

equipo cronica



equipo crónica

del pop a la transición

1964 | 1981

equipo crónica

del pop a la transición

1964 | 1981

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid

info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936

www.guillermodeosma.com

18 de enero · 16 de febrero de 2024

Agradecimientos

Leyre, Amaya y Cela Bozal

María Inés Chamorro

Boye Llorens

Manolo Valdés

Dámaso Berenguer

CarrerasMugica

María Eugenia Castellanos

Isabel García-Montón

Alfonso de Icaza

Silvia Martín

Jordi Pascual

Mari Paz Pérez Piñán

Jorge Portuondo

Ramón Portuondo

Agustín Ruiz

Rodrigo Ruiz

Jaime Wakonigg

© **De este catálogo** Guillermo de Osma Galería

© **De los textos** Sus autores © **Fotografías** Sus autores

Coordinación Miriam Sainz de la Maza · Pedro Marín · Miguel Madueño

Impresión Advantia. Comunicación Gráfica **Diseño** Miriam Sainz de la Maza

Depósito legal M-35321-2023

equipo crónica

del pop a la transición

1964 | 1981

con un ensayo de
Sergio Rubira

y textos de
Valeriano Bozal
Tomàs Llorens



Rafael Solbes y Manolo Valdés. Foto: Paco Alberola

Sergio Rubira

Historia de la pintura,
pintura de historia

7

Catálogo de obra

15

Anexo

Colaboraciones de
Equipo Crónica con Willi Wakonigg
para Gastón y Daniela

37

Valeriano Bozal

Equipo Crónica

47

Tomàs Llorens

Los primeros años de
Equipo Crónica (1964-1970)
y su contexto español

51

Catalogación

54

Cronología

58



Juanjo López, Rosa Torres, Francisco Alberola, Ángela García, Jordi Teixidor, Juan Vicente Monzó y Rafael Solbes

HISTORIA DE LA PINTURA, PINTURA DE HISTORIA

Sergio Rubira

P

OCO ANTES DE QUE ACABARA 1959, un grupo de artistas madrileños, encabezado por José García Ortega, se reunió en un bar de la calle Modesto Lafuente, cerca del taller de grabado que tenía Dimitri Papargueorgui, para fundar el grupo Estampa Popular¹. Este grupo tuvo entre sus objetivos recuperar el realismo, frente a la abstracción gestual de El Paso o la geométrica de Equipo 57, para plantear obras con temas que partían de la crítica social y que, en muchos casos, también eran abiertamente políticos, de oposición a la dictadura franquista. Ortega tuvo que huir por sus vínculos con el Partido Comunista de España (PCE) –había asistido al Congreso de Praga– y volvió a París, donde había estado unos años antes con una beca del Instituto Francés, sin poder participar en la primera exposición del grupo en Madrid, celebrada en la galería Abril. Pronto el movimiento llegó a Sevilla y, un poco más tarde, a Córdoba y a Vizcaya, tras el encuentro determinante de Agustín Ibarrola con Ortega en París.

En la introducción al catálogo de la exposición *Arte Norte y Sur*, que se celebró en el Círculo de la Amistad de Córdoba en 1962, y que reunía a los artistas de los grupos cordobés y vasco, Giménez Pericás intentó dar una definición del movimiento: Estampa Popular era “una comunidad de testimonio ante esos acontecimientos noticiables que están provocando en el mundo el matrimonio de las tradiciones culturales a costa de la muerte de los mitos propios pero a favor de la vida y de la realidad propias”. Y aclaraba: “El adjetivo popular no es un capricho demagógico, no es el propósito de ‘acercar el arte al pueblo’, con la pretensión vanidosa de que un lenguaje estético, encontrado a costa de mucho sufrimiento y delicada atención persiguiendo un estilo, vaya a ser superior a algo más elevado que el rico entenderse dialectal. ‘Popular’ quiere decir que somos lo mismo o que la misma vida –los acontecimientos con sus distintos matices– los vamos a vivir todos”².

¹ Para un relato del nacimiento y desarrollo Estampa Popular, vid. Noemí de Haro, *Estampa Popular. Un arte crítico y social en la España de los años 60* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

² Antonio G. Pericás, “Vivimos”, en *Arte Norte y Sur*. Córdoba: Círculo de la Amistad, 1962, s.p.

Sin embargo, lejos de ser un movimiento uniforme, que siguiera unas premisas claras, más allá de la reivindicación del realismo, de su preferencia por la técnica del grabado y su vocación de relevancia social y de oposición, en cada grupo se produjeron particularidades. Por ejemplo, el grupo vasco se distanciaba de los demás, porque los asuntos que trataban en sus cuadros y grabados se alejaban del tópico del campesino que protagonizaba las imágenes de los de Madrid y Andalucía. Ibarrola, Mari Dapena y Dionisio Blanco presentaban no solo aldeanos vascos, sino también *arrantzales* y obreros. De hecho, cuando se intentó coordinar desde Madrid a todos los grupos de Estampa Popular para realizar una carpeta de gráfica, el colectivo vasco envió una nota que, según Ibarrola, venía a decir: “No estamos de acuerdo con el título de las carpetas, sí con la idea de coordinar todo esto pero hay que poner ‘la clase obrera y el campesino’ y dejarse de leches, sobre todo porque no se puede mantener un movimiento de estos en la ambigüedad de no poner en primer plano a la clase obrera como principal protagonista de la lucha democrática y antifascista”³.



M. Valdés, R. Solbes y J.A. Toledo

No sería hasta finales de 1963, con Estampa Popular de Vizcaya desactivada por el encarcelamiento de Ibarrola y Dapena y tras los movimientos que se produjeron en el resto de grupos, cuando José Ortega contactó con Rafael Solbes, José María Gorris y Tomàs Llorens, para intentar establecer uno en Valencia. Parece que también influyeron las relaciones que Ortega tenía con el crítico Vicente Aguilera Cerni y con Anzo (José Iranzo Almonacid). Se ha hablado incluso de un viaje de Ortega a Valencia para reunirse con Aguilera, Anzo y Monjalés (José Soler Vidal) con esta intención, aunque Tomàs Llorens, uno de los protagonistas principales de este relato, afirmó que no tenía conocimiento de él. A esto debe añadirse que Juan Antonio Toledo conocía bien a Francisco Álvarez y Ricardo Zamorano, artistas del grupo de Madrid pero vinculados a Valencia. Se había tejido una red de relaciones que pronto daría como resultado el nacimiento de Estampa Popular de Valencia.

Fue determinante la participación de Gorris, Solbes y Manolo Valdés en una de las exposiciones más importantes de oposición a la dictadura franquista, *España Libre*, celebrada en 1964 en distintas localidades gobernadas por el Partido Comunista Italiano, en la que Aguilera, muy vinculado al PCI, jugó un papel destacado en la selección de los artistas. Para prepararla, se organizaron unas reuniones –habitualmente en el estudio de Valdés– en las que participaban algunos artistas jóvenes valencianos. Funcionaban como un seminario, dirigido por Llorens y Valeriano Bozal, en el que compartían lecturas y se debatía sobre el sentido del realismo y la función social del arte. “Pronto llegamos a la conclusión de que [...] Estampa Popular estaba condenado a la irrelevancia por su desconexión de la sociedad española de los años sesenta. Su iconografía, centrada en imágenes de miseria rural, se había

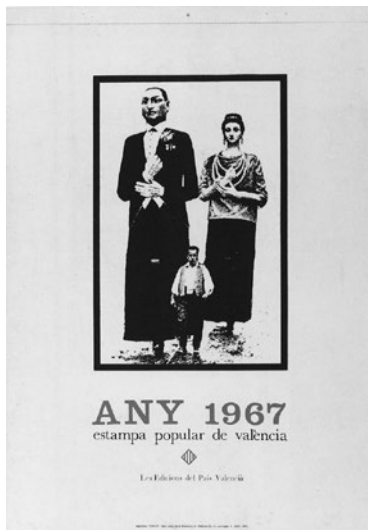
³ Javier Angulo Barturen, *Ibarrola: ¿un pintor maldito?*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978, p. 136.

⁴ Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2015, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 7

convertido en una colección de tópicos que no reflejaban la realidad de la España contemporánea. Y su poética, entre picassiana y expresionista, quedaba lejos de lo que un realismo militante y eficaz requería para la España de su tiempo”⁴. Así se decidió que había que trabajar en dos propuestas diferentes: la primera, Estampa Popular de Valencia, que permitía la flexibilidad e invitaba a la acción directa a través del uso del grabado –después de la impresión offset– que multiplicaba la circulación de sus imágenes y la repercusión de sus mensajes, aunque se buscaron nuevos presupuestos estéticos y temáticos más adecuados a lo que estaba sucediendo en ese momento, y la segunda, el nacimiento de un grupo más reducido de artistas que trabajara de forma colectiva en un proyecto “para cambiar la naturaleza de la creación artística”⁵. Este último grupo lo terminarían formando Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo, que lo abandonó en 1965, tan solo un año después de su creación, y se llamaría Equipo Crónica.

