulo tercero. Ellos son: Cartel, Calendario, Tarjetas postales, Portadas de revistas, de Libros y de Catálogos.

De estos medios el más utilizado ha sido el cartel, del que podemos diferenciar hasta tres modelos distintos:

- Cartel de exposición: En la dilatada trayectoria expositiva del E. C., este tipo de carteles, relacionado con su actividad profesional, podemos contabilizar hasta 13 obras, de las cuales 7 constituyen un “avant letre” y 6 simples carteles. Los primeros tienen doble validez ya que además de funcionar como anuncio se la exposición lo hacen como obra gráfica; fueron estampados en otro tipo de papel y con el texto informativo de la muestra, mientras que los otros seis estaban pensados únicamente como carteles.

- Poster: La diferencia de estos trabajos con el cartel estriba en que no tienen ningún contenido anunciador, por tanto, no están pensados para ocupar los espacios de un cartel informativo o publicitario. El destino es la venta a particulares para el disfrute del comprador y en ellos se representan imágenes populares-emblemáticas: Ho Chi Min, Cassius Clay y Fidel Castro, son las tres únicas producciones dentro del campo del poster, experiencias realizadas en los primeros años y que no se han vuelto a repetir.

- Cartel: Sin abarcar el campo puramente comercial, este tipo de obras del equipo se centran en encargos de grupos políticos, asociaciones culturales, etc. y tienen como fin el anunciar actos o conmemoraciones concretas. De este

tipo de trabajos realizaron un gran número de originales, aunque la mayor parte se reprodujeron en offset y sólo tres en serigrafía: “Solidaridad con el pueblo palestino”, “Homenaje de sus amigos a Ricardo Cornejo” de 1976 “Homenatge a la dona d’expresos i represaliats polítics” de 1979.

Además de estos carteles, de los que hacemos un análisis estilístico y formal en el siguiente apartado, El Equipo Crónica realizó es serigrafía, y dentro de estos medios de difusión, una serie de “obra menor” que se distribuye entre portada de revistas, de libros y de catálogos, tarjetas postales y calendarios; esta producción se centra en el periodo de 1967-69, a la que hemos denominado “OTRAS PRODUCCIONES” y del que hacemos un pormenorizado estudio en el apartado 4.3.3 de este mismo capítulo, a excepción de un calendario de 1976 titulado “Bodegón español” fechado en 1975.

4.2.2.f Objeto artístico no serigrafiado

La utilización de la serigrafía para la creación de obra seriada o múltiple, es una de las manifestaciones que con más frecuencia ha recurrido el E.C. para realizar la mayor parte de su obra gráfica, a excepción de algunas estampas litográficas. Sin embargo, esta técnica ha tenido una particular aplicación al estampar sobre lienzos una imagen de la cual sólo se ha realizado una reproducción, ya que estos cuadros han sido posteriormente complementados con otras formas pintadas a mano como si de un cuadro normal se tratase, lo cual constituye al menos en España una manifestación poco frecuente. El ejemplo internacional más representativo de este recurso lo constituye el artista Pop, Andy Warhol por su enorme identificación a este medio serigráfico.

En 1974 el Equipo Crónica inicia un conjunto de cuadros pertenecientes a la serie “Oficios y Oficiantes” (1973-74) en los que 10 de ellos encargaron a José Llopis del taller Ibero-Suiza estampar una imagen en cada lienzo, variando los tamaños (ampliada o reducida); en otros se estampó la imagen invertida (dando la vuelta al positivo) y en otras se utilizó sólo un fragmento; en esta imagen aparece un grupo de pintores y colaboradores asiduos del E. C. (José López, Rosa Torres, Francisco Alberola -fotógrafo-, etc.) tratados como un dibujo a la tinta china, con manchas negras y un grafismo para los medios tonos del claro-oscuro.

En cada uno de los cuadros esta imagen aparece imbricada a un conjunto de figuras (pintadas posteriormente con acrílicos), algunas de las cuales se superponen a ella, e inclusive, sustituye a uno de los personajes dando así soporte a una nueva composición.

En otra ocasión el E.C. también recurrió a la serigrafía para imprimir una sola imagen sobre un lienzo; se trató de reproducir unas fotos en los ángulos de los 12 cuadros (trípticos) que componían la serie “Trama” (180)¹⁸⁰ cada una de estas doce obras estaba formada por tres lienzos de distinto tamaño, dos de los cuales llevaban una foto que hacía referencia a la vida pública del General Franco: éstas se estamparon en serigrafía obteniendo una pequeña diferencia con el resto de la pintura, tratando de recrear un documento al que se le adjunta una foto. De esta manera la reproducción era más fiel al original, ya que el positivo se extraía por la técnica de fotolito y se pasaba directamente a la pantalla por el sistema directo.

4.3 ETAPAS. CATALOGACIÓN

4.3.1 Nota previa

En esta división por etapas se ha atendido en primer lugar a un orden cronológico natural, pero teniendo en cuenta que está ineludiblemente unida a una evolución técnica y estilística del equipo. Así, lo que para algunos puede parecer una ordenación excesivamente amplia, no es sino la pretensión de acotar fielmente cualquier cambio o renovación formal evidenciando en la producción de estos singulares y polifacéticos artistas, tanto en su obra como en la evolución técnica de la serigrafía y su lenguaje, del cual han sido promotores y activos renovadores. De esta manera la división por etapas quedaría como sigue:

- 1ª (1964-1966) Primeros trabajos
- 2ª (1967-1969) Otras producciones
- 3ª (1970-1971) Aplicación al medio pictórico
- 4ª (1972-1973) Consolidación del mercado
- 5ª (1975-1978) Introducción del grafismo y el collage

¹⁸⁰ (180) Esta serie con el subtítulo “Tres veces doce obras, ilustrando la vida de un personaje público o la subversión de los roles, un ensayo para describir visualmente la interacción de algunos factores que intervienen en las llamadas obras artísticas”, fue expuesta en la Galería Karl Flinker de París en marzo de 1977. En el catálogo de esta exposición se reproducen todos los títulos (15 en total), así como algunas de las obras con un análisis iconográfico de las mismas. También se recogen las principales características de esta serie en el “Catálogo” del “*Equipo Crónica*” de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en noviembre y diciembre de 1981, págs.. 109 y 110

6ª (1979-1981) Abandono de la tinta plana

Dentro de esta ordenación por etapas se incluye un análisis de las características que definen la etapa, un estudio pormenorizado de cada una de las obras, así como una relación de los trabajos al principio de cada una de las etapas.

4.3.2 (1964-1966) Primeros trabajos

1964?	Ring	<i>Estampa</i>
1965	Bombardeo	<i>Estampa</i>
1966	(Sin título)	<i>Carpeta</i>
	Boda	<i>Estampa</i>
	Mickeys	<i>Estampa</i>
	Medallas	<i>Estampa</i>
	Industrial	<i>Estampa</i>
	Manifestación	<i>Estampa</i>

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Como ya hemos visto en el punto 4.1. de este capítulo, el encuentro del Equipo Crónica con la serigrafía data de finales de 1el año 64 cuando conocer en taller de Ibero-Suiza que a la sazón dirigían Gabino Escribá y Juan Kamerer. El primer trabajo en serigrafía, según las manifestaciones de M. Valdés fue el titulado “Bombardeo” fechado en 1965. Este trabajo marcará la pauta a seguir en los siguientes: la utilización de las tintas planas, que les permitirá eliminar de forma definitiva los rasgos del pincel intencionadamente evitados en sus pinturas, a excepción de la estampa “Boxeadores” (sin fechar) que suponemos una de las primeras experiencias, en ella introducen el uso de dos tintas tramadas, sistema que no volvieron a repetir -al menos superponiendo dos tramas- debido a los efectos de “moire” (181)¹⁸¹

Los siete trabajos recopilados pertenecientes a este periodo, todos ellos aparecen firmados autógrafos y numeras (a excepción de Boxeadores) podemos incluirlos dentro de la línea seguida en su obra pictórica, aunque con una gran simplificación de tintas (entre 2 y 4 por estampa) lo que las aproxima a la técnica del linóleo, si bien, tanto la textura de las tintas como el perfilado

¹⁸¹ (181) “Moire” Efecto que se produce en la estampación serigráfica a causa de la combinación de la trama de la imagen con la de la urdimbre del tejido. De esta estampa sólo hemos encontrado y cotejado dos estampas o pruebas de estado, lo que hace suponer que no se realizó una tirada con su correspondiente edición completa.

de las líneas y la perfección del acabado muestran gran diferencia estilística con aquel.

Los motivos temáticos, que en su mayoría parten de los cuadros retomados a través de “gouaches”, no tienen en conjunto una unidad temática al igual que el resto de su producción; ésta es una de las características más relevantes de todo este periodo, debido en gran medida a los fuertes cambios experimentados en la evolución del Equipo que, en esta época, aún no trabaja en “series” y su funcionamiento se realiza dentro del plano teórico, discutiendo previamente la temática y dejando la realización práctica en un plano más individual por parte de los componentes: M. Valdés, R. Solbes y J.A. Toledo.

Apuntaremos a este trabajo una estampa suelta titulada “El emigrante” (anteriormente en linóleo y cuadro) que según G. Escribá se realizó junto con las dos primeras y que no hemos podido localizar. Las otras cinco estampas fechadas en 1966, formaron parte de la primera carpeta que editó el propio Equipo, al igual que lo hicieron con las otras obras de este mismo periodo.

Temáticamente estas serigrafías se adscriben al realismo social propugnado en toda la obra del Equipo, a cuyo respecto ha señalado el crítico Tomás Lloréns: “Los temas constituían el punto de partida para un análisis de la estructura socio-cultural, orientado por una versión de ‘verismo sociológico’, intención que justificaba la selección del repertorio de imágenes, procedente generalmente de fotografías de prensa, de los semanarios gráficos o de los comics” (182)¹⁸²

En estos siete trabajos advertimos la presencia, como base, de la utilización de fotografías, así como la reiteración del espacio dividido en varias casillas (en algunos trabajos) dentro de los cuales aparecen las imágenes; estructuración similar a la utilizada por los artistas Pop, entre ellos Andy Warhol, con los que poseen ciertos paralelismos estilísticos en estas primeras obras.

¹⁸² (182) LLORÉNS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, págs. 13 y 14



TITULO	Ring (Estampa) k.o.	Nº CAT.	1
FECHA	1964-65?	Nº TINTAS	3
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 55,5x46,5 S 65,6x50,2
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	No debió realizarse
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	A. Alfaro
TEXTO	-		
REFEREN.	MARIN, Ricardo. El realismo social en la plástica valenciana...., pág. 263		

I en Valencia. M.Silvestre

RING 1964 o 65 (Estampa)

La estructura compositiva de esta serigrafía aparece dividida en seis rectángulos de igual tamaño claramente delimitados por gruesas líneas negras de color negro. Cada una de estas casillas incluye el fragmento de un combate de boxeo; este tipo de distribución al que con frecuencia recurre el Equipo Crónica está claramente relacionado con el de los comics tal y como lo resume Román Gubern: “Una estructura narrativa formada por una secuencia progresiva de pictogramas en los cuales puede integrarse elementos de escritura fonética” (183)¹⁸³

Efectivamente, a diferencia de otras obras del Equipo en que la estructura de la imagen es una repetición-seriada o en las que introducen diversos elementos complementarios o contrapuestos, en ésta existe un predominio del lenguaje “narrativo-sincrónico”, en la medida que representan una serie de acciones a través del espacio y del tiempo estructuradas como un relato. La representación del combate se describe mediante varias secuencias de los

¹⁸³ (183) GUBERN, Román *El lenguaje de los comics*. Península, Barcelona, 1974, pág. 107

diferentes golpes asestados, tras lo cual uno de los boxeadores cae abatido en la quinta casilla mostrándonos en la sexta el rostro deformado de uno de los contrincantes.

La clara ruptura de tratamiento y color existente entre las cinco primeras viñetas y la sexta crean un fuerte contraste dramático al destacar esta última del conjunto narrativo, por estar realizada a base de tramas únicamente y al remarcar el carácter estático (foto fija) de la imagen en primer plano.



TITULO	Bombardeo (Estampa)		Nº CAT.	2
FECHA	1965		Nº TINTAS	3
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 44,6x31,7 S 51,5x39,5	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	30 ejemp.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente García	
TEXTO	-			10/30
REFERENC.	-			

BOMBARDEO. 1965 (Estampa)

El tema narra el bombardeo aéreo de una ciudad, la imagen utilizada para esta serigrafía tiene todo el carácter de una foto que hubiera sido tomada desde el propio avión en el momento de soltar las bombas; como telón de fondo, la ciudad es representada por un esquemático plano “a vista de pájaro”, estos dos elementos bastan para dar a la escena una sensación de movimiento por el efecto de contraste que se produce entre la imagen estática de la ciudad encuadrada en el límite de la mancha serigráfica y las bombas que desplegadas oblicuamente apuntan su dirección hacia el plano de tierra cayendo abiertamente en el espacio, provocando una fuerte sensación de inestabilidad y dramatismo en toda la composición.

El espectador sumido en esta vertiginosa vista aérea no tiene otra perspectiva que el espacio abierto y las bombas ocupando una tercera parte de la superficie total, están aisladas en los cuatro lados del encuadre por desiguales distancias, lo que hace perder toda referencia de equilibrio estático y provocar una tensión que refuerza la sensación de movimiento en el objeto principal.

El reducido número de tintas (tres en total) y el carácter plano de las mismas, son elementos típicos de esta primera etapa, sin embargo, son suficientes para solucionar el trabajo con éxito. La ciudad resuelta con dos colores muy próximos entre sí dentro de la gama tonal –crema y ocre-, dan una sensación de unidad en todo el plano y de profundidad respecto al primer término. Las bombas, construidas con una sola tinta de color negro, y la reserva del blanco del papel provocan el máximo contraste visual al separar la fuerte carga (las bombas) de su objetivo (la ciudad).



Valencia. M.Silvestre

TITULO	Boda (Estampa)		Nº CAT.	3
FECHA	1966	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 32,9x23,7 S 39,5x54,7	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	50 ejemp.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Juan Caedells 30/50	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la primera carpeta del Equipo Crónica			

BODA. 1966 (Estampa)

Como la primera de las obras de este periodo, la temática desarrollada en esta estampa intenta reflejar acontecimientos de la actualidad a través de las imágenes difundidas por los medios de comunicación, fotografía de prensa y semanarios gráficos. Partiendo de estas imágenes el Equipo realiza un análisis de la estructura socio-cultural del momento que pasa por la crítica de una situación real completa. La traducción que hacen de estas imágenes, a diferencia de los artistas pop que no llegan a deformarlas en tan gran manera, pasa por una manipulación previa en la que utilizan una serie de recursos sintácticos: reiteración, distorsión y contraste, a lo que el Equipo Crónica recurre habitualmente en sus primeras obras.

El rango más destacado de esta serigrafía, al que Ricardo Marín ha calificado de “distorsión vertical”, es el alargamiento de las figuras (recurso utilizado en pinturas realizadas ese mismo año, como “Alta sociedad” o “Los importantes”). La imagen, en palabras de R. Marín “parece haber sido estirada desde arriba y abajo, ofreciendo una potente direccionalidad ascendente”. (184)¹⁸⁴ Con esta deformación se trata de enfatizar, de forma sarcástica, a los personajes que participan en el acto social, una boda de alta sociedad; novios, padrinos, familiares y damas de compañía, al tiempo que señalan los paradójicos contrastes entre lo tópico y el tema real y reconvierten la escena en algo “no esperpéntico (porque el esperpento es demasiado cálido), pero la ironía, vacía, conservando la apariencia y desprovista de todos aquellos caracteres que le prestan ‘interés social’. (185)¹⁸⁵

Los símbolos más evidentes que remarcan el carácter “serio” de esta boda lo configuran los trajes largos de los personajes, además de la banda y medalla que uno de los asistentes luce. Otro de los elementos que contribuye a ironizar la escena viene marcado por la selección de los colores empleados: rosa para los trajes y estridente rojo y azul para la alfombra, todo lo cual crea un ambiente “kitsch” que contrasta con la “seriedad” del tema (uno de los personajes, el que porta la banda, remite –aunque por cuestiones técnicas de limitación de tintas; - teniendo en cuenta que el amarillo no aparece- a la bandera española), denotando así la clara influencia del “Pop” en esta etapa.

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre



TÍTULO	Mickey's (Estampa)		Nº CAT.	4
FECHA	1966	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 23,7x32,7 S 39,5x51,5	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	50 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la primera carpeta del Equipo Crónica			

MICKEYS. 1966 (Estampa)

¹⁸⁴ (184) MARIN VIADAEL, Ricardo *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1965)*. Nau Llibres, Valencia, 1981, pág. 256

¹⁸⁵ (185) BOZAL, Valeriano *Una joven pintura*. Texto para el catálogo de la exposición del Equipo Crónica en la Galería Barandiaran, Bilbao, febrero-marzo de 1976.

En la estructura compositiva de esta serigrafía se ha utilizado el recurso de la reiteración de un mismo elemento a pesar de que esta representación aluda a la clásica división de encasillar las imágenes.

La iconografía utilizada nos recuerda a otra obra de similar temática, la titulada ¡América! ¡América! (linóleo de 1964). Mediante la integración de tres elementos: aviones de guerra, ratón Mickey y hombres caídos, se produce un esquema asociativo que se basa en su interpretación culturalmente establecida para connotar el belicismo de los Estados Unidos. En esta serigrafía vuelven a aparecer los ratones Mickey que estratégicamente situados en las alas de los aviones dejan claro su referencia. Los aviones se repiten a lo largo y ancho de la superficie cayendo en picado sobre su objetivo, dejando en la parte inferior un pequeño espacio en el que aparecen tres figuras caídas sobre un suelo irreal (ya que cielo y tierra se confunden) dejándolo a la libre interpretación del espectador su significado.

La serigrafía está resuelta de manera muy simple: tan sólo se han utilizado dos colores (azul y negro) y se aprovecha la reserva del blanco del soporte (papel) lo que constituye la obra gráfica más simple de todos las realizadas por el E. Crónica.

Ibero-Suiza Valencia. M.Silvestre



TÍTULO	Medallas (Estampa)		Nº CAT.	5
FECHA	1966	Nº TINTAS	3	✓
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 23,8x32,9 S 39,5x51,5	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	50 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	E. Crónica P/A	
TEXTO	-			
REFEREN:	Forma parte de la primera carpeta del Equipo Crónica			

MEDALLAS. 1966 (Estampa)

Dentro del tipo de obras cuya composición o estructura está basado en la “seriación” o la “reiteración” (recursos utilizados fundamentalmente en la primera época) este trabajo es de una estructura más bien simple y se limita a una exposición de dos imágenes con pequeñas modificaciones; cabezas de militares y medallas. El esquema de las casillas es totalmente regular, doce espacios cuadrados en los que se alternan irregularmente las dos figuras de los militares con las medallas.

Al empezar la lectura, como es normal en estos casos por el ángulo superior izquierdo, la cabeza de perfil presenta una visión perfecta, correcta, continuando el orden de la lectura en la tercera casilla aparece otra cabeza, no sabemos se del mismo personaje, se presenta en posición frontal y sonriente, pero con una pequeña deformación que le otorga un carácter grotesco; las otras cuatro cabezas son una repetición de estos dos modelos.

En las medallas, el juego que se produce es mucho más variado, tanto por la riqueza de los colores, (verde, azul rojo y negro) como por las formas, que son distintas en cada uno de los modelos, a la vez que producen un acercamiento o distanciamiento en las imágenes.

La utilización de temas militares es muy frecuente en los primeros años, en obras como “Desfile”, “La ametralladora”, “El acercamiento”, “Las carretas”, o “Deformación profesional” de 1964 (existe otra con el mismo título de 1966). En la primera, un linóleo a dos tintas (186)¹⁸⁶, aparece una de las imágenes –la del militar visto de perfil- de donde ha sido tomada y repetida fielmente para este trabajo serigráfico.



TITULO	Industrial (Estampa)		Nº CAT.	6
FECHA	1966	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 23,7x32,7 S 39,5x51,5	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	50 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Andreu Alfaro 30/50	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la primera carpeta del Equipo Crónica			

¹⁸⁶ (186) En el catálogo de la exposición “Premio Internazionale Biella per l’Incisione”. Milán diciembre de 1965. Aparece reproducido y fechado en 1865 y lo da como aguafuerte y linóleo de 310x400 m/m.

INDUSTRIAL. 1966 (Estampa)

Esta serigrafía junto con la titulada Bombardeo, guarda una relación a la composición de su sintaxis narrativa: gran figura en primer término dominando sobre el fondo. Un personaje ocupa casi toda la superficie de la composición, sobre un fondo de menor relevancia que sirve para completar la idea del mensaje: Personaje (opulento + industria = industrial). Sobre este tipo de obras, Valeriano Bozal ha señalado que su lectura e identificación iconográfica es siempre posible y fácil: “el industrial con su sombrero y su traje oscuro, con aire de capitán de empresa, destaca sobre un brillante complejo de maquinaria” (187)¹⁸⁷

Este tipo de estructura es frecuente en algunas obras de este periodo (como “El vendedor de electrodomésticos”, la portada del nº 9 para la revista “Suma y sigue del arte valenciano”, marzo de 1966) donde en algunos casos la figura aparece aislada, sin fondo, lo que hace más difícil definir el personaje; así en la ilustración de portada de la revista “Identity Magazine”, (Valencia-Massachusetts, 1966) la figura, aunque muy deformada, presenta una iconografía típica: puro, sortija, puños camisa, gemelos y cara de opulencia, pero lo mismo puede tratarse de un capitalista, que de un político, o de un financiero, o burgués.

Otro recurso muy utilizado en obras de este periodo, es el achatamiento de la cabeza, en “El industrial” se produce lo que R. Marín llama “distorsión horizontal” según el modelo de análisis estilístico por él desarrollado, al cual pertenecen todas aquellas figuras que “han ganado en extensión lo que han perdido en altura. Los óvalos de los rostros tienen un eje horizontal mucho mayor que el vertical, llegando prácticamente a coincidir con la anchura del lienzo” (188)¹⁸⁸

Los colores juegan también un papel muy similar al de la obra “Bombardeo”, dentro del paralelismo entre las dos a las que hacíamos referencia. Esta serigrafía ha sido resuelta mediante cuatro pantallas, reservando algunas zonas del papel. La figura principal del industrial posee un marcado carácter fotográfico, tanto por el contraste de luces y sombras que duramente recortan la forma, como por los colores utilizados: blanco, gris y negro.

El fondo representa la nave de una factoría, la tinta dominante es el rojo inglés, color en el que con frecuencia se pintan estas estructuras metálicas

¹⁸⁷ (187) BOZAL, Valeriano Texto para el catálogo de la exposición “*La Recuperación*” Equipo *Crónica*” en la Galería Cultart, Madrid, del 28 de abril al 10 de mayo de 1969; de esta exposición no se hace referencia en el curriculum de los catálogos del Equipo.

¹⁸⁸ (188) MARIN, Ricardo Op.cit. pág. 253.

(minio). El otro color entra en la gama del rojo creando una escala que entona el conjunto y la tercera, la del fondo, corresponde al blanco del papel.

La relación entre la figura y el fondo está más próxima que en “Bombardeo” y a ello contribuye el efecto de perspectiva frontal, así como las luces producidas por el blanco que recorta la estructura metálica del techo. Por último, parte de la mancha de rojo del fondo se desliza por la parte inferior de la camisa de la figura, dibujando una banda de “Caballero” lo que le hace ser no sólo un simple industrial, a la da una mayor unidad a la composición.



La serigrafía artística

TÍTULO	Manifestación (Estampa)		Nº CAT.	7
FECHA	1966	Nº TINTAS	3	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 23,8x32,9 S 50,4x65	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	50 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	E. Crónica P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la primera carpeta del Equipo Crónica			

MANIFESTACIÓN. 1966 (Estampa)

Como, la mayor parte de las obras del Equipo Crónica, la composición está basada en fotos de reportaje o imágenes procedentes de los mas-media (prensa, revistas, cómics, etc.). En “Manifestación” podemos distinguir algunos de estos rasgos que delatan su procedencia, que intencionadamente no se intentan eludir con las distintas formas de tratamiento que irónicamente la enfatizan.

Las características concretas de selección de tres colores (negro y dos grises) buscan el efecto monocromo de las fotos en blanco y negro; utilizando la técnica de las medias tintas para obtener un ritmo que confiera a la escena mayor acción, por medio del salpicado de manchas de luz y sombra.

El tratamiento de las formas intenta simplificar éstas perdiendo en ciertas partes la definición de los cuerpos y que se agolpan y confunden con manchas de luz y sombras, llegando en algunas partes a ofrecer una representación fugaz de las figuras o de las masas humanas en un movimiento que se escape de la velocidad de la cámara fotográfica, todo lo cual parece reproducir el posible desenfoque de algunas partes de la foto.

La ejecución técnica se realizó estampando el gris más claro sobre toda la superficie rectangular de la imagen y a continuación el gris oscuro y luego el negro. Por imperfección en el casado de las tintas se aprecian algunos filetes de solapa o de corrimiento, en particular en los lados del rectángulo, por la dificultad de hacer coincidir dos manchas en una misma línea (característica común en muchas de las serigrafías de esta época).

En esta obra se puede apreciar algunas de las conexiones existentes entre diversos artistas al recordar ésta la iconografía del pintor Joan Genovés que también realizaba en aquellos años estos temas (manifestaciones reprimidas violentamente) que tenía como base la técnica de la foto y la cinematografía.

4.3.3 (1967-1969) Otras producciones

1967	Homenaje a Picasso	<i>Estampa</i>
1967	Cassius Clay	<i>Poster</i>
1967	Ho Chi Min	<i>Poster</i>
1967	Jean Paul Sartre	<i>Tarjeta Postal</i>
1967	Fidel Castro	<i>Tarjeta Postal</i>
1968	SOU	<i>Revista (portada)</i>
1968	MODULO 68	<i>Revista (portada)</i>
1968	Galería L'Agrifoloi (Italia)	<i>Catálogo</i>
1968	Combustible per a falles	<i>Libro (portada)</i>
1968	Historia del cooperativisme al País Valencià	<i>Libro (portada)</i>
1968	La Taquimeca	<i>Estampa</i>
1968	De caza	<i>Estampa</i>
1968	Occidente	<i>Estampa</i>
1968	Equipo Crónica Val i 30	<i>Cartel</i>
1969	Equipo Crónica Cultart	<i>Cartel</i>
1969	Ensalada Nacional	<i>Estampa</i>
1069	El suplicio	<i>Estampa</i>

- 1969 Happening del Conde de Orgaz *Estampa*
1969 Solidaridad con el pueblo palestino *Cartel*

La utilización del medio serigráfico va progresivamente tomando cuerpo en la obra del Equipo Crónica debido a las especiales condiciones que esta técnica ofrece por el acabado de las tintas planas.

La producción de obra serigráfica se hace cada vez mayor; sin embargo, durante estos años el tipo de obras reproducidas posee unos rasgos particulares dentro del conjunto de su producción al abordar una serie de trabajos netamente diferenciados de la “obra gráfica original”. Con éstos pretenden encontrar nuevos circuitos destinados a los medios de comunicación (mass-media): carteles, libros, calendarios, revistas, catálogos y tarjetas portales. De estos trabajos, algunos los realizaron como miembros de Estampa Popular, pero firmados por el Equipo, ya que esta formación valenciana ha mantenido con este tipo de obras una constante producción, tanto en serigrafía como en otros sistemas (offset, huecograbado, litografía, etc.) pues se trataba de una extensión paralela a su “obra mayor”. En estos años, esta “obra menor”, como podríamos calificarla, cobra un aspecto prioritario dentro de la orientación que el Equipo da a sus trabajos gráficos, como se desprende de unas declaraciones de M. Valdés de esta época: “... en el intento por buscar nuevos circuitos y canales de difusión, están nuestras realizaciones de carteles, que por causas ajenas a nosotros fue truncada, serigrafías y tebeos” (189)¹⁸⁹

De estos tres años, y reproducidas en serigrafía, hemos recopilado dos obras calificadas de “poster” “Cassius Clay” y “Ho Chi Min” que no responden a las características del cartel con fines anunciativos o publicitarios), dos carteles realizados con motivo de exposiciones del E. Crónica las galerías Val i 30 de Valencia (diciembre, 1969) y Cult-Art de Madrid (mayo 1969), dos portadas de revistas universitarias valencianas (Sou y Módulo 68, 1968), una portada y contraportada de un catálogo del Equipo para la exposición en la galería L’agrifolio de Milán, 1968; dos portadas de libros (“Combustible per a falles” e “Historia del cooperativismo al País Valencià”) y dos tarjetas postales (Fidel Castro y J.P. Sartre, de 1967). En total 5 carteles (2 posters, 2 carteles de exposición, y uno de ayuda a campaña política) 2 portadas de libros, 2 de revistas universitarias, 2 tarjetas postales y un catálogo.

Dentro del apartado de obra gráfica, la producción de serigrafías es más bien escasa al menos durante el año 1967, ya que durante este tiempo su pintura experimenta una serie de cambios sustanciales; por lo que, mientras

¹⁸⁹ (189) CONDE, Luis *El Equipo Crónica*. “Bang”. Fancine de los tebeos españoles, nº 7, mayo de 1969.

esta evolución va tomando cuerpo en sus cuadros y se afianza la nueva línea, se pospone la realización de estampas. Este hecho es significativo si pensamos en el paralelismo que guardan las serigrafías con algunas de sus pinturas, aunque no son en ningún caso reproducciones de éstas. Los motivos geométricos tienen estrecha relación con los cuadros y la norma es que la fecha de publicación de las estampas sea posterior a la del cuadro.

Todas las obras serigrafiadas pertenecen a la serie pictórica de “La Recuperación” iniciada en 1967, aunque a diferencia de otras, el paso entre la primera y ésta se produce progresivamente; ya en 1966 ya en 1966 empiezan a surgir algunas citas iconográficas referentes a las pinturas españolas de los siglos XVII y XVIII que son el tema base de las seis serigrafías artísticas de este segundo periodo.



TÍTULO	Homenaje a Picasso (Estampa)		Nº CAT.	8
FECHA	1967	Nº TINTAS	5	---
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 35x50 S 50x70	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	?	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Fernando Saludes	
TEXTO	Homenaje a Picasso/Equipo Crónica			
REFEREN.	Esta serigrafía fue expuesta en la primera muestra que realizó el Equipo en la Galería Val i 30 en 1968. (Vicente Gacía).			

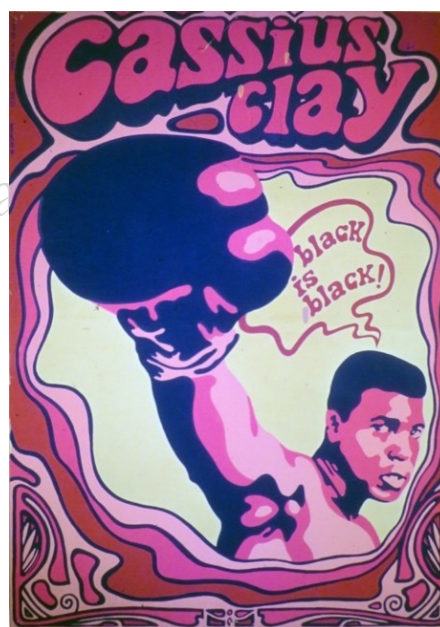
HOMEJAJE A PICASSO. 1967 (Estampa)

No hemos podido saber con seguridad cual fue el motivo por el que esta estampa se estampó conteniendo un pie de texto que le da título junto a la firma de los artistas; estilísticamente puede ser considerada como “obra gráfica”, sin confundir con la variada producción que desarrollan en esta época (tarjetas, posters, calendarios, etc.), aunque por cuestiones formales (falta de firma autógrafa y numeración) rompe con la normativa para calificarla de “obra gráfica original”. Tampoco tenemos Referencia de fecha pues no aparece reflejada, sin embargo la hemos datado de 1968 ya que fue expuesta en la exposición de Val i 30 y el asunto guarda relación con un acrílico sobre tela de 100x100 cm.

La composición de esta serigrafía se ha llevado a cabo mediante el montaje de dos imágenes, Picasso –en primer término, a la derecha- y, detrás de él, una de sus pinturas como fondo, “La mujer que llora”. En

ambas imágenes se ha recurrido a reproducciones fotográficas, aunque –no es notoria por el efecto de perspectiva: la del artista es frontal y la pintura, que presenta una ligera deformación o “distorsión horizontal” conseguida por el achatamiento de la imagen y el estiramiento producido por la oblicuidad de la fuga, que confiere mayor dramatismo a la pintura.

Con respecto a las anteriores, esta serigrafía presenta una mayor elaboración técnica, tanto por el número de colores empleados (cinco) como por la distribución de los mismos, que consigue definir con mayor rigor las manchas de clarooscuro con el fin de obtener cierto realismo en la imagen fotográfica (Picasso), contrapuesto al mayor cromatismo y plasticidad en la pintura. Estilísticamente contiene elementos de la anterior etapa, como son la distorsión a que hacemos referencia más arriba, pero, la utilización de elementos iconográficos tomados de cuadros de otros pintores, la enmarca dentro de este periodo.



TÍTULO	Cassius Clay (Poster)	Nº CAT.	9
FECHA	1967	Nº TINTAS	4
SOPORTE	Papel S/M	TAMAÑO	M 68,3x49 S 68,3x49
EDITOR	"33"	TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Joan Cardells
TEXTO	CLASSIUS CLAY /BLACIS BLAC/ IBERO SUIZA C/ Rey d. Jaí me, 5,ValenciaEdita 33 Depósito Legal: V -3868.1967.		
REFEREN.	-		

CLASSIUS CLAY 1967 (Poster)

En 1967, bajo el formato y las características de un poster, el Equipo Crónica realizó esta obra cuya temática se centra en un personaje que aquel mismo año estaba de gran actualidad. De esta manera, tanto por el aspecto formal como por su contenido, siguen el espíritu formulado en el manifiesto de Estampa Popular.

El boxeador americano Cassius Clay, campeón de los pesos pesados en los tres anteriores años, fue desposeído del título en 1967 al negarse a incorporarse a filas para luchar en la Guerra del Vietnam, hecho que alcanzó notoria publicidad inclusive en la sociedad española.

Para este trabajo se utilizó la fotografía difundida por los medios de difusión gráficos de la imagen del boxeador, exagerando el recurso fotográfico producido por la deformación (ampliación) del primer término.

Las formas circundantes a esta imagen, así como el tipo de letras y colores son de tipo decorativo inspirado en los motivos del estilo “nouveau” a los que recurrió una corriente de moda creada por la londinense Carnaby Street, que generalizó por aquel entonces la difusión de este tipo de obras “poster”.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Ho Chi Min (Poster)		Nº CAT.	10
FECHA	1967	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Papel s/n	TAMAÑO	M 68,4x48,9 S 68,4x48,9	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	?	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Joan Cardells	
TEXTO	-			
REFEREN.	MARIN VIADEL, Ricardo El realismo social			
	pág: 261 y 263.			