Durante esos años, de 1964 a 1968, el trabajo de Estampa Popular y el de Equipo Crónica se entrelazan y muchos de los temas y los recursos formales se comparten, aunque se adelantan también características e intereses que ya muestran lo que será la obra del equipo en la década de los setenta. Un ejemplo claro es *La casa de Pilatos o Baile de debutantes* de 1966. Esta pintura de Equipo Crónica tiene muchos de los elementos que interesaron particularmente a Estampa Popular de Valencia. En ella, se ven una serie de viñetas en las que se representan distintos momentos de un baile de gala: parece que se alternan imágenes de los participantes posando para diferentes fotografías, ellas vestidas de blanco y ellos con chaqué, con otras del propio baile y planos más cercanos de los protagonistas. Las figuras se construyen a partir de trazos simples en negro y el contraste entre las superficies planas de color, el azul para el fondo y el rojo y el verde para los detalles. Apenas se nota la mano de los autores, el esmalte que han utilizado para pintar borra cualquier huella, anula el gesto, tan buscado por las corrientes informalistas y también por el expresionismo de los otros grupos de Estampa Popular. Este rechazo tiene que ver con una forma nueva de entender el realismo en la que se reclamaba establecer distancia con la realidad y su representación para alcanzar la objetividad, lo que generaba un genealogía que les vinculaba a las vanguardias, a la “*Neue Sachlichkeit*” alemana de los años diez y veinte del siglo XX, que también reaccionaba contra el expresionismo, y a la teorías de Bertolt Brecht sobre el teatro, pero también los relacionaba con el arte que se estaba imponiendo internacionalmente, ese que se ha dado en llamar pop y que buscaba también la frialdad del alejamiento, como sucede en las pinturas serigrafiadas de Andy Warhol de la primera mitad de la década de los sesenta o en las transferencias de la misma época de Robert Rauschenberg, que ganó el Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1964, haciéndolo muy conocido en Europa. Si en Warhol, las protagonistas eran



Calendario de Estampa Popular



Rainiero de Mónaco y Grace Kelly en el baile de debutantes, Casa Pilatos, 1966

Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor y Jackie Kennedy, tres estrellas que representaban distintos modelos de feminidad construida y que estaban asociadas con la muerte (como también lo estaban los accidentes de tráfico y las sillas eléctricas vacías de ese momento), y en Rauschenberg se repetía el retrato de John Fitzgerald Kennedy junto a otras imágenes extraídas de la prensa, como las de los hongos atómicos producidos por las pruebas nucleares o las de la carrera espacial, en *Equipo Crónica*, el tema elegido fue el baile de debutantes en la Casa de Pilatos de Sevilla de 1966, en el que las jóvenes de la aristocracia y la alta burguesía eran presentadas en sociedad, pero ¿en qué sociedad? En este baile coincidieron Rainiero de Mónaco, Grace Kelly, Jackie Kennedy, a punto de ser Onassis, y la Duquesa de Alba. Las fotografías del acontecimiento fueron publicadas por los periódicos y las revistas del momento, algunas de ellas distribuidas por la agencia Efe. Estas imágenes no fueron elegidas solo por lo que tenían de frívolo, sino porque también eran testimonio de un tiempo concreto: el del “aperturismo” de la dictadura después de la autarquía y la promoción del país como destino turístico a través de las visitas de estas celebridades, colaboradoras, algunas quizás inconscientemente, del franquismo, y de las consecuencias que esto tenía, como la explotación turística del territorio. Además se evidenciaba cómo se organizaba la sociedad de la época y se producía la continuidad de una clase privilegiada que venía de antes y se perpetuaba en la dictadura.

En la obra de *Equipo Crónica*, muchas de las imágenes funcionan como documentos, algunos públicos, otros privados, incluso las que más tarde extraerán de otras obras de arte o los retratos de grupo de sus amigos y colaboradores, robadas al álbum familiar, que hablan de un esfuerzo colectivo, uniendo lo autobiográfico con lo político. Aunque algunos puedan considerar que esto resulta paradójico, esas obras en concreto subrayan la preocupación de Solbes y Valdés por su compromiso como artistas y una reflexión muy directa sobre el papel social que juega el arte. En su serie *Oficios y oficiantes*, a la que pertenecen el retrato de grupo de 1973 y *Pintores en el andamio* (1974), se hace muy evidente que esta fue una de sus inquietudes principales. ¿Dónde se sitúan ellos y a sus compañeros en la segunda pintura? Sobre un andamio que representa la idea de trabajo, de oficio, de obra y obrero, pero también sobre ese andamiaje que es la historia, la de la propia pintura, en su cita directa a Fernand Léger que se puede entender como un homenaje. Coincide también con el momento en el que se impone otro modo de hablar del arte: la creación pasa a ser producción, aunque el título bromea sobre la idea un artista mágico, chamánico, que es conocedor del misterio y de los ritos, un “ser” aparte, el bohemio, incómodo pero soportable”⁶. La misma idea de firmar como *Equipo Crónica*, sin autoría individual, siguiendo el modelo de *Equipo 57*, aunque rompiendo con sus fórmulas y estableciendo otras, buscaba ese distanciamiento tan característico

⁶ *Equipo Crónica*, “Datos sobre la formación de *Equipo Crónica* y Cronología por series” en *Equipo Crónica*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1981, p. 108.

⁷ Michèle Dalmace, “Equipo Crónica: la imagen como documento. Entrevista a Tomàs Llorens” en *Equipo Crónica. Crónicas reales*. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p. 47.

del pop –y también de otras corrientes de esos años finales de los sesenta, como el minimalismo–: matar al autor para que naciera el espectador, como podría haber escrito Roland Barthes si su famoso artículo no tratara sobre literatura sino sobre pintura. Sin embargo, este distanciamiento que podía entenderse como una falta de toma de posición, se contrarrestaba con la provocación: “un mecanismo que permite provocar un efecto emotivo, generalmente de repulsión o de odio, de hostilidad, pero de un modo tal que queda la puerta abierta para extrañarse uno mismo frente a ese sentimiento, y entonces se desencadena el mecanismo de reflexión”⁷. Llorens sitúa esta estrategia en las obras que hicieron a partir de los setenta, pero sin duda su germen está ya en muchas de las de los sesenta.

La forma de organizar este *Baile de debutantes* recuerda a la maqueta de un reportaje en una revista, ¿del corazón?, aunque los créditos de las imágenes han quedado fuera, en la cartela que incluye el título y da la clave de lectura, como sucede en la mayoría de sus trabajos. También podría ser la imagen de un cómic mudo; la línea clara y los colores planos son recursos muy característicos de las historietas. De hecho, muy poco después de realizar esta pintura, una editorial valenciana, les pedirá que hagan distintos cómics que nunca llegaron a publicarse. Es el momento en el que se multiplica el interés por estudiar la iconosfera, con el desarrollo de la semiótica, en la que Llorens, casi el tercer miembro del equipo, estuvo muy interesado. Los libros de Umberto Eco fueron lecturas habituales. Seguro que los de Gillo Dorfles también. Sin embargo, la traducción a la tabla de las fotografías está llena de deformaciones, no es precisa. Las figuras parecen estar reflejadas en espejos de feria, como si señalaran que el modo en el que se consumen este tipo de imágenes de los medios de masas, que se habían multiplicado de forma exponencial, estuvieran manipuladas o provocaran una percepción alterada, deformante. Pero la rejilla en la que se sitúan convoca además otras formas de narrativa, hay que leer las imágenes: dirige al cine, a la secuencia de unos fotogramas de una película, como ocurría con algunas de las pinturas de Warhol, que en su repetición eran síntomas de una anestesia por saturación de imágenes. Lleva también a algo mucho más particular, a las aleluyas o auques, típicas del Levante español, un modo popular de transmitir historias en una estampa de una página y que en muchas ocasiones eran comentarios sobre acontecimientos del momento y tenían un carácter satírico o irónico.



Postal con imagen de las Fallas de Valencia, 1968

En Equipo Crónica, el sentido de lo popular se amplía, no se limita a los medios de comunicación de masas, a los periódicos y las revistas, al cine y la televisión, al tebeo y al cómic, y buscan también en otras formas de representación que tienen un carácter vernáculo, como las fallas, quizás recordando qué era eso popular que acompañaba a estampa en el nombre de los grupos originarios. En 1968 realizan sus primeras esculturas de cartón piedra, ninots indultados, y lo hacen



Boleto de sorteo con la imagen del ninot indultado en las Fallas de Valencia de 1968

con la intención clara de “conectar con la artesanía fallera y sus connotaciones críticas”⁸. La idea de conectar con la artesanía remite de nuevo a su interés por el oficio pero un oficio que está cargado de significado. Los llamaron múltiples aunque había una trampa porque lejos de estar producidos en serie, ser una edición con varias copias, cada uno de esos ninots era diferente, no había dos iguales, aunque lo pareciera. Igual que no había dos latas de sopa iguales cuando Warhol presentó su conocida serie en Los Ángeles: cada una tenía un sabor diferente. Estos ninots indultados habitaban sus exposiciones, rompían la bidimensionalidad de las pinturas –podrían haberse escapado del lienzo–, y se situaban en relación con ellas. Ocupaban también el espacio del que miraba, a veces entorpeciendo su recorrido, y de algún modo este romper las fronteras, de nuevo un extrañamiento, servía también para que el espectador se incluyera en el relato, ¿era él también un ninot indultado? ¿Participaba de eso que estaba sucediendo? ¿Era un protagonista de la historia? Resultaba muy claro en las esculturas que produjeron para los Encuentros de Pamplona en 1972, los *Espectadores de espectadores*, todos iguales pero cada uno distinto, con los que el sujeto que mira es el que se siente observado. Querían lograr un efecto siniestro, hacer de lo familiar algo extraño. Dudaron en participar porque muchas de las propuestas que se iban a presentar tenían que ver con eso que Llorens llamaba las neovanguardias y por las relaciones de la familia Huarte con la dictadura. Era también un momento de endurecimiento de la represión franquista y que se hubiera permitido que los Encuentros se celebraran en Pamplona, solo podía significar que “la aparente libertad que el programa de los Encuentros parecía conceder a los artistas era, en realidad, una libertad vigilada”⁹. Al final, decidieron enviar a esos cien *Espectadores de espectadores*, que eran un ejército de caricaturas de la policía secreta. “Cuidado, alguien vigila” era el primer título que pensaron. Demasiado obvio, quizás. Estos personajes se colocaron entre el público del frontón Labrit durante el espectáculo de Luc Ferrari y Serge Breton. “De forma improvisada, algunos de los asistentes empezaron a recorrer el recinto volteando a los muñecos. En una catarsis vandálica el público terminó manteando a los ninots y destrozándolos en su mayor parte. [...] Al finalizar el concierto, fue la propia policía franquista la que tuvo que proteger a los muñecos que los parodiaban”¹⁰.