HO CHI MIN 1967 (Poster)

A diferencia de otras producciones posteriores de posters y tarjetas postales del E. Crónica, éste no tiene ni pie de imprenta, ni depósito legal, lo que sirvió de motivo para que esta obra, junto con otra (también poster)

227

[Escriba aquí]

del Equipo Realidad (titulada “Wanted” con la imagen del Che Guevara) fuera secuestrada y procesados los cuatro artistas (ver apdo.: 3,4).

La imagen representada es el retrato de Ho Chi Min (1890-1968) líder político que organizó la independencia de Vietnam y dirigió la lucha conjunta de todo el pueblo vietnamita contra el imperialismo americano, consagrándose como símbolo del independentismo.

El tratamiento del retrato, con unos colores “pop”, así como el grafismo de las plantas del fondo, intentan dar al tema un tono menos serio, recontextualizando la imagen dentro del estilo psicodélico de moda en aquellos años.



Librería en Valencia. M.Silvestre

TITULO	Jean Paul Sartre (Tarjeta Postal)	Nº CAT.	11
FECHA	1967	Nº TINTAS	4
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 20,4x14,4 S 20,4x14,4
EDITOR	33	TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente Garcia
TEXTO	Dep. L. V.3867-1967 IBERO-SUIZA C/ Rey don Jaime, 5 Valencia Edita: 33		
REFEREN.	MARIN VIADEL, Ricardo Op. cit., pág: 263 y 263.		

JEAN-PAUL SARTRE 1967 (Tarjeta postal)

Tanto esta obra como en la de Fidel Castro (con la que forma pareja) se aprecia el carácter satírico y socarrón que presidió muchos de los trabajos de Estampa Popular dentro de las directrices marcadas por sus propios componentes.

La postal muestra el rostro del carismático intelectual francés J.P. Sartre vestido con una camisa estampada con flores de estridentes colorines lo que contrasta profundamente con su propia personalidad. A esto se une la “broma” de producir un estrabismo en el personaje a base de desplazar una

tira que sobresale por uno de los laterales del rectángulo (parodiando el defecto físico que sufría el personaje real).



TÍTULO	Fidel Castro (Tarjeta Postal)		Nº CAT.	12
FECHA	1967	Nº TINTAS	7 (3 y 4)	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 20,4x14,7 S 20,4x14,7	
EDITOR	33	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente Garcia	
TEXTO	DEP L.V. 3866-1967 IBERO-SUIZA C/ Rey don Jaime, 5 Valencia, Edita 33			
REFEREN.	MARIN VIADEL, Ricardo Op. cit., pág: 261 y 263.			

en Valencia. M.Silvestre

FIDEL CASTRO 1967 (Tarjeta postal)

Esta es una tarjeta postal de doble hoja (a la que hacemos referencia en el comentario de la imagen anterior); en la primera (cubierta) se representa una imagen de Papá Noel con su gorro, sus barbas y un fondo de nieve, lo que parece una típica postal de navidad; mediante el artificio de estar la hoja troquelada la parte del rostro se aprovecha de la imagen de la segunda hoja, en la que aparece la cabeza del líder revolucionario Fidel Castro con su barba y gorro militar habituales, lo que caricaturiza a este personaje al revestirlo aparentemente con una imagen muy en contraste con la real (similar efecto al realizado en la tarjeta de Jean Paul Sartre).



TÍTULO	MODULO 68		Nº CAT.	13
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 31,7x21,6 S 31,7x21,6	
EDITOR	Sindicato de estudiantes	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo García	
TEXTO	Modulo 68 /Sindicato de estudiantes/ de Arquitectura/ de Valencia			
REFEREN.	(Sin firma)			

“MODULO 68” (Portada de revista)

Esta obra, de temática y esquema muy simple, presenta dos imágenes de carácter fotográfico. Aparece la figura de un personaje opulento sentado en un sillón y en el fondo la perspectiva de unos edificios; integrado estas imágenes aparece el título de la revista (Módulo 68) y en el espacio superior, sobre blanco, el texto: “Sindicato de Estudiantes de Arquitectura de Valencia”.

La utilización de dos tintas, que sólo varían sensiblemente el tono, contribuye a reforzar el carácter fotográfico.



TITULO	SOU (Portada revista)		Nº CAT.	14
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 29,5x21,5 S 29,5x21,5 sq	
EDITOR	Sindicato de estudiantes	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION		
TEXTO	SOU/Revista de la Facultad CC.PP.EE.CC.			
REFEREN.	(Sin firma)			

SOU –Sobre 1968- (Portada de revista)

Al igual que en muchas de las pinturas de este periodo correspondiente a la serie “La Recuperación” la iconografía utilizada procede de diversos campos.

En esta obra se combina la figura de un moderno ordenador de la que salen varias formas de “globos” en los que aparecen sonidos nidos y símbolos característicos de los dibujos de cómics; junto a esto la figura del “Infante Carlos” extraída de una obra de Velázquez, creando un fuerte impacto visual.

En la parte superior del tema se reproduce la cabecera de la revista “SOU”, así como el texto: Revista de la Facultad CC.PP.EE.CC., todo ello resuelto en forma muy gráfica a una sola tinta (negro), mientras que el fondo es cubierto por una mancha de color amarillo.



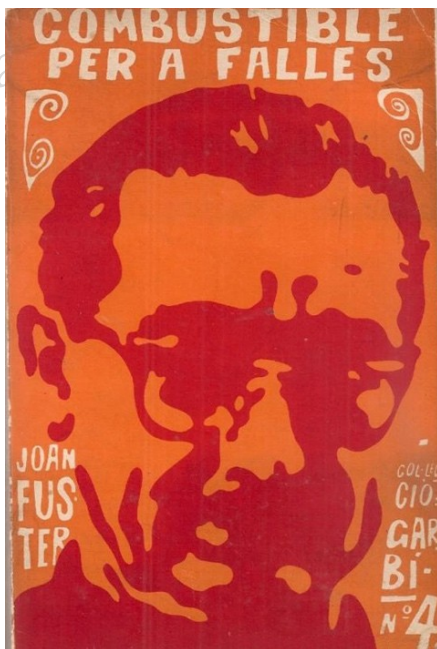
TITULO	Galería L'Agrifolio (Portada catal)		Nº CAT.	15
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 22x15,5 S 22x15,5	
EDITOR	Equipo Crónica	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Equipo Crónica	
TEXTO	Equipo Crónica/del 17 febrero al 1 marzo/L'Agrifolio/ via Montena-/poleona 21/Milano/tel. 79.90.66.			
REFEREN.	-			

E. CRÓNICA Galería L'AGRIFOLIO 1968 (Catálogo)

Este es el único catálogo del Equipo que fue estampado en serigrafía, a pesar de su vinculación a este medio. No es casual que estos momentos se valgan de esta técnica para resolver muchos de los trabajos coyunturales (posters, revistas, etc.) ya que coincide este tiempo con el de mayor aproximación física al taller Ibero-Suiza, permitiéndoles el claro conocimiento de la técnica serigráfica.

La portada y la contraportada fue lo único que se estampó a dos tintas, el interior se resolvió a tipografía. En la primera se reutiliza parte de la composición del cuadro “La entrevista” 1969 (el Caballero de la mano en el pecho ante varios micrófonos sujetos por unas manos). En la parte superior el anagrama de la galería y el texto.

La contraportada, sin embargo, utiliza una iconografía menos habitual en las obras del Equipo: un torero de medio cuerpo del que sale un “globo” de comic, que sirve para introducir la información sobre la exposición.



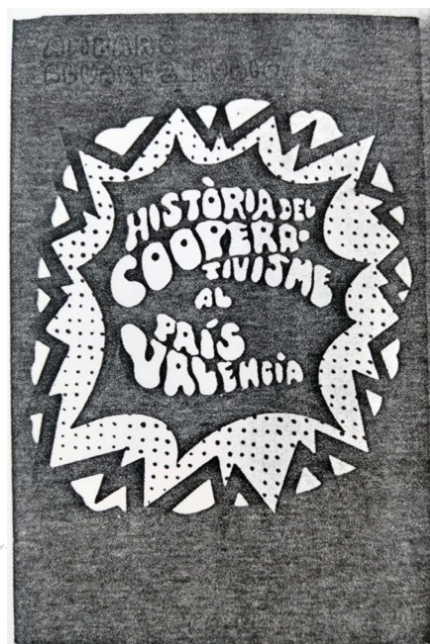
TITULO	Combustible per a falles		CAT.	16
FECHA	1968 (Portada libro)	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 23,5x17 S 23,5x17	
EDITOR	Garbí	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	COMBUSTIBLE/PER A FALLES/Joan/FUS-/FER/col. 1ec./40:/ GAR /BI-/Nº 4			
REFEREN.	-			

COMBUSTIBLE PER A FALLES 1968 (Portada de libro)

Esta imagen, junto con la que veremos a continuación, supone la incursión del Equipo Crónica en el terreno de la ilustración de cubiertas de libros utilizando como medio la serigrafía. (190)¹⁹⁰

¹⁹⁰ (190) Así mismo realizarn otras portadas para esta editorial, si bien fueron reproducidas en offset, 232

Consta de portada, contraportada y lomo. Aparece en el primero de los espacios el retrato del autor (Joan Fuster) junto con el título de la obra y detalles editoriales; todo ello resuelto en base a la utilización de tintas planas, conservando el carácter fotográfico de la imagen (únicamente se reserva el blanco a efectos de construcción del texto). En la contraportada de idéntica temática, se reproduce, mediante letra manuscrita, una sinopsis argumental junto al anagrama de la editorial.



La serigrafía artística en Valencia

TITULO	Historia del cooperativismo al P.V.	Nº CAT.	17
FECHA	1968 (Portada libro)	Nº TINTAS	2
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 23,5x17 S 23,5x17
EDITOR	Garbí	TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Armando Silvestre
TEXTO	Amparo/Alvarez Rubio/Historia del /Coopera-/tivisme/al País/Valencia/Garbí-5		
REFEREN.	-		

HISTORIA DEL COOPERATIVISME AL PAÍS VALENCIÀ. 1968 (Portada de libro)

Esta cubierta, bastante más elemental que la anterior, crea una imagen a partir de un efecto visual propio del comic. En la portada aparece en el centro de la imagen el título del libro texto (en caracteres manuales) integrado estilísticamente en las formas.

entre ellas: GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastià *Els fonaments del País Valencià modern.* y la de ESCALANTE *Les xiques de l'entresuelo/Tres forasters de Madrid.* (números 6 y 7 respectivamente de esta colección) Valencia 1968.

233

[Escriba aquí]

El resto (contraportada) carece de interés al ser un texto resuelto únicamente con letras mecanografiadas; también fue estampado a la vez en serigrafía mediante sólo dos colores.



TITULO	La taquimeca (Estampa)		Nº CAT.	18
FECHA	1968	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 35x25 S 65,x50	
EDITOR	Equipo Crónica	TIRADA	75 ej.+XXV P/A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Fernando Saludes 67/75	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

LA TAQUIMETA. 1968 (Estampa)

De estructura formal muy simple, esta obra guarda el esquema de recontextualización de figuras pintura clásica en escenarios actuales, cuya obra más representativa la encontramos en la pintura “Las estructuras cambian las esencias permanecen” del mismo año.

La imagen de la “Infanta Doña Margarita de Austria” de la pintura de Velázquez es integrada junto a elementos de los modernos sistemas de informatización (fondo) y una máquina de taquimecanografía (primer término) marcando el contrapunto entre las dos imágenes.

La composición, resuelta mediante tres términos tiene un claro predominio del personaje sobre el fondo. El tratamiento es a base de tintas planas que dificultan la creación de profundidad más propia de esfumatos y perspectiva aérea. Sin embargo, estos efectos se han logrado simplificando el fondo a sólo dos tintas (gris y ocre) que, por su baja intensidad, consiguen un alejamiento de este término respecto a los dos primeros, siendo de éstas donde se acumulan los máximos contrastes: blanco ((reserva del soporte) y negro; además se refuerzan los detalles y el volumen de las figuras con un par de grises, dando mayor detalle a estos elementos.



TÍTULO	De caza (Estampa)		Nº CAT.	19
FECHA	1968	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 43x32 S 70,5x49,5	
EDITOR	Equipo Crónica	TIRADA	75 ej.XXV P.A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Fernando Saludes XX/XXV	
TEXTO	-			
REFEREN.				

DE CAZA. 1968 (Estampa)

Esta serigrafía forma “serie” junto con “La taquimeca” pues publicada al mismo tiempo y, según nos aseguró M. Valdés, fueron realizadas con el fin de recaudar fondos para una “coalicón de izquierdas”. Este aspecto de serie se aprecia en las características formales de ambas, similitud de tamaños tanto de imagen como de formato, la calidad del papel, el número de tintas, etc. En ambos casos, aunque la temática entronca con las obras de este mismo periodo (“La recuperación”), (1967-1968), los motivos no tienen relación directa con ningún cuadro, ya que se trata de dos témperas preparatorias exclusivamente para estas dos serigrafías.

Otro elemento que contribuye a crear unidad en esta serie es la similitud compositiva que en ambos casos guardan todas las normas de los modelos clásicos de la pintura de retratos: representación del retratado y cuerpo de tres cuartos.

En “De caza” la figura aludida es el Cardenal Infante Don Fernando invirtiendo la imagen de Velázquez. Va montado sobre un fondo extraído de un paisaje de Ortega Muñoz y utiliza un recurso peculiar repetido en la mayor parte de las obras del Equipo, la confrontación de imágenes, tanto referidas a la pintura como a otras, para lograr un efecto de sincrónico producido al cambiar la escopeta de caza por un moderno fusil de repetición.

La resolución serigráfica se realiza mediante cuatro tintas lo que consigue una simplificación cromática sin que con ello reste las cualidades de tridimensionalidad de claro y oscuro, así como la representación del espacio inherente a este tipo de obras basadas en la perspectiva renacentista.



TITULO	Occidente (Estampa)		Nº CAT.	20
FECHA	1968	Nº TINTAS	6	
SOPORTE	Papel acuarela S/M	TAMAÑO	M 55x38 S 78x59	
EDITOR	E. Crónica/ V. García	TIRADA	100 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente García	
TEXTO	-			
REFEREN.	Equipo Crónica . Obra gráfica y múltiples 1967-1976 Catálogo exposición Galería 42, Barcelona 1976.			

OCCIDENTE. 1968 (Estampa)

En esta serigrafía (191)¹⁹¹ de 1968, podemos encontrar una variada representación iconográfica, que abarca no sólo a los elementos extraídos de la pintura española del Siglo de Oro, como es habitual en el trabajo del Equipo de este periodo de “La Recuperación”, sino que utiliza referencias de distintas obras plásticas europeas, justificado por la amplitud del tema.

La estructura compositiva que presenta es frontal y bastante esquemática; la distribución de los elementos se realiza de forma simétrica dentro de una perspectiva frontal. El espacio queda dividido el cuatro partes: superior, inferior (plano del suelo) en el que se establece la profundidad), derecha e izquierda, todas bien diferenciadas por el eje de simetría aparente que marcan las dos figuras principales Arco de Triunfo y escultura helénica). Los restantes elementos del tema se ajustan al esquema

¹⁹¹ (191) Con frecuencia en la bibliografía y en los catálogos manejados aparecen títulos con variaciones, así esta estampa figura con el de “Arco de Triunfo” en el catálogo de la exposición *Equipo Crónica. Obra gráfica y múltiples 1967-1976*. Galería 42, Barcelona, 1976.

de simetría; así los dos elementos velazqueños ocupan espacios que se equilibran a ambos lados de este eje vertical.

El juego cromático, reducido a seis tintas planas, no produce sensación de perspectiva aérea; con todo, los colores negros y blancos utilizados en los términos más próximos imprimen fuerte contraste a las primeras figuras, lográndose un efecto atmosférico al dejar reducido el último elemento a tres tintas, azul, morado y ocre, con clara diferencia tonal responsable del distanciamiento, que le da a la composición una concepción más clásica por su ordenación formal.

Es en el plano del suelo donde se asientan la totalidad de las figuras, a excepción del helicóptero. Dentro de este conjunto la sensación de espacio se crea mediante la secuencia de objetos que se superponen conduciendo al espectador a través de los distintos términos mediante el siguiente recorrido: Un primer término construido por las figuras de “El Caballero de la mano en el pecho” y la cabeza del relieve escultórico de Rude, un segundo por el cañón y los soldados, tapando parte del retrato de “Bonaparte atravesando los Alpes en el Gran San Bernardo” (1800). Un tercer término en el que aparece “La Victoria de Samotracia” (atribuida a Rodas) un poco más destacada, y a ambos lados el fragmento de “La rendición de Breda” y el “Retrato del Conde-Duque ecuestre” de Velázquez. Por último y a una mayor distancia, el Arco de Triunfo y tras él un helicóptero.

Este conjunto de imágenes podemos clasificarlo en relación a tres conceptos o significantes:

A) Militar y bélico: Victoria de Samotracia, Arco de Triunfo, Rendición de Breda y militares con armamento de la segunda Guerra Mundial.

B) Social y político: El Conde-Duque de Olivares, Napoleón Bonaparte y la Revolución Francesa (1789-1794) –representada por el fragmento del relieve de Rude-.

C) Espiritual y religioso: “El Caballero de la mano en el pecho”.



TÍTULO	La Recuperación. Val i 30 (Cartel)		Nº CAT.	21
FECHA	1968	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 44x31,8 S 44x31,8	
EDITOR	Galería Val i 30	TIRADA	- - -	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis	
TEXTO	EQUIPO/CRÓNICA (Obras de la serie) LA RECUPERACION/ VAL i 30/ ALMIRANTE - 1 del 10, al 26 de Diciembre/De- pósito legal: V.4948-1968/IBERO-SUIZA REY DON JAIME 5 VALENCIA			
REFEREN.	-			

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

EQUIPO CRÓNICA. Galería Val i 30 1968 (Cartel)

Este cartel realizado con motivo de la exposición del Equipo en la Galería Val i 30 de Valencia durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, mantiene el esquema arquetípico de estos trabajos: texto e imagen. En esta última se representan algunos de los elementos iconográficos más aludidos en esta serie de “La Recuperación”, aunque de forma muy esquemática por lo reducido del número de tintas (dos y el blanco del fondo del papel); a manera de un cuadro con marco en el que aparece el busto de “Felipe IV” de Velázquez y un globo representativo del campo de los comics, todo ello sobre un fondo de textura gráfica de una trama comercial.



TÍTULO	EQUIPO CRÓNICA. Cultart (Cartel)		Nº CAT.	22
FECHA	1969	Nº TINTAS	3	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 67,5x47,9 S 69,5x49,7	
EDITOR	Galería Cultart (Madrid)	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Joan Cardells	
TEXTO	EQUIPO CRÓNICA/CULTART B. Murillo, 4/EXPOSICION DEL 28 AL 10 MAYO/IBERO-SUIZA REY DON JAIME 5 VALENCIA. DEP. LEGAL V2210-1969.			
REFEREN.	-			

EQUIPO CRÓNICA. Galería Cult-Art 1969 (Cartel)

Este cartel sirvió para anunciar la exposición en la sala-librería CUL ART de Madrid, de la serie de cuadros y serigrafías de “La Recuperación” del 28 de abril al 10 de mayo de 1969.

La imagen fue especialmente creada para este cartel y conserva el esquema típico de una viñeta de comic, utilizando todos los elementos de este género: líneas que limitan la forma de la viñeta o pictograma, los textos de “apoyatura” y los clásicos globos.

El lenguaje continúa en la línea de sus obras pictóricas, confrontando imágenes procedentes de distintos medios, comic y pintura clásica española.



TITULO	Ensalada Nacional (Estampa)		Nº CAT.	23
FECHA	1969	Nº TINTAS	9	
SOPORTE	Super Alfá (Guarro)	TAMAÑO	M 63,5x44,5 S 75,6x56	
EDITOR	Galería Gaspar	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés 19/75	
TEXTO	-			
REFEREN.	LLORENS, Tomás <u>Equipo Crónica</u> Gustavo Gili, Barcelo- na, 1972, pág. 26.			

En Valencia. M.Silvestre

ENSALADA NACIONAL. 1968 (Estampa)

Esta serigrafía, de características muy similares a la pintura “Bodegón español” de 1967, forma parte de la serie “La Recuperación” (1967-1969)), aunque con algunas diferencias sustanciales con aquella al variar tanto los personajes como el fondo, que en el cuadro está resuelto con una superficie plana de papel mural pintado; curiosamente, en primer término (ocupado por el bodegón) ha sido invertida la imagen, pero se ha conservado el mismo tratamiento de manchas y de color, lo que la convierte en una composición más serena y ágil, a pesar de lo abigarrado del conjunto.

La composición participa de las estructuras formales tradicionales y está dispuesta en tres planos o términos. En el primero aparece un gran bodegón de frutas, verduras y jamón, el segundo está resuelto con el “collage de diez figuras extraídas de las pinturas de tres clásicos españoles: Greco, Velázquez y goya (Inocencio X, Duque de Alba, Infante de Paula, personajes del Entierro del Cásicos españoles: el Greco, Velázquez y goya (Inocencio X, Duque de Alba, Infante de Paula, personajes del Entierro del Conde de Orgaz, Felipe IV); el tercer término (parte superior de la

estampa) contrasta con los otros dos por su tratamiento más gráfico (líneas y tramas comerciales) en el que un haz de rayos luminosos se expande por detrás de una nube, con predominio del blanco (reserva del papel) que lo aproximen a la obra de Litstenstein y que repiten en otras obras de este periodo, como la del cuadro “La inauguración”.

Junto con “El suplicio” formó parte de una serie que reprodujeron por encargo de la galería Gaspar de Barcelona. Fueron realizadas sobre un papel especial que el mismo editor proporcionó, pero fue rechazado por éste al considerar que las características de la estampa estaba más próximas al cartel que a la obra gráfica.



La serigrafía artística en V... te

TITULO	El Suplicio (Estampa)		Nº CAT.	24
FECHA	1969	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Super Alfa (Guarro)	TAMAÑO	M 63x45 S 76x56	
EDITOR	Galería Gaspar	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Fernando Saludes 9/75	
TEXTO	EL EMIR CONTEM-/PLA EL SUPPLICIO//¡AG!			
REFEREN.	Equipo Crónica . Obra ... Op. cit., en este catálogo es- ta fechada en 1969. Exposición de dibujos y grabados contemporáneos. Galería de la Habana. La Habana, julio 1970.			

EL SUPPLICIO. 1969 (Estampa)

Esta serigrafía de una estructura que participa más del cómic que de la pintura, todo el conjunto se encuadra dentro de una gruesa línea negra, a modo de viñeta o pictograma en cuyo interior se integran tanto el lenguaje

241
[Escriba aquí]

icónico como el lingüístico a través de imágenes, textos literarios y otros signos característicos y exclusivos de aquel género.

La estructura formal de la obra ha quedado reducida a un simple montaje donde una viñeta de comic, “El Guerrero del Antifaz” sirve de fondo a la pintura de Ribera que se recorta sobre aquella llegando a fundirse con el límite inferior y parte de los laterales de la viñeta. Para hacer más ostensible este montaje que separa ambas imágenes, encajadas de forma que den a la superficie información para poder reconocer el papel que cada uno desempeña: justicieros y víctima; es evidente que este distanciamiento ha sido intencionado, pues ésta es una característica constante en toda la serie, definida por el propio Equipo Crónica como de “Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc. (192)¹⁹²

En este caso, esa característica aparece acusada con mayor énfasis que en otras obras, al participar de imágenes procedentes de distintos medios (mass-media, pintura); el tratamiento y color utilizados en su traducción integran más a ambas imágenes, como en el caso de la serigrafía “Bodegón español” (pareja de ésta) o en “La Taquimeca”. Por lo tanto, este distanciamiento no sólo es para descontextualizar iconográficamente sino para hacerlo también estilísticamente, poniendo de manifiesto la fuerte contrastes, al mismo tiempo que conservan todo el carácter del medio original en que fueron realizadas: el comic es resuelto con tramas de colores y líneas negras y la pintura clásica con tintas planas.

Toda la carga semántica del martirio es irónicamente subvertida al situar personajes procedentes de un medio de masas como es el tebeo de “El Guerrero del Antifaz” frente a una pintura clásica de tema religioso, y convertir a aquellos en martirizadores del santo; todavía se incluye un factor más para desmitificar el carácter de la pintura clásica como “high cultura” al introducir un símbolo propio del lenguaje de los comics: “el globo” que sale de la boca de San Bartolomé y haciéndola exclamar un suspiro (¡AG!), a la vez que sirve para crear el nexo de unión entre ambas imágenes.

¹⁹² (192) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Texto para el catálogo de la exposición del E. Crónica en las salas de la Biblioteca Nacional de Madrid, noviembre-diciembre de 1981



TÍTULO	El Happening del Conde de Orgaz		Nº CAT.	25
FECHA	1969 (Estampa)	Nº TINTAS	11	
SOPORTE	Cartulina verjurada S/M	TAMAÑO	M 60x70 S 68,3x78,5	
EDITOR	Galería SEN	TIRADA	754	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Fernando Saludes 43/75	
TEXTO	-			
REFEREN.	Exposición de dibujos y grabados europeos contemporáneos Op. cit. Equipo Crónica. Obra Gráfica y múltiples. Op.cif			

EL HAPPENING DEL CONDE DE ORGAZ. 1969 (Estampa)

La composición de esta serigrafía está basada en un fragmento del cuadro “El entierro del Conde de Orgaz”, 1588, obra maestra del Greco (1541-1614). Conservando la estructura y algunos de los personajes, sustituye a otros guardando la misma actitud y disposición del cuadro, de manera que se articula en este trabajo uno de los más complejos “puzles” o “collage ilógico” de todo este periodo, tanto por la cantidad de figuras como por la diversidad de referencias y citas a las que alude, lo que obliga al espectador a una detenida lectura por la contradicción de códigos, imágenes y símbolos utilizados.

Esta obra es uno de los más locuaces discursos del lenguaje del Equipo Crónica, basado en un mecanismo de confrontación de imágenes, en el que podemos encontrar al Conde de Orgaz con el anagrama de Superman, a San Esteban con galones militar es sobre la dalmática, etc., en una composición ilógica de personajes y símbolos.

La escena aparece invadida por personajes procedentes de distintos medios: fotografía, cine, comic, etc., así, Batman (suplantando a la figura de San Agustín) Spiderman, El Guerrero del Antifaz o Superman (que se incorpora a la composición en un primer término); otras referencias a los medios de comunicación son los micrófonos (ya utilizados por el Equipo en el cuadro “La entrevista” 1969) y unas cuantas personas que, entremezcladas en el fondo, recuerdan una imagen tomada de una revista de sociedad o en primer término (izquierda) un policía americano (escolta de Harvey Oswald, presunto asesino de Kennedy) referido a un acontecimiento de actualidad.

Estilísticamente se aprecia una novedad: la introducción de una trama comercial en su habitual manera de traducir tintas planas las cabezas

procedentes de una imagen pictórica, lo que corresponde a esa ilógica recontextualización que caracteriza toda su obra.

Otro recurso gráfico procedente también de los tebeos, son los abundantes elementos sintácticos y recursos narrativos propios de éstos, en particular los globos y las metáforas visuales.



TÍTULO	Solidaridad con el pueblo palestino	Nº CAT.	26
FECHA	1969 (Cartel)	Nº TINTAS	2
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 40,5x64 S 40,5x64
EDITOR	-	TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	JuanCardells
TEXTO	IBERO-SUIZA Rey D.Jaime, 5 Valencia/DEP. LEGAL V3113-1969/VALENCIA 1969/F.P.D.L.P./Solidaridad con el pueblo palestino.		
REFEREN.	-		

SOLIDARIDAD CON EL PUEBLO PALESTINO. 1969 (Cartel)

Es esta imagen un mensaje directo como soporte de una determinada actividad política (la lucha del pueblo palestino por su autodeterminación). El cartel (realizado, casi sin duda, por encargo) reproduce a dos tintas la figura de medio cuerpo de un supuesto guerrero palestino en actividad bélica. A su alrededor una serie de “globos” con un mensaje, en varios idiomas, encaminado a promover la solidaridad con la lucha de dicho pueblo.

Para reducir los costos de la estampación, el motivo se reprodujo por partida doble en cada impresión.

4.3.4 (1970-1971) Aplicción al medio pictórico.

- 1970 Fidel Castro *Poster*
- 1970 Juego peligroso *Estampa*
- 1971 Equipo Crónica. Galería Poll-Berlón *Cartel*
- 1971 Tribunal *Estampa*
- 1971 Equipo Crónica Colegio de Arquitectos de Barcelona *Cartel*
- 1971 Estructuras *Múltiple*
- 1971 El Salón *Múltiple s. lienzo*

1971	Infanta	<i>Múltiple s. lienzo</i>
1971	Infanta	<i>Múltiple s. lienzo</i>
1971	La escalera	<i>Múltiple s. lienzo</i>
1971	La Infanta y yo	<i>Múltiple s. lienzo</i>

Ampliando los límites de producción de obra serigrafiada, el Equipo Crónica introduce en este periodo una nueva forma de producción y difusión de la obra de arte, el múltiple, y lo hace mediante el uso de la serigrafía (más tarde lo hará con esculturas) de dos maneras diferentes. La primera consiste en la estampación de tres piezas de cartón plano que, después son troqueladas y articuladas para ser montadas a modo de una “arquitectura”. La segunda lo es mediante la estampación serigráfica sobre lienzo, al reproducir varios ejemplares de una misma imagen, estos lienzos montados con su correspondiente marco puede confundirse fácilmente con una pintura y más si añadimos que estos cuatro lienzos son los trabajos que más cantidad de colores de toda la producción del Equipo Crónica (ente 45 y 60 tintas); a este respecto Tomás Llorens ha señalado: “su tratamiento cromático es aparentemente cartelístico (como de carteles “copiando el color de Velázquez), pero en repertorio de 60 tintas (en una obra de 100x100 cm) no es realmente cartelístico y sólo se puede explicar desde un código de Pintura-Bella-Arte (de vanguardia, en este caso” (193)¹⁹³

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

Esta modalidad ya tenía antecedentes a nivel internacional, en obras de Noland, Winner, Walter Klinzing, George Brecht e incluso en el propio Warhol, (194)¹⁹⁴ quien en 1962 empezó a realizar sus pinturas por medio de la serigrafía, descartando la calidad del pincel para producir tanto ejemplares únicos como múltiples.

Esta modalidad de trabajos es lo más característico de este periodo, ya que el resto se limita a dos serigrafías (estampas sueltas): “Juego peligroso” (editada por Sen en 1970, perteneciente a su serie pictórica “Guernica 69” de 1969) y “Sumario” (que fue editada con motivo del Proceso 2001 de Burgos -1871- con total independencia del resto de la obra).

Además, realizaron un poster, “Fidel Castro”, dentro de la línea desarrollada en la etapa anterior, un cartel que sirvió para anunciar el cartel de la exposición del Equipo en el Colegio de Arquitectos de Barcelona y otro para la Galería Poll de Berlín.

¹⁹³ (193) LLORÉNS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 57.

¹⁹⁴ (194) Véase BACHLER, Karl *Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks*. Werkstätten Gmgh Lübeck, 1977, págs. 20 y 21, donde se hace referencia a este tipo de trabajos, a artistas y sus obras.

Aplicando la serigrafía y dentro de la faceta de los múltiples, realizaron una caja de poliespán (corcho blanco), de 99x72 cm de fondo, estampando una imagen “traducida del cuadro “Las Meninas” de Velázquez; esta caja sirvió para albergar un múltiple consistente en una figura de cartón piedra policromada de la que se editaron 200 ejemplares para Gustavo Gili de Barcelona.



La serigrafía artística en Valencia

TITULO	Fidel Castro (Cafel)		Nº CAT.	27
FECHA	1970	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Cartulina s/n	TAMAÑO	M 54,4x38,2 S 55,1x38,7	
EDITOR	Equipo Crónica	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Juan Cardells	
TEXTO	IBERO-SUIZA/ Rey D.Jaime, 5 Valencia. DEP. LEGAL.			
	V-1161.			
REFEREN.	-			

FIDEL CASTRO. 1970 (Poster)

Última de las obras es este tipo que el E.C. realizó, en ella se representa la cabeza, en tres cuartos, de Fidel Castro con sombrero de paja y el rostro de semi-perfil. La utilización de esta imagen estaba basada en el símbolo que este líder político representó para muchos jóvenes estudiantes de aquellos años, y del que se hicieron cientos de publicaciones.

En esta serigrafía se utiliza la tinta plana, combinada con una fina trama en la pantalla del color azul y sobre la superficie de la camisa, dando, en esta

última, una variante cromática de tonalidad verdosa al combinar ópticamente este color con el amarillo.



TÍTULO	Juego peligroso (Estampa)		Nº CAT.	28
FECHA	1970	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 40'2x 30'2 S 65x50	
EDITOR	Galería Sen (suscripciones)	TIRADA	300, 10 P/A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Equipo Crónica, <i>Obra gráfica...</i> Op. cit.			
	MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel <i>La pintura contemporánea</i> . Op. cit. pág. 275			

JUEGO PELIGROSO. 1970 (Estampa) La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

Esta serigrafía, de igual título y tema que un cuadro de 1969, presenta unas diferencias con éste que pasan desapercibidas. (195)¹⁹⁵

Podríamos describirla diciendo que la estructura consta esencialmente de dos elementos: una figura a la manera clásica (“Infante Carlos” extraído de una pintura de Diego Velázquez), y un fondo (que actúa de complemento. Las masas quedan equilibradas por el contraste de luces y color en la composición fenómeno frecuente en la obra del Equipo Crónica). Así mismo, la elección de un material noble como es el mármol subraya el mensaje y sirve de contrapunto a la imagen del Guernica que aparece en la mano del Infante.

Volviendo a las diferencias que apuntábamos más arriba podríamos resumirlas en los siguientes puntos: mármoles mucho más jaspeados que en el cuadro (aquí se reducen a dos tintas grises), el piso (aquí, mucho más detallado, representado por el veteado de unas maderas fugadas frontalmente al espectador, logrando así un efecto de profundidad) y, sobre todo el detalle de la mancha de sangre que, en esta serigrafía, se desborda

¹⁹⁵ (195) Véase LLORÈNS, Tomás *Equipo Crónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 47.

más allá de los límites de la propia imagen (creando un trampantojo y un mayor efecto de realismo).

Una característica que diferencia esta serigrafía de otras del mismo periodo del E.C., es que hasta el momento todas se habían resuelto por manchas planas, sin utilizar grafismos. En ésta, en el plano del suelo se introduce una caligrafía con el fin de dibujar la malla de la madera, por esta razón, el orden de la estampación que por lo general va del claro al oscuro ha sido resuelto de forma inversa.