Fue también el momento en el que la historia de la pintura, hecha trizas, a trozos, entró en sus obras. Los personajes de Velázquez y de Goya tomaban la forma de esos muñecos que tenían algo de blando, de fofo, en la redondez de sus perfiles. Eran ninots que a la vez se convertían en bibelots de cartón piedra. Rompían con la idea de “buen gusto”, de ese gusto que se atribuía a unas clases concretas. Al introducir ese elemento obviamente *kitsch*, incluían directamente en sus obras el gusto de las masas, ese que se calificaba como “mal gusto”. Eran triplemente populares: por su origen artesanal fallero, por su calidad de mercancía decorativa

⁸ Equipo Crónica, *op.cit.*, p. 106.

⁹ Tomàs Llorens, *op. cit.* p. 38.

¹⁰ José Díaz Cuyàs, *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2009, p. 194.



Espectadores de Equipo Crónica entre el público durante los Encuentros de Pamplona, 1972



Cartel de promoción turística de España, Aniversario del Museo del Prado, 1969



Cartel de promoción turística de España, 1969

múltiple, y porque reproducían las grandes obras maestras de la historia de la pintura española. Eran ninots, bibelots y souvenirs. *Las Meninas* y el retrato del Conde Duque de Olivares de Velázquez y *La familia de Carlos IV* de Goya se habían convertido en pura imagen, eran fantasmas que habían perdido su soporte, y podían adquirir otros, el del cartón piedra de una falla pero también el de la cartulina de una postal y el papel grueso de un cartel, o el de otro lienzo, pintado por Equipo Crónica, o por otros... Estos personajes eran como estrellas del cine, como la Marilyn Monroe de Warhol o Grace Kelly en la casa de Pilatos, y celebridades, como Jackie Kennedy, la viuda en Warhol y la que está a punto de casarse con Onassis en el baile de Sevilla, y la Duquesa de Alba, Cayetana Fitzjames-Stuart o ¿era Cayetana de Silva, la maja de Goya?

Si con las estrellas y los famosos se confundía a la persona con el personaje, al sujeto con lo que representaba en la pantalla o en los posados para la prensa, en las esculturas y pinturas de Equipo Crónica se confundía la imagen con la obra. La Mari Bárbola de Velázquez pintada por Picasso alcanzaba el estrellato y pasaba a ser *La bufona nacional*. Los fragmentos que Equipo Crónica seleccionaba como si fueran los recortes de un collage y pintaba sobre el lienzo, organizados habitualmente en dos planos, el fondo y el primero, sin generar apenas profundidad, salen de las ilustraciones que aparecían en los libros de arte y las revistas del momento. Ellos no copiaban trozos de las obras, sino pedazos de imágenes impresas que superponían con el pincel sobre la imprimación de la tela. Los trampantojos que aparecen en algunos de sus cuadros, quizás no sean tales, puede que no pretendieran ser una ilusión, sino que reproducen alguna ilustración en la que no se ha eliminado el marco. Muy raramente imitaron la factura del artista, otra vez el distanciamiento. Sus pinturas son tan planas como una hoja de papel, porque lo que les interesaba no era la cualidad material en sí, sino lo que esa obra –y por contagio el artista– significaba en el momento de ser pintada y también lo que había significado a lo largo del tiempo, desvelar lo que había sucedido cuando esas pinturas se habían incluido en la historia, aunque fuera como meras ilustraciones laterales del discurso. Sucedió en muchas de sus series que esas imágenes traducían los que estaba ocurriendo: la recuperación de la pintura del llamado Siglo de Oro que se convertía en una atracción en las campañas turísticas orquestadas por Manuel Fraga a finales de los sesenta, los discursos en torno a la pintura de Velázquez y Goya de la crítica afecta a la dictadura que contribuían a reforzar el “espíritu” nacional, el modo en el que el franquismo utilizaba la cultura en su beneficio con la “operación Guernica”, la forma en la que los artistas de vanguardia debían enfrentarse al régimen y denunciar la represión o cómo podían contribuir en la transición democrática... Lo que hicieron Solbes y Valdés fue transformar la historia de la pintura en pintura de historia ●

catálogo de obras



1. **SIN TÍTULO**, 1966
Acrílico sobre tablero de fibras montado sobre bastidor. 55 x 74 cm



2. LA CASA DE PILATOS O BAILE DE DEBUTANTES, 1966
Esmaltes sobre táblex. 60 x 80 cm



3. **RETRATO DE GRUPO**, 1973
Tinta sobre papel, 80 x 110 cm



4. PINTORES EN EL ANDAMIO O LÉGER Y LOS PINTORES, 1974
Técnica mixta sobre táblex, 78 x 104 cm



5. **LAS SANGUIJUELAS**, 1977
Acrílico sobre lienzo, 112 x 142 cm



6. **TÉCNICA DE REUNIÓN**, 1977
Acrílico sobre lienzo, 112 x 143 cm



7. **LÁMPARA Y BILLAR**, 1977
Acrílico sobre lienzo, 83 x 53 cm



8. **LECTEUR ASSOUPI (LA SIESTA)**, 1978
Técnica mixta sobre cartón, 130 x 100 cm



9. **RETRATO ALEGÓRICO DE LA SEÑORITA VANGUARDIA**, 1980-1981
Óleo, acrílico y collage sobre lienzo, 135 x 170 cm



10. LA BUFONA NACIONAL, 1981
Acrílico y óleo sobre sobre lienzo, 160 x 130 cm



11. EL ACRÓBATA (Boceto para pañuelo estampado), 1972
Gouache sobre papel, 53 x 53 cm



12. CUATRO HOMBRES, TRES MUJERES Y TRES NENES HACEN UNA FAMILIA O FAMILIA DE CARLOS IV, 1969
Pintura sobre cartón piedra, 53 x 70 x 25 cm



13. EL HUEVO DE PASCUA, 1968
Pintura sobre cartón piedra, 100 x 68 x 45 cm



14. EL HUEVO DE PASCUA, 1968-1969
Pintura sobre cartón piedra,
105 x 70 x 45 cm

15. LAS MENINAS, 1970
Pintura sobre cartón
piedra, 50 x 80 x 25 cm



16. LAS MENINAS, 1970
Pintura sobre cartón piedra, 50 x 80 x 25 cm



17. CONDE DUQUE O MORROSKO DE OLIVARES, 1970
Pintura sobre cartón piedra, 106 x 28.5 x 25.5 cm



18. LOS TRES MÚSICOS, 1971
Pintura sobre cartón piedra, 64 x 60 x 23 cm



19. ESPECTADOR DE ESPECTADORES, 1972
Pintura sobre cartón piedra, 116 x 45 cm

ANEXO

Colaboraciones de Equipo Crónica
con Willi Wakonigg para
Gastón y Daniela



I. **CABALLO**, 1968. Acrílico sobre papel maché, Obra única.
Encargo de Guillermo Wakonigg para Gastón y Daniela. Paradero desconocido

GUILLERMO WAKONIGG, EL ARTE Y EQUIPO CRÓNICA

Guillermo de Osma

M

MI TÍO GUILLERMO WAKONIGG, “Willi Wakonigg” (1914-2000), fue muchas cosas a lo largo de su intensa vida: gimnasta, bailarín, montañero, soldado, fotógrafo, aventurero, galerista, bibliófilo, coleccionista, anticuario, diseñador de telas y de objetos, arquitecto de interiores...

Era distinto a las demás personas que conocíamos, o quizás es que nadie se parecía a él. A pesar de ser un lobo solitario que rehuía de todo contacto social y mundano, era un gran comunicador. Era un conversador brillante, culto y ameno que tenía mucho que decir y que preguntar. No se daba ninguna importancia, no era vanidoso ni nostálgico. Siempre miraba hacia adelante, demasiado ocupado en algún nuevo proyecto. Quizás sin proponérselo y de una manera completamente natural, era un gran seductor.

WW fue sin duda uno de los diseñadores y editores más importantes en el mundo textil español de la segunda mitad del siglo XX. Tomaba ideas de casi cualquier cosa, era como si el mundo que le rodeaba fuera para WW un enorme repertorio visual, mezclando sabiamente los elementos más dispares. Sus telas decoran miles de hogares y edificios públicos, mejorando nuestra vida de todos los días. Su estilo –el estilo WW– para decorar y transformar los espacios, anticipándose a menudo y sin contar demasiado con las modas, tiene marca propia y ha influido en muchos decoradores y estilistas. Colaboró con muchos artistas, hoy de todos conocidos, integrando el arte en la decoración. Socio y el principal animador de la galería Studio en Bilbao que empezó su aventura en 1948 y duró hasta 1952 organizando 67 exposiciones. Como escribió en uno de los catálogos Jorge Oteiza -que con Pablo Palazuelo fue uno de sus mentores-, “Studio surgió, precisamente, para seleccionar un poco de vida en el panorama desolado de nuestras exposiciones”.