TITULO	EQUIPO CRONICA. Galería Poll (Cartel)	Nº CAT.	29
FECHA	1971	Nº TINTAS	1
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 84x60 S 86x61
EDITOR	Galería Poll (Berlín)	TIRADA	-
TALLER	-	COLECCION	Manolo Valdés
TEXTO	EQUIPO CRONICA/Galería Poll/19 April bis 23 Mai 1971...		
REFEREN.	-		

EQUIPO CRÓNICA –Galería Poll- 1971 (Cartel)

Este cartel fue editado por la galería Poll de Berlín para el anuncio de la exposición del Equipo entre el 19 de abril y el 23 de mayo de 1971. La reproducción en serigrafía se realizó por medios fotomecánicos (cliché tramado) a partir del cuadro “Juego peligroso” y estampado a una sola tinta (negra), aunque por efecto de la trama esta imagen reproduce los distintos tonos de la pintura; sin embargo, y a diferencia de los otros carteles creados específicamente por el Equipo, éste carece de un interés artístico.



TÍTULO	Tribunal (Estampa)		Nº CAT.	30
FECHA	1971	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 40,5x34,5 S 65,6x50,5	
EDITOR	Partido Comunista	TIRADA	500 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A sin numerar	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

TRIBUNAL. 1971 (Estampa)

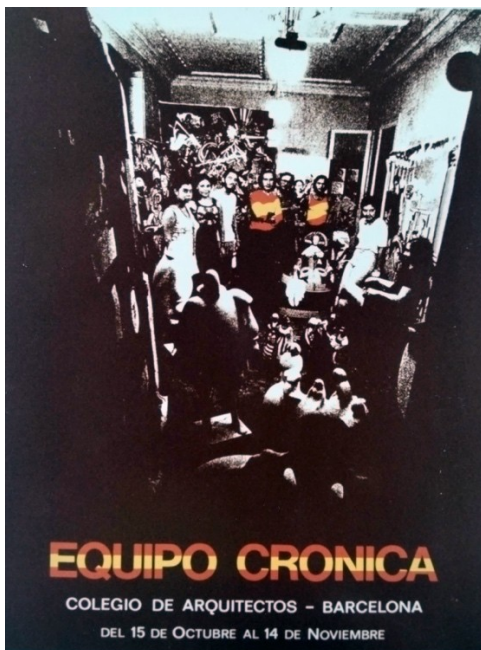
Esta serigrafía, editada de forma aislada, constituye una obra independiente del trabajo que el Equipo desarrolla durante esta época y ello se debe a las causas que motivaron su publicación, lo que condicionó la temática de este trabajo.

Los fines con los que se abordaron el diseño y la edición fueron en apoyo a la reacción de ciertos sectores de la sociedad española contra el “Proceso de Burgos” (Juicio 2001). Condicionado por estos hechos, el Equipo retoma, en parte, la anterior forma de trabajo de su primera etapa, al abordar un acontecimiento de la actualidad entroncado con la vida social y política del momento (cuestión abandonada al menos de forma patente en la serie que el año 1971 desarrolla el Equipo bajo el título “Política y cultura”); sin embargo se mantienen en cierta medida los mecanismos de trabajo de esta serie al utilizar la iconografía extraída de la pintura clásica y recontextualizarla con otras imágenes, creando una confrontación sintáctica de las formas.

Partiendo de una pintura de Rembrandt “Los síndicos del gremio de pañeros”, son extraídos seis personajes y dispuestos a la manera de miembros de un jurado, añadiendo en algunos de éstos los distintivos del cuerpo militar. Una de las figuras centrales de la composición de Rembrandt que aparece invertida ha sido sustituida por el personaje de “El Guerrero del Antifaz”.

El pretendido carácter de juicio y su relación con el que tenía lugar en aquellas fechas se lo confiere además los elementos circundantes a las figuras: mesa-tribuna, sillones, fondo, retrato emblemático y espadas.

El tratamiento técnico sigue las mismas pautas de tintas planas con similares resoluciones de obras anteriores; tres tintas planas más detalladas (rosa, gris y negro) para las caras de los retratos por su procedencia pictórica, en contraste con la fina trama de color negro que aparece en el Guerrero del Antifaz mostrando su procedencia de un medio más gráfico (el comic).



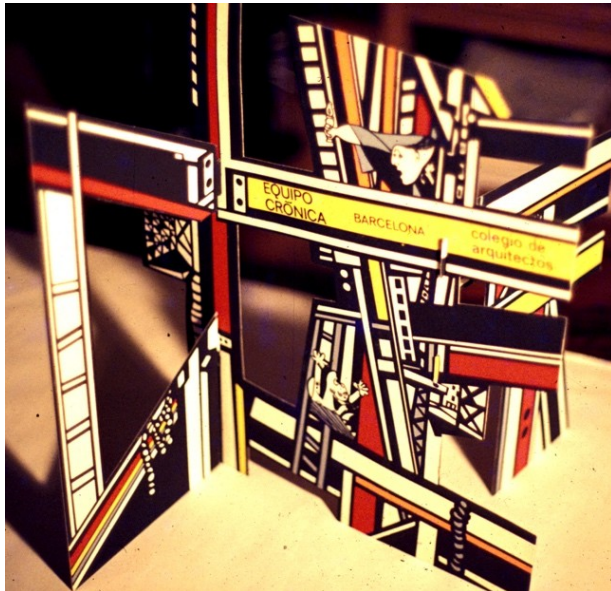
TITULO	EQUIPO CRONICA, Col. de Arquitectos		Nº CAT.	31
FECHA	1971	(Cartel)	Nº TINTAS	3
SOPORTE	Papel		TAMAÑO	
EDITOR	Equipo Crónica		TIRADA	-
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés	
TEXTO	EQUIPO CRONICA/COLEGIO DE ARQUITECTOS-BARCELONA/ DEL 15 DE OCTUBRE AL 14 DE NOVIEMBRE			
REFEREN.	-			

EQUIPO CRÓNICA –Colegio de Arquitectos- (Cartel)

Cartel que acompañó a la magna exposición del Equipo Crónica en el Colegio de Arquitectos de Barcelona del 15 de octubre al 14 de noviembre de 1971.

Para la imagen de este cartel se partió de una fotografía que Francisco Alberola realizó en el estudio del Equipo, en la que aparecen los artistas M. Valdés y R. Solbes marcados por los colores de la bandera española, lo que provocó serios problemas jurídicos, junto con un grupo de pintores-colaboradores, rodeados de pinturas y escultural que fueron exhibidas en la mencionada exposición.

La reproducción de esta serigrafía, a tres tintas, se hizo mediante un fotolito para la tinta negra a partir de la foto muy contrastada y con una textura graneada perceptible en las zonas grises de mediatinta. Esta técnica fue empleada posteriormente por diversos artistas valencianos.



TÍTULO	Estructuras (Múltiple troquelado)	Nº CAT.	32
FECHA	1971	Nº TINTAS	6
SOPORTE	Cartón	TAMAÑO	M 40x35x35 S 40x35x35
EDITOR	Gustavo Gili	TIRADA	200 ej. ?
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Fernando Saludes
TEXTO	EQUIPO CRONICA/BARCELONA/COLEGIO DE ARQUITECTOS		
REFEREN.	-		

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

ESTRUCTURAS. 1971 (Múltiple troquelado)

Este múltiple está serigrafiado a seis tintas sobre tres piezas de cartón blanco que fueron posteriormente troquelados. Estas piezas se ensamblan entre sí por medio de unas ranuras que permiten el montaje de este conjunto tridimensional.

El motivo iconográfico utilizado procede del cuadro de Fernand Léger “Los constructores”, de él se ha aprovechado la estructura metálica de un edificio en construcción eliminando todas las zonas que corresponden al fondo (cielo y nubes) del tema genérico. Estos espacios son los que aparecen calados, confiriendo a la obra el sentido de espacialidad que registraba la pintura de Léger. También han desaparecido los trabajadores que aparecían entre las vigas de hierro, quedando sólo las escaleras y las cuerdas entre las que aparecen algunos fragmentos del Guernica de Picasso.

Sobre una de estas vigas figura el texto informativo de la exposición del E. Crónica en el Colegio de Arquitectos de Barcelona.



TÍTULO	El Salón (Múltiple sobre lienzo)	Nº CAT.	33
FECHA	1971	Nº TINTAS	60
SOPORTE	Tela (lienzo)	TAMAÑO	M 100x100 S 100x100
EDITOR	Juana Mordó	TIRADA	20 ej.
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	-
TEXTO	-		
REFEREN.	Equipo Crónica, Catálogo: Galería Juana Mordó, 10 de Enero al 5 de Febrero de 1972.		

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

EL SALÓN. 1971 (Múltiple sobre lienzo)

La cita del cuadro de “Las Meninas” de Diego Velázquez (1599-1660) ha tenido una particular utilización en la obra del Equipo Crónica, quizá por el alto grado de significación que esta pintura tiene como símbolo de la denominada “pintura clásica”. Ricardo Marín (196)¹⁹⁶ en su estudio sobre la obra de estos artistas que abarca hasta 1975, tan sólo menciona tres obras en las que aparecen algunas referencias al mencionado cuadro, pero son indudablemente muchas más.

El salón, título de este múltiple, hace referencia directa al habitáculo en el que aparecen las figuras del cuadro velazqueño y cuya imagen sirve de fondo en la recontextualización llevada a cabo por el Equipo Crónica, que introduce además la imagen también pictórica de “El hombre sentado” de Francis Bacon.

El resultado es un “collage” que produce un relativo desconcierto al traducir ambas imágenes a un lenguaje de colores planos (60 tintas) que difícilmente hacen reconocible la factura de las pinturas originales.

¹⁹⁶ (196) MARIN, Ricardo Op. cit. pág. 273



TITULO	Infanta (Múltiple sobre lienzo)		Nº CAT.	34
FECHA	1971	Nº TINTAS	45	
SOPORTE	Tela (lienzo)	TAMAÑO	M 100x100 S 100x100	
EDITOR	Juana Mordó	TIRADA	10 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Lola Giménez	
TEXTO	-			
REFEREN.	Equipo Crónica, Catálogo Op.cit.			

INFANTA. 1971 (Múltiple sobre lienzo)

Este múltiple es de toda la serie el que cuenta con menos número de colores (45 tintas) y una mayor limitación iconográfica: tan sólo se representa a la “Infanta Margarita” de Velázquez cortando la cabeza de una muñeca y esgrimiendo en una de sus manos una navaja de afeitar; estos elementos recuerdan a una serigrafía de 1970 titulada “Juego peligroso” (catálogo n° 28).

El elemento compositivo más destacado es la simetría y la frontalidad: la figura, en posición de pie, ocupa el centro geométrico del lienzo; el fondo, dividido en casi dos mitades, pared y suelo enladrillado, da una perspectiva frontal. Todo este conjunto de estructuras viene a redundar en el aura de estatismo que otorga la impasibilidad del personaje.



TÍTULO	La Escalera (Múltiple sobre lienzo)		Nº CAT.	35
FECHA	1971	Nº TINTAS	50	
SOPORTE	Tela (lienzo)	TAMAÑO	M 100x100	S 100x100
EDITOR	Juana Mordó	TIRADA	10 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	-	
TEXTO	-			
REFEREN.	Equipo Crónica, Catálogo.... Op. cit.			

LA ESCALERA. 1971 (Múltiple sobre lienzo)

El contraste ilógico de distintas imágenes vuelve a repetirse en esta obra “La Marbibarbola” de Velázquez, presente en primer plano y flanqueada por dos columnas de mármol, nos sitúa en un marco de realismo frente al mundo fantástico de Walt Disney; el Ratón Mickey, el Pato Donald, Pluto y demás personajes de los dibujos animados. Estos aparecen situados en una escalera que asciende hasta el cielo, estableciendo una situación cómica y absurda que raya en la ironía.

La resolución plástica bien diferenciada de los dos elementos viene a reforzar el efecto de contraste y a conseguir una cierta atmósfera “Kitch” en el tratamiento de Velázquez. Las tintas planas y amazacotadas, las sombras duras de la figura, el encasillamiento como si fuera un recortable sobre una escenografía; en el fondo la resolución es más gráfica, sin contrastes de luces y sombras, nubes algodonosas, luces fluorescentes, etc. Dando como resultado las imágenes propias de las páginas de un cuento.



TÍTULO	La Factoría y yo (Múltiple s. lienzo)		Nº CAT.	36
FECHA	1971	Nº TINTAS	50	
SOPORTE	Tela (lienzo)	TAMAÑO	M 100x100	S 100x100
EDITOR	Juana Mordó	TIRADA	10 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Fernando Saludes 4/10	
TEXTO	-			
REFEREN.	Equipo Crónica, Catálogo ... Op. cit.			

LA FACTORIA Y YO. 1971 (Múltiple sobre lienzo)

Obra estructurada con el mismo esquema compositivo de los otros tres múltiples: figura centrada en primer término, fondo y plano del suelo.

En una descripción iconográfica encontramos la figura del “Infante Carlos” procedente de la pintura velazqueña a la que se le ha sustituido el sombrero de la mano izquierda por un diario de “ABC”, de fondo pinturas pop, una de Liechtenstein que representa la estructura de una factoría (máquinas, himeneos con humo, etc.) y la otra “Flores” de Andy Warhol, obra perteneciente a la serie que este autor inicia en 1964 reproducidas por procedimientos serigráficos, sobre tela de lienzo y que aquí pasa a ocupar el plano del suelo.

En este “collage” las imágenes “son “manejadas” (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta” (29)¹⁹⁷, así el contraste, de una pintura clásica con un diario de “ABC” de signo conservador, están claramente contrapuestos a las pinturas de fondo que en aquellos momentos representaban una de las tendencias más progresistas dentro del panorama plástico internacional.

4.3.5. (1972-1975) Consolidación del mercado. (producción masiva)

1971 Thiller *Múltiple sobre lienzo*

1972 “Momento Creador” *Carpeta*

¹⁹⁷ (29) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Texto para el catálogo de la exposición en las Salas de la Biblioteca Nacional, noviembre-diciembre, Madrid 1981, pág. 106

- La Sala *Estampa*
 Pincelada *Estampa*
 Los Perros *Estampa*
 Estructuras *Estampa*
 Whaam Guernica *Estampa*
 1972 Equipo Crónica –La Casa del Siglo XV . Segovia *Cartel*
 1972 “Composi6ns” *Carpeta*
 La Regla *Estampa*
 El Sueño *Estampa*
 Las Moscas *Estampa*
 La Escalera *Estampa*
 Los Ciclistas *Estampa*
 1972 Menina *Estampa*
 1972 Alpino *Estampa*
 1973 Mesa de Miró *Múltiple*
 1973 Café, copa y puro *Múltiple*
 1973 A la manera de Delvaux *Múltiple*
 1974 Casa-Arroyo “en la plaza” *Estampa*
 1973-74 Serie “Autopista de un oficio” *Cuadros con estampaci6n única.*

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

El creciente número de ediciones y serigrafías publicadas y la importancia a nivel nacional que estas alcanzaron representa el rasgo más característico de este periodo que señala, por otra parte, la plena adaptaci6n de la serigrafía dentro de la gráfica original. Este hecho se basa en la publicaci6n por parte del prestigioso editor catalán Gustavo Gili de la carpeta “Composi6n”, introduciendo por primera vez esta técnica, al aparecer esta carpeta con cinco obras del Equipo Crónica. La amplitud de medios dispuestos con tal motivo, así como la cuidada selecci6n de los originales, produjeron uno de los más relevantes trabajos del Equipo, sin lugar a dudas el más importante de cuantos había realizado hasta la fecha en serigrafía. A partir de entonces los encargos de galerías y editores se sucedieron de forma continuada alcanzando estos artistas con ello una plana consolidaci6n del mercado de la obra gráfica.

A principios de esta etapa realizaron otra carpeta por encargo del galerista valenciano Vicente García Cervera, titulado “Momento creador”, en la que incluyeron cinco trabajos, cuatro de los cuales pertenecen a la serie “La Recuperaci6n” y uno a “Guernica 69” sin grandes diferencias estilísticas con los otros, pues en ambos se recurre a la asociaci6n de imágenes de la pintura española de los siglos XVII y XVIII, así como el cuadro “Guernica” de P. Picasso junto a otra iconografía contemporánea (Apel, Bacon, Liechtenstein...) en que se recurre al contraste de motivos

independientes o dispares entre sí. Esta asociación ocasiona lo que V. Bozal ha llamado: “una información significativa más correcta sobre la verdad histórico-social de algunos de ellos, descubre lo que, consciente o inconscientemente permanecía oculto” (198)¹⁹⁸

De cada una de estas serigrafías se editaron 100 ejemplares, de los que aproximadamente la mitad fueron incluidos en carpetas que diseñó Jordi Teixidor y estampadas por el mismo procedimiento. Se realizaron entre finales de 1971 y principios de 1972, pues de los ejemplares cotejados, aunque una gran mayoría no llevaban fecha son estos dos años los que aparecen en las datadas.

Todavía en esta etapa y dentro del año 1972 realizaron dos serigrafías que se publicaron como estampas sueltas. Cronológicamente, la primera titulada “Menina”, pertenece a la serie “La Recuperación” y fue editada por el galerista parisiense Paul Derain lo que constituye el primer encargo por un editor extranjero. La segunda fue publicada con motivo de la exposición de la “Serie Negra” en la Galería Val i 30 de Valencia y constituye un “avant lettre” del cartel de dicha exposición.

Continuando con la utilización del múltiple serigrafiado, en este periodo desarrollan una obra sobre lienzo perteneciente a la “Serie Negra” de la que se reprodujeron 20 ejemplares, editados por la Galería Sen de Madrid, sobre lienzos de 90x75 cm. Con el reforzamiento de su carácter de múltiple, ya que todos los marcos fueron especialmente diseñados, contruidos y pintados para estas piezas.

Otra serie de múltiples fueron creados en forma de hexaedro o cubo con chapas de madera, incluyendo algunos elementos corpóreos sobre su cara superior, de estos, tres fueron estampados en serigrafía y reproducidos 25 ejemplares, los titulados: “Mesa de Miró”, “Café, copo y puro” y “A la manera de Delvaux”, todos de 1973.

En 1972 y como cartel de la exposición celebrada en la galería Casa del Siglo XVI de Segovia se realizó una obra diseñada mediante la combinación de imágenes de distintas áreas: una fotografía (fondo) con otra pictórica extraída de una obra de Liechtenstein.

¹⁹⁸ (198) BOZAL, Valeriano Texto para el catálogo de la exposición *La Recuperación del Equipo Crónica*. Galería Cultart, Madrid, 1969.



Fig. 1 “Pintores en el andamio” (Serie oficio y oficiantes) (1974)

De manera independiente a su obra seriada y como puente entre este periodo y el siguiente (entre los años 1973-1974) el Equipo utiliza la serigrafía en una serie de cuadros -16 ó 17- (Fig.1) en los que la imagen es repetida a distinto tamaño en cada uno de los cuadros, según convenga a la composición, éstas, en apariencia, no son realistas, aunque contienen elementos de la realidad (los mismos pintores, sus ayudantes, el serígrafo Francisco López y el fotógrafo Francisco José Alberola). Así mismo, se da un formato “estándar” para todos los cuadros, aunque para las imágenes el tamaño fue variable y “lo reproducido” no atiende a la totalidad de cuadro sino a una parte de él: con posterioridad se les iban pintado diversos elementos alusivos al “oficio”, lienzos, paletas, cajas de pinturas, etc. así como textos, en algunos casos.

El tratamiento de la imagen serigrafiada es resuelto con grafismos dibujísticos, similares a los de la “Serie Negra”, lo que contrasta con los elementos incorporados alrededor de las figuras.

Esta forma de trabajar el lienzo marca un hito, al suponer una novedad dentro del panorama artístico español; aunque remite, como ya apuntábamos, a los artistas del Pop americano (quizá por lo nexos tan patentes entre Pop y Realismo Social), cuyo antecedente más próximo lo tenemos en el estadounidense Andy Warhol, que se ha servido de la serigrafía tanto para realizar cuadros seriados como ejemplares únicos.



TÍTULO	Thiller (Múltiple s. lienzo)		Nº CAT.	37
FECHA	1972	Nº TINTAS	11	
SOPORTE	Tela (lienzo)	TAMAÑO	M 75x90 S 75x90	
EDITOR	Galería Sen	TIRADA	20 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Manolo Valdés	
TEXTO	Thiller			
REFEREN.	Catálogo: Centro Arte Contemporáneo . Oporto 1977			

THILLER 1972 (Múltiple sobre lienzo)

Este múltiple editado por la galería SEN de Madrid fue realizada mediante un lienzo rectangular serigrafiado con once tintas y un marco de forma especial construido para esta obra, pintado con franjas negras y blancas, tanto por el frente como por los laterales.

La obra pertenece a la “Serie Negra” (1972), en ella se mantienen algunas de las características iconográficas más representativas por la utilización de imagen procedentes de las películas de cine negro americano de las que aparece un fragmento de un “gánster” con ametralladora en mano, incluyendo sobre él con trazos de calidad de cera la palabra “Thriller” alusiva al género cinematográfico. Las otras imágenes reproducen una foto en la que aparecen los dos artistas, el carnet de identidad de uno de ellos y una carta dirigida al Equipo, elementos que hacen referencia a los autores, mostrando el carácter autobiográfico de la serie, ya que testimonia su presencia en la obra.

Técnicamente este trabajo se diferencia del resto por la utilización de una trama de finas líneas paralelas en situación oblicua, para obtener un degradado que rompe con la técnica de las tintas planas, ya que en el resto de las obras se opta por un grafismo de líneas cruzadas de calidad de pluma.

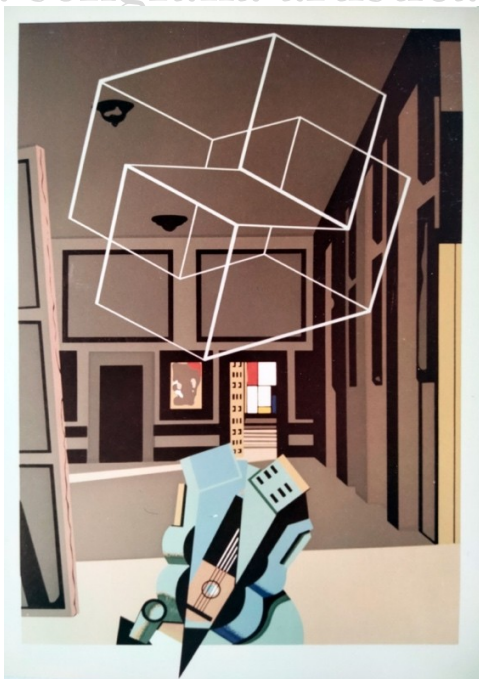
“MOMENTO CREADOR” 1972 (Carpeta de 5 serigrafías)

Esta carpeta editada por el galerista valenciano Vicente García en colaboración con el Equipo en 1972 contiene cinco temas. Los guaches preparatorios (al menos cuatro de ellos) tienen su correspondencia, tanto

por su cronología como por su estilo con las obras de las series “Autopista de un oficio” y “Política y cultura”, ya que introducen junto a las imágenes de la pintura clásica (especialmente la de Velázquez) abundantes citas de la plástica contemporánea (Picasso, Mondrian, Leger, Lichtenstein, etc.). La quinta de estas serigrafías corresponde plenamente a su serie “Guernica 69”, 1969. Existe cierta disparidad entre “Whaam Guernica y los otros cuatro y aún podemos señalar que de entre estos cuatro se diferencia “Estructura”, mientras que los otros restantes: “Pincelada”, “La Sala” y “Perros” tienen mayor unidad, ya que en los tres se establece una constante, la cita de la pintura clásica con la obra de Velázquez, ensambladas con pinturas contemporáneas, lo cual hace que las gamas cromáticas dominantes sean iguales en todas ellas (ocre, amarillo, crema, verde y negro). Aún existe otro rasgo estilístico que refuerza esta unidad, la voluntad de romper con la estructura rectangular de la composición clásica a la que alude, desbordando algunas de las imágenes estos límites e inclusive en dos de los casos a sobrepasar físicamente los límites del papel.

En las otras dos estampas de este álbum en las que únicamente se hace referencias a una iconografía del siglo XX, se reduce a una composición dentro de la estructura rectangular.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TÍTULO	La Sala (Estampa)		Nº CAT.	38
FECHA	1972	Nº TINTAS	17	
SOPORTE	Cartoncillo 500 gr.	TAMAÑO	M 62x42,5 S 75x55	
EDITOR	Vicente García/E. Crónica	TIRADA	100 ej., 10 P/A	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Lola Giménez	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 2ª carpeta individual: "Momento Creador" E. Crónica exposición individual, Centro Arte Contemporáneo. Oporto, (Catálogo) 1977.			

LA SALA. 1972 (Estampa)

La imagen dominante en esta composición vuelve a ser, de nuevo, el cuadro de “Las Meninas” de Velázquez, pero desprovisto de todos los personajes. Esta ausencia nos hace descubrir el nuevo espacio que sirve de escenografía al cuadro velazqueño, articulando en él tres imágenes de pintura moderna, cuya descripción y procedencia sería la siguiente: bodegón cubista de Picasso con una guitarra articulada por planos geométricos desde distintos puntos de vista con sus valores de luces y sombras; un tema de Mondrian que limita su estructura a una serie de rectángulos con los colores primarios; una tercera imagen de una construcción geométrica imposible.

La intencionada ausencia de figuras (tan solo existe una matizada referencia a los personajes reales en el espejo del fondo, pero se han eliminado hasta las de los cuadros de las paredes) pretende ser una reflexión sobre el espacio perspectivo del cuadro de Velázquez y las distintas formas plásticas de articularlo o interpretarlo. Esta paráfrasis del espacio es desarrollada por el Equipo Crónica sobre la base de la estancia de las meninas, combinando tres imágenes en las que su característica más dominante reside en la propia estructura.

La... en Valencia. M.Silvestre



TÍTULO	Los Perros (Estampa)		Nº CAT.	39
FECHA	1972	Nº TINTAS	12	
SOPORTE	Cartoncillo 500 grs.	TAMAÑO	M 67,5x55,5 S 75,5x55,5	
EDITOR	Vicente García/E. Crónica	TIRADA	100 ej. + 10 P/A	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Lola Giménez P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 2ª carpeta individual: "Momento creador." EQUIPO CRONICA, Obra gráfica y múltiples 1967-176, (Catálogo), Galería 42, Marzo 1976, Barcelona.			

LOS PERROS, 1972 (Estampa)

En la composición se representan dos motivos de la pintura velazqueña procedentes de diversos cuadros: el primero es de las Meninas; mientras que el segundo corresponde con el del “Cardenal Infante don Fernando de caza”. Estas imágenes constituyen la parte dominante de la composición.

Una tercera extraída de una pintura contemporánea “Hombre con paraguas” de F. Bacon completa el conjunto.

Como el propio equipo ha señalado “empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera remite al surrealismo”, la semejanza está bien marcada entre los dos perros y el hombre, sin embargo el particular tratamiento de éste, le otorga una ferocidad de su medio rostro (inferior) que se hace visible, el otro queda oculto por la sombra que proyecta el paraguas, lo cual hace más irreconocible su identificación con un rostro humano, que ya Bacon remarcó en su pintura, y que el Equipo Crónica ha utilizado para contraponer con unos perros pacíficos.



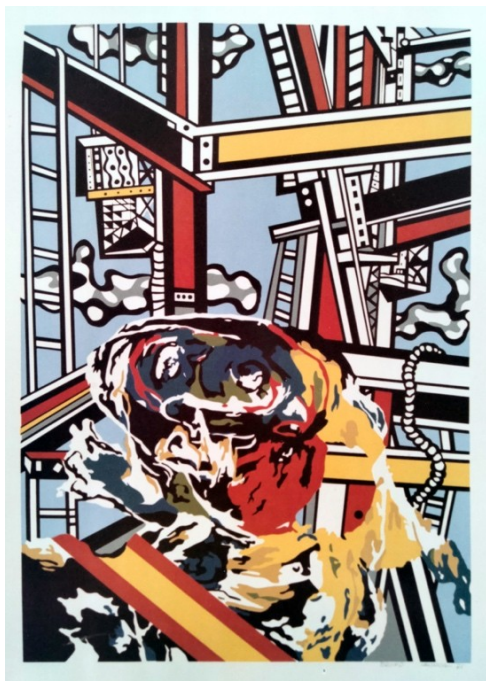
TITULO	Pincelada (Estampa)		Nº CAT.	40
FECHA	1972	Nº TINTAS	13	
SOPORTE	Cartoncillo 500 gr.	TAMAÑO		
EDITOR	V.García/E. Crónica	TIRADA	100 ej.+10 P/A.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	L. Giménez P/A.	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 2ª carpeta individual del E.Crónica. Equipo Crónica. Obra gráfica. Op. cit.			

PINCELADA. 1972 (Estampa)

La estructura formal es la típica representación de los retratos de la pintura clásica conservando su carácter sólo por el tratamiento de tintas planas que rompe la concepción pictórica tradicional de empastes, gradaciones cromáticas, esfumatos y texturas, pues hasta el encuadre compositivo responde a ello.

Es de resaltar la forma de trabajo del E. Crónica, creando “collages” a partir “aparentemente” tan contrapuestos como Velázquez y Lichtenstein.

La imagen del primero se enfrenta a una pincelada y mancha que la salpican, cruzando toda la estructura rectangular. El resultado tiene una doble lectura: por un lado, el simple “collage” de dos imágenes, por otro, la intención de manchar y cubrir la imagen velazqueña rebasando sus límites, rompiendo así, incluso, hasta con el fondo clásico de la obra.



TITULO	Estructuras (Estampa) <i>El constructor</i>	Nº CAT.	41
FECHA	1972	Nº TINTAS	-
SOPORTE	Cartoncillo 500 gr.	TAMAÑO	M 61,5x42,5 S 75x55
EDITOR	Vicente García/E. Cronica	TIRADA	100 ej.+10 P/A
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Lola Giménez P/A
TEXTO	-		
REFEREN.	Forma parte de la 2ª carpeta individual: "Momento creador"; Catálogo. <i>Obra gráfica...</i> op. cit.		

La serigrafía artística en Valencia. M. Silvestre

ESTRUCTURAS. 1972 (Estampa)

Dos imágenes de estilos muy diferenciados: una estructura del figurativo Fernand Léger contrasta con la pintura informalista de Karel Appel; representando una característica frecuente en el trabajo del Equipo, la tinta plana articula perfectamente con la estructura formal que Léger da a sus pinturas, donde hasta las nubes participan de este tratamiento arquetípico. Sin embargo, la traducción de la obra informalista ha tenido que realizarse con una mayor simplificación de colores, acusando el grafismo de las manchas lo que produce cierta confusión.

Esta referencia de dos temas pictóricos de artistas extranjeros aparece connotada con la realidad del entorno nacional por la banda que este extraño personaje lleva sobre su pecho, el cual puede hacer alusión a una fuerza social del momento.

La diferencia de este trabajo con el conjunto de este álbum se debe en parte a la mayor riqueza colorística de esta obra, lo que unido a la complejidad de sus formas provoca cierta confusión al no distanciarse tanto los dos términos.



TITULO	Whaam Guernica (Estampa)		iº CAT.	42
FECHA	1972	Nº TINTAS	8	
SOPORTE	Cartoncillo 500 gr.	TAMAÑO	M 62x42,5 S 75x55	
EDITOR	Vicente García/E. Crónica	TIRADA	100 ej. + 10 P/A	
TALLER	Lola Gimenez	COLECCION	Lola Giménez P/A.	
TEXTO	¡WHAAM!			
REFEREN.	Forma parte de la 2ª carpeta individual: "Momento creador"; Catálogo Centro Arte Contemporáneo. Oporto, op. cit			

WHAAM GUERNICA. 1972 (Estampa)

Adscrita a la serie “Guernica 69”, en esta serigrafía, al igual que en todas las obras de esta serie, el Equipo parte de una obra conocida del arte contemporáneo, cargada de significado y no exenta de un cierto valor como “cliché” simbólico: el cuadro “Guernica” de Picasso del que se ha tomado literalmente un fragmento del mismo sirviendo de base de la composición. El tratamiento ha sido, una vez más, la traducción al lenguaje de tintas planas que se ha reducido a ocho, dado el carácter casi monocromo del cuadro.

La otra imagen utilizada es el estallido del cuadro de Roy Liechtenstein titulado “Whaam” de 1963, del que ha sido extraído sólo este motivo. La transcripción de la pintura de Liechtenstein no ha sufrido variación (al menos aparente) ya que aquella, tomada de un comic, estaba realizada también por tintas planas (rojo, amarillo y negro).

Entre ambas se produce la asociación de imágenes de estilos dispares, no obstante, el significado viene a ser idéntico (guerra, bombardeo, etc.), aspecto que el Equipo intencionadamente subraya en esta obra.



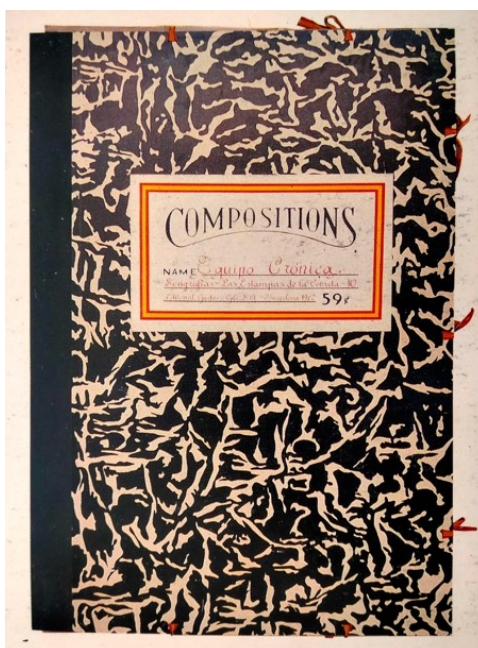
TITULO	E. CRÓNICA.- LA CASA DEL SIGLO XV	Nº CAT.	43
FECHA	1972	Nº TINTAS	2
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 66x47 S 66x47 sq
EDITOR	Galería: La Casa del S.XV	TIRADA	-
TALLER	V. Silvestre, J.A.Toledo	COLECCION	Armando Silvestre
TEXTO	EQUIPO CRÓNICA/LA CASA DEL SIGLO XV SEGOVIA del 18 de marzo al 5 de abril, 1972		
REFEREN.	---		

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

EQUIPO CRÓNICA –La Casa del Siglo XIV- 1972 (Cartel)

Este cartel fue realizado para anunciar la exposición del Equipo Crónica en la Galería de Segovia “La Casa del Siglo XVI”, del 18 de marzo al 5 de abril de 1972.

Aunque con fuentes iconográficas distintas, el tratamiento técnico es similar al utilizado en el cartel del Colegio de Arquitectos de Barcelona (Catálogo nº 31). La imagen central procede de un cuadro de Lichtenstein, titulado “Chuletón”, está trabajada con tintas planas, mientras que el fondo parte de una foto tratada con una textura de grano que permite obtener las sutilezas de los tonos grises al combinarse visualmente con el blanco del papel.



“COMPOSITION· 1972 (Carpeta)

Componen este conjunto cinco estampas pertenecientes a las series “Autopista de un oficio” (1969-70) y “Policía y cultura” (1971). La portada y contraportada se estamparon en serigrafía, simulando una carpeta de dibujo. En el espacio que, en las carpetas usuales está destinado a que figuren los datos del propietario, en esta obra se hace constar el título y nombre del Equipo Crónica. Este recuadro viene bordeado por una franja con los colores de la bandera nacional, detalle que se repite en las cintas de cierre de la carpeta.



TÍTULO	La Regla (Estmpa)	Nº CAT.	44
FECHA	1972	Nº TINTAS	13
SOPORTE	Cartoncillo 430 gr 35n	TAMAÑO	M 99,5x69 S 99,5x69 sg
EDITOR	Gustavo Gili. Edic. La Co- meta	TIRADA	75 ej.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P A
TEXTO	-		
REFEREN.	Forma parte de la 3ª Carpeta individual: "Compositions" Catálogo: Obra gráfica i multiples Op. cit.		

LA REGLA. 1972 (Estampa)

El elemento que ha servido de base para la composición de esta serigrafía es el cuadro de “Las Meninas” de Velázquez”, dentro de la habitual forma de trabajo del Equipo recontextualizando imágenes procedentes de diversos campos de la pintura.

En este caso, la integración combina unas imágenes procedentes del cuadro original que componen todo el fondo de la serigrafía, mientras que las figuras son retomadas de una de las cuarenta variaciones que Picasso realizó del cuadro velazqueño, dentro del más estricto estilo cubista. Ambos estilos son traducidos a la vez al lenguaje de tintas planas, lo que supone una reflexión sobre el proceso creador de una obra plástica (característica global de la serie “Autopista de un oficio” 1969-70 a la que pertenece esta serigrafía.

La



en Valencia. M.Silvestre

TITULO	El Sueño (Estampa)		Nº CAT.	45
FECHA	1972	Nº TINTAS	14	
SOPORTE	Cartoncillo 430 gr S/M	TAMAÑO	M 99,5x69 S 99,5x69 sg	
EDITOR	Gustavo Gili, Ed.La Cometa	IRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION		
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 3ª carpeta individual: "Compositions" CORREDDOR-MATEHOS, J. La pintura española Op. cit.			

EL SUEÑO. 1972 (Estampa)

Composición que integra dos imágenes pictóricas estilísticamente muy distintas, una de rema realista-figurativa, la otra, abstracta.

El primer plano presenta la figura de un hombre acostado sobre el suelo en actitud durmiente, extraída del cuadro de José de Ribera “El sueño de Esaú”. El fondo de gran predominio muestra la superficie de un muro, imagen procedente de la pintura matérica de Antoni Tàpies en la que

267

[Escriba aquí]

predomina una textura de formas indefinidas, abigarradas y de calidad confusa lo que contrasta fuertemente con la anterior imagen, produciendo ese golpe psicológico intencionadamente pretendido, a pesar de que ambas imágenes han sido traducidas a un lenguaje común, la tinta plana, sin perder el carácter icónico original.



TITULO	Las Moscas (Estampa)		Nº CAT.	46
FECHA	1972	Nº TINTAS	-	
SOPORTE	Calzoncillo 430 grs/M	TAMAÑO	M 99,5x69	S 99,5x69
EDITOR	Gustavo Gili, Ed.La Cometa	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 3ª Carpeta individual: "Composition"			
	Catálogo: Obra gráfica i múltiples.... Op. cit.			

en Valencia. M.Silvestre

LAS MOSCAS. 1972 (Estampa)

La imagen presenta dos imágenes; la “Infanta Doña María de Austria” de Velázquez en la que se centra la atención del tema y en el fondo, la de un “Buey desollado” de Rembrandt, tema del que numerosos artistas han realizado versiones, entre ellos Delacroix, Daumier o Soutine.

Estas dos imágenes se constituyen en forma de parábola una sátira no exenta de ironía. La serenidad del rostro de la Infanta es dramáticamente alterada por dos balazos, y los hilos de sangre que brotan de éstos; ello unido a la sanguinaria y desgarradora imagen del buey desollado crea un especial clima de degradación al que contribuyen las realistas moscas que se posan sobre el conjunto.



TÍTULO	La Escalera (Estampa)		Nº CAT.	47
FECHA	1972	Nº TINTAS	10	
SOPORTE	Cartoncillo 430 gr. S/M	TAMAÑO	M 99,5x69 S 99,5x69 sg.	
EDITOR	Gustavo Gili Ed.La Cometa	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis	
TEXTO	-			
REFEREN.:	Forma parte de la 3ª Carpeta individual: "Compositions" Catálogo: <u>Obra gráfica i múltiples ... Op. cit.</u>			

LA ESCALERA. 1972 (Estampa)

La ampulosa estructura arquitectónica de un palacio, utilizada en varios cuadros del Equipo, sirve como fondo de esta serigrafía; todas estas obras tienen las mismas características y únicamente varían los motivos de la escalinata. La imagen, en esta ocasión, procede de una de las pinturas del dadaísta Marcel Duchamp a la que tituló "Desnudo descendiendo por una escalera" (la de esta serigrafía se realizó en 1911). En la utilización concreta de estos dos temas en los que la escalera juega un papel común, la estática arquitectura contrasta con el movimiento que describe la imagen de Duchamp, fragmentada en múltiples planos geométricos, que describe la acción de la figura, a la que se han añadido las zigzagueantes franjas de una bandera española.



TITULO	Los Ciclistas (Estampa)		Nº CAT.	48
FECHA	1972	Nº TINTAS	-	
SOPORTE	Cartoncillo 430 gr S/M	TAMAÑO	M 99,5x69 S 99,5x69 sg	
EDITOR	Gustavo Gili, Ed. La Co-	IRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero Suiza meta.	COLECCION	Ignacio Llópis	
TEXTO	-			
REFEREN.	Forma parte de la 3ª carpeta individual: "Compositions"			
	Catálogo Obra gráfica i múltiple... op. cit.			

LOS CICLISTAS. 1972 (Estampa)

El cuadro central de o por una composición originaria de Fernand Léger titulada “Los ciclistas”, cuya estructura no ha variado; tan solo algunas partes de la misma han sido sustituidas: la cabeza del personaje central por otra procedente de la plástica de Antonio Saura. A este grupo, se le ha incorporado otra figura también procedente de la pintura, uno de los guitarristas del cuadro “Ronda nocturna” de Francisco de Goya.

La base sobre la que se apoya el grupo de figuras ha sido creado por el E. Crónica: un campo llano con el detalle de unas pinceladas que simulan las hierbas. El resto del fondo está cubierto por un paisaje de viñedos de un tema de Ortega Muñoz.



TÍTULO	Menina (Estampa)		Nº CAT.	49
FECHA	1972	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Cartoncillo 400 gr.	TAMAÑO	M 75,5x53 S 75,5x53 seg.	
EDITOR	Paul Derein	TIRADA	100 ej.	
TALLER	V. Silvestre, J.A. Toledo	COLECCION	Fernando Saludes 1/100	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

MENINA. 1972 (Estampa)

Primera de las serigrafías del E. Crónica por un galerista extranjero, Paul Derain de París, tras la publicación de la carpeta “Compositions”, lo que supuso el pleno reconocimiento de la obra gráfica del Equipo a nivel internacional, ya que en el plano pictórico éste ya se había producido.

La iconografía utilizada es un fragmento de las interpretaciones que Picasso hizo de las Meninas. En las que se muestra la deformación cubista a la que este artista sometió la pintura velazqueña, tratando esta obra clásica desde un sentido más formal que cromático, ya que se limita a la gama de grises y negros. Sobre esta imagen, que en una nueva traducción ha sido llevada a un lenguaje de tintas planas, el E. Crónica ha incorporado una serie de cruzados como si hubiese sido precintada por unas cintas adhesivas con la bandera nacional.

Adscrita a la serie “Autopista de un oficio”, está resuelta exclusivamente por medio de tintas planas. A ella sucedieron una serie de serigrafías con unos cambios estilísticos muy diferenciados, al incorporar las texturas gráficas.

Esta serigrafía fue una de las primeras obras que reprodujeron en el taller que Joan A. Toledo compartió con Vicente Silvestre y que ocasionó ciertos problemas técnicos por causa de la electricidad estática al estampar las cintas sobre la “doncella de honor”, ya que previamente a los colores (rojo y amarillo) se estampó una capa de blanco donde se produjo la típica “piel de naranja” (defecto característico que deja pequeñas burbujas en la

superficie de la tinta) por lo que hubo que proceder a otra sobreimpresión de blanco. Ello no es visible en el resultado, pero es apreciable una capa más gruesa en estas partes.



TITULO	Alpino (Estampa A.L.)		Nº CAT.	50
FECHA	1972	Nº TINTAS	4	...
SOPORTE	Cartulina 300 gr.	TAMAÑO	M. 70x50. S. 70x50 sg.	
EDITOR	Vicente García	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Lola Giménez P/A	
TEXTO	Para el cartel: E/"EQUIPO CRONICA"/SERIE NEGRA/Galería			
	Val i 30/C. almirante,1/De1 28-10 al 15-11.			
REFEREN.	Catálogo Obras gráficas y múltiples... op. cit.			

ALPINO. 1972 (Estampa A.L.)

Esta serigrafía constituye un “avant lettre” del cartel para la exposición-presentación de la “Serie Negra” al público valenciano en la Galería Val i 30 de nuestra ciudad. La diferencia entre ambas publicaciones estriba en el tipo de papel y en el texto que aparecía en la ficha que muestra el personaje y que en la estampa es eliminado, apareciendo en su lugar una huella digital.

La imagen predominante en esta obra, que es utilizada en otros de sus cuadros, procede del cine negro americano, lo cual es una constante en toda la serie. A ella se le han añadido cual “collage pictórico” dos elementos, uno integrado y sujeto a la mano derecha de una ficha en la que figura la letra “E”, indicativa del Equipo y de la huella de un dedo, lo que hace referencia a un manifiesto autobiográfico. El otro elemento es una caja de lápices de colores “Alpino”, imagen repetida en diversas obras de la serie, por la

272
[Escriba aquí]

relación que guarda tanto con la actividad creadora de la pintura como “referencia a los años de postguerra, vagamente recordados a través de imágenes típicas de aquel periodo”. (199)¹⁹⁹

Una de las características formales que aparece en estos momentos, es la utilización de un grafismo realizado con el rayado de pluma que difumina los límites de la tinta plana y que es común al tratamiento pictórico. Sin embargo un elemento característico de esta obra gráfica es la reproducción de la caja de pinturas por procedimientos fotomecánicos, (selección cuatricromía) partiendo de un modelo original. Con ello se adquiere un mayor realismo en contraste con el resto del conjunto.

SERIE DE TRES MÚLTIPLES SOBRE CHAPA. 1973

Editados en colaboración entre el Equipo Crónica y Vicente García, realizaron tres múltiples titulados: “Café, copa y puro”, “A la manera de Delvaux” y “Mesa de Miró”, en el año 1973. Los tres tienen forma de exaedro o cubo, variando sus dimensiones y contruidos en chapa de madera preparadas previamente y estampadas en serigrafía cinco de las caras de cada múltiple, excepto la base. Además, en cada uno se incluyen algunos objetos que se emplazan sobre la cara superior del cubo. De cada uno de estos múltiples se reprodujeron treinta ejemplares.

¹⁹⁹ (199) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Catálogo exposición antológica del E. Crónica. Centro de Arte M11 Sevilla, abril-mayo 1975.



TITULO	Café, copa y puro (Múltiple)		Nº CAT.	51
FECHA	1973	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Chapa de madera	TAMAÑO	M 34x34x25 24x34x25	
EDITOR	E. Crónica/Vicente García	TIRADA	25 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente García	
TEXTO	-			
REFEREN.	Catálogo: Exposición antológica del Equipo Crónica, Centro de Arte MII, Sevilla 1975 Catálogo: Obra gráfica i múltiples ... Op. cit.			

en Valencia. M.Silvestre

CAFÉ, COPA Y PURO

Es el único que no hace referencia a la iconografía de un artista. Sobre sus caras se representan en forma de “collage” pictórico unas páginas del diario ABC y unos fragmentos de madera con su vetado, mediante unos grafismos de calidad graneada. En la cara superior aparecen: una copa, una cabeza de estilo cubista y parte de un paquete de tabaco en forma volumétrica.



TÍTULO	A la manera de Delvaux (Múltiple)		Nº CAT.	52
FÉCHA	1973	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Chapa de madera	TAMAÑO	25x25x26 25x25x26	
EDITOR	E. Crónica/Vicente García	TIRADA	25 ej.	
TALLER	Libero-Suiza	COLECCION	Vicente García	
TEXTO	/			
REFEREN.	Catálogo: Exposición Antológica ... op. cit. Catálogo: Obra gráfica i multiples ... op. cit.			

A LA MANERA DE DELVAUX

Sobre las cinco caras del cubo aparecen formas representativas de la pintura de Andre Delvaux. Toda la superficie queda cubierta por un muro de colores grises, en la parte inferior derecha aparece un arbusto. Este mismo tema se repite en las cinco caras del cubo. En la parte superior y superpuestas aparecen: un lazo y un espejo ovalado con marco de madera, sobre la superficie del cristal se ha reproducido la serigrafía, a dos tintas (blanco de fondo y negro tramado) con la imagen de una santa a modo de estampa.



TITULO	Mesa de Miró (Múltiples)		Nº CAT.	53
FECHA	1973	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Chapa de madera	TAMAÑO	M 34x34x25 S 34x34x25	
EDITOR	E. Crónica/Vicente García	TIRADA	25 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis	
TEXTO	-			
REFEREN.	Catálogo: Exposición Antológica ... Op. cit.			
	Catálogo: Obra gráfica i múltiples ...:Op. cit.			

MESA MIRÓ

En las cinco caras del cubo se representan fragmentos de las figuras de pinturas de Joan Miró, pertenecientes a la época de 1920, en los laterales aparecen las patas de la mesa de uno de sus bodegones, cuyas formas se articulan con las de la cara superior, en las que se aparecen diversos elementos figurativos (botijo, pollo, conejo, etc.). El múltiple se complementa con las formas corpóreas de un plato y en su interior una caja de lápices de colores, marca "Alpino", todo ello situado sobre la cara superior.



TITULO	Casas-Arroyo "en la plaza" (Estampa)		1º CAT.	54
FECHA	1974	Nº TINTAS	15	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 67,6 x48,5 sg. S 67,6x48,5	
EDITOR	George Fall	TIRADA	150 ej.+XXX P/A + XX H/C	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	R. Casas/Arroyo			
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica y múltiples... Op. cit., según este cat. existen 200 ej. y 50 P/A.			

CASAS-ARROYO “EN LA PLAZA” 1974 (Estampa)

Esta serigrafía formó parte de una carpeta publicada por la revista *Opus Internacional*, con motivo de la aparición del número cincuenta, en ella se reunió a los artistas: Adami, Ailland, Arroyo, Baruchello, Creminini, Del Pezzo, Equipo Crónica, Erro, Fromanger, Jacquet, Kermarrec, Klasen, Kowalski, Kudo, Monory, Pommereulle, Rancillac, Recalcati, Sholusser, Stampfli, Velickovic y Zeimart.

El tema de la serigrafía guarda paralelismo con un cuadro de igual título, aunque es sólo un fragmento de aquel, adscrito a la serie de siete pinturas “La subvención de los signos”, desarrollada por el Equipo en 1974. La característica común en todos estos trabajos es la asociación de una iconografía procedente de dos pintores que abordan el realismo desde una perspectiva distinta. Para dejar patente la procedencia de las imágenes en todas aparecen las firmas de los dos artistas referidos. En este caso se trata de Ramón Casas del que se ha tomado un guardia civil de su cuadro “La carga” y a Eduardo Arroyo con elementos de varias pinturas como “Silvio Zapico” de 1967.

Desde el punto de vista estilístico esta serigrafía aporta una novedad al introducir junto a las tintas planas y el grafismo de la plumilla, otra calidad de grafito con la que dibujan las siluetas del fondo.

4.3.6. (1975-1978) Introducción al grafismo y al collage.

- 1975 *Arte Estampa*
- 1975 *Subrayar la imagen Estampa*
- 1975 *Chileno no estás sólo Estampa*
- 1975 *Serie Negra* (*Carpeta 5 estampas*)
 - Refugio Estampa*
 - Personaje Estampa*
 - Los lápices Estampa*
 - Pintar es como golpear Estampa*
 - El día que aprendí a escribir Estampa*
- 1975 *Bodegón español Estampa*
- 1976 *Homenaje a Miguel Hernández Estampa*
- 1976 *El pintor y la modelo Estampa*
- 1976 *Equipo Crónica Estampa*
- 1976 *Los intelectuales y las Vanguardias* (*Serie 5 estampas*)
- 1976 *La ficha Estampa*

- 1976 En el café *Estampa*
- 1976 El telegrama *Estampa*
- 1976 Solana en París *Estampa*
- 1976 Renau fotomontador *Estampa*
- 1976 Homenaje a Ricardo Cornejo *Cartel*
- 1976 Equipo Crónica-Poll-Berlin *Cartel*
- 1977 Polil *Estampa*
- 1978 El *Estampa*
- 1978 Punto y línea sobre el verde *Estampa*
- 1978 Paisaje *Estampa*
- 1978 El lector *Estampa*
- 1978 El pintor pintado *Estampa Cartel*

Otro de los rasgos en la forma de construir sus obras que más sobresale en este periodo es la fórmula del “collage”, que si bien no es en la forma clásica con que esta técnica se entiende: incorporación, previo encolado, de un elemento plano o volumétrico sobre una superficie o soporte. Dadas las características de utilización por parte del E. Crónica, podemos hablar de un “collage pictórico” ya que las imágenes no están directamente pegadas, sino que producen esta sensación (aunque hayan sido pintadas utilizando el recurso de “trop-l’oeil” para situar dentro de la convencionalidad del cuadro planos distintos de la imagen.

A pesar de que en las obras del equipo siempre se ha realizado un ensamblaje iconográfico procedente de las obras de otros autores, en este periodo introducen además otros elementos que hacen referencia tanto a la actividad pictórica (pinceles, reglas, tubos de óleo, lápices de colores, etc.) como otras imágenes representativas de los años de posguerra (paquetes de tabaco “Ideales”, portada de libreta “Cuaderno”, diario “Marca”, etc.).

Este tipo de imágenes cobra pues una dimensión de realismo fotográfico que pretende un mayor contraste en el conjunto de la obra, lo cual se hace más patente en las estampas serigráficas que en la pintura, al permitir este procedimiento la reproducción de estas imágenes por medio de técnicas fotomecánicas (fotolitos de línea o trama y selección de color: tricromías), como en la caja de colores de “Alpino” o textos, portadas de libros, revistas, fragmentos de periódicos, que aparece en varias de las estampas.

La obra serigrafiada de este periodo se centra casi exclusivamente en la estampa. De esta producción realizaron cuatro estampas sueltas con destino a otras tantas carpetas colectivas; estas fueron: “Subratllar l’imatge” para la carpeta “12 pintores del País Valencià” de 1975, “Homenaje a Miguel Hernández” para la carpeta de igual título de 1976, “Polil” para la carpeta

“Museo Internacional Salvador Allende de 1977 y “Paisaje” para la carpeta Azul del Partido Comunista de España de 1978. También realizaron otras obras: una carpeta individual editada por Ives Riviere de París son el título “Serie Negra” que contiene cinco estampas; una serie de estampas bajo el “Título: “Los intelectuales y las vanguardias” que guardan relación con cinco pinturas (de igual título) que componen esta mini serie y otras dos serigrafías adscritas a la serie: “La práctica de billar. Autonomía y responsabilidad de una práctica” (1976-77), que fueron publicadas por la Galería Maeght de Barcelona en 1978 junto a tres litografías y seis estampas sueltas publicadas independientemente.

Separadas de este conjunto de obra gráfica se encuentra el calendario “Bodegón español” y dos carteles.

Por último y con aplicación al lienzo estamparon en 1974 algunos detalles correspondientes a los cuadros “Torrijos y 52 más” y “Ver y oír”, combinados con pintura acrílica y pertenecientes a la serie “Pintura del género histórico” (el ajusticiamiento como tema).



TITULO	Arte (Estampa)		Nº CAT.	55
FECHA	1975	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Cartulina torras 250 gr:	TAMAÑO	M 60x49,5 S 70x50,5	
EDITOR	E. Crónica	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre	
TEXTO	Passe-partout, passe-partout, ... /ARTE/. P/A			
REFEREN.	Equipo Crónica Taller de Ediciones J.B. Madrid 1976, pag. 27.			

ARTE 1975 (Estampa)

Esta obra forma parte de un conjunto de cuatro pinturas de una corta serie realizada entre 1975 y 1975 que se denominó “Sobre el lenguaje” uno de cuyos cuadros lleva el mismo título. (200)²⁰⁰ La estructura compositiva de

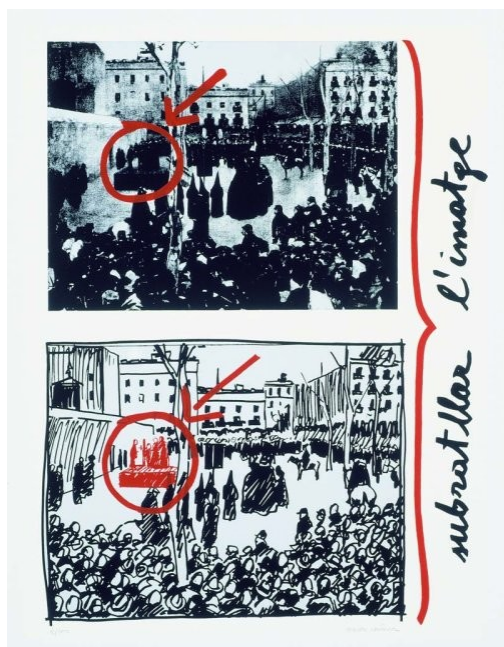
²⁰⁰ (200) Las características y obras de esta serie se recogen en el catálogo editado con motivo de la exposición del *Equipo Crónica* en el Centro de Arte M11, Sevilla, abril y mayo de 1975. Una 279

[Escriba aquí]

ambas obras guarde estrecha relación, aunque algunas de las imágenes varían en su forma y tratamiento, e inclusive el número de elementos de ésta es menor. La reproducción de la serigrafía fue realizada a partir de un “gouache” por el serígrafo Armando Silvestre, para lo cual el Equipo Crónica acompañó un fotolito con la sombra de la pipa, única textura de grafito que aparece en el trabajo con el fin de asegurar los artistas la calidad que debía obtener el serígrafo. La incorporación de texturas constituye una característica de este periodo, el resto de la serigrafía está resuelto mediante tintas planas las cuales no necesitan de un tratamiento especial. Esta forma de trabajo permite que las serigrafías del E. Crónica puedan ser consideradas como “obras gráficas originales” ya que los elementos más personales eran resueltos por ellos mismos, mientras que el hecho de calcar una tinta plana constituye una operación mecánica que se confía al serígrafo sin que ello ofrezca una variación esencial de la obra.

Cuatro imágenes montadas tipo “collage-pictórico” haciendo referencia al mundo del arte: pincelada de Liechtenstein, una página de un cuaderno, una pipa, etc. Imágenes estampadas sobre la superficie blanca del papel, la cual está circunscrita en todo su perímetro por la repetición de la palabra “pass-partuot” que posee un significado claramente relacionado con el lenguaje artístico.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Subratllar l'imatge (Estampa)		Nº CAT.	56
FECHA	1975	Nº TINTAS	4	
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 61,3x46,5 S 65x50	
EDITOR	Part. Comunista de España	TIRADA	150 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	Subratllar l'imatge			
REFEREN:	Forma parte de la carpeta: "12 pintor del País Valencià" (Ver apdo: 2.5.1).			

“SUBRATLLAR L’IMATGE” 1975 (Estampa)

reproducción del cuadro “Arte” aparece en: *Taller de Arte Contemporáneo. Equipo Crónica*. Ediciones J.B. Galería Juana Mordó. Madrid 1976

280

[Escriba aquí]

La serigrafía “Subtrallar l’imatge” formó parte de la primera carpeta que editó el Partido Comunista bajo el título “12 pintores al País Valencià”, aunque este dato se omitió en la edición a causa de que la existencia de este partido era clandestina y obviamente no se podía consignar en los créditos.

El asunto se haya entroncado directamente con una corta serie de cuadros que realizó el Equipo y que tituló: “Pintura del “género histórico” (el ajusticiamiento como tema)”, basada en dicho tema y retomando pinturas de diversos autores en las que aparece directamente tratado. Para esta serigrafía se utilizó como referencia el cuadro “Garrote vil” de Ramón Casas en la que se recoge un auto de fe con el consiguiente castigo público de un penitenciado por el Tribunal de la Inquisición. La presente es la única estampa correspondiente a esta serie pictórica.

Tal vez por la realización de esta estampa de manera aislado, ésta presenta un tratamiento estilístico claramente diferenciado del conjunto de obras gráficas del presente periodo, ya que la imagen pictórica de Casas no ha sido traducida a otro código pictórico como el habitual en el equipo, sino que se ha servido del medio técnico de la fotografía, a su vez tramada mecánicamente para permitir reproducir los valores de claroscuro existentes en el original. Ello resulta un hecho insólito al menos cuando se trata de imágenes pictóricas. Esta imagen ha sido establecida sobre la mitad superior de la composición y sobre la base de una tinta gris clara para obtener una mayor sensación de foto.

En la parte inferior se repite la misma imagen traducida ahora a dibujo lo que simplifica ahora todos los tonos de la foto a unos trazos y manchas de rotulador.

Sobre estas imágenes y valiéndose de los recursos gráficos de la publicidad (círculos, flechas y llaves) se han remarcado ciertas partes del tema, centrando la atención en el ajusticiamiento, justificando la intención de los artistas, la cual se completa con texto con el fin de dejar patente este subrayado de la imagen.



TITULO	Chileno no estás solo (Estampa)	Nº CAT.	57
FECHA	1975	Nº TINTAS	9
SOPORTE	Cartulina	TAMAÑO	M 136x105,5 S 142x112
EDITOR	Vicente Garcés	TIRADA	200 ej + 3 sobre
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	lienzo (lienzo) Llópiz
TEXTO	Chileno no estás solo (un largo discurso de Salvador Allende)		
REFEREN.			

CHILENO NO ESTARÁS SÓLO 1975 (Estampa)

Por la forma coyuntural en que esta serigrafía se realizó, no tiene adscripción a ninguna de las series desarrolladas por el Equipo Crónica, si bien, la iconografía utilizada guarda en parte relación con la serie “La subversión de los signos” de 1974, ya que, el tema de fondo: chimeneas y tejados (silueta de unas fábricas) está extraído del cuadro y a la vez serigrafía “Casas-Arroyo en la plaza”.

De la restante iconografía utilizada en este tema, la nube, pertenece a la pintura de Fernand Léger, mientras que la fotografía, montada en forma de collage es un documento gráfico de la prensa, que hace alusión al tema de la serigrafía Chile, y el objetivo con que ésta fue creada, el apoyo a la Resistencia Chilena.

En la parte inferior se reproduce el texto de un discurso de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.



Carpeta Serie Negra 1975 (5 Estampas)



Exposición en Valencia. M.Silvestre

TITULO	Refugio (Estampa)		Nº CAT.	58
FECHA	1975	Nº TINTAS	23	
SOPORTE	Cartulina BKF (Rives-Fr.)	TAMAÑO	M 73x54 S. 73x54_sg	
EDITOR	Ives Riviere (Paris)	TIRADA	140 ej + 30 E.A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	F.Saludes 6/30	
TEXTO	REFUGIO/REFUGIO/...			
REFEREN.	Catálogo: Exposición del E. Crónica. Centro de Arte Contemporáneo, Oporto 1977			

REFUGIO 1975 (Estampa)

El elemento central de la composición es una imagen extraída de las películas del género negro del cine americano, un personaje, al parecer herido, en actitud de correr. Esta misma imagen fue utilizada

por el equipo en otra composición, un cuadro de esta misma serie titulado “La derrota de Samotracia” variando el entorno o escenario, En esta serigrafía utilizando la misma técnica de recontextualizar varias imágenes, se ha partido de un cuadro de George Grosz, el “Entierro de Oscar Panizza” (1917-18) del que únicamente se ha retomado la deformada perspectiva de unos edificios que perfilan la calle, recortada sobre el fondo blanco del papel y por la cual corre el personaje. Del cuadro de Grosz se ha eliminado el abigarrado gentío que recorre la calle, así como alguno de los fuertes colores (rojos y verdes) de los edificios para llevarlos a una suave gama de grises y cremas que contrastan con el negro.

Combinados en esta escena aparecen dos elementos: la palabra “Refugio”, que se repite cuatro veces en distintas direcciones (procedente de los edificios utilizados en la Guerra Civil para protección de los bombardeos) y un cartabón de madera que hace referencia a la creación plástica.

La obra en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Paisaje (Estampa)		Nº CAT.	59
FECHA	1975	Nº TINTAS	22	
SOPORTE	Cartulina BKF(Rives-France)	TAMAÑO	M 73x54 S 73x54 sg	
EDITOR	Ives Riviere (París)	TIRADA	140 ej.+30 E.A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	F. Saludes 6/30	
TEXTO	4,10,36 Almacera (Castellón)/...			
REFEREN.	Catálogo: Exposición ... op. cit.			

PERSONAJE 1975 (Estampa)

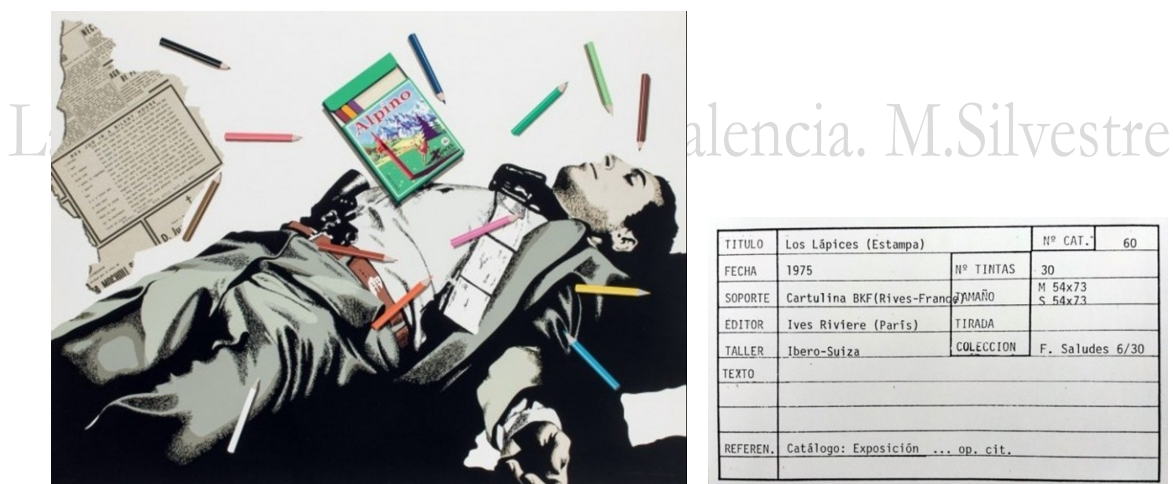
En esta serigrafía se vuelve a recuperar una imagen procedente de la pintura, correspondiente al bodegón “El violín” (1916) de Juan Gris del que se aprovecha la estructura de unos planos que hacen de

284

[Escriba aquí]

fondo de la composición, variando los colores. Sobre éste la figura del actor Dan Duryea que con otra ambientación fue utilizada en el cuadro “Personaje con soda” de 1972, también perteneciente a la “Serie negra”. De aquella se han eliminado las rayas del traje, sin duda para simplificar el número de tintas, añadiendo el grafismo que difumina las manchas negras de las sombras, lo que da mayor unidad con toda la serie.

En forma de collage pictórico, dos imágenes más completan la obra, una hoja de cuaderno con un texto mecanografiado y una carpeta relacionada con el tercer aspecto tratado en las obras de este periodo, el de la creación artística, La variedad de tonos que se registran en la textura de la carpeta ha sido resuelta mediante un positivo fotográfico de trama.



TITULO	Los Lápices (Estampa)	Nº CAT.	60
FECHA	1975	Nº TINTAS	30
SOPORTE	Cartulina BKF (Rives-France)	TAMAÑO	M 54x73 S. 54x73
EDITOR	Ives Riviere (Paris)	TIRADA	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	F. Saludes 6/30
TEXTO			
REFEREN.	Catálogo: Exposición ... op. cit.		

LOS LÁPICES 1975 (Estampa)

De características similares a la anterior se recurre a una imagen procedente del cine negro americano donde se muestra la violencia del género: un pistolero abatido sobre el suelo y como contrapunto un elemento que hace referencia a la actividad creadora de la pintura., la cja de colores Alpino y unos lápices extendidos irregularmente sobre la superficie.

Esta construcción sigue la forma de collage de imágenes sobre un fondo blanco sin guardar una perspectiva lógica entre ellas. En el otro extremo el fragmento de un periódico roto.

El realismo fotográfico del recorte de periódico, la caja de Alpino (resuelta por una tricromía) y los lápices de colores, contrastan con la imagen del gánster casi monocromo y con un tratamiento casi grafístico.

El color de las sombras de los lápices, así como el de la caja está mezclado de base transparente, lo que permite que el color actúe como veladura permitiendo ver las formas sobre las que se proyecta, tratamiento poco habitual en los trabajos del Equipo Crónica al menos en las primeras etapas.



TÍTULO	Pintar es como golpear (Estampa)		Nº CAT.	61
FECHA	1975	Nº TINTAS	30	
SOPORTE	Cartulina BKF (Rives-Franco)	AÑO	M54x73	S54x73 sg
EDITOR	Ives Riviere (París)	TIRADA	140 ej.+ 30 E.A.	
TALLER	Ibero Suiza	COLECCIÓN	F. Saludes 6/30	
TEXTO	Dulce vecino de la verde selva huésped del ...			
REFEREN.	Catálogo: Exposición ... op. cit.			

PINTAR ES COMO GOLPEAR 1975 (Estampa)

Se mezcla una iconografía procedente de tres lenguajes: el cinematográfico, el pictórico y el literario. Este tema es el mismo

que el de una pintura de 1972, aunque en aquella no aparece esta manifestación literaria y existen ciertas diferencias ya que se han eliminado aquí unos tubos de pintura.

Los tres códigos confrontados se diferencian en su tratamiento plástico. Los dos personajes cinematográficos están reducidos a una gama de color (gris y negro) que recuerda la procedencia de estas imágenes del género de cine americano y la diferencia del resto de la obra. Las manchas o pegotes de pintura están formuladas con tintas planas utilizando varios matices del mismo color con el fin de dar volumen a la forma; y, por último, se describen diversos y cortos textos literarios con un mismo tipo de caligrafía.



TITULO	El día que aprendí a escribir (Estampa)	Nº CAT.	62
FECHA	1975	Nº TINTAS	17
SOPORTE	Cartulina BFK(Rives-France)	TAMAÑO	M 73x54 S 73x54 sg
EDITOR	Ives Riviere (París)	TIRADA	140 ej.+ 30 E.A.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	F.Saludes 6/30
TEXTO	-		
REFEREN.	GARNERIA, José Equipo Crónica Gazete del Arte nº 49 15.x.75.		