Junto a pintores más conocidos como Vázquez Díaz o Solana, expusieron allí representantes de la “Escuela de Madrid”, como Redondela, San José, Álvaro Delgado, Menchu Gal o Francisco Arias; artistas vascos como Olasagasti, Álvarez Ajuria, Santiago Uranga, Antonio Otaño, Eduardo de la Sota, Mari Paz Jiménez o Agustín Ibarrola (su primera exposición); los

catalanes del Grupo Lais (Surós, Estrada, Planasdurá, Rogent, etc.); el surrealista Gaspar Gracián; los abstractos del Grupo Pórtico de Zaragoza (Aguayo, Laguardia y Lagunas), que repitieron varias veces o Planasdurá con sus litografías abstractas; escultores como Ferrant, Serra y Oteiza que expuso tres veces, una de ellas sus cerámicas esmaltadas junto a litografías de André Masson. Allí se presentó, en febrero de 1949, la segunda exposición de Pablo Picasso en España después de la guerra.



Estudio de WW donde aparece un *Espectador* y un detalle de una *Menina* (il. XVI) de su colección

En sus largas estancias en Madrid empieza a frecuentar a pintores como Vicente Viudes, César Manrique, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, José Paredes Jardiel, Gerardo Rueda, Luis Feito o Antonio López, compañero en Bellas Artes de su amigo José Ramón Alonso Castrillo, a los que compra algunas obras, iniciando una interesante colección de arte contemporáneo.

A finales de 1954 decide convocar un concurso de bocetos de estampados para telas dirigido a jóvenes pintores, en el que participaron entre otros, Luis Feito, Rafael Canogar, César Manrique, Arcadio Blasco, Manolo Millares, Ramiro Tapia, Paredes Jardiel, Jesús de la Sota, etc.

En 1968 visita en Valencia una exposición del Equipo Crónica en la galería Val i 30. Intrigado por sus obras se presenta en su estudio, comenzando así una fructífera colaboración. Adquiere tres de sus esculturas y les propone realizar algunos dibujos para luego hacer en Gastón y Daniela almohadones, pañuelos o telas. De 1970 es el *gouache Valentino* –basado en el cuadro *Latin Lover* de 1966 de la colección del escultor Alfaro–, de 1971, la *Menina* –en realidad la reina Marina de Austria– y el *As de Meninas*, y de 1972, el *Acróbata*, inspirado en Léger. Adquiere también a Crónica un fantástico caballo pintado que más tarde adquiriría Sean Connery al verlo en uno de sus escaparates. Manolo Valdés me contaba en una conversación que WW, al que calificaba de personaje espectacular, llegaba a su estudio con el *jeep* cargado de todo tipo de trastos y se pasaba horas con ellos “maquinando sin cesar”, dándoles ideas y discutiendo futuros proyectos. Valdés lo recuerda como alguien que se salía de todo lo que conocían entonces en Valencia, siempre creativo y lleno de humor.

Cuando el Equipo Crónica empieza a exponer fuera de Valencia y conocer el primer éxito de críticas y ventas, dejan de ser para WW ese territorio privado y exclusivo que tanto valora. Las visitas y la colaboración cada vez son más raras, aunque sigue adquiriendo algunas esculturas, y más tarde un collage de Manolo Valdés, piezas que se conservan en su colección, así como un *Espectador*, pero que le llegó por otra vía.

En 1972, con 19 años y una gran afición por la creación contemporánea asistí a los *Encuentros de Pamplona*, quizás el encuentro artístico más importante de la España moderna. Tuvimos la osadía tres amigos de llevarnos tres *Espectadores* del Equipo. Cada uno tuvo una historia diferente. El mío acabó en una butaca del cuarto de estar de mis padres, donde yo vivía. Cada vez que alguien entraba los sustos eran morrocotudos y no tuve más remedio que desprenderme de él. Acabó con el tío Willi que me lo cambió por una escultura “art nouveau” que feliz conservo, pero siempre pensé que él había salido mejor parado en el cambio...●



II. **AS DE MENINA**, 1971.
Gouache sobre papel. 40 x 40 cm



III. **MENINA**, 1971.
Gouache sobre papel. 35 x 35 cm



IV. **PAÑUELO MENINA**, 1972.
Serigrafía sobre seda, editado por
Gastón y Daniela. 100 x 95 cm



V. **PAÑUELO MENINA**, 1971.
Serigrafía sobre gasa, editado por
Gastón y Daniela. 68 x 68 cm



VI. **PAÑUELO MENINA**, 1971.
Serigrafía sobre seda, editado por
Gastón y Daniela. 68 x 68 cm



VII. MUESTRA DE TELA estampada por Gastón y Daniela. 5 x 1.21 m



VIII-X. TRES VERSIONES DE TELAS estampadas por Gastón y Daniela (medidas variables)



XI. ACRÓBATA, 1972. Gouache sobre papel. 53 x 53 cm



XII. PAÑUELO LÉGER, 1972. Serigrafía estampada sobre seda, editado por Gastón y Daniela. 87 x 87 cm



XIII. PAÑUELO LATIN LOVER, 1970. Serigrafía estampada sobre tela, editado por Gastón y Daniela. 40 x 40 cm (También se hicieron versiones para almohadones)



XIV. PAÑUELO LÉGER, 1972. Serigrafía estampada sobre tela, editado por Gastón y Daniela. 87 x 87 cm



XV. EL HUEVO DE PASCUA, 1968.
Pintura sobre cartón piedra.
Edición de 50 ejemplares
100 x 68 x 45 cm



XVI. MENINA, 1971.
Pintura sobre cartón piedra.
Edición de 25 ejemplares.
100 x 87 x 50 cm



XVII. CONDE DUQUE O MORROSKO DE OLIVARES, 1970.
Pintura sobre cartón piedra Edición de 25 ejemplares. 106 x 28.5 x 25.5 cm



XVII. CUATRO HOMBRES, TRES MUJERES Y TRES NENES HACEN UNA FAMILIA O FAMILIA DE CARLOS IV, 1969.
Pintura sobre cartón piedra. Edición de 50 ejemplares. 53 x 70 x 25 cm

EQUIPO CRÓNICA*

Valeriano Bozal

S

I OBSERVAMOS ATENTAMENTE EL PANORAMA del último arte español percibimos un renacimiento del realismo, para cuya explicación de poco o nada nos sirven los tópicos habituales sobre el tradicional realismo español, ni tampoco, lo que es más importante y significativo, las últimas versiones del realismo social que, con mayor o menor éxito, popularizó entre nosotros el grupo de grabadores “Estampa Popular” y artistas afines. Se trata ahora de un realismo plenamente integrado en la vanguardia artística, al contrario de lo que sucedía con el realismo social, que se proponía, -entre otras cosas- como crítica de la vanguardia informalista o neofigurativa. Pero tampoco sería adecuado enjuiciarlo y explicarlo exclusivamente como parte de la vanguardia, entendiendo por tal lo que internacionalmente se encuentra ahora en auge, pues sería problemático su lugar, ya que si bien utiliza elementos propios del pop-art y de la neofiguración, no se puede adscribir rigurosamente a ninguno de ellos.

Creo que la única posibilidad, y la correcta, de entender la índole históricosocial y artística de este movimiento, que el valenciano Equipo Crónica expresa mejor que nadie, es atender a los cambios históricos acontecidos en el país, en su estructura económico social y cultural, de la cual forma parte el arte, lo que nos revelará no sólo la condición peculiar de la tendencia, sino, aún más, algunas variantes sustanciales en la teoría del realismo en general.

Al objeto de una más rápida comprensión, podemos situar estos cambios en torno al punto central de sociedad en vías de desarrollo. El paso de una economía de supervivencia a una economía de desarrollo, según el modelo occidental “sociedad de consumo de masas”, se ha producido en España a partir de los años sesenta, con la característica singular de que no ha sido un paso del conjunto del país, sino, exclusivamente, de algunos sectores, especialmente la burguesía urbana. Pero no habiendo sido un

**Texto publicado con motivo de la exposición
Equipo Crónica. Obras de la serie “La recuperación”. Galería Cultart (Madrid, 1969)*

paso efectivo de conjunto, sí lo ha sido ideológico y de mentalidad en una parte mayoritaria que espera alcanzar óptimos niveles de consumo siguiendo las pautas de la economía neocapitalista. Este doble paso complementario, efectivo e ideológico, ha tenido trascendencia en todos los niveles y no solo en el estrictamente económicos.

Junto a la alienación del trabajador, que el realismo social ponía de manifiesto en primer término, asistimos ahora a la alienación del consumidor. Si antes se alienaba en el trabajo, ahora se aliena también en el consumo. La necesidad de aumentar los niveles de consumo para un adecuado desarrollo de la economía neocapitalista ha traído como consecuencia la aparición de la sociedad de bienestar, tipificada por el ordenancismo establecido (cualquier alteración puede perturbar el desarrollo económico) y la invasión de los objetos para aumentar el confort. Ello ha incidido sobre todos los órdenes de la existencia, transformando los principios, criterios de valor, costumbres, fisonomía, etc.; en dos palabras: transformando el modo de plantearse la existencia. Y este cambio se producía íntegramente en el seno de las clases instaladas en el consumo, pero aparecía también, como aspiración y mentalidad razonables, en los sectores subdesarrollados, alterando definitivamente las ideologías reivindicativas, los contenidos políticos, etc. El nivel de subsistencia de estas clases continúa siendo precario, pero la propaganda ha llegado a convencerles de que la evolución del sistema conduce a la solución de todos los problemas y la aparición del consumo de masas. He aquí como la alienación del consumo introduce ciertas variantes en la condición de las clases y la conciencia de clases, igualando posiciones que parecían (y eran) muy distantes.