EL DÍA QUE APRENDÍ A ESCRIBIR 1975 (Estampa)

Este mismo tema había sido ya pintado en 1972 en un cuadro en el que se utilizó la misma iconografía salvo alguna variación. Aunque las diferentes dimensiones cambian sensiblemente la distribución de los elementos: así, una de las figuras (la sexta) aquí aparece cortada. A pesar de la existencia de las pinturas para elaborar las serigrafías se partía de un gouache elaborado expresamente y que busca acoplarse a las características propias del medio serigráfico.

La iconografía como la mayoría de obras de esta serie procede de tres estadios: uno es el plástico-pictórico que en este caso es una imagen de Lichstetein de gran plasticidad, las manchas grises y negras se combinan con otras tramadas. El otro es el cine negro americano del se ha escogido a cuatro pistoleros, uno de ellos con los ojos tapados. En un tercer estadio la iconografía abarca cuatro elementos: un cuaderno, una cajetilla de tabaco, una pluma de palillero y un texto literario. Estos hacen referencia tanto a a imágenes de posguerra como a vivencias propias que se subrayan en el título, lo que marca el carácter subjetivo e íntimo patente en algunos temas de la serie.



TITULO	Bodegón Español (Calendario)	Nº CAT.	63
FECHA	1975 (diciembre)	Nº TINTAS	8
SOPORTE	Cartón (blanco satinado)	TAMAÑO	M 39,2x31,4 S 39,2x31,4 sg
EDITOR	Part. Comunista de España	TIRADA	?
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés
TEXTO	Bodegón Español/Dep. Legal V204-1975 Ibero Suiza Rey D. Jaime, 5 Valencia		
REFEREN.	-		

BODEGÓN ESPAÑOL 1975 (Calendario)

El especial diseño de este trabajo serigráfico, estampado sobre base de cartón, estaba creado por el Equipo Crónica, para integrar en la propia composición, en forma de collage, el taco de hojas de un calendario, como si éste fuera un elemento más del bodegón.

Por sus características técnicas este trabajo podría figurar como una obra gráfica de no ser porque la finalidad era la de un calendario y como tal fue registrado en el depósito legal y estampado en serigrafía en un pie de imprenta que figura en el margen inferior izquierdo.

La composición está basada en un bodegón de Juan Gris (1887-1927) al cual se le han incorporado diversos elementos iconográficos de la pintura de varios artistas, entre ellos una botella y copa procedente del cuadro "Tertulia

del Pombo” de Gutiérrez Solana, una bombilla con tulipa radiada extraída del cuadro “Guernica” de Picasso, un retrato de una pintura de Saura t un dibujo de Manolo Millares, situado sobre la superficie de una mesa, cuyo plano aparece abatido frontalmente al igual que el taco de hojas del calendario (encoladas posteriormente) sobre la tapa de las cuales aparecía una imagen abstracta delo informalista A. Tàpies.

En esta serigrafía ya aparecen los grafismos característicos de este período, principalmente el de la barra de grafito, que dibuja algunas partes del bodegón y dan forma al veteadado de la madera y de otros objetos (botella, copas y cebolla), se recurre a esta técnica para dar volumen a los cuerpos perdiendo el carácter de tinas plana y recortada, aunque ésta también aparece en parte de la superficie. Se hace uso así mismo de la caligrafía de pluma para trascibir los dibujos de Saura y Millares.



TITULO	Homenaje a Miguel Hernández (Estampa)		Nº CAT.	64
FECHA	1976 (marzo-abril)		Nº TINTAS	6
SOPORTE	Cartulina 250 gr	TAMAÑO	M 65x50 S 65x50 sg	
EDITOR	Galería 42	TIRADA	80 ej.+ 25 P.A.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis 2/35	
TEXTO	EQUIPO CRONICA/Galería 42/març-abril 1976 Rambla de Catalunya, 42 Barcelona-7/Obra gráfica y múltiples			
REFEREN.	1967-76 Dep.L. V-669-1976- Ibero-Suiza Valencia. JULIAN, Inma La alternativa democrática de los pin-tires valencianos. Gazeta del Arte, nº 63, año IV,15.2.76			

HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ 1975 (Estampa)

De forma similar a muchas de las obras del equipo, en las que se toma como punto de partida un cuadro concreto y sobre el que se comportan una serie de elementos pictóricos o con procedencia de los denominados “mass-media”, en esta serigrafía se ha partido de un fotomontaje de Josep Renau de 1938. El tema del mismo viene a ser una exaltación del carácter del campesino español mediante las imágenes de un pueblo lejano con una pesada nube sobre el firmamento, los surcos de una tierra arada y en primer término un campesino con sombrero y una horca en las manos. De este fotomontaje se

hace una toma literal sin variar la conformación del conjunto, traducido a un procedimiento pictórico, manteniendo el acusado carácter realista. La única diferencia entre ambos se encuentra en que han desaparecido dos imágenes que dan significado a la obra de Renau, el campesino de primer término y el escudo-blasón de España, ángulo superior izquierdo.

Un elemento nuevo que aparece en la composición del equipo es una portada del libro “El rayo que no cesa” de Miguel Hernández de una popular edición de los años 60, la colección Austral de Espasa Calpe S.A. La portada es de un realismo fotográfico, el texto y el anagrama son una fiel reproducción de ésta, mientras que la tinta marrón es una trama comercial con un efecto de (muaré).



TITULO	El pintor y la modelo (Estampa A.L.)		Nº CAT.	65
FECHA	1976 (marzo)	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Cartulina 250 gr	TAMAÑO	M 65x50 S 65x50 sg.	
EDITOR	Galería 42	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Vicente García	
TEXTO	EQUIPO CRONICA/Galería 42/març-abril 1976. Rambla de Catalunya, 42 Barcelona-7/Obra gráfica y múltiples 1967-76/Dep.L. V-669-1976 Ibero-Suiza Valencia.			
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica y múltiples ... Op.cit.			

EL PINTOR Y LA MODELO 1976 (Estampa)

La edición de esta serigrafía se realizó con motivo de la exposición de “Equipo Crónica. Obra gráfica y múltiples 1967-1976” en la Galería 42 de Barcelona. Se efectuó una tirada aparte con el texto que sirvió como cartel anunciador de dicha exposición. En el catálogo esta obra aparecía con el título de “Serigrafía”. (201)²⁰¹

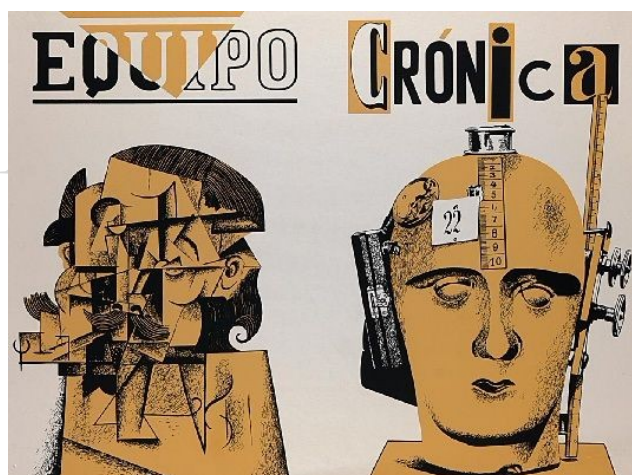
Esta estampa se presentó de forma aislada, por lo que no guarda relación expresa con otras serigrafías. Sin embargo, por la temática tratada puede

²⁰¹ (201) *Equipo Crónica. Obra gráfica y múltiples 1967-1967*. Catálogo exposición Galería 42, Barcelona, 1976.

adscribirse a la serie pictórica “Ver y hacer pintura” desarrollada entre 1975 y 1976 en la que se propone una reflexión sobre una realidad pictórica ya existente, en la que el Equipo Crónica proyecta su propia actividad que se tradujo en la elaboración de lenguajes u en propuestas sobre nuevas situaciones desde la que mirar la imagen artística. (202)²⁰²

La imagen representada en esta ocasión es una de las varias versiones que Picasso realizó del tema “Tres músicos” de 1921 la cual aparece completa sobre el lienzo situado en un caballete (utilizado en otros temas de esta serie). Extraído del cuadro, un fragmento de este tema.

Otra característica frecuente en esta serie es la aparición de textos sobre la propia imagen como el que figura en esta superficie “El pintor y la modelo” que siempre hace referencia al proceso creador sobre las dos funciones “ver y a ver”.



Valencia. M.Silvestre

TÍTULO	Equipo Crónica (Estampa)		Nº CAT.	66
FECHA	1976 (marzo)	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Cartulina 250 gr.	TAMAÑO	M 49x60 S 49x63,5	
EDITOR	Galería 42	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manuel Valdés 35/75	
TEXTO	EQUIPO CRÓNICA			
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica i múltiples, op.cit.			

EQUIPO CRÓNICA 1976 (Estampa)

Editada paralelamente a “El pintor y la modelo” por la Galería 42 de Barcelona, esta estampa pertenece también a la serie “Ver y hacer pintura” (1975-76). A pesar de ello, ambas estampas no guardan una relación en sus características estilísticas, ya que aquella se apoyaba en el color, mientras que esta utiliza la riqueza del grafismo quedando el color reducido a dos tonos: amarillo-ocre y negro, a pesar de estar resuelto con seis tintas, estando su mayor riqueza expresiva en la variedad gráfica.

²⁰² (202) *Taller de arte contemporáneo: Equipo Crónica*. Ediciones J.B./Galería Juana Mordó, Madrid, 1976, pág. 23

La temática incide igual que todo este conjunto de obras en el “lenguaje pictórico” siendo su característica común la utilización de textos. En esta obra se propone una reflexión sobre el Equipo Crónica de ahí que el texto sea su propio nombre, del que se realiza un análisis formal con los caracteres barajando distintas soluciones plásticas: Letras macizas, de línea, de color e inclusive variando su forma.

Las imágenes representan dos cabezas que, aludiendo indirectamente a los componentes del equipo, tratan de representar a los dos artistas utilizando la fórmula clásica del autorretrato; para esto se valen de la imagen de una cabeza extraída de un dibujo cubista de analíticas formas y otra procedente de una escultura de diversos materiales (“Cabeza mecánica” (1919.20) de Raoul Hausman).

A pesar de su distinta procedencia, estas imágenes reciben el mismo tratamiento: manchas de color ocre para todo el fondo de la estructura, modelando sus formas mediante el claroscuro producido con el grafismo, a manera de un dibujo de tinta china.

LOS INTELECTUALES Y LAS VANGUARDIAS 1976 (Serie de cinco estampas)

Aunque reproducidas en 1976, esta serie de cinco estampas tienen su paralelismo con otros tantos lienzos de igual título y tema y que el Equipo pinto entre los años 1974-75 junto a otro conjunto de cuadros de distinto argumento, y que, según el propio equipo, estos trabajos “aún no constituyen una serie completa, pues muchos de los temas que se contiene en ellos no han sido desarrollados en su totalidad”. (203)²⁰³ Fueron clasificados en cinco apartados: “Pintura del ‘género histórico’” (el ajusticiamiento como tema), “Los intelectuales y las vanguardias”, “Imágenes de la victoria”, “Sobre el lenguaje” y “El informalismo, primera respuesta”.

Las serigrafías generadas a partir de cinco témperas originales que muestran gran similitud con los lienzos, como si se tratara de una réplica, pero difieren en los detalles, ganando mayor riqueza plástica al introducir nuevos elementos en algunas de las composiciones, unido a la gran profusión de títulos y la variedad de recursos gráficos, (reproducción de fotos tramadas entre otras) que la pintura no permite, supliendo de esta forma los difuminados de algunos de los colores que aparecen en los cuadros.

²⁰³ (203) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Op. cit. pág. 109



TITULO	La Ficha (Estampa)	Nº CAT.	67
FECHA	1976	Nº TINTAS	18
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 90 x 75 S 90 x 75 sg
EDITOR	V.García/E. Crónica	TIRADA	15 ej.
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Manolo Valdés 75/75
TEXTO	Jardiel/Francis Picabia//Proyecto de ficha doble para Enrique Jardiel Poncela y Francis Picabia artífices de la vanguardia antiformal o el intento de ver la cultura a través de un cristal de color nuevo./ Equipo Crónica. agosto del 74//Pito doble.		
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica i multiples, op. cit. en él figuran 100 ej.		

LA FICHA 1976 (Estampa)

Mediante dos fotos (los artistas Jardiel Poncela -escritor- y Francis Picabia -pintor-) se presenta la ambivalencia de los lenguajes, en una ficha de domino “Pito doble” y un texto del Equipo Crónica en el que se expone este juego visual o “Proyecto de ficha doble para Enrique Jardiel Poncela y Francis Picabia artífices de la vanguardia anti formal, o intento de ver la ‘cultura’ a través de un cristal de color nuevo”.

La principal diferencia con la pintura se halla en la incorporación de un fondo alrededor de este recuadro en el que, en una discreta forma por el poco contraste de los colores (bitono), se amplía la información representando algunas obras de estos autores.

Sobre la superficie blanca simulando un papel aparecen los distintos textos con letra autógrafa y las tres imágenes.

La resolución está limitada al uso de tintas planas a diferencia del cuadro en el que aparecen algunos difuminados. En las fotos se vuelve a la utilización de una capa de barniz con el fin de emular su procedencia. Se hace una clara diferencia entre la imagen principal, en la que se extrema la definición de todos los objetos por medio de una variedad de tintas, y las imágenes del fondo simplificadas a dos tonos de color marrón.



TÍTULO	En el café (Estampa)		Nº CAT.	68
FECHA	1976 (septiembre)	Nº TINTAS	27	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 80x71 S 90x75	
EDITOR	V. García/E. Crónica	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Manolo Valdés 35/75	
TEXTO	Apollinaire y Ramón Gómez de la Serna se reúnen para planear/el asesinato del concepto.			
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica i multiples ... op. cit. en él figuran 100 ej.			

EN EL CAFÉ 1976 (Estampa)

La iconografía utilizada para representar a los dos intelectuales a los que se hace referencia en el trabajo (Guillaume de Apollinaire y Ramón Gómez de la Serna) es las caricaturas de estos dos escritores. Ambos están tratados mediante un dibujo lineal y esquemático que dan gran simplicidad de color y formas.

Siguiendo el mismo carácter gráfico se combinan las letras del nombre de Ramón, así como las del Pombo, junto con otros componentes alusivos a este café: botella de agua y vaso.

En la parte inferior de la composición se incluyen además un libro abierto, una pipa y un retazo de mesa de madera todo ello procedente de pinturas cubistas.

Sobre estas imágenes, en el gran plano del fondo (mese) se ha situado una pluma estilográfica, elemento que hace referencia a la actividad escritora de ambos intelectuales. Esta ha sido tratada con un sorprendente realismo, fruto de un exhaustivo modelado mediante pequeñas manchas de tintas planas que da volumen a la forma e inclusive arrojan una sombra sobre la base para lograr mayor efecto,

A diferencia del cuadro, en la serigrafía aparecen en ángulos opuestos los fragmentos de un marco incompleto.



TITULO	El Telegrama (Estampa)		Nº CAT.	69
FECHA	1976	Nº TINTAS	31	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 75x87	S. 75x90
EDITOR	V. García/E. Crónica	TIRADA	75 ej. --	
TALLER	Loía Giménez	COLECCION	Manolo Valdés 35/5	
TEXTO	VALENCIA 16-11-75 NUESTRO DESEO SERIA ESTAR ENTRE VOSO TROS/ESTA NOCHE DESDE AQUI OS RECORDAMOS /EQUIPO			
	CRONICA/1. José Caballero/2.Eduardo Ugarte.....			
REFEREN:	Catálogo.Obra gráfica i múltiples ... op. cit., en el figuran 100 ej.			

EL TELEGRAMA 1976 (Estampa)

La composición representa de forma frontal a un grupo de 29 personas reunidas entorno a la mesa de un café, distribuidos en distintos planos: de pie y sentados, de manera intencionada para que todos queden dentro del encuadre del fotógrafo hacia el que se dirigen sus miradas; a pesar de esto, una cabeza queda cortada por el lateral izquierdo, una pared y un perchero y un papel con dibujos geométricos hacen de fondo.

La imagen procedente de una fotografía (foto testimonio), recoge una reunión de intelectuales representantes de la generación del 27. El Equipo Crónica, realizando una transgresión estilística, ha traducido ésta en pintura, dando notas de color a cada uno de los rostros, trajes y demás elementos que aparecen en ella. Al pie de esta imagen figura una lista con los nombres de cada uno de los asistentes precedido de un número que corresponde al asignado sobre la cabeza de éstos, técnica usual en las reproducciones de estos documentos gráficos.

Sobre la propia imagen y el el lateral inferior derecho aparece sobrepuesto, mediante un efecto de “tromp l’oeil”, un telegrama que proyecta una leve sombra el plano de la recontextualizada fotografía en el que figura el texto “VALENCIA 14-11-75 NUESTRO DESEO SERIA ESTAR ENTRE VOSOTROS/esta noche desde aquí os recordamos/equipo crónica”.



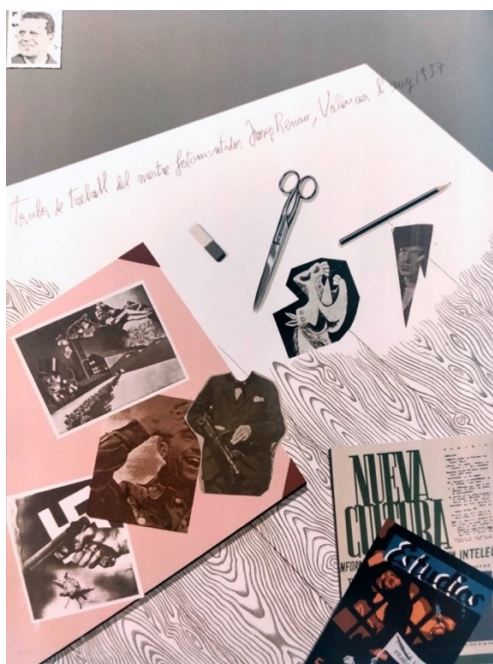
TÍTULO	Solana en París (Estampa)		Nº CAT.	70
FECHA	1976	Nº TINTAS	24	
SOPORTE	Cartulina 250 gr S/M	TAMAÑO	M 90x75 S 90x75 sg	
EDITOR	V. García/E. Crónica	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Manolo Valdés 35/75	
TEXTO	José Gutiérrez/Solana, feroz na-/cionalista, visita París / acompañado de un jamón de Serón, taliman contra/la vanguardia			
REFEREN.	Catálogo : Obra gráfica i multiples ... op.cit, en			
	81 figura 100 ej.			

SOLANA EN PARÍS 1976 (Estampa)

Sobre una de las vistas que Robert Delaunay (1885-1941) pintó de la torre Eiffel de París se inscribe un retrato del pintor español José Gutiérrez Solanas (1886-1945). Ambos artistas coetáneos sirven de contrapunto para ofrecer dos conceptos bien distintos de la forma de creación plástica ya que Solana como lo ha calificado Camilo José Cela “fue un clásico en cuanto que no admitió desmelenamiento de ninguna suerte de romanticismos; en cuanto procuró reflejar lo que veía con la mayor precisión y la más exacta objetividad posibles” (204)²⁰⁴. También, una tercera imagen montada sobre las dos anteriores: una pieza de jamón serrano que como indica el texto incluido en la composición, sirve a Solana de “talisman contra la vanguardia” en su visita a París en 1928.

Este conjunto que en el cuadro aparece aislado, en la serigrafía simula ser una tarjeta postal o foto con fondo blanco, el cual hubiera sido montado en un álbum mediante cuatro ángulos o punteras pegados a una hoja gris. Al pie de la imagen figura el texto “Enero, 1928”. Este contraste entre el blanco de la foto y el gris del fondo parece enmarcar y dar mayor fuerza a la composición.

²⁰⁴ (204) CELA, Camilo José *La obra literaria del pintor Solana*. Alfaguara, Barcelona, 1957, pág. 23.
296
[Escriba aquí]



TITULO	Renau fotomontador (Estampa)	Nº CAT.	71
FECHA	1936 (septiembre)	Nº TINTAS	41
SOPORTE	Cartulina: S/M	TAMAÑO	M 90x75 S. 90x75 sg
EDITOR	V. Garcia/E. Crónica	TIRADA	75 ej.
TALLER	Lola Giménez	COLECCION	Manolo Valdés 35/35 Biblioteca Nacional
TEXTO	Taula de treball del nostre fotomontador Josep Renau, València l'any 1937.		
REFEREN.	Catálogo: Obra gráfica i múltiples ... op. cit, en él figuran 100 ej.		

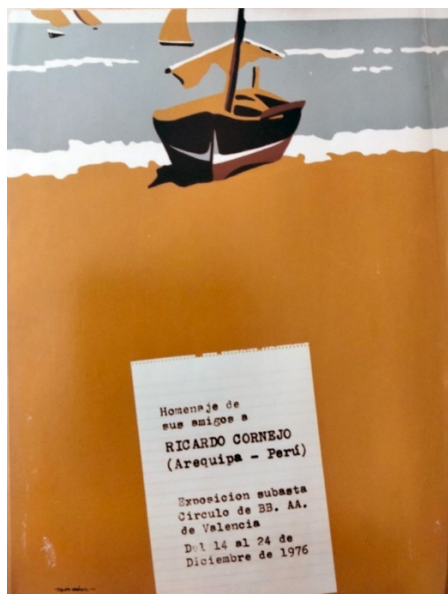
RENAU FOTOMONTADOR 1976 (Estampa)

Sin variaciones formales importantes respecto al cuadro del mismo tema, en este trabajo se representa un gran plano con texturas de madera (mesa), sobre él diversas imágenes: recortes de fotos, tijeras, lápiz y goma, los cuales hacen referencia a la faceta artística de Josep Renau (1907-1982) como fotomontador, actividad que desarrolló entre otras (pintor, cartelista, muralista, etc.).

Dos revistas aparecen en el ángulo inferior derecho “Nueva Cultura” y “Estudios” que reflejan esas inquietudes intelectuales de Renau. En el ángulo opuesto una foto del artista como si estuviese sujeta con un clip. Todas estas imágenes ambientan la obra en un momento concreto, el año 1937 como se indica en el propio texto: “Taula de treball del Mestre fotomontador Josep Renau, València l'any 1937”, el Guernica de Picasso con el cual Renau tuvo una relación directa, la Cruz Gamada nazi, un gánster americano, las revistas culturales españolas del momento, etc.

El tratamiento estilístico está plenamente diferenciado en cada uno de los elementos para recuperar el carácter de la procedencia de estas imágenes: tramas fotográficas para los recortes de periódicos, grafismos y pinceladas para el caballo del Guernica, tintas planas para la foto de Renau con la capa de barniz para obtener la calidad de papel brillo y colores mates para las revistas.

Otro elemento plástico perfectamente aprovechado es la interrupción del grafismo de la mesa, determinando un plano blanco que limita el espacio en el que sitúa algunas imágenes para que éstas cobren pleno valor sin confundirse.



TITULO	Homenaje a Ricardo Cornejo (cartel)	Nº CAT.	72
FECHA	1976	Nº TINTAS	4
SOPORTE	Papel 70 gr.	TAMAÑO	M 79,5x65,5 S 79,5x65,5sg
EDITOR	Comisión homenaje R.C.	TIRADA	- 75
TALLER	Armando Silvestre	COLECCION	Armando Silvestre
TEXTO	Homenaje de/sus amigos a/RICARDO CORNEJO/(Arequipa-Perú)/ Exposición subasta/Círculo de BB.AA./ de Valencia/Del 14 al 24 de /Diciembre de 1976.		
REFERENC:	-		

HOMENAJE A RICARDO CORNEJO 1976 (Cartel)

Este cartel realizado con motivo del homenaje de sus amigos a Ricardo Cornejo, presenta unas características estilísticas bien diferenciadas de las obras de este mismo período, precisamente por el carácter de encargo. En esta composición el elemento iconográfico aludido es relegado a un segundo término, mientras que el plano del suelo parece estar abatido para cobrar mayor espacio y predominio: es un esquema que sirve de base a diversas obras de otros períodos y series como "Partida de billar" 1978, (catálogo 74) o "Temas urbanos" 1979 (catálogo 90) obra, esta última con la que guarda gran similitud.

Sobre el tema de J. Sorolla, representando un paisaje de playa y usando colores representativos de este pintor, aparece integrado, "a posteriori" con la técnica del collage (adherida a la propia pintura, aparecía en el boceto original) una hoja blanca arrancada de un cuaderno en la que figura el texto: "Homenaje de sus amigos a RICARDO CORNEJO (Arequipa-Perú) Exposición subasta Círculo de BB.AA. de Valencia. Del 14 al 24 de diciembre de 1976".



TITULO	E. CRONICA, Galería Poll, Berlín (Cartel)		Nº CAT.	73
FECHA	1976	Nº TINTAS	9	
SOPORTE	Papel	TAMAÑO	M 59,5x50 S 61,5x76	
EDITOR	Galería Poll	TIRADA	-	
TALLER	-	COLECCION	Manolo Valdés	
TEXTO	Equipo Crónica in der Galerie Poll Berlin/27.9 bis 6.11.1976, Kurfürstendamm 185, Di-Fr 11-13 y 16-19, Sbd. 11-15 Uhr.			
REFEREN.	-			

EQUIPO CRÓNICA Galería Poll 1976 (Cartel)

Editado con motivo de la exposición del Equipo Crónica en la Galería Poll de Berlín, del 27 de septiembre al 6 de noviembre, y reproducido por encargo de esta galería, muestra diferencias sustanciales de colorido y tratamiento con respecto a los habituales trabajos del equipo.

El tema que aparece en este cartel corresponde al de la serie “Ver y hacer pintura” en el que se representa la imagen de un espectador, con sombrero y abrigo, extraído de la iconografía de Renee Maigret, que contempla la luna situada sobre su cabeza, El cuadro limitado por el marco en la parte inferior está compuesto por fragmentos de varias pinturas en el que aparecen dos figuras de espaldas sobre una composición de Juan Gris, “Persiana al sol” de 1914.

La serigrafía reproducida a nueve tintas utiliza fundamentalmente las manchas de color plano combinadas con finos degradados para matizar las formas de la imagen cubista.



TITULO	Polil (Estampa)		Nº CAT.	74
FECHA	1977	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Cartulina 250 gr.	TAMAÑO	M 50,3x40 S 50,3x40 sg	
EDITOR	Museo Int. de la Resist. Sr. Allende	TIRADA	110 ej.+XI, P/A + 11 H/C	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés	
TEXTO	CHILE			
REFEREN.	Formó parte de la carpeta: "Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende"			

POLIL 1977 (Estampa)

Esta serigrafía se edita de forma independiente con motivo de la edición de una carpeta bajo el título “Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende” para obtener fondos con su venta.

Por la temática y fechas, la ténpera preparatoria para esta serigrafía fue extraída de la serie pictórica “La parábola” desarrollada en los últimos meses de 1977, siendo junto a la titulada “Paisaje” las dos únicas obras gráficas pertenecientes a esta serie. Sin embargo, ésta no conserva las características fundamentales de las ocho telas y seis dibujos en los que se utiliza de forma permanente la iconografía del cuadro de Brueghel “La parábola de los ciegos” junto con imágenes de la publicidad de posguerra (Veterano, Osborne, Nitrato de Chile, Polil, etc.) combinando unas formas geométricas (esferas, barras, cilindros metálicos, etc.) que proporciona un alto grado de agresividad.

A pesar de la reducida iconografía que aparece en este trabajo con relación a las pinturas de la serie, la imagen publicitaria de “Polil” es constante, así como la utilización de recortes de periódicos. También aparece la palabra “Chile” particular de este trabajo en alusión al destino que tenía.

Los recursos plásticos empleados son reducidos (tintas planas, grafismos - que modelan tanto el claroscuro de la figura como el del periódico-). El collage de los papeles ha reproducido en serigrafía por procedimiento fotomecánico.

LA PATIDA DE BILLAR 1976-1977
(Autonomía y responsabilidad de una práctica)

Dentro del conjunto de obras de esta serie “La partida de billar” que el Equipo Crónica desarrolló entre las postrimerías de 1976 y 1977 (205)²⁰⁵ realizaron cuatro obras gráficas, editadas por Maeght, de las que dos fueron serigrafías: “El”, “Punto y línea sobre verde” (las tituladas “Carta de colores” y “Las bolas” en litografía por lo que no se incluyen en nuestro estudio) estampadas sobre papel Arches de 50x50 cm, con una tirada de 100 ejemplares (206)²⁰⁶. Las características estilísticas son muy similares en los cuatro trabajos y tienen correspondencia salvo algún detalle con los cuadros (pinturas) de igual título.

La temática de toda la serie toma como imagen soporte distintas perspectivas de la valenciana sala de billar “Billares Colón”, en las que integran una variada iconografía procedente de la pintura moderna, que como el propio equipo ha señalado: “es un elemento metafórico que utilizamos como reflexión de la práctica artística billar = pintura” (207)²⁰⁷.



EL 1978 (Estampa)

La representación de la sala de billar aparece en una perspectiva forzada en la que el punto de vista (más bajo de lo habitual) es el de un jugador al inclinarse para realizar una jugada. Desde esta posición las mesas apenas son visibles, mientras que el plano del techo cobra gran protagonismo,

²⁰⁵ (205) *La partida de billar. Equipo Crónica*. Catálogo exposición, Malería Maeght, febrero-marzo 1978. Barcelona.

²⁰⁶ (206) *Litografías y grabados originales*. Catálogo de la Galería Maeght, Barcelona, 1984.

²⁰⁷ (207) GARCIA, Manuel *El billar y la práctica artística. Entrevista con el Equipo Crónica*. El Viejo Topo, nº 14, nov. 1977.

mostrándola cara iluminada de los focos de luz (tanto las pantallas de luz directa sobre las mesas como las de luz ambiental en un plano más elevado).

Los tonos oscuros de las paredes y techos de la sala a la que se ha eliminado las ventanas de luz exterior contrastan con la rabiosa intensidad de los puntos iluminados (puerta y focos) que carentes de matices producen una uniformidad. A ello se une la enorme simplificación de elementos de la sala a estructuras geométricas (paredes, puerta de entrada de color naranja y pantallas de luces) dando a la escena una sensación de irrealidad a lo que contribuye las manchas de color plano (tratamiento de toda la obra al igual que la pintura).

La iconografía restante se limita a un plano blanco con un esquema geométrico (que constituye la única diferencia con la pintura, en la que en su mismo lugar aparecen las letras “el” forma reducida alusiva al nombre de Lissitzky, y una mano con compás sobre el dibujo de una que también aparece una trama gráfica que también ha desaparecido de la obra gráfica).

La serigrafía artística en V



TITULO	Punto y línea sobre el verde(Estampa)	Nº CAT.	76
FECHA	1978	Nº TINTAS	10
SOPORTE	Cartulina 315 gr	TAMAÑO	M 72x54 S. 72x54 sg
EDITOR	Galería Maeght	TIRADA	75 ej.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A
TEXTO	-		
REFEREN.	Catálogo: Litografías y grabados originales . Gal. Maeght, Barcelona.		

PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL VERDE 1978 (Estampa)

302

[Escriba aquí]

La composición aparece dominada por una mesa de billar sobre la que se extiende ostensiblemente la superficie verde del tapete representada por el abatimiento de este plano. En la parte superior la imagen cortada de un jugador, del que sólo se ve un fragmento del cuerpo y las manos que sostiene el taco apunto de golpear las bolas. La parte posterior aparecen los muros de la sala de billar (a diferencia de la pintura, donde matizan las formas de unos azulejos y una ventana, aquí se simplifica a una superficie de tintas planas).

Desde las bolas se inicia una línea de trazos que se intercala con unas formas curvas, rectas y círculos, extraídas de una composición de Kandinsky resuelta de manera monocroma sobre el blanco.

La integración de ambas imágenes se produce tan equilibradamente que las formas de este tema abstracto parecen ser el principal motivo de la obra y el resto se supeditase a ellas.

La en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Paisaje (Estampa)		Nº CAT.	77
FECHA	1978	Nº TINTAS	8	
SOPORTE	Cartulina 317 gr	TAMAÑO	M 52,5x36,5 S 70,5x50	
EDITOR	Partido Comunista P.V.	TIRADA	125ej.+29 P/A	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés	
TEXTO	"Paisaje"			
REFEREN.	Forma parte de la carpeta: "Obra gráfica valenciana" (Ver apdo. 2.5.1). Genovés, Saura y Teixidor			

PAISAJE 1978 (Estampa)

Ésta, junto con otras cinco serigrafías de J. Genovés, Equipo Realidad, J. Renau, A. Saura y J. Teixidor, formó parte de la tercera carpeta editada por el Partido Comunista, titulada "Obra Gráfica Valenciana".

El trabajo se adscribe a la serie pictórica “La Parábola” de 1977, de ella recoge parte de la iconografía utilizada en uno de los cuadros (edificios del paisaje) aunque se han eliminado los elementos más significativos, las figuras del cuadro de Brueghel “La parábola de los ciegos”, así como las referencias a las imágenes publicitarias de posguerra (Polil, Veterano Osborne, Sandermans, etc.), sin embargo conserva una de las características comunes en todos las pinturas, los colores dominantes que son los ocre, los marrones, los grises, los verdes y el negro.

Un elemento plástico que había sido introducido en estos cuadros es retomado para dar contraste y dinamismo a la composición, que en la serigrafía se hace más estática: las luces básicas que representan la lluvia en dirección oblicua.

A este paralelismo entre pintura y serigrafía se le opone un aspecto que diferencia ambos trabajos, el tratamiento estilístico. Mientras las pinturas habían perdido gran parte del rigor de la tinta plana pasando a un dominio de los sfumatos y las medias tintas, conseguido de alguna forma por la introducción del óleo, en la serigrafía se mantiene éste en todo el trabajo a excepción de los grafismos de color negro, tratamiento que perdura desde su aparición en la “Serie negra” de 1972 y que es en esta obra una de las últimas en las que se emplea, al menos con este carácter de pluma.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TÍTULO	El lector (Estampa)		Nº CAT.	78
FECHA	1978	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Super-Alfa (Guarro)250 gr.	TAMAÑO	M 67,4x56 S 74,4x60,3	
EDITOR	?	TIRADA	75 ej	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFERENC.	-			

I g en Valencia. M.Silvestre

EL LECTOR 1978 (Estampa)

La edición de esta serigrafía se realizó de forma aislada, lo que constituye un ejemplo de las denominadas “estampas sueltas”, a ello hay que añadir que cronológicamente está situada entre dos series pictóricas: “La parábola” (1971) y “Paisajes urbanos” (1979). Si por su fecha, 1978, no guarda relación con esta última serie, por su temática y estilo está dentro de ella.

En “Paisaje urbano” el tema aludido es la ciudad y, en ocasiones, la playa, recogándose abundantes variaciones que se fundamentan en una “generalización argumental, valoración de los medios comunicativos indirectos frente a los directamente explicativos, nuevas posiciones con respecto a las referencias de otros pintores, etc.” (208)²⁰⁸. En todas estas obras se recurre a unos elementos que intentan reflejar desde un punto de vista sociológico la relación entre la ciudad y sus habitantes. En esta serigrafía se muestran algunos de estos detalles pertenecientes a ambas partes: la ciudad, con sus calles, sus aceras y bordillos por la que van y vienen unos transeúntes (habitantes) extraídos de la iconografía de George Grosz; y un fragmento de

²⁰⁸ (208) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Op. cit. pág. 111

un personaje anónimo que sentado lee un periódico mostrando una actitud como si estuviera sentado en cualquier espacio de la ciudad.

Sin embargo, el tratamiento estilístico no se corresponde plenamente con el de los posteriores trabajos que también pertenecen a la serie “Paisaje urbano”, el grafismo aún conserva las características de dibujo de pluma (éste se hará más gestual) y la tinta plana cobra ciertas texturas por la transparencia de algunos colores (bordillo de la acera) e inicia tímidamente la rotundidad de pincelada de la siguiente etapa.



TITULO	El pintor pintado (Estampa A.L.)		Nº CAT.	79
FECHA	1978	Nº TINTAS	15	
SOPORTE	Super-Alfa(250 gr. Guarro)crema	TAMAÑO	M 75,5x58 S 77,5x58 sg	
EDITOR	Galería Yerba	TIRADA	100 ej.+XXV P/A	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llópiz P/A	
TEXTO	PINTURAS-DIBUJOS-OBJETOS/EQUIPO CRONICA/"YERBA"/ VIÑADEL, 6-MURCIA/Octubre-1978.			
REFEREN.				

EL PINTOR PINTADO 1978 (Estampa) (Cartel)

Publicada esta serigrafía con motivo de la exposición del Equipo Crónica en la galería Yerba de Murcia en octubre de 1978, constituyó a su vez un “avant letre” del cartel anunciador de la misma-.

Esta obra, separada en el tiempo cuatro años, conecta con la serie “Oficio y oficiantes” de 1973-74 en la que se propone una reflexión sobre la actividad artística, aunque la temática está directamente relacionada con un conjunto de 20 múltiples de cartón piedra que, con el título “El pintor pintado”, se presenta a tamaño natural con paleta y pincel en mano, diferenciado cada uno por un determinado estilo artístico (cubista, naif, dada, expresionista, etc.).

Esta comparación aparece estructurada por un gran cuadro de azul de fondo y sobre ella una gran pincelada procedente de la obra de R. Liechtenstein representando el cuadro que realiza el pintor. La figura es de características diferentes a la de los múltiples, tanto porque aquellas eran corpóreas como por no tener éstos elementos que la identifiquen con un estilo pictórico concreto.

Sin embargo y a pesar de la relación temática con los múltiples de 1974, las resoluciones estilísticas de la serigrafía están más en consonancia con las obras realizadas en el año 1978; uno de rasgos representativos es el acabado de ciertas manchas de color en límites irregulares mostrando en ellas la textura de la pincelada, más apreciable en el azul claro del fondo. En otras son colores difuminados por calidades de grafismo o pequeños barridos del pincel.

Otro aspecto, este formal que separa a esta estampa de las anteriores y que empieza a ser común en todas las obras del último periodo (1979-81) es el tipo de soporte empleado, generalmente Super-Alfa de Guarro, de color crema, con la particularidad de que las barbas típicas de este papel aparecen respetadas, sin guillotinar.

4.3.7. (1979-1981) Abandono de la pinta plana

- 1979 El crimen de Cuenca -Ilustraciones- (*Serie de 12 estampas*)
- 1979 Personaje con periódico *Estampa*
- 1979 Temas urbanos *Estampa (Cartel)*
- 1979 Serigrafía *Estampa*
- 1980 Café *Estampa*
- 1981 Bufona nacional *Estampa*
- 1981 Ma jolie *Estampa*
- 1983 La señorita vanguardia *Estampa*
- 1981 Escena rural *Estampa*
- 1981 Día de lluvia *Estampa*
- 1981 Escaparate de abanicos *Estampa*
- 1981 Abanico torero *Estampa*
- 1981 Abanico Picasso *Estampa*
- 1981 Ficha de identidad *Estampa*
- 1981 Abanico despedazado *Estampa*
- 1981 Abanico con lunares *Estampa*
- 1981 Alambiques *Estampa*

A finales de 1977 el Equipo Crónica desarrolla una serie de pinturas con el título “La Parábola”, en la que abordan nuevos planteamientos técnicos; sin abandonar la pintura acrílica, introducen el óleo, lo que proporciona unos resultados plásticos muy concretos, intencionadamente buscados pues “quisimos distanciarnos de nuestra producción anterior”. Entre ellos aparecen veladuras, contrastes de texturas, etc. Estos planteamientos técnicos contrastan con las anteriores producciones más centradas en el uso del grafismo, el collage o la tinta plana, en particular en la serie anterior “La partida de billar” (1976-77) donde las manchas de color se recortan en planos limpios y geométricos.

Estas características técnicas, con independencia de la temática, tienen repercusión en la obra gráfica que siempre está relacionada directamente con su obra pictórica, aunque los saltos cronológicos motivados por la realización “a posteriori” de las serigrafías marquen algunas excepciones. Así “Serigrafía” o “Personaje con periódico”, ambas de 1979, guardan aún un acabado de tinta plana a causa de la independencia de estas estampas con las series pictóricas (aunque cronológicamente son paralelas).

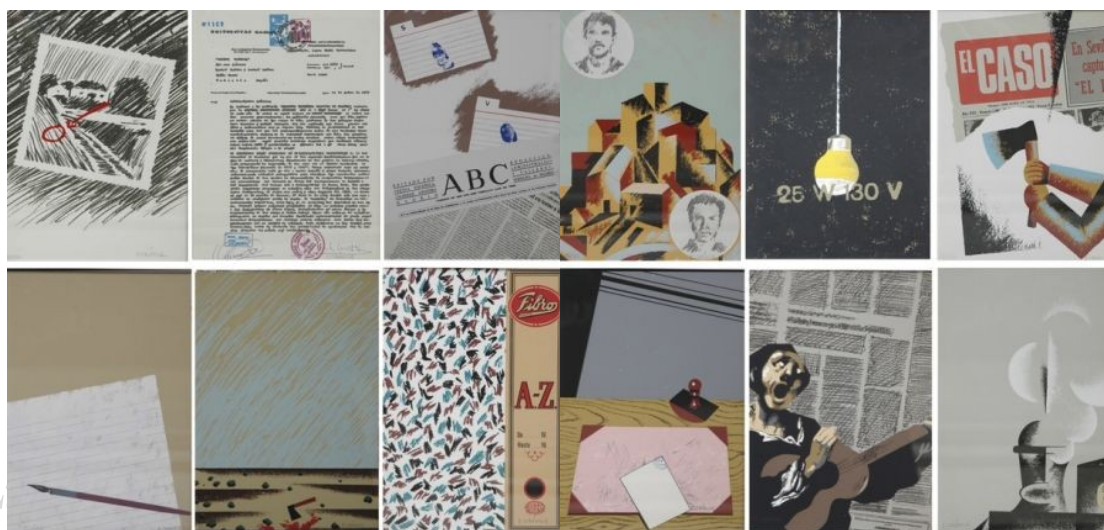
La repercusión de estos cambios se hace patente en las serigrafías, aunque por sus características plásticas estén más próximas a la pintura que el grabado o la litografía; éstas deben de adaptarse, simplificando en número de colores y traduciendo los matices de una veladura o de un difuminado, propios del óleo, a barridos de las pinceladas, todo esto para que respiren las superficies de color, que montadas sobre otro tono próximo juegue entre ambos a crear cierto relieve por el contraste de dos o más tonos. Esta técnica es una de las más empleadas en el último periodo, lo que produce también la sensación de los empastes de la pintura que en serigrafía es enormemente restringida.

En esta etapa, la obra pictórica, y de retruque la gráfica (serigrafías) la riqueza de facturas alcanza la más alta cota de toda su producción. A este respecto ha señalado Valeriano Bozal: “los motivos iconográficos recontextualizados, especialmente, era uno de los protagonistas básicos de su pintura anterior, llegando a convertirse en uno de los sellos estilísticos de su trabajo”. Pero otros no habían entrado en juego con la intensidad que ahora lo hacen, no había entrado en absoluto” (209)²⁰⁹.

Con frecuencia en las obras de este periodo aparecen los trazados gestuales de una barra de grafito, de cera o de pastel, que combinados con las verjuras de los papeles producen distintos degradados y texturas, constituyendo una novedad con respecto con los trazos o grafismos empleados hasta este momento (líneas de tinta de igual valor, en negro). Los originales preparatorios resueltos con estas técnicas son confiados al serígrafo

²⁰⁹ (209) BOZAL, Valeriano *Mirar y pensar*. Texto para el catálogo de la exposición del Equipo Crónica en las Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, noviembre-diciembre de 1981, pág. 10

especialista que resuelve las calidades de las ceras con la finura de una litografía (por los avances y experiencias producidas en el campo de la serigrafía) aunque en algunos momentos se simplifica el problema y se recurre al fotograbador que prepara fotolitos con las modernas técnicas.



TITULO	Crimen de Cuenca (12 Ilustraciones)	Nº CAT.	80 al 91
FECHA	1979, octubre	Nº TINTAS	
SOPORTE	Super-Alfa (Guarro)250 gr	TAMAÑO	M 32x23 S 32x23 Sg.
EDITOR	Antojos (Cuenca)	TIRADA	125 ej.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A Biblioteca Nacional Nº Catálogo 68.663)
TEXTO	-		
REFEREN.	Acompañan a un texto de Julio Caro Baroja sobre el crimen de Cuenca.		

EL CRIMEN DE CUENCA 1979 (12 estampas)

Este conjunto de doce pequeñas estampas (32x23 cm) fueron diseñadas para ilustrar el texto de Julio Caro Baroja sobre “El crimen de Cuenca” acompañando a las hojas impresas y dentro de un estuche que encierra a ambos. Fueron publicadas por la editorial Antojos de Cuenca.

Los temas desarrollados en las doce abras hacen referencia más o menos directa a distintos paisajes descritos en el texto, recreando libremente los escenarios, valiéndose para ello de imágenes procedentes de diversos estadios: uno es la pintura de diversos artistas, entre los que se encuentran: Picasso, Goya, Malevich, Bacon, etc., otro elemento son los medios de difusión

gráficos: prensa, revistas (ABC, El Caso, etc.) de los que se reproducen algunos fragmentos y las cabeceras de los mismos; y, un tercer apartado formado por elementos introducidos directamente por el Equipo Crónica, entre los que se encuentran: un archivador A-Z, una carta el blanco y un palillero de escritura, unas fichas, fotos y un informe (único motivo de una de las estampas utilizando desde un texto mecanografiado a los distintos sellos y pólizas como características plásticas).

El tratamiento estilístico empleado en las serigrafías es parecido entre sí, aunque no son iguales para todos ellos. Entre los rasgos más generalizados se encuentran: la variedad de grafismo (barras de cera, lápices, líneas, etc.), y las suaves texturas que presentan algunas de las tintas que pierden su carácter plano y dejan ver fragmentos de los colores de fondo adquiriendo una especial vibración que da gran plasticidad a pesar de la enorme simplicidad formal y estilística, hecho que se constata en obras como: “La carta” o “25 W 130 V”.

Otro recurso plástico empleado en la estampa “Retratos” es una fina trama mecánica-fotográfica y ello para recordar la fuente de la que estas imágenes han sido tomadas (periódico u otro medio de comunicación ya impreso) aunque la imagen ha sido traducida a un dibujo de lápiz.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Personaje con periódico (Estampa)	Nº CAT.	92
FECHA	1979	Nº TINTAS	7
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 50x35,5 S 50x35,5 sg
EDITOR	Semanario La Calle	TIRADA	150 ej.+XXP/A
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés
TEXTO	-		
REFEREN.	Pertenece a la carpeta: "El artista en la Calle" (Ver apdo: 2.5).		

PERSONAJE CON PERIÓDICO 1979 (Estampa)

Serigrafía destinada a formar parte de una carpeta colectiva con cinco trabajos de otros artistas: Alfonso Albacete, Alberto Corazón, Juan Genovés,

Equipo Realidad y Josep Renau, con el título “El artista en la calle”, publicada en 1979 por el semanario comunista “La calle”. El conjunto de estas serigrafías fue estampado en el taller Ibero-Suiza de Valencia.

En razón de esta finalidad, la obra fue realizada de forma aislada al proceso de trabajo en serie y que en este mismo año se centraba bajo el título de “Paisaje urbano” sin embargo ésta se aproxima al tema, existen unas diferencias sustanciales en el tratamiento estilístico, ya que la serigrafía está resuelta exclusivamente mediante tintas planas, mientras que las pinturas pertenecientes a la serie tienen un predominio del óleo sobre el acrílico, con gradaciones, pinceladas gestuales y texturas que se traducen en otras serigrafías de esta serie, “Temas urbanos” (catálogo nº 90)

Estas descontextualizaciones estilísticas son más frecuentes en este tipo de obras sueltas, como si el planteamiento se hiciera de manera independiente de las series; A pesar de ello, la constante referencia a la iconografía pictórica, en este caso se recurre a una figura sentada del inglés Francis Bacon, o el empleo de recursos característicos de este periodo como es el collage que reproduce partes de unas hojas de diario.

De cualquier forma y a pesar de estas independencias podemos apreciar un paralelismo temático con la serigrafía “Lector” de 1978 (también obra suelta): en ambas el motivo se centra en un personaje leyendo el periódico como reflejo de la ciudad “donde se manifiestan determinados comportamientos y actitudes de las personas que las habitan” (210)²¹⁰, aunque contrasta el dispar tratamiento de estas obras.

²¹⁰ (210) EQUIPO CRÓNICA *Cronología por series*. Catálogo exposición Salas de la Biblioteca Nacional, nov. y dic. 1981, pág. 11



TITULO	Temas Urbanos (Estampa A.L.)		Nº CAT.	93
FECHA	1979	Nº TINTAS	5	
SOPORTE	Cartulina S/M (guarrón)	TAMAÑO	M 88,5x56 S 88,5x56 sg	
EDITOR	Juana Mordó	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Iber-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés	
TEXTO	EQUIPO CRONICA/"TEMAS URBANOS"/Galería Juana Mordó- Villanueva, 7-octubre-noviembre 79.			
REFEREN.				

TEMAS URBANOS 1979 Estampa (Cartel)

Esta misma serigrafía sirvió (“Avant letre”) para el cartel de la exposición en la Galería Juana Mordó de Madrid de la serie “Paisajes urbanos”, figurando en el centro de la imagen el título de la exposición y al pie de ella se incluía el siguiente texto: EQUIPO CRÓNICA Temas Urbanos Galería Juana Mordó Villanueva 7 octubre-noviembre 79”, con la única diferencia que la tirada del cartel se realizó sobre un papel “Kraft”.

La más importante novedad introducida por el Equipo Crónica en este trabajo está en el tipo de papel empleado, siendo la única vez que su utilizó un papel de color marrón, el cual sirve de fondo y como parte esencial del tema. Este hecho está relacionado con el aprovechamiento que en algunas de sus pinturas hacían del propio tono natural del lienzo (lino crudo sin imprimación de color) reservando algunas partes del mismo.

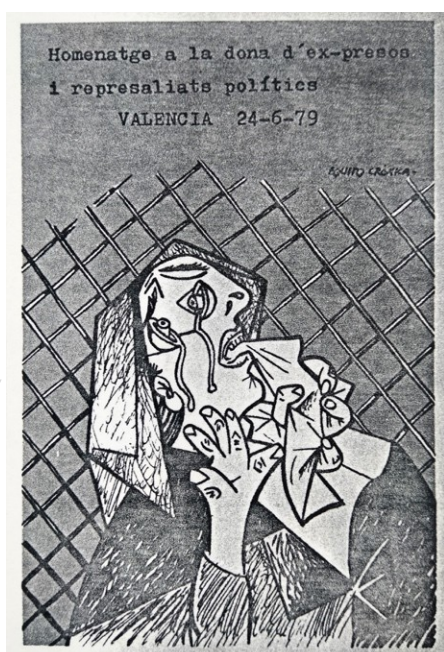
La composición, totalmente frontal en este paisaje recuerda a otros trabajos de la misma serie como “Playa de cercanías” o el cartel “Homenaje a Ricardo Cornejo” en los que el plano del suelo se hace más extenso y profundo que en una perspectiva convencional. Sobre éste y utilizando la técnica del collage aparecen unos recortes de prensa claramente adheridos y distanciados del paisaje ya que las propias sombras se recortan duramente sobre el fondo sin formar parte de aquel, como si hubieran sido encoladas “a posteriori”.

Otra de la característica dominante en la estructura de la serigrafía es la gran simplificación de elementos formales, lo que centra toda la atención en

los grafismos gestuales extendidos en el gran plano, simulando algunas variaciones de la superficie de crema.

Las manchas de color azul y blanco que forman la orilla de la playa muestran también todos los rasgos y direcciones de la pincelada contrariamente a lo que hubiera sido habitual, dejando traspasar entre los barridos del pincel parte del soporte o del color de base (azul) logrando una variedad de matices más rica que con la tinta plana, lo cual refleja en la medida de lo posible (por las limitaciones de la técnica serigráfica) las texturas que poseen las obras pictóricas de esta serie.

Es notable la ausencia de referencias iconográficas procedentes de otros artistas.



TÍTULO	HOMENATGE A LA DONA D'EXPRESOS I REPRESALIATS POLITICS. (Cartel)		Nº CAT.	94
FECHA	1979 (Junio)	Nº TINTAS	2	
SOPORTE	Cartulina S/M	TAMAÑO	M 46x31 S 49,5x35	
EDITOR	Comisión homenaje ...	TIRADA	-	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Ignacio Llòpis	
TEXTO	Homenatge a la dona d'expresos/i represaliats polítics. VALENCIA 24-6-79			
REFEREN.	--			

“HOMENARGE A LA DONA D’EXPRESOS I REPRESIALATS POLITICS” 1979 (Estampa)

La creación de este cartel por encargo de una comisión formada por diversos representantes de partidos políticos fue realizada directamente para su reproducción a serigrafía, aunque por cuestiones económicas ésta debió de limitarse a solo dos colores, hecho que condiciona diversos aspectos de este trabajo.

La reducida iconografía se centra en un dibujo de P. Picasso (eludiendo las referencias pictóricas para simplificar el número de tintas) “La mujer que llora” de tremenda fuerza expresiva y profunda significación con la temática del cartel.

Otra de las imágenes introducida es la tela metálica que cubre gran parte del fondo simbolizando el encarcelamiento sufrido por los presos y represaliados políticos durante el periodo franquista en España.

En el texto se utiliza un tipo de letra mecanografiada por una cuestión de tipo estilístico al que, en diversas ocasiones, tanto en carteles como en obra gráfica, habían recurrido dentro de su espíritu de introducir los medios de comunicación de masas. (Ver cartel “Homenaje a Ricardo Cornejo”, catálogo nº 70, o “En el café” catálogo nº 66).



TITULO	Serigrafía (Estampa)		Nº CAT.	95
FECHA	1979	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Super-Alfa (Guarro)crema	TAMAÑO	M S 75,5x56	
EDITOR	Partido Comunista P.V.	TIRADA	100 ej.+XX P/A	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	SERIGRAFIA			
REFEREN.	Pertenece a la carpeta: "Obra gráfica del Partir Comunista del País Valencià (Ver apdo. 2.5.1).			

SERIGRAFÍA 1979 (Estampa)

Esta serigrafía formó parte de la última carpeta editada por el P,C.P.V. (Partit Comunista del País Valencià) junto con otras cuatro obras de los artistas Eduardo Arroyo, Alberto Corazón, Aldo Mondino y Giangiamo Espadari, es conocida con el nombre de “Carpeta Negra” por el color de sus tapas y constituye el más elaborado de todos los conjuntos editados por esta formación política: cuidada selección de artistas, tipos de papeles empleados y formidable reproducción técnica de todas las obras (algunas de ellas de gran complejidad como la de Arroyo) siendo, posiblemente, la más simple la del Equipo Crónica, ya que se adaptó a su bien conocida forma de trabajo a tintas planas, mediante escaso número de colores, etc. –ello debido al claro concepto que tenían de esta técnica.

Cada una de las obras tiene independencia temática sin que hubiera un nexo común que condicionara el trabajo. El tema del E. C. fue realizado exclusivamente para esta carpeta y no guarda paralelismo con el resto de obras de este periodo ya que parece estar especialmente concebido para rendir “tributo” al procedimiento serigráfico que tan frecuentemente servido a lo largo de quince años. Esta misma reflexión sobre el proceso creador y el propio oficio como tema ya había sido abordado en la serie “Autopsia de un oficio” (1969-70). De forma similar el cuadro “El pincel mágico” (1970) en el que la huella de un pincel deja a su paso por el lienzo una pintura acabada, aquí la raqueta del serigrafo transforma esa obra esbozada y conceptual en una serigrafía con todos sus coles.

En este análisis de la técnica “mágica” de la serigrafía se produce indirectamente una visión retrospectiva de toda la labor realizada por el equipo con este procedimiento, por lo que tanto los resultados de tintas planas como la iconografía pictórica de Fernand Leger parecen retrotraernos a otras obras anteriores.

La



en Valencia. M.Silvestre

TITULO	Café (Estampa)		Nº CAT.	96
FECHA	1980	Nº TINTAS	16	
SOPORTE	Super-Alfa(Guarro) 250gr Crema	TAMAÑO	M 70,5x50,5 S 78,2x57	
EDITOR	Galería Punto	TIRADA	75e.j.+XXV P/A	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	CAFE			
REFEREN.				

CAFÉ 1980 (Estampa)

Obra adscrita a la serie “Los viajes” (1980), en la que el Equipo Crónica hace, una vez más, un recorrido por distintas ciudades y museos europeos en un análisis vivencial y formal de diversas influencias del mundo plástico en su propia obra, recorriendo no solo los aspectos iconográficos de este almacén plástico de la cultura artística sino reflexionando más en aspectos técnicos de

cada estilo (la pincelada abierta de los impresionistas. La línea fuerte de los expresionistas, los colores intensos de los fauves, etc.). Esta nueva faceta se deja sentir en las obras, mostrando en esta serigrafía una diferencia respecto de las anteriores, en particular los rasgos estilísticos que son el eje fundamental. Si en otros momentos un óleo o una foto eran traducidos a un juego de tintas planas con superficies nítidas y límites bien definidos, ahora las tintas a pesar de ser opacas en su mayor parte, no cubren toda la superficie de forma homogénea, dejando traspirar la superficie del papel o de la tinta anterior. mezclando visualmente los dos colores mediante raspados del pincel (lo que permite un aparente difuminado de los colores). En síntesis, la búsqueda de texturas es la basa predominante en este trabajo al igual que en otros posteriores.

La ejecución técnica de esta estampa parte de un color rojizo que cubre toda la baso de las manchas como en aquellas pinturas en el que el lienzo era preparado con una base de color almagre de un tono medio y al efectuar la pintura se le aplican una serie de tonos más claros u oscuros para configurar el tema.

La estructura y la temática de la serigrafía en muy similar a la del cuadro “Habitación de hotel”, variando solo alguno de los elementos, así como el rótulo luminoso que marca el título de la obra.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre



TITULO	Bufona nacional (Estampa)		Nº CAT.	97
FECHA	1981	Nº TINTAS	14	
SOPORTE	Arches	TAMAÑO	M 76,5x57 S 76,5x57 sg	
EDITOR	Galería Antonio Machón	TIRADA	100 ej.+2H.C.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis 2/2 H.C.	
TEXTO	-			
REFEREN.				

BUFONA NACIONAL 1981 (Estampa)

Estampa realizada por encargo de la galería Antonio Manchón en aquellos momentos con sede en Valladolid, y en la actualidad en Madrid, con quien habían concertado la producción de una serie de serigrafías que no llegaron a editarse por el fallecimiento de Rafael Solbes ese mismo año.

Esta obra parte esencialmente de una pintura del mismo título, la pertenecientemente a la serie “Crónica de la transición” (1980-81).

La estructura compositiva está basada en una obra de las interpretaciones de Picasso del cuadro de Velázquez “Las meninas”. El tema conserva los rasgos cubistas, introduciendo otro elemento plástico del artista (parte de una pintura de uno de sus bodegones) junto a éstos aparecen otras dos imágenes, una correspondiente al campo publicitario, unido a uno de los abanicos y una segunda que corresponde a una mantilla española que el propio equipo añadió especialmente pintada para este tema.

Comparando las dos obras del E. Crónica (pintura y serigrafía) se puede apreciar las variaciones entre ambas; no sólo las de tipo técnico sino de dibujo y de formas ya que para cada serigrafía era costumbre crear el modelo. En ésta se resuelve el tipo de tratamiento de todos los elementos introduciendo algunas modificaciones como la posición de la guitarra o añadiendo otros, como la partitura de música que cubre toda la superficie blanca del perro, para crear, así, una nueva textura.

Las calidades plásticas de la pincelada, con que en este periodo hacen sus pinturas, se resuelve imprimiendo una manifiesta textura en ciertas superficies de color, y, en otras, manteniendo la mancha plana para mayor contraste y variación.



TITULO	Ma Jolie (Estampa A.L.)		Nº CAT.	98
FECHA	1981	Nº TINTAS	12	
SOPORTE	Super-Alfa(Guarro)250gr	TAMAÑO	M 76,5x76,5 S 76,5x76,5 sg	
EDITOR	Galeria Maeght (Barcelona)	TIRADA	15 ej.+XXV H.C.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	EQUIPO CRÓNICA/GALERIA MAEGHT/MAIG-JUNY-1981-			
	BARCELONA//MA JOLIE.			
REFEREN.	Catálogo: Litografías y grabados, originales, Ga-			
	leriaMaeght, 1984.			

MA JOLIE 1981 (Estampa)

Estampa editada por Maeght con motivo de la exposición que el Equipo Crónica celebró en esta galería de mayo a junio de 1981, es esta una tirada “Avant letre” del cartel de esta exposición.

La obra forma parte del conjunto perteneciente a la serie “Crónica de la transición” de 1981 y recoge fragmentos de distintas pinturas, aunque no reproduce directamente ninguna de aquellas composiciones.

La iconografía utilizada es en su totalidad de P. Picasso a excepción de las pequeñas formas geométricas del fondo. Los dos motivos de la guitarra y la partitura corresponden a su bodegón “Ma Jolie” de 1914 que tomó el título de una canción popular francesa, de ahí que utilizara estos dos elementos musicales en la composición. La otra imagen artística corresponde a la cabeza y el cuerpo de una de las figuras del cuadro “Las señoritas de Avignon” de 1907.

La serigrafía está resuelta por la técnica de tintas planas, hecho menos habitual en esta última etapa, ya que en las pinturas se utilizaban tanto éstos como los degradados y las texturas. Sin embargo, uno de los recursos más utilizados en las estampas serigráficas es la utilización de elementos gráficos: recortes de periódicos, o el pautado de la partitura; esta última resuelta en los cuadros (de Picasso y del E. Crónica) con un carácter más pictórico por medio de pinceladas. Es curioso que en todas las obras se ha respetado el tipo de letras, reproducidas al igual que hizo Picasso por medio de unas plantillas

(trepas), aunque en la estampa esta técnica precedente ha sido sustituida por la serigrafía.



TITULO	La Señorita Vanguardia		Nº CAT.	99
FECHA	1981	Nº TINTAS	12	
SOPORTE	S. Alfa(Guarro) 250g.	TAMAÑO	M 74'6x55'2 S 74'6x55'2 Sg	
EDITOR	G. Maeght (Barcelona)	TIRADA	75 ej. +15H.C. + 3 P.A.	
TALLER	Ibero- Suiza	COLECCION		
TEXTO	-			
REFEREN.	Catálogo: Litografías y Grabado originales. Galería Maeght, 1984			

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre LA SEÑORITA VANGUARDIA 1983 (Estampa)

Este mismo tema representado en la serigrafía aparece en otros tres cuadros de este periodo: “Levitación de un poeta”, “Sol” y “Sombra”, así como en un dibujo y cuadro ambos titulados “Retrato alegórico de la señorita vanguardia” (211)²¹¹, todos ellos pertenecientes a la serie “Crónica de transición” (1980-81). Este último aparece dividido en dos mitades, en cada una de las cuales esta misma imagen: un retrato de mujer de Picasso del periodo cubista. En ambos retratos el tratamiento es distinto, el de la izquierda entonado en una gama más fría y colores menos estridentes (éstos se difuminan suavizando los planos que la estructuran). La figura de la derecha trabajada con acrílicos y estructurada con tintas planas, en su mayor parte con colores más vivos y cálidos.

La serigrafía está literalmente retomada de este segundo retrato, guardando entre ambos una estrecha relación, aunque simplificando planos, así como el número de tintas, y eliminando tanto el color amarillo de fondo como las dos palmeras que en él había. La única variación es la utilización de una gama de colores que produce un contraste menor.

²¹¹ (211) *Equipo Crónica* Catálogo de la exposición en las Salas de la Biblioteca Nacional nov.-dic. Madrid 1981, pág 59 y 64.

El mayor cambio formal introducido es el motivo del abanico ya que se ha utilizado la pintura de Kandinsky y corresponde al otro retrato del cuadro, dado que suponía no tener que introducir técnicas fotomecánicas de selección de color (cuatricromías), lo que es una solución más plástica y acorde con el medio.



TITULO	Escena rural (Estampa)		Nº CAT.	100
FECHA	1981	Nº TINTAS	17	
SOPORTE	S. Alfa (Guarro) 250g	TAMAÑO	M 56x76*5	S. 65*7x86
EDITOR	G. Maeght (Barcelona)	TIRADA	75 ej. +25 P/A	
TALLER	Ibero- Suiza	COLECCION	I. Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

ESCENA RURAL 1981 (Estampa) en Valencia. M.Silvestre

Utilizando el tema y conservando la estructura global del cuadro de Paul Cézanne “Los jugadores de cartas” (1980-85), el Equipo Crónica realizó dos versiones de “Escena rural”, un cuadro al óleo, acrílico y collage y esta serigrafía. Ambos de características muy similares, aunque con ligeras modificaciones, pero manteniendo entre sí todos los elementos iconográficos.

A partir del cuadro de Cézanne se ha efectuado una interpretación estilística, llevándolo hacia unas formas geométricas y simplificando los matices de color que pasan a ser casi planos.

Dos partes del cuadro originario han sido variadas por completo, la mesa de los jugadores y la ventana del fondo. La mesa ha sido sustituida por un bodegón cubista de Picasso titulado “El periódica” (hacia 1914) un dibujo collage, conservando todas las características formales e iconográficas e introduciendo en él objetos representativos de la vida cotidiana española: botella de anís “El mono”, paquete de tabaco picado “Tabacalera S.A.” y retazos de naipes. En la ventana que en Cézanne aparece cegada aquí se hace traslúcida para dejar ver un paisaje cubista, de la que en el cuadro se representa la versión pintada de Picasso, mientras que en la serigrafía es un dibujo a pluma del mismo tema.

Técnicamente la serigrafía ha sido resuelta evitando el carácter de tintas planas homogéneas, a pesar del predominio de formas geométricas, tratando con texturas de pincel que permite respirar ciertas partes del fondo, efecto que también se produce en el cuadro, pero menos acusado, ya que las variaciones de tonos en la pintura ofrecen mayor cantidad de matices. Otro factor que contribuye a la variedad es el juego de grafismos que se reproducen, el trazo de pluma de dibujo y que se dejan ver en varias zonas con similar factura dibujística.

Una tercera técnica incluida es el collage que en este caso es simulado, ya que todos los elementos han sido reproducidos por procedimientos fotomecánicos, aunque visualmente producen el mismo efecto que los encolados en el cuadro.



en Valencia. M.Silvestre

TITULO	Día de lluvia (Estampa)		Nº CAT.	101
FECHA	1981	Nº TINTAS	11	
SOPORTE	Super-Alfa(Guarro) 250 gr	TAMAÑO	M 74x55 S 74x55 sg	
EDITOR	Galería Maeght (Barcelona)	TIRADA	75 ej.+XVH.C.+3P. R.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

DÍA DE LLUVIA 1981 (Estampa)

Serigrafía perteneciente a la serie pictórica “Los viajes” (1980). Ésta junto con “Ma joli” y “Escena rural”, fue editada por la galería Maeght de Barcelona, con escasa diferencia de tiempo. Para su realización se partió de una pintura sobre cartón con las tiras de periódico (gotas de lluvia) encoladas. El tema tiene un paralelismo con el cuadro de mismo título. Del que toma un fragmento, pero con enormes diferencias técnicas: el paraguas que había sido pintado en otras de esta serie, representando a uno de los artistas (R. Solbes) de espaldas, mientras que en esta la imagen es extraída de la pintura de Francis Bacon y sintetiza a un estilo cubista mediante una estructura de planos geométricos, todo ello resuelto mediante tintas planas, eliminando las texturas,

más frecuentes en este periodo. El fondo representa unos edificios de un paisaje urbanos resueltos con un carácter de pintura constructivista.

La composición es estática y frontal, las formas pesadas y los colores pardos y oscuros señalan la sordidez en el ambiente de un día de lluvia, a ellos se le contraponen las líneas oblicuas y cortadas que representan las gotas, resueltas mediante un collage de tiras de periódico, lo que da a toda la escena un ritmo y movimiento ya que éstas rompen los lados de la estructura rectangular de la imagen para llegar a los límites del papel.



TITULO	Escaparate de abanicos (Estampa)	Nº CAT.	102
FECHA	1981	Nº TINTAS	14
SOPORTE	Super-Alfa(Guarro)250gr.	TAMAÑO	M 76,4x56,9 S 76,4x56,9 sg
EDITOR	Galería Punto (Valencia)	TIRADA	75 ej.+XXV P/A.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A
TEXTO	-		
REFEREN.	-		

ESCAPARATE DE ABANICOS 1981 (Estampa)

Dentro de la serie “Crónica de la transición” (1980-81) el Equipo Crónica realiza varias obras, cuyo elemento común es el abanico, que configuran un conjunto de trabajos que ellos mismos han calificado de “El lenguaje del abanico” (además de ser el título de una pintura) en el que se ofrece una amalgama de estilos y técnicas dentro de la clásica estructura de este objeto.

La serigrafía “Escaparate de abanicos” es representativa de esta serie ya que en ella se recoge un muestrario de diversos tratamientos de la decoración del abanico, experimentando con diversos materiales: maderas, telas, papel, pintura, periódicos, etc., extraídos de fragmentos de obras de otros artistas, en particular Picasso, de unas hojas de periódico o de una partitura de música, “como unidades elementales de un lenguaje pictórico” (212)²¹².

²¹² (212) BOZAL, Valeriano *Mirar y pensar*. Texto para el catálogo de la exposición del E. Grónica

La enorme variedad de texturas registradas en el fondo de abanicos contrasta con la simplificación de tintas planas realizada en las otras imágenes que completan la composición: dos mujeres extraídas de la pintura de Ernest Ludwig Kirchner “La calle” (1913) y ya utilizada en la obra “El escaparate III” (213)²¹³ aunque en la serigrafía se ha obviado el tratamiento de pinceladas que en el óleo tenían los colores. Esto para no aumentar el abigarramiento de formas y texturas, ya que lo entrecortado de los muchos elementos expuestos (pieles, sombreros, plumas, etc.) podría crear una confusión en la lectura de estas imágenes.