El cambio de criterios se produce tanto respecto al individuo como en las relaciones entre individuos. Se considera al individuo como un elemento, una unidad de la multitud de posibles compradores. Como tal es tratado por la publicidad y por la manipulación de las masas efectuada especialmente a través de los medios de comunicación. Esta consideración del individuo le reduce a un objeto, un objeto deshumanizado. Lo que califica a este objeto en el mundo es su capacidad de



Foto: Paco Alberola

consumo, la cantidad de productos que tiene o puede tener a su disposición, nada propiamente humano puede ponerle por encima de otros o servir de término de comparación. Es decir, también las relaciones entre los seres humanos se han alienado, convirtiéndose en relaciones entre objetos. La solución naturalmente, no consiste en volver a un personalismo más o menos idealista, pues en esta consideración objetiva del hombre, por debajo de su alienación, hay un aspecto positivo: la eliminación de los prejuicios retóricos, románticos y mitificadores que ocultaban la verdadera faz humana. No es solución volver atrás, desandar lo andado en este camino de la alienación del consumo, combatir con un moralismo que ya tuvo sus momentos de fracaso, sino asumirla, partir de ella para destruirla, situarla a un nivel en que se disuelve, en que se supera y elimina.

Es un fenómeno que tiene una causa económica fundamental, pero que, como hemos señalado, cuenta también con otras complementarias. Entre las que más nos importan, se encuentra la nueva concepción de la imagen publicitaria, que ha supuesto una revolución en el campo de la imagen, dando lugar a un lenguaje sin autores, un lenguaje más o menos convencional apartado de toda genialidad y de todo personalismo. Este tipo de imagen influye decisivamente en nuestro arte y, en general, sobre la tendencia pop estadounidense, pero también sobre el presente realismo, que encuentra aquí surgencias, ideas, propósitos para una renovación más acorde con la evolución sufrida por nuestra existencia que la antigua estética canónica manejada por el realismo socialista. Este realismo que ahora nos preocupa difiere notablemente de lo realizado anteriormente, pues se preocupa por los problemas de la alienación del consumo y la presentación del mundo de objetos. Por consiguiente, pone en primer lugar la cuestión del lenguaje, y ello le coloca en el seno de la vanguardia.

Ahora bien, el lenguaje no es un mero instrumento para decir cosas, sino que hay cosas que sólo pueden decirse en un lenguaje, lo que indica su significatividad, que puede transformar completamente la obra de arte. De ahí el interés extraformal de este asunto. Tampoco podemos liquidar este punto con una mera indicación a las fuentes, a la imagen publicitaria o el “cómic”, pues, aparte de las evidentes variaciones, es el sentido lo que transforma estas obras, sentido que se trasluce en esas variaciones.

* * *

La pretensión lingüística del Equipo Crónica estriba en la objetivación del mundo expresado a través de un motivo argumental (que también posee una significación crítica concreta). Esta objetividad puede desdoblarse en dos perspectivas complementarias: eliminación de toda interpretación y por tanto de toda expresividad sentimental, moralizante o simplemente subjetiva, y reducción de las figuras a objetos.

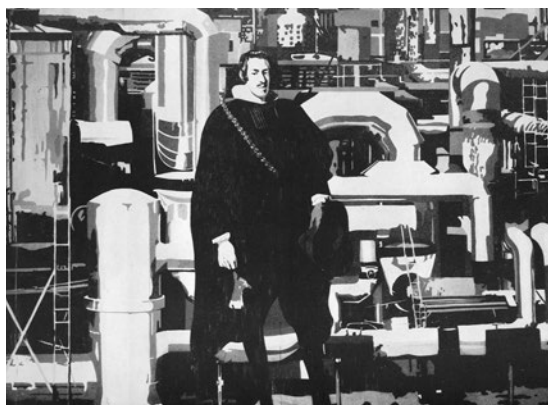
Se consigue por los siguientes medios, fundamentalmente dos: utilización de estilos convencionales no artísticos y deformaciones. Ni que decir tiene que ambos suelen ir íntimamente unidos. El empleo de un lenguaje convencional no artístico posee ventajas efectivas desde el punto de vista que se persigue: elimina las características personales, con lo que desaparece la interpretación subjetiva y la humanización a que suelen someterse los objetos y las figuras mediante el estilo y los matices personales, tiene un efecto sarcástico sobre la eterna preocupación por el estilo, las normas y los cánones tradicionales, el buen gusto artístico, etc. produce una profunda irritación en el espectador, que cree haber sido engañado, negándose a dar a estas obras el calificativo de arte, rechazándolas, etc.

Solbes y Valdés han prescindido de la calidad. La calidad no aparece en sus acepciones tradicionales -que habían teñido incluso la vanguardia informalista y neofigurativa, en ocasiones muy acentuadamente-, los colores carecen de matices, no hay juegos de luz ni problemas de iluminación propiamente dicha, es imposible hablar del valor de la línea o del virtuosismo del artista, algunos cuadros parecen pintados con plantillas, la técnica, la “cocina” a que eran tan aficionados algunos informalistas preocupados por los nuevos materiales, ha perdido su razón de ser. Los colores planos y agresivos de la publicidad, las líneas escuetas, sin ningún tipo de jugueteo genial, los temas o la versión actuales de temas antiguos, hacen de este un arte popular de la nueva sociedad industrial, en la que el artesano y el valor artesanal han perdido su sentido.

Esta misma representación puede completarse con las deformaciones de figuras o escenas completas, que no responden a la peculiar interpretación personal del artista emocionado, sino a una

impersonalidad semejante a la de la lente o el espejo que alarga, ensancha, distorsiona toda la imagen según unas leyes ópticas concretas.

Lindando con los problemas temáticos nos encontramos con la serialización. La serie debe entenderse en dos acepciones: serie de escenas dentro de un cuadro y serie de cuadros sobre un asunto. Ello nos permite concluir alguna de las hipótesis sobre las que se mueven estos artistas, entre ellas la creencia en la no existencia de imágenes más profundas, imágenes reveladoras de la entraña de las cosas o el sentido de las situaciones. Una imagen, viene a decirnos la noción de serie, no define una situación, por potente que sea, es menester un conjunto que aborde las distintas partes del asunto, la rica variedad de facetas que todos los asuntos presentan y en las que se aprehende su sentido concreto. Por este procedimiento se satisface también otro objetivo, pues se impide que germine la creencia en lo excepcional de una imagen y lo excepcional de la situación correspondiente por ella representada. Por otra parte, este procedimiento no está exento de dificultades y peligros, el más obvio de los cuales es la tentación a sustituir imágenes significativas por otras puramente informativas, con lo que se ocuparía el puesto de la información gráfica, pero sin ninguna de las ventajas y posibilidades de tal información.



Catálogo *Equipo Crónica*. Galería Cultart (Madrid, 1969)

En estas series suelen buscarse la asociación que descubre sectores encubiertos de la realidad. Se asocia, y normalmente se recurre al contraste para ello, dos motivos que hasta el presente eran considerados como independientes o, aún, completamente dispares. La asociación proporciona una información significativa más correcta sobre la verdad históricossocial de alguno de ellos, descubre lo que, consciente o inconscientemente permanecía oculto. En este terreno, dado el grado de mitificación de nuestra historia, el campo de posibilidades es sumamente alto. Presentar la verdadera cara del presente y del pasado es la tarea en que están metidos pintores, críticos, historiadores, etc.

El sentido de la temática ha sido insinuado al hablar de su lenguaje, sin embargo, convendrá decir algo a su propósito. A diferencia de lo que han hecho otros artistas que anticipan también en esta tendencia de realismo crítico -como Genovés-, ha prescindido el Equipo Crónica de figuras abstractas o simbólicas. Cada personaje está caracterizado en su correcta representación de clase o estamento social. La identificación 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; Valentino se perfila sobre el artificioso rielar de una luna que valora su perfil; el torero mira, desde el cuadro, con una apostura digna de fotógrafo de feria; los marines sonrientes, se asemejan al tigre que, detrás, les simboliza irónicamente, etc. Toda la galería de realidades míticas contemporáneas e históricas (pero siempre que se una historia presente, gloriosa tradición actuante) desfila por estos cuadros de Solbes y Valdés. Pasadas por este tamiz de lenguaje convencional, perdidos el heroísmo y el prestigio con que la manipulación ideológica las había encubierto, en las escenas brilla lo que verdaderamente son, recuperan su fisonomía perdida, las trae de nuevo al reino de los histórico y debatible. El drama surge al descubrir la verdadera índole de los apoyos en que nuestra sociedad descansaba y, simultáneamente, la manipulación a que fueron sometidos para alcanzar aquel estado. También estos temas, mitificados, se han convertido en objetos, emblemas, signos de un medio histórico alienado ●

LOS PRIMEROS AÑOS DE EQUIPO CRÓNICA (1964-1970) Y SU CONTEXTO ESPAÑOL*

Tomàs Llorens

C

REÍAMOS (AL MENOS LO CREÍAMOS ALGUNOS DE NOSOTROS), que la crisis del informalismo demostraba la inviabilidad de la vía subjetivista a la modernidad. Huyendo de ella buscábamos un realismo objetivo, “distanciado”, en el sentido brechtiano del término. Y ese deseo de objetividad y distanciamiento emotivo nos llevaba a la fórmula del trabajo en grupo, o, mejor aún, en equipo. Pronto vimos que el marco de Estampa Popular era inadecuado para todo ello. El objetivo de Estampa era la agitación en la calle, y para eso se requería una afiliación amplia y una táctica flexible y rápida, atenta a las oportunidades que la situación política ofrecía en el día a día.