TÍTULO	Abanico torero (Estampa)		Nº CAT.	103
FECHA	1981	Nº TINTAS	10	
SOPORTE	Super-Alfa 420 gr. (Marca de agua)	TAMAÑO	M 109x74,5 S. 112,5x78	
EDITOR	Galería Yerba (Murcia)	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

ABANICO TORERO 1981 (Estampa)

Al igual que en las restantes cuatro serigrafías de esta serie se presentan tres elementos fundamentales: figura de mujer, abanico y fondo.

La imagen de la mujer procede también de la pintura y conserva las características de aquella; en ella predomina una gran mancha de color negro y plano que al llegar a los contornos pierde limpieza y precisión. Casi la mayor parte de las tintas están tratadas con una textura muy acusada que deja visibles

en las Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid nov.-dic. De 1981, pág. 9.


²¹³ (213) Catálogo exposición *Equipo Crónica. Serie 1975/81: Paisatge urbà, Els viatges, Crónica de la transició*. Galería Maeght, Barcelona, 1981.

importantes partes de la superficie del fondo, lo que da una vibración que contrasta con la rotundidad del plano negro del pelo y la capa.

Este mismo tipo de textura aparece en la capa de color azul, estampada sobre tinta de color amarillo, que refuerza visualmente ambos tonos.

En el abanico de color blanco se dibuja con colores estridentes la representación de una corrida de toros, imagen procedente de la pintura de Picasso.



TITULO	Abanico Picasso (Estampa)	Nº CAT.	104
FECHA	1981	Nº TINTAS	8
SOPORTE	Super Alfa 420 gr. (Marca deragua )	TAMAÑO	M 109x74,5 S 112,5x78
EDITOR	Galería Yerba (Murcia)	TIRADA	75 ej.
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A
TEXTO	-		
REFEREN.	-		

ABANICO PICASSO 1981 (Estampa)


Tanto la iconografía pictórica como la fotográfica hacen referencia exclusiva a Pablo Picasso, característica común a toda la serie “Lenguaje del abanico”. La figura corresponde a una figura de este artista malagueño, de estilo cubista con abundantes elementos decorativos, los cuales mantienen la estructura formal del cuadro de referencia, aunque la gama cromática aparece algo reducida por motivos simplemente técnicos (reducción de tintas). Así mismo el fondo ha sido resuelto con un solo color, aunque tratado con cierta textura que da menor monotonía al conjunto.

Los temas fotográficos están resueltos con una fina trama para obtener los distintos tonos de grises que modela la forma y el claroscuro. Estos conservan todo el carácter del original /ilustraciones de libros ya tramada) para lo cual se

refuerza con una tinta plana de color crema, de fondo, que da unidad a cada uno de los cuatro elementos.

El tratamiento estilístico de ambas parcelas (figura-fondo y fotos) está fuertemente diferenciado, remarcando el carácter de collage que preside todo el tono de la obra.



TÍTULO	Ficha de identidad (Estampa)		Nº CAT.	105
FECHA	1981	Nº TINTAS	12	
SOPORTE	Super-Alfa (Marca de agua )	TAMAÑO	M 109x74,5 S 112,5x78	
EDITOR	Galería Yerva (Murcia)	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCIÓN	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

FICHA DE IDENTIDAD 1981 (Estampa)

Esta serigrafía conserva esencialmente la estructura de un cuadro de Picasso titulado “Blanquita Suarez” pintado en 1917. El tema representa a esta cantante de la época resuelta con un estilo cubista. Tan solo se han simplificado el azul claro que bordea a la figura, que en la serigrafía es blanco (reserva del papel) y variado el color siena que en aquel era verde.

Los distintos planos y manchas de color se encajan entre sí sin recortarse de una manera precisa: los límites evitan las líneas rectas y el casado de las manchas deja algunos ribetes blancos no regulares, produciendo un ritmo más suelto y dinámico. A ello contribuye el informal acabado de las superficies de las tintas.

A esta imagen se le han incorporado otras dos en forma de collage, La primera un abanico en el que aparecen reproducidas diversas firmas de Picasso y la segunda un documento nacional de identidad (DNI) de este artista reproducido por selección fotomecánica.



TITULO	Abanico despedazado (Estampa)		Nº CAT.	106
FECHA	1981	Nº TINTAS	24	
SOPORTE	Super-Alfa 420 gr.	TAMAÑO	M 105x74,5 S 112,5x78	
EDITOR	Galería Yerba (Murcia)	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

ABANICO DESPEDAZADO 1981 (Estampa)

La serigrafía artística en Valencia, M. Silvestre

Conservando la misma estructura de todas las estampas de la serie, el tema de esta serigrafía se compone de una figura femenina con un abanico en las manos sobre un fondo neutro.

La imagen central representa una de las variaciones que Picasso realizó de la Infanta Margarita del cuadro “Las Meninas “de Velázquez.

A diferencia de las otras estampas, la relación entre la figura y el fondo es más acusada, la figura queda bordeada por el fondo en todo su contorno, con lo que la primera cobra mayor fuerza. A ello se une el predominio de superficie blanca, y la construcción interna de la figura, que es más plana, en contraste con textura irregular del fondo.

El abanico que porta la Menina cuesta de identificar como tal y solo se hace por la forma semicircular y la asociación con las otras estampas, pues el confuso collage dificulta la lectura por la cantidad y variedad de elementos: cartas de juego, partitura de música, paquete de Ideales, lunares, portada de un libro, hoja de periódico.



TITULO	Abanico con lunares (Estampa)		Nº CAT.	107
FECHA	1981	Nº TINTAS	7	
SOPORTE	Super-Alfa 420 gr. (Marca de agua)	TAMAÑO	M. 109 x 74,5 S. 112,5 x 78	
EDITOR	Galería Yerba (Murcia)	TIRADA	75 ej.	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Manolo Valdés P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.	-			

ABANICO CON LUNARES 1981 (Estampa)

Todo el conjunto de la serigrafía ha sido extraído de una pintura (gouache y acuarela) de P. Picasso “Mujer en un sillón” 1915-16, conservando las características generales de aquella obra.

Al igual que en el resto de las serigrafías que componen esa serie “Lenguaje del abanico”, la figura de una mujer ocupando el centro de la composición queda reducida a tres elementos: fondo, figura y abanico.

El fondo, resuelto con una sola tinta (gris claro), presenta una fuerte textura, que permite combinar el blanco del soporte, dejando esta parte de la obra menos relevante. La figura de estilo cubista está tratada con planos de colores más homogéneos, aunque rompen la unidad por lo poco definido de los contornos dando mayor variedad a los planos. El abanico ocupado sólo por el collage de una tela estampada con lunares rojos centra la mayor riqueza gráfica a pesar de ser el más simple de la serie.



TITULO	Alambiques (Estampa)		Nº CAT.	108
FECHA	1981	Nº TINTAS	11	
SOPORTE	Super-Alfa(Guarro)250 gr.	TAMAÑO	M 87x60,5 S 105x75	
EDITOR	E. Crónica/I. Suiza	TIRADA	75 ej.+XXV P/A	
TALLER	Ibero-Suiza	COLECCION	Ignacio Llopis P/A	
TEXTO	-			
REFEREN.				

ALAMBIQUES 1981 (Estampa)

Esta serigrafía fue realizada en 1981 a partir de una tempera del Equipo Crónica de 1969, que se preparó entonces para llevarla a la estampación; sin embargo y por causas desconocidas no llegó a llevarse a realizarse; éstas debieron ser de índole económica ya que llevar a cabo este proyecto no estaba en consonancia, en aquellos momentos, con las posibilidades de mercado (ventas). Heche que limitó el tamaño físico y extensión (N.º de tintas) de sus obras serigráficas.

Este trabajo pertenece a la serie “La Recuperación” (1977-69) y conserva todas las características de las obras de aquel periodo, existiendo una pintura “El Alambique” de 1967 con el mismo tema, pero distintas dimensiones. El tratamiento es exclusivo de tintas planas y utiliza el típico mecanismo de confrontar imágenes procedentes de distintas áreas, en particular la pintura clásica, para crear un collage ilógico. La imagen del Conde Duque de Olivares, extraída del cuadro de Velázquez, aparece literalmente trascrita, cambiando el fonde, que aquí remite a unas modernas estructuras de cubos alambiques y maquinaria actual, lo que crea una distorsión anacrónica representativa de muchas obras de esta época.

La deferencia de esta serigrafía y las del periodo original se haya en la utilización de un soporte más noble (papel Super-Alfa de Guarro) y las naturales desigualdades técnicas producido por la evolución de este procedimiento; así, los casados son mucho más precisos y el montaje de una tinta sobre la siguiente es casi imperceptible, mientras que en aquellas llegaba a

ser de varias decimas de milímetro para asegurar el perfecto montaje de los colores y porque el calibre de las telas de las pantallas era mayor.

4.4 NORMAS PARA EL PRESENTE CATÁLOGO

Las estampas catalogadas en el presente trabajo (Equipo Realidad, Joan A. Toledo, apdo. 3.4, y Equipo Crónica. Apdo. 4.4) figuran ordenadas cronológicamente con el fin de dar una visión en el tiempo y en la consiguiente evolución plástica y técnica de la serigrafía artística en Valencia. Añadir que en ciertos momentos ha sido difícil establecer de manera precisa la fecha u otros datos (editor, tiradas, etc.), o existía cierta contradicción entre las diversas fuentes consultadas, estos hechos se reflejan en el apartado de referencias.

La descripción de la ficha técnica comprende los siguientes apartados por este orden:

- 1) **Título** En esta misma casilla se indica entre paréntesis el tipo de obra: estampa, cartel, múltiple. etc.
- 2) **Número** de orden en el catálogo
- 3) **Fecha**
- 4) **Número** de tintas o colores
- 5) **Soporte** Em caso de ser papel se adjunta la marca (el símbolo **S/M** si no existe)- El gramaje em gr/m², em su defecto se debe entender por papel cuando el gramaje es inferior a 250 gr., cartulina cuando este se encuentra entre 250 y 400 gr. y cartoncillos entre 400 y 600 gr.
- 6) **Medidas** en centímetros (altura x anchura) en primer lugar la mancha serigráfica o imagen (**M**) y en segundo lugar las del soporte (**S**); cuando estas coinciden será porque han sido guillotizadas tras la estampación, en este caso las medidas irán seguidas de la abreviatura (**Sg**) -sangradas-.
- 7) **Editor**

- 8) **Tirada** en el que se indica el número de estampas de que consta la edición; esta viene expresada en numeración árabe y seguida de la abreviatura **(ej.)** -ejemplares-, precedidas el signo **(+)** -más- figura el resto de pruebas complementarias, cuando las haya, y en su caso tengamos conocimiento de ello (se incluirán las “pruebas de artista” en números romanos seguidos del **P/A** que viene indicado con el signo internacional **H/C** -hors commers”-; también pueden aparecer otras abreviaturas como: **P/C** -pruebas colaboradores- o **P/T** -pruebas de taller-.
- 9) **Taller**
- 10) **Texto**
- 11) **Colección** en la que se encuentra o haya sido cotejada la prueba , junto con el número de ejemplares
- 12) **Referencias** tanto bibliográficas, como de cualquier otro dato importante

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

CONCLUSIONES

Con la perspectiva histórica que nos ofrece el presente estudio sobre la serigrafía artística en Valencia, el cual nos ha hecho acercarnos al también próximo y casi paralelo proceso de desarrollo de este sistema de estampación ha tenido en toda España, podemos datos sus comienzos a principios de los años sesenta, mientras que en Valencia tiene lugar en 1965 los primeros trabajos artísticos realizados en serigrafía que no encontraron el suficiente eco entre los artistas y editores (salvo algunas excepciones) para lograr una generalización de este procedimiento y que consiguiera las producciones masivas a las que más tarde ha llegado, y ello por las consecuencias adversas que ahora podemos constatar.

Uno de estos condicionantes fue la natural ruptura que supone todo lo nuevo, frente a los ya sedimentados procedimientos “clásicos” del grabado y la litografía que estaban considerados desde finales del siglo XIX como medios exclusivamente de uso artístico, al perder su función de reproductores masivos de imágenes, pasando a formar parte de la concepción de obra de arte bajo la modalidad de “grabado original”.

Por otra parte, cabe considerar la posición de desventaja en que se encontraba la serigrafía por las connotaciones que este procedimiento tenía dentro de las múltiples facetas de aplicación industrial a las que en estos momentos servía y aún hoy lo hace al hallarse permanentemente en evolución, lo que produjo un rechazo dentro del ambiente artístico.

Su uso como forma de expresión creativa, tiene su origen a nivel internacional en 1935 cuando Antony Velonis desarrolla los procedimientos para su aplicación artística, impulsando a otros artistas a conocer y practicar estas técnicas. Sin embargo, es a principios de los años sesenta cuando cobra especial relevancia al generalizarse la adopción de esta técnica por parte de dos corrientes estilísticas: la de los abstractos geométricos (cinéticos, estructuralistas y constructivistas, et...) y los Pop, esta última tiene su paradigma en España en el realismo crítico y social. Aunque estas dos corrientes no centraron todo su obra en esta técnica, se sirvieron de ella con mucha frecuencia debido a que ambas reunían una característica común: el lenguaje de tinta planas, calidad que la serigrafía les proporcionaba mejor que ninguna otra técnica y aún más en el caso de los realistas-pop por las particulares relación que su obras tienen con este sistema, al utilizar una iconografía procedente de los medios de comunicación de masas, para cuyo tratamiento ésta les permitía reproducir muchas de las cualidades de aquellos.

El proceso de implantación y desarrollo seguido por la serigrafía en España es similar, aunque con evidentes desfases temporales, al internacional, La serigrafía se implanta aplicándose al campo industrial, mientras que en el plano artístico es casi inexistente hasta 1960, cuando Eusebi Sempere y Abel Martín regresan de Francia (donde habían conocido y trabajado esta modalidad) y se ponen a reproducir obras para otros artistas: Lucio Muñoz, Saura, Redondela, Vázquez Díaz, etc.

Estos hechos esporádicos no cobran mayor fuerza hasta mediada la década, cuando aparece en el panorama artístico español una serie de artistas y grupos de carácter formalista que recurren frecuentemente a esta técnica por la bondad de sus colores lisos, al igual que el propio Sempere quien en 1965 publica su primera carpeta. “Las cuatro estaciones”.

Entre los primeros artistas realistas en recurrir a la serigrafía se encuentra el Equipo Crónica, sobre 1964-65, a los que les siguen otros artistas valencianos dentro de la misma corriente estilística; lo que unido a la existencia del taller “Ibero-Suiza” y la figura de su director José Llopis Dasí proporciona la base y los medios técnicos necesarios para la creación de estos trabajos artísticos. En este taller se estampas las primeras serigrafías del E. Crónica, Estampa Popular, Equipo Realidad, Andrés Cillero, José M^a Yturralde, Salvador Victoria, José Guinovart, etc. Lo que crea un importante foco que progresivamente se irá ampliando a una gran parte de los artistas españoles.

Al inicio de los años sesenta la serigrafía artística empieza a consolidarse en toda España siendo el hecho más significativo que a este prolífico taller hay que sumarle, sólo en Valencia, otros dos, así en 1970, Lola Giménez inicia su actividad y dos años más tarde (1972) lo hará el tándem Vicente Silvestre, Joan

A. Toledo y Armando Silvestre, lo que representa el comienzo de uno de los momentos más pujantes en la serigrafía artística española, cuyo peso de producción se centra en estos tres establecimientos, hecho por el cual podemos hablar de un foco de serigrafía artística con sede en Valencia.

Durante estos primeros años el número de artistas que practican la serigrafía es reducido y, como hemos señalado, son casi exclusivamente los pertenecientes a estas dos tendencias, ello se constata en las listas de producción del taller Ibero-Suiza. Entre los realistas, el Equipo Crónica pronto cobra un amplio prestigio internacional, sin embargo, sus serigrafías son consideradas como menos artísticas que sus pinturas, a pesar de la proximidad estilística, y se ven rechazadas por los editores; por considerar que los resultados estaban excesivamente **próximos a los cartelísticos**. Las primeras ediciones son de tiradas cortas, promovidas por los propios artistas o por galerías de vanguardia. Hay que esperar a 1972 para que el editor Gustavo Gili de Barcelona introduzca en sus prestigiosas “Ediciones la Cometa” una carpeta del Equipo Crónica “Compositions” con cinco serigrafías, lo que supone un hito en la producción en serigrafía; su aceptación como medio artístico.

Del interés despertado por la serigrafía por muchos artistas y editores, y la alta producción de obras realizadas durante estos quince años., nos parece significativo la labor de los talleres de serigrafía por la enorme aportación que éstos han realizado, ya que, salvo algunos casos aislados de escasa repercusión, ningún artista ha estampado sus propios trabajos y éstos han estado canalizados por dichos centros especializados en la creación de obra gráfica.

Este hecho está basado en el desconocimiento que algunos artistas posees del procedimiento, y en lo laborioso y arduo de su proceso, en particular la estampación y la recuperación de pantallas, para lo cual ha de intervenir más de una persona, lo que contrasta con las características en solitario del artista. Algo similar ocurre con el grabado, donde el proceso es más simple, ya que el artista puede elaborar la plancha-matriz en el estudio con escasa cantidad de medios y espacio, e inclusive reproducir las estampas; pero, esta segunda fase, debido a lo mecánico del proceso y a la cantidad de tiempo que debe invertir, suele ser encargada a profesionales especializados de dedicados a ello.

Por sus características técnicas la serigrafía, al igual que el grabado o la litografía, no es un medio directo, ya que requiere de la elaboración previa de unas matrices de las que se obtienen las pruebas o estampas. Debe partir de un boceto previo a la descomposición de los distintos colores para generar en cada pantalla la imagen de cada color o tinta. Este mecanismo del que generalmente no participa el artista es confiado al serígrafo quien reconduce el trabajo a una labor de traducción interpretando la pintura previa. Por esta

razón los cambios y evoluciones de la obra gráfica serigrafiada han estado condicionados, no sólo a las propuestas estilísticas de los artistas y sus variadas formas de hacer, sino a que las aportaciones de los nuevos recursos técnicos han estado controlados y dirigidos por especialistas, a los que debemos buena parte de los resultados obtenidos.

Unas conclusiones más pormenorizadas del proceso de evolución del lenguaje serigráfico nos llevan a extraer (por lo ya estudiado) que no cabe considerar todas las serigrafías de igual manera y que debemos diferenciarlas en orden a la forma de trabajo en que han sido realizadas. Unas fueron realizadas pensando en las características específicas del medio, resolviendo el artista los detalles de su ejecución mediante esquemas de trabajo en los que se especifican las particularidades en que deben resolverse cada una de las tintas, incluyendo muestras de color independientes del boceto; en otros la intervención del artista es aún más directa y él mismo ha elaborado los positivos para su reporte directo a la pantalla (forma más adecuada) estableciendo una estrecha colaboración entre artista y técnico; otra forma de trabajo es aquella en que el artista se limita a entregar un boceto o pintura al serígrafo y éste debe traducir a un número determinado de tintas, lo que supone una reelaboración (traducción) a la condición del medio; o inclusive casos más extremos en los que el boceto era un collage, u fotomontaje u otra técnica, tal es el caso de casi la totalidad de las serigrafías de Josep Renau y de otros artistas.

Ahora bien, este avance no hubiera sido posible sin la demanda que los artistas efectuaban al llegar al taller con trabajos más complejos cada vez, en unos casos conscientes de ello y del riesgo que suponía, aunque en otros el completo desconocimiento exigía retos casi inalcanzables o sólo con un sacrificio del resultado.

Uno de los ejemplos del primer bloque lo encontramos con el Equipo Realidad, que como hemos visto eran buenos conocedores de la técnica serigráfica, sin embargo, al poner ésta al servicio de las características estilísticas resultantes de sus pinturas de la serie “Hogar dulce hogar” 1873, en la que los sfumatos o degradados son parte fundamental, tienen que replantearse, tanto los artistas como los técnicos del taller Ibero-Suiza. Donde realizan sus trabajos, la resolución de estas nuevas calidades, obligados a dejar de lado la confección de los positivos de recorte o de pintado y pasar a trabajar éstos mediante la técnica del aerógrafo para obtener las sutilezas de este no sin cierta dificultad, ya que. Al reportar el positivo a la pantalla muchos de estos finos puntos se pierden, lo que supone un reto para los talleres que en definitiva son los que adquieren la responsabilidad de reproducir las obras.

Ante la avalancha de trabajos de cierta dificultad, como los del artista Fernando Zobel, José Llópis tiene que recurrir en cierto momento a los procedimientos fotomecánicos para tramar algunas tintas y obtener la variedad de degradados que exige la obra, pero esto sólo se realiza en algunos trabajos, ya que esta solución no es plenamente satisfactoria lo que obliga a una profundización de las técnicas más profunda que paradójicamente se encuentra en los procedimientos más primarios: los manuales (obturando directamente la pantalla con colas o emulsiones por medio del pincel o del aerógrafo lo que permite registrar sobre la estampa en más leve trazo o punto realizado sobre la pantalla). Este mismo resultado de tramas lo vemos en el trabajo de Martí Quinto “La ventana” de 1977, en el que una de las tintas de color gris era una trama fotomecánica, lo que permitía lograr una textura que produce un efecto de veladura, pero al que los editores y artistas no estaban dispuestos a sacrificarse por lo peligrosos de estos métodos no artísticos podía suponer para unas serigrafías que entraran en la dimensión de “obra gráfica original”.

De esta forma los talleres han realizado sus propias investigaciones, profundizando en los procedimientos y adaptándose a las necesidades que cada artista requería, lo que aunado a los avances técnicos de los materiales ha permitido reproducir los actuales degradados de tintas. Así, los primeros trabajos del Equipo Crónica fueron realizados en pantallas provistos de tejidos de seda (tela de molinería), que más tarde fueron sustituidos por nylon y poliéster: este tejido (la seda) es natural y por lo tanto multi-filamentoso lo que afecta a la estabilidad dimensional, que varía en función del grado de humedad ambiente y que produce siempre cambios en la imagen, aumentándola o disminuyéndola; este inconveniente que dificultaba el registro de los colores, era disimulado haciendo mayor el solapado de los colores, pero en los límites de las manchas esto no se podía evitar (la inexactitud se puede apreciar en décimas de milímetro de una tinta a otra). Además, el grosor del tejido de la seda es mayor y por tanto la trama no puede alcanzar un número tan elevado de hilos por centímetro como los sintéticos (mono-filamentosos). Lo que produce también un grosor mayor de la capa de tinta depositada, y el clásico “diente de sierra” más perceptible en los primeros años, que progresivamente ha ido disminuyendo hasta casi su desaparición, al menos a simple vista.

Junto a estas mejoras, había que añadir el de las propias tintas, antes de grano más grueso, que también contribuía a espesar más las capas de los colores, mientras que en la actualidad están más micro-finadas y permiten obtener trabajos como los de Zobel en los que estas veladuras son primordiales, lo cual ha hecho que interés por el medio haya crecido por parte de muchos artistas.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce que la serigrafía artística ha conseguido un alto grado de sofisticación que le permite en la actualidad, como hemos visto en algunos ejemplos anteriores, alcanzar mayores calidades imitativas de la sutileza de la pintura, logrando calidades y matices de éstas; sin embargo, ello está conduciendo a que este procedimiento quede más como un medio reproductor al servicio del artista para multiplicar sus obra que como medio creativo con su lenguaje peculiar. El continuismo por esta línea puede conducir a este procedimiento de estampación al peligro de caer en los que en otros momentos ocurrió con el grabado de reproducción” en el que las pinturas o dibujos realizados por los artistas eran llevados a las planchas por expertos grabadores que copiaban fielmente el original, poniendo la técnica al servicio del modelo, y corriendo el riesgo desvirtuar no sólo el espíritu creativo del medio serigráfico sino el propio concepto de la “obra gráfica original”.

Una alternativa que consideramos válida, aun sacrificando ese virtuosismo técnico que ha alcanzado la serigrafía, pasa por que los artistas interesados por el medio lo conozcan y practiquen ellos mismos, elaborando directamente las pantallas y los positivos o, a lo sumo, en colaboración con el técnico que pueda la línea más adecuada para cada forma de trabajo y encargándose de realizar las tareas mecánicas de estampación y recuperación de pantallas, lo que puede servir para renovar el “aura” de la serigrafía al igual que a principios del presente siglo ocurrió con el grabado calcográfico.

Valencia, 2 de mayo de 1986.

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.1 LIBROS

ALFARO FOURNIER, Felix *Los naipes.* Museo Fournier. Heraclio Fournier, Vitoria, 1982

AMADES, Joan Art popular. *Apunts d'imatgeria popular. Archiu de tradicions populars.* (Edición facsímil de José J. de Orellana, editor) Barcelona, 1983

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora.* Eudeba, 1973 (Sexta edición)

- ARNHEIM, R. *El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*. Gustavo Gili, Barcelona 1976
- BARNICOAT, J, *Los carteles: su historia y lenguaje*. Gustavo Gili, Barcelona 1976
- BERDECIO, Roberto y APPELBAUM, Stanley *Posadas Popular Mexican Prints*. Dover, New York 1972
- BERGER, J. *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona 1976
- BONET, J. Manuel; CIRICI, Alexandre; CONTRERAS, Ernesto y otros. *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia 1974
- BOZAL, Valeriano *El lenguaje artístico*. Península, Barcelona 1970
- BOZAL, V. y LLORÉNS, T. *Vanguardia artística y realidad social 1936-1978*. Gustavo Gili, Barcelona 1976
- CABO DE LA SIERRA, Gonzalo *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Esti-Arte, Madrid, 1981
- CASTLEMAN, Riva *La gravure contemporaine depuis 1942*. Office du livre, Fribourg 1973.
- CASTRO ARINES, José de *Talleres de grabado*. ("Anuario del arte español 1973") Ibérico Europa de Ediciones, Madrid, 1973
- CATALÁ NOGUES Miguel A. *Cien años de pintura, escultura y grabados valencianos*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978
- CELA Camilo José *La obra literaria del pintor Solana*. Alfaguara, Barcelona, 1975
- CIRICE PELLICER, Alexandre *La cerámica catalana*. Destino, Barcelona, 1977
- CHAVARRI, Raul *La pintura española actual*. Ibérico Europea de Ediciones S.A., Madrid, 1973
- CORREDOR MATEOS, José *Guinovart, el arte em libertad*. Polígrafa. Barcelona, 1981
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, Barcelona 1976
- DORFLES, Gillo *Naturaleza y artificio*. Lumen, Barcelona, 1972
- DORFLES, Gillo *Sentido e insensatez del arte de hoy*. Fernando Torres, Valencia, 1973
- DURAN SAMPERE, Agustí *Grabados populares españoles*. Gustavo Gili, Barcelona, 1971

GALFETTI, Mauriccia *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Ministerio de Cultura Madrid 1985

GALLEGO, Antonio *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid, 1979

GARÍN ORTIZ de TARANCO, Felipe M^a *Historia del arte de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978

GIRALT-MIRACLE, Daniel *Guinovart. La força del llenguatge plàstic*. Polígrafa, Barcelona, 1079

GOETZ, Henri *Gravure au carburundum*. Maeght, París, 1972

GUBERN, Román *El lenguaje de los comics*. Península, Barcelona, 1974

HEINZ HOLZ, Hans *De la obra de arte a la mercancía*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979

IVINS, W.M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975

JULIAN, Inma y TAPIES, Antoni *Diálogos sobre arte, cultura y sociedad*. Ícara, Barcelona, 1977

LAFUENTE FERRARY, Enrique *Los Caprichos de Goya. Serie Gráfica*. Gustavo Gili, Barcelona 1979

LARAN, Jean *L'Estampe*. Press Universitaires de France, París 1959 (2 vol)

MARCHAN, Simón *Del arte conceptual al arte de concepto, 1960-1972*. Alberto Corazón, Madrid, 1972

MUNARI, Bruno *Arte del mundo moderno*. Teide, Barcelona, 1977

PAEZ RIOS, Elena *Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*. Dirección General de BB.AA., Ministerio de Cultura, 1981

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. *"Arte" Tierras de España. Valencia*. Publicaciones de la Fundación Juan March, Noguer, Madrid, 1985

PLEBE, Armando *¿Qué es verdaderamente el expresionismo?* Doncel, Madrid, 1971

POLI, Francisco *Producción artística y mercado*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976

PUIG, Arnau *Sociología de las formas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979

RAMIREZ, Juan Antonio *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid 1976

RENAU, Joseph *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia 1976.

RICO SORRIBAS, Manuel *El arte del libro en España*. (Sin ed.) Madrid, 1941.

RODRIGUEZ-AGUILERA, Cesareo *Guinovart*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971

RUIZ ALARCÓN, M^a Teresa *Historia de las artes aplicadas en España*. Madrid 1982

RUBIO MARTINEZ, Mariano *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia y técnica*. Tarraco, Tarragona, 1979.

SAGER, Peter *El cartelismo crítico*. Alianza Editorial. Madrid, 1981

SANCHIS GUARNER, Manuel *València els seus gravadors i la gran aventura D'Ernest Furió*. Vicent García Editores, Valencia 1971

SILIO, Fernando *Sempere. Obra gráfica*. Madrid, 1982.

TOMÁS SANMARTÍN, A/SILVESTRE VISA, M. *Estampas y planchas de la Real Acadèmia de San Carlos*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

VALLÉS ROVIRA, Isidro *El paper retallat. Una mostra de la cultura popular xinesa*. Alta Fulla, Barcelona, 1979

VARIOS AUTORES *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Espasa y Calpe, Madrid. (Ver: "**Artes Gráficas**" en el suplemento de 1949-1952, págs.. 169 y ss.)

VARIOS AUTORES (Coordinado por René Huyghe) *El arte y el hombre*. Planeta, Barcelona, 1967, 3 tomos

VARIOS AUTORES *Enciclopedia de la Región Valenciana*. Mars Ivars, Valencia 1973, 12 tomos

VARIOS AUTORES *Le Tavole della Encyclopedica 1762-1777*. Arnaldo Mondadori, Milán, 1977, Tomo I: "Cartier"

VARIOS AUTORES (Coordinado por Vicente Aguilera Cerni) *Diccionario del arte moderno*. Fernando Torres, Valencia, 1979

VARIOS AUTORES *El Grabado*. Carrigio, Barcelona, 1984

WESCHER, H. *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1877

WESCHLER, Herman J. *La gravure art majeure*. Cercle d'Art, París, 1969.(A8-1)

WESTHEIM, Paul *El grabado en madera*. Fondo de Cultura Económica, México 1954

WILSON, Simón *El arte Pop*. Labor, Barcelona, 1975

1.2. TRATADOS TÉCNICOS SOBRE SERIGRAFÍA, GRABADO Y LA ESTAMPA.

AUVIL, Kenneth W. *Serigraphy. Silk Screen Techniques for the Artist*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 1965.

BACHLER, Karl *Serigraphie. Geschichte des Künstler- Siebdrucks*. Werkstätte Gmbh, Lübeck 1977

BASILIO GÓMEZ, Juan (Seudónimo: S'AGARO, J de) *Serigrafía artística*. Leda, Barcelona 1981

BRIDGEWATER, Allan y Gil *Printing with wood blocks, stencils & engraving*. David & Charles Londres/New York Arco y Publishing 1983

BIRKNER, H. *La serigraphie sur papier et sur étoffe*. Dessain et Torla, París, 1971

CABO DE LA SIERRA, Gonzalo *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Esti-Arte, Madrid, 1981.

CAPETTI, F. *Técnicas de impresión*. Don Bosco, Barcelona 1975

CAZA, Michel *Técnicas de la serigrafía*. Blume, Barcelona 1968

DALLEY y otros *Guía completa de ilustración y diseño*. Blume, Madrid 1981

DAWSON, John *Guía completa de grabado e impresión*. Blume, Madrid 1982

DUPPEN, Jan van *Manuel de la serigraphie*. Le Tamis, Lübeck 1978

GARNER, Andres B. *The Artist's Silkscreen manuel*. Grosset & Dumlap, New York 1976

KOSLOFF, Albert *Impresión serigráfica*. Ediciones del Castillo, Madrid 1973 (The Sing of the Times Publishing 1ª ed.1972)

LOPEZ ANAYA, Fernando/BALAN/CASTAGNA *El grabado*. Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1975

MARA, Tim *Manual de serigrafía*. Blume, Barcelona 1981

MARTIN, Euniciano *Artes gráficas. Introducción general*. Don Bosco, Barcelona 1975

ROSS NIELSEN, G.(BASILO GÓMEZ, Juan) *Serigrafía industrial y en artes gráficas*. Don Bosco, Barcelona 1975. (3ª edición)

RUSS, Stephen *A complete guide to printmaking*. Viking Press, New York, 1975

SAFF, Donalds & SACILOTTO, Deli *History and process printmaking*. Holt, Rinehart and Winson, New York, 1978

S'AGARRO, J de *Serigrafia artística*. Leda, Barcelona 1981

SCHEER, Hans-Gerd *La Serigrafia*. Fabrique Zurichoise de Gazes à Bluter S.A. Suiza -S/F-

1.3 ARTICULOS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS

ANÓNIMO *Serigrafia*. Boletín Informativo de Industrias. Marbay de Serigrafía. Nº 1 al 73 (sin fecha)

ANÓNIMO *L'Atelier 17*. Revista L'Oeil, nº 53, año 1059, pags. 56-63

ANÓNIMO *Entrevista com Joan José Guardiola, Conseller de Ensenanza y Formación Profesional de l'Agrupació Catalana de Serigrafia*. Revista: New Print, Enero 1972, Barcelona, pág. 58

ANÓNIMO *El fetichismo de la mercancía*. "Gazeta del arte" Año 1, nº 7, 30 julio de 1973, Madrid

ANÓNIMO *Les mystères de l'estampe*. Revista L'œil, París, nº 230, 231, 232 y 233, año 1974

ANÓNIMO *Un document exclusif les ponciffs originaux des islettes*. Revista : ABC, nº 20, octubre de 1974, París

ANÓNIMO *L'en luminure au pochoir. Un art meconnu*. Revista: Nouvelles de l'Estampe, nº 21, mayo-junio 1875, París

ANÓNIMO *Arte en carpetas. Serigrafias socialistas*. Revista: Valencia Semanal, nº 11, junio de 1981

ANÓNIMO *Juan Genovés há creado "el espacio del miedo"* Diario de Valencia, 11 junio de 1981

ANÓNIMO *Entrevista com Juan Girau Santanach, presidente de la Agrupación Catalana de Serigrafia*. Revista: New Print, Diciembre de 1981, Barcelona

ANÓNIMO Alfons Roig. *Una vida per a l'art*. Revista Reull, nº 1, Gener-Febrer, 1983, Valencia

ANONIMO *12 maestros del Arte Actual*. Revista Cimal, ° 23, 1984, Valencia

BACOT, Silvie *La sérigraphie d'art en France*. Nouvelle de les Estampes, nº 72 , 1983.

CONIL LACOSTE, Michel *Figures de jeu*. Revista L'œil, nº 48, diciembre 1958, París

342

[Escriba aquí]

FRANCKEN, Albert *El grabado al carborundum*. Revista Cimal, nº 11-12, 1981, Valencia

MARCHAN FRIZ, Simón *La penetración del Pop en el arte español*. Revista Goya, nº 174, Madrid 1983

PRATS RIVELLES, Rafael *Ibero-Suiza (Valencia) cumple 15 años. La serigrafía, al servicio de las artes plásticas*. Revista Cimal, nº 26, Valencia 1985

ROMAND, M y ADHEMAR, Jean *L'Estampe originale vrais et faus problèmes*. Revista L'œil, nº 230, septiembre 1974, París

SANCHIS, J. *Congreso internacional de serigrafía en Londres. Entrevista con Ramón Victoria Marz*. Diario Levante, 15-05-1968, Valencia

SEBASTIAN Santiago *La clave del Guernica*. Museo e Instituto de humanidades Camón Aznar, Zaragoza, 1981

TOMAS, A./SILVESTRE, M. *Las estampas y planchas de la Real Academia y Museo de Bellas Artes de Valencia*. Archivo de Arte Valenciano, 1980

VARIOS AUTORES Revista "Le Tamis" (Revue Européenne de Serigraphie) Ver: *Los números publicados entre noviembre de 1974 a febrero de 1980 y marzo de 1980 a diciembre de 1985*

WOIMANT, F. et ELGRISHI-GAUTROT, Marcelle *Repertoire des ateliers de serigraphie d'art en France*. Revista: Nouvelle de les Estampes, nº 72, 1983.

1.4 CATÁLOGOS

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Catálogo general, 1972

Ediciones del Grupo Quince. Catálogo, Madrid, 1974

21 Salón de Grabado y Sistemas de Estampación. Salas de Exposiciones de la Dirección Gral. De Bellas Artes, Madrid, octubre de 1974

Grabado Español Contemporáneo. Comisaría General de Museos y Exposiciones, Itinerante, 1976

22 Salón de Grbado y Sistemas de Estampación. Salón de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, noviembre, 1976

Forma y medida del arte español actual. Catálogo, Madrid, 1977 (Autopresentación de Eusebi Sempere)

57 Artistes i un País. L'Eixam, artt seriar al País Valènciá. Sales d'Exposicions Ajuntament de València, diciembre de 1979, Valencia

AA.VV. *Técnicas tradicionales de estampación. 1900-1998. Museo Municipal Ayuntamiento de Madrid 1981.* (Textos de Juan Carrete, Antonio Gallego, Rosa Queralt y Doroteo Arnaiz)

AA.VV. *Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa.* Salas del Palacio Biblioteca y Museos, dic. 1881-Feb. 1982, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981

Photography in printmaking. Victoria and Albert Museum, 1979. Texto de Charles Newton

Panorama de la serigrafía española. Patronato de la Feria de Campo, Madrid, 1983

Gravat de creació. Calcografia contemporània a Catalunya. Centre Cultural de la Caixa de Pensions 1983-84

Els 98 Gravadors de la Rosa Vera. Palau de la Virreina, Barcelona 1985_

El estudio gráfico de Szentendre. Fundación de arte de Hungría, Budapest -sin fecha-. Texto de Ferenc Hann

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS ARTISTAS: E. CRÓNICA, E. REALIDAD Y J.A. TOLEDO

2.1 LIBROS

AGUILERA CERNI, Vicente *Panorama del nuevo arte español.* Ediciones Guadarrama, Madrid 1966

AGUILERA CERNI, Vicente *Iniciación al arte español de la posguerra.* Fernando-Torres, Valencia, 1973

AGUILERA CERNI, Vicente *La posguerra. Documentos y testimonios.* Servicio de publicaciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975 (Dos volúmenes)

AREAN, Carlos *La pintura española. De Altamira al siglo XX.* Gines, Madrid, 1971

BARROSO VILLAR, Julia *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969.* Departamento de arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979

BOZAL, Valeriano *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo.* Ciencia nueva, Madrid, 1966

BOZAL, Valeriano *El lenguaje artístico.* Península, Madrid, 1970

BOZAL, Valeriano *Historia del arte en España.* Istmo, Madrid, 1972 (Tomo II)

BOZAL, Valeriano y otros España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976

CIRICI PELLICER, Alexandre *L'Art catalá contemporani*. Edicions 62, Barcelona, 1970

CHAVARRI, Raúl *La pintura española actual*. Ibérico europea de ediciones, Madrid, 1973

DORFLES, Gillo *Últimas tendencias del arte de hoy*. Labor, Barcelona, 1978

GARÍN ORTIZ de TARANCO, Felipe María *Historia del arte de Valencia*. Caja de Ahorros, Valencia, 1978

LLORÉNS, Tomás Equipo Crónica. Gustavo Gili, Barcelona, 1972

MARÍN VIADEL, Ricardo *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Nau Llibres, Valencia, 1981

MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel *La pintura contemporánea del País valenciano*. Prometeo, Valencia, 1977

AA.VV. Artes plástica. Enciclopedia universal. Suplemento anual 1973-74. Espasa Calpe, Madrid (pág. 81-82)

AA.VV. El treball de l'artista, ara. Recorregut a través d'un museu imaginari d'art contemporani a catalunya. Col.lecció: Els camins de l'art a Catalunya, Blume, Barcelona, 1980

Taller de Arte Contemporáneo. Equipo Crónica. Ediciones J.B. y Galería Juana Mordó, Madrid, 1976. (Texto E. Crónica: "Cronología por series")

2.2 ARTÍCULOS: REVISTAS Y PERIÓDICOS

2.2.1 Sobre el panorama artístico

AGUILERA CERNI, Vicente *Una perspectiva de la pintura española*. Civiltá delle machine (Roma) Año XII, nº 6, Nov,-Dic. 1964, págs. 34-37

ALFARO, J.R. *Múltiples en la Galería Iolas-Velasco*. Hoja del lunes, Madrid, 6 de abril, 1970

ANÓNIMO *Una encuesta: Opiniones "en directo" sobre Estampa Popular de Valencia*. Suma y Sigue del arte contemporáneo. Valencia, nº 9, marzo, 1966, págs. 89-97

ANÓNIMO *El arte para una sociedad de consumo. La feria madrileña de los múltiples*. Informaciones. Madrid, 2 abril, 1970

CORREDOR-MATEHOS, J. *La pintura española desde la postguerra a la actualidad*. Artes plásticas. Barcelona, nº 9, jun. 1976, págs. 29-34

JULIAN Inma *La alternativa democrática de los pintores valencianos*. Gazeta del Arte. Madrid, nº 63, año IV, 15 Feb. 1976

JULIAN Inma *En torno a la participación española en la Bienal de Venecia*. Gazeta del Arte. Madrid, nº 63, 9 mayo 1976, pág. 23

GARCÍA CERVERA, Vicente *Recapitulación de la actividad artística en Valencia*. Suma y Sigue del arte contemporáneo. Valencia, nº 2, 2ª Etapa, Junio 1967, págs. 45-51

GASSTOL-TALABOT, Gerald *Le pover de l'image: Saul, Genovés, Groupe Crónica*. Opus Internacional. París, nº 15, Dic. 1969, págs. 31-33

HIERRO, José Múltiples. Nuevo Diario. Madrid, 5 Abr. 1970

LLORENS, Tomás *La joven pintura en París*. Suma y Sigue del arte contemporáneo. Valencia, nº 7-8 Abr.1965, págs. 36-39

LLORENS, Tomás *Problemas i tendencias de la pintura valenciana actual*. Suma y Sigue del arte contemporáneo. Valencia, nº 9 Mar.1966, págs. 16-32

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

LLORENS, Tomás *La situació actual de les arts visuals dins la cultura del País Valencià*. Serra d'Or. Valencia, nº 105, año X, 15 Jun. 1968, págs. 75-78

MARIN VIADRL, Ricardo *El realismo y la pintura. Homenaje a Rafael Solbes*. Cimal. Valencia, nº 18, año 1983, págs. 69-74

MESTRES, Ricard *Presencia catalana en Valencia y Venecia*. Destino. Barcelona, nº 2026, 29 Jul.-4 Ag. 1976

SIMO, Trinitat y LLORENS, Tomás *Noticiari*. Art Gorg. Valencia, nº 25, año III, Nov. 1971, págs. 36-37

VICENT, Manuel *Múltiples: el artista entre la industria y el consumo*. Madrid, Madrid, 19 Marz. 1970

XURIGUERA, Gérard *L'art espagnol aujourd'hui*. Galería Jardins des arts, París, nº 150, Sep. 1975, págs. 66-73

2.2.2 Sobre los artistas

A.B. *Equipo Realidad*. Gazete del Arte. Madrid, nº 12, año I, 15 Dic. 1973

AGUILERA CERNI, Vicente *El Equipo Realidad*. Gazeta del Arte. Madrid, nº 3, año I, 30 May. 1973, pág. 8 y 9

346

[Escriba aquí]

AGUILERA CERNI, Vicente *Un formidable artista en los primeros pasos de su carrera: Solbes*. Diario de Valencia, 18-nov. 1981

ALVAREZ, Joan *Ayer fue enterrado el pintor Rafael Solbes*. Diario de Valencia, 13-nov 1981

ALVAREZ, Joan *Adiós Equipo Crónica*. Diario de Valencia, 15-nov 1981

AMON, Santiago *Lo personal y lo equívoco sobre Equipo Crónica*. El País. Madrid, 16-may. 1976

ANÓNIMO *La partida de villar. Equipo Crónica*. Batik, Barcelona, nº 39, año IV, 1977, págs. 30-35

ANÓNIMO *Equipo Crónica*. Avui, Barcelona, 26 feb. 1978

ANÓNIMO *Equipo Crónica, el inconformismo*. Tele Expres (Barcelona) 10 de marzo de 1978

ANÓNIMO *Equipo Crónica: Temas urbanos*. La Calle (Madrid) 30-oct-9 nov. 1979

ANÓNIMO *Ayer murió Rafael Solbes, uno de los componentes del grupo. Hoy se abre la exposición del Equipo Crónica en la Biblioteca Nacional*. ABC (Madrid) 12, nov. De 1981, pág. 29

ANÓNIMO *Rafael Solbes y Solbes ha muerto*. Levante (Valencia) 13, nov. De 1981, pág. 12

ANÓNIMO *La exposición del Equipo Crónica en Madrid. Un auténtico homenaje al desaparecido Rafael Solbes*. Diario de Valencia. 21 de nov. De 1981

ANÓNIMO *Manuel Valdés del desaparecido Equipo Crónica. Con Solbes hubiera sido lo mismo*. Levante (Valencia) 1 de mayo de 1983

AZANCON, Leopoldo *El Equipo Crónica*. Don Pablo información de artes plásticas. Año 1, nº 2, mayo 1976, págs. 25 y 26

BONET, Manuel *Equipo Crónica: poema público y provocación*. Diario de Navarra, 29 de junio de 1972

BONET, Juan Manuel *De la narración de combate a la ironía sobre el arte*. L'art vivant, nº 17 Febrero 1971. Aparece reproducido en el catálogo para la exposición del Equipo Crónica en el Centro de Arte M 11 de Sevilla Abril-Mayo de 1975

BOZAL, Valeriano *Equipo Crónica. Las imágenes y las cosas*. Guadalimar (Madrid) 1ª quincena, dic. De 1981, págs.. 18-20

CAMPOY, A. M. *Equipo Crónica (Crítica de exposiciones)* ABC (Madrid) 4 de febrero de 1972. Pág. 41

- CIRICI PELLICER, Alexandre *Bon cop de l'Equip Crònica*. Serra D'or (Barcelona) nº 146, año XIII, 15 nov. De 1971, págs. 55-57
- CONDE, Luis *El Equipo Crónica*. ¡Bang! Fancine de los tebeos españoles (Madrid) nº 7, mayo 1969
- CIRICI PELLICER, Alexandre *Segon front a València : Solbes, Valdés*. Serra D'or (Barcelona) 1965
- DALMACE ROGNON, Michèle *Equipo Crónica a exposé á la Bibliothèque Nationale de Madrid*. Opus Internacional Printemps 1982, nº 84
- ENRIQUE, Deuretrio *El irresistible decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui* Gaceta del Arte (Madrid) nº 66, año IV, 7, marzo 1976, págs. 22-23
- FABREGAR, Amadeu *Ha mort Rafael Solbes de l'Equip Crónica/Testimoni de la represa valenciana*. Avui (Barcelona) 12, nov. De 1981
- FERNÁNDEZ VERDE, Javier y FERNÁNDEZ GONZALEZ, V. *Equipo Crónica, un pintar dialéctico*. Ozono (Madrid) nº 11, año II, julio-agosto 1976, págs. 33-35
- FRANCO, F y BALIBREA, J.M. *Entrevista con Equipo Crónica*. Boletín Informativo del Colegio Mayor Pío XII, Valencia, 1871, págs. 44-48
- GARCÍA CONDE, Sol *Obra gráfica del Equipo Crónica*. ABC (Madrid) 31 de marzo de 1982
- GARCÍA GRACÍA, Manuel *Equipo Crónica: 10 años de trabajo*. Comunicación (Madrid) nº 22, págs. 41-47
- GARCÍA, Manuel *Equipo Crónica. Entrevista a propósito de expediente*. Cartelera Turia (Valencia) nº 175, 17-23 octubre de 1977
- GARCÍA, Manuel El billar y la tráctica artística El Viejo topo, nº 14, nov. 1977
- GARCÍA GRACÍA, Manuel "Equipo Crónica". *El discurso póstumo*. (I y II) Sábado, nº 231 y 232, abril de 1982
- GARCÍA OSUNA, Carlos *La aventura estética del Equipo Crónica*. Ya (Madrid) 13 de nov. De 1981, pág. 55
- GARNERÍA, José *Equipo Crónica*. Gazeta del arte (Madrid) nº 49. Año III. 15 oct. 1975
- GARNERÍA, José *Situación artística del País Valenciano. Esto es lo que tenemos*. Generalitat (Valencia) Primera quincena, nov. 1981, págs. 2- 4
- GIRALD-MIRACLE, Daniel *Las "Crónicas" de los Crónica*. Zoom, Revista de la imagen (Madrid), nº 2, 1976, págs. 48-65

GONZALEZ GARCÍA, Ángel *Nueva etapa de la obra de Manolo Valdés y Rafael Solbes. Equipo Crónica: la partida de estilo. "Paisajes urbanos"* El País, 3 nov. 1979

GUTIERREZ, Fernando *Equipo Crónica en Maeght*. La Vanguardia (Barcelona) 19 de marzo

HUICE, Fernando *Equipo Crónica*. El País, 19 de marzo

HUICE, Fernando *La mirada retrospectiva del Equipo Crónica*. El País (Madrid) 24 de abril de 1982

I, J. *Equipo Crónica*. Gazeta del arte (Madrid) 25 abril, 1976

IBARZ, Joaquín *Equipo Crónica, más allá del pop*. Tele/Expres (Barcelona) 15, Feb. 1978

IVARS, José Francisco *El itinerario imaginario del Equipo Crónica*. La Vanguardia (Barcelona) 23, May. 1981, pág. 17

LAZO, Mercedes *La crónica del equipo*. Cambio 16 (Madrid) nº 177, 28, abril, 1975, pág. 97

LOGROÑO; Manuel *Luto en la exposición que hoy se inaugura del Equipo Crónica*. Diario 16 (Madrid) 12 nov. 1981

LOGROÑO; Manuel *La muerte de Rafael Solbes rompe una importante experiencia de trabajo artístico colectivo*. Diario 16 (Madrid) 13 nov. 1981, págs. 16-17

LLORENS, Tomás *Equipo Crónica*. Imagen y sonido, nº 53, nov. 1967, págs. 2-10. Este mismo texto acompañó el catálogo de la exposición individual del E. Crónica en la Galería La Pasarela, Sevilla del 1 al 15 de diciembre de 1966

LLORENS, Tomás *Equipo Crónica. La distanciaci3n de la distanciaci3n: una d3marche s3miotique*. Opus Internacional (París) nº 50, may. 1974, págs.. 78-89

MARI, Rafa *Equipo Crónica*. Cartelera Turia (Valencia) nº 773, 27 nov.-3 dic. 1978

MARI, Rafa *Equipo Crónica: La obra artística no es un truco de prestigitiaci3n*. Diario de Valencia (Valencia) 20, may. 1981

MARI, Rafa *Manolo Vald3s recuerda al Equipo Crónica*. Diario de Valencia (Valencia) (falta fecha)

MARTÍNEZ RUÍZ, Florencio *Régimen (con acrílico) por Rafael Solbes*. ABC (Madrid) 15, Nov. 1981, Pág. 45

MILLAS, Jaime *Exposici3n europea del Equipo Crónica*. Batik (Barcelona) nº 4, marzo, 1974, pág. 14

MILLAS, Jaime *Equipo Realidad: Pintar la guerra Civil. Triunfo*, (Barcelona) 8, marzo, 1975

MILLAS, Jaime *Lo que queda del Equipo Crónica*. El País (Madrid) 10, dic. 1983

MORAGA, M. *El Equipo Crónica en el postfranquismo. Crónica del elemento*. Cambio 16 (Madrid) nº 340, 2 de marzo de 1980

N.C. *Equipo Realidad*. Gazeta del Arte (Madrid) nº 80, 13 de junio de 1973, pág. 14

NUNGESSER, Michele *In memoriam. Equipo Crónica 1964-1981*. Tendenzen (Munich) nº 138, abril, junio, 1982, págs. 25-29

PALAZZOLI, Daniela *Equipo Crónica alla Galleria Cavour di Milano del 1 al 20 ottobre 1974*. Il Poliedro (Roma) nº 5 y 5, mayo-junio 1974, págs. 62-63

PERIS, Manuel *Equipo Crónica. En defensa de la razón*. La Calle (Madrid) nº 29, del 25 al 31 de diciembre de 1979

PERIS, Manuel *Equipo Crónica. El día que murió Rafael Solbes*. La Calle (Madrid) nº 191, del 17 al 23 de noviembre de 1981, págs. 18-39

POZAS, M *Mirándose en el espejo de la vanguardia*. Nuestra Bandera (Revista del Partido Comunista de España) nº 92, 1978, págs. 80-86

RAMIREZ de LUCAS, Juan *Equipo Crónica*. Arquitectura (Madrid) nº 160, año XIV, abril de 1972, págs. 80-86

RODRIGUEZ OLIVARES, Luis *Equipo Crónica*. Gazeta del arte (Madrid) 16, mayo, 1978

RUBIO, Javier *Equipo Crónica una visión crítica de la realidad*. Blanco y Negro (Madrid) 15 de mayo de 1976, pág. 90

SANTOS AMESTOY *El Equipo Crónica*. Sábado Gráfico (Barcelona) nº 767, 12 febrero, 1972, págs. 28-30

SIMO, Trinitat *Ha exposat l'Equip*. (Entrevista) Gorg (Valencia) nº 14, dic., 1970, págs. 40-41

SOLBES, Rafael/VALDES, Manuel *L'Equip Crónica*. Identity Magazine (Massachusetts-Valencia) nº24, 1966, págs. 30-33

TEYSSÉDRE, Bernand *Des rafeles de peinture. Des artistes espagnoles ont cru porvoir « agir sue la rue » : ils déchanttent...* Nouvelle Observateur (Paris) del 15 al 21 de julio de 1974, pág. 59

VALLEJO, Jerónimo *15 años del Equipo Crónica. De la calle al lienzo*. Gazeta Ilustrada (Madrid-Barcelona) nº 1203, 28 de octubre de 1979, págs. 62-64

VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel *Lo noble y lo plebeyo. E. Crónica: más allá del pop*. Triunfo (Madrid) nº 479, año XXVI, 4 dic. 1971, págs. 27-29

V.Z. *Equipo Crónica. De la estructura penetrada*. Tropos (Madrid) nº 2º y 3º, 1972

VENTURA MELIÁ, Rafael *Equipo Crónica: Cabalgando sobre Europa*. (Entrevista) Las provincias (Valencia) 29 enero, 1974

VENTURA MELIÁ, Rafael *“Las meninas” a “Billares Colón”*. Dos y Dos (Valencia) nº 47-48, 17 junio, 1977, págs. 36-37

VENTURA MELIÁ, Rafael *Equipo Crónica. Tot está encara molt embolicat*. Valencia Semanal 5-12 feb., nº 9, 1978

VENTURA MELIÁ, Rafael *Murió Rafael Solbes, uno de los componentes del Equipo Crónica*. La Vanguardia, 12 de nov. De 1981, pág. 19

VICENT, Manuel *Equipo Crónica. Un artista ha muerto, como siempre*. Triunfo (Madrid) año XXXV, nº 14, dic. 1981, págs. 25-27

2.3 CATÁLOGOS

2.3.1 Exposiciones colectivas Equipo Crónica

España libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea. Rimini, Firenze, Ferrara, Reggio Emilia y Venecia, 1964-1965 (texto de Tomás LLORENS)

Prmio internazionale Biella per l'Incisione. Diciembre 1965, Milán (Texto de CARLUCCIO, Luigi)

Opera gráfica de artista spagnoli. Anzo, R. Armengol, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés. Galería “Il Giorno”, Milán, 14-30 de septiembre de 1967. (Texto de AGILERA CERNI, Vicente)

Spanish contemporary art. Galería La Pasarela, Sevilla, 18 oct.- 7 nov. 1969

Exposición colectiva sobre obra múltiple. Galería Iolas-Velasco, Madrid, abril 1970 (Texto de CHAVARRI, Raul)

Dibujos y grabados Europeos contemporáneos. Galería de la Habana, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, julio de 1970

1ª Mostra Internacional d'Art . Homenaje a Joan Miró. Granollers, 15 mayo al 15 de septiembre de 1978

Gráfica española actual. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, Dic. 1971 (Texto de PÉREZ, Francisco)

Bienal de Venezia. Avanguardia artística i realitat social a l'Estat Espanyol 1936-1976. Fundación Joan Miró, Barcelona, 18 dic.-16 feb. 1977.

Libros de artistas. Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 15 sep-1 nov. 1982.

2.3.2 Exposiciones individuales del Equipo Crónica

Mostra de oli, aquaforti, xilografie, acquarelli dell'Equipe Crónica. Sala Comunale Reggio Emilia, 8-21 dic. 1965 y Sala Comunale de Ferrara 10-30 enero.

Equipo Crónica de la realidad. Sala Migueldi, Bilbao, 1966

Equipo Crónica. Galería La Pasarela, Sevilla, 1-15 dic. 1966

Análisis cuantitativos. Equipo Crónica. Galería Val i 30, Valencia, 9-24 enero de 1967 (Texto de Vicente García Cervera)

Equipo Crónica. Galería Aixelá, Barcelona, 15-30 oct. 1967 (Texto de Joan Fuster)

Equipo Crónica. Galería Barandiarán, San Sebastián, 1967 (Texto de Valeriano Bozal)

Equipo Crónica. Galería La Grifolio, Milán 17 feb.-1 mar. 1968 (Texto de Tomás Lloréns)

Obras de la serie: "La Recuperación". Galería Cultart, Madrid, 28 abr.-10 may., 1969 (Texto Valeriano Bozal)

Equipo Crónica. Obras de la serie: Autopista de un oficio. Galería Val i 30, Valencia nov., 1970 (Texto de Tomás Lloréns)

Equipo Crónica. Galería Juana Mordó, Madrid, 10 ene.-3 feb., 1972

Ocho retratos, dos bodegones y un paisaje. Galería Stadler, París, 10 may.-9 jun., 1973 (Texto Jean Louis Ferrier)

La subversión de los signos. Stand Val i 30, Feria Internacional de Basilea, 19-24 jun., 1973

Equipo Crónica. Galería Cavour, Milán, oct. 1974 (Texto Daniela Palozzi)

Equipo Crónica. Museu d'Art Moderne París ARC, París, 12 jun.-30 ago. 1974

Equipo Crónica. Centro de Arte Mil, Sevilla, abr.-may. 1975

Obra gráfica y múltiples 1976-1976. Galería 92, Barcelona, marzo 1976

La trame. Trois fois douze ouvres illustradant la vie d'un personnage public on la subversion des rôles. Galería Karl Flinker, Marzo 1977, París

Equipo Crónica. Centro de Arte Contemporáneo, Oporto, 1977

A modo de parábola. Galería Val i 30, Valencia, 1978

La partida de billar, autonomía y responsabilitat d'una pràctica. Galería Maght, Feb.-Mar., 1978

Seres 1977/81: Paisatge urbà, Els viatges, Crónica de transició. Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, Nov.-Dic. 1981

2.3.3 Exposiciones individuales del Equipo Realidad

Equipo Realidad. Galería Val i 20, Valencia, 30 abril, 1967 (Texto de Aguilera Cerni, Vicente y Llorens, Tomás)

Equipo Realidad. Galería L' Agrifolio, Milan, 25 marzo- 6 abril, 1970 (Texto de Micheli, Mario)

Equipo Realidad. Galería Punto, Valencia, 1973 (Textos de Vicente Aguilera Cerni y José M^a Moreno Galvan)

La Guerra Civil del Equipo Realidad, cuadros de una historia (1973-1976). Universidad de Valencia, Valencia, 1981 (Textos de Facundo Tomás y Enrique Tormo)

La serigrafía artística en Valencia. M.Silvestre

2.3.4 Exposiciones individuales del Equipo Realidad

Joan A. Toledo. Galería Temps, Valencia, May-Jun. 1976

Joan A. Toledo. Galería Sen, Madrid, 23 Oct.-17 Nov. 1978

Joan A. Toledo. Galería Machón, Madrid, Enero 1984 (Texto de Calvo Serraller, Francisco "Un modelo de pintor")

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA DE LAS IMÁGENES

Fig. 1 Enciclopedia Lambert y Diderot (Edición facsimil)

Fig. 2 Anónimo. *Un document exclusif: les poncifs originaux des Islettes*. Revista ABC, nº 20, octubre de 1974, París.

Fig. 3 Azulejo de Manises pintado a la trepa. Manises (Valencia) (Foto autor)

- Fig. 4 Jamba con azulejos pintado a la trepa. Manises (Valencia) (Foto autor)
- Fig. 5 Cartel 'Aidez a l'Espagne' Joan Miró
Catálogo Joan Miró: Cartells. Es Baluard, Palma de Mallorca, 2008 ISBN: 9788493669706, pág. 16
- Fig. 6 'Jazz' Henri Matisse
 NÉRET, Gilles *Matisse* Taschen, 2002 ISBN 3-8228-2061-X, pág 208
- Fig. 7 Portada revista Action nº 1 (febrero 1920) Albert Gleizes, realizada mediante 6 trepas.
 AA.VV. *El grabado. Historia de un arte*. Carroggio, Barcelona, 1981, pág. 125
- Fig. 8 Pintura mural decorada a la trepa. Museo de Bellas Artes, San Pio V. Valencia
- Fig. 9 Naipes coloreados a la trepa (Museo de Cerámica 'González Martí' (Valencia)
- Fig. 10 Plantilla trepa para azulejo. Empresa en Manises (Valencia) (Foto autor)
- Fig. 11 Lucha de Húsares a caballo. Estampa coloreada a la trepa.
 DURAN SAMPERE, Agustí *Grabados populares españoles*. Gustavo Gili, Barcelona, 1971, pág 99
- Fig. 12 Portada y encarte de la revista Le Tamis.
- Fig. 13 Juego de café de plástico estampado en serigrafía por Vicente Pérez Solanas, una de las primeras estampaciones cónico-cilíndricas que se hicieron en España. (Foto Vicente Pérez Solanas)
- Fig. 14 Lucio Muñoz (1960) Serigrafía y flocado de carborundo. Reproducida por Eusebio Sempere y Abel Martín
Catálogo Lucio Muñoz Galería Nebli Madrid, 1960 Impreso Langa y Cia, pág s/n
- Fig. 15 Andy Warhol Autorretrato
 AA.VV. *El grabado. Historia de un arte*. Skira-Carroggio, Barcelona, 1984, pág 202
- Fig. 16 Alan Jaquet 'Desayuno sobre la hierba'
 WILSON, Simón *El arte pop*. Ed Labor, pág. 58
- Fig. 17 A. Saura 'The King (Retratos imaginarios de Felipe II) 1972 Ed. Grupo 15
 GALFETTI, Mauriccia *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Ministerio de Cultura Madrid 1985 págs. 82-84
- Fig. 18 Carpeta '6 Serigrafías' (Portada)
- Fig. 19 Jordi Teixidor S/T 1974
 AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la col·lecció. Universidad Politécnica de Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.111
- Fig. 20 Giangiacomo Spadari 'Marlene Dietrich (1979)
 AA.VV. *Spadari: cronista visual*. Universidad de Valencia, Valencia, 2011 ISBN 9788437078762 pág. 27
- Fig. 21 Eduardo Arroyo 'Fausto' (1979)
Eduardo Arroyo Obra gráfica. IVAM Valencia 1989 ISBN 84-7579-762 B Tomo I Págs. 114-115
- Fig. 22 Sempere S/T 22 colores Galería Punto 1970
 SILIO, Fernando *Sempere. Obra gráfica*. Madrid, 1982, ISBN 84-300-7917-3 Pág. 191

Fig. 23 Salvador Soria S/T 1978
BLASCO CARRASCORA, Joan Àngel *Art valencià em la col·lecció Mattínez Guerricabeitia*. Universitat de València 2015 (Lotja de Sant Jordi, Alcoi) Pág. 21

Fig. 24 Rosa Torres Palmeras
Rosa Torres Obra gràfica y múltiples 1972-2000. Caja Rural de Torrent (Valencia) 2001 Pág. 25

Fig. 25 Eva Mus S/T 1984
BLASCO CARRASCORA, Joan Àngel *Art valencià em la col·lecció Mattínez Guerricabeitia*. Universitat de València 2015 (Lotja de Sant Jordi, Alcoi) Pág. 44

Fig. 26 27 Calendario de Estampa Popular 1968. PortadaA. Alfaro / Mes de Enero F.Jarque (Serigrafía)
AA.VV. *Estampa Popular* [Exposición] Centro IVAM Julio Gonzalez, Valencia 1996 ISBN: 844821207X Pág. 154

Fig. 28 José M. Gorris 'Telediario' 1965 51x66 cm (Linóleo y trepa)
AA.VV. *Estampa Popular* [Exposición] Centro IVAM Julio Gonzalez, Valencia 1996 ISBN: 844821207X pág. 147

Fig. 29 30 Calendario de Estampa Popular 1965. Abril Martí Quinto/ Junio M. Valdés (Linóleo).
AA.VV. *Estampa Popular* [Exposición] Centro IVAM Julio Gonzalez, Valencia 1996 ISBN: 844821207X pág. 158

Fig. 31 'Retrato de Lloréns Artigas' (Foto autor)

Fig. 32 'Paisaje' (Foto autor)

Fig. 33 Genaro Lahuerta 'Paisaje' Serigrafía realizada por José Llopis c. 1965 (Foto autor)

Fig. 34 Fernando Zobel "El Patio III-Virgenes" 1984
Zobel. Obra gràfica completa [cat. expo., Museo de Arte Abstracto Español] Diputación provincial, Departamento de Cultura, Cuenca 1999 pág. 253

Fig. 35, 36 Taller de Lola Giménez, Valencia. (Foto autor)

Fig. 37 Ramírez Blanco Cartel exposición Galería Val i 30 Valencia 1975
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la col·lecció. Universidad Politecnica de Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.129

Fig. 38 'Vuelo' Vicente Silvestre Navarro 1974 (Foto autor)

Fig. 39 Alfredo Alcaín 'Papel de vasar de las cerezas' 1979
Alfredo Alcaín: Obra gràfica 1970-2006. Diputación de Albacete, 2007 pág. s/n

Figs. Catálogo Equipo Realidad (Páginas 140 a 163)

LACRUZ, Javier *Equipo Realidad 1966-1976. Obra gràfica*. Sala exposiciones Ignacio Zuluaga, Fuendetodos. Diputación Provincial Zaragoza, 2015

Figs. Catálogo Joan A. Toledo (Páginas 168 a 177)

AA.VV. **Joan Antoni Toledo: Homenaje** Sala de Exposiciones del Ayuntamiento, Generalitat Valenciana, Valencia 2009 ISBN 978-84-482-5246-5

AA.VV. **Toledo** IVAM Generalitat Valenciana, Valencia 1998 ISBN 482-1899-X

355

[Escriba aquí]

Fig. 40 Manolo Boix 'A Miguel Hernández' 1973
Boix Heras Armengol. Ivam-Generalitat Valenciana Valencia 1995, pág. 160

Fig. 41 Artur Heras 'Máquina-dona' 1974
Boix Heras Armengol. Ivam-Generalitat Valenciana Valencia 1995, pág. 122

Fig. 42 Rafael Armengol 'Plantes' 1975
Boix Heras Armengol. Ivam-Generalitat Valenciana Valencia 1995, pág. 174
Figs 31 32 33, Carabasser pág 174 Poeta pág 160, Xoriços pág 130,

Fig. 43 Josep Guinovart S/T 1970
CORREDOR MATEOS, José *Guinovart: el arte en libertad*. Polígrafa, Barcelona, 1981 ISBN
10: 8434303272 pág. 206

Fig. 44 Martí Quinto '1948' (Foto autor)

Fig. 45 Andres Cillero 'Fate l'amore non la guerra' c.1966
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la colecció. Universidad Politecnica de
Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.17

Fig. 46 Anzo S/T 1974
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la colecció. Universidad Politecnica de
Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.137

Fig. 47 Yturralde Figura imposible , 1972 65x50 cm.
Yturralde: el espacio, el tiempo, el vacío. [Exposició] Girarte 93/ Jopsé María Yturralde pág. s/n

Fig. 48 Joaquín Michavila 'El Llac' 1982
AGUILERA CERNI, Vicente *Michavila* Vicent García Editores, Valencia 1982 ISBN 84-
85094-33-6 pág 128

Fig. 49 Josep Renau 'Sociedad de consumo' 1977
BALLESTER, Jordi *Josep Renau, 1907-1982 Compromiso y cultura*. Universidad de Valencia
Valencia, 2008 ISBN: 978-84-370-7182-4 pág. 373

Fig. 50 Francisco Lozano 'Otoño en el arenal' 1982
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la colecció. Universidad Politécnic de
Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.140

Fig. 51 Francisco Sebastián
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la colecció. Universidad Politécnic de
Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág.144

Fig. 52 Javier Chapa S/T
AA.VV. *Fora de serie*. Serigrafies d'Ibero-Suiza en la colecció. Universidad Politécnic de
Valencia, 2013 UPV ISBN 978-84-836-991-7 pág. 92

Figs. Catálogo Equipo Crónica (Páginas 205 a 311)

DALMACE-ROGNON, Michèlle *Equipo Crónica. Catalogación Obra gráfica y múltiples 1965-1982*.
Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao 1988