Fue así como se fue perfilando la idea de trabajar simultáneamente en dos proyectos paralelos. El primero era la creación de un grupo valenciano de Estampa Popular. El segundo la formación de un núcleo restringido de artistas dispuestos a trabajar en equipo. Estampa Popular de Valencia se concibió como una agrupación amplia y flexible, adscrita a la Estampa Popular española, aunque funcionando con autonomía y desde presupuestos teóricos, iconográficos y expresivos distintos. El proyecto de crear un equipo restringido, que acuñara un nuevo lenguaje pictórico riguroso, se inspiraba en algunos precedentes próximos, como el de Equipo 57. Su objetivo no era agitar la calle, como en las actividades de Estampa Popular, sino experimentar en el lenguaje de la pintura y proponer un cambio profundo en la concepción moderna de la creación artística.

Esto no suponía que fuera menos “político”. Tanto Estampa Popular como el futuro equipo se concebían como proyectos encaminados

**Texto publicado con motivo de la exposición Equipo Crónica
en la Fundación Bancaja (Valencia, 2016)*

a conseguir un efecto “político”. En el primer caso el efecto deseado era amplio, pero local, superficial y efímero, en el segundo, era estrecho, y que no aspiraba a ir más allá de las fronteras del mundo del arte, pero, dentro de esas fronteras, buscaba una proyección universal, profunda y duradera. Un cambio histórico. Aspirábamos, en último término, a refundar, tras la crisis del informalismo, el proyecto social revolucionario que, desde principios del siglo XX, había sido el gran proyecto inspirador del movimiento moderno.

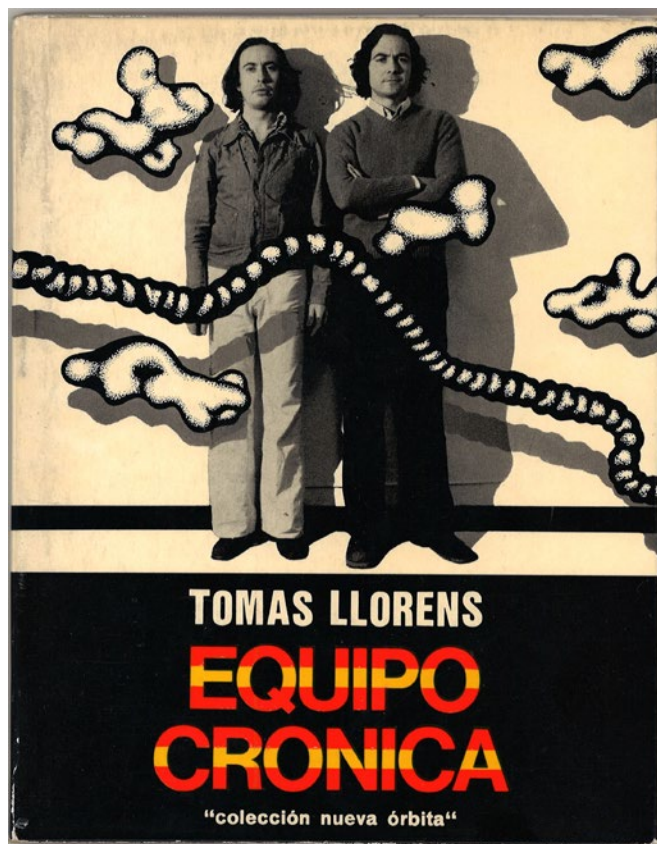
A las reuniones quincenales, que funcionaban de modo parecido a un seminario universitario, acudían alrededor de una docena de artistas jóvenes. Algunos, pasado el verano, dejaron de asistir. La primera exposición de Estampa Popular de Valencia tuvo lugar en octubre de 1964 y en ella participaron ocho artistas: Anzo (seudónimo de Jose Iranzo), José María Gorris, José Marí, Rafael Martí Quinto, Ana Peters, Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo y Manolo Valdés. Antes de que terminara el año tuvieron lugar otras dos exposiciones con una participación similar, aunque con alguna variante. Mientras tanto el proyecto paralelo de crear un equipo tomó cuerpo en una exposición de tanteo que se mostró en el Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de ese mismo año. En ella participaron los pintores Rafael Martí Quinto, Carlos Mensa, Ana Peters, Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo y Manolo Valdés, así como el fotógrafo Francesc Jarque. Carlos Mensa era un pintor catalán, miembro del grupo llamado Ciclo de Arte de Hoy, que había participado en algunas reuniones de Estampa Popular de Valencia. El año siguiente fue uno de los fundadores de Estampa Popular de Cataluña. Aquel primer tanteo no resultó satisfactorio; la mayoría de los artistas participantes quedaron descontentos de la exposición y algunos abandonaron el proyecto. Solbes, Toledo y Valdés, en cambio, pensaron que el fracaso se debía a que no había habido un verdadero trabajo en equipo y decidieron seguir adelante intensificando el proceso de despersonalización del trabajo artístico. Decidieron en un manifiesto que se difundió en diciembre de 1964.

La primera presentación al público de Equipo Crónica se produjo muy pronto, en enero de 1965, en el marco del *Salón de la Jeune Peinture* de París, aunque en esos momentos el equipo era más un proyecto que una realidad. Solbes, Toledo y Valdés prepararon la exposición de París trabajando juntos en el estudio que tenía Manolo Valdés en la calle Dr. Sumi. Decidieron hacer tres trípticos sobre tres temas que se referían a la actualidad política española del momento: unas prospecciones petrolíferas que se estaban llevando a cabo cerca de Burgos, unas maniobras militares norteamericanas, que se llevaban a cabo bajo la denominación de *Steel Pike*, e incluían un desembarco en suelo español, y una recepción oficial del príncipe Juan Carlos de Borbón, acompañado de la princesa Sofía de Grecia, de la que la prensa rosa del momento se hizo amplio eco. Solbes, Toledo y Valdés debatieron conjuntamente los temas y el enfoque pictórico y finalmente cada uno de ellos se encargó de pintar individualmente uno de los trípticos. Se presentaron al público en una sala del *Salón de la Jeune Peinture* bajo la denominación de Equipo Crónica, pero cada uno de ellos estaba firmado individualmente.

Poco después de la inauguración de la exposición de París, Joan Antoni Toledo fue llamado a filas y dejó participar en las reuniones del estudio de la calle Dr. Sumi. Solbes y Valdés siguieron con el proyecto. Durante unos meses continuaron figurando individualmente, cada uno con su nombre, en las tres siguientes ocasiones en que se presentaron al público: el *III Salón Nacional de Pintura* organizado en Alicante por la Caja de Ahorros del Sureste de España en febrero, el *MAN 65*, organizado por el ciclo de Arte de Hoy en Barcelona en marzo, y la exposición colectiva *Crónica de la realidad*, organizada por el Colegio de Arquitectos, también en Barcelona, en junio. Pero las obras mismas mostraban la integración progresiva del trabajo conjunto de los dos pintores. Mientras tanto, y sin que hubiera ninguna decisión formal al respecto, la ausencia de Toledo en la

calle Dr. Sumi se prolongó cuando volvió a Valencia tras haber cumplido los tres primeros meses de entrenamiento intensivo en un campamento militar. La primera exposición individual de Equipo Crónica como tal tuvo lugar en diciembre de 1965 en la sala municipal de exposiciones de Reggio Emilia (Italia). Las obras aparecían firmadas como Equipo Crónica y, en una nota publicada en el catálogo se decía que el equipo estaba compuesto por los pintores Rafael Solbes y Manolo Valdés. Toledo no figuraba ya ni volvería a figurar como miembro.

La exposición *Crónica de la Realidad* que he mencionado más arriba ha dado lugar a algunos equívocos historiográficos. Se ha escrito a veces que Equipo Crónica se constituyó como una especie de rama de un grupo más amplio titulado *Crónica de la realidad*. En realidad nunca hubo tal grupo. En contraste con “Estampa Popular de Valencia” o “Equipo Crónica”, etiquetas prospectivas que designaban grupos constituidos deliberadamente por los propios artistas que formaron parte de ellos, “crónica de la realidad” era una etiqueta retrospectiva, creada por la crítica para designar lo que identificaba como una nueva tendencia en el mundo del arte. La etiqueta fue acuñada por Vicente Aguilera Cerni, quien, tras haber observado de cerca la creación de Equipo Crónica en el otoño de 1964, pensó que podía interpretarse como signo de una nueva tendencia general del panorama artístico español y empezó a hablar de “crónica de la realidad” en algunas reseñas y comentarios críticos publicados a lo largo de 1965. Junto a Equipo Crónica, Aguilera aplicaba la etiqueta a artistas como Juan Genovés, Rafael Canogar, Anzo, o Equipo Realidad (a partir de su constitución en 1966). Otros críticos, como Cesáreo Rodríguez Aguilera y José María Moreno Galván, comenzaron a hablar también de “crónica de la realidad” cuando escribían acerca de estos artistas u otros que consideraban afines a ellos. La nueva tendencia adquirió su primer perfil público concreto en la ya mencionada exposición *Crónica de la realidad*, organizada en Barcelona por Vicente Aguilera Cerni y Cesáreo Rodríguez Aguilera en junio de 1965. Además de Solbes y Valdés, figuran en el catálogo de la misma los pintores catalanes Carlos Mensa, Armand Cardona Torrandell y Francesc Artigau. No hubo ninguna otra exposición dedicada a *Crónica de la Realidad* como tal. Estos son los hechos y hay que reconocer que, vistos desde hoy, con la perspectiva que nos proporciona el conocimiento de sus trayectorias posteriores, los artistas que en los años 60 se solían asociar con la etiqueta de “crónica de la realidad” eran muy heterogéneos y estaban lejos de las preocupaciones teóricas y de la concepción del realismo que habían llevado a la creación del Equipo Crónica. (Con la excepción de Equipo Realidad, que se constituyó en 1966 siguiendo muy de cerca el molde acuñado por el Equipo Crónica en 1964) ●



Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972

1. SIN TÍTULO

Acrílico sobre tablero de fibras montado sobre bastidor
55 x 74 cm
Realizado en 1966

Procedencia
Colección particular, Valencia (adquirido directamente a los artistas)
Galería Jordi Pascual, Barcelona

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 54 del "Periodo inicial", pp. 62, 595 y 596, rep.

Reproducido en p. 17

2. LA CASA DE PILATOS O BAILE DE DEBUTANTES

Esmaltes sobre táblex
Firmado y fechado 1966
60 x 80 cm

Procedencia
Galería Val i 30, Valencia
Colección particular, Valencia
Segre, Madrid, 3 de noviembre de 2009
Colección particular, Madrid

Exposiciones
Málaga, Museo Carmen Thyssen, *Reflejos del Pop*, marzo - septiembre de 2016, cat. no. 11, p. 95, rep.
Valencia, Fundación Bancaja, *Equipo Crónica*, septiembre de 2016 - enero de 2017, cat. no. 87, p. 120, rep.

Reproducido en p. 19

3. RETRATO DE GRUPO

Tinta sobre papel
Firmado
80 x 110 cm
Realizado en 1973

Procedencia
Colección particular, Málaga

Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Retratos. De Toulouse-Lautrec a Eduardo Arroyo*, septiembre - noviembre de 2014, cat. p. 4, rep.

Nota
Atrás: Paco López, Rosa Torres, Francisco Alberola y Angela García Codoñer.
Enfrente: Jordi Teixidor, Juan Vicente Monzó y Manolo Valdés

Reproducido en p. 20

4. PINTORES EN EL ANDAMIO O LÉGER Y LOS PINTORES

Técnica mixta sobre táblex
Firmado, titulado y fechado 74
78 x 104 cm

Procedencia
Galería Val i 30, Valencia
Galería Sen, Madrid
Colección Manolo Escobar, Madrid
Galería Jorge Juan, Madrid

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 18 de la serie "Oficio y oficientes", p. 612 y p. 257, rep.

Nota
Atrás: Paco López, Rosa Torres, Francisco Alberola y Angela García Codoñer.
Enfrente: Jordi Teixidor, Juan Vicente Monzó y Manolo Valdés

Reproducido en p. 21

5. LAS SANGUIJUELAS

Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechado 77
112 x 142 cm

Procedencia
Galería Maeght, Barcelona
Galería Punto, Valencia
Colección particular, Valencia
Colección particular, Madrid

Exposiciones
Barcelona, Galería Maeght, *Equipo Crónica. La Partida de Billar. Autonomía i responsabilitat d'una práctica*, febrero - marzo de 1978
Zúrich, Galerie Maeght, *Equipo Crónica*, abril de 1978
Zaragoza, Sala Luzán, *Equipo Crónica. La Partida de Billar*, noviembre de 1978
Valencia, Galería Val i 30, *A modo de parábola*, diciembre de 1978, cat. rep., s/p.
Sevilla, Galería Juana de Aizpuru; *Equipo Crónica*, enero - febrero de 1979
Valencia, IVAM; Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, *Equipo Crónica. 1965-1981*, 1989, cat. p. 170, rep.
Valencia, Fundación Bancaja, *Equipo Crónica*, septiembre de 2016 - enero de 2017, cat. no. 146, p. 188, rep.

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 7 de la serie "El billar", pp. 370 y 619, rep.

Reproducido en p. 22

6. TÉCNICA DE REUNIÓN

Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechado 77
112 x 143 cm

Procedencia
Galería Maeght, Barcelona

Galería Punto, Valencia
Colección particular, Valencia

Exposiciones
Barcelona, Galería Maeght, *Equipo Crónica - La partida de billar. Autonomía i responsabilitat d'una pràctica*, febrero - marzo de 1978, rep.
Zúrich, Galerie Maeght, *Equipo Crónica*, mayo - junio de 1978, rep.
Zaragoza, Sala Luzán, *La partida de billar*, noviembre de 1978, rep.
Valencia, Galería Val i 30, *A modo de parábola*, diciembre de 1978, rep.

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 16 de la serie "El billar", pp. 378 y 620, rep.

Reproducido en p. 23

7. LÁMPARA Y BILLAR

Acrílico sobre lienzo
Firmado
83 x 53 cm
Realizado en 1977

Procedencia
Galerie Maeght - Lelong, Zúrich
Galerie Lelong, París
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 35, rep.
Lima, Galería CCPUCP, *De Picasso a Barceló*, noviembre de 2014 - enero de 2015, cat. p. 93 y cubierta, rep.

Nota
La presente obra cuenta con un certificado de autenticidad emitido por la Galerie Lelong (antigua Galería Maeght), emitido el 3 de junio de 2009

Reproducido en p. 24

8. LECTEUR ASSOUPY (LA SIESTA)

Técnica mixta sobre cartón
Firmado y fechado 78
130 x 100 cm

Procedencia
Galería Karl Flinker, París
Colección particular, París
Piasa, París, 22 de mayo de 2019
Galería Jordi Pacual, Barcelona

Reproducido en p. 25

9. RETRATO ALEGÓRICO DE LA SEÑORITA VANGUARDIA

Óleo, acrílico y collage sobre lienzo

135 x 170 cm
Realizado en 1980-1981

Procedencia
Galería Maeght, Barcelona
Colección particular, Valencia
Colección particular, Madrid

Exposiciones
Barcelona, Galería Maeght, *Equipo Crónica*, 1981, rep.
Madrid, Biblioteca Nacional, *Equipo Crónica*, 1981, p. 59, rep.

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 39 de la serie "Crónica de Transición", pp. 546 y 633, rep.

Nota
La presente obra tiene dos certificados de autenticidad: uno de Manolo Valdés y otro del hijo de Rafael Solbes

Reproducido en p. 27

10. LA BUFONA NACIONAL

Acrílico y óleo sobre lienzo
160 x 130 cm
Realizado en 1981

Procedencia
Galería Maeght, Barcelona
Galería del Palau, Valencia
Colección J.A.B.
Artelandia, Madrid

Exposiciones
Barcelona, Sala Maeght, *Equipo Crónica*, 1981
Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Crónica de Transición*, 1981, portada y p. 71, rep.
Perpiñán, Château de Jau, *Quatre Images Séditeuses*, 1982
Valencia, Galería del Palau, *Equipo Crónica*, 1985
Madrid, Fundación Juan March, *Equipo Crónica: Crónicas Reales*, 2006, cat. no. 27, pp. 116-117, rep.

Bibliografía
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 11, de la serie "Crónica de transición", pp. 522 y 631, rep.
R. Marín, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2002, p. 264, rep.

Reproducido en p. 29

11. EL ACRÓBATA

Gouache sobre papel
53 x 53 cm
Realizado en 1972

Procedencia

Colección Guillermo Wakonigg, Bilbao (encargo para Gastón y Daniela)
Colección particular, Madrid

Exposiciones

Valencia, IVAM, *Equipo Crónica. Mirándose en el espejo de la vanguardia*, junio - septiembre de 2019, cat. p. 41, rep.

Bibliografía

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 33, p. 162, rep.

Nota:

Boceto para pañuelo estampado por Gastón y Daniela

Reproducido en pp. 30 y 43

12. CUATRO HOMBRES, TRES MUJERES Y TRES NENES HACEN UNA FAMILIA O FAMILIA DE CARLOS IV

Pintura sobre cartón piedra
Firmado y numerado 21/50
53 x 70 x 25 cm
Realizado en 1969

Procedencia

Colección Guillermo Wakonigg, Bilbao
(adquirido directamente a los artistas)
Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica. Obras de la serie "La recuperación", Valencia, Galería Val i 30, 1968, cat. rep. (otro ejemplar)
T. Llorens, *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 28, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 2, p. 131, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, IVAM, Valencia, 2001, cat. no. 30 de la serie "La recuperación", pp. 100-103, rep. (otro ejemplar)
Identitats. Equipo Crónica. Gordillo. Valdés, Barcelona, Manel Mayoral, 2007, cat. no. 1, pp. 8-9, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en pp. 31 y 46

13. EL HUEVO DE PASCUA

Pintura sobre cartón piedra
Firmado y fechado 68
Edición de 50 ejemplares
100 x 68 x 45 cm

Procedencia

Colección Guillermo Wakonigg, Bilbao
(adquirido directamente a los artistas)
Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica. Obras de la serie "La recuperación", Galería Val i 30, Valencia, 1968, cat. rep. (otro ejemplar)
T. Llorens, *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, 1972, p. 28, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 1, p. 130, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 29 de la serie "La recuperación", pp. 97-99, rep. (otro ejemplar)
V. Bozal, T. Llorens y M. Dalmace, *Equipo Crónica*, Valencia, Fundación Bancaja, 2016, cat. no. 103, p. 136, rep. (otro ejemplar)

Nota

Fechada en 1968, es una de las primeras obras de esta serie y está sin numerar

Reproducido en p. 32

14. EL HUEVO DE PASCUA

Pintura sobre cartón piedra
Firmado
Edición de 50 ejemplares
105 x 70 x 45 cm
Realizado en 1968-1969

Procedencia

Galería Val i 30, Valencia
Colección particular, Madrid
Galería del Cisne, Madrid
Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica. Obras de la serie "La recuperación", Galería Val i 30, Valencia, 1968, cat. rep. (otro ejemplar)
T. Llorens, *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, 1972, p. 28, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 1, p. 130, rep. (otro ejemplar)
M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 29 de la serie "La recuperación", pp. 97-99, rep. (otro ejemplar)
V. Bozal, T. Llorens y M. Dalmace, *Equipo Crónica*, Valencia, Fundación Bancaja, 2016, cat. no. 103, p. 136, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en pp. 32 y 44

15. LAS MENINAS

Pintura sobre cartón piedra
Firmado y numerado 19/25
50 x 80 x 25 cm
Realizado en 1970

Procedencia

Colección Enrique Hurtado de Saracho, Bilbao
Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica, Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, cat. rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 4, p. 133, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 30 de la serie "Autopsia de un oficio", pp.148-150, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en p. 33

16. LAS MENINAS

Pintura sobre cartón piedra

Firmado y numerado 2/25

50 x 80 x 25 cm

Realizado en 1970

Procedencia

Galería Val i 30, Valencia

Colección particular, Madrid

Sala Retiro, Madrid, 11 de diciembre de 2013

Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica, Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, cat. rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 4, p. 133, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 30 de la serie "Autopsia de un oficio", pp.148-150, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en p. 33

17. CONDE DUQUE O MORROSKO DE OLIVARES

Pintura sobre cartón piedra

Firmado y numerado

Edición de 25 ejemplares

106 x 28.5 x 25.5 cm

Realizado en 1970

Procedencia

Colección Guillermo Wakonigg, Bilbao
(adquirido directamente a los artistas)

Colección particular, Madrid

Bibliografía

Equipo Crónica, Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, cat. rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 3, p. 132, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 29 de la serie "Autopsia de un oficio", pp. 147 y 604, rep. (otro ejemplar)

Identitats. Equipo Crónica. Gordillo. Valdés, Barcelona, Manel Mayoral, 2007, cat. no. 4, pp.

13-14, rep. (otro ejemplar)

Equipo Crónica, Madrid, Antonio de Suñer Galería, 2011, cat. p. 21, rep. (otro ejemplar)

V. Bozal, T. Llorens y M. Dalmace, *Equipo Crónica*, Valencia, Fundación Bancaja, 2016, cat. no. 101, p. 135, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en pp. 34 y 45

18. LOS TRES MÚSICOS

Pintura sobre cartón piedra

Firmado y numerado 18/25

64 x 60 x 23 cm

Realizado en 1971

Procedencia

Galería Val i 30, Valencia

Galería Miguel Marcos, Zaragoza / Barcelona

Colección particular, Alemania

Bibliografía

Equipo Crónica, Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, cat. rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 7, p. 136, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 33 de la serie "Autopsia de un oficio", pp. 154-155, rep. (otro ejemplar)

Reproducido en p. 35

19. ESPECTADOR DE ESPECTADORES

Pintura sobre cartón piedra

Edición de 100 ejemplares

116 x 45 cm

Realizado en 1972

Procedencia

Encuentros de Pamplona, Pamplona

Colección particular, Francia

Bibliografía

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 13, p. 142, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, p. 638

V. Bozal, T. Llorens y M. Dalmace, *Equipo Crónica*, Valencia, Fundación Bancaja, 2016, cat. no. 125 y 126, pp. 162-163, rep. (otros ejemplares)

Nota

Esta pieza pertenece a un conjunto de cien figuras diferentes que representan a miembros de la policía secreta que fueron colocados entre el público del Frontón Labrit durante los *Encuentros de Pamplona* en 1972, con motivo del concierto de Luc Ferrari y Serge Breton. Muchas fueron destruidas antes de la clausura de los *Encuentros*

Reproducido en p. 36

Cronología

- 1964** Rafael Solbes y Manolo Valdés coincidieron, por primera vez, en la exposición itinerante *España Libre*. Tras varias reuniones con los pintores José María Gorris, José Marí, Rafael Martí Quinto, Anzo (José Iranzo), Ana Peters, Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo, Manolo Valdés y el crítico de arte Tomàs Llorens, nace Estampa Popular de Valencia. En noviembre tuvo lugar una exposición colectiva en el Ateneo Mercantil de Valencia
- 1965** Participaron en el *XVI Salón de la Jeune Peinture* Solbes, Toledo y Valdés. Solbes y Valdés recibieron la Medalla de Oro en el III Salón Nacional de Pintura. Toledo abandonó el grupo antes de que tuviera lugar la primera individual de Equipo Crónica
- 1966** Tuvo lugar, en Bilbao, la primera exposición individual de Equipo Crónica en España en la Sala Miqueldi. La segunda se desarrolló en la Galería La Pasarela de Sevilla. También participaron en la exposición colectiva *10 Fran Barcelona ocho Valencia* en el Museo de Norrköpings de Suecia que itineró posteriormente
- 1967** Expusieron en el *XVIII Salon de la Jeune Peinture* de París. Tuvo lugar una exposición individual en la Galería Val i 30 de Valencia. También participaron, por una parte, en la muestra colectiva *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, en el Museo de Artes Decorativas de París y, por otra parte, colaboraron en la exposición colectiva *Homenaje a Picasso*, en Barcelona. Participaron en la colectiva *Le monde en question*, realizada en el Museo de Arte Moderno de París. También expusieron en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en el Salón Latinoamericano del Grabado, en La Habana y en una individual en la Galería Aixelà, de Barcelona
- 1968** Participaron el *V Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur*, en Antibes. Expusieron en la Galería L'Agrifoglio de Milán y en Il Girasole de Roma. También en diferentes colectivas: en septiembre, *Pluralità Viva*, en Martinengo y *L'Art Vivant 1955-68*, en la Fundación Maeght, en Saint-Paul de Vence
- 1969** Expusieron en la madrileña Galería Cultart y en la Galería Grises de Bilbao
- 1970** Participaron en la exposición *Kunst und Politik*, en el Badischer Kunstverein, en Karlsruhe, Wuppertal y Colonia. Expusieron en la Sala Honda y en la Galería Val i 30

- 1971** Expusieron en la Galería Klang de Colonia y en la Galería Poll, de Berlín. Participaron en la colectiva *1ª Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*, en Granollers. En la exposición individual en el Colegio de Arquitectos de Barcelona
- 1972** Expusieron en la Galería Juana Mordó, en la Casa del Siglo XV, en la Galería Tassili, en el Colegio Pío XII y en la Galería Atenas. Participaron en los Encuentros de Pamplona y en una individual en la Galería Val i 30. T.Llorens publicó la primera monografía sobre Equipo Crónica
- 1973** Exposiciones en la Galería René Metras; en la Galería Arte Contacto, de Caracas; en la Galería Stadler de París; en Llotja del Tint, en Banyoles (Gerona). La VIII Biennale de Paris
- 1974** Exposición Antológica en Rotterdam, en París, en Saint-Etienne y en Rennes. Individuales en la Sala Juan XXIII de Córdoba, en la Galerie du Fleuve y en la Galería Cavour de Milán
- 1975** Primera antológica en España, en el Centro de Arte M 11 de Sevilla
- 1976** Participan en *Els altres 75 Anys de Pintura Valenciana*. Exponen en la Galería 42; en la Galería Juana Mordó, en la Galería Poll de Berlín. Participan en la Bienal de Venecia
- 1977** Exposición en Joan Miró, en la Galería Karl Flinker y varias muestras en Alemania. Expusieron en el Centro de Arte Contemporáneo de Oporto. Colectiva *Mythologies quotidiennes II*
- 1978** Expusieron en Galería Maeght. Colaboraron en la película *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón y diseñaron la escenografía y los figurines de la obra de Rafael Alberti, Noche de guerra en el Museo del Prado. Individual en la Galería Maeght de Zúrich y varias en galerías españolas
- 1979** Individual en la Galería Juana de Aizpuru, en la Caixa d'Estalvis, en la Galería Maeght y en Juana Mordó. Colectivas en Georges Pompidou de París; en Kunstverein de Hannover; y en el *VIII Festival de Lille*. Muestra en Galería de Belem en Lisboa
- 1980** Dos exposiciones individuales en Berlín
- 1981** Individuales en Bonn y en varias galerías españolas. Muestra en las Salas Picasso de la Biblioteca Nacional. Con la muerte de Solbes en un accidente de tráfico concluye la obra de Equipo Crónica y se inicia la trayectoria profesional individual de Manolo Valdés ●



se acabó de imprimir
este catálogo

equipo crónica

del pop a la transición
1964 | 1981

el 2 de enero, festividad de
S. Basilio Magno
en los talleres de
Avantia. Comunicación Gráfica

MADRID MMXXIV

Foto: Paco Alberola.



Guillermo de Osma
GALERÍA